

Héber Fernandes Negrão

MÚSICA NA MITOLOGIA TENETEHARA

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Abril - 2008**

Héber Fernandes Negrão

MÚSICA NA MITOLOGIA TENETEHARA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais com requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais

Orientadora: Rosangela Pereira de Tugny

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Abril - 2008

AGRADECIMENTOS

Como entender sobre as sociedades humanas e suas histórias sem admitir a existência de uma mente por detrás de tanta diversidade organizando e encaixando todos os detalhes em seu devido lugar? É a este Ser Supremo e Criador de todas as coisas que deixou um resquício da eternidade no coração do homem que o torna incapaz de compreender tudo ao seu redor e incapaz de entender as perfeições das relações humanas, eternidade essa que só pode ser preenchida por alguém do tamanho da eternidade. É a este Deus que dedico esta obra; a quem agradeço e ofereço minhas primeiras palavras de gratidão.

Também devo grande parte dos meus esforços para a conclusão deste curso aos meus pais Natanael e Enedina Negrão. Além de grandes incentivadores, grandes alicerces. Além de grandes colaboradores, grandes amigos. Além de grandes parceiros, grandes guias que me conduziram por um “caminho sobremodo excelente” e estiveram ao meu lado até aqui. Vocês foram imprescindíveis para que eu alcançasse esta vitória. Este título é nosso. Amo vocês. E aos meus irmãos, Susie e Joás Negrão, que estiveram perto, mesmo distante geograficamente, e juntos nesta causa, mesmo em cidades separadas. Obrigado por poder contar com vocês.

À professora Rosangela Pereira de Tugny que com tanta resiliência e firmeza conduziu minha mentalidade, minhas idéias e meus novos conhecimentos para um objetivo muito maior que uma simples conclusão de curso ou término de uma dissertação, conduziu para um universo maior que a academia. Você me levou a enxergar a amplitude do mundo e suas diversidades com olhos desvendados e a

considerar a variedade desta diversidade como algo singular. Um simples obrigado não basta para agradecer o tanto que você batalhou para me ajudar a alcançar este objetivo. Ainda assim... MUITO OBRIGADO.

É impressionante como o ser humano é um ser relacional. Não há o que ele faça que não esteja acompanhado de outros. Às muitas pessoas que estiveram ao meu lado enquanto morava em Belo Horizonte, vai meu último, porém não menos importante, obrigado. A cada família, a cada amigo, a cada pessoa que esteve ao meu lado nestes anos eu agradeço de coração. Aos membros da 6ª Igreja Presbiteriana de Belo Horizonte e aos membros da família da APEC de Minas Gerais, dedico um agradecimento muito especial. Cada vez mais eu me convenço de que Deus coloca em nossas vidas pessoas que nos ajudem a trilhar o caminho certo e vocês foram essas pessoas. Fizeram isso cada vez que falaram algo que eu não queria (mas precisava) ouvir, que me alertaram quando havia *algo* duvidoso por onde eu estava caminhando.

Vocês foram verdadeiros **ribeiros** de água nos momentos difíceis em que precisava de auxílio e duras **cunhas** de ferro nos momentos fáceis quando eu precisava de exortação. Agradeço muito a Deus por ter colocado vocês em meu caminho e conduzido meu caminho até vocês. Através **d'Ele** vocês puderam me abençoar e por serem **francos** comigo eu fui **cappaz** de crescer em caráter. **Estou feliz** por ter concluído esta jornada, mas não conseguiria sem **bons** amigos como vocês.

Soli Deo Gloria

RESUMO

Esta é uma pesquisa de cunho bibliográfico sobre os Tenetehara, povo de língua Tupi que habita a Amazônia Ocidental. Tratar da relação entre a música nativa e os mitos do povo é o objetivo principal deste trabalho. É feito um levantamento bibliográfico considerável para a descrição etnográfica dos Tenetehara uma vez que não houve possibilidade de realizar uma pesquisa de campo. No decorrer desta dissertação são apresentados temas relevantes na discussão etnológica brasileira. Em seguida estes temas são comparados com as músicas e os mitos da sociedade Tenetehara.

ABSTRACT

This is a bibliography research about the Tenetehara, a Tupi language people who live in the West Amazon. The aim of this work is to deal with the relation between native music and myths of these people. The ethnography is based on a large bibliography since there was not an opportunity to make a field research. This dissertation presents important issues for Brazilian ethnology discussion. After, these issues are correlated with the music and myths of Tenetehara's society.

CONTEÚDO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 01 – OS TENETEHARA NA BIBLIOGRAFIA.....	26
CAPÍTULO 02 – DESCRIÇÕES NATIVAS DAS FESTAS TENETEHARA.....	67
CAPÍTULO 03 – MÚSICA E MITO	80
CONCEPÇÕES TEÓRICAS.....	80
A MÚSICA NOS MITOS TENETEHARA.....	111
PERSPECTIVISMO E METAMORFOSE	124
... NA MÚSICA E NO MITO TENETEHARA.....	141
MÚSICA COMO LINGUAGEM DOS MITOS.....	150
SENTIMENTOS QUE ENGENDRAM MÚSICA	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
BIBLIOGRAFIA.....	165

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a analisar o lugar que a música ocupa na mitologia Guajajara. Através de alguns mitos previamente selecionados veremos onde, em que momentos, como e através de quem a música acontece. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica com o objetivo de fazer um levantamento consistente de dados para fundamentar pesquisas futuras.

Escolhi o grupo indígena Guajajara como objeto de pesquisa, pois já estive entre eles fazendo visitas para obter informações para trabalhos outrora realizados. Como já havia uma facilidade de acesso e de contatos no meio do povo (descreverei com mais detalhes sobre a entrada na aldeia mais adiante), de informações e fontes bibliográficas (apesar destes serem limitadas) decidi então continuar os estudos realizados entre eles.

Para que haja melhor compreensão no que diz respeito às minhas motivações para este trabalho farei uma breve descrição da construção do meu caminho rumo à música e à etnomusicologia.

Estudei violino no Conservatório Carlos Gomes em Belém do Pará, nos últimos anos do meu curso técnico ingressei na Universidade do Estado do Pará no curso de Licenciatura em Música onde tive minha visão musical ampliada. Desviei minha atenção da música erudita de tradição europeia que até então ocupava minha mente, para o universo da música brasileira e indígena. Depois de vários debates na universidade sobre a relevância ou irrelevância do estudo da música erudita europeia no Brasil e depois das aulas de música e folclore brasileiros

percebi a riqueza de nossa música e passei a dar maior valor a um repertório e a práticas musicais que ainda estava por descobrir.

Em dezembro de 2003 o professor Carlos Sandroni ministrou um curso de Introdução à Etnomusicologia a convite do Conservatório Carlos Gomes, e resolvi fazer o curso. Foi falado sobre a história da etnomusicologia, sobre sua origem enquanto disciplina, seus precursores e principais pesquisadores, metodologias mais utilizadas e sobre a abrangência que ela tem hoje em dia. Todo esse novo conhecimento sobre a área me fascinou, gostei de conhecer um pouco sobre a etnomusicologia neste primeiro contato e isso intensificou em mim o desejo de me aprofundar nos estudos etnomusicológicos.

No último ano da universidade (2004) foi necessário preparar a monografia para a conclusão do curso. Interessei-me pela música indígena e procurei um povo que me seria de fácil acesso e que eu poderia visitar para conhecer melhor. Sendo evangélico, eu já conhecia alguns missionários da Missão Evangélica aos Índios do Brasil (MEIB) que trabalha entre os Guajajara no Maranhão, dentre eles Benedito Barbosa. Sondei a possibilidade de passar alguns dias *in loco* com ele, convivendo e aprendendo sobre esse grupo com o objetivo de conhecer e descrever a música dos Guajajara e acrescentar dados à minha monografia. Ele me foi muito receptivo e se disponibilizou a me ajudar no que fosse necessário durante meus dias ali.

Na época tive a possibilidade de ir duas vezes à aldeia, uma com a duração de cinco dias em fevereiro daquele ano. A seguinte foi feita em julho com

a duração de sete dias. Ali foram feitas três entrevistas com alguns membros das aldeias visitadas. Teodomiro, da aldeia Rio Corda, seu Alfeu, de Colônia e seu Alfredo, da aldeia São Pedro contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento da pesquisa. Todas as aldeias estão situadas na área indígena Cana Brava no município de Barra do Corda. Também foram feitas algumas visitas rápidas pelas aldeias situadas à margem da BR 226¹, dentre elas a aldeia Santa Maria.

Todas essas visitas foram feitas em companhia de Benedito aproveitando as viagens que ele fazia para realizar os trabalhos da missão. Meu contato com a aldeia e os indígenas foi através dele. Eu o acompanhava em suas visitas às casas das pessoas, conversava com eles sentado em frente da casa (ou só ficava quieto ouvindo suas conversas), ajudava nos trabalhos comunitários. A maioria dos índios adultos fala bem o português, com exceção dos mais idosos e das crianças que só falam o *ze'égete* (língua nativa). Certo dia o cacique da aldeia nos chamou para a distribuição do boi que havia sido abatido. Nesse dia comemos com eles *chibé*² com carne de boi. Em determinados momentos eu saía sozinho pela aldeia para anotar o que via e descrever a estrutura da aldeia.

Eu era apresentado aos indígenas por Benedito como seu amigo e estudante universitário que estava ali para conhecer e estudar a música deles. A

¹ A rodovia 226 dá acesso à cidade de Barra do Corda.

² Tipo de sopa preparado com farinha de mandioca e água.

maioria dos velhos me dizia que isso era muito importante por que os jovens não queriam mais saber da música do povo, só queriam mesmo é cantar as músicas da cidade. Durante meus dias ali não ouvi qualquer tipo de música sendo cantada exceto as músicas que os cristãos indígenas³ cantavam na igreja (a maioria era música ocidental traduzida para a língua nativa). Para qualquer um que eu perguntava como era a música dos Guajajara a resposta era sempre a mesma, eles diziam que só os pajés cantavam essas músicas, diziam que eles não sabiam nenhuma música.

Isso me levou a considerar essa questão com mais curiosidade. Comecei a me perguntar ‘por que os jovens estavam mais interessados na música de fora do que na música de sua própria gente e quais tipos de músicas eles gostavam de ouvir?’ ‘Como as pessoas idosas da aldeia lidavam com essa situação?’ ‘Que fatores levaram a essa mudança cultural na música guajajara?’ ‘Porque somente os pajés tinham acesso à música nativa?’ Estes questionamentos foram fortes o suficiente para me incomodar e procurar saber mais a respeito e foi o que levantou o problema inicial do meu projeto de mestrado, falarei mais sobre isso adiante.

Durante minha visita Benedito me chamou atenção para um detalhe interessante: da mesma maneira como eu queria conhecer a música deles, eles queriam conhecer a minha música. E ele sugeriu para que eu tocasse algumas canções no meu violino para eles. Foi o que aconteceu. Todos se reuniram

³ Termo utilizado pelos missionários para designar as pessoas que freqüentam as atividades evangélicas e que participam dos cultos realizados.

determinada noite em frente a uma das casas para me ouvir tocar. Toquei várias músicas diferentes durante algum tempo, enquanto mais pessoas iam chegando.

Pelo fato de conhecer as pessoas do local, Benedito se dispôs a me apresentar aos índios com os quais gravei as entrevistas. Apesar de não ter mencionado que sou evangélico para os índios, acredito que a própria associação com o missionário pode ter afetado na quantidade de dados informados durante a conversa. A verdade é que na época eu não tinha o menor senso sobre o quanto afetaria um trabalho de pesquisa o fato de eu ir acompanhado de um missionário e não dizer que sou evangélico. Muito menos imaginava que estaria usando aquela experiência deficiente como objeto de estudo a nível de pós-graduação. Hoje vejo que eu realmente não tinha muita noção do que estava fazendo, não sabia nem por onde começar uma pesquisa e estava sem quaisquer ferramentas ou conhecimento prévio para fazer o que havia me proposto a fazer. A despeito de minha insensibilidade quanto a isso, e por estar aqui mencionando estas visitas como algo que teve repercussão em minha atual pesquisa, é necessário fazer um início de reflexão sobre como tem ocorrido a relação entre missionários e indígenas no Brasil ao longo dos anos.

Existe hoje uma gama considerável de literatura sobre este assunto, tanto dentro das instituições religiosas como informa Robin Wright⁴ (1999) quanto da parte de antropólogos que vêm se dedicando exclusivamente sobre temas

⁴ Participando de um colóquio de pesquisa sobre a ação missionária Robin Wright soube que a missão evangélica *New Tribes Mission* possui “uma coleção de mais de nove volumes publicados pela NTM sobre as suas experiências entre diversos povos indígenas no mundo” (WRIGHT, 1999, p.9)

correlatos, como é o caso do tema da conversão entre os indígenas, tratado por Aparecida Vilaça (1999).

Durante os séculos os indígenas vêm sendo alvos de missões de evangelização das igrejas brasileiras (tanto católicas quanto protestantes). Seu trabalho consiste em catequizar os índios, e isso ocorre muitas vezes impondo sobre eles o pensamento e os modos de vida de branco. Em vários casos, através de meios questionáveis na maioria, os índios são coagidos a abandonar os gestos nativos como a sua medicina, sua música, seus rituais e todo o complexo de ações e repertórios relacionados ao xamanismo. Conforme Caixeta de Queiroz, que estudou os Waiwai e suas subseqüentes mudanças ao entrar em contato com os missionários, “a missão introduziu vários novos elementos na cultura waiwai e forçou os índios a abandonarem muitos de seus comportamentos e valores tradicionais. Apesar disso, alguns persistem ou foram readaptados a uma nova situação.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999, p. 263). Quando os indígenas passam a agir segundo o que dizem os missionários estes dão seu trabalho por encerrado. Porém, muitas vezes esta mudança no modo de agir ou “conversão” é superficial, só demonstrada para agradar os missionários e quando perdem o interesse ou não encontram o que buscam, voltam às práticas antigas. Nas linhas a seguir descrevo como esta ação tem acontecido entre os Wari.

Aparecida Vilaça (1999) esteve entre os Wari de família lingüística *txapakura* em Rondônia. Desde 1965 a organização evangélica denominada Missão Novas Tribos do Brasil (MNTB) esteve presente entre eles e na década de 70 todos

os índios se consideravam cristãos. Nessa época os missionários perceberam os indícios de sua conversão quando deixaram as festas de bebida, os relacionamentos extraconjugais as brigas com bordunas. Entretanto nos anos 80 todos os Wari desistiram da religião dos missionários e voltaram aos seus antigos costumes. A autora propõe algumas reflexões para esclarecer o que ocorreu para que todos desistissem juntos da religião dos missionários.

Esta “conversão em massa” ocorreu porque os missionários levaram aos Wari um ideal de vida social que eles só teriam depois da morte, ou seja, quando “convertidos” os Wari tornavam-se irmãos consangüíneos uns do outros, mesmos de seus afins e só alcançariam a consangüinidade depois que morressem. “O ideal cristão de conduta, conforme proposto pelos missionários, coincidiu com o ideal *wari* de conduta, que tem relação com a supressão da afinidade do seio do grupo.” (VILAÇA, 1999, P.137). Tempos depois a caça começou a faltar e um homem contou à Vilaça que tinha saudades do tempo em que era cristão, pois nunca lhes faltava carne. Quando ela perguntou por que ele não voltava para a religião dos missionários ele disse que não daria certo, pois sua esposa e filhos deveriam ser crentes também. A autora então coloca que “a adesão ao cristianismo só se fazia eficaz se fosse compartilhada pela família e pelo grupo como um todo.” (VILAÇA, 1999, p.138). Esta concepção nativa vai de encontro ao que era pregado pelos missionários, onde cada pessoa pode ter uma “relação individual” com Deus sem precisar dos outros.

Os *Wari* não têm um conceito de divindade conforme proposto pelos missionários. Em sua cosmologia não existe um ser supremo e sobrenatural a quem eles pudessem fazer referência. Quanto ao conceito de crença os *Wari* diferem dos brancos, pois eles consideram que para relacionar com o sobrenatural é necessário ver e não crer. “O xamã *wari* é ‘aquele que vê’ enquanto um padre católico ou um missionário protestante é ‘aquele que crê’, sem experiência objetiva do alvo de sua crença (e de suas dúvidas).” (VILAÇA, 1999 p.139). Por este motivo a autora diz que os *Wari* não receberam o Deus dos missionários efetivamente, ou seja, não creram em Deus como esperavam os missionários, somente o entenderam como sendo mais um personagem mítico sem nenhum poder sobrenatural.

Caixeta de Queiroz estudou a situação de mudança cultural dos *Waiwai* devido à ação missionária da Missão Evangélica da Amazônia (MEVA). A época do referido contato se deu quando, entre os nativos, ocorria forte epidemia e uma vez que os xamãs não estavam tendo êxito em suas seções de cura, pois se encontravam diante de doenças que lhes foram trazidas pelos brancos e para as quais não possuíam conhecimento de cura - houve grande perda da população. Segundo o autor, “estas epidemias estavam provocando uma profunda confusão na ordem social e simbólica *waiwai*. Neste momento os missionários apresentaram-lhes uma nova ‘ordem espiritual’ – o cristianismo.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999 p.275). Com uma solução ocidental para resolver o problema da epidemia, os missionários davam medicamentos aos enfermos que passavam a apresentar melhoras. “O poder espiritual e material do homem branco [os remédios] parecia ser mais forte do que o poder dos espíritos *waiwais*.” (idem).

Esta estratégia, como sugere o autor, foi usada para que os nativos criassem uma dependência dos missionários e estes pudessem impor sua religião aos índios (idem: 277).

No entanto, os *Waiwai* compreendiam o que estava acontecendo com sua cultura, sabiam que os brancos lhes estavam mostrando outra forma de ver o mundo conhecido por eles e apresentando outra maneira de controlar a doença que, como vimos, estava além do controle nativo. “Os índios não devem ser vistos como atores impotentes diante da ação missionária, mas como atores que de fato observam, interpretam e formulam estratégias de sobrevivência física e cultural. [Eles compreendem] que ocorreu uma transformação estrutural da sua cultura, mas esta transformação se deu a partir de um esquema cultural anterior.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999 p.278). Para que haja uma sobrevivência física e cultural diante de uma influência externa, é necessário que o povo se adapte a uma nova situação, no entanto esta adaptação vai ocorrer baseada em um esquema cultural já vivenciado por eles anteriormente.

O que Caixeta de Queiroz demonstra aqui não se trata de uma conversão, mas de uma estratégia de sobrevivência, pois os índios perceberam que a maneira como eles lidavam com as novas doenças – trazidas pelo contato com os brancos - não estava sendo eficaz, e passaram a aceitar as exigências cristãs dos brancos para usufruírem de seus remédios (a única coisa que poderia conter a epidemia). Podemos entender que este “esquema cultural anterior” a que o autor se refere é a imortalidade do xamã ligada aos rituais de cura executados por ele.

“Na sociedade waiwai a continuidade de vida na terra, através da cura de pessoas doentes (aquelas que ficam temporariamente sem alma), dependia essencialmente da capacidade que o [xamã] tinha em dialogar com os seus espíritos especiais e convencê-los a trazer de volta a alma ‘roubada’.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999 p.278). Este era o “esquema cultural anterior”.

Com o abandono destes rituais os xamãs precisavam de uma nova forma de imortalidade e exatamente isto lhes foi oferecido pelos missionários com uma abrangência até as outras pessoas que não eram xamãs. Os Waiwai readaptaram sua cosmologia de acordo com o que era oferecido pelos missionários para garantir a sua sobrevivência, exatamente a “transformação estrutural da sua cultura” (p.278) que Caixeta de Queiroz (1999) menciona.

Esta transformação estrutural afetou diretamente a cultura musical dos Waiwai. Nos rituais de cura dirigidos pelos xamãs a música estava sempre presente. Quando havia uma pessoa com uma doença branda o xamã ia “dentro da casa comunal e ao lado do paciente, ele cantava uma música especial para este tipo de cura e soprava fumaça de tabaco no corpo da pessoa doente.” (CAIXETA DE QUEIROZ, 1999 p.261). Também vemos o canto presente quando o xamã entra em contato com os espíritos dos animais de caça para que estes lhe revelem onde os índios podem encontrar caça. Para que este contato seja eficaz é necessário que o xamã toque uma flauta e cante as músicas referentes ao espírito em questão, neste caso o porco-do-mato. Assim é feito um acordo para que o xamã nunca coma a carne do animal cujo espírito está invocando. Com o abandono do xamanismo em

detrimento da medicina e religião trazidas pelos missionários estas práticas musicais foram deixadas de lado.

Infelizmente não estou em condições de avaliar esta relação entre a MEIB e os índios *Guajajara* devido à falta de material e informações sobre a atividade missionária especificamente entre os Guajajara na região de Barra do Corda me sendo inviável refletir sobre uma possível proibição aos índios por parte da missão de que eles cantem suas músicas, como aconteceu no caso dos *Waiwai*. Apesar do meu contato com os índios *Guajajara* ter sido intermediado por uma missão de fé protestante, em nenhum momento o objetivo de minha pesquisa foi estudar a relação entre essa missão e o povo. O presente trabalho é de cunho bibliográfico e os raros momentos em que faço referência às visitas em campo tenho apenas o intuito de registrar o que foi dito pelos informantes em entrevistas a mim concedidas. Para que este tipo de fato seja realmente evidenciado seria necessária uma pesquisa de maior fôlego e maior competência etnográfica sobre o assunto.

Esboço aqui, um breve relato de como esta organização missionária trabalha atualmente nas aldeias onde ela está atuando, baseado no material que a própria organização me passou. Em seguida comentarei sobre trabalhos de pesquisadores que escreveram sobre outras experiências de grupos indígenas com missionários evangélicos.

A Missão Evangélica aos Índios do Brasil (MEIB) se define como uma associação civil de natureza religiosa, educativa, filantrópica e sem fins lucrativos. Foi fundada em 16 de novembro de 1967 por Karlheinz Berger⁵ (missionário alemão) que veio ao Brasil para levar a fé cristã aos índios e que percebeu a necessidade de haver uma instituição nacional que formasse missionários brasileiros para esta mesma tarefa.

A área de atuação da MEIB não se restringe ao proselitismo religioso. Também são desenvolvidos trabalhos na área de saúde, assistência social, formação de liderança autóctone, e com o auxílio de Carl Harrison do *Summer Institute of Linguistics* (Instituto Lingüístico de Verão) organizou a gramática do *ze'egete*⁶.

A MEIB tem atuado nos estados do Maranhão e do Pará entre os *Guajajara, Canela e Kayapó*. No Maranhão os missionários concentraram-se nas cidades de Barra do Corda e Arame por serem rodeadas de aldeias indígenas. Eles têm trabalhos desenvolvidos na região da Cana Brava, região da BR, Bananal e Zutua.

O primeiro contato de um missionário evangélico estrangeiro com os Guajajara foi com Frederick Roberts em 1924 em seguida veio Ernest Wootton na década de 30. Muitos outros missionários chegaram a desenvolver um trabalho com os Guajajara, como o casal australiano Donald e Vera Montieth e o canadense

⁵ No Brasil ele ficou conhecido como Carlos Berger, para facilitar a pronuncia de seu nome. E para facilitar a leitura do texto doravante será utilizada esta nomenclatura.

⁶ Idioma Guajajara

George Thomas. Destaca-se o trabalho de Carlos Berger, pois além de se dedicar na evangelização dos índios ainda organizou a Missão Evangélica aos Índios do Brasil.

DETALHES DA PESQUISA

A entrevista com Teodomiro aconteceu durante a minha primeira visita no mês de fevereiro na aldeia Rio Corda. Até então eu queria saber mais sobre a música dos Guajajara em geral e mais especificamente como se dava a transferência de conhecimentos musicais de um para o outro. Ele falou do desinteresse dos jovens pela música nativa e falou de várias categorias de música: música da natureza, músicas para as caçadas e música dos espíritos.

Em julho visitei a aldeia São Pedro onde me foi apresentado seu Alfredo. Nesse dia a família do missionário estava presente. Conversamos muito tempo em frente à casa de seu Alfredo tomando cafezinho. Por fim Benedito me apresentou a ele e nos deixou conversando sozinhos. Seu Alfredo falou sobre a Festa dos Rapazes realizada antigamente e como eles eram escolhidos para serem os próximos cantadores da aldeia. Cantou várias músicas de pássaros e falou (e cantou) sobre músicas para pessoas, que são feitas falando de alguém para diversão do povo na aldeia.

Quando entrevistei seu Alfeu o missionário não estava presente, fui apresentado a ele por outro indígena. Já era noite e todos estavam deitados na rede (acho até que acordei seu Alfeu nessa hora). Junto com ele estavam alguns

parentes e um jovem a quem ele sempre se dirigia durante a entrevista. Ele foi muito receptivo e nós conversamos sobre a festa da moqueada e em vários momentos ele se levantou da rede para demonstrar como eram os passos de dança da festa. Ele cantou quatro músicas que são cantadas em diversos momentos na Festa da Moqueada, quando eu perguntei para ele qual era a tradução daquelas palavras para o português houve um longo silêncio, um tanto constrangedor, interrompido por breves frases dirigidas ao jovem ao seu lado. Finalmente ele repetiu os mesmos cantos sem me dizer o que significava a letra que estava sendo cantada. Resolvi não insistir na pergunta e mudei de assunto; conversamos sobre música de animais.

Algumas questões quanto à natureza dessas visitas ao campo e suas implicações com este trabalho devem ser levadas em consideração. Inicialmente deve ser lembrado que a ida ao campo mencionada acima foi para a monografia de conclusão de curso da graduação. Não foi uma pesquisa voltada para atender as necessidades de uma dissertação de mestrado.

O contato com os índios Guajajara foi feito por mim através de missionários, acredito que para uma pesquisa acadêmica a nível de pós-graduação não seja o tipo de contato ideal, pois associa o pesquisador ao missionário, e isto pode afetar nas informações obtidas em campo (como já foi colocado anteriormente). Outra limitação com que me deparei foi a falta conhecimentos necessários para fazer uma pesquisa bem fundamentada, pois na ocasião não tive qualquer orientação de antropólogos ou etnólogos que me auxiliassem na reflexão

sobre as modalidades com as quais se opera o pensamento e mundo indígenas. Não conhecia os trabalhos relacionados à noção de observação participante como os *Argonautas do Pacífico Ocidental* de Malinowski (1998) e qualquer estudo etnográfico consistente. Tanto é que a primeira ida a campo foi realizada num período anterior a qualquer orientação de professores da universidade. Somente a segunda visita foi direcionada e orientada pelo professor responsável no curso de graduação.

A escassez de leituras etnológicas feitas por mim e qualquer conhecimento prévio sobre o assunto também foram empecilhos que enfrentei. Além disso, eu não sabia – e ainda hoje desconheço, com exceção de algumas palavras – falar a língua nativa, por esse motivo as entrevistas foram todas realizadas em português. Não foi necessária a ajuda de tradutores porque os informantes sabiam falar o português, mas acredito que se a comunicação nestas conversas tivesse sido estabelecida no idioma nativo o resultado dos dados obtidos seria aproveitado de maneira mais eficaz.

Entretanto essas visitas ao campo no ano de 2004 foram perfeitamente úteis para a monografia de conclusão do curso naquela ocasião. E apesar de suas inúmeras limitações acredito que estas experiências (principalmente as entrevistas) são válidas também agora no mestrado, pois não houve qualquer pesquisa de campo entre os Guajajara para compor esta dissertação.

Como já havia levantado acima, eu trouxe para o mestrado uma série de questões sobre o uso da música nativa, como o desinteresse dos jovens pela música do povo, por exemplo. Assim, elaborei o projeto de mestrado para procurar entender porque a música guajajara não estava sendo valorizada pelos jovens. Levando em consideração que a cultura é dinâmica e a mudança cultural é inevitável (NETTL, 2005), concebi para uma reflexão inicial que essas músicas que eram trazidas da cidade para a aldeia poderiam ser um novo estilo de música guajajara. Procurar responder às perguntas ‘quais os motivos que levaram à mudança do estilo musical guajajara?’ ou ‘que fatores causaram essa mudança?’ era meu objetivo primeiro ao entrar no presente curso.

No entanto, durante os estudos do mestrado me deparei com o universo mitológico dos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul. Foi na disciplina de Etnologia Indígena, durante a leitura de *O Cru e O Cozido* de Lévi-Strauss (2004), que percebi a importância que os mitos têm para as sociedades indígenas. A partir de então, as questões que me ocupavam no início do projeto de mestrado⁷ passaram a ser outras: que ‘tipo de relação teria a música guajajara com os mitos guajajara?’, ‘que papel a música indígena ocupa nos mitos narrados?’, ‘existe algum reflexo da música contida no mito na música executada pela sociedade atual?’

⁷ Conferir pág. 6.

BIBLIOGRAFIA E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Tratando-se de uma pesquisa bibliográfica lanço mão de materiais já publicados sobre os Guajajara. Entre eles a etnografia de Charles Wagley e Eduardo Galvão: *Os Índios Tenetehara: Uma Cultura em Transição*. Eles desenvolveram este trabalho nos anos 40 e abordaram o tema da aculturação que estava em voga na época. Apesar das reflexões sobre um tema um tanto controverso para os nossos dias, seu trabalho tem grande relevância etnográfica por sua riqueza de detalhes e por ser a primeira grande etnografia sobre os Guajajara.

Durante a pesquisa acima referida Eduardo Galvão fez várias anotações em seu diário de campo. Ele registrou da vida social, religiosa e econômica dos Guajajara. Em 1996 estes relatos foram reunidos no *Diário de Campo de Eduardo Galvão* organizado por Marco Antonio Gonçalves, do Museu do Índio – FUNAI. Esta fonte também será utilizada nesta pesquisa, porém como complemento, tomando a obra *Os Índios Tenetehara* como referência principal.

Claudio Zannoni também desenvolveu sua pesquisa entre os Guajajara. Esteve lá entre os anos de 1994 e 1997. Esteve presente na cidade de Barra do Corda e em duas aldeias da reserva indígena de Araribóia: as aldeias Juçaral e Tiririca. A importância de sua pesquisa está no fato de ser o material mais detalhado, mais aprofundado e principalmente mais recente que se tem sobre os Guajajara. Com esses dados pude fazer várias comparações entre as sociedades Guajajara da época de Wagley e Galvão com a época dos nossos dias.

