

Tapi'ira py, py, pyrera, tapi'ira, py, py, pyrera



pa pawa tyrewyrytury, pa pawa tyrewyrytury

SAPURAHÁI DE KARUÁRA:



MITOS, INSTRUMENTOS MUSICAIS E CANTO
ENTRE OS SURUÍ AIKEWÁRA



Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé, muséruwaténuté

Concepção do projeto gráfico de capa
Gilmar Matta da Silva

Projeto gráfico de elaboração de capa
Ângela Souza da Silva

Fotos: Gilmar Matta da Silva

Cantos e fotos dos Suruí *Aikewára* inclusos na capa

Acima da esquerda para a direita
Uruwu Sengara (canto do urubu).

Tapi'ira py, py, pyrera, tapi'ira, py, py, pyrera (era o couro da anta, era o couro da anta).

1. *Warini* concluindo a amarração do *sykã* (chocalho em cacho).

2. *Mihó* sendo observado por seu neto.

3. *Sawara'á* demonstrando a posição de tocar a *symyápytáwa* (flauta bozina).

Tararehay Sengara (canto da mucura).

Pa pawa tyrewyrytury, pa pawa tyrewyrytury (eles vem atrás de mim, eles vem atrás de mim).

Ao centro

4. *Tukása* (casa ritual)

Abaixo da esquerda para a direita

5. *Mihó* demonstrando a posição de tocar o *sautikapeháw* (casco de jabuti)

6. Ararehá sendo pintado com o motivo da espinha do *ipirá* (peixe) por *Marai*.

7. Meninos Suruí *Aikewára* dançando no Dia do índio.

Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé muséruwaténuté (lá no céu, lá no céu, lá no céu, lá no céu
vocês vão virar)



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Área de Concentração: Antropologia

Sapurahái de Karuára:
mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí Aikewára

Gilmar Matta da Silva

Belém/PA
Setembro/2007

Concepção do projeto gráfico da capa interna
Gilmar Matta da Silva

Projeto gráfico de elaboração da capa interna
Ângela Souza da Silva

Foto: Gilmar Matta da Silva

Foto da capa interna
Homens e meninos Suruí *Aikewára* sentados no interior da *tukása*

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH-UFPA, Belém-PA - Brasil)

Matta da Silva, Gilmar

Sapurahái de *Karuára*: mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára* / Gilmar Matta da Silva; orientadora, Jane Felipe Beltrão ; co-orientadora, Luiza de Nazaré Mastop-Lima. - 2007

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2007.

1. Índios Suruí - Pará. 2. Índios Suruí - Vida social e Costumes. 3. Mitologia Suruí . 4. Arte indígena. I. Título.

CDD - 22. ed. 980.4115

Sapurahái de Karuára:
mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára*

Gilmar Matta da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jane Felipe Beltrão e co-orientação da Prof.^a M. Sc. Luiza de Nazaré Mastop-Lima, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Belém/PA

Setembro/2007

Sapurahái de Karuára
mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára*

Gilmar Matta da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jane Felipe Beltrão e co-orientação da Prof.^a M. Sc. Luiza de Nazaré Mastop-Lima, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 24 de setembro de 2007.

Banca:

Prof.^a Dr.^a Jane Felipe Beltrão (orientadora)

Prof.^a M. Sc. Luiza de Nazaré Mastop-Lima (co-orientadora)

Prof. Dr. Roque de Barros Laraia (examinador externo)

Prof. Dr. Flávio Leonel A. da Silveira (examinador interno)

Prof. Dr. _____ (examinador suplente)

Belém/PA

Setembro/2007

Sapurahái de Karúára:
mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára*

Gilmar Matta da Silva

RESUMO

Os conhecimentos tradicionais se ligam a processos de aprendizagem baseados na interação dos grupos humanos com o meio ambiente, envolvendo experimentação, especulação e experiência de seus membros que sistematizam um conjunto de concepções e práticas de socialização intergeracional. O estudo desenvolvido entre os Suruí *Aikewára*, no estado do Pará, aborda a constituição desses conhecimentos e práticas relativas ao canto ligando-o aos mitos e aos processos de construção dos instrumentos musicais, como via de entrada para o entendimento do universo cultural indígena, acionados na dança do *Sapurahái* e no rito *Karuára*.

Palavras-chave: *Sapurahái*, *Karuára*, Canto, Mitos, Instrumento Musical, Conhecimento Tradicional.

Sapurahái of Karúára:
myth, musical instruments and song between the Suruí *Aikewára*

ABSTRACT

The traditional knowledge are connected through processes of learning based on the interaction between the human groups and the environment, involving experimentation, speculation and experience of its members that systemize a set of practical conceptions and in relation of intergenerational. The study was developed between the Suruí *Aikewára*, in the State of Pará, it approaches the constitution of these relative practical knowledge and song connecting to the myths and the processes of construction of the musical instruments, form the starting point of entrance for the agreement of the indigenous cultural universe, defendants in the dance of *Sapurahái* and the rite *Karuára*.

Key words: *Sapurahái*, *Karuára*, Song, Myths, Musical Instrument, Traditional Knowledge.

SUMÁRIO

Agradecimentos	i
Abreviaturas	v
Índice de Desenhos	vi
Índice de Fotografias	vii
Índice de Quadros	viii
1. Experiências enquanto campo de possibilidades	1
Reminiscências de uma trajetória de vida e o encontro com a etnomusicologia	1
O saber e o fazer música	9
2. O desvelar do universo Suruí <i>Aikewára</i>	14
De Belém a Marabá: a fase pré-campo	14
A Área Indígena Sororó: pesquisa de campo entre um grupo Tupi	16
Conhecendo os Suruí <i>Aikewára</i>	26
A presença do catolicismo entre os indígenas	28
A escola indígena <i>Moroneikó</i> Suruí	33
Projetos de branco em terra de índio	35
As atividades de subsistência	40
3. Conhecimento tradicional e os velhos entre os Suruí <i>Aikewára</i>	48
A etnomusicologia e a música indígena	56
Os instrumentos musicais indígenas	62
O estudo dos mitos e o pensamento indígena	65
4. Saberes e conhecimentos em relação ao canto dos Suruí <i>Aikewára</i>	72
“[...] os mais velho sabe, <i>Wariní</i> , <i>Sawara'á</i> , <i>Mihó</i> , pode falá com eles que eles conta né!”	72
A experiência dos sonhos: o canto e a pajelança	76
O canto nos mitos Suruí <i>Aikewára</i>	80
<i>Wapusá</i> , <i>symyá</i> , <i>sykã</i> e <i>sautikapeháw</i> : os instrumentos musicais Suruí <i>Aikewára</i>	91
Os instrumentos musicais de sopro	95
Os instrumentos musicais de percussão	104
Saberes acionados na prática ritual	110
A dança do <i>Sapurahái</i>	112
A festa dos <i>Karuára</i>	115
Referências	
Apêndice	
Apêndice Mitologia Suruí <i>Aikewára</i>	

AGRADECIMENTOS

No final do curso de mestrado gostaria de agradecer a todos que de diversas formas tornaram possível a realização do estudo. Aos Suruí *Aikewára* que sem a sua contribuição nada disso seria possível, sinto-me honrado de conhecê-los *Awasaí, Muretama, Mahú, Mairá, Teriwera, Arihêra, Sawara'á, Mihó, Warini, Arikasú, Maria, Kaipí, Tymkong, Ywynuhú*, entre outras pessoas com quem mantive contato e pude compartilhar de suas experiências, conhecimentos, alegrias, tristezas e luta pelos seus direitos. A forma como me conduziram no universo de sua cultura será sempre lembrada em meio às caminhadas pelas roças, acompanhando-os em suas atividades de agricultura, caça e pesca, nas narrações dos mitos, nos cantos, nas danças e na produção dos instrumentos musicais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter concedido bolsa de pesquisa, ajudando nas despesas com material didático e nos deslocamentos ao campo, durante o ano de 2006.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS), pela dedicação e seriedade na condução dos trabalhos em sala de aula, entre tantos exemplos, destaco prof. Raymundo Herald Maués, prof.^a Maria Angelica Motta-Maués e ao prof. Flávio Leonel Abreu da Silveira. Ao primeiro, agradeço pelos incentivos que desde a graduação venho recebendo, quando optei pelos estudos em relação à música e que hoje dou mais um passo em minha formação dentro dessa linha do conhecimento antropológico. Aos segundos, pelas valiosas contribuições fornecidas durante a disciplina Seminários de Dissertação, indicando leituras e sempre dispostos ao diálogo, apesar de suas outras ocupações acadêmicas, sempre havia um tempo.

Aos colegas das turmas de mestrado (Francisco Rodrigues da Silva Neto, Raida Renata Reis Trindade, Gianni Gonçalves Quintas e Anna Maria Linhares) e doutorado (Daniel dos Santos Fernandes, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos, Angélica Homobono Nobre e Ana Renata do Rosário de Lima Pantoja) que ao longo do curso mantivemos um diálogo bastante fecundo, nas disciplinas cursadas, nas conversas informais, conhecendo um pouco do trabalho de cada um. Em meio aos clássicos havia um tempo para falar de índio, pajelança no centro de Belém e no interior de São Caetano de Odivelas, cerâmica marajoara, identidade japonesa, moradores de um bairro em Curuçá, benzedores e

puxadores em Gurupá, as obras de um renomado escritor paraense e o movimento da cabanagem.

À Maria do Socorro Lacerda Lima, pela amizade, pelos diálogos de etnologia mantidos nas horas de trabalho e por compartilhar comigo de sua arte, expressa na riqueza de detalhes das reproduções dos instrumentos musicais Suruí *Aikewára*. Ao amigo José Maria Mendes de Andrade que após a graduação viveu uma experiência de trabalho entre os Tembé e agora está se preparando para viver entre os Ka'apor, valeu pela força e pelos diálogos sobre os índios, não imaginaria que de tanto ouvir suas histórias alguns anos depois eu estaria entre os *Aikewára*. À Rachel de Oliveira Abreu pelos anos de convivência e amizade, iniciados na graduação, sempre disposta a me ajudar nesses anos de curso e em outras ocasiões que dela precisei.

Às meninas da turma do Mestrado Multidisciplinar em Saúde, Sociedade e Endemias na Amazônia, Mônica Cristina da Silva Dias e Jocileide de Souza Gomes, dupla inseparável em suas andanças não pelas aldeias, mas pelas Casas de Saúde Indígena (CASAI) de Belém e Macapá. Pelas nossas conversas posso dizer que agora conheço um pouquinho desse novo universo apresentado por vocês, em meio aos debates travados com as leituras de Garnelo, Buchillet, Langdon, Diehl e Moscovici, vocês são o máximo. Também dessa turma não poderia deixar de esquecer da Anete Umbelina Ferreira de Almeida Lins, Ethienne Lobato dos Santos e Patrícia Melo Bezerra, pelo carinho demonstrado, um sorriso, um olhar, uma pergunta, como isso fez a diferença nesta etapa.

Aos amigos Breno Augusto Garcia Sales, Maria de Nazaré Freire Fernandes, Dora Adriana da Silva Cunha, Ionaldo Rodrigues da Silva Filho, Rita de Cássia Domingues Lopes, Francilene de Aguiar Parente, Suzana Mariano Alves da Silva, Gláfira Ana Ribeiro de Castro, Andréia Cardoso Fonseca, Léa Joseane Campos Lopez, Fernanda Serra Beserra, Renata do Socorro Souza e Silva e Aliane de Mesquita Quintas que a cada encontro, telefonema ou e-mail queriam saber como andava a pesquisa.

Também devo mencionar a presença sempre marcante de Rosângela dos Santos Borges, Maxwell dos Santos Borges, Paulo Roberto de Araújo Pinto, Rosana Ferreira da Silva, Silvana Vilhena de Trindade e Marcelo Silva da Rocha pelos momentos de

descontração nesses anos. Cada um pela atividade que exerce junto ao Programa de Pós-Graduação e no Laboratório de Antropologia me ajudaram bastante.

Aos meus pais Gildo Leal da Silva, Maria da Conceição Mata da Silva e irmãos, primas, tios pelo apoio e incentivo. Mesmo em um ano com problemas e perdas conseguimos contornar as dificuldades, porém a saudade permanece por aqueles que nos deixaram, mas a vida tem dessas surpresas.

À Luiza de Nazaré Mastop-Lima por esses anos de acompanhamento como co-orientadora, por ter me acolhido em sua residência desde a primeira ida ao campo e por ter me conduzido a aldeia, sou eternamente grato por tudo o fizestes junto com o Moysés Jefferson Ferreira Dias e o Lucas Mastop Dias. Os bons momentos que compartilhei em suas companhias foram gratificantes, em meio às esperas para seguir ao campo.

À Jane Felipe Beltrão pelo apoio e confiança dados bem antes do meu ingresso no curso de mestrado, e como orientadora continuou ajudando-me na condução dos trabalhos da dissertação com seriedade e empenho que lhe são peculiares. A grande profissional transparece em suas orientações, experiência, e pelo amor ao ensino e à pesquisa científica, visando à formação de futuros profissionais e acima de tudo pelo seu comprometimento com a nossa região. Agradeço por tê-la ao meu lado nesses anos e me ensinando a superar as dificuldades.

À professora Carmem Izabel Rodrigues pelos comentários e indicações de leituras sobre o trabalho durante o exame de qualificação e posteriormente na disciplina Seminários de Dissertação. Obrigado pelas contribuições e disponibilidade dispensada a cada solicitação.

À Maria do Socorro Michiko Aihara pela força na caminhada, as trocas de figurinhas em meio às conversas, risos e tristezas. Poder compartilhar de sua companhia foi e é sempre um motivo de satisfação. Ao amigo Márcio Couto Henrique também pelos incentivos, comentários do trabalho e pela confiança depositada quando me recomendou a seleção do mestrado.

Aos professores da Escola Indígena *Moroneikó* Suruí Marielma da C. Cruz (Elma), Vivian Gomes, Gilberto, Fernando Feitosa de Araújo, *Timá* e *Hói* pelas conversas sobre a

educação indígena e atividades afins. O convívio com vocês na aldeia foi muito gratificante; desejo a vocês força e coragem, pois o trabalho que vocês desenvolvem é bastante desafiador.

Ao amigo Rogério Souza e Silva, entre lanches e conversas de final de tarde, esta amizade foi se consolidando. Valeu as muitas dicas que contribuíram no desenvolvimento do trabalho, obrigado por estar sempre à disposição para ajudar, mesmo com os seus afazeres.

À Zélia Amador de Deus, este caminho percorrido tem muito a ver com sua ajuda, por isso estou aqui, agradeço pela sua preocupação antes e durante o processo de seleção do mestrado, tenho prazer de tê-la como amiga e colega de turma. O *Auto do Círio* nos espera!

Aos amigos José Farias de Souza (Fuboca), Walquirio Farias de Souza (Rulica), Esther Farias de Souza (Rainha) e José Ribamar que conheci no campo e com o tempo compartilharam histórias e muitos momentos de alegrias, valeu por tudo que vocês fizeram por mim. À Mirtes Emília Almeida Lima e Liandro Faro pelos bons momentos vividos durante o *Sapurahái de Karuára*.

Abreviaturas Utilizadas

APITO	Associação dos Povos Indígenas do Tocantins
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
CNUMAD	Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento
EMBRAPA	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IRD	Institut de Recherche et Développement
LAANF	Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo
LASAT	Laboratório Sócio-Agrônomo do Tocantins
LAET	Laboratório Agro-ecológico da Transamazônica
MINC	Ministério da Cultura
MPEG	Museu Paraense Emílio Goeldi
ND	Notredamus
NEAF	Núcleo de Estudos Integrados sobre Agricultura Familiar
ONG	Organização Não Governamental
PIME	Pontifícias Missões
RPM	Rotações Por Minuto
SENAR	Serviço Nacional de Aprendizagem Rural
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFPA	Universidade Federal do Pará

Índice de Desenhos

1. <i>Symyapy</i> fabricada por <i>Warini</i>	98
2. <i>Symya</i> fabricada por <i>Mihó</i>	99
3. <i>Symyapéw</i> de três tubos fabricada por <i>Mihó</i>	102
4. <i>Symyapytáwa</i>	104
5. <i>Wapusá</i> fabricado por Ronilson	106
6. <i>Sykã</i> fabricado por <i>Warini</i>	108

Índice de Fotografias

1. <i>Awatiwai</i> e <i>Kaipí</i> segurando e cortando o timbó	44
2. Obstáculo utilizado antes de colocar o timbó n'água	45
3. Indígena colocando o timbó n' água	45
4. <i>Sautikapeháw</i> (casco de jabuti) suspenso por fio de algodão	51
5. <i>Wariní</i> medindo a taboca para confeccionar a flauta	96
6. <i>Wariní</i> marcando o local do corte na taboca	96
7. <i>Wariní</i> iniciando a marcação da abertura do bocal	96
8. <i>Wariní</i> iniciando a marcação da abertura dos orifícios	97
9. <i>Wariní</i> perfurando os orifícios com a brasa para obter a forma arredondada	97
10. <i>Mihó</i> trabalhando a abertura próximo ao bocal	99
11. <i>Mihó</i> abrindo os orifícios com brasa	99
12. <i>Mihó</i> observado por seu neto	100
13. <i>Mihó</i> fazendo o arremate da taboca, em companhia de seu neto	100
14. <i>Mihó</i> fazendo a amarração dos tubos na parte superior	101
15. <i>Mihó</i> realizando a amarração dos tubos na parte inferior	101
16. Ronilson furando o <i>cuiπί</i> (cuia)	105
17. Indígenas colocando o <i>cuiπί</i> (cuia) n' água para a retirada da poupa	105
18. Ronilson colocando o cabo no <i>cuiπί</i>	106
19. <i>Wariní</i> esquentando os cascos do porco-do-mato ao fogo	107
20. <i>Wariní</i> ajustando o fio em suportes para se trabalhar o <i>sykã</i>	107
21. <i>Wariní</i> retirando o <i>sykã</i> do suporte	108
22. <i>Tukása</i>	116
23. Homens em formação para adentrar na <i>tukása</i>	117
24. <i>Mihó</i> à frente dos homens de volta ao pátio da aldeia	118
25. Suruí <i>Aikewára</i> dançando em frente a <i>tukása</i>	118
26. <i>Wariní</i> empunhando o <i>petymahów</i> (cigarro de palha)	120
27. <i>Nerona</i> liderando o círculo de mulheres	121
28. Com o retorno a <i>tukása</i> <i>Mihó</i> reinicia o canto	122
29. <i>Itapema</i> desatando a armação da <i>tukása</i>	123
30. <i>Tikaning</i> e <i>Kwati</i> colocando as palmeiras fora do núcleo da aldeia	123

Índice de Quadros

Quadro 1. Classificação dos instrumentos musicais Suruí <i>Aikewára</i> - Aerofones	95
Quadro 2. Classificação dos instrumentos musicais Suruí <i>Aikewára</i> - Idiofones	105
Quadro 3. Interdições, Proibições e Conseqüências	124

1. Experiências enquanto campo de possibilidades

O foco do estudo da dissertação é o *Sapurahái* de *Karuára*¹, uma dança ritual indígena realizada pelos Suruí *Aikewára* que envolve, além do controle dos *Karuára* em benefício do grupo, a atualização dos ensinamentos da cultura indígena transmitida pelos ancestrais, sendo um grande acontecimento que os marca etnicamente, culminando também no aprendizado exercido no cotidiano para os índios mais jovens, sobre os mitos, os instrumentos musicais, os cantos, as danças e a pajelança, com os mais velhos. A partir desses aspectos se estabelecem conexões com o *Sapurahái* de *Karuára* como via de entrada para o entendimento da cultura indígena. Para chegar aos caminhos trilhados até o objeto de estudo, mencionado acima, passo a apresentar minha trajetória ligada à música e posteriormente desenvolver os aspectos referentes aos mitos, aos instrumentos musicais e aos cantos ligados ao *Sapurahái* de *Karuára* ao longo do trabalho.

Reminiscências de uma trajetória de vida e o encontro com a etnomusicologia

A partir de um exercício reflexivo pretendo apresentar minhas escolhas e trajetórias até os Suruí *Aikewára*, retornando no tempo em que os acontecimentos desencadeados serviram de estímulo para seguir uma linha de pesquisa entre as Ciências Humanas. Por isso regressar nas reminiscências é um ato bastante desafiador quando se pretende contar um pouco de si, principalmente por revelar as motivações que o fizeram optar por uma área do conhecimento antropológico, no caso a etnomusicologia,² que vem ganhando espaço, no

¹ Expressão que se refere às danças coletivas acompanhadas de cantos entoados pelo pajé. De acordo com os motivos de sua realização que pode variar de uma grande caçada à expulsão das doenças na aldeia, para cada tipo de *Sapurahái* há danças e cantos específicos como das caças, dos casais, dos espíritos, entre outras. Entre as várias danças executadas pelos Suruí *Aikewára* o *Sapurahái* de *Karuára* ou festa dos *Karuára*, como também se referem os indígenas, apresenta-se como o *Sapurahái* mais importante para o grupo, pois envolve a adoção de práticas organizadas para o bom desempenho das ações entre os indígenas e os *Karuára* que retornam a aldeia por ocasião do ciclo ritual. Para fins de esclarecimento, ao longo do trabalho, além da expressão *Sapurahái* de *Karuára* passo a utilizar outras como festa dos *Karuára* e rito *Karuára* em referência a primeira. Segundo Mastop-Lima (2002) “[os] *Karuára* são espíritos dos pajés que já morreram e que voltam à aldeia à época da festa para renovar os ensinamentos da cultura Suruí.” (p. 114) Por isso, são considerados uma categoria de espíritos especiais que difere dos outros (*Asonga*, heróis míticos) como identificou Laraia (1986), pois são temidos pela sua capacidade de provocar doenças e mortes caso sua entrada no plano habitado pelos Suruí *Aikewára* não seja controlada a partir dos procedimentos rituais exercidos durante o *Sapurahái* de *Karuára*.

² Esta disciplina, segundo Piedade (1997), tem suas origens ligadas à musicologia comparada, a qual no final do século XIX, vivencia seu fortalecimento com a escola de Berlim desenvolvendo estudos psicológicos e performáticos, sensações em relação aos sons, entre outros; posteriormente a escola foi incorporando, em suas preocupações a Etnologia. Com a abertura deste espaço foram surgindo as primeiras obras referentes à música nas sociedades indígenas, sendo que estas estavam baseadas numa perspectiva evolucionista e difusionista, e em modelos qualitativos. Durante a ascensão do nazismo o campo de atuação dos estudos musicológicos é

Brasil, em função do seu amadurecimento enquanto disciplina acadêmica nas Universidades e Centros de Pesquisas entre alguns estados da federação brasileira, ao longo das décadas do século XX e se estendendo até o presente momento.

Apesar de ser uma disciplina aparentemente recente em nosso país, a etnomusicologia, no que se refere ao seu campo de estudo voltado para a análise da música, solidificou um *corpus* teórico-metodológico capaz de viabilizar a condução de seu estudo, há tempos tornou-se objeto de atenção e registro desde os primeiros viajantes³ que aportaram em terras brasileiras e mantiveram contato com as populações indígenas coletando também, em alguns casos, diversos instrumentos musicais. Tal acontecimento será mencionado em outro momento, detendo-me agora aos caminhos percorridos que me levaram à Antropologia e, conseqüentemente, à etnomusicologia.

Para delimitar minha trajetória de encontro com este campo do conhecimento antropológico enfoco um período que abrange os anos de 1987 a 1993, vividos com intensidade, quando fui introduzido ao universo musical do Rock⁴ descobrindo estilos e comportamentos desviantes aos aceitos e legitimados pela sociedade. De minha parte, posso dizer que era um suposto desviante, pois fugia aos padrões enquanto membro de uma família católica integrada a um corpo social maior e conservador, a sociedade. O “desvio” que a

transferido da Alemanha para os Estados Unidos nos anos 50, e ganha força como disciplina acadêmica nos anos 60 após a publicação da obra de Merriam (1964) *Anthropology of Music* que define a Etnomusicologia como o estudo da música na cultura. Entretanto tal conceito apenas evidenciava a dicotomia entre música e cultura, pois ao separá-las em pólos distintos, Merriam faz parecer que a música é um subconjunto que se encontra dentro do conjunto total que é a cultura, estando assim desvinculada de outros subconjuntos como a dança ou os mitos. Isso faz com que o antropólogo norte americano Blacking (1967) rejeite esta perspectiva por entender que o estudo da música deve abranger o contexto cultural no qual é produzida, havendo interação com outros fatores da cultura que possibilitam sua compreensão. O fato apontado por Blacking faz com que Merriam (1977) retome sua análise e constate a imprecisão do conceito dado à disciplina, vindo a substituí-lo posteriormente para o estudo da música como cultura.

³ Em seu estudo introdutório sobre a música indígena Cameu (1977) sistematizou, através da consulta de relatórios de viagens de cronistas e pesquisadores, uma cronologia sobre o aspecto referente à música entre os seus registros, abrangendo um período que vai de 1500 a 1964.

⁴ Segundo Caiafa “[o] rock tem um alcance mundial. Ele passa por muitos lugares, vindo de longe, e lá entra em contato com os ritmos autóctones, transtornando-os, de toda forma modificando um equilíbrio anterior, inoculando sempre um estrangeirismo numa suposta genuinidade original. Música que pode ser ouvida nos mais diferentes cantos do mundo (e entendida, sentida, desejada) – uma prodigiosa gíria universal. Marcadamente jovem, é uma *youth culture* que articula essa língua, intencionalmente. Assim, em seu percurso, o rock é quase sem origem, ele funciona mais como um hino mesmo dos jovens, música do planeta terra. Com isso o rock tem, de princípio, uma função política: ao impor essa estranheza em qualquer lugar. Em vários momentos de sua passagem, contudo, uma situação de comércio e capitalização diluiu essa potência, banalizando-o, fazendo dele mera mercadoria vendável, moda, onda. É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção – na forma da música, nas letras, na atitude. Embora os punks não façam rock – ‘punk-rock’ é ligeiramente inadequado, e é talvez no interstício dessa inadequação que a questão do Movimento Punk se desdobra mais vivamente.” (1985, p. 11). Consultar: CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

princípio restringia-se aos estilos musicais me direcionou à interação com as pessoas, com os bailes e shows de rock realizados na grande Belém.

Esse aspecto de interação entre pessoas e grupos remete ao que Velho (1994)⁵ comenta sobre as experiências individuais dos sujeitos nas sociedades complexas e em algumas tradicionais onde as possibilidades de escolhas, nelas existentes, permitem o trânsito entre contextos culturais específicos construindo, a partir de um conjunto de interações neles vividos, a noção de indivíduo, mediante um processo de individualização de acordo com a mobilidade de papéis assumidos entre as dimensões e instâncias existentes nas sociedades. O que em alguns casos pode constituir desvio quando as fronteiras de outro universo cultural não são respeitadas.

Voltando à minha experiência juvenil, a cena do rock em Belém vivia um momento de grande efervescência que surpreenderia qualquer sulista estando de passagem pela cidade, pois comprovaria a movimentação das bandas e do público local. No final dos anos 80, o Teatro Experimental Waldemar Henrique passa a ser o palco de maior expressão das bandas consagradas e de início de carreira, tornando-se ponto de encontro de *punks*, *heavys*, *skin-heads*⁶ que vinham em datas diferenciadas participar dos shows das bandas de sua preferência musical, isso se deve às diferenciações internas que envolvem cada grupo e à existência de tensões e animosidades que marcam as suas relações dentro do cenário do rock mundial. A partir deste espaço algumas bandas alcançaram o reconhecimento em nível nacional, realizando shows no circuito Rio-São Paulo, além de receberem destaques em matérias de revistas especializadas no assunto.

Em Icoaraci, distrito municipal de Belém, fui entrando em contato com essa diversidade cultural proveniente dos discos que ouvia por intermédio de meu irmão que começou a acompanhar os ensaios de uma recente banda de rock denominada Falsos Adeptos. Os ensaios aconteciam todas as tardes na casa do líder da banda, que possuía um acervo de discos de vinil que fazia inveja a qualquer colecionador. Com o estreitamento dos laços de amizade meu irmão, de mero espectador, começou a receber instruções sobre a técnica de bateria, passou a trazer todos os sábados alguns discos de vinil para ouvi-los em casa, e assim

⁵ VELHO, Gilberto. "Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas" In: *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, pp. 15-37.

⁶ Consultar Caiafa (1985) sobre uma abordagem da constituição do Movimento Punk na cidade do Rio de Janeiro e a interação de punks com outros grupos alternativos.

fui tendo acesso a uma quantidade de material sonoro bem diversificado com sua diversidade inclusa nos gêneros musicais *erudito*, *punk*, *heavy metal*, *progressivo*, *dark* entre outros; desconhecidos para a maioria dos garotos de minha idade, mas que me fascinava pelo tipo de som, encarte, fotos dos álbuns e, sem falar, dos discos de 45 rotações por minuto (RPM).

Todas essas particularidades veiculavam códigos, estilos e interações associados à atmosfera sonora de baixos, gritos, vocalizações, baterias e guitarras. Mais o gosto pelo rock em meados de 1987 envolvia um clima de diversão, contestação e identificação⁷ com um tipo de música ainda concebida de forma preconceituosa para muitos segmentos da sociedade, ao mesmo tempo eu circulava nesse espaço e não imaginava - e nem quero fazer parecer hoje que estou me cobrando certa maturidade, na época tinha 15 anos - as complexas relações que envolvem indivíduo e cultura dentro das sociedades complexas.

No âmbito dessas relações, muito em voga na época, lembro-me das ações em defesa da Amazônia, quando os grandes nomes da música nacional e internacional abraçaram a causa do meio-ambiente em companhia de líderes indígenas, destacando o encontro e as viagens de Raoni e Sting, com o intuito de sensibilizar o mundo e cobrar das autoridades competentes maiores empenhos sobre este problema, utilizando a linguagem musical do rock como mostra Menezes-Bastos,⁸

“[e]m todos esses encontros, a musicalidade comparece como linguagem significante suprema, que tem no ambientalismo seu significado máximo. Com a música, desta forma, busca-se denunciar a ameaça da queima do ‘verde’, signo do Eldorado do fim do milênio e nova avenida de reivindicação indígena junto ao ‘caraíba’. Tal ordem de acontecimentos ocorre num mundo onde a indústria do ‘show business’ ocupa lugar de importância, o Brasil constituindo-se no sexto mercado fonográfico do planeta. Por outro lado, para mais ainda realçar a magnitude - mas também a delicadeza - dos encontros aqui em comentário, observe-se como a sua politicidade é congênita à questão das soberanias nacionais na Amazônia, sua eticidade, complementarmente, levando quase sempre a problemática da autenticidade de seus personagens. Para o primeiro caso - o das soberanias -, note-se como os ‘shows’ em toque assumem a identidade de atos de feição político-diplomática, isto num contexto geopolítico mundial onde chefes de estado como Mitterand - um daqueles que formalmente recebeu Raoni e Sting em 1989 - defendem uma soberania apenas restrita ao Brasil e dos demais países amazônicos nesta região. Isto, para um determinado setor do estado brasileiro - mas não somente dele pois também, ao largo, de porções da sociedade -,

⁷ Segundo Rivière, “[n]os últimos quarenta anos, cada decênio ficou marcado por alguma música nova: *rock’ in roll*, *música psicodélica*, *punk*, *reggae*, *new wave*. Cada movimento musical é reivindicado como moda de expressão e identificação de uma parte da juventude, pelo menos, em um canto do mundo” (1995, p. 159). RIVIÈRE, Claude. “Ritos de exibição de uma adolescência marginal” In: *Os ritos profanos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

⁸ MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Musicalidade e ambientalismo: ensaio sobre o encontro Raoni-Sting” In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, nº 14, 1995 b.

apontaria para uma nova tentativa de ‘internacionalizar’ a área (Passarinho 1991). Quanto ao segundo ponto – aquele que diz respeito à problemática ético-política da falta de maledicência acerca do pretenso mercantilismo e mesmo mercenarismo de todos eles. Agora, os encontros em tela assumem a aparência de ‘comerciais’, suspeita intollerável para um tipo de acontecimento que se pretende puro de todo pecado.” (1995, pp. 2-3)

Todos esses acontecimentos que envolviam um jogo de interesses e negociações das partes atuantes, mediadas pelo campo da música, tiveram um impacto na sociedade em geral. Com o advento de uma nova década pude melhor perceber esses aspectos provocados a partir de dois movimentos dentro da conjuntura do país: de um lado a intensificação da questão ambiental que atingiu seu ápice com a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD),⁹ reunindo vários chefes de estado no Rio de Janeiro e de outro lado a desvinculação do rock da grande mídia, mesmo em uma fase pós-*Rock in Rio* em que as bandas ao se firmarem no cenário nacional contribuíram para a ampliação das vendas de discos no mercado fonográfico.

Em Belém o processo foi um tanto dramático em virtude de um acontecimento inusitado durante a 2ª versão do Festival Rock 24 horas, em 1993, quando duas gangues de menores infratores rivais após invadirem o local onde o evento era realizado, passaram a se confrontar, inviabilizando o seu andamento, devido aos danos provocados nos equipamentos sonoros. Com isso, as bandas de rock, aos poucos, vão perdendo visibilidade entre o público retornando à condição marginal imposta pela sociedade.

Tudo o que presenciei e vivi teria alguma finalidade ao longo de minha trajetória como profissional ligado às Ciências Humanas? Posso dizer que essa experiência juvenil atuaria como o pano de fundo para se pensar dentro desse “campo de possibilidades” que as sociedades modernas complexas se apresentam, como fala o antropólogo Gilberto Velho, um projeto¹⁰ de vida que envolve minha formação enquanto antropólogo preocupado com esse campo do conhecimento antropológico que abrange a música, a partir de minha interação entre os diferentes setores que compõem as sociedades modernas, chegando ao encontro com

⁹ A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, popularmente conhecida como Eco-92, foi realizada de 3 a 14 de junho de 1992 na cidade do Rio de Janeiro, que sediou o encontro reunindo representantes de diversos países entre chefes de estados e membros de Organizações Não-Governamentais (ONGs). De sua discussão foram aprovados documentos voltados à questão ambiental como a Declaração do Rio e a Agenda 21. Sobre o assunto consultar: http://www.unb.br/portal/temas/desenvolvimento_sust/eco92.php. Capturado em: 28/07/2006.

¹⁰ Segundo Velho “[o]s projetos são elaborados e construídos em função de experiências sócio-culturais, de um código, de vivências e interações interpretadas.” (1994, p. 26).

os Suruí *Aikewára*. Tal preocupação foi se desenvolvendo ao longo do curso de Ciências Sociais, iniciado em 1996, quando optei pela ênfase em Antropologia, pois tinha a intenção de encaminhar meu trabalho de conclusão de curso (TCC) relacionado à música.

Como faria ainda não tinha resposta, mais através de outra experiência agora com a descoberta do Movimento de Renovação Carismática Católica¹¹ e pelo estímulo em construir uma proposta de trabalho final para a disciplina Antropologia da Religião, ministrada, em 1999, pelo Prof. Heraldo Maués, o campo de possibilidades novamente se abriu a partir de uma primeira experiência de pesquisa, trabalhando a relação música e religião¹² entre os membros de um grupo de oração do Movimento de Renovação Carismática Católica, centrando a análise na formação espiritual dada aos integrantes do Ministério de Música do referido grupo. O que me chamava atenção para esse aspecto era a série de procedimentos e conceitos em relação à música e que deveriam ser observados por quem se ocupava desta função. O fato de ter vivido uma experiência inicial desprovida de qualquer rigor científico com o contexto do rock permitiu, entre os carismáticos, levar em conta o exercício do estranhamento que consiste em “transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico”, conforme propõe DaMATTA (1978).¹³

Com o encerramento dos trabalhos entre os músicos carismáticos, ainda no final do ano de 2001, fui convidado a participar de uma pesquisa celebrada pelo convênio entre o

¹¹ O Movimento de Renovação Carismática Católica surgiu nos Estados Unidos no final da década de 60, impulsionado a partir de uma experiência espiritual vivida por um grupo de jovens universitários num retiro realizado na Universidade de Duquesne, Pittsburgh, em fevereiro de 1967. De sua fase embrionária rapidamente se espalhou pelo mundo chegando ao Brasil em 1969. Sua ênfase é voltada para a dimensão místico-espiritual através do contato com o Espírito Santo valorizando os dons, a emoção, a palavra, os sacramentos, o amor por Maria, a música e a obediência à hierarquia da Igreja Católica. Conta com um grande número de adeptos vinculados em comunidades e grupos de orações espalhados pelo mundo. Sobre o assunto consultar: CARRANZA, Brenda. *Renovação Carismática Católica: origens, mudanças e tendências*. São Paulo: Santuário, 2000; MAUÉS, Raymundo Heraldo. “Algumas Técnicas Corporais na Renovação Carismática Católica” In. *Ciências Sociais y Religion* (Ciências Sociais e Religião), Porto Alegre, vol. 2, 2000, pp. 119-152; MACHADO, Maria das Dores Campos. *Carismáticos e Pentecostais: adesão religiosa na esfera familiar*. São Paulo: ANPOCS, 1996; OLIVEIRA, Pedro Ribeiro de. *Renovação Carismática Católica: Uma análise Sociológica, Interpretações Teológicas*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1978; ORO, Ari Pedro. *Avanço Pentecostal e Reação Católica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996; PRANDI, Reginaldo. *Um sopro do Espírito: a renovação conservadora do catolicismo carismático*. São Paulo: Edusp, 1997; SENA, Emerson José (1999). Os Sons Elementares do Espírito: notas sobre a música como um rito na Renovação Carismática Católica. Seminário temático 07: Religião, diversão e arte In: *IX JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA*, 9., Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.jornadas/br>. Capturado em: 30/11/2000 (mimeo).

¹² MATTA DA SILVA, Gilmar. *A eficácia em cantar e tocar notas ungidas pelo Espírito Santo*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Belém: Departamento de Antropologia/UFPA, 2001 (mimeo).

¹³ DaMATTA, Roberto. “O ofício de etnólogo, ou como ter ‘Anthropological Blues’” In: NUNES, Edson Oliveira (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 23-35.

Ministério da Cultura (MINC) e o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), a partir de sua superintendência regional sediada em Belém, visando à implantação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Círio de Nazaré, fato que consolidou, em 2004, o título de Patrimônio Histórico Nacional a esta celebração religiosa. O que me permitiu atentar para a importância dos aspectos material e imaterial contidos na metodologia aplicada a esta pesquisa, e que hoje relaciono com o instrumental próprio da Antropologia ao estudo da música, pontuando também os mitos e instrumentos musicais entre os índios Suruí *Aikewára*.¹⁴

Além dessa experiência com o INRC outro fato foi me encaminhando para retomar o estudo no campo da Antropologia da música, direcionado, agora, em um outro contexto e com outro grupo social. Após tomar conhecimento da existência das coleções etnográficas indígenas¹⁵ e de um projeto denominado *Coleções Etnográficas: testemunhos da educação, história e diversidade na Amazônia*, coordenado pela Prof.^a Jane Beltrão, que sabendo do meu interesse pela música me informou que entre as peças¹⁶ que compõem as coleções havia também os instrumentos musicais de grupos Tupi, Tupi-Guarani, Jê, entre outros. Diante disso, fiquei curioso e aceitei a proposta de trabalhar com os instrumentos musicais das coleções etnográficas. Em 2003 Lacerda-Lima¹⁷ encaminhava seu estudo no campo da Etnohistória abordando a temática da guerra entre os Juruna e concomitantemente trabalhando com a coleção do referido grupo. No ano anterior apenas a coleção etnográfica Xikrin do Cateté havia sido trabalhada por Domingues-Lopes (2002)¹⁸ em sua dissertação de mestrado que se propôs a contextualizar os artefatos com a finalidade de comunicar seus significados.