No primeiro capítulo os Guajajara serão descritos enquanto sociedade. Questões relacionadas à vida social, econômica e política serão abordadas nestes capítulos. Será dada maior ênfase aos segmentos da cultura guajajara onde há presença de música, como as festas realizadas por eles destacando-se as Festas do Mel da Moqueada, os eventos de cura e xamanismo. Este capítulo é completamente baseado na bibliografia pesquisada.

Achei por bem acrescentar neste trabalho o segundo capítulo com as descrições nativas das festas Guajajara coletadas nas entrevistas acima mencionadas. Apesar da impossibilidade de presenciar eventos festivos acredito serem válidos para este trabalho uma vez que são nestes eventos onde a música do povo está mais presente.

O terceiro capítulo trata de forma mais teórica do tema em questão. Será iniciado com uma discussão sobre a importância do estudo dos mitos sob a ótica de Lévi-Strauss (2004) e passará para as definições teóricas de vários autores sobre possíveis formas de pensar a relação entre mito e música. Para esta seção, além de Lévi-Strauss, reflito sobre trabalhos de Maria Ignês Mello (2005) e Steven Feld (1990). Em seguida, o foco desta reflexão se direciona para a forma em que em várias sociedades os mitos estão representados e como eles estão relacionados com a música que se pratica. Os autores estudados serão novamente Maria Ignês Melo (1999), Steven Feld (1990), Jonathan Hill (1997) e Anthony Seeger (1987).

Ainda no terceiro capítulo serão apresentados alguns mitos guajajara pré-selecionados. Essa coletânea de mitos foi extraída da obra de Wagley e Galvão

Os Índios Tenetehara: Uma Cultura em Transição. Por causa natureza desta pesquisa foram selecionados somente os mitos que havia presença da música ou do canto. Tomei a liberdade de reescrevê-los com algumas adaptações principalmente no vocabulário. Desse modo eu também tive a possibilidade de omitir informações que considere menos relevantes para o tema dando mais liberdade de ressaltar as partes mais convenientes, além de diminuir o tamanho de cada narrativa. Ao final desta pesquisa estes mitos serão abordados à luz de temas discutidos na etnologia brasileira tais como: perspectivismo e metamorfose, música enquanto linguagem e música e sentimento. O objetivo é de refletir sobre articulações entre estes temas: os mitos, alguns elementos da cosmologia e a música.

CAPÍTULO 01 – OS TENETEHARA NA BIBLIOGRAFIA

Os Guajajara habitam no estado do Maranhão e estão divididos em 09 regiões⁸ ao longo dos rios Pindaré, Grajaú, Mearim, Zutiua e Rio Corda. Suas demarcações ocorreram entre os anos de 1970 e 1980. São elas, por ordem de demarcação: em 1977 as reservas indígenas Rio Pindaré, Caru, Cana-Brava e Araribóia; em 1978 Rodeador; em 1980 Bacurizinho e Morro Branco; Em 1983 Lagoa Comprida e por fim em 1984 Urucu-Juruá. (ZANNONI, 1999, pp. 21,23). Vizinhos aos Tenetehara encontram-se também no Maranhão outros povos indígenas, como os Canela, os Guajá, Urubu-Kaapor, Kritkati, Pukobyê.

Segundo Schröder (2002) o número de indivíduos é inexato por falhas nas estatísticas da FUNAI que registra somente os nativos que habitam nas terras indígenas, ignorando os que vivem nas cidades vizinhas às aldeias. No ano de 2000 esse número era estimado 13.100 indivíduos.

São do tronco lingüístico tupi, juntamente com os Guajá e Urubu-kaapor que se encontram na mesma região. Eles chamam a sua língua de *ze'egete* (a fala boa) (SCHRÖDER, 2002). Nas aldeias o *ze'egete* é falado com freqüência, porém eles têm o domínio do português, que falam nas cidades ou quando estão em negociação com os brancos. A maior parte dos velhos e das crianças fala somente *ze'egete*.

⁸ Peter Schröder registra 11 terras indígenas dos Tenetehara. Ele conta com a terra indígena Toco Preto que Zannoni classifica como dividida entre os Guajajara e os Kre pu'm kateyê e a terra indígena Governador que é dos Gavião Pukobyê.

O nome guajajara (significa os “donos do cocar”) foi atribuído a eles pelos antigos Tupinambás sendo usado posteriormente pela sociedade nacional. Atualmente Guajajara é o termo mais utilizado nos trabalhos acadêmicos. No entanto nesta dissertação eles serão chamados de Tenetehara⁹, uma autodenominação do povo que significa “nós somos os humanos verdadeiros.” É importante destacar que os Tembé, do Pará também se autodenominam Tenetehara (e de fato o são, pois uma parte do grupo migrou para o norte por volta de 1850). Viveiros de Castro afirma que os etnônimos ameríndios são designações dadas por outros povos, e normalmente estas designações são pejorativas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Por estes motivos acreditamos na importância de utilizar um termo com o qual eles se referem a si mesmos, porém, para evitar um termo longo e desconfortável – embora esclarecedor – como “Tenetehara-Gujajara” usado por Edson Diniz, neste trabalho será usado somente o termo Tenetehara para esta referência.

Segundo Eduardo Galvão (1996) cada aldeia tem seu próprio terreno. Uma não pode usar o território da outra sem pedir permissão ao capitão. Galvão diz que a aldeia é formada de fileiras de casas, cada uma com nomes específicos. Quando acontece uma festa pequena em um dos lados os moradores convidam seus vizinhos do outro lado para participar. Porém, essa diferença entre as metades não foi registrada em acontecimentos mais importantes e de maior

⁹ Tenetehara: **ten** = ser; **ete** = verdadeiro, real; **hara** = nós (ZANNONI, 1999)

prestígio na aldeia como a Festa da Moqueada e a Festa dos Rapazes (GALVÃO, 1996).

Roque de Barros Laraia nos diz que entre os Tupi não é comum encontrar a casa-dos-homens. No entanto, durante certos eventos são construídas casas cerimoniais num local central na aldeia (definido por eles como praça) onde acontecem as principais festas e casas de reclusão, na maioria das vezes feita para os rapazes durante sua iniciação. (LARAIA, 1986, p. 63)

Freqüentemente, se levantam de manhã cedo. Após comerem um mingau vão para a roça ou vão caçar. Os homens plantam mandioca, banana, cará, cana, mandiva¹⁰ e arroz. As mulheres algodão, mandiva, feijão. Tanto homens quanto mulheres plantam diamba¹¹ (GALVÃO, 1996).

Voltam pra casa ao meio-dia e almoçam alguma carne de caça ou de sua criação particular que inclui galinhas e cotias. Também criam animais domésticos: cachorro, gato, papagaio, pato. Descansam depois do almoço e em seguida voltam pra roça ou vão à caça. Alguns ficam em casa á tarde.

Galvão (1996) registra a divisão de algumas tarefas. Os homens devem carregar água, socar farinha, quebrar cocos e carregar fardos de mandioca. Já as mulheres encarregam-se de fazer farinha, cozinhar e cuidar das crianças. Na aldeia Rio Corda os homens também ajudam na fabricação de farinha, descascando ou ralando a mandioca e torrando os grãos no forno. Ao entardecer, as mulheres

¹⁰ Uma espécie de mandioca.

¹¹ Nome que eles dão à maconha (*Cannabis sativa*)

sentam-se em frente às suas casas para conversar, catar seus filhos e enrolar fios de algodão. À noite esse mesmo espaço é ocupado pelos homens que se reúnem para conversar.

No livro *Tupi: Índios do Brasil Atual* Roque de Barros Laraia afirma que para os povos Tupi a economia é “uma parte da estrutura social constituída das relações entre pessoas e grupos, expressas em diferentes maneiras buscando satisfazer as necessidades biológicas e sociais” (LARAIA, 1986, p. 175). Ele continua dizendo que a organização econômica não pode ser dissociada da vida social do povo. Entre os Tenetehara verificamos a veracidade desta sentença principalmente no que diz respeito às atividades econômicas e a divisão sexual do trabalho.

Para eles principal atividade econômica é a roça, assim como para a maioria dos Tupi. Ali eles cultivam mandioca, milho, arroz, abóbora, melancia, feijão, fava, cará, gergelim e amendoim (SCHRÖDER, 2002). O verão é a época ideal para o plantio das roças, pois a terra está mais fértil por ter sido regada pelas chuvas do inverno. No período que compreende de julho a dezembro eles fazem a roça, plantam e colhem.

Cada um escolhe seu local para fazer a roça, em seguida eles capinam a área e a queimam. Depois dessas etapas é iniciado o plantio. Não existe uma divisão entre o que é plantado nas roças. Somente o feijão fica separado para não sufocar as outras plantas.

Para derrubar as árvores no local da roça é necessária a ajuda de muitas pessoas, por isso esta parte costuma ser um trabalho coletivo onde todos fazem o mesmo na roça de cada um. Segundo Peter Schröder a área das roças varia entre 1,25 ha a 3,55 ha dependendo do tamanho da família (SCHRÖDER, 2002). Em alguns casos um homem pede ajuda dos parentes e dispensa a ajuda dos demais. porém isso é exceção. Na derrubada, todos, incluindo as crianças, participam. A divisão do trabalho é feita de acordo com a capacidade física de cada um. (GALVÃO, 1996)

Peter Schröder destaca um fato interessante. Os Tenetehara cultivam o que eles chamam de canapu. Essa planta não tem nenhuma função prática para eles, mas a importância do cultivo vem do fato deste ser o alimento dos tempos míticos. Seus pais comiam desse fruto antes que Maíra os ensinasse a agricultura. Por isso o canapu¹² não é arrancado quando nasce na roça. (SCHRÖDER, 2002)

Zannoni afirma que o sistema produtivo dos Tenetehara tem íntima ligação com elementos de sua cultura e religião. “Maíra ensinou como viver, como trabalhar na roça como plantar e o que plantar. Foi ele quem deu para o Tenetehara os produtos alimentícios. É a ele que o Tenetehara agradece pelas colheitas. Tudo está relacionado ao seu mundo espiritual” (ZANNONI, 2004, p. 2)

Outro meio de subsistência é a caça. “O homem Tupi, como todos os caçadores, para o êxito deste empreendimento, depende da soma de seus conhecimentos que possui a respeito da mata e seus habitantes (...). É importante

¹² Arbusto da família das solanáceas (Solanum agrarium)

que o caçador partilhe de uma grande parte do conhecimento que o grupo dispõe sobre a floresta e os animais.” (LARAIA, 1986, p. 183)

As caçadas são feitas em grupo e demoram de uma a duas semanas dependendo da quantidade de suprimento levado. Schröder (2002) e Zannoni (1999) afirmam que os Tenetehara caçam mais de 56 espécies sendo os mais comuns o porco-do-mato, veado, catitu, tatu, macaco, guariba, jau, jaó. Galvão (1996) acrescenta o jaboti, a cotia, o macaco e capelão.

Preferencialmente usam espingardas para caçar, porém, muitos não possuem armas de fogo e caçam com arco e flecha. Ao chegarem a um local predeterminado por eles todos se espalham e cada um constrói sua tocaia - abrigos de palha que usam para se esconder para não serem vistos pela caça. Os animais mais valorizados são o veado e o catitu. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

É comum usarem a diamba nas caçadas. Eles afirmam que ajuda o caçador - aguçando-lhe os sentidos - a achar sua presa. Cada um deve abater pelo menos dez animais e tirar suas peles para trazer para o capitão que é o responsável por vendê-las.

Durante as caçada as mulheres ficam em casa. Às vezes lhes é permitido pegar na espingarda, mas não podem tocar na bolsa que os homens carregam consigo contendo os utensílios utilizados durante as caçadas (GALVÃO, 1996). Porém quando a caçada é para a Festa da Moqueada as mulheres participam ativamente. “Uma mulher vai com os caçadores para a mata, a fim de cuidar do

moqueado, colocá-lo no defumador para que não apodreça“ (ZANNONI, 1999, p. 69).

Eduardo Galvão diz que no verão há maior fartura de caça, pois os animais se vêem obrigados a matar sua sede nas partes empoçadas dos igarapés. Sabendo disso os índios armam suas tocaias próximas a esses pontos estratégicos. (GALVÃO, 1996). Esse dado, no entanto contradiz o que foi registrado por Wagley. Ele diz que a melhor época para caçar é no inverno, pois os animais fogem das inundações e ficam ilhados nas partes mais altas da floresta. Dependendo do número de animais é reunido um grupo de caçadores para fazer a batida geral nessas presas fáceis. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

No período da Semana Santa (data festiva dos cristãos) a caça é proibida, pois correm o risco de encontrarem espíritos dos mortos. “Durantes a Semana Santa não é permitido caçar, caso contrário o caçador encontrará muitos bichos *azang*.” (GALVÃO, 1996, p. 77). Eles sempre pedem permissão ao dono das matas para caçar. Durante a caçada muitas vezes eles param e varrem o caminho para ninguém tropeçar durante a corrida ou acendem um cigarro para espantar os maus espíritos. As mulheres dos caçadores ficam em casa seguindo algumas regras para que os maridos fiquem protegidos na mata. “As esposas não podem se embalar, tampouco balançar as crianças, porque do contrário, o caçador, quando corre no mato, pode se ferir num toco de pau ou ser laçado por um cipó [...] Enquanto estão caçando as mulheres devem varrer todo dia o terreiro, a fim de

que os homens tenham sempre na frente o caminho limpo e não possam se perder na floresta.” (ZANNONI, 1999, p. 70)

Nos últimos anos a caça se tornou escassa por causa da concorrência com os brancos e por causa da má delimitação das reservas. No entanto Peter Schröder ressalta que a partir dos anos 90 “a caça voltou a ser mais produtiva [...] depois de iniciar controles mais eficientes dos limites das terras pelos próprios índios.” (SCHRÖDER, 2002)

A pesca é mais praticada nas aldeias situadas próximas aos rios da região. Para a pesca utensílios como anzol, arco e flecha, facão, estacas fincadas no chão e o matapi¹³, são os mais utilizados. Dentre eles o anzol é usado com mais frequência e no período da seca, quando os rios e igarapés diminuem o nível da água, eles usam arco e flecha e o facão. Também utilizam o veneno de pesca, uma erva semelhante ao timbó (*Paulina pinata*) denominada *kunami*, eles amassam suas folhas e jogam na água, os peixes morrem envenenados e bóiam para a superfície. Segundo Laraia este tipo de pesca é uma prática coletiva, muito comum entre os Tupi, onde todos participam da coleta dos peixes. (LARAIA, 1986)

A confecção de artesanatos é muito comum. Eles fabricam diversos produtos para serem vendidos para os brancos. A maioria das aldeias que se situa à beira de estradas e rodovias praticam essa atividade com mais intensidade. As mulheres montam barracas perto da estrada exibindo os produtos e muitos viajantes param para ver e comprar os artesanatos feitos ali.

¹³ Um cesto afunilado que é colocado dentro da água, próprio para pescar camarões.

A sociedade tenetehara é estruturada com base na “família extensa” que é a união de vários núcleos familiares menores. “É constituída por um número de famílias simples, reunidas por laços de parentesco” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 39). As famílias extensas são as células básicas da formação da sociedade que é essencialmente democrática, assim sendo, cada indivíduo tem igualdade de direito e liberdade para agir. Os chefes de família extensa são respeitados dentro de seus grupos e são tratados da mesma maneira que os indivíduos que não tem um cargo específico em sua sociedade. (GALVÃO, 1996)

Segundo Roque Laraia a família extensa entre os Tupi, aumenta à medida que famílias menores (que ele denomina de núcleo ou maloca) se unem a ela (LARAIA, 1986, p. 58). Isso ocorre com o casamento das filhas desta família extensa, pois a residência após o casamento é uxorilocal, ou seja, o casal vai morar com a família da esposa prestando-lhes serviços por pelo menos dois anos. Por isso é importante para um chefe de família ter várias filhas, pois com isso ele aumenta sua família extensa e melhora sua situação econômica na sociedade, pois terá mais braços para trabalhar em sua roça. Tudo isso faz aumentar seu prestígio na aldeia. Por esse motivo então Claudio Zannoni descreve a família extensa como uma “unidade produtiva” e uma “sociedade doméstica”, pois “em si ela reúne todos os elementos constitutivos de uma comunidade tenetehara” (ZANNONI, 1999, p. 98).

Laraia diz que entre os Tupi as unidades residenciais menores não são auto-suficientes, elas devem estar associadas a uma família extensa para fazerem parte da economia da aldeia (LARAIA, 1986). Galvão considera as famílias extensas

a base da economia da aldeia tenetehara. Todos os seus membros se ajudam normalmente trocando serviços entre si e fazendo favores uns aos outros. Anteriormente todos faziam uma roça comum e o chefe da família extensa era o dono da roça, mas todos que ajudavam a plantar podiam usufruir dos produtos dela (GALVÃO, 1996).

O chefe da família extensa deve mostrar prestígio econômico e político para os seus familiares, isso vai assegurar-lhes estabilidade econômica e política com outras famílias. Inicialmente os genros são membros integrantes da família extensa, podendo eles mesmos tornarem-se chefes de famílias extensas quando se separam da família atual e começam a ter sua própria roça, suas filhas e genros.

Para que um indivíduo possa ganhar prestígio entre os seus, ele deve crescer até atingir a categoria de chefe de família ou de capitão. Para se tornar um chefe de família deve garantir a sua descendência e aumentar o número de indivíduos ligados à sua família. É por isso que as filhas são mais desejadas, porque através delas o chefe da família garante o crescimento de seu grupo ao casá-las com outros rapazes que passam a morar e trabalhar para o sogro.

O prestígio do chefe de família extensa pode ser grande o suficiente a ponto de exercer influência também em outras famílias extensas. Cada família, porém é independente de outra na sociedade e não existe um único chefe na aldeia. “Podemos dizer que, sem dúvida, não há entre os Tenetehara, bem como entre quase todos os tupi, um poder centralizado.” (ZANNONI, 2004, p. 2)

Em *A Sociedade Contra o Estado* Pierre Clastres (2003) descreve o papel do chefe nas sociedades tribais como sendo “um chefe que não é chefe de Estado” (CLASTRES, 2003, p. 222). Sua autoridade não tem função punitiva, sua posição não é considerada como um *status* de obediência e submissão. “O espaço da chefia não é o lugar do poder” (idem, p.223). Segundo ele a função do chefe é de restabelecer a ordem e a paz em sua sociedade e a única arma usada para esse fim é a retórica. Através do diálogo ele tenta convencer os perturbadores que causam o tumulto a se reconciliarem. E exatamente por sua palavra não ter nenhuma força coerciva ou impositiva, a intriga pode se intensificar caso os dissidentes optem por não ouvi-lo. Isso mancharia a sua reputação como chefe, pois não soube cumprir bem o seu papel. (CLASTRES, 2003)

No caso dos Tenetehara a figura de um cacique, ou capitão é vista por eles mais como um representante do povo ante a sociedade nacional. Galvão diz que eles são escolhidos pelo órgão do governo através de cartas ou por indicação do encarregado do posto. O capitão é aceito pelos Tenetehara por ser alguém rico e influente na sociedade. “Somente são reconhecidos como capitão os indivíduos que possuam carta patente fornecida pelas autoridades do SPI¹⁴, ou que sejam por elas nomeados. (...) Ele foi escolhido porque estava rico [se referindo a José Veríssimo]. Todo o pessoal aqui trabalha pra ele. O mesmo guarda tudo, os couros, o dinheiro das vendas. É de acordo com a necessidade que ele vai comprando e distribuindo.” (GALVÃO, 1996, p. 98)

¹⁴ Extinto órgão do governo chamado Serviço de Proteção ao Índio. Atualmente substituído pela FUNAI.

Ele deve ter domínio das transações econômicas com os brancos, deve saber falar bem o português. Antes era reconhecido como o antigo chefe guerreiro que dava proteção aos seus em tempos de guerra, hoje ele lida com um inimigo diferente, a sociedade envolvente; porém, conserva os mesmos objetivos: manter a estabilidade econômica e social dos Tenetehara. Longe de ser um chefe que detém um poder coercivo sobre seus liderados ele é alguém que vai lutar pela causa dos seus.

Sobre o sistema religioso dos Tenetehara temos relatos significantes de Wagley e Galvão que dizem que apesar do contato com não índios durar mais de trezentos anos eles mantêm suas convicções inalteradas. Mesmo com os esforços dos missionários de lhes impor uma nova ideologia eles se mantêm coesos em sua religião. O que aconteceu foram meras adaptações das histórias contadas pelos padres jesuítas às suas próprias histórias. “Os Tenetehara aceitaram e incorporaram às suas crenças originais apenas aquelas idéias e elementos cristãos que lhes pareceram mais coerentes ao seu ponto de vista. Sua religião permaneceu fundamentalmente tenetehara.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 105)

Tanto Zannoni quanto Wagley e Galvão concordam que a vida religiosa do povo Tenetehara está profundamente coadunada à vida cotidiana. Eventos como doença, parto difícil, caçadas mal-sucedidas, colheitas destruídas, têm ação direta de espíritos considerados maus (WAGLEY & GALVÃO, 1955). Claudio Zannoni

diz que “sua relação [do Tenetehara] com o sobrenatural¹⁵ é pessoal e dele depende a sua existência. Não é, portanto, algo distante. Ele está presente no dia-a-dia, no ambiente onde vive nos lugares por eles freqüentados. [...] O ar que ele respira está repleto de espíritos que formam uma teia que o Tenetehara não vê, mas que precisa cortar à sua frente. Tudo é povoado de seres espirituais.” (ZANNONI, 1999, p. 125). *Kaboiting*, um Tenetehara entrevistado por Zannoni, deu a seguinte declaração a esse respeito:

“certa vez um pajé me disse que São Luis está cheia de espíritos, porque os espíritos gostam desses lugares assim: mar, lagoa, etc.

[Esses espíritos] são as pessoas mais velhas que já morreram. Na nossa lei, tudo tem espírito. Não se pode matar qualquer animal, principalmente se a mulher ta grávida, se tem menino pequeno, o espírito do macaco faz a criança ficar doida, ele se vinga.

Peixe também tem espírito, é preciso esperar a criança crescer. Até para cortar uma árvore é preciso pedir licença. Se tu fica doente e precisa daquela árvore, tu conversa com ela dizendo que você ta doente, que só ela pode te curar. Aí assim a gente tira a casca, a folha ou a raiz.

O pajé chama o espírito bom para ajudar a curar as doenças, mas tem vez que esses espíritos não resolvem, aí o pajé chama aquele outro espírito. Ele mora nas taperas, tu não pode derrubar aquela tapera, tu não pode fazer zoada lá onde ele mora [...].

[A onça] a pessoa pode matar só pra se defender, mas não pode ficar alegre, fazer mangação da onça só porque ela morreu, a pessoa que mata a onça tem que ficar séria, não fazer molecagem.” (ZANNONI, 1999, p. 129)

Segundo Eduardo Galvão, existem quatro tipos de seres espirituais diferentes denominados por eles de *karowara*. São eles:

¹⁵ Vale uma nota sobre o termo “sobrenatural” aqui empregado por Cláudio Zannoni. Neste trabalho a referida nomenclatura será evitada quando se referir aos espíritos, à sua ação ou ao lugar em que vivem pelo simples fato deste não se tratar de um mundo sobrenatural, ou uma realidade além da natural.

✓ Os heróis culturais e criadores: são os que deram origem ao mundo e aos Tenetehara, ensinaram-lhes a plantar e colher. Dentre eles destacam-se *Maíra*, que foi o grande criador dos Tenetehara e lhes ensinou a agricultura; *Mukwani* deu-lhes a noite que roubou de uma velha, antes dele os Tenetehara dormiam à luz do dia; *Aruwê* que lhes ensinou a Festa do Mel que aprendeu na aldeia das onças; *Tupã* um grande pajé que criou o sol, a lua, os ventos as chuvas, os trovões e os animais; *Zurupari* é o criador de todos os animais nocivos ao homem, como cobras, insetos, aranhas e pragas.

✓ Os donos das florestas e das águas: *Ywan* é o dono das águas e de tudo o que nelas habita assim como *Marana ywa* é o responsável pelos seres da floresta. Eles são muito poderosos e por isso, temidos. Podem fazer mal a qualquer um que causar dano à sua propriedade caçando e pescando além do necessário ou derrubando árvores sem motivo aparente. Por isso os Tenetehara sempre pedem licença para esses seres antes de caçar ou pescar.

✓ Os espíritos dos mortos: Estes são espíritos errantes e podem ser tanto de pessoas quanto de animais. Quando a pessoa é má e só faz coisa ruim ela tem seu espírito transformado em *azan*. Isso também ocorre quando ela teve uma morte lenta em decorrência de enfermidade causada por algum mau espírito.

Segundo a descrição de Galvão, determinados animais quando morrem tem *azan*. Estes espíritos têm a mesma forma do animal, porém não são atingidos por flecha ou munição de armas de fogo; também não deixam rastro por onde andam e são capazes de transformar-se em outro bicho. Somente o pajé pode ver os *azan*, porém muitas pessoas afirmam tê-los encontrado nas caçadas e só reconheceram quando o tiro não teve efeito ou quando perceberam que o animal não deixava rastro.

Os *azan* são os espíritos mais temidos. Eles podem lançar um feitiço numa pessoa e esta cair doente ou até mesmo morrer.

Os Tenetehara têm medo de passar perto dos cemitérios e das taperas porque é lá onde os *azan* normalmente ficam. Qualquer pessoa pode ir até lá chamar o *azan* do morto com quem quer falar. “Quando *azan* chega ele canta: ‘Aqui eu cheguei pra ver o que tem pra comer e por isso eu canto pra você.’ “ (GALVÃO, 1996, p. 130)

Os espíritos dos animais: os *piwara* são os espíritos de animais mortos. Eles protegem os seus animais dos caçadores. Também são os responsáveis por causar doenças nas pessoas. Quando um Tenetehara está em período de restrição alimentar ele deve evitar comer certas caças, se ele o fizer o *piwara* do animal que ele comeu vai lhe deixar doente. Os pajés são os únicos que podem dominá-los e tratar a enfermidade identificando o *piwara* de qual bicho causou a doença.

O personagem de maior destaque na religião tenetehara é o pajé. Ele é o mediador entre as pessoas comuns e os espíritos. O pajé chama os espíritos através de cantos, e danças. Dentre os instrumentos utilizados para esse fim, estão o maracá e o cigarro de *tawari*,¹⁶ que é o mais importante para a atividade. É através do seu uso, que o pajé incorpora o espírito. (WAGLEY & GALVÃO, 1955).

Como foi visto acima são os espíritos que causam as doenças nas pessoas da aldeia, portanto quanto mais espíritos ele consegue chamar e controlar, maior seu prestígio, pois consegue curar as doenças causadas por eles. Segundo Wagley e Galvão os mais comuns são *ywan*, o dono das águas, os *azangs* e os *piwara* de macaco, veado e gambá (1955). Desse modo o pajé é tão respeitado quanto temido. É respeitado pela sua capacidade de curar e é temido por que ele pode agir prejudicialmente lançando uma enfermidade sobre alguém (ZANNONI, 1999). Tanto que quando alguém está doente na aldeia todos imediatamente atribuem a culpa ao pajé. Sendo assim o enfermo é levado a outro pajé para que este lhe tire a doença.

Quanto à questão do aprendizado de como tornar-se pajé existem divergências nas bibliografias pesquisadas. Wagley e Galvão afirmam que “um jovem para tornar-se pajé tem que aprender a técnica com um outro pajé de reputação” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 115). Ele deve ajudar nos momentos de cura, aprender as canções para chamar os espíritos. Muitos jovens até saem de aldeia em aldeia procurando bons pajés que possam lhes ensinar. Eles tentam

¹⁶ Designação comum a espécies de lecitidáceas pertencentes a vários gêneros, grandes árvores da floresta de madeira de boa qualidade e frutos pixídios.

adquirir o poder de ser pajé, porém somente alguns chegam ao final do aprendizado e podem chamar os espíritos.

Contraditoriamente Zannoni afirma que “ser pajé não é fruto da escolha do indivíduo.” Nem todo mundo pode tornar-se pajé, essa formação depende dos sonhos que a pessoa tem. Isso é que vai determinar se ela será pajé ou não. Vale ler o que *Kaboiting* disse a esse respeito:

“ser pajé é um dom: ninguém aprende. Ele já nasce com aquilo. A pessoa descobre porque é segredo. Não pode ser pajé qualquer um. Um pajé não prepara outro. O parente nosso aqui aprendeu por conta dele, ninguém lhe ensinou. Ele conseguiu da natureza. O pajé canta essas coisas; ele tem compromisso com vários mistérios, com vários espíritos: espírito de águas, de mata, tudo ele conhece. Espíritos de pássaros, de pajé que continua por aí ainda, espírito de *tamuz*¹⁷ que está por aí, espírito dos mortos. Então o pajé celebra essa pessoa pra defender os que estão aqui. Ele também conhece o espírito mau, e resolve da parte do espírito mau, faz feitiço. Isso porque quando está zangado, faz feitiço para outro e mata [...]. mas se não tiver outro [pajé] que tire, adocece mesmo, e às vezes pode até matar.” (ZANNONI, 1999, p. 133)

É interessante ressaltar que o fato de alguém ser pajé não tira a responsabilidade de conseguir sua própria comida, pois este não é considerado um serviço religioso remunerado, assim, todos os pajés têm uma roça para cultivar e se precisarem caçar eles mesmos o fazem. Às vezes eles recebem donativos como gratidão por ter curado alguém. Esses presentes podem ser armas de fogo, ferramenta de trabalho etc.

¹⁷ Avô, velho. Lê-se tamui.

Segundo Galvão as doenças, em grande parte dos casos, são atribuídas aos espíritos como sendo uma maneira deles se vingarem ou castigarem uma pessoa que os desagradaram. Desse modo, todos os doentes são levados aos pajés para serem curados, pois eles são a ligação entre o doente e o ser que causou a doença. Algumas vezes, entretanto, é aceitável o fato das doenças não terem uma causa sobrenatural, ou seja, elas podem ter sido causadas por fraqueza ou virose como algumas epidemias normalmente atribuídas aos brancos (GALVÃO, 1996). Zannoni generaliza todas as doenças como sendo causada por um espírito ou enviada por algum pajé. O interessante é que a explicação para o motivo da pessoa estar doente não é a própria doença, mas “um espírito que entra no corpo da pessoa e se manifesta como doença” (ZANNONI, 1999, p. 134).