Com a minha entrada no *Grupo de Pesquisa Cidade, Aldeia e Patrimônio* iniciei os trabalhos junto às coleções, identificando em quais coleções havia instrumentos musicais, a

¹⁴ O trabalho está inserido na linha de pesquisa *Populações Amazônicas: idéias e práticas sociais*, e dá seguimento às minhas preocupações em relação ao fenômeno do fazer música entre os grupos humanos.

¹⁵ As Coleções Etnográficas referidas são de: Protásio Friel (1965); Eduardo Galvão e Protásio Friel (1966); Arthur Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva (1969) e Arthur Napoleão Figueiredo (1972). Nessas coleções verificou-se a existência de 32 instrumentos musicais e de sinalização indicados e distribuídos entre os oito grupos indígenas, tendo que considerar a não localização de um dos instrumentos, registrado como “Maracá em trançado de arumã com enfeite de penas” sob o número de tombamento 1229, finalizando, assim, 31 instrumentos musicais e de sinalização indígenas.

¹⁶ Arcos, flechas, colares, vasilhas em cerâmica, adornos de cabeça, flautas, maracás, apito, bastões maciço de ritmo, entre outras.

¹⁷ LACERDA-LIMA, Maria do Socorro Lacerda. *Os Yudjá/Juruna e a conquista portuguesa: um estudo etnohistórico a partir de testemunhos*. Relatório Final de Iniciação Científica/UFPA, Belém, jul./2003 (mimeo).

¹⁸ DOMINGUES-LOPES. Rita de Cássia. *Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrin do Cateté*. Dissertação de Mestrado em Antropologia/UFPA, Belém, 2002 (mimeo).

que grupos indígenas pertenciam tais objetos, e que tipo de instrumento se tratava. O resultado dessa busca mostrou-se bastante significativo totalizando quatro coleções, oito grupos indígenas e 31 instrumentos musicais abrangendo flautas, maracás, bastão de ritmo e apito. De posse dos dados, classifiquei os instrumentos musicais em dois grandes grupos (aerofones e idiofones),¹⁹ baseando-me na sistematização proposta por Berta Ribeiro no *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988),²⁰ depois procedi ao levantamento bibliográfico com a finalidade de obter informações dos referidos grupos para compor a descrição das peças.

Na medida em que entrava em contato com as peças visualizando seus aspectos constitutivos fui percebendo que, além disso, tais objetos assumem ou assumiam funções específicas dentro do contexto cultural em que foram produzidos. Então, pensar sobre as peças no *locus* onde estavam encerradas se tornava o primeiro exercício de estranhamento e também o início para um novo direcionamento do trabalho com os instrumentos musicais. Além disso, o conhecimento da literatura referente à etnomusicologia, cultura material indígena e mitologia influenciou na escolha do tema; entre os trabalhos destaco Menezes-Bastos (1978); Berta Ribeiro (1985, 1987, 1990); Seeger (1977, 1980, 1987, 1988); Lévi-Strauss (1970, 1978, 1989).

Diante da diversidade da grande variedade das músicas e dos instrumentos musicais dos grupos indígenas produtores, seria inviável conduzir uma proposta de trabalho para o mestrado, levando em conta esses aspectos e necessitando de tempo para se efetuar as idas a campo com o objetivo de coletar informações acerca dos instrumentos e das músicas. Para resolver esse impasse a solução encontrada foi trabalhar com um grupo indígena Tupi no Sudeste do Pará, fato viabilizado com a minha participação no projeto *Etnoconhecimento Suruí: a fauna no universo Aikewára*,²¹ coordenado pela Prof.^a Luiza de Nazaré Mastop-Lima, que atua no *Campus* do Sul e sudeste do Pará, núcleo Marabá, da Universidade Federal do

¹⁹ Berta Ribeiro define o primeiro grupo por “[...] instrumentos de sopro que produzem som mediante a vibração do ar soprado no interior de um receptáculo como flautas e apitos, ou quando são postos a girar em torno de seu próprio eixo, como os zunidores.” Em relação ao segundo grupo é caracterizado pela autora como “[...] instrumentos que soam mediante a vibração da própria matéria de que são feitos, como os bastões maciço de ritmo, chocalhos e tambores feitos a partir da carapaça de tartaruga são utilizados tanto para produzir som, quanto para marcar os passos em uma festa”. (1988, p. 195)

²⁰ BERTA RIBEIRO, G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

²¹ O projeto teve como objetivo fazer um mapeamento da fauna dos Suruí *Aikewára* ligados aos usos de seus elementos na confecção dos artefatos destinados a atividades lúdicas e rituais, revelando assim formas de conhecimento entre a interação homem e natureza.

Pará. O que ocorreu desde a minha primeira ida a campo em julho de 2005 e, mais recentemente, de fevereiro a abril de 2006, quando retornei da Área Indígena Sororó.

Como forma de delimitar o foco do estudo entre os aspectos apresentados e que uma dada sociedade pode ser apreendida escolhi o universo do *Sapurahái* de *Karuára* dos Suruí *Aikewára* como eixo desencadeador na discussão dos mitos, dos instrumentos musicais e dos cantos produzidos por esses indivíduos. O estudo em questão é apreendido como uma forma de saber pelo qual os índios são socializados ao universo de suas práticas sociais.

Em face dessas considerações creio que o tema torna-se relevante pela “originalidade” do enfoque, pois os Suruí *Aikewára* já foram estudados por outros pesquisadores que se dedicaram a temáticas que variam desde a organização social (Laraia, 1986),²² saúde indígena (Queiroz, 1980),²³ laudos antropológicos (Beltrão, 1998; Beltrão *et al.*, 2003),²⁴ identidade étnica (Mastop-Lima, 2002),²⁵ entre outros. Fato que estimula expressar minha contribuição acerca do conhecimento *Aikewára*²⁶ em torno dos cantos, dos mitos e dos instrumentos musicais.

O saber e o fazer música

O saber e o fazer música levam em conta o contexto em que ela é executada, mas também a variedade de fatores que inclui desde tempo, espaço, músicos, instrumentos e a platéia, o que possibilita a compreensão para o pesquisador sobre o desenvolvimento da música na sociedade por ele estudada. Como por exemplo, nas observações etnográficas de Berta Ribeiro (1985)²⁷ e Seeger (1987)²⁸ que apontam a dinâmica própria das sociedades indígenas nas quais são atribuídos papéis rituais e ações, de acordo com a classe de idade e o

²² LARAIA, Roque de Barros. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

²³ QUEIROZ, Renato da Silva. “Por falar em Suruí” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. vol. 23, 1980: pp. 91-97.

²⁴ Cf. BELTRÃO, Jane Felipe. *Laudo Antropológico – Área Sororó da Br-153*. Campinas, São Paulo, dez. de 1998 (mimeo); BELTRÃO, Jane Felipe *et al.* *De agredidos a indiciados, um processo de ponta-cabeça: Suruí Aikewára versus Divino eterno – Laudo Antropológico*. Belém do Pará, out de 2003 (mimeo).

²⁵ MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. *O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002 (mimeo).

²⁶ Utilizo o termo *Aikewára* quando faço referência à constituição da identidade étnica do grupo manifestada em suas variadas práticas sociais que define a pessoa, o ser *Aikewára* em oposição aos outros grupos indígenas.

²⁷ Cf. BERTA RIBEIRO, G. “Os estudos de cultura material: propósitos e métodos” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP. vol. XXX, 1985.

²⁸ Cf. SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, 1987.

pertencimento das pessoas a partir da análise do fenômeno musical. A música nas sociedades indígenas representa um dos aspectos relevantes de sua organização social e socialização, a variedade dos instrumentos musicais demonstra a forma como os grupos humanos se apropriam do meio-ambiente e expressam sua criatividade de comunicação. Por isso seu estudo é importante no campo das Ciências Sociais, uma vez que as sociedades indígenas amazônicas apresentam características específicas que refletem no domínio dos saberes de que são detentoras.

Os saberes dos povos indígenas obedecem a uma complexa lógica que abrange toda uma sistematização regida por técnicas, padrões de comportamento e visão de mundo; mostrando o modo específico de cada sociedade se constituir socialmente e de manter a tradição entre os seus membros via a manutenção de práticas ligadas à confecção dos instrumentos musicais, à narração de mitos, às músicas, às danças, entre outras. Os conhecimentos ligados a esses aspectos entre os Suruí *Aikewára* revelam a socialização e constituição do ser *Aikewára*, pois é via a interação com os experientes²⁹ que os membros mais jovens são introduzidos às práticas do grupo.

O saber empregado na fabricação dos instrumentos musicais pelos Suruí *Aikewára*, por exemplo, requer desde a escolha dos materiais usados na feitura do objeto à habilidade técnica na precisão dos cortes da *puná* (taboca) na fabricação das flautas, assim como na perfuração dos orifícios no *cuiپی* (cuia) quando se fabrica o *wapusá* (maracá). Em determinados contextos tais instrumentos são construídos e manipulados com uma finalidade específica, demonstrando o uso restrito a uma antiga prática de sociabilidade, como o emprego da *symyapytáwa* (flauta buzina) na derrubada das roças. O mesmo processo envolve o aprendizado das narrativas míticas repassadas para os mais novos, conhecimento que revela

²⁹ Pessoas que dentro das práticas culturais dos Suruí *Aikewára* destacam-se pelas habilidades que possuem em torno da construção dos instrumentos musicais, dos cantos, dos mitos; sendo reconhecidos socialmente entre os demais membros do grupo e indicados no assunto, saltando à condição de experientes por terem aprendido as práticas culturais com o antigo cacique *Musenái*, respeitado pela sua sabedoria e por dominar um amplo cabedal de conhecimentos das práticas indígenas. Mais de acordo com os registros de Laraia (1978, p. 64) a morte de *Musenái* provocada por uma epidemia de gripe gerou um estado de consternação entre o grupo, atingindo o seu ápice com a morte de outros homens idosos supostamente experientes tanto quanto *Musenái*, sendo detentores da tradição *Aikewára*. Diante da gravidade dos problemas enfrentados posteriormente pelo processo de depopulação reduzindo o grupo a 40 indivíduos, *Musenái* passa a ser reconhecido como o fiel depositário da tradição dos *Aikewára*, embora ele não tivesse sido o grande referencial mais compartilhando com os outros homens do mesmo prestígio enquanto grandes conhecedores das práticas dos indígenas, entretanto pelo *status* que possuía entre o grupo e pelas suas ligações estabelecidas com os velhos passou por meio destes a ser reconhecido como o grande modelo a ser seguido pelos demais.

marcas da experiência entre os membros do grupo e comunicam sentidos às práticas dos indígenas.

Para pensar esses aspectos que patentemente se desenvolvem em práticas específicas dentro da sociedade Suruí *Aikewára*, mas que intrinsecamente estão ligadas, busco compreendê-los a partir do contexto social a que estão inseridos. Para a argumentação do trabalho final utilizo a obra de autores que trabalham com a etnomusicologia, mitologia e cultura material: Cameu (1977),³⁰ enfatizando o aspecto da construção dos instrumentos musicais e da música indígena, ajudando a atentar para esses processos entre os Suruí *Aikewára* que envolvem desde a escolha da matéria-prima até a feitura propriamente dita do instrumento; os trabalhos de Laraia (1978 e 1986)³¹ e Mastop-Lima (2002)³² contribuem com valiosas informações sobre os Suruí *Aikewára* e o rito *Karuára*; também Mauss (1974 b)³³ com o seu trabalho sobre as técnicas corporais visando a apreensão dos gestos, danças e demais procedimentos desenvolvidos pelos índios na dança *Sapurahái* e no rito *Karuará*, mostrando sua importância junto com a música. Os trabalhos de Lévi-Strauss³⁴ envolvendo a análise dos mitos fornece um instrumental precioso para a compreensão das narrativas míticas e bem como estabelecer a relação mito e música entre os Suruí *Aikewára*. Pautado nesse referencial teórico encaminho o estudo e proponho os seguintes objetivos: verificar a relação entre mito, canto e instrumento musical e analisar o papel do canto entre os Suruí *Aikewára*.

A condução do trabalho entre os Suruí *Aikewára* envolveu aplicação de entrevistas individuais com os experientes e participação na vida nativa, observações que incluem o cotidiano, rituais, confecções de instrumentos musicais no sentido de apreender seus processos, atentando às questões relacionadas ao mito, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára*. O trabalho de campo teve início em julho de 2005, com a finalidade de estabelecer contato com os indígenas e abordá-los sobre o assunto a ser pesquisado, permanecendo 20 dias no campo. No ano de 2006 permaneci na Área Indígena Sororó entre

³⁰ Cf. CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

³¹ Cf. LARAIA, Roque de Barros & DaMatta, Roberto. *Índios e Castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; LARAIA, Roque de Barros. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

³² Cf. Mastop-Lima, 2002.

³³ Cf. Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

³⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. "A estrutura dos mitos" In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, pp. 225-253, entre outros trabalhos utilizados no decorrer dos capítulos.

os meses de fevereiro a abril, retomando as atividades iniciadas no ano anterior e aprofundando as entrevistas com os membros do grupo.

No contato com os indígenas comecei a identificar os possíveis sujeitos que poderiam me informar sobre o tema em questão e sempre que perguntava sobre os mitos, instrumentos musicais e as músicas as respostas apontavam para os mais experientes. A partir desse momento comecei a direcionar as entrevistas junto a este grupo de pessoas, sem abandonar os primeiros interlocutores. Nas conversas com os experientes obtive informações dos processos de construção dos instrumentos musicais, cantos e mitos; além das lembranças acionadas pela memória relatando a socialização das práticas apreendidas pelos atuais experientes, via o contato com o antigo chefe *Musenái*,³⁵ fato assim revelado com a experiência de campo entre os Suruí *Aikewára* e apresentada na composição da dissertação.

No primeiro capítulo, como se observou, apresento os percursos por mim traçados enfocando minhas experiências ligadas à música no contexto urbano, envolvendo a cena musical do rock, passando para o movimento de Renovação Carismática Católica até o encontro com os instrumentos musicais indígenas das coleções etnográficas da Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* (LAANF) da Universidade Federal do Pará, e a pesquisa com os Suruí *Aikewára*.

No segundo capítulo abordo minha experiência de campo ente os Suruí *Aikewára* relatando os acontecimentos antes e durante o desenvolvimento da pesquisa. Trata-se de um capítulo descritivo que visa mostrar a caracterização do grupo que estou trabalhando, enfocando a relação dos indígenas com o catolicismo, a escola indígena *Moroneikó* Suruí, as atividades de subsistência, os projetos implantados na área indígena como alternativas de complementar a dieta alimentar dos índios e também a valorização da prática esportiva e da cultura, visando apresentar ao leitor um pouco da vida na aldeia.

No terceiro capítulo discuto a importância do conhecimento tradicional dando ênfase às práticas dos cantos, dos mitos e dos instrumentos musicais enquanto formas de saberes provenientes de um elaborado pensamento, advindos da experiência dos velhos e interação

³⁵ Antigo cacique dos Suruí *Aikewára* que detinha o poder político e religioso, é considerado até hoje um dos grandes líderes que o grupo já teve, sendo lembrado pelos velhos em suas ações e ensinamentos da cultura, colocados em práticas mediante a interação com os jovens.

com o meio ambiente, com os demais membros do grupo, assegurando a continuidade desses conhecimentos. Em seguida, tomando esse eixo encadeador, faço um percurso sobre a constituição dos estudos relativos à etnomusicologia mostrando suas preocupações iniciais com a abordagem da música dos “povos primitivos” e suas transformações até alcançar um *status* de disciplina acadêmica, relacionando a música ao estudo dos instrumentos musicais e dos mitos.

O quarto capítulo discute a importância do canto entre os Suruí *Aikewára*, abordando o processo de aprendizagem via interação com *Musenái* na transmissão do conhecimento aos velhos sobre as práticas relacionadas aos cantos e suas relações com três mitos e a pajelança. Também enquanto prática de aprendizagem enfoco a fabricação dos instrumentos musicais, atentando para histórias que se referem tanto ao contato com a sociedade não indígena, ocasionando a adoção de outras ferramentas no seu processo de construção, quanto a origem de alguns instrumentos como: a *symyapytáwa*, *wapusá* e o *sautikapeháw*. Além disso, tomo o rito *Karuára* como o *locus* onde se estabelecem as conexões entre mito/canto e instrumento musical com a cosmologia indígena.



Sywoopen em 17/02/2006

“Chegar perto de um índio, da cultura do índio exige mudança radical de perspectiva. Como se o olho passasse a ver pelo lado oposto, o sonho, o inconsciente. Entender o índio, entender sua cultura e respeitá-lo, implica despirmo-nos dessa nossa civilização, porque o encontro com o índio é um mergulho em outro espaço em outro tempo. Um espaço aberto, amplo, de céu e terra, água e fogo. Um espaço colorido e pródigo povoado por animais, vegetais e minerais e espíritos. Um tempo prodigiosamente mais lento que permite consumir meses para polir o arco ou aguçar a flecha, convida a desfiar os dias na tarefa de dar a palha o entrelaçado perfeito da esteira ou do teto. Confere a cerâmica, a forma fantasiada nas tintas da imaginação. Tempo para o índio varar a noite dançando. Tempo para receber o filho que nasce e despedir o ancestral que morre. Tempo para rir e chorar, cantar e dançar, plantar e colher. Mas é preciso revirar os olhos e afugentar velhos conceitos para de fato enxergar. Abrir os ouvidos ao silêncio, curtir o detalhe, perceber a minúcia, a sofisticada simplicidade, quase sempre fruto de uma tradição milenar, que passa de boca a ouvido, mão a mão, geração atrás da outra. É preciso reabrir portas fechadas dentro de cada um de nós, reencontrar a simplicidade perdida, a inocência, a solidariedade, a cor e a música. Nesse reencontro, detalhe é detalhe, risco a risco, surge o corpo do homem a sua plenitude plantada no coração da natureza, vivendo a utopia e contemplando o mistério. É assim o mundo do índio que não morreu no encontro com o homem branco, nem se degradou.” (NOVAES, Washington. *Xingu*. Vídeo Cor, VHS, 1:51 mim, 1985, Prod: Intervideo Comunicação)

2. O desvelar do universo Suruí *Aikewára*

“O material etnográfico sobre o qual a Antropologia trabalha é quase sempre o resultado da atividade singular do pesquisador no campo, num momento específico de sua trajetória pessoal e teórica, de suas condições de saúde e do contexto dado, e essa atividade é exercida sobre um grupo social que se encontra num certo momento de seu próprio processo de transformação. O contato é comumente difícil para ambas as partes, e se a Antropologia pode reivindicar qualquer validade dentro da contingência da pesquisa de campo na qual se baseia, isso se deve apenas à dificuldade do trabalho e à dedicação a uma teoria e a um método por parte do pesquisador, e a muita paciência por parte do grupo com o qual está trabalhando.” (Seeger, 1980, p. 25)³⁶

De Belém a Marabá: a experiência pré-campo³⁷

Ao término do primeiro semestre das aulas iniciam as férias de Julho, marcando também o início de minha jornada rumo às atividades de campo entre os Suruí *Aikewára* no município de São Domingos do Araguaia. Após acertar os detalhes da viagem com as professoras Jane Felipe Beltrão e Luiza Mastop-Lima, respectivamente minhas orientadora e co-orientadora, marquei para o dia 11 de julho a viagem ao município de Marabá, sabendo que lá chegando iria ficar hospedado na casa de Luiza e, posteriormente, seguiria para a Área Indígena Sororó.

A saída do ônibus do terminal rodoviário de Belém ocorreu no horário previsto, às 11:15h, e tive como companhia a agradável presença de Raida, uma colega de curso que também se dirigia para o referido município a passeio. A viagem transcorreu normalmente e a cada ponto que parávamos ou passávamos era novidade, pois era a primeira vez que estava visualizando essa outra parte do estado do Pará, até então por mim desconhecida, mais tão comentada pelos meios de comunicação que nos fornecem notícias desses locais marcados pelos contrastes existentes nesta parte do estado. A cada local que íamos chegando, Raida, a companheira de viagem, me informava onde estávamos e neste intercurso conversávamos sobre vários assuntos: mestrado, a minha ida para Marabá, a experiência de Raida entre os

³⁶ SEEGER, Anthony. “Pesquisa de Campo: uma criança no mundo” In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, pp. 25-40.

³⁷ Comentando sobre as três etapas que envolvem a pesquisa de campo (teórico intelectual, período prático, pessoal ou existencial), Roberto DaMatta mostra como em suas peculiaridades tais etapas interferem na constituição do trabalho acadêmico, desde a maneira de como apreendemos o assunto por nós estudado, a passagem súbita de questões teóricas para questões práticas e interação com os sujeitos da pesquisa, e o entendimento das lições que se vive e se experimenta a partir da convivência com as pessoas em campo. Cf. DaMATTÁ, Roberto. “O ofício de etnólogo, ou como ter ‘Anthropological Blues’” In: NUNES, Edson Oliveira (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 23-35. Neste capítulo abordo minha experiência de campo entre os Suruí *Aikewára*, em seguida passo para a caracterização do grupo enfocando as relações com a religião, as atividades de subsistência, projetos de valorização da prática esportiva e da cultura, entre outros.

Tembé. O fato é que sua companhia serviu para amenizar minha ânsia de chegar em Marabá e, principalmente, na aldeia.

Chegamos em Marabá às 20:15h e após retirarmos nossas bagagens do ônibus saímos do terminal, Raida informou-me que para chegar mais rápido ao meu destino era melhor ir de moto táxi, aceitei a sugestão e segui rumo ao bairro Novo Horizonte, onde Luiza reside. Após arrumar minhas bagagens acertei sobre os detalhes de minha ida a campo, uma vez que precisaríamos providenciar o rancho e acima de tudo me ambientar na cidade de Marabá, caso necessitasse sair para alguma parte.

A primeira impressão durante minha saída pela cidade era de que não estava em território paraense, pois as pessoas, o seu modo de falar, me lembravam sotaques típicos de outros estados da Federação como: Ceará, Paraíba, Recife (tirando, é claro, o típico clima quente da cidade por ocasião do verão). Mais a movimentação do comércio local marcada pela presença de fazendeiros, trabalhadores rurais e indígenas que circulam no município dão uma conotação à parte para quem, como eu, estava de visita pela cidade.

Permaneci por uma semana na cidade de Marabá, antes de ir para a aldeia, e nesse período visitei - o *Campus* da Universidade Federal do Pará (UFPA), o Laboratório Sócio-Agrônomo do Tocantins (LASAT),³⁸ a Casa da Cultura, que realizou um projeto relacionado à música dos Suruí *Aikewára*, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a rodoviária do km 6, de onde saem as vans que passam em frente à Área Indígena Sororó, se dirigindo até o município de São Geraldo do Araguaia - com a finalidade de conhecê-los caso precisasse me dirigir a um destes locais. Seguindo as orientações de Luiza, fui à Casa da Cultura para conhecer as exposições permanentes sobre a história do município de Marabá, bem como das etnias existentes na região, mas não consegui informações a respeito do projeto referido acima devido o período de recesso da escola de música por ocasião das férias.

No decorrer da semana, Luiza me informou que no sábado iríamos para a aldeia pela manhã bem cedo e que tinha conseguido um carro para nos levar até o local. Na quinta-feira

³⁸ O LASAT integra o Núcleo de Estudos Integrados sobre Agricultura Familiar (NEAF) pertencendo a Universidade Federal do Pará. Dentro de suas atividades desenvolve pesquisas em conjunto com o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA), Institut de Recherche et Développement (IRD), *Campus* de Belém e com o Laboratório Agro-ecológico da Transamazônica (LAET) em Altamira. Além disso, fornece assessoria e acompanhamento de projetos junto a famílias de agricultores rurais na região Sul e Sudeste do Estado do Pará.

providenciamos o rancho e outros utensílios para o uso diário durante minha permanência na aldeia, também procurei organizar minha bagagem e os materiais como lanterna, pilhas, caderneta, lembrando sempre do conselho da Jane para não levar muito peso apesar de que neste momento minha entrada na aldeia seria via carro e por isso não exigiria grandes esforços físicos de minha parte.

Na sexta-feira à noite, Luiza me deu algumas orientações em relação aos Suruí Aikewára, falou que eles são brincalhões, são receptivos, mais quando se trata de estabelecer relações conjugais com os brancos estas não são bem-vindas, mas toleradas, dependendo do caso, pois tanto os homens quanto as mulheres são ciumentos. Também falou que eu iria ficar uma semana na aldeia, pois como tinha sido combinado deveria acompanhá-la na oficina que ela iria ministrar no *Campus* de Marabá e ao seu término voltaria para a Área Indígena Sororó, dando continuidade ao meu trabalho entre os Suruí Aikewára. Quando terminamos de conversar fui rever minha bagagem e me recolhi para dormir, já criando imagens de como era a aldeia, os Suruí Aikewára, seus costumes e a minha própria inserção em sua cultura.

A Área Indígena Sororó: experiência de campo entre um grupo Tupi

Na manhã de sábado acordamos cedo e após nos arrumarmos tomamos o café para seguir em direção à Área Indígena Sororó. Formávamos um grupo de seis pessoas: Luiza, Lucas, Moisés, Lorena (irmã de Moisés), Hugo (aluno do curso de agronomia que nos ajudou sendo nosso motorista neste dia) e eu; fora Luiza e Moisés que já haviam estado na área, os demais jamais tinham estado no local e a expectativa tomava conta de todos, menos do Lucas que não sabia por onde andava, pois era um bebê de dois meses de idade. Iniciamos a viagem às 7:15h e logo foi detectado um problema no carro. Segundo Hugo, o tanque estava vazando combustível em pouca quantidade, porém isso não iria prejudicar o deslocamento até o nosso destino. A viagem seguiu normalmente primeiro pela rodovia Transamazônica, e depois pela BR-153,³⁹ que corta uma grande área apropriada por fazendas, campos, plantações, carvoarias, igarapés, no seu transcurso, e parte do território Suruí Aikewára.⁴⁰ Essa rodovia em determinado km, no município de São Domingos do Araguaia,

³⁹ Informações a respeito da BR-153 e os impactos causados aos Suruí Aikewára consultar: BELTRÃO, Jane Felipe. *Lauda Antropológico – Área Sororó da Br-153*. São Paulo: Campinas, dez. de 1998 (mimeo).

⁴⁰ Na ocasião de minha segunda viagem a caminho de Marabá, deixando Belém, na medida em que o ônibus se distanciava dos limites de sua área municipal alcançando o município de Ananindeua e avançando pelo complexo da alça viária e demais municípios que integram essa parte do estado do Pará, seguindo o trajeto me perguntava o que teria mudado nestes locais quando fiz o mesmo percurso em um outro momento? Tento

apresenta-se bastante danificada por buracos que dificultam a passagem de veículos pelo local, sendo necessário ter atenção e cuidado para que o veículo não viesse a ter problemas durante a realização da passagem por esses obstáculos.

Durante a viagem, em sua maior parte, ficamos calados exceto em alguns momentos quando o silêncio era quebrado por Moysés que dialogava com Hugo, Luiza de vez em quando falava, mas permanecia concentrada em Lucas, que trazia ao colo, Lorena pouco falou e eu falava com Luiza, mas me mantive na maior parte da viagem em um estado de introspecção lembrando das aulas de Etnologia e da discussão bastante fecunda que tivemos ao longo do semestre com os colegas do curso de direito: saberes e direitos indígenas, contato entre culturas, a imagem estereotipada construída pelo branco, as políticas em relação aos povos indígenas, as leituras das obras referentes aos Pirahã, Parakanã e Botocudos e as experiências de Gonçalves (2001),⁴¹ Fausto (2001),⁴² Missagia de Matos (2004)⁴³ que de modos diferenciados entraram em contato com os referidos grupos. Tudo isso passava em minha mente ao longo do percurso daquela quase que infinita rodovia, e em breve estaria eu vivendo minha própria experiência entre os Suruí *Aikewára*.

Seguindo a viagem no km 93 da BR-153 avistam-se as placas indicando o início da Área Indígena Sororó. Continuamos a nos deslocar pela rodovia vendo, agora, de um lado, a mata ocupada pelos índios e, de outro, campos e fazendas onde se fixam os brancos em suas atividades rurais. A rodovia cada vez mais se estendia e fomos avançando. Quando Luiza informou que estávamos a alguns metros da entrada da área, pois tinha avistado a guarita de vigilância, continuamos a nos deslocar com a velocidade reduzida e mais à frente vimos o muro com os informes situados no lado direito um pouco claros devido o estado da tinta desgastada pelas intempéries do tempo, tendo ao centro o portão de ferro. Paramos o carro e vi no lado esquerdo a outra parte do muro que acopla a guarita de vigilância. Ao fundo vê-se as casas dos indígenas responsáveis pelo controle de vigilância da entrada da área.

responder a pergunta evocando as paisagens que observei: em meio a florestas, carvoarias, madeireiras, fazendas, ribeirinhos, as paisagens embora pareçam nunca são estáticas assim como os problemas que elas denunciam para um observador não muito distante adentrando novamente nessas paisagens. Problemas que nossas autoridades constituídas fingem não conhecer e que são marcados por tensões e conflitos ocasionados em sua grande parte pela exploração, intolerância e preconceito tanto nas relações entre os ditos civilizados quanto entre os considerados pela sociedade regional e nacional como diferentes.

⁴¹ Cf. GONÇALVES, Marco Antônio. *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

⁴² Cf. FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, EDUSP, 2001.

⁴³ Cf. MISSAGIA DE MATOS, Izabel. *Civilização e revolta: os Botocudos e a catequese na Província de Minas*. São Paulo: EDUSC/ANPOCS, 2004.

A princípio não avistamos ninguém, mais com o deslocamento do carro seguimos pela estrada cerca de uns 100 m e paramos à esquerda, onde se localiza um núcleo de casas das famílias, um dos residentes foi ao nosso encontro e conosco falou rapidamente. Ao término das formalidades, Luiza perguntou se *Mahú* (cacique) se encontrava na área, a resposta do índio foi afirmativa e assim seguimos em direção à aldeia.

Passamos pelo curral e também vimos algumas vacas pastejando ao longo da estrada, descemos uma ladeira e subimos outra e avistamos o posto indígena da FUNAI que na época se encontrava desativado em virtude de suas precárias instalações que não ofereciam condições de uso. Descemos novamente outra ladeira da estrada e em seguida fomos subindo e continuamos em linha reta, aos poucos um clarão foi se abrindo entre a mata e começamos a ver as primeiras casas que compõem a aldeia. A cena me chamou atenção, pois havia visto as casas, mas apenas em fotos, agora estava presenciando e sentindo a sensação que as fotos ou câmeras de vídeo não revelam a realidade em sua totalidade.

As casas nas quais residem as famílias diferem do padrão mencionado por Laraia (1986) quando esteve pela primeira vez entre os Suruí *Aikewára*. As atuais casas apresentam a estrutura de madeira com troncos e tábuas e cobertas com palhas sobrepostas. As casas seguem um padrão em termos de construção, porém o interior é algo que varia obedecendo a concepção de espaço das famílias. Na casa de *Arikasú* e Maria há uma porta que dá acesso a sala onde há bancos de madeira colocados próximos à parede também de madeira que divide um dos quartos em que dorme o casal e as filhas, mais à frente próximo a outra parede que separa a sala da cozinha há um cômodo com um televisor e abaixo um aparelho de som. Em outra parede que serve de divisória para o quarto dos jovens há uma geladeira e uma mesa onde se colocam garrafas plásticas com água, garrafa térmica de café e alguns copos. Pelo compartimento da sala se consegue chegar a cozinha composta por um fogão de barro, um armário de madeira contendo copos, pratos e ao lado um bebedouro. Ao lado esquerdo da cozinha há um jirau usado para lavar louças e tratar dos alimentos, mais à frente encontra-se uma porta que dá acesso a área externa da casa que possui um chiqueiro no qual é criado um porco-do-mato como xerimbabo.

Além das variações que ocorrem internamente na organização do espaço das casas há variações quanto à posição das portas ou mesmo quanto ao uso ou não de janelas como mostra Mastop-Lima “[...] algumas das casas que são construídas em palha como as que são

construídas em madeira têm janelas, todas em madeira. O interessante é que as janelas não são costumeiramente usadas, não têm função como as portas.” (2002, p. 13). Os Suruí *Aikewára* utilizam os troncos da estrutura das casas para armar suas redes. Nas paredes das casas são colocados cartuchos de munição, flechas, arcos, *araráw* (adorno de cabeça)⁴⁴ e *wapusá* (maracá), entre outras coisas, como calendários de propaganda política.

Enquanto o carro adentrava a aldeia notei que chamávamos a atenção de alguns índios que estavam sentados em frente de suas casas e nos observavam atentamente. Assim que estacionamos o carro em frente ao posto de saúde verifiquei no relógio que eram 9:30h. Após a nossa chegada uma índia veio ao nosso encontro, era Maria, que foi nos cumprimentar; em outra ocasião tive a oportunidade de conhecê-la quando foi a Belém durante a Reunião Regional da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada na Universidade Federal do Pará, em agosto de 2004, quando ministrou com Luiza Mastop e *Arihêra* Suruí a oficina *Grafismo e Pintura Indígena*.

Do posto de saúde nos dirigimos à casa de *Arihêra*, e lá conhecemos seus familiares: seu marido, que estava deitado numa rede armada no quintal, uma de suas filhas e uma de suas netas. *Arihêra* não se encontrava no momento, pois segundo sua filha, ela tinha ido bem cedo para a roça colher fava.⁴⁵ Em seguida, a índia nos ofereceu bancos para nos acomodarmos próximo à casa, durante a conversa ficamos sabendo que *Umassú*, marido de *Arihêra*, estava com malária e que um grupo de Suruí *Aikewára* fora até Belém em busca de tratamento médico com o intuito de solucionar seus respectivos casos de doenças. Com a chegada de *Arihêra* nos apresentamos e continuamos o diálogo.

Além da família de *Arihêra* conhecemos outras, também fui apresentado ao cacique por Luiza que conversava com ele sobre a oficina que ela iria ministrar em Marabá. Nesse processo de adaptação fui conhecer os açudes da aldeia onde se criam peixes de várias espécies a convite de um jovem índio chamado *Tiapé*, que na ocasião era o responsável pela alimentação dos peixes, porém ao longo da trilha que leva aos açudes passamos por uma casa

⁴⁴ Adornos de cabeça de uso masculino confeccionados a partir de penas de arara, mutum, gavião, e papagaio, fios de algodão e palha. A denominação museográfica do objeto é “ornato em forma de coroa, constituído geralmente de duas abas de palha trançada com feiras de penas dispostas entre elas, no mesmo plano, em sentido radial. Comumente, três penas longas têm destaque no centro da feira”. Consultar: BERTA RIBEIRO, G. Dicionário do Artesanato Indígena. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988, p. 118.

⁴⁵ Espécie de semente parecida com feijão, porém de cor branca, apresentando um tamanho maior e um gosto amargo. A fava é colhida e consumida na época do verão.

de madeira onde se beneficia arroz, a diante vimos o gerador de energia da aldeia, a casa de farinha e a casa do mel, como se referem os Suruí *Aikewára*.

Quando retornamos da visita ao açude Luiza me informou que eu ficaria na casa ao lado do posto de saúde. Retirei minha bagagem e o rancho do carro e os coloquei no pátio do posto onde se encontravam sentados um índio e uma enfermeira que me observavam. Após a saída do carro, segui para a casa⁴⁶ indicada recebendo a ajuda do índio que levou o rancho para este local.

A casa é toda feita em madeira seguindo o padrão das habitações convencionais, com piso de cimento e coberta por telhas de barro. Apresenta um pequeno pátio com troncos de árvores cortados e usados como bancos, uma sala contendo um velho sofá, três janelas e uma porta, além de uma mesa com cadeiras, um banco e um bebedouro. Seguindo adiante se vê uma porta que leva ao banheiro, à frente encontrava-se pendurado um *araráw*. Paralelamente ao lado desta porta há outra que dá acesso à cozinha e conseqüentemente às divisões de compartimentos como os quartos, e uma parte lateral onde se armazenam ração, produtos agrícolas, óleo, entre outros. A casa possui dois quartos, sendo que em um desses quartos encontram-se prateleiras nas quais estão colocados livros e outros materiais utilizados na escola indígena, neste compartimento há uma estante feita em madeira contendo: livros, remédios, álcool, além da existência de armadores para colocar as redes. O outro quarto apresenta um cômodo que possui ferramentas como: martelo, fita métrica, alicate, espelhos e um arquivo para guardar mantimentos e outros objetos, havendo também armadores de rede.

Durante o tempo que estive na Área Indígena Sororó vivi minha primeira experiência entre os Suruí *Aikewára*, até então só havia entrado em contato com a literatura referente à etnologia indígena. Confesso que quando fiquei só na área estava com receio, me sentindo um estranho, alguém de fora que começava a ser notado pelos indígenas.

A primeira vez que ouvi o termo *Kamará*, palavra que foi incorporada na língua Suruí *Aikewára* significando homem branco, foi quando estava na casa sentado no banco e alguns índios foram pegar os instrumentos de trabalho e perguntaram a um homem, que

⁴⁶ A casa foi construída com a finalidade de alojar os trabalhadores de uma empresa prestadora de serviço que realizou atividades na área indígena. Com o término das atividades da empresa a casa passou a ser destinada a abrigar os trabalhadores não indígenas e pessoas que vão realizar alguma atividade na Área Indígena Sororó.

chegou pela tarde de sábado, “quem é esse *Kamará?*”, o homem pediu para que eu falasse o meu nome ao índio e assim o fiz. Depois de algum tempo, o homem se dirigiu para mim apresentando-se com o nome de José Ribamar, o chefe do posto indígena, perguntou o que eu estava fazendo na área e que não fora apresentado a ele, falei que estava em visita na área e que tinha sido apresentado e obtido a permissão do cacique *Mahú*, após ouvir minhas explicações ele se manteve calado e encerrou a conversa.

Percebi nesse primeiro contato com o chefe do posto, pela atitude tomada, que enquanto representante da FUNAI na área ele estava alegando o direito de uma pessoa importante além do cacique, talvez com medo que eu viesse constatar alguma irregularidade no desenvolvimento do seu trabalho, pois ele me falou que estava há três meses ocupando o cargo. Com o decorrer do tempo foi se mostrando simpático e bem atuante na área, acho que queria mostrar trabalho. Em minha segunda ida para área ele me recebeu com bastante alegria perguntando quanto tempo eu ficaria, nem parecia à mesma pessoa com quem falei pela primeira vez.

À tarde quando o sol estava menos incidente observei a movimentação de algumas meninas que começaram a seguir em direção ao campo de futebol. A partida começou bastante animada apesar de algumas jogadoras serem desajeitadas. Os homens aos poucos foram se fazendo presente e se posicionavam nas laterais do campo e ficavam “mexendo” com as mulheres. Percebi que isso é uma tática dos homens para fazer com que as mulheres encerrem a partida dando assim início ao jogo masculino que vai até as 18:30h, estendendo-se às vezes até as 19:00h, quando todos se retiram para tomar banho, seja em suas casas por meio do sistema de tubulação seja nos açudes próximos a aldeia. As partidas de futebol durante o mês de julho aconteceram de quarta a domingo sendo determinadas pelo cacique, fato que constatei durante minha permanência na aldeia.

À noite, quando se recolhem em suas casas, os Suruí *Aikewára* aguardam pelo fornecimento de energia. Momento em que os televisores são ligados para acompanhar a transmissão da novela e o noticiário, em outras casas escutam-se músicas como: brega, forró e *reggae*. O fornecimento de energia dura até as 22:30h, exceto às quartas-feiras, quando a energia é mantida até as 23:45h, devido à transmissão do campeonato brasileiro de futebol.