Os Tenetehara usam dois vocábulos distintos para cada um destes tipos de doença: os *iameahu* são ocasionados sem influência dos *karowara* e os *maé hopiwara* são ocasionados pelos espíritos. Por não ter influências dos espíritos os *iameahu* são tratados com remédios dos brancos ou com a própria medicina nativa. Muitas vezes são doenças provenientes dos contatos freqüentes com os brancos, como a gripe. São considerados *iameahu* as doenças que não deixam ninguém acamado, são doenças leves.

Caso essa doença se agrave ou cause outra pior ela passa a ser tida como *maé hopiwara* que é caracterizada por ser originada por um *karowara*. É comum encontrar no enfermo manifestações dos espíritos causadores da doença,

isso intensifica a gravidade do problema. Assim, o paciente é conduzido ao pajé que deve curá-lo.

Zannoni diz que os Tenetehara acreditam que as causas das doenças sempre são as mesmas. Pode ser o *tumuzumu* – o dono da noite – que entra na pessoa causando dor no estômago, dor de barriga, diarreia e vômito. O *pitowara* – o dono das fruteiras – que provoca desmaios se alguém passar por baixo de uma árvore. O pajé é o principal responsável pela doença da maioria das pessoas lançando sobre elas as moléstias. Se outro pajé não tirar a enfermidade, o doente pode acabar morrendo. (ZANNONI, 1999)

"Os Guajajara sentem constantemente, em torno de si, um mundo de sobrenaturais, aos quais, relacionam quase todas as atitudes humanas e cujas influências, de certo modo, explicam as diversas ocorrências, normais e anormais da existência." (GALVÃO, 1996, p. 119)

Em vista disso, é razoável que os pajés acreditem que até mesmo as *iameahu* são causadas por espíritos, e que os remédios tomados apenas amortecem a enfermidade temporariamente, mas não tirem de fato o mal do corpo da pessoa. Muitas vezes os Tenetehara encaram até mesmo as doenças mais "leves" como sendo ação de espíritos. Eles não limitam esse fato somente a quando o estado do enfermo piora.

Wagley e Galvão dividem as sessões de cura em duas partes. Inicialmente o pajé deve identificar o espírito que está causando a doença, pois só poderá curar o doente se ele tiver familiaridade com o espírito para poder dominá-

lo e retirá-lo do corpo do paciente. Para isso ele pergunta aos familiares ou ao próprio doente sobre suas atividades dos últimos dias, sobre o que comeu, por onde andou, para tentar identificar se houve alguma agressão a um espírito que poderia estar se vingando com a doença. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Tendo identificado o *karowara* (espírito) que esta causando a enfermidade o pajé inicia as atividades de cura. Ele usa um grande cigarro feito de casca de *tawari*. Ele canta e dança perto do doente as músicas dos espíritos que estão originando a doença, se foi o *piwara* (espírito de animal) de algum bicho ele canta e dança como aquele bicho para chamar o espírito. Em seguida faz-lhe massagem com ervas medicinais e sopra baforada do cigarro no local da massagem.

Com os tragos no cigarro o espírito sai do corpo do doente e entra no corpo do pajé que passa a agir de maneira característica ao animal de cujo espírito ele está possuído, se o espírito é muito forte o pajé pode até cair inconsciente no chão. É durante o transe que se realiza a cura, e a enfermidade é retirada do corpo do paciente tomando a forma de algum objeto que os Tenetehara chamam de *ymaé*. Cada espírito tem seu *ymaé* específico que pode ser pedaços de osso, pedras ou fios vermelhos. Normalmente o pajé não mostra o *ymaé* retirado do corpo da pessoa com o risco dos presentes ficarem doentes também. O espírito que causava a moléstia passa para o corpo do pajé que pode dominar e expulsá-lo de seu corpo. (GALVÃO, 1996)

Temos um relato detalhado de uma dessas sessões de cura narrado por uma informante de Claudio Zannoni.

“o pajé cura cantando; quando ele vai cantar ele faz o cigarro, que [...] é enrolado com a palha de *tawari*. Para ele se concentrar e entrar em contato com os encantados, ele fuma lá fora e, depois de rezar, para ele fazer o curativo, vem orar na pessoa cantando as cantigas de mãe d’água. Ele usa só o canto, sem maracá, e o fumo. Joga fumaça e usa também muito defumador. Coloca o tanarísico no cigarro. O tanarísico é uma espécie de baba tirada do sapo ou rã. É muito cheiroso. Pega a espuma da rã, seca ela que fica como um pozinho. Aquilo serve pra tirar a dor de cabeça. (ZANNONI, 1999, p. 135)

Caso a cura não ocorra o pajé alega que não identificou corretamente o espírito causador da doença impedindo, assim, a retirada do *ymaé*. Ele começa a cantar para que o espírito que ele chamou vá embora e, então poder chamar outro. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Os Tenetehara têm basicamente dois tipos de eventos festivos: Cerimônias de Transição da qual fazem parte a Festa da Moqueada e Festa dos Rapazes – cerimônia de transição das moças e dos rapazes respectivamente – e Festas de Proteção: nestas se enquadram a Festa do Mel, para proteger as caças, e a Festa do Milho para proteger a plantação de milho. Eduardo Galvão registra outros eventos que serão relatados no fim desta descrição.

FESTA DA MOQUEADA

Segundo os autores Wagley e Galvão (1955) os eventos que marcam a passagem dos jovens da aldeia para a fase adulta são realizados para ambos os sexos. Claudio Zannoni diz que antigamente essa festa era organizada por cada família extensa para comemorar a passagem de cada menina do grupo. Hoje em dia a festa é feita uma única vez ao ano para todas as meninas da aldeia que tiveram a primeira menstruação nesse período. O motivo é a escassez de caça nas matas mais próximas e também o alto custo que é investido no evento, como pólvora e armas usadas na caçada. (ZANNONI, 1999)

Junto com o cantador da aldeia, os pais (Zannoni atribui essa função às mães e avós das moças) marcam um dia para o início da cerimônia. Tendo essa data definida os homens da aldeia saem para uma caçada coletiva onde serão obtidos os alimentos do evento. Wagley e Galvão não relatam muitos detalhes sobre essa caçada coletiva, Zannoni, porém, diz que na noite anterior à saída, eles se reúnem para cantar pedindo aos espíritos proteção na caçada. Os caçadores decidem a quantidade de caça baseado no número das moças que participam da festa. Eles observam isso com rigor para não haver matança de animais sem necessidade evitando o desperdício do alimento na festa. (ZANNONI, 1999)

Quando termina a caçada uma mulher vai ao encontro dos homens cantando e dançando para receber a caça abatida. Depois de um tempo de descanso todos voltam juntos para a aldeia onde deixam a caça com as mulheres que vão prepará-la. “Os caçadores que chegam do mato com as carnes moqueadas

estão enfeitados com inúmeros galhos de mato verde [...]. Alguns deles vêm tocando umas flautas feitas com cabacinhas, e apitos emitindo assobios” (ZANNONI, 1999, p. 71).

Wagley e Galvão acreditam que as canções entoadas nesta festa são as mesmas da Festa do Milho que será descrita mais adiante. “A dança, as canções e as atividades xamanísticas que constituem a essência desses ritos da puberdade são basicamente os mesmos da Festa do Milho.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 91)

Pela manhã iniciam-se as atividades do evento que se prolongam até a noite. Os jovens são enfeitados com faixas de algodão nos braços e tornozelos, têm o corpo pintado com jenipapo e adornado com penas de gavião. Levam um acessório parecido com uma flecha, enfeitado com penas de araras. As moças são enfeitadas pelas mães e parentes mais próximos. Elas têm o corpo inteiro pintado com a tinta escura do jenipapo e trazem a cabeça coberta por uma penugem branca. O local escolhido para isso é a casa grande no centro da aldeia. Na falta desta escolhe-se um lugar amplo na casa de um dos parentes dos jovens iniciados.

O ritual começa pela manhã com as canções do cantador da festa. Ele tem ao seu lado os jovens iniciados que o acompanham. O cantador começa a cantar marcando o ritmo com o maracá e batendo com o pé direito no chão. Os jovens não cantam, somente acompanham o ritmo com o bater do pé no chão. As moças iniciadas ficam em um lugar a parte neste ambiente. Aos poucos os ouvintes aumentam. As mulheres tomam as moças do ritual e as levam para perto dos

homens acompanhando-os com passos simples de dança. Vale aqui a descrição deste segmento do ritual nas próprias palavras dos autores:

“Formou-se uma linha de homens que acompanhou o movimento das mulheres, seguindo o ritmo da canção com forte bater de pés. As duas linhas, cada uma tendo à frente os jovens iniciados de seu sexo, aproximavam-se e distanciavam-se. Ambrósio levou mais alto a canção, redobrando os participantes em entusiasmo. Como é comum nas canções tenetehara que são muito melodiosas, as mulheres cantavam num quase falsete em contraponto com os homens.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 92)

Depois todos se posicionam lado a lado próximo ao esteio central da casa formando uma linha de homens e, atrás destes, uma linha de mulheres. Passaram a andar em volta do esteio até ao ocaso.

Durante as danças os pajés passam a chamar os espíritos que eles controlam. Usando grandes cigarros engolem fumaça até ficarem possuídos pelo espírito invocado. Passam entre os participantes cantando canções próprias, diferentes das que estavam sendo executadas pelos outros. No final do dia todas as atividades encerram e o cantador atira para cima com sua espingarda indicando que agora os rapazes eram os mais novos homens entre eles. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Em seguida todos voltam para o interior do recinto onde estava sendo realizada a cerimônia e os rapazes têm o dever de liderar, eles mesmos, os outros nos cantos. Inicialmente são acompanhados pelo cantador até ganharem confiança para fazerem por si só. Cantam durante toda a noite. Esse segmento do ritual é chamado de *zingareté* (cantar muito). Os ouvintes chegam e vão sem a obrigação

de estarem presentes no momento. Muitos vão para casa dormir e voltam depois. Os jovens, porém, devem permanecer cantando e dançando a noite inteira sempre olhando para frente. Os Tenetehara dizem que se os rapazes desviarem o olhar para um dos lados podem ficar loucos.

Como já foi dito, Wagley e Galvão consideram essa Festa como um evento que marca a passagem tanto de rapazes quanto de moças para a vida adulta, porém atualmente a Festa da Moqueada é considerada uma festa mais feminina por voltar as atenções somente para as moças que tiveram a primeira menstruação nesse período. Assim sendo, acredito ser mais adequado para melhor compreensão deste ritual fazer uma divisão nas descrições dos autores pesquisados. Daqui pra frente a Festa de Moqueada será descrita como Zannoni registrou em sua pesquisa, como uma Festa para as moças. Uma vez que esse aspecto não é tão enfatizado por Wagley e Galvão nos valeremos de seu trabalho somente para citações e comparações.

Nas descrições destes autores as moças do ritual são adornadas com mais requinte que os rapazes. Além das penugens brancas que elas já trazem na cabeça são-lhes colocadas faixas com penas de tucano e colares de sementes. As avós e as mães são as responsáveis por pintá-las. Todas vão para um quarto para enfeitarem as jovens. Na frente desse quarto o cantador começa cantar até o fim da tarde quando eles chamam as mães a fim de trazerem suas filhas para fora para iniciarem o ritual. As moças ficam de braços dados com suas mães e com o cantador da festa (ZANNONI, 1999). Segundo Wagley e Galvão o cantador as leva

para o centro do recinto onde estão e passam a dançar juntos, lado a lado. Segundo eles neste momento “a dança e os cantos atingiram um grau de animação superior ao de qualquer outra fase da cerimônia.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 94). A descrição que Zannoni diz o seguinte:

“Há sempre um cantor que inicia o canto; antes, ele o ensaia em voz baixa e cadencia-o com o, a fim de que os outros cantores peguem o ritmo certo; depois ele inicia com um tom forte de voz, balançando o maracá e dançando. Os cantos são sempre divididos em versos iguais, os quais, por sua vez, são divididos em três partes acompanhadas pelo desenvolvimento da dança. Durante a primeira parte do verso os cantores não saem do lugar. Seguem o ritmo da cantiga com o maracá, batendo o pé direito no chão. Na segunda, eles dançam dando uns passos através de pequenos pulos para frente com o pé direito, continuando a marcar com ele o ritmo, num espaço de cerca de dez metros e sucessivamente voltando, fazendo um semicírculo. Na terceira, continuam no lugar inicial até o fim do verso, permanecendo parados, a bater o pé no chão para reiniciar outro verso. São cantos compridos nos quais varia somente a parte inicial, que é cantada pelo cantor e repetida por todos os outros, e seguida pelo refrão, igual durante todo o canto. As mulheres cantam em falsete, acompanhando o canto por trás dos homens e com um tom de voz uma oitava acima do canto dos homens, acompanhando seu canto com os monossílabos: ‘eh, he, ahe’.” (ZANNONI, 1999, p. 73)

No último dia da festa é realizada uma refeição coletiva. A carne que foi obtida pelos homens e moqueada pelas mulheres é agora servida a todos os participantes que trazem suas vasilhas para guardarem a parte que lhes cabe. As moças iniciadas também tomam parte nesse cerimonial pedindo uma permissão formal ao cantador da festa para comerem a carne moqueada. A partir de então elas estão liberadas para comer qualquer caça como os adultos. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

FESTA DOS RAPAZES

Um importante evento que ocorre entre os Tenetehara e que não foi aprofundado por Wagley e Galvão é a Festa dos Rapazes. É a cerimônia de iniciação masculina que prepara os jovens da aldeia para serem os próximos cantadores da comunidade, uma das funções mais importantes de um homem adulto na sociedade tenetehara.

Walgey e Galvão abordam esta festa como sendo parte de um ritual de transição que ocorre tanto para os homens quanto para as mulheres. (WAGLEY & GALVÃO, 1955). Claudio Zannoni (1999) descreve com detalhes este cerimonial. Entretanto ele cita o caso de uma aldeia na região do Pindaré que realiza esse ritual na cerimônia das moças, confirmando, assim, os dados de Wagley e Galvão. Segundo Zannoni não há um período de reclusão para os iniciados (ZANNONI, 1999).

Zannoni não nos dá informações quanto ao repertório executado nesta festa, Wagley e Galvão o fazem, no entanto não se referem a esta festa e sim ao tipo de cantos utilizados. Por isso traremos algumas informações específicas dadas por seu Alfredo por ocasião de minha visita à sua aldeia. Segundo ele as músicas que podem ser cantadas nesta ocasião pelos jovens iniciados são as músicas que falam de aves o que veta a possibilidade de serem cantadas músicas de animais quadrúpedes, como, por exemplo, onça, veado, tatu e raposa. O gavião é a única ave que não pode ser cantada.

Encontramos um paralelo nas descrições de Wagley e Galvão quanto a esses animais. Segundo eles “alguns animais são temidos pela malignidade particularmente forte de seus *piwara*¹⁸.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 113). O contexto deste relato refere-se à caçada e não a uma festa. No entanto as semelhanças encontradas podem ser suficientes para entendermos o motivo da proibição do canto dos animais mencionados. Entre os animais de “malignidade forte” os autores citam a anta, a onça, o sapo-cururu e o gavião. Todos são animais de quatro patas, exceto o gavião. Quando um índio caçou um gavião e ficou muito doente, só foi curado depois que o pajé descobriu que o *piwara* que havia causado a enfermidade era do gavião. Também fazem menção específica ao *piwara* da onça que é tão poderoso que pode até entrar no corpo de outros animais dando-lhes uma força fora do comum.

No dia da festa os jovens têm o corpo pintado com jenipapo e urucum, formando uma espécie de veste cerimonial. São enfeitados com capacetes feitos de penas de arara e com braceletes e tornozeleiras confeccionados pelos pais. Nos cabelos trazem penugem de gavião. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Aparecida Vilaça aborda o tema de pintura corporal entre os *Wari* dizendo que “o corpo ameríndio não é um dado genético, mas é construído ao longo da vida por meio das relações sociais” (VILAÇA, 2000, p. 60). Logo, as pinturas corporais, perfurações labiais, escarificações são elementos que constituem o corpo do índio ao longo de sua vida.

¹⁸ Espíritos de animais

Na década de 80 houve certa resistência por parte da sociedade nacional em aceitar o corpo nu do indígena e a maneira que eles encontraram de não entrar em conflito com a sociedade nacional por causa dos seus corpos nus foi adaptando as roupas ocidentais como parte de vestimenta. Segundo ela, “passar a usar roupas foi um modo não só de serem aceitos, mas de serem deixados em paz, e de continuarem a viver como antes, quando longe dos olhos dos Brancos” (VILAÇA, 2000, p. 57). Desde então eles passaram a ter o que ela chama de “corpos duplos”, ou seja, vestimentas ocidentais presentes juntamente com as pinturas corporais. “A roupa seria o modo indígena de ser Branco” e “os enfeites plumários [ou as pinturas corporais], por sua vez, seriam o modo Branco de ser índio.” (VILAÇA, 2000, p. 60).

No que diz respeito aos Tenetehara encontramos esses enfeites mais presentes durante as festas de transição. Porém algumas exceções foram encontradas durante uma conversa com seu Alfeu. Ele falou de um festival promovido pelos brancos em homenagem ao dia do índio em Teresina-PI onde foi convidado para cantar. Tanto ele quanto Zé Altino, outro cantador da aldeia Colônia, foram enfeitados com os adornos comumente utilizados por eles. Isso ratifica a posição de Vilaça (2000) mostrando que também os Tenetehara levam em consideração “o modo Branco de ser índio.”

Wagley e Galvão (1955) escrevem que a cerimônia acontece numa construção semelhante a uma casa, porém sem paredes. Rodeando este local colocam folhas de bananeiras. Fazem um caminho até o mato com essas folhas,

para os jovens fazerem suas necessidades. Eles não podem pisar no chão enquanto durar o ritual, para não serem atacados pelos espíritos.

No centro da casa fica o cantador que começa a cantar e dançar batendo o pé direito no chão e marcando o ritmo com o maracá. Os jovens o acompanham no canto de braços dados a ele. Depois disso o cantador os chama para o pátio fora da casa; as folhas de bananeira são levadas para que eles fiquem em cima. Ali ele manda que cada iniciado entoe o canto que aprendeu dando o maracá para o primeiro jovem para fazer uso dele enquanto canta. Quando este termina o maracá é passado para moço seguinte, e assim por diante até o último cantar. Cada um deles é acompanhado por uma moça que se posta por detrás colocando as mãos nos ombros dos rapazes. Elas seguem o ritmo da música levantando e abaixando os calcanhares.

Um cantador só pode segurar um maracá e cantar com ele se estiver acompanhado de uma jovem. Este instrumento distingue o cantador de um homem comum na aldeia. Nas palavras do autor lemos que “somente quem já passou por este ritual de iniciação pode usar esse instrumento que é considerado a voz dos espíritos. Por isso é necessário preparar-se através do canto porque [...] a primeira vez que uma pessoa o pega sente um choque, e por isso deve estar preparado psicologicamente.” (ZANNONI, 1999, p. 77)

Depois que todos os iniciados terminaram de cantar o seu próprio canto o maracá é devolvido para o cantador que encerra a cerimônia com um canto

acompanhado pelos jovens. A partir de então cada um deles já pode participar de todas as cerimônias realizadas na comunidade.

“Antigamente esse ritual era realizado com uma certa periodicidade. Hoje só acontece em algumas aldeias” relata Claudio Zannoni (ZANNONI, 1999, p. c 75). Ele diz que o principal motivo de esta festa não ser realizada com freqüência atualmente é que os velhos cantores que sabem como fazê-la estão morrendo.

FESTA DO MEL

Para os autores, a Festa do Mel e a Festa do Milho são as cerimônias mais importantes para os Tenetehara, uma vez que a Festa da Moqueada é considerada como parte da Festa do Milho. “A festa do Moqueado, que marca a passagem da puberdade para os jovens Tenetehara, é realizada nessa mesma ocasião, como parte da Festa do Milho” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 126).

Para os Tenetehara a Festa do Mel é o evento mais almejado onde todos se alegram e se divertem. O objetivo dessa Festa é garantir a abundância de caça; eles afirmam que nos tempos em que ela era realizada com freqüência havia mais caças. Para eles as canções desta festa são as melhores em todo o seu repertório. Elas falam de animais da floresta e de pássaros (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 127).

O “Dono da Festa do Mel” é o responsável por organizá-la e convidar outras aldeias. Ele é um homem destacado na sociedade tenetehara. Não precisa

ser necessariamente chefe de família extensa nem mesmo pajé. Deve, porém ser profundo conhecedor e excelente cantador das músicas desta Festa. Para aprenderem essas músicas são escolhidos homens que têm facilidade em cantar e decorar os longos cantos (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 127).

O evento ocorre durante a estação seca, porém a coleta do mel é feita vários meses antes. Para este fim é construída a Casa do Mel, uma cabana erguida no centro da aldeia onde são armazenados os potes de mel coletados. Os homens saem em grupo pela mata para colher o mel silvestre. Ao retornarem vêm pulando, cantando e dançando para o mel não ficar triste e colocam os potes pendurados nos esteios centrais da casa.

Durante o período da coleta todos se reúnem durante a noite para cantar; as mulheres ficam dentro da casa e os homens ficam fora. O cantador se posta alinhado aos homens que estão de mãos dadas e por trás deles as mulheres na mesma formação e todos vão cantando e dançando em direção a casa (GALVÃO, 1996, p. 145).

Várias aldeias vizinhas são chamadas para participar da Festa. O número varia de acordo com a quantidade de mel coletado e com a quantidade de alimentos, pois a aldeia anfitriã é responsável pela alimentação de todos participantes. Os convidados chegam tocando buzinas e fazendo grande algazarra. Todos vão recebê-los em silêncio e voltam juntos em grande gritaria conduzindo-os até a casa grande. Antes de entrar na casa do mel todos ficam em silêncio ou

conversando baixo. Caso já tenha gente dançando as atividades são interrompidas para a recepção.

Quando já estão todos na casa grande, a Festa é iniciada. Os membros de cada aldeia se organizam em filas. O primeiro da fila de uma das aldeias começa a cantar. Quando termina, é seguido pelo que está atrás dele. Quando todos da fila já tiverem cantado, a vez é passada para a fila de homens da outra aldeia. Os homens da aldeia anfitriã sempre são os últimos a cantar. Depois que cada pessoa canta lhe é servido uma mistura de mel com água. As canções são repetidas várias vezes e a mulheres todas juntas acompanham os homens nos estribilhos. Ao pôr-do-sol os homens dançam de mãos dadas formando um grande círculo. As mulheres os acompanham num círculo externo. Neste momento tanto homens quanto mulheres entoam juntos as canções e o mel lhes é servido nos intervalos. (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 128)

Sobre esta realização Eduardo Galvão registra algumas informações diferentes em seu diário de campo que vale a pena destacar por sua maior riqueza de detalhes. Na manhã de início da Festa todos saem cantando pela aldeia indo de casa em casa. O “Dono da Festa” canta acompanhado por todos integrantes daquela casa. Depois que passaram por todas as casas os participantes voltam para a Casa do Mel. No princípio da cerimônia os homens sentam em uma roda e as mulheres sentam de frente pra eles. Cantando levantam e ficam num círculo de braços dados tendo as mulheres às costas, estas, porém com os braços livres. Nesta formação andam para frente formando um círculo.

Dentro da casa eles dançam, cantam e bebem o mel. Depois saem para o pátio para dançar e, em seguida, percorrem a aldeia em grande euforia. Os homens com buzinas e caixas na mão e as mulheres com maracás. (GALVÃO, 1996, p. 146). Vale, aqui, apreciarmos a descrição nas próprias palavras do autor.

“Fazem duas rodas, uma de homens e outra de mulheres e, por algum tempo, gritam fazendo muita zoadá. Depois entram na casa calados, aí as mulheres ficam no centro, em roda, paradas e os homens em fila, em círculo, no interior da casa. Um homem adianta-se, entra na roda das mulheres e canta. Todas elas o acompanham, quando acaba de cantar sai da roda e bebe mel, então, entra outro e assim por diante. Os homens cantam um de cada vez. Depois que todos cantam sozinhos, os homens começam a cantar juntos, fazem rodas, a de homens no centro e a de mulheres de fora, cantando e dançando, andam na mesma direção” (GALVÃO, 1996, p. 146)

Segundo Galvão as outras aldeias só são convidadas quando o mel já está quase acabando.

A Festa dura enquanto houver mel para todos os participantes. No último dia pela manhã os homens saem para uma caçada coletiva e voltam à tarde trazendo a carne moqueada que é servido num grande jantar. Nesse momento as músicas e danças da festa alcançam o ponto máximo. De madrugada os convidados voltam para suas aldeias. (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 129)

Essa festa é a única que tem sua descrição detalhada nos mitos como veremos adiante. Por isso vale acrescentar uma reflexão sobre o que têm dito alguns autores quanto a possibilidade do ‘rito atualizar o mito’. Esse tema foi levantado por Rafael de Menezes Bastos (1988) que faz distinção entre “tempo

mítico” e “tempo histórico”. Durante a execução de um ritual no tempo histórico o tempo mítico está sendo atualizado e vivenciado novamente. Ele diz que a música tem o papel de transformar o tempo mítico em tempo histórico através de atribuição de valores. “A mito-cosmologia estabelece os personagens e relações entre personagens arquetípicos e modelares, vigentes no ‘tempo mítico’. Isto é atualizado pela dança, plumária, pintura corporal no ‘tempo histórico’[...]. É a música que, através da criação de ambiências afetivas adequadas, possibilita a *transformação* do primeiro subsistema no segundo, o que o faz, no fundamental, axiologicamente.” (MENEZES BASTOS, 1988, p. 53) [grifo original]

Para Seeger (1987) a música é a responsável por essa atualização. “Na região do Alto Xingu, o canto está associado a cerimônias que os homens aprenderam com os espíritos ancestrais no tempo em que estes caminhavam sobre a terra, e a música possibilita um retorno e uma renovação do passado sagrado. [...] O tempo e a potencialidade do mito são, de alguma forma, restabelecidos no presente através do som das flautas, dos maracás e da voz.”¹⁹ (SEEGER, 1987, p. 7) Verificamos nesta citação que uma das origens das músicas entre os povos do Alto Xingu é o mito, e que a música retorna a este período e confirma esta origem através de sua execução.

Semelhante posição tem Mello (2005) que, em sua tese de doutorado, mostra que os *Wauja* tendem a manter seus costumes e maneira de viver

¹⁹ “In the upper Xingu region, in the state of Mato Grosso, singing is associated with ceremonies taught to men by spirit ancestors when they walked on earth, and music makes possible a return and renewal from the sacred past. [...] The time and potentiality of myth is to some degree reestablished in the present through the sound of flutes, rattles and voice.”

semelhante ao modo vivido no tempo mítico, pois aquele era o jeito verdadeiro de ser *wauja*. Para isso as performances do mito são necessárias, pois elas têm o “propósito da manutenção da ordem primeira [instituída no mito], evitando a dissolução do mundo.” (MELLO, 2005, p. 105)

A autora sugere que mito e ritual são inseparáveis uma vez que encontramos em um a explicação do outro, e ainda acrescenta que essa relação é comum em várias sociedades xinguanas. Ela demonstra bem essa relação ao fazer uma comparação com uma encenação teatral e o *script*. O mito é o roteiro que será seguido pelos participantes na hora do ritual. Enquanto eles atualizam o mito no rito, eles revivem acontecimentos míticos e isso os torna não somente os atores, mas também os observadores. “Mito e ritual são esferas inseparáveis, pois o *aunaki* [mito] guarda uma relação profunda com o *naakai*, ‘ritual’, de tal modo que a compreensão de um passa pela do outro, lembrando que nas várias sociedades xinguanas o mito como explanação do rito parece constituir um princípio. Pela perspectiva da performance, o ritual pode ser visto como uma encenação dos nativos para si próprios: os atores ali podem reviver acontecimentos histórico-míticos. [...] Nesta perspectiva, revivendo o passado, os atores são seus próprios espectadores: o ritual é auto-encenado.” (MELLO, 2005, p. 107)

Mello atribui à música um papel importante em todo esse processo (mais especificamente no ritual de *lamurikuma*). É através da música que o mito se transforma em rito e como o ritual é musical então a música serve de roteiro para que ele aconteça. “A música, neste cenário, representa uma via de acesso

privilegiada à cosmologia e à sociabilidade *Wauja* visto que é através da música que o mito se transforma em rito e o tempo cosmológico é recriado e projetado no espaço do presente cronológico.” (MELLO, 2005, p. 12). Como a autora considera em sua dissertação de mestrado, o tempo cosmológico [tempo mítico] é “o modelo explicativo da sociabilidade *wauja*” no presente cronológico (MELLO, 1999, p. 75) e a música é o instrumento que permeia ambos os ambientes.

FESTA DO MILHO

Do mesmo modo como a Festa do Mel tem o objetivo de garantir a abundância da caça, a Festa do Milho tem “o propósito de garantir uma boa colheita e proteger o milho da ação dos *azang*, espíritos errantes considerados ‘donos do milho’” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 129). Canto e dança deveria acompanhar o crescimento da plantação, mas isso raramente ocorre. Uma vez iniciada, a cerimônia deve ser prosseguida até o fim, caso contrário os *azang* ficam irados causando a perda da plantação e até doenças nos índios. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Para Wagley e Galvão (1955) a Festa do Milho é uma oportunidade para os pajés demonstrarem suas habilidades em chamar e controlar vários espíritos. Todos podem participar do evento, porém a figura proeminente é o pajé. A festa é iniciada pela manhã com o pajé entoando as canções próprias do momento podendo ser acompanhado por homens e mulheres presentes na ocasião. Ele tem em suas mãos um cigarro e o maracá que é usado para marcar o ritmo. Os homens,

inicialmente sentados, o acompanham com o bater dos pés no chão; as mulheres dançam aos pares.

Os autores descrevem uma sessão de xamanismo observado durante uma Festa do Milho. Dois pajés puxam fumaça do cigarro para chamar os espíritos. Quando um deles cede seu corpo ao *azang*, passa a agir de maneira característica. Servem-lhe tapioca crua e raiz de mandioca para o *azang* comer porque estava com fome. Quando recebe espíritos de animais passa a agir de acordo com o animal, porém os espíritos mais freqüentes são os *azangs*. Esses eventos se prolongam até o fim da Festa.

Nas palavras dos autores vemos que a Festa do Milho é marcada pela presença constante de atividades xamanísticas, dirigidas pelos pajés que aproveitam um bom público para mostrar suas habilidades em controlar diversos espíritos. “A pajelança [...] é a principal característica dessa festa. É uma ocasião em que o pajé demonstra a sua habilidade e poder em controlar o sobrenatural, em particular os *azang*. O objetivo [...] é o bem-estar comum, a proteção da colheita do milho e dos indivíduos em geral, contra a malignidade dos *azang*.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 130)

OUTROS EVENTOS

Arrasta-pé

No final do ano de 1941 foi registrado por Eduardo Galvão um arrasta-pé numa aldeia guajajara na região de Santa Inês. Todos comentavam sobre o evento com muita empolgação. Foi contratado um tocador de harmônica da cidade de Santa Inês e realizaram a festa na varanda da casa de uma das pessoas mais influentes da aldeia. Várias pessoas que não eram indígenas foram convidadas para participar, entre elas moças negras, algumas sertanejas que moravam na região (fora da reserva) e os trabalhadores do posto indígena. Os outros participantes todos eram índios.

Os instrumentos utilizados na festa foram a harmônica e o cavaquinho tocados por *karaiw*²⁰ e um tambor e pandeiro tocados por índios. Um dos participantes estava trajado com um terno completo. Todos dançavam aos pares. Índios tomavam as moças sertanejas para dançar, porém os *karaiw* não tiravam as índias para dançar.

Em outra festa semelhante, um senhor começou a tocar vários sambas na flauta sendo acompanhado por rapazes que tocavam tambores. Enquanto tocavam e dançavam, faziam uso da diamba. Alguns jovens começaram a dançar sozinhos até que chegou um homem trazendo duas moças para acompanhá-los na

²⁰ Homem branco. Lê-se caraíu.

dança. Outros casais chegaram para o baile e a dança se prolongou até a madrugada.

Num evento seguinte, a maior parte das pessoas não trabalhou durante o dia porque à noite teria o arrasta-pé. Chegando o momento alguns jovens começaram a dançar sozinhos até que chegaram moças para acompanhá-los. Adultos e crianças participavam do baile. Nesta festa em particular tinha flauta, tambor e maracá. Os índios aprenderam a tocar os primeiros instrumentos na cidade. Pelo fato de saberem tocar esses instrumentos eles conseguiam ganhar dinheiro tocando fora da aldeia.

Além do arrasta-pé, Eduardo Galvão também identificou outras ocasiões onde os Tenetehara faziam música.

No momento da pesca eles entoavam canções para *uwan*, o dono das águas. Seguindo a tradução livre do Galvão: *“Eu vim cantar. Eu vou cantar para você. Ei-lo que vem; ele está para chegar. Eu vim aqui para vocês todos verem. Então nós fazemos em nosso lugar. Eles dizem que você não tem karowara. Ele fica aqui. Eu canto aqui. Há muitas pessoas aqui para me ouvir. Eis-me aqui, eu canto para vocês. Ele chega.”* (GALVÃO, 1996, p. 149)

Segundo o autor existem muitas pessoas na aldeia que tocam píforo muito bem. Eles o fazem ao meio-dia, ao ocaso e à noite. Costumam tocar sambas

em suas flautas acompanhados por tambores e por reco-reco. A maioria dos rapazes sabe tocar samba.

Quando Wagley e Galvão pediram para eles tocarem suas músicas brincaram cobrando um preço para fazê-lo, porém, depois colocaram um banco em frente à casa do capitão da aldeia e um homem chegou tocando maracá. Todos sentaram e cantaram durante muito tempo acompanhando o ritmo batendo os pés no chão.

CAPÍTULO 02 – DESCRIÇÕES NATIVAS DAS FESTAS TENETEHARA

Acredito, por vários motivos, ser muito importante levar em consideração o que foi dito mais recentemente pelos próprios Tenetehara a respeito destes eventos partindo das informações que foram dadas em entrevistas feitas durante minha visita às aldeias no ano de 2004.

Um destes motivos é que grande parte das informações obtidas não se encontram nos livros de referência sobre os Tenetehara. Também ficou evidente na fala de todos os informantes que as festas surgem como tema recorrente. Percebi então que o momento das festas é importante o suficiente para eles nunca deixarem de mencioná-las nas entrevistas. Eles sempre associam a música às festas. O que revela a indivisibilidade entre a música e o ritual (e conseqüentemente entre o mito). Infelizmente não pude ver nenhum destes eventos serem realizados, portanto este relato será baseado somente no que os informantes disseram em nossa conversa. Ressalto por fim a importância que os indígenas com quem conversei dão aos cantadores. Estes são os responsáveis por cantar as músicas nas festas. Os informantes sempre se reportavam a eles como sendo *“aquele que sabe”*, *“aquele que é bom mesmo pra cantar”*, *“aquele que tem uma música na cabeça”*, *“aquele que tem a cabeça de entender e cantar”*. Em diversos pontos das entrevistas, conversando sobre os mais variados assuntos os cantadores eram mencionados sempre com grande destaque pelos informantes.

Na aldeia Colônia conversei com seu Alfeu, que é um pajé cantador da Festa da Moqueada. Ele me descreveu com riqueza de detalhes as músicas deste evento e em quais ocasiões elas são executadas. Muito do que ele disse não se achou nos livros. Seu Alfredo, da aldeia São Pedro, deu detalhes igualmente importantes a respeito da Festa do Mel e da Cerimônia de Iniciação dos Rapazes. Na aldeia Rio Corda conversei com Teodomiro que falou sobre o descaso dos jovens em relação à música do povo. Falou ainda sobre alguns tipos de música: música da natureza, música dos espíritos e música para caçadas.

Dividirei este capítulo de acordo com o relato de cada informante e não de acordo com as festas como anteriormente. Os termos usados serão baseados nas categorias musicais nativas, como música da natureza, música dos espíritos, etc. Ao final do capítulo serão descritos outros repertórios dos Tenetehara como música para pessoas, música para pássaros, que mesmo não fazendo parte das cerimônias descritas são igualmente válidos como registro, uma vez que em nenhuma bibliografia foi encontrada menção sobre esses cantos.

SEU ALFEU

Por ser cantador da festa da moqueada a maioria das informações dadas por seu Alfeu foi sobre este evento. Ele disse que hoje se canta mais na Festa da Moqueada e que as músicas executadas falam de vários pássaros, como arara, papagaio e falam também sobre peixes e sapo. O responsável por cantar as músicas e dirigir a cerimônia é o cantador e não o pajé, segundo ele “não é só o

pajé que canta não”. É marcada a data da festa, o dia em que as moças serão pintadas (seu Alfeu não especificou quem determina essa data) e então os homens saem para caçar a comida que vai ser moqueada e usada no evento. Durante quatro dias ficam no mato caçando macaco, veado e porco. Quando retornam todos vem atirando quando se aproximam da aldeia.

As moças que participam do ritual ficam inicialmente dentro de casa, ou quarto (o informante usa ora um termo ora outro, não fica claro se é um lugar construído só para esse fim ou se é uma casa comum) onde são pintadas e enfeitadas pelas avós e pelas mães.

Às 3 horas o evento começa. Enquanto a menina está dentro de casa, o cantador começa a entoar um canto. Em seguida a moça é conduzida por ele de dentro do quarto até a porta onde é cantada outra música. Depois é cantada outra música quando ela está parada na porta do quarto. E por fim mais outro canto é executado quando o cantador vai trazer a menina da porta do quarto para fora. Para cada evento citado seu Alfeu cantou a música referente ao momento que ele descrevia. Infelizmente não tive acesso à tradução das letras desses cantos para o português.

“A gente vai lá dentro com o maracá e dá umas três voltas. E elas bem aqui assim, ou pra cá viu. Aí a gente vai cantar assim [seu Alfeu entoa o primeiro canto]. Essa é a hora que elas vão se levantar. Aí quando elas vão caminhar pra para sair eles vão cantar isso aqui [entoa o segundo canto]. Elas tão caminhando pra ir lá fora. Quando chegam à porta, eles vão cantar aquela outra [entoa o terceiro canto]. E agora daqui da porta vão cantar agora lá fora. E ele vem lá de fora com o maracá pra encontrar com elas aqui na porta pra poder tirá-las pra fora [entoa o quarto canto].”

Seu Alfeu também comentou sobre a Festa do Mel dizendo que só quem pode cantar é o “mestre velho” só “quem sabe mesmo”. Os homens saem para o mato para colher o mel, ao voltarem estando próximo da aldeia todos vêm enfeitados e começam a fazer muito barulho com gritaria e tiros para o ar. Encontram-se com o cantador da festa no meio do caminho e seguem juntos para a Casa do Mel onde penduram os potes de mel nos esteios da casa. Só à noite começa a cantoria, antes disso eles não podem cantar e a festa só pode ser feita quando chegar o tempo certo. As músicas cantadas neste evento são músicas da natureza.

Quando perguntei sobre a autoria das músicas que eles cantam seu Alfeu disse que “foram os velhos de antigamente que fizeram as músicas que hoje estamos usando. Isso aí não podemos deixar essa música porque é a cultura de nosso bisavô de antigamente que usavam”. Segundo ele não é todo tenetehara que sabe cantar, “só quem tem cabeça de entender e cantar” é que canta. Os jovens de hoje não se interessam mais em aprender as músicas do povo. Se algum mostra interesse eles aproveitam para ensinar. Seu Alfeu citou o exemplo de dois gêneros que quiseram aprender e agora cantam junto com ele. Para ensinar os alunos estes são estimulados a cantar junto com o mestre e acompanhá-los nos eventos. “Tem que estudar pra cantar”. Hoje o “mestre velho” é o Zé Altino da aldeia de Jenipapo.

Sobre a música dos espíritos ele informou que só os pajés têm acesso. São eles que fazem e que executam esse tipo de música, e o fazem para curar

quando tem alguém doente. “Os pajés cantam quando tem alguém doente, faz aquela reza, aquele trabalho, para chamar os espíritos.”²¹

TEODOMIRO

A entrevista com Teodomiro foi a primeira a ser realizada (em fevereiro de 2004). Ele falou sobre a música Tenetehara em geral. Pelo fato de não ser cantador ele não deu detalhes sobre as festas, mas acrescentou muitas informações que até então não haviam sido encontradas nos livros.

Algo importante que foi registrado nessa conversa foi a menção que ele fez sobre as diferentes categorias que das músicas de seu povo. Mencionou que existem músicas que são cantadas para chamar os espíritos e músicas para a natureza, que falam de pássaros, caças, árvores, flores.

Existem três tipos de festas entre os Tenetehara: Festa do Mel, Festa da Moqueada e Festa dos rapazes. Ele não deu detalhes de como são feitas as festas, mas falou da postura de alguns cantadores quanto à recente mudança na estrutura destes eventos. Ele narrou um evento em que convidaram um cantador da região do Arame. O cantador perguntou se teria gado e porco na festa, quando lhe responderam afirmativamente ele se recusou a comparecer alegando que essa não era uma Festa de Moqueado, era uma festa misturada. Para eles a verdadeira Festa

²¹ Todas as informações e citações registradas nesta seção foram obtidas em entrevista concedida por Seu Alfeu na Aldeia Colônia em julho de 2004.

da Moqueada é quando tem caça (guariba, veado, jaó). “Quando alguém vai pra chamar ele, em primeiro lugar ele pergunta: ‘olha, vai ter porco, vai ter gado?’ disse vai. ‘então não é Festa de Moqueada não, é festa misturada, pois eu não vou não’.”

Em outra aldeia tinha caça em excesso, dança e muita cachaça, e da mesma forma o cantador convidado se recusou a cantar por esses motivos. Teodomiro diz que “a Festa da Moqueada não é do jeito que esse pessoal tá fazendo (tem muita caça, guariba, veado) [...] não tinha cachaça de jeito nenhum. Era uma festa respeitada, ninguém bebia cachaça.”

Existem músicas próprias para serem cantadas nestas festas, mas isso não impede que novas músicas sejam feitas para diversos momentos da cerimônia. “Qualquer pessoa pode inventar canto”, cânticos novos que não foram ensinados pelos velhos. Para participar da Festa do Mel os participantes precisavam inventar um novo canto para ser entoado no evento.

O aprendizado musical ocorre desde cedo. Quando a criança nasce, os velhos começam a cantar pra ela. Quando está com a idade de 6 anos eles passam a instruir diretamente: “Quando amaldiçoar você canta desta maneira, quando ta alegre você canta desta maneira, quando é pra festa você canta desta maneira, quando é moqueada é desta maneira... era assim que ensinava.” Hoje em dia quem mais canta são os pajés. Mas há pessoas (que não são pajés) que sabem cantos da natureza. “Sabem desde criança que os pais ensinaram, a terem esse pensamento na cabeça”.

Uma das características do cantador é que ele tem esse “pensamento de música”, seus pais o ensinaram desde criança, e como ele é freqüentemente requisitado para cantar ele deve ter vários cantos em mente. Atualmente as crianças e os jovens não se importam mais em aprender as canções tenetehara. “As músicas guajajara estão se acabando.”²²

SEU ALFREDO

Em minha conversa com seu Alfredo ele disse que os índios estão deixando a música nativa. Ele alerta os jovens a não deixar que isso acabe porque é a cultura deles: “eu sempre digo pros meninos: ‘gente, não deixem, isso aí é a nossa cultura’.” Eles não sabem mais cantar porque não aprendem. Somente algumas pessoas sabem cantar. Antigamente os velhos cantavam bastante as músicas da natureza e as crianças aprendiam apenas ouvindo os outros cantarem. Às vezes alguém animava os outros para cantar e iam até alta madrugada cantando. Não tinha um período específico para cantar, “eles cantavam qualquer tempo que quisessem.”

Pelo fato de seu Alfredo ter sido cantador ele nos dá detalhes relevantes sobre a Festa dos Rapazes e sobre a festa do Mel. Diferente do ritual de iniciação feminino que tem um período certo para ser realizado, a saber, a menarca das meninas, a Festa dos Rapazes não tem um fator determinante nem uma data

²² Todas as informações e citações registradas nesta seção foram obtidas em entrevista concedida por Teodomiro na Aldeia Rio Corda em fevereiro de 2004.

preestabelecida para ocorrer. A partir do momento em que tenham jovens na aldeia pode ser realizado este evento. Seu Alfredo diz que era “o tanto que tivesse”, ou seja, não tinha um número certo.

Durante um ou dois anos os rapazes escolhidos ficavam “guardados” dentro de um quarto. Esse tempo que eles ficavam ali era para “saber das coisas que vem vindo e das que ficaram pra trás”, aprendiam também várias cantigas que lhes eram ensinadas por um “índio velho”. Depois que eles saíam do período de reclusão a festa começava.

Cada um dos jovens escolhidos começava a cantar e só podiam cantar aves como arara, papagaio e jacu. Qualquer ave era permitida para eles criarem cantos. Não era admitido, porém cantar nenhum “bicho de quatro pés”, bichos do mato. Segundo ele a onça, veado, tatu, raposa e gavião (a única exceção entre as aves) são animais que não podiam ser cantados. Os velhos ficavam atentos ao que os iniciados estavam cantando e chamavam a atenção caso eles insistissem em cantar o que era proibido. O motivo desse impedimento é por que “fazia mal” se eles cantassem, pois os “espíritos dos bichos atuam nas pessoas”. Se eles cantassem, o espírito do bicho cantado passaria para o corpo deles. Isso não ocorre com espíritos de pássaros, por isso eles podiam cantar.

Até mesmo depois da Festa eles continuavam cantando para fixar bem as músicas aprendidas. Alguns se destacavam no aprendizado das músicas ganhando o elogio e reconhecimento das outras pessoas, outros não tinham tanto êxito porque “não é todo mundo que sabe cantar”. Os que eram “bom mesmo pra

cantar” então se tornavam os novos cantadores da aldeia. Lá pelos anos 40 era comum acontecer, todavia hoje não acontece mais e ele atribui essa falta aos jovens por não se interessarem mais em aprender e participar do ritual. “Hoje eles não fazem mais isso não (...) tem vergonha de cantar.”

Ao ser questionado sobre a música dos espíritos seu Alfredo foi muito discreto ao passar as informações e fez questão de dizer que ele não gostava desse tipo de música. Só quem canta essas músicas são os pajés quando vão fazer alguma cura. Eles mesmos são os responsáveis por fazer a música dos espíritos.

Na Festa do Mel os homens vão colher o mel no mato e durante seis ou sete meses cantam durante a noite para “alegrar o mel”. O repertório é só de música da natureza e o responsável por cantá-las é o cantador. Todos os participantes podem cantar, mas “só mesmo aquele que sabe bem que pode cantar, o sabedor é só mesmo um.” Todos cantam consecutivamente e não pode haver uma quebra no tipo de música que estão cantando. “Eles começam a cantar desde o começo, ai canta um, canta outro, canta outro, não pode cantar outra música; aquele é só daquele jeito mesmo até chegar no fim da cantiga.” Se mudarem de música pode “fazer mal”, por isso só o cantador pode conduzir as canções. Podemos inferir que o “fazer mal” mencionado por seu Alfredo é a ação do espírito do animal na pessoa que executou o canto errado.

Na Festa do Mel só podem ser cantadas músicas que falam de pássaros. Não é permitido cantar músicas de “bichos de quatro pés”, se o fizerem pode ocorrer doenças na aldeia. Segundo ele somente no último dia da cerimônia pode

ser cantado qualquer bicho, tanto é que encerravam a cerimônia cantando porco-queixada.²³

REPERTÓRIOS DIVERSOS

Música para Pessoas

Um tipo de música encontrado em minha visita às aldeias e que não foi achado nas bibliografias selecionadas é a música feita para pessoas. As letras falam de atividades cotidianas e os personagens são pessoas da aldeia, na maioria velhos. Essas músicas servem para divertir as pessoas. Não existe um momento específico para realizar este evento. Segundo seu Alfredo eles cantam quando querem, não tem um horário fixo para isso. Quando perguntei sobre o termo usado para denominar esse tipo de música ele me respondeu: “tem muitas coisas na língua português nós não temos na língua guajajara.”

Apresento aqui as músicas para pessoas cantadas por seu Alfredo. As explicações dadas a seguir são do próprio informante. Tive a ajuda de Glória Guajajara para a tradução da letra para o português.

²³ Todas as informações e citações registradas nesta seção foram obtidas em entrevista concedida por Seu Alfredo na Aldeia São Pedro em julho de 2004.

Canto I – Essa música fala de uma velha carregando um cesto cheio de alguma coisa (não especificado aqui, mas que pode ser mandioca, milho, abóbora, lenha etc.) e fumando seu cachimbo.

Ze'egete

Emutym nekáti'm wanupe zariz

Pari rama naku pari

Pari rama naku pari, pari, pari

Português

Acenda o cachimbo para eles vovó e também

Carrega o teu pacará²⁴

E carrega o Teu pacará, teu pacará, teu pacará

Canto II – Essa música fala do avô que pega seu arco e se prepara para atirar em alguma coisa. Seu Alfredo traduz algumas palavras como *neruíw* que é flecha e *Ywirá'kaun* que é arco.

Ze'egete

Ezupyhik neruíw támuz

Ezupyhik neruíw támuz

Ywirá'kaun iwyrá'kaun

Português

Pegue sua flecha vovô

²⁴ Cesto feito de palha tecida, usado para carregar diversas coisas.

Pegue sua flecha vovô

A flecha para caçar, pra guerrear

Canto III – antigamente as índias gostavam de cantar para as crianças pequenas dormirem. Essa música fala para a criança dormir igual a uma corujinha.

Ze'egete

Ereker te na pypy nami

Urukure'a

Wá, wá, wá,

Wá, wá, wá, wá

Português

Dorme como uma pequena coruja

Wá (não tem tradução)

Música para as Caçadas

Verificou-se em visita ao campo que existe um tipo de canto próprio para as caçadas. Teodomiro me informou que quando um índio saía pra caçar ele dava um sinal através do qual poderia ser identificado. Para isso usavam uma buzina feita de chifre ou de cabaça. Desse modo todos sabiam quem estava fora, ao chegar também tocava uma música no instrumento para avisar do seu regresso. Quando o caçador ficava muito tempo sem dar o sinal, as pessoas na aldeia sabiam que ele estava perdido e saiam para procurá-lo. Segundo ele hoje em dia esse evento é mais comum entre os *canela*. Uma vez que o objetivo desse canto é de

proteger os índios nas caçadas, eles denominam esse tipo de música como “música de proteção”,

Ele disse que “tem música também pra não acontecer nada, pra proteger, era música de proteção [...]. Todos os índios tinham uma buzina feita de chifre ou de cabaça [...]. O índio não ia caçar sem os outros saberem, se ele fosse caçar naquele dia todos sabiam por que ele dava um sinal tocando aquela buzina.”

Embora esse fato não tenha sido encontrado em nenhuma bibliografia pesquisada podemos ver que ocorre algo semelhante nas voltas das caçadas da Festa da Moqueada e Festa do Mel. Como já vimos anteriormente tanto Wagley e Galvão (1955) quanto Zannoni (1999) relatam que nessas ocasiões os índios voltam do mato com a caça ou com o mel fazendo grande algazarra, gritando, tocando buzinas, atirando pra cima, cantando e dançando. Todavia nada nos livros confirma que eles tenham uma música própria para as caçadas.

CAPÍTULO 03 – MÚSICA E MITO

CONCEPÇÕES TEÓRICAS

No texto sobre a *Estrutura dos Mitos* (LÉVI-STRAUSS, 1967) da coletânea *Antropologia Cultural*, Lévi-Strauss ressalta a importância dos mitos e a maneira como devem ser estudados. Ele inicia seu discurso ressaltando diversos pontos de vista sobre os mitos que são tidos por uns como expressões sociais de sentimentos comuns a todos as pessoas, como amor, ódio, vingança. Outros dizem que são histórias para tentar explicar os complexos fenômenos naturais. Segundo Lévi-Strauss os psicanalistas propõem que os mitos são reflexos das estruturas e relações sociais. “Os psicanalistas, do mesmo modo que alguns etnólogos, querem substituir as interpretações cosmológicas e naturalistas por outras interpretações, tomadas de empréstimo à sociologia e à psicologia.” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 239) Finalizando essa introdução Lévi-Strauss considera que os mitos mostram-se contraditórios em sua natureza e é “somente com a condição de tomar consciência desta antinomia fundamental, (...) que se pode esperar resolvê-la.” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 239)

Em seguida o autor parte para o início de sua reflexão onde toma os mitos comparando-os com a linguagem. Antigamente os estudiosos perceberam que os diversos sons emitidos numa dada língua tinham significados específicos. Porém perceberam também que os mesmos sons existiam em outros dialetos com

outras significações e ficaram incomodados tentando assimilar essa idéia. Então entenderam que os significados de cada som não estão diretamente associados ao som, em si, mas em relação a outros sons combinados entre si. É precisamente esta associação que Lévi-Strauss faz com o mito. Da mesma forma que a linguagem está dividida entre fonemas e morfemas, que são seus elementos mínimos portadores de significado, ele separa as várias partes dos mitos em mitemas. Assim sendo, os mitemas são partes mínimas do mito que comportam em si grandes significações, porém estando isolados não transmitem significado algum. Somente quando estão juntos no corpo do mito – e com outros mitos – é que terão sentido.

O autor não se preocupa em construir a história dos mitos, mas sim em descobrir a unidade comum dos mitos para compreender como se dá o pensamento humano. Lévi-Strauss acredita que a forma de pensamento humano é similar em todo o mundo. Comparando diversos mitos de lugares diferentes e separando os mitemas semelhantes, o autor acredita que em todos serão encontrados pontos semelhantes que revelam exatamente o modo de pensar do homem. Segundo suas palavras “esses mitos aparentemente arbitrários se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmo detalhes, nas diversas regiões do mundo” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 239). Então ele compara a história de Édipo Rei com outros mitos indígenas. Não havia nenhuma conexão entre eles quanto ao local, povo, língua, mas apesar disso eles expressam a mesma coisa: como o homem organiza seu pensamento. (LÉVI-STRAUSS, 1967)

Para chegar a esse objetivo é necessário dispor não somente de um único mito, mas de vários, colocados em comparação para análise. Um mito isolado é tido pelo autor como uma palavra fora de uma frase. Como já foi visto não se trata de interpretar os mitos isoladamente. Tudo é uma questão de relação, os sons da linguagem não têm significado isolados e o mesmo acontece com os mitos se não forem relacionados com outros. Deve-se então aglomerar vários mitos e ordenar seus mitemas em “feixes de relações, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 244). Colocando-os sobrepostos um ao outro se verifica então em que momento os mitemas coincidem entre os diversos mitos. É precisamente essa coincidência que o autor define como “a maneira como o homem pensa.”

Porém esses feixes de relações devem ser lidos adequadamente quando dispostos nos moldes do estruturalismo no que o autor define como sistema diacrônico e sincrônico. Cada mitema é colocado em ordem de aparecimento, ou desenvolvimento, na narrativa – numa linha diacrônica. Em seguida, comparado com outros mitos, esses mitemas são sobrepostos e organizados por semelhanças que lhes são características nas diversas narrativas – o que poderia ser uma coluna sincrônica.

Para ilustrar esses sistemas Lévi-Strauss usou a figura de uma partitura de orquestra – mais especificamente a grade que é lida pelo maestro. Nessa partitura encontram-se as linhas melódicas de todos os instrumentos da orquestra

organizadas umas acima das outras de acordo com o naipe, mantendo os mesmo compassos nas mesmas colunas. Ao ler a partitura da esquerda para a direita o maestro segue o desenvolvimento da obra musical, nota após nota, compasso após compasso. Ele segue a melodia. Essa seria a linha diacrônica. No caso de acompanhar todos os instrumentos tocando um determinado compasso o maestro lê a coluna ouvindo a orquestra que está tocando aquele compasso ao mesmo tempo. Ouvindo a harmonia de todos os instrumentos tocando um único compasso. Essa seria a coluna sincrônica²⁵.

Lévi-Strauss, então, resume essa introdução em tópicos que serão as diretrizes para o restante do trabalho. O primeiro afirma que, se o mito é portador de significado ele não pode ser estudado isoladamente, mas em relação com outros mitos. Depois afirma que o mito é originado e é parte integrante da linguagem, o que resulta na última premissa que afirma que, apesar de ser parte integrante da linguagem só pode ser pesquisado acima do nível da linguagem. Conforme será abordado mais adiante. (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 242)

Creio ser esta comparação entre mito e linguagem a mais completa do autor. Pois – apesar de fazer paralelos dos mitos com a música, pintura e a poesia – sempre volta a ela como para explicar algo que ficou faltando em suas explicações

²⁵ Não é de admirar que Lévi-Strauss se deixe levar pela música erudita para poder então “pensar melhor.” Uma vez que sua maneira de pensar ressalta a relação diacronia x sincronia é de se esperar que ele se veja realizado, fascinado e completado na música – possivelmente barroca – onde “uma relação de contraponto estabelece-se entre a articulação do discurso musical e o fio da minha reflexão.” (SILVA, 1999)

ou algum detalhe que propositalmente deixou para ser elucidado posteriormente, tal como o faz no mito de referência de “O Cru e o Cozido” (LÉVI-STRAUSS, 2004).

Quanto à relação entre mito e sociedade verificamos que a mitologia está presente no mundo e nas relações sociais, mas não reflete elementos da sociedade. O pensamento humano e os mitos estão presentes no mundo, não obstante o mito pode ser tido como uma representação da organização social. É autônomo e muitas vezes ele pode opor-se a determinados elementos sociais. (LÉVI-STRAUSS, 2004)

Os mitos não são unicamente a maneira como os homens pensam. Não se pode tomá-los para o único fim de descobrir como se dá o pensamento humano. Ele é mais do que isso. Como o próprio autor declara: “não pretendemos mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 31).

Ao contar um mito o índio faz uma reflexão da sua sociedade. O mito indica um sistema sofisticado sobre o pensamento do mundo. Sendo entendido dessa forma admitimos o mito como uma maneira de conceituar o mundo, assim sendo, ele pode ser comparado ao pensamento científico. A diferença entre o pensamento científico dos indígenas e dos brancos, entretanto, é que o pensamento selvagem parte do sensível, da experiência para então chegar às abstrações, hipóteses e conceitos. Ao contrário dos brancos que partem de um conceito e hipóteses para comprovar o sensitivo e o real. Portanto no pensamento selvagem já existe o pensamento científico.

Quero agora destacar a relação que o autor faz entre mito e música para uma possível análise dos mitos Tenetehara em relação à sua música.

Esse assunto é abordado na abertura da obra “O Cru e O Cozido” (LÉVI-STRAUSS, 2004). Inicialmente o autor descreve a música como sendo essencial na estrutura do livro, pois ele se utiliza dela para dividir os capítulos em temas específicos dando-lhe denominações musicais de acordo com a sua estrutura.

Segundo ele, a divisão em capítulos abalava o movimento do pensamento. “As formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência, já que a comparação com a sonata, a sinfonia, a cantata, o prelúdio, a fuga etc., permitia verificar facilmente que em música tinham sido colocados problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levanta, e para os quais a música já tinha inventado soluções.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 34). Fica evidente, então, a praticidade que a música (representada em seus termos) teria para o desenvolvimento desta obra de Lévi-Strauss.

Música e mito têm em comum o fato de serem considerados como linguagem, ou seja, de alguma maneira ambos são portadores de significado. Porém, além disso, eles são uma linguagem que ultrapassa o nível lingüístico. Em relação ao mito ele disse que “o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso. (...) O mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 240).

Ambos, tanto mito quanto o código lingüístico, se manifestam baseados em um tempo. Este tempo, porém lhes está submetido. À sua mercê, música e

mito suprimem o tempo em sua atuação e existência. Enquanto a música é executada o tempo torna-se seu refém sendo por ela imobilizado. “De modo que, ao ouvirmos música, enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35), imortalidade esta reafirmada pelo pressuposto de que uma vez que o tempo não passa, não temos tempo percorrido para morrer. Da mesma forma o mito, apesar de baseado no tempo – por ser narrado numa época cronológica inicial – transcende o tempo, pois não têm uma origem real, “só existem encarnados numa tradição” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 37). Mais ainda, o tempo mítico forma uma “estrutura permanente”, pois, apesar de se referir sempre a acontecimentos passados, ele, em si, engloba tanto passado quanto presente e futuro. (LÉVI-STRAUSS, 1967)

Outra semelhança destacada pelo autor é que ambos, música e mito, operam em um “duplo contínuo”, segundo seus termos (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35). O primeiro é um contínuo externo: o mito é gerado em um tempo cronológico de onde são extraídos determinados eventos constitutivos do mito. E a música é gerada de sons indefinidos e organizada culturalmente em sons definidos através da escala²⁶.