As noites na aldeia foram marcadas por muito frio. Durante as madrugadas quase que não conseguia dormir e ficava com o corpo tremendo de frio, mesmo estando totalmente coberto. Ao amanhecer ouviam-se os primeiros cantos dos pássaros, as batidas dos machados cortando lenha e os sons emitidos pelos burros que são conhecidos entre os Suruí *Aikewára* como jericos. Ainda sentindo o frio da noite, fazia a higiene corporal e preparava o café, abria as portas e as janelas da casa e não demorava muito a aparecer um índio para conversar e tomar café, e logo outros passavam pelo local com essa finalidade. Tal costume é muito freqüente entre os homens, pois como se trata de uma casa aonde só se abriga *Kamará*, dificilmente as mulheres vão àquele local. No caso das mulheres que vão visitar a aldeia também podem ser alojadas na mesma casa, entretanto havendo laços de amizade com os indígenas e os *Kamará* que vêm de fora este pode ficar alojado na casa de uma das famílias Suruí *Aikewára*.

As minhas primeiras saídas pela aldeia foram marcadas pelos contatos que mantive com os índios que conheci quando cheguei à área indígena: a família de *Arihêra*, de Maria Suruí e no próprio espaço da casa onde estava alojado. O que me proporcionou, pela conversa estabelecida com os índios, conhecer possíveis interlocutores sobre o assunto a ser abordado.

Nas visitas às casas dos índios, como não conhecia o espaço da aldeia, era acompanhado por *Kaipí*, um jovem índio que posteriormente me relatou ser neto do pajé *Awasaí*. Em minha primeira semana na aldeia ele foi meu guia nos açudes, roças e caminhada até a entrada da aldeia onde se localizam as famílias que controlam a entrada e a saída da área, também contei com a ajuda de *Mureirú* indicando e me levando até os “velhos”.⁴⁷ Percebi que a expressão embora me parecesse com uma conotação negativa, como geralmente ocorre em nossa sociedade, em relação às pessoas idosas, foi se revelando uma expressão ou uma forma de tratamento para aqueles que possuem o conhecimento do grupo, alguém que possui uma posição de destaque na sociedade Suruí *Aikewára*. Verifiquei isso não só nas falas dos Suruí *Aikewára*, mas também pessoalmente quando presenciei o ensinamento de uma dança, em que os velhos fincavam as varas no chão durante o *Sapurahái*. Os jovens os observavam atentamente e depois passaram a dançar quando convidados pelos velhos, sinalizando uma

⁴⁷ Para os Suruí *Aikewára* os velhos não são unicamente as pessoas de mais idade, incluem também as pessoas experimentadas em termos dos saberes do grupo e que os socializam para os demais. Para fins da dissertação considero velho como sinônimo de experiente.

forma deles verificarem se realmente os jovens estavam prestando atenção na demonstração por eles realizada.

Nas conversas que mantive com os velhos passei a me apoiar nas pessoas da família que serviram de tradutores a fim de estabelecer o diálogo entre ambas às partes. Mas isso não resolveria o problema, pois sabia que nem sempre contaria com a ajuda dos familiares, seja pelo fato de não se encontrarem em casa no momento em que fosse conversar com os velhos, seja pelas atividades que desenvolvem mesmo quando se encontram em casa. Por isso me mantinha atento à conversa, observando como falavam e como me ouviam para poder perguntar, dava exemplos da sociedade a que pertencço procurando relacionar com os costumes da sociedade Suruí *Aikewára* da qual estão inseridos meus interlocutores. Utilizando esse procedimento, fui identificando os instrumentos musicais, obtendo informações a seu respeito bem como acompanhando o seu processo de fabricação. Nas casas desses experientes e de outros índios fui entrando em contato com os instrumentos musicais que integram o universo sonoro *Aikewára*.

No processo de descobertas contei também com a colaboração de outras mulheres que me ajudaram na tradução dos cantos (músicas) *Karuára* e *Turí*. A impressão é que elas tinham uma preocupação em traduzir fielmente, para isso solicitavam a presença dos velhos como forma de esclarecer alguns termos de pronúncia no decorrer do desenvolvimento da canção. Também me chamou a atenção a atitude dos índios que ouviam os cantos *Karuára*; tal fato será abordado no quarto capítulo.

Nas casas dos índios pude experimentar um pouco de sua hospitalidade, pois sempre que chegava a uma casa me davam um banco ou uma cadeira para sentar seguido de um pouco de café. Aliás, café foi o que mais tomei em minha permanência na aldeia, notei que os Suruí *Aikewára* apreciam muito essa bebida, pois sempre que amanhecia era muito procurada em casa. Vivenciei em outras ocasiões a experiência de ser convidado para almoçar carne de anta com feijão e arroz, merendar carne de veado regada a muita farinha, comer paca assada ao forno, comer fava e peixe do açude.

Em minhas andanças pela Área Indígena Sororó acompanhava os Suruí *Aikewára* em suas incursões pela mata conhecendo a Aldeia da Pedra,⁴⁸ *Sakarehuna*,⁴⁹ o Açaizal, abertura de roça, e percebendo a habilidade de se conduzirem em meio aos obstáculos da mata fechada, estabelecendo comunicação à distância por meio de sons emitidos pela voz e vendo seu domínio no reconhecimento da área, isso inclui tanto o espaço físico em volta quanto o solo.

Em uma dessas andanças me dirigi com um grupo de índios até o local denominado *Sakarehuna* com a finalidade de buscar taboca. A caminhada durou cerca de 1:30h até os pés de taboca, um local de difícil acesso apresentando um terreno, ora plano, ora com elevações e descidas que provocaram tombos e quedas de minha parte. Na caminhada paramos para beber água e continuamos até o nosso destino, na volta dois índios se distanciaram de nós e vi que o índio Ronilson, que estava acompanhando, observava os galhos cortados e rastros indicando a passagem dos outros, esse procedimento permitiu tanto localizá-los como que retornássemos sem dificuldade à aldeia.

Em outro momento constatei a precisão do conhecimento indígena em relação ao solo, o jovem *Arukapé* nos convidou para pegar uma paca que tinha se escondido quando ele tentou capturá-la. Seguimos ao local indicado, o índio em um rápido reconhecimento da área mandou que cavássemos um buraco próximo a uma árvore, pois sabia que o animal estava escondido entre as árvores e os arbustos. Na primeira tentativa cavamos um buraco e não obtivemos sucesso, então *Arukapé* indicou uma posição à direita, porém um pouco mais afastada do local aberto e constatamos a presença do animal, *Arukapé* se deitou no chão e introduziu o braço para dentro do buraco e puxou a paca, percebeu que a sua pata estava quebrada e resolveu sacrificá-la para que não ficasse sofrendo.

Ao regressarmos à aldeia atravessamos um terreno acidentado, onde anteriormente eu corri de um ataque de abelha depois de ter passado em frente de uma árvore na qual havia uma colméia. Os índios riam de minha falta de observação, pois não tinha percebido que todos se desviaram daquela árvore. No local paramos para retirar favo de mel da árvore. A cada investida as abelhas voavam em nossa direção e tínhamos que espantá-las, pois

⁴⁸ Segundo me informaram os Suruí *Aikewára* à antiga aldeia recebeu esse nome devido à grande quantidade de pedras existentes no local.

⁴⁹ No local antigamente havia grande quantidade de jacaré preto, por isso o nome e os índios se deslocavam para lá com a finalidade de caçá-los.

incomodavam muito, mas enfim conseguimos extrair alguns pedaços de favo e retornamos a caminhada.

Na casa onde estive alojado um dos trabalhadores não índio preparou a paca e a colocou ao forno, e na sala se iniciava a conversa com os índios e outros que chegavam ao local. O assunto de grande comentário e riso foi a minha corrida das abelhas no decorrer da jornada ao local onde se encontrava a paca, os índios imitavam como eu corria batendo com as mãos na cabeça, eu também brincava com eles mostrando como corriam delas quando foram pegar os favos de mel. O clima na casa era bastante descontraído, e com isso aprendi que deveria visualizar melhor o local por onde andava para evitar possíveis surpresas. Além dessas experiências que o trabalho de campo nos proporciona uma, entre as várias que marcou meu aprendizado com os Suruí *Aikewára*, foi a participação em um *Sapurahái* que tinha finalidade de expulsar as doenças da aldeia que tratarei no quarto capítulo.

No meio de minha vivência entre os Suruí *Aikewára* o trabalho de campo mostrou-se não só como a permanência do pesquisador em dada cultura obtendo informações e vivendo o seu cotidiano como nos relatam os manuais, mas também se revelou em algumas situações em um ato de sensibilidade do pesquisador, diante dos pedidos feitos pelos indivíduos, com quem mantém relação. A própria presença do pesquisador com sua roupa e objeto que utiliza no campo desperta, mesmo sem querer, a atenção das pessoas e com isso seguem-se os pedidos como: trazer roupas semelhantes a que eu usava quando ia com um grupo de mulheres até a roça para pegar mamão, na ocasião em que dois garotos pediram para que tirasse fotos deles antes de sairmos até a Aldeia da Pedra, na visita à casa de *Mihó* solicitando que gravasse as músicas por ele cantadas em uma fita que tinha comprado.

Diante disso procurei atender algumas dessas solicitações (fotos, gravar músicas, carregar mamão em um cesto) evitando, assim, algum mal-estar que pudesse prejudicar minha relação com os indígenas nessa troca de interesses que medeiam as duas culturas tipificadas entre seus respectivos sujeitos. Na verdade essas trocas envolvem o caráter de reciprocidade, no qual o ato de dar, como nos lembra Mauss (1974 b),⁵⁰ não é um ato desinteressado, ele pode associar-se a generosidade, mas não existe dádiva sem a expectativa de retribuição. A vida social não é só circulação de bens, mas também de visitas, títulos, festas, palavras, que

⁵⁰ Cf. MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974 b.

no caso dos indígenas as remetem a partir das solicitações como uma forma de serem restituídos por algo anteriormente dado.

Ao compartilhar da hospitalidade, dos problemas, dos costumes, e de caminhar pela mata em meio a tombos entre os troncos e galhos, correr dos ataques de abelhas, dançar no *Sapurahái* me proporcionaram momentos ímpares em minha vida. Momentos que se fixam e se renovam a cada lembrança revivida. Como um processo de adaptação que se adquire experiência que aos poucos é impressa pela saída de um tempo, um verdadeiro “Tempo de Muda”, ao qual se refere o artista “[o] que é a muda para os pássaros, a época em que trocam a plumagem, é a adversidade ou a infelicidade, os tempos difíceis, para nós, seres humanos. Uma pessoa pode ficar neste tempo de muda; também pode sair dele como que renovada.” (VAN GOGH, 1986, p. 133).⁵¹ Assim expressei minha vivência entre os Suruí Aikewára.

Conhecendo os Suruí Aikewára

Os Suruí do Pará, como também são conhecidos, se autodenominam *Aikewára* (nós, a gente), são um grupo Tupi que habitam na região sudeste do Pará, na Área Indígena Sororó inclusa no município de São Domingos do Araguaia, distante a 100 km de Marabá e a 50 km do município de São Geraldo do Araguaia. Contam com uma população de 280 pessoas distribuídas em 60 famílias. Devido ao estabelecimento de contato com a sociedade regional os Suruí Aikewára passaram por mudanças no seu sistema de organização social relacionados à distribuição espacial das casas e das aldeias, regras de casamento (exogâmico) e residência (patrilocal), sistema de clã⁵² e introdução de novos valores a sua cultura (Laraia, 1978).⁵³ No caso dos Suruí, como em outras sociedades Tupi contemporâneas, mesmo com as mudanças trazidas pelo contato, as unidades familiares são a base da organização dessas sociedades, que possuem uma autonomia, podendo apresentar interesses opostos umas com as outras, o que pode provocar alianças e ruptura no grupo.

⁵¹ Cf. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

⁵² Laraia (1978) em seu trabalho de campo entre os Suruí Aikewára identificou a existência de clãs: *koaci-ariúo*, *saopakania*, *karajá*, *pindawa* e *ywyra*. Nestes grupos havia a constituição de uma chefia e atribuições específicas. Com o passar dos tempos essa forma de organização entrou em desuso, devido ao contato com a sociedade não indígena, sobretudo das perdas que tiveram ao longo dos anos que ocasionou um processo de depopulação do grupo que atravessou uma fase de grande dificuldade, tendo para isso que fazer arranjos com a finalidade de se manter enquanto grupo étnico. Como não centrei minha atenção para esse aspecto não posso afirmar que a organização em clãs dos Suruí Aikewára tenha sido extinta, para citar um exemplo a liderança do grupo concentra-se no “clã” de *Mairá* e *Mahú*.

⁵³ Cf. LARAIA, Roque de Barros. “A ocupação da área” In: LARAIA, Roque de Barros & DaMatta, Roberto. *Índios e Castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 63-64.

A chefia⁵⁴ do grupo pertence aos descendentes de Maíra, herói civilizador. Somente os descendentes de Maíra é que podem exercer as funções de chefe do grupo. Atualmente a liderança antes ocupada por *Mairá* Suruí, primogênito do antigo cacique *Sawarapi*, passou a ser dividida com seu irmão *Mahú* que em virtude de seu estado de saúde delegou poderes a este para atuar junto ao grupo e no diálogo com a sociedade não indígena em busca de reivindicações de seus direitos.

Face às atribuições do poder político há o poder religioso expresso na figura do pajé *Awasaí* que devido o seu estado de saúde não exerce suas atividades relacionadas à cura, canto, dança e à ligação com o plano espiritual mediando o contato com os espíritos. Antes mesmo do agravamento do seu estado de saúde *Awasaí* já iniciara um índio nas funções referentes à pajelança, informação também registrada quando Mastop-Lima (2002) em suas atividades de campo observou os ensinamentos transmitidos por *Awasaí* a *Arikasá* antes de começar a festa dos *Karuára*. Entretanto não houve continuidade no processo de iniciação devido, segundo comentam os Suruí *Aikewára*, ao desinteresse do aprendiz. Tal comentário dos indígenas deve ser levado com ressalva, pois durante a realização da festa dos *Karuára* em setembro de 2006, *Arikasá* ocupou a função de *Kururú* ao longo do ciclo ritual e em momento algum sua posição foi questionada pelos demais membros do grupo, o que não descarta a possibilidade de sua iniciação na arte da pajelança, pois o aprendizado dos cantos e demais procedimentos rituais exige uma constante atualização das práticas via observação e execução, podendo ocorrer em outros momentos culminando com o seu ápice na festa dos *Karuára*. No momento quem exerce as atividades de canto e dança entre os Suruí *Aikewára* é *Mihó* que juntamente com os velhos comandam o desenvolvimento das danças.

Mesmo com todas as alterações provocadas em sua sociedade a partir do estabelecimento de relações com a sociedade nacional, os Suruí *Aikewára* tiveram que se adaptar ao longo dos anos com esse convívio seja pela necessidade de negociar seus produtos provenientes das roças e coletas, seja na incorporação de brancos em sua sociedade via casamento⁵⁵ e até mesmo no auxílio de implantação de projetos e outras atividades

⁵⁴ Segundo informações obtidas, antigamente a chefia era exercida por uma pessoa não havendo a divisão de poder político e religioso, sendo que os antigos caciques detinham essas funções até a época de *Musenai* quando o contato com os brancos acarretou, como vimos, mudanças na sua organização social. Iniciando a divisão dos poderes outrora conferidos ao pajé.

⁵⁵ Em minha permanência entre os Suruí *Aikewára* constatei a presença de homens e mulheres que se agregaram ao grupo por meio de casamento, totalizando cinco pessoas (três do sexo masculino e duas do sexo feminino). Além disso, existem casos de índias Suruí *Aikewára* casadas com índios de outra etnia como Guajajara e

desenvolvidas na área, sem falar na relação com o catolicismo e mais timidamente com o protestantismo vigente entre os indígenas.

A presença do catolicismo entre os Suruí Aikewára

Na Área Indígena Sororó o catolicismo se faz presente por meio do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) que possui sede em Marabá e dos religiosos Pe. Nello Ruffaldi, da congregação Pontifícias Missões (PIME), e Irmã Rebeca Spires, da congregação das Irmãs de Notredamus (ND), residentes em Belém, que há anos trabalham como missionários entre os povos indígenas do Pará. A atuação do CIMI pelo período em que estive realizando trabalho de campo, resultava em algumas visitas do coordenador para informar eventos do conselho na capital do Estado do Pará e/ou em outros estados, solicitando ao cacique a presença de indígenas como representantes nesses eventos e de acompanhar o desenvolvimento de projetos. Em relação aos religiosos a situação aparentemente difere da anterior, apresentando uma ação mais “efetiva” em termos de fomentar as práticas católicas entre os Suruí Aikewára a cada vez que se fazem presente entre o grupo. Tal aspecto ocorre devido os anos de contato mantidos entre religiosos e indígenas resultando em uma relação mais estreita e que se atualiza a cada encontro.

Observei esse estreito laço de amizade na ocasião em que os religiosos foram a Área Indígena Sororó,⁵⁶ permanecendo três dias na aldeia, sendo que no último dia Pe. Nello celebrou missa e batizado de algumas crianças. Neste dia a missa que estava marcada para ser celebrada às 7:00h começou às 8:00h, o religioso mostrava-se impaciente com a demora dos Suruí Aikewára, pois de vez em quando tocava o sino para apressar a chegada dos indígenas à Casona,⁵⁷ local onde ocorreu o ato religioso. Antes de iniciar a missa Nello motivou a assembléia a cantar e a cada intervalo de um canto também aproveitou para falar sobre o tempo litúrgico da quaresma⁵⁸ que a Igreja Católica estava iniciando, tempo dedicado à penitência e à correção de “nossas falhas”.

Parakanã, totalizando dez pessoas, três índias Suruí casadas com três Parakanã e dois Guajajara casados com duas Suruí Aikewára.

⁵⁶ A chegada dos religiosos na Área Indígena Sororó ocorreu na sexta-feira no dia 03/03/2006 por volta das 17:00h, quando Pe. Nello os fez anunciar pelo som emitido da buzina do carro que os conduzia rompendo com a calma e despertando a curiosidade dos indígenas. Após dar algumas voltas pelos espaços da aldeia o carro seguiu para a casa de *Arihêra* e todos, às pressas, foram cumprimentá-los e também receber seus presentes como roupas e sapatos. Depois deste primeiro contato o padre foi andar pela aldeia visitando outras famílias.

⁵⁷ Sobre o assunto consultar Mastop-Lima, 2002.

⁵⁸ Espaço de quarenta dias que decorrem desde a quarta-feira de cinzas até o domingo de Páscoa.

Com a presença dos índios na Casona o padre iniciou a missa. Apesar dos apelos, durante toda a celebração as conversas eram constantes, assim como as saídas repentinas dos indígenas no local. Percebi que os Suruí *Aikewára*, embora se esforcem ficam, em alguns momentos, distraídos durante a celebração da missa, isso deve estar ligado ao culto religioso imposto pelo contato e que não faz parte da tradição deles, fato que suponho deve ocorrer a cada visita esporádica que o religioso realiza na Área Indígena Sororó. Mesmo com essas nuances Nello consegue atrair a atenção dos indígenas reunindo em torno de si quase todo o núcleo populacional da aldeia.

O que chama a atenção na celebração do Pe. Nello é que ele faz adaptações⁵⁹ entre as práticas católicas com os elementos da cultura indígena como, por exemplo, na relação que fez entre a leitura do livro do Gênesis que aborda Noé e o dilúvio com o mito de origem Suruí *Aikewára* que enfoca o acontecimento da subida das águas, quando apenas um índio conseguiu sobreviver à fúria da natureza. Vejamos a relação sugerida pelo religioso utilizando o livro do Gênesis, a história é relatada da seguinte maneira:

“[d]isse também Deus a Noé e a seus filhos: ‘Vou fazer uma aliança convosco e com vossa posteridade, assim como com todos os seres vivos que estão convosco: as aves, os animais domésticos, todos os animais selvagens que estão convosco, desde todos aqueles que saíram da arca até todo o animal da terra. Faço esta aliança convosco: nenhuma criatura será mais destruída pelas águas do dilúvio, e não haverá mais dilúvio para devastar a terra.’ Deus disse: Eis o sinal da aliança que eu faço convosco e com todos os seres vivos que o cercam, por todas as gerações futuras: Ponho meu arco nas nuvens, para que ele seja o sinal da aliança que eu faço convosco e com todos os seres vivos que o cercam, por todas as gerações futuras: Ponho meu arco nas nuvens, para que ele seja o sinal da aliança entre mim e a terra. Quando eu tiver coberto o céu de nuvens por cima da terra, o meu arco aparecerá nas nuvens, e me lembrarei da aliança que fiz convosco e com todo o ser vivo de toda a espécie, e as águas não causarão mais dilúvio que extermine toda criatura.” (cap. 9; vers. 8-15)⁶⁰

Na versão fornecida por um indígena sobre o mito da origem dos Suruí *Aikewára* o relato se aproxima com o que vimos acima, talvez devido à influência do catolicismo na área; vejamos o mito:

“[a] comunidade *Aikewára* surgiu, assim, num teve o dilúvio que no tempo da arca de Noé, que ficaram assim, que Noé pra dá nossa decendência que hoje nós tamo vivendo né!, antigamente também foi desse jeito só que foi uma tempestade que teve assim né! pra nós assim, nós índio. Antigamente, é aconteceu uma chuva muito forte do mesmo jeito do dilúvio de Noé, a chuva muito forte memo que foi alagando tudo né! alagou tudo a mata, matou todo

⁵⁹ É comum observar na literatura antropológica as estratégias de pacificação dos povos indígenas adotadas por religiosos se apropriando dos elementos das culturas nativas, implementando seus objetivos de dominação.