O segundo contínuo é de ordem interna porque atua diretamente no fisiológico e no psicológico do indivíduo: a narração do mito, as repetições, a entonação da voz do narrador, os temas abordados que são sensíveis

²⁶ Notamos aqui claramente a intenção, quem sabe proposital, de Lévi-Strauss em destacar a relação do “contínuo e discreto” aprofundada no decorrer de sua obra. Essa relação consiste na abstração do contínuo pelo discreto. De um contínuo desorganizado são retirados elementos mínimos (ou discretos) para organizar um sistema caótico (LÉVI-STRAUSS, O Cru e o Cozido, 2004).

culturalmente. Tudo contribui para que o ouvinte seja afetado em suas emoções. A música tem seu espaço de atuação ampliado neste contínuo interno. À semelhança do mito, a música também atua no fisiológico do ouvinte explorando seus ritmos orgânicos, ocorrendo, portanto, no âmbito natural. Ela também é efetivada no âmbito cultural, onde sua organização e construção dependem da organização dos sons e intervalos pela sociedade. É o que o autor denomina de “dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 36)

Segundo Lévi-Strauss mito e música estão acima da linguagem falada – tendo necessidade dela somente para sua transmissão no caso do mito – sendo eles próprios uma linguagem, pois conduzem um significado. Ao verificarmos a natureza da mensagem do mito, percebemos que seu conteúdo não tem origem. Eles não têm um autor, só existem em termos de tradição. Por esses motivos o mito é tido como sobrenatural.

De semelhante modo a música é admitida como linguagem, porém numa estrutura mais profunda e mais influente. Além de transcender a linguagem articulada, a linguagem musical não está acessível inteligivelmente a qualquer ouvinte tornando-a, assim, uma linguagem exclusiva, pois em sua transmissão pode ser compreendida por uns e despercebida por outros. O compositor, então, é tido como um deus que joga com a “dupla periodicidade” do ouvinte afetando-o ao colocar lacunas de sons e não-sons em sua criação (p.36). Este deus tem no ouvinte seu destino final, pois a música é feita para ele e se desenvolve nele. Como ele

mesmo descreve “a música se vive em mim, eu me ouço através dela” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 37).

Maria Ignês Mello desenvolveu sua pesquisa de doutorado entre os *Wauja* do Alto Xingu no estado do Mato Grosso. Ela estudou o ritual feminino denominado *lamurikumã* que tem suas origens narrada nos mitos *wauja*. Em sua tese ela faz reflexões pertinentes sobre sua abordagem dos mitos e como eles se relacionam com o ritual. Segundo ela, para se aprofundar no conhecimento dos povos indígenas, é fundamental conhecer seus mitos, pois para eles “a mitologia é como um pensamento vivo que trata das origens do mundo, fundamenta vários ritos e oferece modelos para a compreensão do mundo no passado, orientando o futuro.” (MELLO, 2005, p. 102). Podemos verificar que sua concepção de mito gira em torno deste como fundamento das estruturas sociais e da cosmovisão indígena. Em suas próprias palavras o mito é um “modelo explicativo da sociabilidade” (MELLO, 1999, p. 75)

Ela inicia descrevendo diversas correntes que tratam desta compreensão dos mitos em relação à sociedade. A primeira delas tem sua origem com os sofistas gregos para quem o mito é tido como uma narrativa de eventos que realmente aconteceram, porém que ao longo dos anos foram sendo deturpados pelo acréscimo de “detalhes fantásticos” à história ao serem narrados. Outra abordagem trata do mito não como um fato que necessariamente aconteceu, mas como um conto que tem significados em si e que são comuns a

toda uma sociedade. Desse ponto de vista o mito é tratado como linguagem contendo em si um universo simbólico distinto.

Mello cita uma terceira perspectiva onde o mito não tem significado e não narra um evento histórico, mas que representa um modo de pensar e entender a realidade. O que deve ser destacado nos mitos não são os eventos evidentes em sua narrativa, mas as “propriedades ocultas” que só poderão ser encontradas se os mitos forem comparados entre si, pois “um mito não existe por si só, todo mito é uma versão de algum outro.” (MELLO, 2005, p. 104).

A autora acredita que possa haver um meio de estudar os mitos utilizando-se das três metodologias descritas acima (elas podem ser divergentes, mas não excludentes entre si), no entanto o fato da autora estar estudando mitos *wauja*, fez com que levasse em consideração o que o próprio povo pensa e entende como mito.

Ela usa o termo *aunaki* (termo nativo para se referir às histórias do passado) substituindo a palavra ‘mito’. Os *aunaki* aconteceram num passado muito distante, ocorreram no que Mello denomina de “passado sem testemunhas”, pois ninguém vivo testemunhou o acontecido. Apesar disso ninguém tem dúvidas de que isso realmente aconteceu e usam termos distintos para expressar esta veracidade. Eles ocorreram tanto em um tempo cronológico, (algo que realmente aconteceu num passado histórico) quanto no tempo cosmológico que era o “tempo das origens.”

O conhecimento dos *aunaki* é muito valorizado pelos *Wauja*. Não são todas as pessoas que sabem as histórias e que podem narrá-las. Isso acontece porque, uma vez que os mitos são o “modelo explicativo de sociabilidade”, logo, quem tem o conhecimento do mito tem o controle da formação política da sociedade. “Mais do que uma política em torno do contador/possuidor do *aunaki* há aqui uma política no sentido do controle do conhecimento e da construção da sociedade, pois estes mitos funcionam como modelos de comportamento e informam o presente, reafirmando o princípio das coisas e do mundo.” (MELLO, 2005, p. 106)

Além de ser modelo da constituição das relações sociais o mito também é o modelo de constituição da sentimentalidade *wauja*. Emoções como ciúme, inveja, medo, amor, desejo estão presentes nas narrativas míticas, assim como os agentes, a maneira de quando e como essas emoções são evocadas. A cadeia de evocação da sentimentalidade *wauja* e o modo como eles se relacionam e se comportam estão expressos nos mitos. Isso leva Mello a entender como os *Wauja* pensam os mitos e a formular um conceito nativo. “A julgar pelos comentários e pistas presentes nas exegeses nativas, entendo também que o *aunaki* pode ser visto como um texto onde se encontram cristalizadas relações entre tais paixões e formas expressivas dos *Wauja*: o *aunaki* manifesta afetos centrais da cultura *wauja*, elementos fundamentais para a interpretação do ritual.” (MELLO, 2005, p. 106)

Para iniciar uma reflexão sobre o que Mello diz com respeito à relação mito e música é necessário fazer menção à concepção de ritual e música xingwana que ela evidencia em sua tese. Ao falar da mitologia dos *Kalapalo* ela diz que para que haja uma compreensão dos mitos deste povo é necessário que ele seja executado em um ritual. No entanto, no ritual *kalapalo* o objeto sonoro é tido como um “objeto modelador primário” responsável por unir a compreensão do mundo (instituições sociais) com a compreensão do indivíduo (o que coloca tais instituições em prática). Nesse sentido a visão mitológica dos *Kalapalo* seria uma “visão musical do universo”, onde a música explica e ordena a ordem mítico-sociológica.

Ainda sobre os rituais xingwanos a autora se refere aos estudos de Rafael de Menezes Bastos que sugerem que estes rituais estejam baseados em três pontos: o mito que narra os fatos de um tempo cosmológico, a dança que demonstra o comportamento dos personagens míticos e a música que transforma a história narrada (mito) em ato executado (dança) fazendo o papel de guia entre a fala e o ato. Desse modo na estrutura mito-música-dança, a música seria um elemento mediador entre mito e dança no ritual xingvano. “A música, neste contexto, representa o *pivot* entre o mito e a dança: ela é a forma de ser ir ‘da cognição à motricidade, passando pelo sentimento’”. (MELLO, 2005, p. 45)

No ritual xingvano a fala não tem lugar de evidência, e isso dá espaço para as composições e performances musicais através dos quais as idéias principais do ritual são transmitidas, isso leva a autora a pesquisar sobre os sistemas e rituais

musicais para entender o mundo e o modo de vida do povo xinguano. Não é de admirar então que ela tenha verificado que o ritual xinguano é um ritual musical por excelência uma vez que é “a música que institui o ritual.” (MELLO, 2005, p. 43)

Voltando à questão da relação que a autora propõe entre mito e música, vemos que para os índios xinguanos a música tem papel de destaque assumindo a mesma natureza do mito quando é entendida como o modelo do ritual, ou o que “institui o ritual”. Como vimos em reflexões anteriores o rito, ao ser executado, atualiza o mito narrado.²⁷ Mello nos informa que mito e ritual estão intimamente ligados, pois “a compreensão de um passa pela do outro” e que o mito seria o *script* do ritual, pois o ritual segue, ao ser executado, o modelo descrito no mito. “O *aunaki* [mito] existe para ser narrado e o ritual existe porque há o *aunaki* que o fundamenta, sendo que ele aqui não é propriamente narrado, mas ‘performado’. Ou seja colocado em ação. Nesta colocação, a música xinguanaserve de roteiro, pois neste contexto, o ritual é musical.” (MELLO, 2005, p. 108).

Já foi apresentado nos parágrafos acima que a música é o modelo a ser seguido pelo ritual. Entre os *Kalapalo* ela é tida como “objeto modelador primário” das relações sociais. Entre os xinguanos em geral ela executa um papel de mediadora entre o discurso lingüístico do mito e a execução deste mito em forma de dança. A citação do parágrafo anterior resume exatamente o que quero levantar nesta reflexão. Consideremos a premissa maior de que o mito é o script do rito, e que no mito são apresentados todos os eventos executados no ritual. A premissa

²⁷ Confira nas págs. 55-58 para maiores detalhes.

menor seria de que por semelhante modo a música assume o papel de script do ritual, pois ela é a responsável por “instituir o ritual xinguano”. Portanto, sugiro aqui que a música tem a mesma natureza do mito. Tanto a música quanto o mito são os modelos, ou *scripts* do ritual. Ambos exercem a função de guia para que o ritual seja executado podendo, desse modo, ser colocados em equivalentes níveis de importância para a instituição da ordem do ritual, para as relações sociais e para a cristalização do sentimentalismo indígena.

Para abordar os *aunaki wauja* Mello relaciona quatro mitos entre si fazendo uma análise estrutural evitando comparar “elementos performáticos”, mas buscando dados presentes nestes mitos que revelem elementos profundos da sociabilidade nativa. Ela ressalta que entre os mitos escolhidos não há semelhança aparente exceto que todos eles foram contados para responder à sua pergunta de como os *Wauja* aprenderam as músicas de flauta *kawoka*. Nesta análise ela busca “elementos invariantes entre as aparentes diferenças.” (MELLO, 2005, p. 109)

Ela seleciona os mitemas de cada narrativa e os concentra em diversos códigos: código sonoro/visual, código que apresentam substâncias transformadoras e código do logro. Ela relaciona estes códigos entre si com o objetivo de reconstruir o sentido dos mitos. “Procurando aproximar termos de cada mito a ponto de alguns deles se tornarem significativos na interpretação de outro mito, apresento possíveis associações entre os elementos destacados a fim de reconstruir o sentido destes mitos.” (MELLO, 2005, p. 110) Este passo tomado por ela inspira a parte final do capítulo desta minha dissertação. Pois eu procurei

fazer associações do universo mitológico dos Tenetehara com temas pertinentes à sua cosmologia e etnologia indígena em geral.

Steven Feld (1990) realizou sua pesquisa em Papua Nova Guiné entre o povo *Kaluli*. Deste trabalho resultou o livro *Sound and Sentiment*. Ele trata do som como símbolo dentro de um sistema cultural mais amplo. Esta obra foi baseada em um mito *kaluli* que relata a transformação de uma criança em pássaro. Desse mito decorrem todas as associações elementares da cultura *kaluli*, principalmente no que diz respeito à música, canto, poesia e lamentos. Para o autor “esse mito é uma cristalização das relações entre a sentimentalidade *kaluli* e a sua expressão nos lamentos, na poética e no canto.”²⁸ (FELD, 1990, p. 14). A relação entre mito e música propriamente dita está implícita em toda esta análise uma vez que a música (ou o canto como ele menciona) é um dos elementos sociais explicados pelo mito.

O objetivo principal de Feld é interpretar os símbolos contidos no mito associando-os com a sentimentalidade do povo e verificar como isso é representado pelos indivíduos da sociedade. Para tal, ele lança mão de três modelos de metodologia antropológica: o estruturalismo de Lévi-Strauss, a etnografia interpretativa de Clifford Geertz e a etnografia da comunicação de Dell Hymes.

²⁸ “This myth is a crystallization of relations between Kaluli sentimentality and its expression in weeping, poetics and song.”

Para organizar melhor os símbolos entre si o autor se utiliza do estruturalismo para criar “conexões lógicas” entre estes símbolos e como eles são representados na sociedade. Ele usa também a etnografia interpretativa onde ele reúne detalhes significativos no mito com suas impressões, comentários, e opiniões nativas sobre esses detalhes e os interpreta de acordo com evidências encontradas em campo (como conversas informais com os informantes, por exemplo).

Na etnografia da comunicação Feld dispõe de quatro níveis de análises dos eventos sociais a partir do mito. O primeiro é o nível comunicativo onde ele descreve os participantes, códigos de linguagem, forma da mensagem e como ela é transmitida. O segundo verifica como estes elementos ocorrem. O terceiro é o nível social que analisa as práticas em geral dos indivíduos da comunidade. O quarto nível é o mais abrangente identificando as “atividades do sistema como um todo”. Busca discutir como a sociedade lida com a manutenção do seu sistema quando em fronteira com os sistemas sociais vizinhos. O objetivo desta metodologia para o trabalho de Feld é “organizar os detalhes lingüísticos e musicais, de modo a confirmar o aspecto cultural. Assim, os recursos comunicativos dos *Kaluli* são tratados como modelos lógicos de material simbólico que não existem por si só, mas para ativar e trazer à tona relações sociais significantes através da expressão estruturada.”²⁹ (FELD, 1990, p. 16)

²⁹ “For purpose here, it organizes the linguistic and musical detail to scaffold a cultural argument. Therefore, Kaluli communicative resources are addressed, as logical patterns of symbolic material that exist not for themselves but in order to activate and bring forth meaningful social relation through structured expression.”

Para verificar como Feld coloca em prática esta teoria descrita acima e como ele compara o universo mítico com as relações sociais *Kaluli*, é necessário termos uma breve descrição do mito do “menino que virou pássaro *muni*” que norteia estas relações.

O mito fala de um menino que tinha uma irmã mais velha. Ambos saíram para pegar camarões num riacho. Quando a menina conseguiu pegar um, o menino, percebendo que ainda estava sem camarão, olhou pra ela e choramingou: “eu não tenho camarão.” Ao que ela respondeu: “eu não vou lhe dar, esse é para sua mãe.” Mais tarde ela pegou outro camarão e ele novamente implorou: “eu não tenho camarão.” Novamente ela negou dizendo que aquele era para o seu pai.

Triste, ele continuou a tentar pegar sua presa. Novamente ela conseguiu pegar outro camarão. Ele implorou novamente dizendo que ainda estava sem. Ela disse: “não vou lhe dar. Esse é para o seu irmão mais velho.” E ele ficou ainda mais triste. Neste momento ele conseguiu pegar um camarão. Agarrou-o com tanta força que quando abriu sua mão ela estava toda vermelha. Descascou o camarão e quando colocou em sua boca percebeu que tinha um bico vermelho escuro e que suas mãos já eram asas.

Quando se deu conta que o irmão havia se transformado em pássaro sua irmã se transtornou e disse: “irmão, não voe para longe”. Quando ele tentou responder só saiu um pio característico da pomba-das-frutas (*muni* na língua dos *kaluli*). Ele voou para longe repetindo seu canto, um pio com uma melodia descendente. Ela chorava muito ao vê-lo ir e dizia: “volte, eu lhe dou todo o

camarão.” Mas não adiantou. Ele continuou a separar-se dela gritando seu canto triste. (FELD, 1990)

É interessante o paralelo que o mito tem com a vivência da sociedade *kaluli*. No que diz respeito à relação entre irmãos o mito mostra mais uma ruptura na ordem social do que uma confirmação. Desde criança a irmã mais velha é educada a colocar as necessidades de seus irmãos mais novos – dos quais ela tem a responsabilidade de cuidar – na frente de seus próprios desejos. No mito é visto o contrário. Além de a irmã negar comida ao seu irmão mais novo ela priorizou pessoas que sabem se cuidar (mãe, pai e irmão mais velho) em detrimento da necessidade do irmão incapaz.

Vemos também o uso de uma expressão vocal muito comum entre os *kaluli*: o lamento. Eles usam o lamento para requerer ou pedir alguma coisa. Falam em um tom de voz suficientemente melancólico para sensibilizar o outro de sua necessidade. Neste gênero vocal estão implícitos três aspectos da súplica *kaluli* muito comuns nas relações sociais. São eles: 1. Você tem algo que eu não tenho; 2. Eu quero um pouco disso que você tem; 3. Você deveria me dar o que você tem e sentir pena porque eu não tenho nada.

Outro fator social com o qual os *kaluli* se preocupam é o companheirismo. Para eles um homem feliz é aquele que sempre está rodeado de amigos. O que eles mais temem é ficarem sozinhos. Quando falta um companheiro muito estimado num encontro, seu amigo fica pesaroso e todos os outros se

lamentam por ele. O abandono e, conseqüentemente, a solidão são estados decorrentes da ausência desta relação com o outro e podem até levar à morte.

Uma das maneiras mais evidentes de se demonstrar essa amizade é compartilhando o alimento entre os amigos. Vale citar E. Schieffelin (1976) para entendermos melhor essa relação.

“A maioria das coisas importantes na vida de um homem – sua esposa (pelo dote da noiva), sua segurança (pela hospitalidade), suas plantações (pelo trabalho grupal), e mesmo sua dieta protéica (pelo compartilhar da carne) – se deve, em grande parte, dos outros. Uma vez que as relações humanas se realizam e mediam através da dádiva de alimentos e riqueza material, então essas coisas vêm para firmar o que se sente de profundo nas relações humanas.” (SCHIEFFELING, 1976 *apud* FELD, 1990, p. 29)³⁰.

Portanto a falta de uma série de princípios relacionais como a reciprocidade, o compartilhar e o companheirismo resultam em perda, abandono, solidão e morte.

Foi o que ocorreu com o menino do mito quando teve essa cadeia de relações quebrada pela irmã. Ela tinha a obrigação de cuidar de seu irmão mais novo, porém não lhe prestou a assistência nem a reciprocidade que lhe era devida negando-lhe comida, um dos fatos mais improváveis na cultura *Kaluli*. Isso resultou nos lamentos do menino que passou a implorar por algo que ele não tinha fazendo com que sentisse pena dele por não obter nada. Como ele não recebeu nada

³⁰ “Most of the important things in a man’s life – his wife (through bride wealth), his safety (through hospitality), his gardens (through labor assistance), and even his protein intake (through meat prestation) – He owes in large part to others. As human relationships are actualized and mediate through gifts of food and material wealth, so these things come to stand for what is deeply felt in human relationships”

continuou procurando camarão sozinho sem a assistência da irmã provocando sua solidão e o sentimento de ter sido abandonado por ela. Por fim a morte é representada em sua metamorfose para pássaro, pois o para os *kaluli* ao morrer, uma pessoa toma a forma de um pássaro, logo, o devir pássaro está associado ao deixar de ser humano. É interessante que logo em seguida quem experimenta essa mesma ordem de sentimentos é a irmã. Ela ficou triste por não ter mais o irmão e sentiu-se abandonada quando ele voou para longe deixando-a sozinha. (FELD, 1990)

Assim como Lévi-Strauss, vários autores desenvolveram estudos que revelam as conexões entre mito e música, embora possam ter encontrado pontos de articulação distintos daqueles apontados por ele no método estruturalista. Mello sugere que para tentarmos compreender o mito, ele pode ser estudado de vários modos e por abordagens diferentes, mesmo que estas sejam divergentes entre si. (MELLO, 2005, p. 104). Seguindo esta linha de pensamento procuro desenvolver nas linhas a seguir reflexões sobre diversas abordagens onde o tema da música e do ritual é tratado a partir de análises de mitos. Busco também investigar quais elementos que estruturam a sociedade são instituídos no mito e como eles são vivenciados nesta sociedade.³¹ Destes elementos sociais destaquei

³¹ Já iniciei este tipo de análise acima com os Kaluli. Esta quebra se fez necessária, pois uso Steven Feld como fonte tanto para a parte inicial deste capítulo onde trato das concepções teóricas da relação mito e música quanto para a segunda parte descrevendo a influência do mito na música da sociedade. Assim Feld servirá como ponte entre a primeira e a segunda parte deste capítulo.

para a presente pesquisa a metamorfose, o perspectivismo e a sentimentalidade à luz dos quais os mitos *tenetehara* serão examinados.

Já mencionei acima como Maria Ignês Mello (1999), em sua dissertação de mestrado entre os *Wauja*, analisa o sistema musical desta sociedade a partir dos mitos e como ambos inferem na postura do gênero feminino na sociedade.³² Como a maioria das sociedades xinguanas esta também apresenta um conjunto de flautas sagradas, as *Kawoká*. Mello fala de diversos rituais como *lamurikuma* e *Kawoka*, extraíndo da mitologia os princípios e ideologias nativas para sua execução. Citei esses dois como exemplo devido à relevância que ela mesma lhes dá. Tanto o ritual de *lamurikuma* quanto o *Kawoká* são distintos entre os gêneros embora sejam muito semelhantes quanto à sua origem, ambas remetidas à época dos mitos.

Podemos dizer que Mello aborda o tema em questão partindo da seguinte premissa: “A margem da manipulação das regras sociais entre os membros do grupo é grande, porém, é no mito que se estabelecem os valores que são a chave e o fio condutor referencial para tais manipulações” (MELLO, 1999, p. 75). Ela trata o mito como o “modelo explicativo da sociabilidade” e através de toda sua dissertação ela narra os mitos, compara-os entre si, cruzando com dados de sua pesquisa de campo e verifica como ele se revela no comportamento social.

³² Conferir pág. 85

Tendo isso em mente passemos a verificar como a autora aplica à sua pesquisa. O *Kawoká*, além de ser um conjunto de flautas sagradas, é um gênero musical estritamente masculino, somente os homens podem tocar as flautas. Às mulheres é expressamente proibido o contato visual com as *kawoká* sob pena de estupro coletivo. Os homens tocam ora dentro da casa dos homens, ora no centro da aldeia (neste caso todas as mulheres ficam dentro de casa com portas e janelas fechadas) de acordo com o evento. Já o *lamurikuma* é o gênero musical feminino. As mulheres cantam as músicas que remontam aos tempos míticos quando elas abandonaram os maridos. Diferente das músicas de *kawoká*, estas tem letra, e só podem ser cantadas pelas mulheres.

O que despertou a atenção da autora foi o fato de haver dentro da festa de *lamurikuma*, um ciclo de canções chamado *kawokakuma* sendo por elas traduzido como “música das flautas”. O que aconteceu para haver essa transferência de repertório? Na tentativa de entender como um repertório estritamente masculino estava inserido em um evento propriamente feminino Mello se valeu dos mitos para achar as respostas desejadas. Na mitologia ela verificou que as mulheres eram as donas originais do repertório das flautas que foram roubadas pelos homens que as deixaram proibidas de reavê-las outra vez. As mulheres na verdade já conheciam o repertório destes rituais. Como ficaram proibidas de reproduzir este repertório tocando as *kawokás* passaram a cantar as músicas na festa de *lamurikuma*.

A autora então conclui que “*kawoká* e *lamurikuma* aparecem nos mitos como repertórios musicais de origem feminina: o primeiro instrumental e o segundo vocal.” E que “*Kawoká/lamurikuma* consiste em um grande e único repertório musical: *kawoká* seria uma transcrição instrumental [...] de *lamurikuma*, a versão vocal.” (MELLO, 1999, p. 164). Ela continua dizendo que a questão não é saber qual veio primeiro e qual veio depois, mas sim de que maneira este repertório “mítico-musical” se interconecta e o que tem a ver com o pensamento waujá.

Ora, se o mesmo repertório que é tocado pelos homens nas flautas sagradas *kawoká*, é cantado pelas mulheres da festa do *lamurikuma*, então elas têm somente uma restrição visual em relação às flautas e não uma restrição sonora. Mais ainda, “são estes sons comuns que unem a extrema masculinidade, exclusiva e interdita às mulheres (...), e a feminilidade em sua expressão mais marcante, o *lamurikuma*. Fusão de gêneros em um super-gênero musical.” (MELLO, 1999, p. 182)

Tudo isso reafirma a premissa inicial do mito como o “modelo explicativo da sociabilidade”, não só da sociabilidade como também da musicalidade. Os *Waujá* encontram no mito a explicação para a maneira como se relacionam entre si (questões de ciúmes entre os gêneros, por exemplo) e de como realizarem os rituais de *Kawoka* e *lamurikumã*, bem como a explicação da divisão dos papéis: os homens *tocarem* as flautas e as mulheres *cantarem* as músicas das flautas. (MELLO, 1999)

Anthony Seeger trabalhou entre os *Suyá* do grupo lingüístico Jê, residentes também no Mato Grosso. Em sua pesquisa ele abordou a relação entre mito e música no terceiro capítulo do livro *Why Suyá Sing* mostrando que uma das maneiras pelas quais os *Suyá* adquiriram sua música foi através de seres mitológicos em processo de transformação. Contudo, a importância do mito vai além da simples aquisição de novas músicas, ele chega a ser o alicerce de muitas regras sociais. Segundo o autor “a formação da sociedade como é hoje era descrita em vários mitos incluindo alguns onde os cantos eram aprendidos de seres meio-humanos, meio-animais, em processo de metamorfose” (SEEGER, 1987, p. 52)³³. Levar em consideração que o mito é a base de explicação da sociedade é semelhante à concepção de mito como “modelo explicativo da sociabilidade” de Melo. Assim como para os *Waujá* o mito é onde eles encontram a explicação de seus relacionamentos sociais, para os *Suyá* o mito descreve a formação da sociedade atual.

Ainda remetendo ao tempo mítico Seeger fala que uma das cerimônias mais importantes dos *Suyá* lhes foi ensinada por um rato há muito tempo atrás e acrescenta que “a narrativa [do mito] definia os atores principais e suas relações, e

³³ “The formation of society as it is today was described in a number of myths, including some where songs were learned from partly human partly animal beings in process of metamorphosis.”

ela revelava algumas características importantes da música em si.” (SEEGER, 1987, p. 27)³⁴

Veremos com mais detalhes, adiante, que eles também adquiriam novas músicas através de pessoas em processo de metamorfose que perderam seu espírito devido à inveja do pajé que jogou sua alma longe. Com isso quero levar em consideração o que Seeger diz por “princípio em ação”. Nos mitos as pessoas aprendiam as músicas de animais em processo de transformação. Nos tempos atuais os *Suyá* aprendem suas músicas de pessoas-sem-espírito, também em processo de metamorfose (SEEGER, 1987, p. 55). Vemos aqui a música relacionada à metamorfose.

Em suma podemos concluir que a música *suyá*, nos tempos atuais, tem a mesma natureza que a música dos tempos míticos. Ela foi e é engendrada pela metamorfose, pois “entre os *Suyá*, onde havia metamorfose, havia canto.” (SEEGER, 1987, p. 52)³⁵

Em seu artigo *Musicalizing the Other* Jonathan Hill (1997) mostra como a relação entre mito e música é a base para uma consciência político-histórica entre os *Wakuénai*, povo do Alto Rio Negro na Guiana. Os *Wakuénai* explicam a origem do mundo social em um ciclo de mitos sobre *Amaru* (mãe) e *Kuwai* (filho), os primeiros humanos. A narrativa é composta de 2 partes distintas que são

³⁴ “The narrative did define the principal actors and their relationships, and it revealed some important features of music itself.”

³⁵ “Among the *Suyá*, where there was metamorphosis, there was song.”

separadas pela morte de *Kuwai* e sua transformação em flautas e trompetes sagrados. Descreve também, duas criações, ou expansões, de mundos indiferenciados onde humanos-animais convivem no mito.

O mito da primeira criação fala que *Kuwai* criou os animais da floresta, as aves e o mundo, através de seu canto que entoava enquanto voava pelo céu. Ele criou, ou melhor, abriu o mundo numa dimensão vertical. Depois ele voltou para *Hipana*, o centro da terra, onde ensinou suas canções sagradas a *Dzuli* o primeiro dono-de-cantos. Seu pai (*Inapirrikuli*) o chamou de volta à superfície e o empurrou numa fogueira. Enquanto *Kuwai* queimava, o mundo que ele havia criado encolheu de volta ao tamanho original e seu corpo se transforma numa imensa palmeira que liga o céu e a terra. A segunda criação se dá quando seu pai derruba a palmeira (*Kuwai*) e usa a madeira para fazer flautas e trompetes sagrados. Com estes instrumentos vários homens e mulheres criam, ou abrem, outro mundo numa dimensão horizontal enquanto tocam. *Amaru* e as outras mulheres roubam os instrumentos de *Inapirrikuli* e os leva através de um canal subterrâneo para sua casa embaixo do chão. O pai então reúne os homens e pega de volta as flautas e trompetes sagrados e ensina os homens como reproduzir os instrumentos usando osso de jaguar.

Segundo Hill, o mito de *Kuwai* fala sobre a criação, ou abertura, de duas dimensões diferentes de espaço-tempo: uma dimensão vertical de tempo desenvolvido e gerado e uma dimensão horizontal de um tempo político-histórico. “A primeira criação de *Kuwai* é uma abertura vertical do mundo que resulta na

estrutura diferenciada de regiões celestes e terrestres [...] e homens iniciados que definam sua humanidade em relação aos poderes de vida (a música que gera vida) dada pelos jaguares-ancestrais” (HILL, 1997, p. 144)³⁶.

Para o autor a disputa de *Amaru* e *Inapirrikuli* pela posse dos instrumentos é associada à relação de troca entre os gêneros e à origem de um modo indígena de consciência histórico-política. Quanto a isso o mito de *Kuwai* estabelece que o poder criativo dos instrumentos sagrados seja a fonte geradora de uma consciência histórica, pelo fato do som destes instrumentos abrir mundos com pluralidade de pessoas e lugares.

Colocando a primeira e a segunda criação em comparação percebe-se que na segunda criação, *Kuwai* não é mais um ser independente que cria por conta própria, mas um objeto material (uma palmeira) que precisa ser transformado em instrumentos musicais pelos seres humanos. Além disso, esses instrumentos não têm poderes sem a participação ativa de homens e mulheres que os usam para fazer música. Ambos, o fazer instrumentos e o fazer música, dependem, não mais do herói mítico, mas das habilidades de humanos para transformar o corpo mítico de *Kuwai*. Esta relação é definida verticalmente entre ancestrais míticos e seus descendentes humanos, e a estrutura do cosmos.

Na segunda criação de *Kuwai*, o movimento de homens e mulheres na superfície de um mundo transforma poderosamente a estrutura do tempo-espaço

³⁶ “Kuwai’s first creation is a vertical opening up of the world that results in a differentiated, mediated structure of celestial and terrestrial regions [...] and initiated men who define their humanness in relation to the life-giving powers of the celestial jaguar-ancestors.”

mítico. A atividade de fazer instrumentos musicais e fazer som é, assim, a metáfora principal para o fato social de uma consciência reflexiva de humanos atuantes capazes de efetuar mudanças na ordem política da sociedade sem depender de outros.

O fato de homens e mulheres serem os responsáveis pela segunda criação muda a estrutura tempo-espaço mítico. Eles não dependem mais de um herói cultural para fazer alguma coisa, agora eles são os próprios agentes, os próprios criadores do mundo. Jonathan Hill conclui então que “a atividade de fazer instrumentos musicais e fazer som é, assim, a metáfora principal para o fato social de uma consciência reflexiva de humanos atuantes capazes de efetuar mudanças na ordem política da sociedade sem depender de outros. Para os *Wakuenai*, a musicalização dos poderes míticos gera um modo histórico de consciência social.” (HILL, 1997, p. 146)³⁷

Deise Lucy Montardo estudou os Guarani e a relação entre música e xamanismo na cosmologia deste povo. Esta autora também aborda a questão de como o mito está presente nos rituais xamanísticos e nas músicas guarani. Ela parte de uma narrativa fundamental para os Guarani, segundo a qual os personagens míticos legaram aos xamãs a responsabilidade de cuidar da Terra através de seus cantos e danças. O papel do xamã é de proteger a Terra e cuidar da sobrevivência

³⁷ “The activities of making musical instruments and sounds are thus root metaphors for social agency and a reflexive awareness of human actors’ capacity to effect changes in the political order of society. For the *Wakuénai*, the musicalizations of mythic Power generate a historical mode of social consciousness.”

das pessoas. Diferente de muitos conceitos de xamanismo, o xamanismo guarani não tem a função principal de curar doentes e sim de evitar que ocorra alguma doença ou que a natureza seja afetada por algum desastre.

Em contraste com o conceito de rito atualizar o mito a autora diz que a execução desta música vai além da representação, ou re-encenação inferindo que os rituais cotidianos são uma continuação dos feitos dos personagens míticos. “Cantar, dançar e executar os instrumentos são as ações oferecidas pelos ancestrais míticos como condição para a sobrevivência na e da Terra como via de reencontro com eles. [...] No caso dos rituais cotidianos guarani não falaria exatamente em ‘re-encenação’, mas numa continuação, no sentido de que os participantes do ritual estão indo ao encontro dos seus ancestrais criadores e estão atuando e interferindo, junto a eles, na manutenção da vida na Terra (MONTARDO, 2002, p. 55)

Vimos aqui abordagens de vários autores que escreveram sobre conceitos da relação mito e música. A maneira de expor esta relação varia de um para o outro. Lévi-Strauss (2004), por exemplo, no informa que o mito revela a maneira de estruturar o pensamento humano quando em comparação com outros mitos, e que ele não pode ser admitido como reflexo da sociedade. Isso contrasta com os demais autores que verificaram que o mito institui as relações, padrões e comportamentos da sociedade. Talvez Maria Ignês Mello (2005) alcance certa proximidade de Lévi-Strauss quando trata o mito como um pensamento vivo que

fala da origem do homem, todavia distancia-se ao afirmar que a mitologia contém os modelos de compreensão da sociedade indígena. Para Steven Feld (1990), de um único mito dos *Kaluli* decorrem os principais elementos da sua cultura. Desse modo, o autor estuda os mitos para identificar os símbolos ali contidos e relacioná-los com os elementos culturais que ele destaca: a música, a poesia, o lamento e o sentimento. Feld trata o mito como o lugar onde as reações sociais e sentimentalidade do povo são cristalizadas, ou seja, é no mito essa relação se evidencia.

Além de Mello, outros autores estudaram também como a relação entre mito e música se aplica à sociedade. Anthony Seeger (1987) informa que nos tempos míticos os *Suyá* receberam suas músicas de seres que estavam em processo de metamorfose. Isso é evidenciado nos dias atuais quando as “pessoas-sem-espírito”, que também são seres em metamorfose, trazem novos cantos de lugares pelos quais seus espíritos passaram. Para o autor, a maneira de a sociedade adquirir novas músicas permanece a mesma da época dos mitos. Os mitos instituem o modo de adquirir novos cantos.

Jonathan Hill (1997) trata de como surgiu a música na mitologia dos *Wakuenai*, de como os personagens míticos criaram o mundo usando instrumentos sagrados e como isso influenciou na formação de uma consciência político-histórica do povo. Segundo o autor, o fato dos humanos míticos possuírem instrumentos sagrados possibilita-lhes a criação de mundos; e o fato de eles fabricarem

instrumentos que abrem mundos os torna seres humanos atuantes que podem refletir e criar uma consciência histórica social, sem depender de terceiros.

Maria Ignês Mello (1999) identifica na sociedade *Wauja* um grande repertório mítico-musical: O *Kawoka* que são músicas de flautas tocadas somente pelos homens e o *lamurikumã* que são as mesmas músicas, mas neste caso são cantadas pelas mulheres. Estes repertórios são extraídos da mitologia onde suas execuções são descritas e onde é esclarecida a questão da divisão de gêneros (homens tocando e mulheres cantando). A autora considera o mito como o modelo explicativo da sociabilidade *Wauja*, portanto o povo tira da mitologia princípios e ideologias para a execução de seus rituais.

Minha abordagem para a relação entre mito, música e sociedade será comparativa. Selecionei os temas 'perspectivismo e metamorfose', 'música e sentimento' e 'música como linguagem' com fim de identificá-los na mitologia tenetehara. Assim, relaciono vários mitos que falam destas questões verificando a presença destes temas em sua composição. É precisamente neste ambiente que está situado o conteúdo deste trabalho.

Passaremos agora à transcrição adaptada dos mitos Tenetehara coletados por Wagley e Galvão (1955) que mencionam música e em seguida a uma breve análise de alguns deles destacando temas evidentes na discussão etnológica brasileira. Utilizei a versão de Wagley e Galvão por tratar-se da coletânea mais completa de mitos tenetehara entre as bibliografias pesquisadas. Ao todo são 37

mitos relatados pelos autores, entretanto para esta dissertação separei somente os mitos que fazem menção à música e ao canto. Neste trabalho eu reescrevi os mitos com algumas adaptações principalmente na linguagem rebuscada dos autores, porém estas alterações não afetarão a narrativa nem as reflexões que serão elaboradas.

A MÚSICA NOS MITOS TENETEHARA

ORIGEM DA FESTA DO MEL

Um caçador tenetehara chamado *Aruwê* procurava um lugar na mata onde a caça fosse abundante. Encontrou um faveiro, que deduziu ser um bom lugar por haverem várias araras pousadas. Construiu uma tocaia sobre um dos galhos e nesse dia matou muitas araras. Ainda não havia descido da árvore quando percebeu a aproximação de onças. Escondido, observou que elas vinham a essa árvore colher mel das muitas colméias que ali existiam. Somente depois que as onças se retiraram é que *Aruwê* desceu da árvore e voltou para sua maloca. No dia seguinte novamente matou muitas araras e foi igualmente cuidadoso para que as onças não o percebessem ali.

Entusiasmado com o sucesso de *Aruwê*, seu irmão pediu-lhe que o deixasse usar a tocaia, pois queria fazer um cocar com penas vermelhas de arara. *Aruwê* permitiu e o aconselhou que esperasse quieto as onças se retirarem para então sair. O irmão, porém ao matar muitas araras viu as onças chegando e

decidiu enfrentá-las. Flechou a primeira sem resultado. Disparou outras flechas sem ferir nenhuma das onças. Uma delas subiu na árvore e matou o rapaz.

Aruwê esperou muito tempo pelo irmão. Como este não voltou deduziu que havia sido morto pelas onças. Foi até o local e descobriu sinal de luta: tocaia quebrada, sangue nos galhos e no chão. Seguiu o rastro de sangue que terminava em um formigueiro. *Aruwê* voltou para maloca e como era pajé preparou um cigarro de *tawari* para puxar *karowara*. Voltou novamente ao local e transformando-se em formiga, entrou no buraco. Foi sair em um grande túnel que se alargava cada vez mais. Ali havia muitas casas, muita gente, tal como numa grande aldeia. Era a maloca das onças. *Aruwê* tomou forma de gente e começou a procurar o irmão. Encontrou uma moça que se agradou dele e o convidou para morar com ela e seus parentes. Eles gostaram muito do rapaz, mas *Aruwê* não sabia que o pai da jovem era o matador de seu irmão.

O Tenetehara observou que, durante dias seguidos, as onças deixavam a maloca, para voltar à tarde com cabaças cheias de mel, que eram penduradas nos esteios de uma casa. À noite entoavam canções muito bonitas junto à casa onde era guardado o mel. *Aruwê* maravilhou-se com essas canções. Quando já havia um bom número de cabaças cheias de mel, as onças se reuniram para uma grande festa – a Festa do Mel. Chegaram cantadores pintados de urucum, de jenipapo, enfeitados com penas de arara e gavião. Dançavam e cantavam bebendo mel misturado com água. As canções tinham início ao amanhecer e cessavam com o pôr-do-sol, quando todos se retiravam para suas casas a fim de descansar e

reiniciar a festa no dia seguinte. A festa só terminou quando acabou o mel. *Aruwê* aprendeu as canções e todo o cerimonial da festa, até então desconhecida pelos Tenetehara.

Com muita saudade do filho e da mulher que deixara na maloca tenetehara, o caçador pediu às onças que o deixassem partir. Sua esposa-onça o levou de volta à maloca das onças. Acompanhado da mulher saiu pelo mesmo buraco de formiga por onde entrara. Juntos foram para a aldeia e ao aproximarem-se ele recomendou que a mulher-onça o esperasse nas imediações. A esposa tenetehara o recebeu com muita festa e foi preparar um mingau. Demorou muito e *Aruwê* ao voltar para procurar a mulher onça não a encontrou mais. Cansada de esperar ela voltara para a sua maloca tomando o cuidado de tapar o buraco do formigueiro para que o Tenetehara não mais a encontrasse. Após procurar em vão pela maloca das onças *Aruwê* voltou a viver com os seus ensinando-lhes as canções que aprendera com as onças. Desde então os Tenetehara passaram a celebrar a Festa do Mel.

O TENETEHARA E A FILHA DO GAVIÃO

Um Tenetehara descobriu um ninho de gavião e convidou o irmão casado para irem roubar o filhote. Construíram um andaime para poder subir na árvore. O rapaz propôs ao irmão casado que subisse primeiro e ficou esperando embaixo com a cunhada. Enquanto o outro subia a mulher se ofereceu ao rapaz e o marido percebeu. Muito zangado, desceu da árvore e disse ao irmão que subisse na

frente dele. Ao chegarem juntos ao ninho do gavião, no topo da árvore, o marido desceu e cortou os cipós que prendiam o andaime e o irmão solteiro ficou preso no alto da árvore.

O rapaz estava chorando, muito triste por ter sido abandonado. Nisto chegou um gavião trazendo uma preguiça nas garras para dar de comer aos filhotes. O gavião ouviu a história do Tenetehara e ficou penalizado. Chamou a mulher e ambos decidiram que o rapaz teria que se responsabilizar por criar um gaviãozinho que era fêmea e mais tarde casar com ela. No dia seguinte trouxeram um guariba e ensinaram ao rapaz como devia abrir a caça e alimentar o filhote. Porém faltava-lhe bico e garras para rasgar o guariba. Os gaviões começaram a bater as asas em redor do Tenetehara e o transformaram num gavião igual a eles. Ele foi caçar e deu de comer à sua jovem companheira. Os dois gaviões voaram para sua aldeia lá no céu deixando o jovem casal em seu ninho na árvore.

Um dia o Tenetehara estava voando com a esposa-gavião quando avistou sua antiga maloca. Decidiu matar o irmão que o abandonara no topo da árvore. Transformou-se num gaviãozinho e pousou num pau perto da casa do irmão. A mulher deste ao ver o filhote chamou o marido para flechá-lo. Apesar de sua excelente pontaria o marido errou o alvo. Retornando à sua forma primitiva o gavião levantou vôo e carregou o irmão nas garras, levando-o para seus cunhados gaviões que o reduziram a pedaços e atiraram seus ossos sobre a maloca.

Os pais tenetehara ficaram muito tristes por terem perdido seus dois filhos. O Tenetehara-gavião voltou à maloca, tomou forma de gente e apresentou-

se a eles e mandou que chamassem todos os moradores da aldeia para o acompanharem até um lugar que só ele conhecia.

De manhã cedo ele começou a cantar e insistiu para que todos o acompanhassem nas cantigas. Somente os pais o fizeram. Ao pôr-do-sol a casa ergueu-se do chão e levou-os em direção à aldeia dos gaviões lá no céu. A maloca foi inundada por uma enchente e os Tenetehara que tinham se recusado a cantar foram transformados em passarinhos para serem caçados pelos gaviões.

AS AVENTURAS DE WIRAI

No tempo em que os animais sabiam falar, um menino que seguia o caminho da roça, acompanhando a mãe, distraiu-se a flechar passarinhos. Perseguindo um bacurau, distanciou-se do caminho, perdendo o rumo. Foi dar a um lugar que, subitamente cercado pelas águas de um rio, o deixou ilhado. Muito triste, o menino não via jeito de atravessar toda aquela água. Nisto passou um bacurau a quem o menino pediu que o levasse para a margem. O bacurau não se importou e disse que ele era muito pesado. Avistando um pica-pau o mesmo renovou o apelo: “me deixa ir em suas costas.”o pica-pau pousou e disse ao menino que montasse nele. Com muito custo levantou vôo, porém desistiu. Não agüentava o peso. Wirai, assim se chamava o menino, procurou dessa vez o auxílio de um paturi (pequeno pássaro). Este sequer pôde levantá-lo do chão.

Sentado à beira d’água Wirai viu um jacaré que nadava e correu a pedir-lhe que o levasse da ilha. O jacaré aceitou, carregando o menino nas costas. No

meio do trajeto o jacaré procurava um motivo para atirá-lo na água e então devorá-lo. Percebendo a intenção do jacaré Wirai ficou quieto. Quando chegou próximo a terra o jacaré mergulhou. Um socó que pescava próximo correu até Wirai e o engoliu. Ao voltar à tona, não avistando o menino, o jacaré acusou o socó de tê-lo engolido. O pássaro negou a acusação e vomitou alguns peixes para mostrar que o jacaré estava enganado. O jacaré acreditou e foi-se embora. O socó, que até então guardava o menino no papo, o liberou e o aconselhou que fugisse dali.

Wirai ganhou a mata e procurou um lugar onde passar a noite. Encontrou alguma coisa que lhe pareceu ser uma grande pedra, deitou e dormiu. Porém o que ele julgava ser uma pedra era um gigantesco sapo-cururu, que logo de manhã começou a cantar: “sai debaixo de mim, eu não sou pedra.” Assustado Wirai disparou a correr. Viajou todo o dia e o sol já estava baixo quando avistou um fogo aceso numa clareira. Ao aproximar-se, percebeu que eram muitos beija-flores que discutiam. Wirai saltou para o centro da clareira, assustando os beija-flores que fugiram com medo de seus gritos. Passou a noite junto ao fogo.

No dia seguinte, caminhando ao acaso, foi dar à casa da cobra grande, *Moizuhú*, que o deixou entrar com o propósito de comê-lo. Wirai, muito esperto, ao ouvir o canto de um gavião disse à cobra: “gavião é comedor de olho de cobra.” A cobra fugiu e Wirai também. Continuando a viagem, encontrou um grande sapo e preparou-se para dormir ao seu lado, pois a noite já estava chegando. Na manhã

seguinte o sapo começou a mexer e cantar: “deita pro outro lado, deita pro outro lado.”

Seguindo o que a cantiga dizia Wirai encontrou a entrada de uma trilha que seguiu. Depois de um bom tempo de caminhada o menino encontrou uma sapucaia carregada de frutos. Juntou muitos para comer durante a viagem. Ao cair da noite encontrou um pau de inajá que achou ser um bom lugar para pousar. Como o inajá estava bem carregado Wirai comeu tanto que seus cabelos caíram. Encontrou um caititu com quem passou a noite. No dia seguinte os dois seguiram caminho juntos. O caititu conhecia uma roça onde poderiam comer muito cará. Assim que chegaram pegaram algumas raízes e estavam a comer quando foram descobertos por gente. O caititu conseguiu fugir, mas o menino foi agarrado por um Tenetehara e percebeu que este era seu pai. Levado para a maloca Wirai foi recebido com muita festa. Ao encontrar sua mãe abraçou-a tão forte que não pôde mais separar-se dela. Ele tinha pajé no corpo.

O ROUBO DA NOITE

Nos primeiros tempos o sol brilhava continuamente. Não havia a noite e os Tenetehara tinham que dormir com a claridade do dia. No recesso da floresta morava uma velha, a “Dona da Noite”, que guardava o escuro dentro de alguns vasos. Mokwani, um jovem que podia correr mais velozmente do que qualquer outro decidiu ir buscar a Noite, roubando-a da velha de quem todos tinham grande medo. Ao encontrar a morada da velha, chamou-lhe “avozinha” e pediu-lhe a

Noite. Ela mandou que ele escolhesse entre os diversos vasos. Cantando, Mokwani passou entre os vãos decidindo-se por um dos menores. Quebrando-o com um cacete ele liberou o escuro da noite, as corujas, os morcegos e outros bichos da noite. Tomando o rumo da maloca Mokwani correu depressa sendo perseguido pelo escuro e pelos bichos da noite. Contudo, ao chegar à maloca, o escuro já tinha desaparecido e dominava a claridade.

Contou a aventura aos companheiros que sugeriram que ele repetisse a façanha, porém desta vez escolhendo um vaso maior. Queriam uma noite mais longa. Acompanhado de seu sobrinho a quem recomendou que corresse o mais rápido possível quando o vaso fosse quebrado, Mokwani voltou à casa da velha “Dona da Noite” e escolheu um vaso maior. Como da primeira vez ele tomou um cacete, espatifou o vaso e pôs-se a correr. Mokwani chegou à aldeia antes do escuro, o sobrinho tentou acompanhá-lo, mas era lento e foi alcançado pela noite transformando-se num pássaro (o uruwã, até hoje seu canto triste se faz ouvir à noite). Daí em diante os Tenetehara já puderam dormir com o escuro da noite.

O GRANDE INCÊNDIO

A mata incendiou-se. Os campos, as capoeiras, os palmeirais, tudo ficou em chamas. Os Tenetehara fugiam em todas as direções, desorientados, muitos morreram queimados pelo fogo. Poucos puderam alcançar a casa das preguiças, o único lugar a salvo do incêndio. As preguiças assistiam ao incêndio que se aproximava e destruía a mata. Quando suas casas estavam ameaçadas elas

começaram a cantar, e as canções dominaram o fogo. Um guariba escapou refugiado na casa das preguiças. Como ninguém cuidava dele, ganhou o mundo à procura dos parentes cujo paradeiro desconhecia. Encontrou um macaco a quem perguntou: “como é a cantiga dos meus pais?” O macaco em resposta assobiou. O pequeno guariba não reconhecendo a cantiga que os pais lhe haviam ensinado continuou viagem. Quando atravessava um campo queimado encontrou um veado a quem repetiu a pergunta. O veado cantou qualquer coisa desconhecida ao guariba que logo percebeu não ser aquele bicho a sua gente. Durante a caminhada encontrou muitos bichos e sempre repetia a pergunta. Nenhum deles foi capaz de cantar a canção de seus pais. Finalmente voltou para a casa das preguiças que, em resposta à sua pergunta cantaram mesmo como guariba. O pequeno guariba ficou morando com as preguiças, de quem aprendeu inúmeras canções. Somente quando ele já estava criado é que abandonou as preguiças para ir viver com outros guaribas.

ORIGEM DO MILHO E DAS FAVAS

Ao atingir a puberdade uma jovem tenetehara foi pintada com jenipapo e recolhida para o repouso. Os pais recomendaram que não saísse para lugar nenhum. Apesar disso a jovem, não podendo resistir à fome, deixou a tocaia e dirigiu-se para uma roça próxima onde desenterrou uma batata. Enquanto assava a batata ouviu o canto de um gavião. Em resposta ela o convidou: “se é um

Tenetehara vem aqui comer comigo.” Transformando-se num jovem, o gavião juntou-se à moça.

No outro dia, quando sua mãe veio buscá-la para irem juntas à roça a jovem recusou, pois esperava o gavião. Este passou a visitá-la todos os dias secretamente. Acabaram por ser surpreendidos pela mãe da jovem que os encontrou deitados na mesma rede. A jovem disse que se casaria com o rapaz, e a mãe consentiu. O gavião foi morar com a moça, junto aos sogros a quem ajudava na roça. Certo dia, quando voltava da roça o gavião pediu à moça que lhe retirasse dois espinhos dos pés. Em seguida disse a ela que fosse plantá-los na roça. Foi assim que os Tenetehara receberam o milho e as favas.

A FILHA DO GAMBÁ

O gambá tinha uma filha com quem muitos bichos queriam se casar, mas o gambá era exigente e queria um genro que trabalhasse para ele.

Certa noite um pica-pau rodeou a casa cantando tal como os Tenetehara de antigamente para anunciar seu amor. O gambá chamou a filha para escutar o pica-pau. Ela gostou do rapaz e casou com ele. O gambá mandou o genro derrubar um pedaço de mata para fazer roça. Usando o bico o pica-pau não levou muito tempo para derrubar as árvores. A mulher que acompanhara o marido voltou e contou ao pai o que havia visto. O gambá quis imitar o genro e bateu com o nariz em muitos paus, porém sem sucesso. Irritado e com o nariz todo

machucado disse à filha que mandasse seu marido embora. O pica-pau não prestava; ninguém podia trabalhar daquele jeito.

O gavião deu a volta à casa do gambá e encantou a jovem pelo modo como andava. O gavião casou com a filha do gambá que lhe mandou derrubar roça. Dizendo eu não sabia fazer isso o gavião lhe deu outra alternativa: disse que era ótimo caçador e imediatamente saiu para comprovar. Ficou de espreita numa árvore e quando passava sua presa lá no chão voava até ela. Assim, ele matou uma cotia, um mutum e um inhambu. O gambá tentou imitar. Subiu na árvore e se atirou sobre um quati que passava por ali. Caiu direto pro chão, pois não tinha asas pra voar. Zangado mandou o gavião embora.

Depois foi a vez de a lontra casar com a filha do gambá. Ela disse que sabia pescar muito bem. Acompanhada da esposa a lontra foi até o rio, fez três fogueiras, depois de acesas rolou sobre elas e caiu no rio. Voltou com um cesto cheio de peixes. Ao ver tanto peixe o gambá quis fazer o mesmo. Foi até o rio, porém ao rolar sobre as fogueiras se queimou todo. Resultado: mandou a lontra embora.

O novo pretendente veio rondar a casa do gambá. Era a juriti que também sabia pescar. Acompanhado da mulher foi até um lago e bebeu toda água dali deixando os peixes pulando no seco. Assim foi fácil apanhar os peixes. O gambá tentou imitá-lo, mas bebeu tanta água do lago que lhe causou um grande mal-estar e o lago não secou. Mandou o genro embora porque ele não prestava.

Apareceu o guarirama que, após cortejar a filha do gambá foi aceitou como seu esposo. Também era pescador e foi até o rio mais próximo acompanhado da esposa. Subiu em um galho que ficava por cima da água e cuspiu no rio. Quando o peixe subiu à tona para comer o possível alimento o guarirama atirou-se sobre ele levando-o com o bico. Em pouco tempo tinha um cesto cheio de peixes. O gambá – sempre julgando ser capaz de fazer o mesmo que os outros – foi para o rio e escolheu um galho. Quando cuspiu e apareceu o peixe ele se jogou sobre ele tão desengonçado que não pegou nada. Por isso mandou o genro embora dizendo que ninguém podia caçar daquela maneira.

O próximo genro foi o carrapato que era muito bom para colher sapucaia. Subia nas árvores mais altas e de lá jogava os frutos pra baixo. Para descer sentava numa folha e como ele era muito leve a folha planava no ar até o chão. O gambá tentou descer da mesma maneira, mas como era pesado despencou de cima a baixo quase morrendo na queda. Mandou o carrapato embora.

A filha do gambá continuava sem marido e ficou muito feliz quando apareceu o jacamim. Apesar de muito bonito o jacamim não sabia fazer nada pra ajudar o sogro, por isso não foi aceito.

Por fim o papa-mel casou com a filha do gambá. Saiu pela floresta engolindo todo o mel que achava no caminho. Ao voltar pra casa pediu pra lhe cortarem o papo de onde escorreu mel suficiente para encherem várias cabaças. O gambá foi pra mata e engoliu tanto mel até ficar com a barriga pesada. Chegou em casa e passou a faca na garganta mas em vez de sair mel saiu sangue e o gambá

morreu pois não tinha uma bolsa na garganta como o papa-mel. Este ficou morando com a filha do gambá.

O JABOTI VAI À FESTA DO URUBU

O urubu quis fazer uma festa no céu. Desceu para a terra para comprar açúcar, farinha, café e fumo e aproveitou para convidar os outros bichos. Ao encontrar o sapo-cururu disse que não o convidaria porque ele não sabia voar. Mas o cururu, que gostava muito de festa, aproveitou um momento de distração e enfiou-se no saco de compras do urubu. Ele levava um cavaquinho e tocava muito bem. O jaboti, que também não havia sido convidado, arranjou com a garça que o levasse.

Quando chegou a festa o sapo-cururu foi um sucesso com seu cavaquinho. No dia seguinte, ao terminar a festa, o cururu tentou se esconder no saco do urubu, mas foi descoberto e lançado de lá de cima até em baixo no chão. Quase morreu no tombo, passou muito tempo para ficar bom. Ele que antes era alto e esguio ficou com o corpo todo achatado. O jaboti não foi mais feliz. Esquecido pela garça correu até a porta da casa do urubu para pedir-lhe socorro, mas perdeu o equilíbrio e caiu do céu despedaçando-se todo quando bateu na terra. *Tupã* teve pena do jaboti e foi juntar-lhe os pedaços, dando-lhe vida outra vez. Ainda hoje a gente vê no casco do jaboti as marcas dos pedaços que *Tupã* juntou.

PERSPECTIVISMO E METAMORFOSE ...

Uma vez que tratamos de mitos é necessária a compreensão do pensamento indígena no que diz respeito à mitologia. Para isso nos valeremos do conceito de perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2002) e Tânia Stolze Lima (1996), uma concepção indígena que remete sua origem aos tempos míticos.

O tema é tratado nos textos “O Dois e Seu Múltiplo” de Tânia Stolze Lima (1996) e “Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena” contido na coletânea *A Inconstância da Alma Selvagem* de Viveiros de Castro (2002). No entanto vou me ater mais a este último onde o autor descreve o assunto de forma generalizada identificando o perspectivismo como elemento integrante da cosmologia dos povos ameríndios em geral. É exatamente por essa abrangência (tanto tupi quanto jê) que acreditamos ser de grande valia o uso do tema para melhor entender a cosmologia tenetehara através de seus mitos.

Para o autor, o perspectivismo é “uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo [...] é profundamente diferente do modo como esses seres vêem os humanos e se vêem a si mesmo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350) Ou ainda uma “concepção comum a muitos povos do continente segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vistas distintos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347)

No pensamento indígena cada ser pode enxergar um ao outro do seu ponto de vista específico. Um animal vê a si mesmo e a outros de sua mesma espécie como humano. Ele é, em sua essência, humano que veste uma “capa animal” quando em contato com outras espécies. Só em suas aldeias é que eles se tornam – ou se vêem,– humanos. Ali eles realizam atividades próprias de sua cultura humana, festejando, comendo, bebendo e vivendo com elementos que lhes são típicos. Os animais “vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como caíum, [...] os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamento, etc).” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350). As pessoas enxergam os animais como animais, e os animais – que a si mesmos se enxergam como pessoas – as vêem como não-humanas. A natureza tem sua Cultura.

Verificamos assim que, no pensamento indígena, existe uma essência humana na maioria dos seres, porém com roupas corpóreas variadas para cada espécie, roupas que escondem essa “forma interna humana”. Essa essência humana, Viveiros de Castro considera como forma idêntica da consciência humana. “Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável [...] em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

“A concepção ameríndia suporia uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma universal; a natureza ou o objeto, a forma particular.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 349). Existe uma “unidade do espírito” e uma “diversidade dos corpos.” O termo “espírito” se refere exatamente à essência humana, à cultura e ao sujeito. Sobre esses elementos Viveiros de Castro afirma que são uma “forma universal”. Já a “diversidade de corpos” é referente à natureza e ao objeto onde cada ser assume sua forma particular (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 349).

Cada ente tem em sua natureza uma “capa” (através da qual são vistos diferenciadamente por indivíduos de outra essência) de acordo com sua espécie particular. No entanto todos têm em si a mesma cultura, a mesma consciência humana. Roque Laraia registra um interessante exemplo num mito *kaapor* onde uma menina é criada por um homem-onça. Em um determinado momento ele se afasta para caçar e se transforma em onça quando é surpreendido pela garota que começa gritar assustada, então ela (a onça) diz: “Não grite, sou eu. Esta é minha camisa. Eu vou tirar. ’ E novamente assumiu a forma de índio” (LARAIA, 1986, p. 258). Enfim, todos são universalmente e inerentemente humanos. A Cultura tem suas naturezas.