⁶⁰ BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1998.

mundo, matou do bichos que tinha na terra. Aí só ficou um índio que pra contá a história do povo *Aikewára*. O índio ele subiu numa coqueira, que a coqueira era muito alta, essa coqueira era muito alta. Aí ele ficou lá em cima. Aí em cima dele ficava tucano, arara. Aí, ele ficou né! lá em cima até a água baixá, a água não alcançou a cabeça da coqueira que nós chama de *inatá*, *inatáywa* (pé de coco). Aí ele ficou lá até a água baixá e até que passou três dias e três noite, e a água baixou. Aí ele desceu de lá, tava com muita fome, arrancou mandioca pra ralá pra ele cumê que pra ele sobrevivê de novo. Aí ele arrancou a macaxeira e relou, só que ele sentia muita falta dos parente dele né! que ficavam. Aí só ele que tinha sobrevivido e os outro tinha morrido, mas pra ele ele pensava que os pessoal dele tava vivo e aí ele saía caçando, assim, no mato depois que água baixou tudo né!. Aí ele saía gritando no mato, gritava o nome das pessoas de antigamente. Aí saía gritando e nada de respondê né! e ele ficava gritando mas num tinha quem respondê pra ele. Aí ele voltou. Ele deixou a macaxeira lá secando. Aí quando ele voltou a macaxeira num tava mais lá aonde que ele tinha deixado aquela macaxeira secando. Aí ele falou assim ‘alguém pode ter pegado a macaxeira daqui, que ela não ia saí daqui sozinha’. Aí ele ficou assim em dúvida né!. Aí ele olhou dentro da pedra lá e a macaxeira tava dentro da pedra. Aí ele chegou lá. Aí quem tinha tirado a macaxeira do sol era *ywyrating* e o mutum, *ywyrating* que nós chama é essa garça que *kamará* fala e mutum e a ave do mato ele é tipo uma galinha mas só que ele é grande, ele é preto. Aí eles tiraram. Aí o índio, o índio ficou muito alegre né! porque num era gente que tinha tirado aquela macaxeira do sol pra ele mas era o bicho que tinha ajudado ele, uma ave né! o *ywyrating* e o mutum. Aí o *ywyrating* e o mutum viram o índio que ele tava muito sofrendo né!. Aí ele tava muito sofrendo, ele tava triste, tava chamando o nome dos povo dele mas nada de respondê que todos tinha morrido. Aí *ywyrating* e o mutum se transformaram em mulhé, em mulhé memo. Aí elas se transformaram em mulhé e *ywyrating* casou com o guerreiro que tinha sobrevivido. Aí o guerreiro casou com ela e teve muitos filhos com ela né!. O índio que sobreviveu. Aí ele casou com ela e teve muitos filhos né! que hoje é essa descendência nossa, aqui, do povo *Aikewára* né!.”⁶¹

Após o sermão teve início a cerimônia do batismo na qual o religioso antes de colocar água na cabeça de cada criança solicitou a *Muretama* fazer o sinal da cruz, utilizando urucum, sobre a testa e nos pés das crianças simbolizando a marca da aliança de Deus com os indígenas que se tornam novos cristãos.

Outro momento curioso na celebração foi o ritual para expulsar as doenças da aldeia, Pe. Nello pediu para que os índios mais velhos fizessem o referido ritual na frente da Casona. Após todos estarem posicionados lado a lado fora da Casona os índios pronunciavam palavras na sua língua nativa e erguiam os braços, sendo que os gestos e as palavras eram direcionados nos quatro pontos cardeais, expulsando as doenças. Ao término do ritual o padre e os índios retornaram às dependências da Casona dando continuidade à missa ao ocuparem seus lugares de origem junto à mesa de celebração.

Antes de terminar o ato religioso o padre fez suas considerações sobre os Suruí *Aikewára*, mostrando que de todos os grupos indígenas que ele visita o que menos tem

⁶¹ Narrativa ouvida de *Arukapé* em 20/07/2005.

intimidade com Deus é o “povo *Aikewár*”. Nello deu conselhos aos presentes e sugeriu que todos se reúnam para celebrar a palavra de Deus e agradecer as graças que lhes são dadas. Num outro comentário falou que entre as outras aldeias existe um grande problema enfrentado pelos índios com relação ao consumo de bebida alcoólica, diferentemente, segundo a sua observação, da aldeia Suruí *Aikewára* onde não há casos de alcoolismo. O comentário me surpreendeu, pois me perguntava como um padre que visita esporadicamente os índios Suruí *Aikewára* pode ter tanta certeza que na Área Indígena Sororó não existe consumo de bebida alcoólica? Diante dos casos que presenciei antes de sua chegada, contrastam com a afirmação expressa.

Um exemplo bem prático do consumo de bebida alcoólica na aldeia e que vem contradizer os comentários do padre, aconteceu durante uma festa de aniversário ocorrida quase um mês antes de sua chegada. O aniversário era na casa de uma família de índios Guajajara que moram na aldeia há vários anos, sendo a aniversariante uma adolescente de 16 anos. A festa foi realizada no domingo 19 de fevereiro de 2006, por volta das 20:00h foi servido bolo com refrigerante aos presentes num clima de bastante tranquilidade. A criançada corria pelos espaços da casa e fazia barulho o que não chegou a incomodar as pessoas no local, mesmo depois dos parabéns. A princípio eu e os demais convidados ficamos dentro da casa, mas por sugestão de um técnico de enfermagem que também fora convidado para a festa saímos da casa para o quintal levando os bancos e o som que animava o ambiente.

Ao som dos ritmos brega, forró e calipso crianças e adultos dançavam felizes. No decorrer das horas quando foram chegando outras pessoas o clima esquentou, pois de um simples aniversário regado a doces e refrigerante foram introduzindo bebidas alcoólicas como batida e chanceler deixando alguns índios eufóricos pela ação do efeito do álcool. Próximo do término da festa as bebidas já tinham sido todas consumidas e um grupo de índios cogitava a possibilidade de comprar bebida num vilarejo chamado Someome, no entanto as tentativas foram infrutíferas, acabando todos se contentando com o consumido. A festa já não tão inocente foi encerrada quando o gerador de energia foi desligado por volta das 23:00h, quando todos foram para suas casas.

A curta narrativa evidencia o desconhecimento por parte do religioso da realidade indígena, por ele referida, ocultando por meio de suposições o problema do alcoolismo nas aldeias, o que acaba por fornecer uma falsa imagem fixada pelos indígenas ou mesmo tomar o

fato como algo dado, sem grandes implicações para o bem-estar do grupo. O consumo de bebida alcoólica pelos indígenas é uma realidade e como tal precisa ser encarado com seriedade e não por descaso, mesmo respeitando o livre arbítrio que o catolicismo propaga perante aos seus adeptos, incluindo os indígenas.

Ao encerrar a celebração Pe. Nello distribuiu docinhos aos índios sendo ajudado por indígenas e religiosas que se faziam presentes no local. A distribuição foi bastante tumultuada, pois todos queriam apanhar os doces de uma única vez. Concluída a distribuição, alguns índios foram para suas casas outros, porém, continuaram no local. Os índios retornaram à sua rotina normal, culminando com a saída do Pe. Nello e religiosas que o acompanhavam na visita a Área Indígena Sororó.

O interessante desse encontro é que o catolicismo a partir da relação de seus representantes junto aos indígenas consegue, pelo menos em parte, ter uma aceitabilidade maior do que outras religiões⁶² (restringindo, neste caso, a realidade Suruí *Aikewára*). Por um lado, o contato permitiu aos religiosos conhecer as práticas indígenas e adaptá-las ao ritual católico estimulando, assim, a participação de pessoas⁶³ que se destacam na sociedade em questão como *Sawara'á*, *Warini*, *Mihó*, *Arikasú*, *Muretama*, transformando-os mesmo que momentaneamente em agentes rituais, tornando assim a religião mais atraente aos indígenas. Por outro lado, isso reforça um cunho de imposição, uma vez que todos os elementos culturais apresentados são acionados a partir da prática da religião envolvente que medeia as ações subsequentes. Mais se o catolicismo consegue trabalhar com os elementos da cultura indígena para seus fins de evangelização, o mesmo aspecto ainda apresenta-se de forma modesta no âmbito escolar, a partir de algumas ações isoladas por parte de educadores.

⁶² Mesmo com a existência de alguns índios que se declaram evangélicos pertencentes à Igreja Assembléia de Deus, não constatei qualquer ação deste segmento religioso na Área Indígena quando estive realizando trabalho de campo junto ao grupo. O que não descarta a possibilidade dos indígenas, em outro momento, serem visitados por evangélicos.

⁶³ Mastop-Lima (2002) durante a realização de seu trabalho de campo entre os Suruí *Aikewára* presenciou uma celebração realizada por Pe. Nello, na qual os indígenas interagiam com o religioso contando histórias e reavivando lembranças do tempo antigo. Em sua conclusão a autora percebe que tal diálogo torna-se possível e se deve pelo tempo de contato do religioso estabelecido com o grupo. Em outra situação observada a postura dos indígenas foi oposta, nesse caso, com os representantes do segmento religioso evangélico, os indígenas se mantiveram apenas como meros expectadores do culto celebrado na aldeia, reforçando a idéia de que o catolicismo se torna mais presente na Área Indígena Sororó apesar das visitas esporádicas dos religiosos e mesmo considerando a existência de indígenas que se declaram evangélicos.

A escola indígena *Moroneikó* Suruí

A escola indígena *Moroneikó* Suruí,⁶⁴ nome dado em homenagem ao antigo cacique, funciona de segunda a quinta-feira nos turnos da manhã, tarde e noite das 8:00h às 21:30h, seu quadro de funcionários abrange seis professores sendo dois indígenas e quatro brancos advindos de localidades e municípios próximos à Área Indígena Sororó como: Brejo Grande, São Domingos do Araguaia e Marabá. Contam, ainda, com serviço de apoio de duas índias que atuam na função de serventes objetivando o atendimento aos alunos no fornecimento de merenda e conservação do espaço físico da escola. Todo o quadro de funcionários é contratado pela Secretaria Municipal de Educação de São Geraldo do Araguaia que fornece material didático, merenda aos alunos e o transporte de carro (van)⁶⁵ aos indígenas que cursam o ensino médio em São Geraldo do Araguaia.

A escola concentra suas atividades em torno do ensino fundamental abrangendo 104 alunos distribuídos entre a educação infantil e a oitava série. O funcionamento da escola inicia pela parte da manhã das 8:00h às 11:00h, onde o ensino abrange a língua nativa e as séries iniciais que vão do pré à quarta série; o público-alvo é composto basicamente por crianças havendo apenas um adulto que frequenta as aulas de língua nativa, continuando com o intermediário funcionando de 11:00h às 1:30h. À tarde as aulas iniciam a partir das 15:00h se estendendo até as 17:00h, atende ao público jovem compreendendo o ensino de quinta a sexta séries. No período noturno a aula começa às 19:00h e vai até as 21:30h, destinada à alfabetização de adultos e também ao ensino da sétima e oitava séries.

Apesar de ser estipulado um horário para o cumprimento do calendário escolar no decorrer do ano letivo, deve-se considerar a própria dinâmica existente em sala de aula que envolve a noção de tempo que os indígenas possuem e que é diferenciada da noção da sociedade envolvente. Um exemplo disso me foi relatado em conversa com um dos professores da escola *Moroneikó* Suruí quando disse que apesar de haver um horário pré-

⁶⁴ A escola indígena é toda construída em alvenaria e coberta por telhas de barro, possui três salas de aula e um alojamento que contém sub-divisões que abrangem dormitórios, cozinha e banheiro destinado aos professores. Além disso, apresenta um estreito corredor onde os alunos conversam e aguardam o início das aulas.

⁶⁵ Segundo informações fornecidas pelos indígenas no ano de 2005, havia dois índios que cursavam o segundo ano do ensino médio no município de São Geraldo do Araguaia, tendo o deslocamento garantido pela utilização do serviço de vans contratado pelo município. Quando retornei a aldeia por ocasião da festa dos *karuára* em setembro de 2006, fui informado que a prefeitura não manteve o serviço acarretando problemas aos estudantes que desistiram de frequentar as aulas.

determinado de aula pela secretaria de educação do município de São Geraldo do Araguaia este não o segue à risca, pois a turma “imprime o ritmo da aula”⁶⁶

As aulas ministradas envolvem o ensino da língua nativa, português, matemática, ciências, história e geografia. Mesmo sem contar com uma prática de ensino diferenciada que vise envolver a realidade do grupo, os professores procuram, apesar das limitações, associar o conteúdo trabalhado em sala de aula à realidade dos Suruí *Aikewára*, como por exemplo, as aulas de história e geografia que tomei conhecimento que os alunos deveriam contar a história do surgimento dos Suruí *Aikewára* e a caracterização da flora e da fauna da Área Indígena Sororó, expresso em um trabalho de história realizado por um aluno da escola indígena *Monoreikó* Suruí relatando a história do contato dos Suruí *Aikewára* com os brancos:

“Naquele tempo, o contato com os branco, foi assim, os povo foram morá lá no quato barra, aí os brancos entraram na mata, aí os índio estava cortando um pau, aí os índio correram porque dos brancos, chamaram os índios mais os índios vieram para outro lugar mora na aldeia velha. Na aldeia, os índios, como *Umassú* eram dos pequenos, e aí, quem entrou primeiro na aldeia foi um padre, que abraçou os meninos, aí a mulher estava lavando *Ikatu*, os meninos estava brincando de roda. E o padre trazia café, açúcar, óleo, facão, machado, bulacha, roupa etc. Aí os povos da aldeia jogaram todos essas coisas, o povo ficaram com facão, machado e roupa e depois ele foi pegando custumi com os brancos e foi em 1951 que teve contato com os brancos.”⁶⁷

As iniciativas ainda que sejam pouco expressivas sinalizam a necessidade de se capacitar os agentes de educação em áreas de grupos etnicamente diferenciados e de estimular a formação de professores indígenas para assumirem esta função junto ao seu grupo de origem, como observa um dos professores da escola Indígena *Monoreikó* Suruí,

“Particularmente no meu problema eu já acho que necessita ter curso de aperfeiçoamento dos professores, porque, por exemplo, as índias fazem, aí elas estão mais aperfeiçoadas e nós, nós temos a oportunidade até porque municipalizou. Aí nós, nós conversávamos, fui com *Mahú* e com Iara lá em São Geraldo e não tinha condição, inclusive conversamos com *Mairá* e ele bateu na mesma tecla, um curso pra nós ficarmos aqui preparados pra trabalhar aqui dentro. Digamos ter tipo bilíngüe, você se aprofunda no próprio habitat que você está.”⁶⁸

“A importância de uma educação pra eles, eu pergunto a eles: o que que você deseja ser futuramente? Aí eles falam eu quero ser um professor de matemática. Eu falo por que que você quer ser um professor de matemática? É pra *Kamará* não vim lá de fora, digamos, e ficá enrolando nós, porque tem *Kamará* que vem trabalha segunda e terça aí na quarta-feira já tá indo. Então quando eu aprendê eu vou transmiti pra minha comunidade, eu vou ficá aqui dentro mesmo. Eles vão ficá mais bem preparado cumo é a visão. Outros já falam que

⁶⁶ Comunicação pessoal do professor Gilberto Araújo em 21/02/2006.

⁶⁷ Trabalho apresentado por *Awatiwai* em 22/11/2005, como avaliação na disciplina História.

⁶⁸ Entrevista concedida com o professor Fernando Feitosa em 22/09/2006.

quer ser uma técnico de enfermagem como, por exemplo, a *Muru'é*. Eles falam isso pensando na comunidade, eles não pensam em trabalhar lá fora, eles pensam em ajudar a comunidade.”⁶⁹

Se relacionarmos o último depoimento do professor da escola indígena *Moroneikó* Suruí com o que a antropóloga Mastop-Lima (2005)⁷⁰ comenta sobre como os Suruí *Aikewára* concebem um modelo de educação a eles destinada, encontraremos pontos em comum, pois na visão da autora,

“[p]ara os Suruí, é importante que essa educação formal não seja algo completamente deslocado de suas experiências de vida, pois a escola é um espaço a partir do qual eles podem fortalecer e manter sua cultura. Ela é investimento que fazem nos jovens a fim de que possam se capacitar para eles próprios cuidarem da escola, do posto de saúde, dos projetos produtivos etc. Os Suruí entendem a educação como um processo contínuo, entendem-na como fazendo parte da própria vida.” (p. 17)

As expectativas tanto de professores como dos indígenas requer por parte dos poderes Federal, Estadual e Municipal sensibilidade e responsabilidade no tratamento dado à questão da educação indígena. No caso da experiência Suruí *Aikewára*, assim como em outras realidades, grande parte do conteúdo segue a lógica dos livros didáticos que não contempla a diversidade cultural brasileira caracterizada pelas diferentes sociedades, em suas respectivas localidades dos Estados da Federação, a sociedade Suruí *Aikewára* é um entre os vários exemplos a serem considerados em meio ao descaso das autoridades competentes.⁷¹ Mas a vinculação da instância estadual tende a compensar seu descaso, com a educação indígena, com a implantação de projetos visando dar melhores condições de vida aos indígenas.

Projetos de branco em terra de índio

Desde o ano de 2004 vigora na Área Indígena Sororó o Projeto da Secretaria Estadual de Esporte e Lazer (SEEL) denominado “Esporte Solidário”, que visa estimular a prática esportiva entre crianças, jovens e adultos além de motivar a valorização das tradições

⁶⁹ Entrevista concedida com o professor Fernando Feitosa em 22/09/2006.

⁷⁰ MASTOP-LIMA, Luiza de Narazé. “Experiências de educação entre os Suruí Aikewára” In: BELTRÃO, Jane Felipe. *Educação Indígena para quem?* Belém: EdUFPA, 2005, pp. 11-19.

⁷¹ Em uma experiência realizada em torno da construção de uma proposta diferenciada de educação entre um determinado grupo indígena em um dos Estados da Federação, o Pedagogo e Cientista Social cujo nome fictício denomino de Pedro relatou-me que os representantes do setor responsável pela educação indígena vinculado à Secretaria de Educação do referido Estado onde trabalhava influenciaram algumas lideranças indígenas a considerar a proposta (em andamento) inviável e bem como destituiu-lo do cargo de formador de professores indígenas, em virtude de seu posicionamento em não acatar as determinações do setor competente na área de educação para grupos diferenciados.

indígenas. A cada final de semestre ocorre o encerramento dos trabalhos envolvendo a participação dos indígenas apresentando danças, cantos, confecção de artefatos, práticas de arco e flecha, entre outras.

O projeto⁷² é desenvolvido por uma equipe de professores de educação física do município de Marabá, contando com a participação de um técnico em enfermagem, que coordenam as atividades junto aos indígenas, desenvolvidas nas manhãs de sexta-feira e no sábado a partir das 9:00h. Antes de iniciar as atividades propriamente ditas é servido um café da manhã por volta das 7:00h e o almoço quando se encerram as práticas esportivas, às 11:30h, quando todos se dirigem à Casona para aguardar a distribuição da refeição feita por um casal de índios responsáveis por esse serviço.