Somente um ser tem o poder de ver os animais como humanos e as pessoas como humanas: o xamã. Ele transpõe a barreira trans-específica e serve de interlocutor entre as diversas espécies. Percebemos que o xamã tem um conhecimento exclusivo de modo que ele pode atuar em diversos níveis culturais

(se entendermos cultura, aqui, como modo de vida de cada sociedade, inclusive a de animais). Para os indígenas, “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358). Conhecendo outros seres e vendo-os em sua real essência, o xamã está apto para interligar dois ambientes distintos dialogando entre seus entes humanos-não-humanos, pois ele entende as perspectivas de cada um.

Vemos a importância do conceito de perspectivismo para a aquisição de novos cantos entre os ameríndios, mais especificamente os *Araweté*, um povo de língua tupi-guarani localizados na Amazônia Oriental, estudados por Eduardo Viveiros de Castro (2002). O personagem de maior destaque na sociedade é o matador *araweté* que ao matar sua vítima (normalmente um inimigo) tem seu espírito ligado ao espírito desta. Durante cinco dias o matador fica em sua rede, deitado, numa espécie de paralisia, pois está cheio do sangue do inimigo e o espírito deste está sobre ele. O período de reclusão do matador termina quando a alma do inimigo vai até “os confins da terra” trazer novos cantos e novos nomes que serão colocados nos recém-nascidos. Ao voltar ela coloca-se às costas do matador que passa a ser um ente dual, pois seu espírito se funde ao espírito de sua vítima. O matador então passa a exercer função de cantador e lidera uma cerimônia onde ele canta as novas canções que lhes são sopradas pelo espírito da vítima. Os espíritos dos inimigos podem ensinar várias canções aos seus cantadores e quando são executadas passam a ser da comunidade podendo ser executadas por diversos cantadores em outras cerimônias. Um dos termos usados para se

referir aos inimigos é *arakã nin* (futura música) que denota sua principal função: trazer novos cantos.

Vemos então que ao cantarem suas músicas nestes eventos os *Araweté* cantam as músicas ensinadas pelos seus inimigos, ou seja, eles cantam do ponto-de-vista do próprio inimigo. Isso gera certa dificuldade para entender a letra das cantigas que podem estar se referindo tanto a si mesmos (os inimigos) ou a outras pessoas. “A complexidade essencial dessas canções reside em seu regime enunciativo, marcado pelo ponto de vista do inimigo. O sujeito da enunciação é sempre a vítima, que pode estar falando em seu próprio nome, mas pode também estar citando a palavra de terceiros.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.275).

Cantando sob a perspectiva do inimigo, e tendo imanente seu inimigo, o matador assume um papel de xamã. Não um papel funcional, mas representativo, pois ele tem, assim como o xamã, o poder de conhecimento da perspectiva do inimigo, como vimos alguns parágrafos acima e pode (através da imanência de seu inimigo) adquirir cantos em lugares longínquos e ensina-los à comunidade, o que só seria possível ao xamã.

Viveiros de Castro descreve o mito como o estado onde originalmente não havia diferença entre humanos e animais. O tempo mítico é o “tempo em que os animais e os homens ainda não se distinguem.” (Lévi-Strauss & Eribon, 1988, p. 193; apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Esse período retrata a relação quase indistinta entre humanos e animais onde seus atributos não se diferenciavam um

do outro. Era um “tempo quando os animais falavam” (ver mito de *Wirai*). Cada animal aparece em sua essência humana, porém agindo de acordo com seus próprios princípios sociais (sua natureza animal).

Por haver essa freqüente comunicação entre homens e animais, todos os personagens míticos são considerados pelo autor como xamãs. Em suas palavras: “de certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs” exatamente porque no mito “cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana – e, entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva de animal, planta ou espírito.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pp. 354, 355)

O mito então é o ponto de convergência do perspectivismo. No mito os animais falavam e agiam como os humanos, não havia diferenciação entre humano e animal, todos tinham a mesma essência. Ali “a condição comum aos humanos e animais não era a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 355). É por isso que o humano é o ideal do perspectivismo, por que antes todos os seres tinham essa mesma natureza. O que os mitos narram é que os animais perderam seus atributos humanos, e os humanos não perderam nada (somente adquiriram coisas dos animais). Segundo as palavras do autor “os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 355). O que permanece para ambos, no pensamento indígena, é a humanidade enquanto condição (como um ser relacional e cultural) e não o homem enquanto espécie.

Baseado no que vimos podemos supor então que uma condição indispensável para que o perspectivismo ocorra é a metamorfose. Os animais são humanos entre si e colocam a capa de sua espécie quando estão próximos das pessoas, ou seja, eles sofrem uma metamorfose, se transformam com frequência de humanos para animais e de animais para humanos. Com isso faz-se necessário nos aprofundarmos na concepção de metamorfose para os índios e veremos que este conceito está permeado de noções perspectivistas.

Anthony Seeger trata sobre esta questão em seu livro *Why Suyá Sing* (SEEGER, 1987). Ao abordar o tema sobre a origem das músicas dos *Suyá*, ele faz uma viagem nos tempos míticos e retorna “àqueles dias em que os animais falavam” para descrever o assunto.

Nessa época os *Suyá* adquiriram diversos produtos de outros seres. O milho eles receberam do rato, o fogo, do jaguar e até mesmo seus nomes eles receberam de entes que moravam embaixo da terra. Com a música não foi diferente. Eles a receberam de um homem que estava em processo de metamorfose. Enquanto se transformava em veado ele cantou uma melodia que até hoje é usada na cerimônia do veado-campeiro. Também um homem-porco-do-mato lhes ensinou a cantiga entoada na cerimônia de iniciação dos rapazes. A origem das roças se deu também num processo de metamorfose enquanto as partes do corpo de uma mulher se transformavam em plantas da roça, depois disso queimaram a mulher-roça e ela entoou um canto. No lugar da queima surgiu a roça para os *Suyá*. Desde então os homens cantam essa música na época do plantio

antes de queimarem as roças. O autor afirma com certa ênfase que “onde havia metamorfose, entre os *Suyá*, havia canto.” (SEEGER, 1987, p. 52). Uma confirmação disto está no fato da ausência de música no mito de origem do milho. Nesta estória nenhum dos personagens sofre qualquer transformação e não há menção alguma de música ou canto neste mito.

Continuando a descrição das origens das músicas dos *Suyá* o autor fala das pessoas-sem-espírito como sendo os principais agentes para aquisição de novos cantos. Quando uma pessoa tem algo que o pajé quer e não lhe oferece ou recusa a entregar-lhe o que foi pedido ele fica muito irritado e à noite transforma-se em um bicho noturno, vai até a pessoa e retira seu espírito e o joga no local de onde seu objeto de desejo veio. Portanto, uma pessoa pode ter seu espírito lançado no rio por ter negado peixe ao feiticeiro; ou pode ser lançado numa colméia por não ter lhe dado mel. A perda do espírito de uma pessoa provoca doença, perda de peso, febre e convulsões.

Para maior clareza do que virá a seguir é necessário fazer uma diferenciação entre os termos “pessoas *sem* espírito” e “pessoas que *perderam* o espírito”. E para isso serão imprescindíveis as palavras de *Takuti*, um informante de Seeger. Ele descreve a perda do espírito de uma pessoa:

“Ele tem convulsões e fica em sua rede por muito tempo. Ele jaz na sua rede enquanto o seu espírito está com os pássaros. Um urubu toma o espírito do homem para voar com ele no céu, e o homem tem convulsões. Então ele vê a si mesmo [descobre que o seu espírito está com os pássaros, num sonho ou numa visão em delírio]. ‘Oh não! Algum feiticeiro levou o meu espírito aos pássaros!’ diz ele. [...] Daí o homem começa a ouvir os cantos de grito (*akia*), e os cantos em uníssono dos pássaros (*ngére*). Ele ouve

os pássaros cantando sobre si mesmos. Sua saúde melhora e ele passa a viver como antes.” (SEEGER, 1987, p. 53)³⁸

Embora o autor não se empenhe em fazer essa distinção com clareza entre os termos “pessoas *sem* espírito” e “pessoas que *perderam* o espírito” seu texto demonstra sutilmente essa diferença³⁹.

A “pessoa que perdeu o espírito” teve-o retirado e não sabe onde ele se encontra. Ela está perdida de seu espírito o que lhe causa muitas doenças. Somente depois que o seu espírito a vê – de onde quer que ele esteja – e canta sobre a pessoa é que ela melhora e se torna então uma “pessoa *sem* espírito”, mas não perdida, ou desconstruída de seu espírito.

No local onde foi jogado, o espírito da pessoa passa a conviver com os habitantes daquela comunidade – que são espíritos de animais. Ele participa de seus hábitos alimentares, de suas festas, de suas caçadas e a ele são ensinadas as músicas dali. Seeger relata a impressionante descrição com riqueza de detalhes de um homem que teve seu espírito jogado na aldeia dos pássaros.

“Ele descrevia como é que as suas penas arrepiavam antes de voar — fazendo movimentos com os seus braços e mãos, e usando um tom de voz inconfundível. Ele dizia que os pássaros estavam realizando uma cerimônia e estavam cantando. Eles o convidavam para cantar com eles, e ele cantava. Ele cantou a canção para a

³⁸ “He has convulsions and lies in his hammock for a long time. His lies in his hammock while his spirit is with the birds. A vulture takes the man’s spirit flying with him in the Sky, and the man has convulsions. Then he sees himself [discover that his spirit is with the birds in a dream or delirium vision]. ‘Oh no! So some witch took my spirit to the birds’ He says. [...] then the man begins to hear the birds’ shout songs (*akia*) and the birds’ unison songs (*ngere*). He hears the birds singing about themselves. His health improves and he lives as before.”

³⁹ Passarei a usar aspas para diferenciar os termos.

platéia, a meia voz. Depois eles levantaram vôo para caçar alimento, o que é parte importante na maioria das cerimônias. Ele descrevia os círculos bem acima do chão. As pessoas lhe faziam perguntas como: ‘você ficou com medo?’ ‘Você conseguia ver bem ao longe?’ ‘O que é que você comeu?’ Ele respondia a cada pergunta, entrando em detalhes acerca das coisas que contava. Atingiu-se o clímax quando ele e outros urubus mergulhavam suas cabeças nas entranhas de uma carniça podre. ‘Hummmmm, boa comida cerimonial’, diziam os urubus (para o nojo da platéia). Voaram eles até um riacho, e ele descrevia como bebiam e jogavam água nas suas penas. ‘Eu estava com muito calor e sede’. Daí, disse, ‘eu não era mais’. De repente o pássaro que ele fora não estava mais lá, e ele jazia na sua rede, murmurando “água, água, água”. A sua mãe lhe trouxe água e, depois de se recuperar, cantou ele o canto que aprendera, dançando com os pássaros. Desde que o seu espírito voltou ao seu corpo, não aprendeu mais nenhum canto, ou os ensinou aos demais na aldeia.” (SEEGER, 1987, p. 56)⁴⁰

Durante esse período seu espírito lhe ensina as músicas que aprendeu dos seres com os quais está convivendo. Desse modo, quando ele canta as músicas descrevendo o cotidiano, as comidas, os ouvintes logo reconhecem onde seu espírito está e de quem são as músicas que ele está cantando.

Enquanto os dois estão desencontrados (pessoa e seu espírito) a pessoa é considerada como um ente em metamorfose parcial. Seeger define isso como “metamorfose interrompida”. A pessoa está incompleta, pois vive com o corpo

⁴⁰ “He described what is like to ruffle his feathers prior to flying – making movements with his arms and hands and a sound with his voice that was unmistakable. He said the birds were having a ceremony, and singing. They invited him to sing with them, and He did. He sang the song for the audience, under his breath. They then flew off to Hunt for the food that is an important part of most ceremonies. He described circling high over the ground. People asked him question: ‘were you afraid?’, ‘could you see very far?’, ‘what did you eat?’. He answered each question, expanding on things he had mentioned. He reached the high point when he and the others vultures had plunged their heads into the entrails of a rotten carcass. ‘yummm, good ceremonial food’ said the vultures (to the disgust of the audience). They flew to a stream, and he described how they drank and threw on their feathers. ‘I was very hot and thirsty.’ Then he said ‘I wasn’t any longer’. Suddenly the bird he had been was no longer, and he was lying in his hammock croaking ‘water,water,water’. His mother brought him water, and when he got well he sang the song he had learn, dancing with the birds. Since his spirit has returned to his body, he did not learn any further songs or teach them to other villagers.”

enfermo em sua aldeia e tem seu espírito vivendo com alguma espécie natural sem saber onde ele está. “Havia um termo para homem com espírito que poderia ser traduzido como ‘inteiro’ ou ‘saudável’” (SEEGER, 1987, p. 55). O que pressupõe que uma pessoa sem espírito não estaria completa.

Somente depois que a pessoa que perdeu o espírito percebe este fato – e isso acontece quando ela se vê acamada com os olhos do espírito⁴¹ – é que ela terá sua metamorfose completada. Como já vimos nas palavras de *Takuti*. O espírito canta sobre a pessoa que é restaurada de sua doença e passa a viver normalmente como antes.

Ela então se torna um ser dual onde uma única pessoa vive em dois ambientes simultaneamente. Sendo assim essa “metamorfose interrompida” seria um processo no qual a “pessoa que perdeu o espírito” transforma-se em uma “pessoa sem espírito”⁴². A pessoa (desligada de seu espírito) sabe onde e com quem seu espírito está morando e ela mesma vive (sem espírito) com seu corpo em sua aldeia. Ela é um ser com a metamorfose completa. Ela continua sendo uma pessoa *sem* espírito, mas não alguém que *perdeu* o espírito. Essa pessoa então se torna um mestre de cantos. (SEEGER, 1987, p. 53)

Como já foi visto anteriormente, os responsáveis por renovar o repertório de músicas dos *Suyá* são as “pessoas sem espíritos” – daqui em diante denominados Mestres de Canto. São eles que organizam as cerimônias festivas,

⁴¹ Neste caso a visão em perspectiva ocorre entre um mesmo sujeito, ele se vê a si mesmo com os olhos de seu espírito que no momento é um animal numa aldeia distante.

⁴² Acredito que esta metamorfose esteja interrompida, não estática. Por isso tem a possibilidade de ser completada.

caças coletivas e pescarias. Quando alguém quer aprender um novo canto se dirige até o Mestre de Canto e pede para que ele lhe ensine algo novo. Então ele para e escuta os pássaros – ou outro animal, dependendo de onde seu espírito estiver – e repassa o novo canto para o requerente pedindo para que este repita para verificar se aprendeu corretamente. Ele é procurado para ensinar os diversos gêneros de cantos dos *suyá* (canto de grito, canto em uníssono). Sempre vai até onde sua alma está, escuta a cantiga e repassa aos seus ouvintes. Assim ele sempre é procurado pelas pessoas da aldeia que desejam aprender novos cantos.

Mecanismo semelhante ocorre entre os *Araweté* da Amazônia Oriental. Na cosmologia deste povo é evidente a relação entre homens e divindades (*Mai*), onde estes assumem o papel de canibais ao comerem os humanos que morrem e vão para a morada dos deuses transformando-os em um ser semelhante a eles. O pajé *araweté*, um ser dual capaz de transitar entre o mundo dos humanos e dos deuses, é o responsável pela comunicação entre eles. Os homens dão de comer às divindades na pessoa do pajé e elas, em troca, lhes ensinam a música dos deuses. “O xamanismo *araweté* é essencialmente um dispositivo de intercâmbio entre os vivos e os *Mai*. Os humanos dão de comer aos deuses, no sentido alimentar como no sexual, recebendo em troca cantos (a ‘música dos deuses’ cantada pelos xamãs) e outros bens espirituais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 269). Como os *Suyá*, os *Araweté* adquirem sua música através de um ser dual.

É importante notar também a diferença entre alguém que perde seu espírito e alguém que morre. Apesar do procedimento para estes dois eventos

(perda de espírito e morte) ser o mesmo, a pessoa morre quando tem seu espírito levado para a aldeia dos mortos. No caso de ser levado para a aldeia de algum animal ou árvore, apesar de toda moléstia, a pessoa pode continuar a viver.

Constatamos então que a metamorfose está presente junto com a música na cosmologia suyá. Mais do que isso. A música se faz presente na sociedade atual mantendo a mesma natureza da música do tempo mítico. Nos mitos suyá (mito da origem das roças, mito da transformação de homem em veado, e porco-do-mato) as músicas são adquiridas de pessoas – ou entes – em processo de transformação. Hoje elas são ensinadas por espíritos de pessoas que passaram por uma “metamorfose interrompida” (transformação interrompida) e tornaram-se seres duais.

Outro meio pelo qual os Suyá obtêm suas músicas é através dos cantos estrangeiros. Eles não só vão à busca de novos cantos como já constatamos, mas trazem novos cantos para si. Convidavam índios de outras tribos – ou não índios – para sua aldeia e todos se reuniam para ouvir as músicas cantadas e ensinadas por eles.

Percebemos a importância deste *movimento-de-aquisição-do-externo*⁴³ contida nos mitos. Ali eles receberam suas músicas de seres em metamorfose – como o homem que estava se transformando em veado e outro que se transformava em porco-do-mato.

⁴³ O termo “Importação” seria razoável para ser aplicado neste sentido, todavia evito usá-lo porque neste caso, diferentes das coisas que são importadas, os índios tornam seu, tomam como próprio (como se sempre fosse) o que foi adquirido de fora.

Ainda nos tempos míticos vemos que esta “aquisição” não se deu somente no âmbito da música. Os mitos descrevem os Suyá em uma situação social inicial legando-lhes um papel de povo privado. Eles não tinham nada e tudo lhes era dado por outros seres. O fogo foi dado pelo jaguar, o milho pelo rato, seus nomes pelos inimigos subterrâneos e receberam os ornamentos corporais de índios de outras tribos.

É possível traçar um paralelo entre os *Suyá* e os *Tenetehara* quanto a essa questão de adquirir elementos externos à sua cultura e adaptar como um costume comum do povo. Embora os povos mencionados sejam de famílias lingüísticas diferentes a comparação pode ser feita sem qualquer problema visto que as semelhanças deste costume são evidentes entre ambos.

Ao fazer um levantamento dos povos Tupi-Guarani da Amazônia, Eduardo Viveiros de Castro (1986) fala dos Tenetehara como um povo aberto a receber novos padrões culturais dos vizinhos. Segundo ele essa “codificação sociológica frouxa” é um comum entre os Tupi-Guarani em geral. “Os *Tenetehara* (...) são extremamente ‘plásticos’ e receptivos quanto à adoção de novos padrões culturais” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 89). Argumentando contra a aculturação, que Wagley e Galvão afirmavam que destruiria os Tenetehara, Viveiros de Castro continua dizendo que “a ‘fragilidade’ Tupi-Guarani face ao mundo dos brancos (...) é mais aparente que real e parece derivar das formas especificamente Tupi-Guarani de concepção da sociedade e de reprodução social, que recebem uma codificação

sociológica simples ou 'frouxa', em favor de uma forte ênfase no plano místico-cosmológico." (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 90)

Atualmente os índios *Suyá* adquirem não somente os cantos de outros povos, como também cultura material, maneiras diferentes de lidar com a roça e pesca, novas cerimônias e festas. Esta maneira de adquirir novos conhecimentos é o que Seeger chama de "padrão de aprendizagem". Em suas próprias palavras: "Está claro que não estamos tratando de uma história 'objetiva', mas de um padrão de aprendizagem de cantos estrangeiros que compreende o presente e o passado histórico recente, mas que também tem continuidade com o passado 'mítico' descrito em termos de 'o que os antepassados diziam'." (SEEGER, 1987, p. 58).⁴⁴

Podemos comparar este "padrão de aprendizagem" dos *Suyá* com a "codificação sociológica frouxa" dos Tenetehara. Faz parte de sua constituição social o adquirir elementos externos à sua cultura e adotá-los como próprios. O "padrão de aprendizagem" a que Seeger se refere seria o de aprender novos conceitos, novas músicas, do mundo exterior à tribo *Suyá*, quer seja com membros de outras tribos, quer seja com brancos.

Deve-se creditar este empréstimo de elementos culturais a outro fator. Para os *Suyá* o conhecimento é considerado uma forma de poder. "O conhecimento é uma forma importante de poder para a maioria dos grupos indígenas da América do Sul, e os *Suyá* não são exceção. Ao se apropriarem e

⁴⁴ "Clearly, we are not dealing with 'objective' history, but with a pattern of learning songs from outsiders that includes the present and recent historical past but equal continuity with the 'mythical' past described in 'what the old people tell'."

interpretarem os cantos de outros grupos, os *Suyá* incorporavam algo do poder e do conhecimento desses grupos à sua própria comunidade” (SEEGGER, 1987, p. 58)⁴⁵. Quando adquirem e passam a usar como próprios os cantos e cerimônias de outras tribos eles assumem para si um poder característico daquele povo. Algo do tipo: utilizando-me do outro torno-me o outro.

Antes de relacionar as concepções acima esboçadas aos mitos Tenetehara gostaria de desenvolver um raciocínio entre as questões de metamorfose no sentido semântico da palavra.

Como podem perspectivismo e metamorfose estar relacionados entre si uma vez que o perspectivismo trata de pontos-de-vista diferentes e não de transformação corporal propriamente dita como o termo metamorfose propõe? Explicando melhor: se a humanidade é a condição inerente de todo ser, porque os animais precisam mudar de forma quando estão longe das pessoas? Eles já são humanos. Porque eles não podem continuar com suas capas (ou melhor, aparências de) animais e sua condição de humanos nessas aparências? O ser humano, como vimos acima, é ser relacional e cultural, esta sim é a essência, a unidade de espírito humano, esta é a estrutura da humanidade universal. Não é necessariamente ter uma aparência humana.

⁴⁵ “Knowledge is an important form of power in most South American Indian groups, and the *Suyá* were not exception. By taking and performing other group’ songs, the *Suyá* incorporated some of those groups’ power and knowledge into their own community.”

Citando Viveiros de Castro vemos que “os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana.” Esta reflexão parece um tanto contraditória ao ler que os animais são gente e que tem uma forma interna humana. Entretanto ele continua. “Essa forma interna é o espírito do animal: uma *intencionalidade* ou *subjetividade* formalmente idêntica à consciência humana.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351). A “forma interna” é semelhante à “consciência humana”, e não à forma humana. O ser humano não é tomar a forma externa humana, mas ter a consciência humana (a “forma interna humana”), ou seja, ser um alguém capaz de se relacionar entre seus semelhantes.

Todos têm pontos-de-vista distintos de acordo com sua espécie sem precisar trocar de corpo para estabelecer sua visão do outro. Estas linhas foram elaboradas para ratificar o pensamento de Viveiros de Castro que diz que “esta distinção entre a espécie e a condição humanas deve ser sublinhada. Ela tem uma conexão evidente com a idéia das roupas animais a esconder uma ‘essência’ humano-espiritual comum, e com o problema do sentido geral do perspectivismo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 356) Desse modo aceitamos então que todos os seres são inerentemente humanos, não formalmente humanos.

Portanto acredito que ao invés da palavra “metamorfose” poderíamos utilizar simplesmente o termo “condição” ou “estado” que não implica necessariamente em transformação corporal externa.

... NA MÚSICA E NO MITO TENETEHARA

Passemos agora a relacionar estes temas (tanto perspectivismo quanto metamorfose) aos mitos Tenetehara. A idéia é verificar nos mitos selecionados onde cada um destes eventos acontece e que implicações têm com a cosmologia tenetehara. A abordagem desta seção será mais propensa ao pensamento de Mello em relação aos mitos como sendo “modelo explicativo da sociabilidade” e de Seeger que os considera como a “base da formação social atual”. Isso vai diferir da posição de Lévi-Strauss que afirma que os mitos não são uma representação da sociedade, mas uma reflexão que os homens têm da mesma.

Dos mitos separados para esta dissertação dois deles apresentam a questão do perspectivismo evidentes em sua constituição. No mito da Origem da Festa da Mel, o herói cultural vai procurar o irmão na aldeia das onças, quando verifica que a entrada é um formigueiro. Para entrar lá ele precisa se preparar. Sendo pajé, faz um cigarro de *tawari* para o ritual (normalmente este instrumento é usado pelos pajés para as curas) e se transforma em uma formiga para poder entrar no buraco. Lá dentro havia muitas casas e muitas pessoas, como numa aldeia. Era a aldeia das onças. Então *Aruwê* se transforma em gente e começa a procurar o irmão.

No decorrer da narrativa o herói se casa com uma moça (filha do assassino de seu irmão) e descobre que as onças dali participam da Festa do Mel

onde cantam canções belíssimas e festejam bebendo o mel colhido para esse fim. *Aruwê* aprende essas músicas e como organizar a festa, em seguida pede permissão aos seus parentes onças para voltar para sua aldeia natal, pois tem saudade de sua família tenetehara. Chegando de volta ele lhes ensina as músicas da Festa do Mel e como é feita.

Verificamos o perspectivismo quando o Tenetehara se transforma para poder entrar na aldeia das onças. Uma vez dentro, o mito narra que ele volta a se transformar em gente e então ele se depara com várias casas e pessoas, porém, para que ele pudesse ver essa aldeia com muitas casas e pessoas ele se transformou não em gente, mas em onça. As pessoas e casas que ele estava vendo eram as onças sem suas roupas corpóreas, eram as onças em sua condição humana. Ou seja, para ele poder vê-las (ou conhecê-las) como pessoas ele teve que se transformar em um deles e assumir seu ponto de vista.

Aqui confirmamos o conceito do autor quando ele afirma que os animais “se tornam antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350). As onças tinham seus próprios hábitos e costumes em sua aldeia. Um dos indícios disso é a realização da Festa do Mel. Elas colhiam o mel, cantavam as músicas e realizavam a cerimônia com procedimentos definidos. Outro exemplo é o casamento. Enquanto andava pela aldeia das onças *Aruwê* conheceu uma jovem que gostou dele e se casaram. Essas

atitudes determinadas pela sociedade indicam que as onças tinham um modo de vida próprio.

Claramente se confirma a reflexão do autor quando diz que o xamã é o ser que tem liberdade para transitar entre diversos níveis existenciais. “Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358). Ora, fica evidente no mito (além da própria citação do texto) que *Aruwê* é um xamã e precisa de uma cerimônia para se transformar e adentrar na aldeia das onças. Ele é o único no mito que tem acesso a uma aldeia não-humana; é o único que se comunica com outra espécie assumindo a forma dessa espécie; e é o único que tem acesso às músicas até então desconhecidas para os Tenetehara. Ou seja, para eles, o papel de “interlocutor” entre onças e pessoas é fundamental para a aquisição de novas músicas.

No mito do “Tenetehara e a Filha do Gavião” constatamos o perspectivismo em outros níveis. Inicialmente vemos o ninho de gavião como objeto primário de dano, pois os irmãos foram até lá para roubarem os filhotes. Em seguida o mesmo ninho passa a ser objeto de benefício, pois o rapaz havia sido abandonado na árvore e os gaviões daquele ninho o adotaram. Ele passou a morar com eles e a cuidar do filhote-fêmea para que quando crescesse pudesse se casar com ela. Nesse processo, porém o Tenetehara precisava alimentar o filhote. Quando os gaviões perceberam que ele não tinha garras nem bico para rasgar a caça o transformaram em gavião com o bater de suas asas. Eles lhe deram a roupa

de sua espécie, porém sua essência continua tenetehara como haveremos de conferir mais adiante.

Constatamos aqui a convivência de duas espécies distintas. Porém para que pudesse haver maior harmonia nesta relação o Tenetehara precisou ser transformado em ave. Só assim ele partilharia da comida, da caça e do matrimônio dos gaviões. Depois dessa transformação nota-se que essa interação fica mais completa entre gente e ave – até o ponto do autor narrar que “um dia o Tenetehara estava voando...” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 152).

É interessante observar que mais tarde quando o Tenetehara-gavião decidiu se vingar do irmão, se transformou de gavião para filhote e no momento da emboscada o mito diz que “... retornando à sua forma primitiva o gavião levantou vôo e carregou o irmão nas garras” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 152). A forma primitiva do Tenetehara passou a ser a de gavião e não mais de humano. A relação fica mais curiosa ainda quando afirma que “retornou a forma primitiva” e “levou o *irmão nas garras*”. Essas afirmações declaram que mesmo sendo gavião em sua nova forma primitiva ele ainda era tenetehara em sua essência, pois tinha um irmão tenehara.

Em relação à procedência da transformação nota-se que neste mito ela parte de dentro do grupo não-humano onde o humano está inserido. A decisão vem dos gaviões, eles tomam a iniciativa de tornar o Tenetehara parte de sua família. Em comparação com o mito da Festa do Mel, quem toma a iniciativa para a transformação é o próprio Tenetehara.

Depois de tudo isso o Tenetehara-gavião tomou forma de gente e se apresentou aos seus pais. Convocou todos os moradores da aldeia e os levou a um determinado local conhecido somente por ele. Cantou por um dia inteiro sendo acompanhado só por seus pais (apesar de ter pedido para todos cantarem). Quando terminou a casa onde ele e seus pais estavam (os únicos que cantaram) levantou-se do chão e foi em direção à aldeia dos gaviões no céu. Os que ficaram foram transformados em aves menores para serem comidas pelos gaviões.

Neste parágrafo vemos a natureza xamã do Tenetehara-gavião. Ele sendo um ser alomórfico pode se comunicar tanto com gaviões quanto com pessoas. A ele foi atribuída a roupa de gavião pelos sogros-gaviões, porém permaneceu tenetehara em sua essência, e faz questão de aproveitar seu poder de transitar entre esses níveis transformando-se ora em gavião, ora em tenetehara. Nesta última sessão ele volta a tomar forma de gente para se comunicar com seus pais e com os outros tenetehara, porém como xamã ele tem poder tanto para erguer a casa até a aldeia dos gaviões quanto para transformar em alimento para seus parentes não-humanos os que não acompanharam seu canto.