No intervalo do café para o almoço ocorre a atividade esportiva destinada à prática do futebol, estabelecida aparentemente pela divisão dos sexos, havendo variações. Os homens ocupam o campo de futebol, as mulheres e as crianças concentram-se no campo de dimensões menores que os Suruí Aikewára denominam de quadra, espaço também utilizado para a realização do *Sapurahái* e recepção de convidados que visitam a aldeia.

Os frutos do projeto proporcionaram aos indígenas a conquista do título de campeão da primeira divisão do campeonato de futebol de São Geraldo do Araguaia, fato que não só mobilizou o grupo em torno deste objetivo como os comentários da população deste município em relação a final do campeonato eram favoráveis aos indígenas. Além disso, o que me chamou atenção ao longo da semana que antecedeu a partida foi a seriedade com que o jogo era tratado entre os Suruí Aikewára fazendo com que se realizasse a pintura corporal⁷³ entre todos os membros da aldeia e um *Sapurahái*⁷⁴ em preparação à final do campeonato.

⁷² A atual versão do projeto recebeu o nome de “Segundo Tempo”, como uma alusão à outra etapa de uma partida de futebol.

⁷³ Os Suruí Aikewára utilizam a pintura corporal quando celebram eventos marcantes para o grupo como a festa dos *Karuára*, *Sapurahái* e em acontecimentos que procuram afirmar sua identidade étnica diante do outro, como no caso com a disputa de futebol com os membros da sociedade não indígena.

⁷⁴ Na noite do dia 10 de março de 2006 por volta das 19:00h *Mairá* convocou os Suruí Aikewára a comparecer à quadra de futebol para realizar o *Sapurahái*. Quando cheguei ao local, a maioria dos presentes era os jogadores do time de futebol de *Mahú* que fora classificado para a final do campeonato, havendo alguns guerreiros portando arco e flecha e *araráv*. Como *Mahú* ainda não tinha voltado de uma reunião em Marabá, *Arukapé* pediu que todos se dirigissem até a Casona para realizarem uma conversa sobre o jogo do dia seguinte. Na Casona estavam além dos jogadores e guerreiros um número significativo de Suruí que observava a conversa e às vezes se manifestava dando conselhos ao grupo. *Arukapé* iniciou o diálogo ressaltando a importância do jogo e dando conselhos aos companheiros do time, em seguida passou a palavra para *Arikasá* que também motivou o grupo. Percebi que o jogo de futebol, mais particularmente aquela partida a ser realizada, assumiu grande

A partida teve grande repercussão no município de São Geraldo do Araguaia que praticamente parou suas atividades para observar o jogo entre índios e brancos, merecendo destaque da imprensa local e contando com a participação do secretário estadual de esporte e lazer do estado do Pará, Ângelo de Miranda. Antes da disputa, o time de futebol dos Suruí Aikewára empolgou os espectadores quando adentrou as dependências do estádio sendo conduzido pelos guerreiros que empunhavam arcos e flechas sob a cadência da marcação firme imposta pelos pés. O jogo foi bem equilibrado, mais prevaleceu a determinação dos Suruí Aikewára conquistando o título por meio da cobrança de pênalti.

Mesmo com opiniões favoráveis e contrárias em relação à prática esportiva na aldeia, como as críticas manifestadas pelo chefe do posto indígena da FUNAI na Área Indígena Sororó, em relação ao projeto Esporte Solidário em sua nova versão, que na sua visão não traz benefícios imediatos aos indígenas, pois defende a idéia de que os agentes do projeto apenas reforçam a adesão, por parte da população nativa, de práticas externas à sua cultura, entretanto tal afirmação deve ser considerada com certo cuidado. Apesar das falhas que possa haver tanto na elaboração quanto na execução de projetos voltados aos grupos indígenas é inegável o impacto dessas ações, pois com a introdução desse projeto e de outros que foram executados entre os Suruí Aikewára em grande parte contribuíram e contribuem, se assim se pode dizer, para a retomada de antigas tradições e práticas⁷⁵ como a construção de instrumentos musicais, cantos, danças, entre outras.

Ainda durante minha permanência entre os Suruí Aikewára pude acompanhar outra experiência referente à execução de um projeto que fornece cursos de curta duração na área visando a capacitação dos indígenas no manejo da apicultura, bovinocultura e avicultura a partir de um convênio celebrado pela FUNAI e o Serviço Nacional de Aprendizagem Rural

importância para o grupo em geral, pois era uma forma de se auto-afirmarem aos *Kamará*, pois sabiam que o jogo não seria fácil onde segundo os comentários dos Suruí o outro time “é bastante forte e vai dificultar o jogo”, mais para isso contavam com a consciência do papel de cada um durante a realização da partida. Após a conversa teve início o *Sapurahái* com o objetivo de pedir forças para *Musenái* ao time de futebol. Os índios começaram a dançar nas dependências da Casona e seguiram até a quadra de futebol.

⁷⁵ Um exemplo disso aconteceu em 2004 quando a escola de música da Fundação da Casa de Cultura em Marabá elaborou um projeto sobre música indígena visando registrar os cantos dos grupos Suruí Aikewára, Gavião Parkatêjê e Xikrín do Cateté. O projeto proporcionou o intercâmbio entre indígenas e os alunos da escola de música, a realização de uma mostra dos cantos e danças dos grupos envolvidos no projeto. No caso da experiência entre os Suruí Aikewára o projeto estimulou a produção de um número significativo de artefatos de uso doméstico e ritual, além da construção da moradia tradicional para abrigar as peças utilizando o conhecimento dos antigos na técnica de construção de casas.

(SENAR). Inicialmente foram ofertados os cursos de apicultura e bovinocultura sob a coordenação de dois técnicos designados pelo SENAR atuando em suas respectivas áreas.

Os cursos tiveram a duração de uma semana abrangendo os horários da manhã e da tarde, contando com uma parte teórica e outra prática que visava à aplicação do conteúdo ministrado junto às respectivas áreas de atuação escolhidas pelos indígenas. Os grupos formados se compunham por índios e alguns brancos que possuíam certa experiência nessas atividades desenvolvidas na aldeia, fato que auxiliou na condução dos trabalhos dos técnicos.

No caso do apiário as ações planejadas são organizadas por um branco casado com uma jovem Suruí Aikewára que reside a 12 anos na área indígena e envolvem visitas quase que diárias ao local para a verificação dos quadros existentes nas caixas⁷⁶ onde ficam as abelhas, limpeza em torno da área do apiário, troca de óleo nos suportes metálicos que alojam as caixas de abelhas, evitando a entrada de formigas e outros insetos no interior das mesmas, limpeza e conservação da casa do mel junto com os equipamentos nela existentes, busca e captura⁷⁷ de abelhas na área indígena e em fazendas da região do sudeste do Pará.

⁷⁶ Em 2005 a produção de mel foi calculada em 120 litros, sendo que este ano (2006) a meta, segundo Walter, responsável pelo apiário, é de se alcançar 200 litros com a ampliação do número de caixas de abelhas que de 25 deve passar a 50. A maior parte da produção é destinada ao preparo de xaropes para crianças e adultos e outra visa atender as encomendas de moradores de vilarejos e visitantes que têm uma relação com os indígenas, sendo o litro vendido a R\$ 15, 00 (quinze reais). Caso ocorra o aumento de produção se cogita a venda do mel para os municípios próximos a área indígena e a criação de um selo de qualidade. Valendo-me da experiência que vivenciei junto ao grupo de apicultura as expectativas são animadoras, pois os Suruí Aikewára além de possuírem uma área propícia para o desenvolvimento da apicultura, conseguem a matéria-prima de graça (via captura) a partir da relação que mantêm com os fazendeiros que se sentem incomodados com a presença de abelhas em suas áreas, colocando em risco sua criação de gado e, acima de tudo, evitando prejuízos futuros. No entanto, a atividade esbarra nos trâmites da FUNAI que em muitas das vezes não atende as demandas feitas pelos índios na compra de materiais para o andamento dos trabalhos no apiário.

⁷⁷ O meu batizado na condição de aprendiz de apicultor ocorreu quando fomos realizar uma captura de abelhas em uma fazenda, localizada a 5 Km distante do Município de São Domingos do Araguaia, chamada São Raimundo. Após arrumarmos os equipamentos e vestirmos nossos acessórios para a empreitada saímos da área indígena às 9:30h e chegamos ao local às 11:00h, dando início aos trabalhos. Dois grupos foram divididos para agilizar a captura, sendo que fiquei no grupo em que estavam Tiapé, Ronilson, Piaká, Manuelzinho e outros. Terminada a captura fomos ao encontro do segundo grupo posicionado em outra parte da fazenda. Devido o sol forte, o peso da roupa adquirida com a transpiração do corpo atrelado ao contato da fumaça utilizada para acalmar as abelhas contribuiu para que eu apresentasse sinais de cansaço. Com o passar do tempo, as longas caminhadas em terrenos trabalhados por máquinas de agricultura para receberem sementes, meu cansaço aumentou chegando quase que a exaustão. Por mais que descansasse, quando voltava a andar não agüentava o ritmo dos índios mesmo assim consegui chegar, com atraso, ao local e retornamos horas depois à entrada da fazenda, onde aguardávamos o carro que viria nos buscar para a aldeia. Um fato interessante que percebi durante a caminhada pela fazenda e em outras ocasiões adentrando a mata da área indígena foi que em nenhum momento fiquei sem a companhia de um dos Suruí Aikewára, mesmo na experiência relatada acima um dos índios aguardava pacientemente a cada parada feita por mim para retomar o fôlego, mesmo sabendo do atraso a ser provocado. O que mostra a preocupação e o cuidado com que os Suruí Aikewára possuem em relação àqueles que estão em sua companhia.

As ações referentes à bovinocultura envolvem o acompanhamento do gado, as pastagens; aplicação de soro, vacinas, e vermífugos; limpeza, conservação do curral e ordenha. O rebanho possui 78 cabeças de gado e está sob a responsabilidade de um Suruí *Aikewára* chamado de Paraíba que conta com o auxílio de seus dois filhos, além do apoio de dois trabalhadores que realizam atividades na área, ministrando os remédios contra a prevenção de pestes no rebanho. Toda a criação de gado visa atender às necessidades básicas do grupo fornecendo leite e em casos extremos ao próprio consumo, porém quando se encontra uma boa proposta para venda ou em momentos de festividade esta regra é deixada de lado. Na ocasião que estive na área indígena foram vendidos para um comprador de gado dois bois ao preço de R\$ 240, 00 (duzentos e quarenta reais) cada um e também foram abatidos outros dois para o consumo interno da população Suruí *Aikewára*, sendo um abatido durante o aniversário de *Mahú* e o outro na comemoração do Dia do Índio.

Além desses cursos que tinham um caráter mais imediato em termos de prioridade devido o andamento dos trabalhos iniciados, a parceria entre FUNAI e SENAR proporcionou a oferta do curso de avicultura levando em consideração uma experiência desenvolvida na área indígena onde se estimulou a criação de frangos, no entanto a experiência que vinha obtendo excelentes resultados começou a ser inviabilizada pela falta de recursos para a aquisição de ração destinada à alimentação e remédios para a prevenção de doenças das aves. Como o quadro da situação se tornou irreversível grande parte das aves acabou morrendo devido à falta de assistência que envolvia além de recursos, corpo técnico capacitado para assessorar os índios.

No curso de avicultura a dinâmica empregada durante a ministração das aulas seguiu o mesmo formato dos outros cursos, contando com uma parte teórica e outra prática, em que os participantes tiveram a oportunidade de trabalhar temas referentes à prevenção de doenças das aves, limpeza, conversação e manutenção do aviário, entre outros. O que proporciona medidas alternativas como forma de contornar um possível problema em relação ao tratamento dado às aves, pois na área indígena há famílias que mantêm em suas residências a criação de galinhas que aliados a outros gêneros alimentícios introduzidos com o contato, passaram a fazer parte de sua dieta alimentar. Neste caso deve-se ressaltar que assim como em relação ao gado o abatimento das aves ocorre em momentos em que o grupo familiar tenha necessidade de consumí-las, do contrário procura-se conservá-las para uma possível emergência.

O que se observa de todas essas ações é que embora elas tentem dar alternativas para os indígenas no sentido de promover o desenvolvimento de suas condições de vida, os seus efeitos apresentam um curto espaço de tempo em termos de produtividade. Na maioria dos casos as atividades são abandonadas pelo mau gerenciamento dos recursos administrados pela FUNAI e aquelas em que insistem em se manter como, por exemplo, a apicultura e outras são podadas com poucos investimentos, o que gera desânimo entre os indígenas e o seu abandono por completo para se dedicarem às suas atividades tradicionais como caça, agricultura, coleta, pesca que continuam sendo a base de manutenção de sua subsistência.

As atividades de subsistência⁷⁸

A agricultura é a principal atividade desenvolvida pelos índios Suruí *Aikewára*, assim como entre os demais grupos indígenas de origem Tupi. Na Área Indígena Sororó os índios quando vão “abrir uma roça” realizam esta atividade mediante a cooperação a partir da articulação do dono da roça com um grupo de pessoas que consegue reunir, pois em outra ocasião enquanto aguarda o período da colheita, o dono da roça aberta fornece sua mão-de-obra a outro dono com a finalidade de manter os laços de reciprocidade entre aqueles que lhe ajudaram, entretanto essa atividade apresenta variações. Assim como pode haver a cooperação entre pessoas há casos em que uma unidade familiar sozinha exerce essa atividade.

O primeiro procedimento adotado para se preparar uma roça inicia com a broca que consiste em fazer a limpeza do local cortando os galhos de pequena espessura utilizando facão. O passo seguinte é realizado com a derrubada de árvores de médio e grande porte usando machado e em alguns casos para otimizar o tempo se usa a motosserras ou “motor” como chamam os Suruí *Aikewára*. Encerrada essa atividade, as árvores derrubadas permanecem no mesmo local até o período da queimada que é feita no mês de setembro quando estão propícias para serem queimadas. Terminada a queimada, se inicia uma nova etapa que consiste em reunir troncos e paus que não foram totalmente consumidos pelo fogo,

⁷⁸ Para uma visão das atividades de subsistência nos Suruí *Aikewára* enfocando as mudanças processadas ao longo dos anos consultar os trabalhos de Laraia (1978 e 1986); Ricardo (1985); Beltrão (1998); Beltrão *et. al* (2003); Mastop-Lima (2002), entre outros.

processando uma nova queimada com a finalidade de deixar o local bem limpo produzindo as cinzas que fertilizam os nutrientes do solo, estando propício para o plantio.⁷⁹

O trabalho de derrubada leva quase que o dia inteiro e para isso há a preocupação dos indígenas com a alimentação e o suprimento de água. Quando acompanhei um grupo de índios em uma dessas atividades algumas mulheres reuniram mantimentos e utensílios domésticos para fazer a comida no local denominado de açaisal onde se realizava a derrubada das árvores. Além disso, as mulheres aproveitaram a oportunidade para lavar roupas e tomar banho no córrego, bastante apreciado pela água limpa. Em outra ocasião, acompanhando a família de *Arihêra* na coleta de feijão, observei que as mulheres além de colherem esse gênero alimentício aproveitavam o momento para também retirar mato próximo à plantação, que evidencia uma prática na conservação das roças.⁸⁰

Mesmo com a intensa atividade empregada no cultivo das roças os indígenas mostravam-se preocupados com a baixa produtividade alcançada este ano (2006), pois os resultados não foram animadores e alguns se queixavam de ter perdido toda a plantação de arroz, pela queimada, em 2005, que atingiu alguns pontos da área indígena. O que pode entre outros fatores acarretar um momento de penúria à população Suruí *Aikewára* agravando-se pela demora da maioria das famílias não terem iniciado a plantação de macaxeira da qual produzem a farinha,⁸¹ elemento básico em sua alimentação, tornando ainda mais difícil a dieta alimentar dos índios. No período em que estive entre os Suruí *Aikewára*, na Área Indígena Sororó, se cogitava a possibilidade de pedir ajuda ao poder Municipal de São Geraldo do Araguaia viabilizando a doação de cestas básicas às famílias Suruí *Aikewára*.

⁷⁹ Nas roças que tive a oportunidade de conhecer em companhia dos Suruí *Aikewára* observei a existência de várias culturas como milho, feijão, abóbora, arroz, banana, mamão, macaxeira, entre outras.

⁸⁰ CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de. “As atividades – botar roçados” In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). *Enciclopédia da Floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, pp. 249-250.

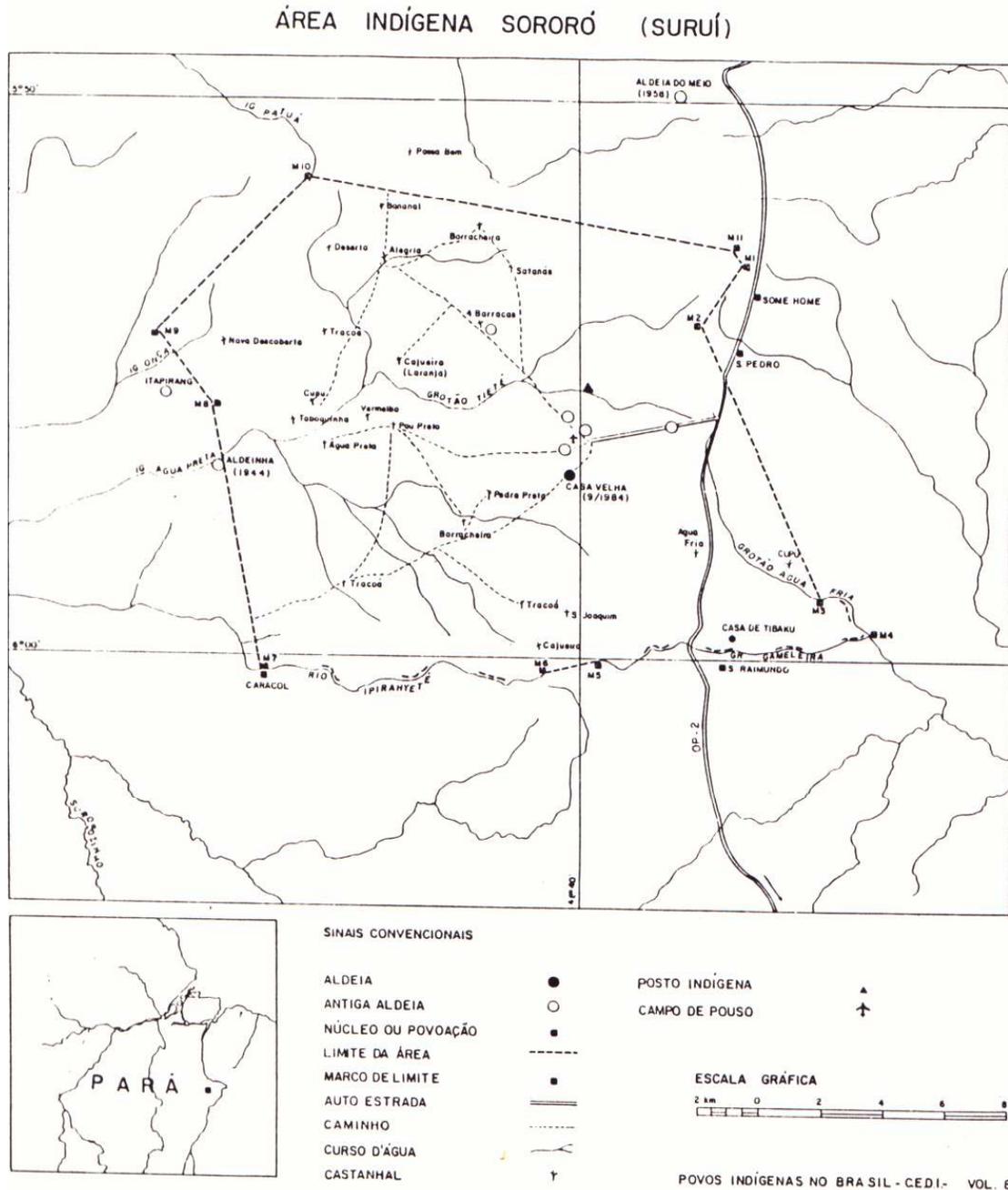
⁸¹ A produção da farinha visa atender principalmente as necessidades de subsistência da maioria das famílias Suruí *Aikewára*, entretanto existem alguns casos de famílias que além de produzirem para seu consumo vendem sob encomenda para os *Kamará* que residem em vilarejos e fazendas próximo à Área Indígena, e bem como para índios de outra etnia quando visitam a aldeia como no caso dos Gavião Parkatêjê ao preço de R\$ 70, 00 (setenta reais) a saca. Esse tipo de prática também se estende para outros produtos provenientes da roça como o milho vendido a R\$ 28, 00 (vinte e oito reais) a saca; a abóbora pequena vendida a R\$ 0, 50 (cinquenta centavos) a unidade e a grande vendida a R\$ 1, 00 (um real) por unidade nas feiras dos Municípios de Marabá, São Domingos do Araguaia e São Geraldo do Araguaia. Na maioria dos casos são os compradores que dão a oferta de preço, o que não compensa o esforço empregado na atividade e pela qualidade do produto ofertado, porém sem terem alternativas de negociarem melhores ofertas para os seus produtos e acarretando a preocupação de não os venderem, os Suruí *Aikewára* acabam aceitando o que lhe é estipulado pela lógica do comércio local vigente da região.