Passaremos agora a verificar que relação existe entre os mitos tenetehara selecionados e tema discutido nesta seção, a saber: metamorfose e música entre os *Suyá*. Mesmo sabendo que se trata de povos diferentes – os *Suyá* são do tronco lingüístico jê e os Tenetehara são tupi – acreditamos que as idéias esboçadas por Seeger serão de grande auxílio para a compreensão desta relação

entre os Tenetehara. Deter-nos-emos mais detalhadamente a estas reflexões uma vez que tratam da relação entre mito e música.

O mito que relata como os Tenetehara aprenderam a Festa do Mel é o único que fala da origem das suas músicas. Como foi visto anteriormente na narração do mito, constatamos que a única maneira que *Aruwê* poderia ter acesso à aldeia das onças era através da metamorfose se transformando em formiga para entrar lá. Já transformado, ele então ouviu belas canções que eram entoadas durante uma festa em que as onças bebiam muito mel. Ele aprendeu as músicas e voltou novamente ao seu estado humano para ensiná-las para seus parentes Tenetehara.

Vemos aqui a música como um agente transformador, num primeiro momento. Não no sentido de ser o motivo da metamorfose, ou seja, ele não se transformou em onça para ouvir a música. Inicialmente ela foi o agente transformador de seu estado de consciência momentâneo. O seu verdadeiro motivo de estar ali – e, por conseguinte de ter se transformado – foi a busca pelo irmão. Quando ouviu as belas músicas que estavam sendo cantadas, ele perdeu essa noção e ficou extasiado com o que ouvira. Gostou tanto que quis voltar para os seus – que até então não tinham música – e ensiná-los o que ouvira e vira na Festa do Mel. A música, então, passou a ser o motivo pelo qual ele resolveu *voltar a ser o que era* anteriormente. O motivo primeiro da metamorfose era a busca pelo irmão. Essa busca, porém, foi suprimida pela impressão que a música lhe causou. A música é tanto agente quanto motivo de transformação.

Vemos também essa metamorfose da consciência confirmada no mito *macurap* da Cantiga de *Koman* do livro *Mitos Eróticos* de Betty Mindlin e Narradores Indígenas (MINDLIN & Indígenas, 1998). Este mito narra a história da velha *Katxuréu* que habitava numa lagoa. Ela encantou todas as mulheres de uma aldeia dizendo que os peixes que elas iam pescar lá não eram alimento e sim suas músicas. Enquanto ela cantava convenceu as mulheres de que elas deveriam comer seus maridos. Todas concordaram e começaram a matá-los para comerem-nos moqueados. Quando os homens descobriram porque estavam sumindo pouco a pouco decidiram se vingar das mulheres. Ao chegarem à lagoa da velha *Katxuréu* mataram todas as mulheres e a velha se escondeu dentro da lagoa. Para fazê-la sair, os homens disseram que também queriam aprender aquelas músicas. Quando *Katxuréu* iniciou seu canto eles começaram a entrar em transe também, porém lembraram que muitos homens já tinham morrido e decidiram terminar a vingança, sem sucesso porque a velha voltou a se esconder na lagoa.

Neste caso a música deixou as mulheres da aldeia em um êxtase tão profundo que elas concordaram que os maridos, e não os peixes eram seus alimentos. Elas ficaram chocadas com essa nova idéia, mas lembraram da música e terminaram por concordar que os maridos eram mais saborosos que os peixes. A música teve o mesmo efeito nos homens. Eles também ficaram em êxtase, mas quando eles se lembraram que por causa dessa música muitos homens haviam morrido, voltaram ao seu estado de consciência regular. Essa é a diferença entre os homens e as mulheres nesse mito. Elas, até então, não tinham nenhuma associação ruim – como a morte de outras pessoas o foi para os homens – para não

aceitarem a música, por isso foram mais susceptíveis ao seu encanto. No caso dos homens eles associaram a música que ouviram à perda de seus amigos, por esse motivo foram resistentes ao encanto da música.

Concluimos então que, assim como para os Suyá a origem do canto está associada à metamorfose, para os Tenetehara essa metamorfose está presente na origem da Festa do Mel e das músicas. Ora, Aruwê (o herói tenetehara) não poderia ter conhecido as músicas de outra forma se não sofresse metamorfose, ou passasse por certa mudança. Ele se transformou para poder entrar na aldeia das onças e lá aprender as primeiras canções. Nesse processo, entretanto, a transformação não se deu somente no âmbito corpóreo, aconteceu também no nível mental. O objetivo de Aruwê era resgatar seu irmão, porém ao ouvir a música ali cantada seu pensamento mudou desejando a partir de então ensinar essas músicas aos outros Tenetehara. É a esta mudança de pensamento, de objetivo, de mentalidade que me refiro quando trato de “nível mental.”

Além disso, podemos refletir sobre o papel do irmão mais novo. Ele é o mediador entre *Aruwê* e as onças – entre os Tenetehara e a Música – pois é o motivo primeiro do herói ter se transformado, entrado em outra aldeia e conhecido novas canções. Da mesma maneira o pajé *suyá* torna-se mediador entre os *suyá* e a música, pois ele é o responsável por tirar o espírito das pessoas e jogá-lo no lugar onde ele deverá aprender novas músicas. Seeger define essa relação como “complementaridade típica do dualismo *suyá*” (SEEGER, 1987, p. 54)

Verificamos neste mito, portanto, que a maneira de se obter a música é através da metamorfose. Uma não está dissociada da outra, pelo contrário, se complementam.

Porém este não é o único mito que trata de metamorfose relacionada com uma música presente. No mito do Tenetehara que casou com a filha do gavião vemos a metamorfose como elemento constante e essencial no decorrer da narrativa. Primeiro ao ser levado para o ninho dos gaviões o índio é transformado em gavião com o bater das asas de seus anfitriões. Em seguida se transforma em um filhote de gavião para chamar a atenção de seu irmão casado de quem queria se vingar. Mais adiante ele toma a forma humana para se dar a conhecer a seus pais. É precisamente nesta última metamorfose que quero me ater.

Assim como *Aruwê* precisou ir a um determinado local, até então desconhecido para todos os Tenetehara (a aldeia das onças), para aprender novas músicas, o Tenetehara-gavião também levou seus parentes tenetehara para um local que só ele conhecia para que cantassem junto com ele. Como vimos, somente seus pais aceitaram cantar as cantigas. Enquanto cantavam, o local onde estavam subiu para a aldeia dos gaviões e quem não cantou ficou e foi transformado em passarinhos para serem comidos pelos gaviões.

Vemos aqui uma semelhança entre ambos os mitos: o local onde havia a presença da música era conhecido só por uma pessoa; essa única pessoa tinha certo poder sobre os outros. No caso de *Aruwê* só o fato de ele ser um pajé lhe

dava essa autoridade e o Tenetehara-gavião era um ser metamórfico que podia transformar outros ao seu redor.

Como já vimos acima, a metamorfose está presente na maior parte do mito (o uso do termo “homem-gavião” já deixa isso explícito). Porém a transformação dos parentes tenetehara se deu, não na presença da música, mas na ausência dela – ou da sua execução – pois eles não acompanharam o homem-gavião nas cantigas quando lhes foi pedido isso, por esse motivo foram transformados em alimentos de gavião. Neste caso a música tem implicações punitivas, porém continua sendo origem, mesmo que indireta, da metamorfose.

MÚSICA COMO LINGUAGEM DOS MITOS

Para esta reflexão tomamos a premissa de que a música é a linguagem por excelência usada no mito. Fica claro que nos mitos os seres se comunicam cantando. Tentarei explicar esta ideia nas linhas a seguir.

Tanto música e mito são tidos por Lévi-Strauss como linguagem que operam, entretanto, acima da linguagem. Ambos são linguagem porque transmitem uma mensagem, contudo são linguagens que estão acima do código lingüístico. Segundo suas palavras “... o caráter comum do mito e da obra musical, [se encontra] no fato de serem linguagens que transcendem, cada um ao seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta [...], uma dimensão temporal para se manifestarem.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35). No que diz

respeito à música ele diz que é uma linguagem de características contraditórias que pode ser entendida por muitos, mas expressada por poucos. “O fato de a música ser uma linguagem – por meio da qual são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emití-las, e de, entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível – faz do criado de música um ser igual aos deuses” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 37). Ela transcende ao código lingüístico porque para ser transmitida, apesar de ser linguagem, ela tem um veículo próprio.

Alem de Lévi-Strauss outros autores consideram a música como linguagem usada nos tempos míticos. Anthony Seeger (1987) diz que “a música transcende tempo, espaço e outros níveis existenciais da realidade” (SEEGER, 1987, p. 7)⁴⁶, características estas que podemos perfeitamente conceber como mito. Em todo o território das Terras Baixas da América do Sul “se emprega a música para representar e criar uma transcendência de tempo e substância [mito]: pretérito e presente se unem, e humanos e não-humanos se comunicam e comungam.” (SEEGER, 1987, p. 7)⁴⁷. No mito não há tempo percorrido, ali os personagens míticos se comunicam através da música. Daí a união do passado e do presente.

Outra evidência deste fato se dá entre os *Wakuénai* do Alto Rio Negro, estudados por Jonathan Hill (1997). A narração mítica sobre a criação do mundo é

⁴⁶ “Music transcends time, spaces and existential levels of reality.”

⁴⁷ “ ... throughout the lowland South American music is used to represent and create a transcendence of time and substance: past and present are linked and human and non-human communicate and become comingled.”

clara quando mostra que através da música o herói cultural (Kuwai) criou todos os seres e o mundo, em seguida, depois de sua morte e de sua transformação em árvores, seu corpo (que foi transformado em instrumentos sagrados) continuou criando outros seres e mundos quando era tocado pelos humanos. Num primeiro olhar fica mais evidente que a música é um meio de criação e não um meio de comunicação no mito. Mas podemos confirmar nossa hipótese na fala do autor quando diz que “a primeira criação do mundo por Kuwai é essencialmente a transformação de sons musicais em linguagem mítica na qual as diferentes variações do significado musical agem sobre o som musical” (HILL, 1997, p. 146)⁴⁸. Ou seja, enquanto criava o mundo através de seu canto, ele criava também uma sociedade que se utilizaria de seu próprio canto para se comunicar.

Citando Lux Vidal, Montardo menciona que a arte é um meio de comunicação em tribos indígenas. Levando em consideração que existe a possibilidade de a música não ser tida como arte ela continua dizendo que tanto música quanto dança e poesia são linguagens artísticas. No entanto ela atribui à arte não somente o fato de ser linguagem, como também o centro da estética indígena. “No contexto tribal, mais que em qualquer outro, a arte funciona como um meio de comunicação. Disso emana a força, autenticidade e o valor da estética tribal.” (MONTARDO, 2002, p. 21)

No mito de *Wiráí* vemos em dois momentos que o sapo canta para o menino dando-lhe uma orientação quanto à maneira de dormir. O menino havia

⁴⁸ “Kuwai’s first creation of the world is essentially a transformation of musical sound into mythic speech in which the nuances of mythic meaning act upon and constrain musical sound.”

usado o que julgava ser uma pedra como travesseiro, porém a pedra, na verdade, era um sapo. Na primeira vez que isso aconteceu ele *disse* para o menino sair de cima dele, e o garoto, assustado, foi embora. “Porém, o que *Wiráí* julgava ser uma pedra era um gigantesco sapo-cururu que logo de manhãzinha começou a cantar: ‘sai debaixo de mim, eu não sou pedra.’” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 145) Na outra vez que isso aconteceu ele *disse* para o menino deitar para o outro lado. O mito deixa bem claro que a maneira que o sapo se comunicou com o garoto foi através do canto. Podemos então substituir o termo “disse” por “cantou”. O sapo *cantou* para o menino, e o menino obedeceu ao que a cantiga dizia. (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 146)

No mito da origem dos milhos e das favas essa linguagem cantada fica evidente quando a menina ouve o canto do gavião e começa a travar um diálogo com ele chamando-o para comer com ela. “Estava a assar batatas quando ouviu o canto de um gavião. Em resposta ela convidou: ‘se é um Tenetehara vem aqui comer comigo.’” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 149). Ora, se houve uma *resposta* para o canto que ela ouviu e um *convite* em decorrência desta resposta então podemos supor que houve comunicação entre o gavião e a menina. Ele cantando e ela respondendo usando a música.

No mito do grande incêndio um jovem guariba conversa com outros animais perguntando-lhes sobre a música de seus pais e eles lhe respondem cantando. O conteúdo das conversas é música. Ele procura entre vários bichos algum que saiba cantar a música dos guaribas, porém nenhum deles canta a música

certa. O guariba volta pra casa das preguiças e elas cantam para ele a música dos guaribas, então ele passa a morar com elas. Nesse mito vários animais perderam suas casas por causa do incêndio. O guariba foi buscar refúgio na casa das preguiças, mas depois foi procurar entre outros bichos alguém com quem pudesse se identificar através da música de seus pais. Como somente as preguiças cantaram a música dos guaribas ele passou a morar com elas por ter encontrado afinidade em seu meio.

No mito da filha do gambá também encontramos a música como meio de comunicação. Logo no início o pica-pau, um dos pretendentes a noivo da filha do gambá, “canta como os Tenetehara de antigamente para anunciar o seu amor.” (WAGLEY & GALVÃO, 1955, p. 155). Se o objetivo do canto do pica-pau era *comunicar* seu amor à pretensa noiva então podemos considerar a sua música como uma linguagem que transmite uma mensagem de um personagem para o outro.

SENTIMENTOS QUE ENGENDRAM MÚSICA

Levanto a partir de agora uma reflexão sobre a relação existente entre música e sentimento que, embora apareçam ocasionalmente juntos nos mitos tenetehara, é suficientemente significativo para constar nesta pesquisa. Para isso, lanço mão do trabalho de Steven Feld *Sound and Sentiment* (1990) para nortear as reflexões aqui elaboradas.

O trabalho etnográfico de Feld foi realizado em Papua Nova Guiné entre o povo *Kaluli*. Ele trata do som enquanto sistema cultural do povo. O que torna esta obra especialmente importante para esta discussão é o fato de ser baseada em um mito dos *Kaluli* que demonstra como o sentimento gera a música e como as relações sociais do povo estão firmadas nesta relação.

Nesta discussão poderemos abordar dois temas, ambos presentes no mito dos *Kaluli* e dos Tenetehara. O primeiro deles fala dos sentimentos e de como deles decorre a música. O outro tema trata da relação “ter x não-ter”, como isso ocorre na relação social e finalmente como também resulta em música.

MÚSICA E SENTIMENTO

Vemos dois personagens nos mitos selecionados que podemos comparar com o menino *kaluli* que virou pássaro *muni*. Wiraí acompanhava sua mãe para a roça e se distraiu flechando um passarinho; quando se deu conta estava perdido num lugar que repentinamente ficou cercado por águas. Isso *entristeceu* o jovem que pediu ajuda a vários pássaros para que o tirassem de lá. Ninguém agüentava o peso do menino somente um jacaré conseguiu levá-lo para a outra margem, porém tinha a intenção de comê-lo, mas não o fez porque o menino foi salvo por um bacurau que o engoliu em seu papo impedindo o jacaré de capturá-lo.

No mito do Tenetehara e a Filha do Gavião um jovem rapaz saiu com seu irmão casado e a esposa para pegarem filhotes de gavião. Quando chegaram

próximo a um ninho construíram um andaime para subir e o irmão casado foi na frente enquanto o jovem esperava em baixo. Enquanto isso a cunhada se ofereceu a ele, o esposo viu e ficou furioso. Mandou o menino subir primeiro e quando estava lá em cima derrubou o andaime deixando o rapaz preso entre o céu e a terra. *Muito triste* o rapaz começou a chorar por ter sido abandonado pelo irmão. Chegou um gavião que se penalizou com a situação do jovem e o levou para morar com os outros gaviões.

É interessante a semelhança que os dois personagens nas situações pelas quais passaram. Ambos estavam acompanhando um parente mais velho e foram isolados desse relacionamento. *Wiarí* acompanhava a mãe e se perdeu; o jovem acompanhava o irmão mais velho que o abandonou. O sentimento causado por essa quebra de relação, ou abandono, foi o mesmo; ambos ficaram tristes por estarem sozinhos e isolados. Comparando com o menino que virou pássaro *muni* percebe-se que houve uma quebra de relação entre irmão mais novo e irmã mais velha e conseqüentemente um abandono do menino.

O local onde tudo isso ocorreu também mostra semelhanças. *Wiraí* se distraiu flechando pássaros e ficou ilhado em um local que de repente foi cercado por águas. Ele não estava nem na água e nem em terra comum, estava isolado. O irmão mais novo foi abandonado pendurado na árvore, ele ficou entre o céu e a terra, igualmente isolado.

Os pássaros, que em ambas as narrativas são o objeto de agressão dos personagens, tornam-se seus salvadores depois. *Wiraí* estava perseguindo um

bacurau quando se perdeu de sua mãe e quando ele próprio estava sendo alvo do jacaré teve a ajuda de um bacurau que o escondeu em seu papo. O irmão mais novo saiu com o irmão mais velho para caçar filhotes de gavião; quando ele ficou preso na árvore foi ajudado por um gavião e posteriormente transformado em um deles e adotado em seu ninho.

Essas comparações são válidas quando olhamos sua relação com a música. No caso do menino que virou pássaro *muni*, ele foi abandonado, transformou-se em pássaro e começou a cantar uma melodia característica dos lamentos *Kaluli*. Isso também ocorre nos mitos tenetehara. Levando em consideração que a música é a maneira pela qual os personagens míticos se comunicam entre si, então ao se lamentarem por causa do abandono ou solidão os personagens o fizeram em forma de canto. Ao pedirem ajuda para alguém, eles o fizeram cantando. Concluímos então que as emoções e sentimentos presentes nos mitos tenetehara são expressas em forma de música.

TER x NÃO TER

Existe uma relação entre a posse de determinado poder (ou coisa), a falta disto e a transformação. Isso ocorre sempre entre dois personagens míticos e sempre culmina na decorrência de música ou de canto.

No mito do pássaro *muni* a irmã tem o alimento, e o irmão não tem. Ele lamenta a falta de alimento e lamenta o fato de estar sendo deixado de lado,

abandonado. Como essa falta não lhe é suprida ele transforma-se no pássaro muni e passa a cantar a melodia de lamento. (FELD, 1990)

No mito do Roubo da Noite acontece o mesmo entre dois jovens da aldeia. *Mokwani* sai para roubar a noite de uma velha. Ele vê alguns potes contendo vários tamanhos de noite e passeia entre eles cantando para escolher qual o melhor a ser quebrado. Quando quebra um deles precisa sair correndo para não ser alcançado pela noite e seus bichos. Como ele havia escolhido um pote pequeno seus amigos disseram-lhe retornar e escolher um maior.

No dia seguinte ele voltou acompanhado de um sobrinho a quem disse para correr o mais rápido possível para não ser pego pela noite. Quando *Mokwani* quebrou o pote maior ele saiu correndo, seu sobrinho, porém não conseguiu acompanhá-lo e foi envolvido pela noite que o transformou no pássaro *uruwã* cujo pio triste se ouve todas as noites. (WAGLEY & GALVÃO, 1955)

Anthony Seeger no livro *Why Suyá Sing* (SEEGER, 1987) relata semelhante ocorrência entre os *Suyá*. Como já vimos anteriormente uma das maneiras de se conseguir novos cantos para a aldeia é através de pessoas sem espírito. Uma pessoa fica sem seu espírito quando ela está trazendo algo que o pajé quer muito. Se essa pessoa lhe nega, ele retira o espírito dessa pessoa e joga no lugar de onde seu objeto de desejo veio. Se lhe foi negado peixe, o espírito vai para o rio, se foi negado mel, o espírito vai para a colméia etc. Estando sem espírito essas pessoas aprendem as músicas cantadas nos lugares onde seus espíritos estão.

Desse modo nas relações anteriores sempre ocorrem em quatro segmentos: primeiro segmento denominamos de “falta” que representada por um indivíduo que não tem nada, o segundo chamaremos de “posse” onde um indivíduo tem algum objeto ou poder, e terceiro é a “transformação” da primeira pessoa em um ser não-humano em decorrência dessa falta e por fim a “música” proveniente dessa transformação.

A “falta” é representada pelo irmão mais novo do mito kaluli que não tem o camarão, pelo sobrinho de *Mokwani* que não corre tão rápido quanto o tio e pelo pajé *suyá* que não tem o que o outro indivíduo *suyá* tem. A “posse” tem como seus representantes a irmã mais velha que tem o alimento, *Mokwani* que pode correr muito e o indivíduo *suyá*. Em cada narrativa encontramos a transformação dos representantes do primeiro segmento para um estado de não-humano.

Concluimos então que todo esse processo culmina no aparecimento de novos cantos e músicas. O menino kaluli é transformado em pássaro *muni* que canta uma melodia própria para os lamentos dos *Kaluli*. O sobrinho de *Mokwani* é igualmente transformado em pássaro ao ser alcançado pela noite. E sempre entoia seu canto triste. A pessoa sem espírito também trás novos cantos para a aldeia através de seu espírito que lhe ensina as músicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentar a sociedade Tenetehara partindo das informações obtidas nos livros, descrever como a música tenetehara é apresentada em seus mitos e relacionar termos importantes nos estudos ameríndios com os mitos e músicas tenetehara foi o objetivo desta pesquisa.

No primeiro capítulo foi feito um levantamento sobre a sociedade Tenetehara e foram apontadas suas principais características como economia, religião, estrutura social, etc. Como o foco deste trabalho é a música, reservei parte considerável deste capítulo para descrever os principais eventos festivos do povo, pois as músicas constituem elementos fundamentais para a execução destes eventos.

Todas as informações que dizem respeito à sociedade tenetehara contidas neste primeiro capítulo foram extraídas de pesquisas realizadas anteriormente por antropólogos que estudaram esta sociedade. Os principais nomes consultados foram Charles Wagley (1955), Eduardo Galvão (1996) e Cláudio Zannoni (2004) que elaboraram estudos etnográficos que permanecem fontes importantes para estes estudos. A obra de Wagley e Galvão é utilizada até hoje como leitura de referência quando se trata dos Tenetehara ou dos povos Tupi em geral.

O capítulo um encerra com a descrição bibliográfica das festas tenetehara. Seguindo a seqüência o capítulo dois inicia com uma descrição nativa

dos mesmos eventos descritos pelos autores pesquisados. Por estes eventos serem de grande importância para a sociedade e pelo fato destas cerimônias serem permeadas por músicas, o segundo capítulo busca tratar estas festas do ponto de vista dos indígenas que pude entrevistar em breve estadia nas aldeias no ano de 2004. Estas informações foram de extrema utilidade por apresentarem riqueza de detalhes, e por terem sido obtidas de pessoas que tinham experiência em organizar e dirigir as festas.

O terceiro capítulo desenvolve de modo mais teórico o tema deste trabalho abordando inicialmente estudos de autores que escreveram sobre mito e música e sobre sua relação com as sociedades, exemplificando como os mitos influenciam a música e a sociedade em que estão inseridos.

Em seguida são feitas várias reflexões sobre alguns temas relevantes para a etnologia brasileira e sobre como estes temas se apresentam nos mitos e músicas tenetehara. Esta relação segue com todos os temas abordados no capítulo: perspectivismo e metamorfose, música e linguagem e música e sentimento.

Chegando ao final desta dissertação muitas dúvidas permanecem e outras surgem em minha mente em relação aos Tenetehara. Gostaria de propor aqui algumas reflexões que me ocorreram durante o estudo e elaboração desta pesquisa para serem abordadas em um trabalho futuro de maior fôlego e maturidade científica.

Apesar de este trabalho tratar sobre a mitologia tenetehara e de eu me valer dos conceitos de Lévi-Strauss nas discussões sobre o tema não me foi possível fazer qualquer análise estrutural dos mitos levantados e que estão relacionados com a música. Assim sendo, será de grande auxílio para um próximo estudo uma análise como a proposta por Lévi-Strauss, não para entender a sociedade indígena através de seus mitos, mas para perceber como os índios enxergam sua própria sociedade.

No terceiro capítulo levantei assuntos importantes no estudo ameríndio brasileiro e os relacionei com os mitos nativos. Entretanto, com objetivos futuros, gostaria de desenvolver reflexões baseadas em temas relevantes para a própria sociedade estudada e não procurar pesquisar o tema que seria mais importante para mim enquanto pesquisador. Anthony Seeger (1987) diz que essa é uma questão recorrente entre os antropólogos que pesquisam mais sobre economia, política, relações de parentesco do que sobre os temas que os nativos realmente consideram importantes, neste caso a música. “Sabemos mais sobre as características socioeconômicas dessas comunidades, do que sobre as características musicais. As prioridades da pesquisa antropológica raramente partem da visão nativa do que é importante nas suas próprias vidas.”⁴⁹ (SEEGER, 1987, p. 7)

⁴⁹ “We know much more about the socio-economic features of these communities than about the musical ones. Anthropological research priorities rarely starts from the native’s views of what is important about their own lives.”

Durante algumas conversas que tive com anciãos tenetehara ouvi muitos comentários sobre os jovens não se interessarem mais pela música nativa, sobre sua vergonha de cantá-la e seu desejo em aprender músicas da cidade. Isso me levou às perguntas iniciais que me motivaram a escrever o projeto de pesquisa para o mestrado. Estas perguntas ainda estão por serem trabalhadas, talvez não mais com as mesmas respostas que eu imaginava que teria quando comecei meus estudos na pós-graduação. Mas respostas que me levem a compreender como se organiza a lógica da sociedade tenetehara em relação à sua música e em relação a elementos externos.

Acácio Tadeu Piedade (2004) trabalhando entre os Wauja nos informa que os jovens deste povo ouvem muito as músicas cantadas nas festas da cidade. No entanto eles a consideram somente como diversão; não consideram necessariamente seu. “Apesar do apego às musicas [dos brancos], há um ‘núcleo duro’ da musicalidade Wauja que não se deixa transformar, pelo menos até o presente [...]. Talvez porque a música [dos brancos] seja pensada mais como um profundo produto da esfera do consumo e do entretenimento.” (PIEADADE, 2004. p.207). Será que os tenetehara têm um “núcleo duro” em sua musicalidade? Será que eles consideram a música da cidade somente como diversão? Existe a possibilidade de os jovens tenetehara adaptarem a música da cidade ao seu próprio estilo e conceito de música, transformando assim uma música externa em um elemento transformado culturalmente e, então, considerado como seu?

Por fim, julgo ser importante também elaborar questionamentos sobre a ação missionária entre os Tenetehara e me ater a discussões mais profundas e sérias sobre a relação entre os missionários e a manutenção das práticas nativas (principalmente as práticas musicais).

Houve algum tipo de coerção por parte dos missionários em relação às músicas e festas tenetehara? Houve alguma mudança por iniciativa do próprio povo somente para não gerar conflitos entre índios e missionários, ou somente para agradá-los? Houve algum tipo de assimilação da música trazida pelos missionários à cultura nativa? Eles rejeitaram ou aceitaram esta música? A maneira que os índios tinham de executar suas próprias músicas foi afetado por causa da presença missionária?

Verifiquei nas pesquisas bibliográficas que a música tenetehara é um tema ainda incipiente e que deve ser estudado com mais profundidade. Acredito e desejo que este trabalho possa servir de ponto de partida para estes estudos.

BIBLIOGRAFIA

CAIXETA DE QUEIROZ, R. (1999). *A Saga de Ewká: Epidemias e Evangelização entre os Waiwai*. In: R. WRIGHT, *Transformando os Deuses* (pp. 255-284). Campinas: Editora da Unicamp.

CLASTRES, P. (2003). *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.

FELD, S. (1990). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (2ª ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GALVÃO, E. (1996). *Diários de Campo de Eduardo Galvão*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

HILL, J. D. (1997). *Musicalizing the Other: Shamanistic Approach to Ethnic-Class Competition along the Upper Rio Negro*. In: L. SULLIVAN, *Enchanting Powers*. Cambridge: Harvard University Press.

LARAIA, R. d. (1986). *Tupi: Índios do Brasil Atual*. São Paulo: USP.

LÉVI-STRAUSS, C. (1967). *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

LÉVI-STRAUSS, C. (2004). *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.

LIMA, T. S. (1996) *O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*. *Mana*, pp. 21-47.

MALINOWSKI, Bronislaw. (1998), *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural.

MELLO, M. I. (1999). *Música e Mito entre os Waujá do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

MELLO, M. I. (2005). *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

MENEZES BASTOS, R. J. (1988). *Música, Cultura e Sociedade no Alto Xingu: A Teoria Musical dos Índios Kamayurá*. *Folklore Americano*, pp. 51-80.

MINDLIN, B., & Indígenas, N. (1998). *Mitos Eróticos*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

MONTARDO, D. L. (2002). *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP.

- NETTL, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (2ª ed.). Chicago: University of Illinois Press.
- PIEIDADE, A. T. (2004). *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Santa Catarina. PPGAS/UFSC
- SCHRÖDER, P. (Janeiro de 2002).
www.socioambiental.org/pib/epi/guajajar/nota.shtm.
- SEEGER, A. (1987). *Why Suyá Sing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, V. G. (1999). O Sentir das Estruturas e as Estruturas do Sentir: A Poesia que Lévistrouxe. *Revista de Antropologia*, 42.
- VILAÇA, A. (1999). *Cristãos sem Fé Alguns Aspectos da Conversão Wari*. In: R. WRIGHT, Transformando os Deuses (pp. 131-154). Campinas: Editora da Unicamp.
- VILAÇA, A. (outubro de 2000). O Que Significa Tornar-se o Outro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15, pp. 56-71.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (1986). *Araweté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ANPOCS.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). Imanência do Inimigo. In: E. VIVEIROS DE CASTRO, *A Inconstância da Alma Selvagem* (pp. 265-294). São Paulo: Cosac & Naify.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). *Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena*. In: E. VIVEIROS DE CASTRO, *A Inconstância da Alma Selvagem* (pp. 345-399). São Paulo: Cosac & Naify.
- WAGLEY, C., & GALVÃO, E. (1955). *Os Índios Tenetehara: Uma Cultura em Transição*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- WRIGHT, R. (1999). *Transformando os Deuses*. Campinas: Editora da Unicamp.
- ZANNONI, C. (1999). *Conflito e Coesão: O Dinamismo Tenetehara*. Brasília: CIMI.
- ZANNONI, C. (2004). Política e Economia na Sociedade Tenetehara: Uma Análise das Relações Sociais e Econômicas. *XXIV ENCONTRO Anual da ANPOCS*, (p. 11).