A coleta de frutos é outra atividade praticada pelos Suruí *Aikewára* principalmente durante a estação do inverno e somada à agricultura contribui na sua alimentação. Durante este período, os Suruí *Aikewára* dedicam-se, principalmente, à coleta da castanha-do-pará de onde procuram obter um rendimento que lhe possibilite suprir sua necessidade básica a partir da venda deste produto nas feiras dos municípios onde transitam, saldando também dívidas acumuladas nos comércios, garantindo o crédito na praça.

Para essa atividade os índios podem se reunir em grupos ou mesmo só com os membros da unidade familiar. Devido à distância das colocações⁸² de castanha-do-pará na área indígena sua coleta requer certo planejamento envolvendo utensílios e materiais utilizados como facão, sacas para o armazenamento da castanha, utensílios domésticos, mantimentos e animais de carga usados no transporte do produto para a aldeia. A grande distância percorrida até as colocações de castanha faz com que os indígenas montem acampamentos com a finalidade de descansarem à noite, dando continuidade à caminhada no dia seguinte, quando finalmente alcançam as colocações, iniciando os preparativos para a coleta. O tempo de permanência na mata depende da quantidade de mantimentos armazenados para a viagem, que faz com que os indígenas retornem à aldeia antes do tempo previsto, acarretando num possível retorno para completar a coleta.

Com o retorno à aldeia, as sacas podem ser armazenadas em um dos compartimentos das casas dos indígenas ou mesmo no depósito da aldeia onde se guardam outros materiais como foices, arames, caixas de abelhas, ração para peixes. Toda a produção de castanha permanece nestes locais até o momento de ser transportada pelo veículo da aldeia para a venda nos municípios próximos a área indígena. O preço pago pela saca de castanha equivalente a 80 hectolitros é de R\$ 60, 00 (sessenta reais), às vezes é negociado a R\$ 50, 00 (cinquenta reais) como me informaram os indígenas. Além da castanha-do-pará os Suruí *Aikewára* coletam entre outros gêneros o cupuaçu que também é negociado ao preço de R\$ 0, 50 (cinquenta centavos) e R\$ 1, 00 (um real), respectivamente o pequeno e o grande. Com a venda desses produtos o dinheiro é revertido na compra de alimentos para as famílias.

⁸² Nome dado ao agrupamento de árvores de Castanha-do-Pará distribuídas na área indígena e que entre os Suruí *Aikewára* receberam denominações específicas como Deserto, Satanás, Quatro Barracas, Cupu, Alegria, Cajueiro conforme os locais indicados no mapa da Área Indígena Sororó na página 43.



Fonte: RICARDO, Carlos Alberto. *Povos Indígenas no Brasil 8 – Sudeste do Pará (Tocantins)*. São Paulo: CEDI, 1985.
Reprodução: Rita Domingues-Lopes e Luiza Mastop-Lima.

A pesca é uma atividade de grande importância para os Suruí Aikewára apesar dos escassos recursos hídricos existentes em suas terras, fator que motivou a reivindicação da abertura de açudes e tanques, por parte dos índios, para a criação de peixes em cativeiro, tentando suprir a sua falta. A alternativa, em termos, não acarretou grandes mudanças no que

se refere às técnicas tradicionais que continuam a ser praticadas pelos indígenas em locais estratégicos da mata.

A época do verão, quando ocorre a vazante das grotas que cortam a área indígena, torna-se propícia à prática da pesca com timbó, um cipó que ao ser esmagado e colocado na água libera um líquido que, segundo os Suruí *Aikewára*, asfixia o peixe. Após algum tempo de ação pelo cipó, os peixes são retirados da água, sendo uma parte consumida no local da pesca usando a técnica do moquém⁸³ e outra levada para a aldeia. Ao retornar em setembro de 2006 à área indígena por ocasião da festa dos *Karuára* acompanhei um grupo de índios que realizaram a pesca com timbó.

Guiados pelo conhecimento que possuem da mata os indígenas rapidamente localizam o timbó. Após o reconhecimento do cipó que se encontra suspenso sobre os galhos das árvores, os índios começam a puxá-lo com a finalidade de cortá-lo (Foto 1) para em seguida ser conduzido até o córrego que tenha peixes.



Matta da Silva 19/09/2006

Foto 1. *Awatiwai* e *Kaipí* segurando e cortando o timbó

Com a derrubada do cipó o mesmo é cortado em várias partes, sendo que essas são amarradas com a envira de matamatá. A utilização da envira de matamatá, segundo *Sy'á* e *Kwati* Suruí, dá-se pelo fato dela ser a única que agüenta as batidas do pau sobre o timbó,

⁸³ Sobre o assunto consultar: Mastop-Lima, 2002, pp. 29-30; Carneiro da Cunha & Barbosa de Almeida, 2002, pp. 337-357.

evitando que os talos, com o rompimento da envira se espalhem pelo chão. Da sua matéria-prima se utiliza para fazer os *petymahówu* (cigarros de palha) usados na festa dos *karuára*.

Com a entrada no mato começa-se a procurar os possíveis locais que sejam bons de peixe valendo-se da observação dos córregos. Ao encontrar um local iniciam-se os preparativos para a pesca que consiste em montar um obstáculo feito de folhas de palmeira (Foto 2) num determinado nível do córrego para impedir a passagem dos peixes, evitando que os mesmos morram longe e impossibilitando a captura, outro procedimento refere-se à retirada da casca que envolve o timbó, facilitando que os seus talos sejam rapidamente esmagados com as batidas aplicadas por um pedaço de pau liberando o líquido venenoso a ser misturado na água.⁸⁴ Tal procedimento é repetido várias vezes até que o líquido seja extraído por completo dos talos, esperando sua ação sobre os peixes (Foto 3).



Matta da Silva 19/09/2006

Foto 2. Obstáculo utilizado antes de colocar o timbó n' água



Matta da Silva 19/09/2006

Foto 3. Indígena colocando o timbó n' água

Para que a pesca com o timbó possa ter êxito, além dos procedimentos utilizados, é necessário agir com prudência e observância dos conselhos dados pelos mais velhos. Segundo *Mayraw* Suruí, os velhos falam que durante o processo de corte do timbó não se pode ficar “falando besteira, pois os peixes num morre”, mesmo colocando o cipó, acarretando o insucesso da pesca. A observância da regra pelo menos no caso que presenciei foi aplicada, durante os cortes do timbó *Mayraw* manteve-se praticamente calado, pouco falava até concluir todos os cortes. Fato confirmado mediante a lógica do processo que envolve a pesca entre os Suruí *Aikewára* com a captura dos peixes após a ação do timbó.

⁸⁴ Com o tempo de ação do timbó a cor da água sofre alteração, antes barrenta passa para uma coloração preta.

Além dessa técnica e com a influência do contato com os brancos, os Suruí *Aikewára* passaram a utilizar em suas pescarias o anzol e a rede, amplamente utilizada na captura dos peixes criados nos açudes que só podem ser consumidos mediante a carência de alimentos e na Semana Santa em observação ao preceito católico que se refere a não comer carne na Sexta-feira Santa. A pescaria nos açudes durante a Semana Santa ganha uma conotação à parte, pois além de pescarem para o seu consumo os Suruí *Aikewára* negociam com os *kamará* (brancos) que vão à busca de peixe na aldeia. Geralmente são pessoas que já possuem uma relação com os indígenas e residem em fazendas e vilarejos como Someome e São Raimundo, localizados próximos à Área Indígena Sororó.

Outro tipo de atividade explorada pelos Suruí *Aikewára* é a caça que, apesar de ser escassa devido ao crescimento da população e também pelo espaço territorial ocupado pelos indígenas, ainda possibilita, junto com os produtos advindos da agricultura, a complementação de proteínas necessárias à subsistência dos indivíduos do grupo. A escassez de animais na área faz com que os Suruí *Aikewára* percorram longas distâncias em busca de caça que em muitas das vezes não garantem o êxito da empreitada feita pelo caçador, tendo que retornar à aldeia sem nenhum animal abatido.

Existem variadas técnicas de caça empregadas pelos Suruí *Aikewára* para se abater a caça, as técnicas envolvem procedimentos e conhecimentos tanto do local em que se encontra determinado tipo de caça, quanto do tipo de alimentação que é consumida pelo bicho. A técnica da espera ocorre na época do verão quando o caçador se desloca pela mata e em determinado local considerado bom de caça monta um acampamento, armando sua rede entre os troncos de duas árvores para aguardar o momento de surpreender o animal e abate-lo com tiro de espingarda.

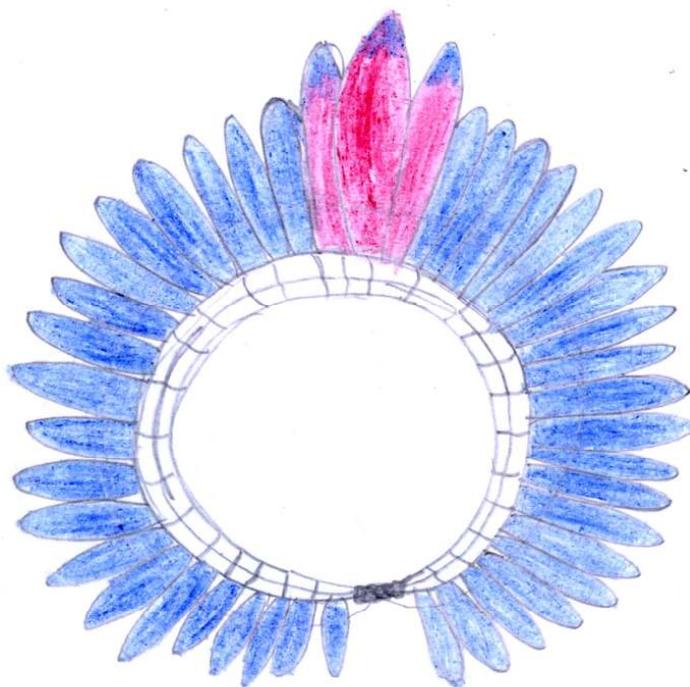
Outro tipo de técnica empregada pelos indígenas é a caçada por rastejamento, sendo propícia no inverno quando os terrenos pelo interior da mata ficam amolecidos permitindo o reconhecimento de pegadas que se estendem por longas distâncias, tornando viável a busca e a captura da caça. Neste tipo de caçada o caçador além de contar com os conhecimentos em torno do local é auxiliado por cães que costuma levar no interior da mata.

Na terça-feira do dia 21 de março de 2006, participei de uma caçada com *Sy' á* e *Arat'wê* Suruí, tivemos que fazer um percurso bem extenso para encontrar e abater uma caça.

Como estávamos na estação do inverno os caminhos pelo interior da mata são difíceis de serem percorridos, os terrenos que avançávamos apresentavam partes alagadas pelo aumento das chuvas nos córregos que cortam a área indígena, lamas e cipós que se entrelaçavam pelo corpo. A caminhada que iniciou na metade do dia terminou por volta das 17:00h com o nosso retorno à aldeia. Durante nosso deslocamento pela mata fizemos todo o percurso em companhia de cães que atuavam como batedores, sendo seguidos pelos indígenas que portavam facão e espingarda. Observei que durante a caminhada os indígenas não faziam uso do facão em trechos considerados de difícil acesso para serem penetrados, por isso ficava me perguntando por que *Sy' á* que abria o caminho não usava o facão para facilitar nossa entrada na mata? A resposta a minha curiosidade foi dada quando retornávamos a aldeia onde *Sy' á* me falou que quando se está caçando não se usa o facão para cortar cipós e galhos no intuito de não espantar a caça.

Com o retorno à aldeia a regra estabelecida é a divisão da caça entre os indígenas, primeiramente parte da caça é distribuída aos parentes mais próximos e depois aos mais distantes. Quando a quantidade de caça é bastante farta a distribuição se estende a um número maior de pessoas. Na ocasião em que estava realizando uma entrevista na casa de *Sawara'á*, ouvimos gritos anunciando o aparecimento de vários porcos nas imediações da aldeia, rapidamente *Sawara'á* pediu desculpas e saiu ao encontro dos animais junto com um grupo de homens. Com o passar do tempo fiquei sabendo que foram caçados oito porcos e tão logo a notícia foi se divulgando a distribuição, concomitantemente, se processava com a ida dos indígenas nas casas de quem havia conseguido abater os animais. Mesmo quem não estava presente no momento da partilha era lembrado por quem fazia a distribuição, reservando um pedaço de carne a ser entregue depois. Após a distribuição todos se dirigem às suas casas e de preferência fazem o fogo para consumi-la depois de assada.

Neste tipo de atividade os indígenas além de serem providos em sua subsistência conseguem obter a partir da captura dos animais as matérias-primas como penas dos diversos tipos de aves empregadas na confecção de adornos plumários, unhas de porcão para a fabricação do *sykã* (chocalho em cacho), instrumento musical usado nas danças. O que demonstra a íntima relação dos índios com o meio que os cerca, pois ao se beneficiar daquilo que a natureza lhe fornece o indígena se constitui enquanto homem e assim constitui sua cultura, fruto do conhecimento tradicional a ser abordado no próximo capítulo.



Anaratu

Hoytong em 17/02/2006

“Tem o velho que faz aí, meu tio faz também guerreiro *Sawara'á* faz também. *Mihó* também faz. Tem muito velho aqui que faz.”
(*Akarapitã* em 19/07/2005)

“É a nossa tradição memo, antigamente já vinha assim mostrando memo, a gente aprende com mais velho mostrando.”
(*Maironuhú* em 20/07/2005)

3. Conhecimento tradicional e os velhos entre os Suruí *Aikewára*

Para explicitar o conceito de conhecimento e saber tradicional considerarei a definição proposta por Carneiro da Cunha e Almeida (2002)⁸⁵ que se refere ao conhecimento aqui entendido como um conjunto de princípios e práticas culturais transmitidas entre as gerações dos membros de uma sociedade envolvendo, sobretudo, raciocínio, especulação e intuição. Pelo conceito de saber entende-se a forma de pensar, investigar, inovar, tanto quanto conhecimentos e práticas estabelecidos.⁸⁶ No caso o espaço da aldeia é o *locus* para a socialização dos indivíduos, estimulando práticas rituais, danças, confecção de artefatos. Diante desses aspectos preocupo-me com a relação que envolve os mitos, os instrumentos musicais e aos cantos, entendidos como práticas culturais que constituem uma parcela do modo de ser *Aikewára*.

A sociedade Suruí *Aikewará* é detentora de um conhecimento que abrange sua cultura material e imaterial expresso na fabricação dos instrumentos musicais, cantos, pajelança, mitos, arcos, flechas, colares, *araráw*, danças entre outros. Tais conhecimentos são compartilhados e vivenciados entre os seus integrantes ao longo de sua vida, mesmo considerando as influências⁸⁷ advindas pelo contato com a sociedade regional e nacional os Suruí *Aikewára*, ao fazer uso dos elementos referidos acima, se constituem numa sociedade que fomenta os ensinamentos herdados de seus ancestrais entre os jovens como forma de se auto-afirmar enquanto grupo étnico⁸⁸ diante do outro. De acordo com as informações obtidas entre seus membros, os conhecimentos sobre a cultura Suruí *Aikewára* são repassados pelas pessoas mais experientes, dando continuidade à tradição do grupo.

Então, são os experientes⁸⁹ e a abrangência do conhecimento transmitido aos membros da sociedade Suruí *Aikewára* que permitem o desenvolvimento de suas práticas e crenças que dentro de um contexto revelam muito de si para os outros, como nos propõe

⁸⁵ Cf. CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). *Enciclopédia da Floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

⁸⁶ Carneiro da Cunha & Almeida, 2002, pp. 12-15.

⁸⁷ Quando estive pela primeira vez na Área Indígena Sororó em julho de 2005, percebi a inclusão de elementos externos incorporados pelos Suruí: casas; gêneros alimentícios como café, bolachas, leite, entre outros; eletrodomésticos entre eles televisores, aparelhos de som e rádio, geladeiras, fogão; músicas forró, brega, e funk.

⁸⁸ Segundo a definição de Barth grupos étnicos “[...] são categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores; conseqüentemente, têm como característica organizar as interações entre as pessoas.” Cf. BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras” In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2000, p. 25.

⁸⁹ Relembro que defino o conceito de experiente no primeiro capítulo, pg. 10.

Geertz (1998),⁹⁰ quando problematiza a base que fundamenta o entendimento antropológico em relação ao nativo. Procedimento que requer sensibilidade e esforço no exercício da atividade de trabalho de campo visando à aplicação do instrumental compatível com a realidade a ser analisada. Tomando o ponto de vista desses sujeitos e de suas práticas que envolvem a música e demais aspectos a ela relacionados na sociedade Suruí *Aikewára*.

No ensaio *Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico* Geertz (1998) suscita uma discussão epistemológica em torno dos temas abordados no diário de Malinowski, recaindo na forma de como o antropólogo pode ser capaz de compreender as formas sociais referidas pelos nativos. O procedimento adotado para solucionar esta questão encontra-se no equilíbrio das categorias expressas pelos nativos e as categorias empregadas pelos antropólogos que integradas dentro do princípio hermenêutico na análise interpretativa, permite ao pesquisador alcançar o entendimento das formas sociais alheias. O que possibilita revelar as singularidades das culturas mediante a capacidade descritiva e interpretativa da ciência antropológica em busca dos significados atribuídos pelos seres humanos.

Geertz explicita as suas formulações em exemplos levando em consideração as noções de pessoas e suas distinções em Bali, Marrocos e Java. E coloca para o leitor como os indivíduos dessas sociedades, via representações por eles formuladas, se percebem; tudo isso faz com que o autor chegue à conclusão de que a cultura é uma programação simbólica partilhada pelos seres humanos seja na sua forma teatralizada, filosófica ou ritualística. E nesse processo de descoberta que a noção de tradução⁹¹ ganha sentido enquanto ferramenta metodológica para a Antropologia, mediante a experiência pessoal do pesquisador tornando inteligível a observação participante.⁹²

Nos diversos aspectos pelos quais uma dada sociedade pode ser apreendida escolhi *sapurahái* de *karuára* dos Suruí *Aikewára* como eixo desencadeador da discussão de outros aspectos como os mitos, os instrumentos musicais e os cantos vivenciados por esses indivíduos, com o objetivo de apreender os sentidos referidos pelo grupo. Pretendo verificar a

⁹⁰ Cf. GEERTZ, Clifford. *O saber local. Novos ensaios de Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁹¹ A noção de tradução para Geertz indica a possibilidade de “[...] mostrar a lógica das formas de expressão dos nativos, com a nossa fraseologia.” (1998, p. 20)

⁹² Consultar MALINOWSKI, Bronislaw. “Tema, método e objetivo desta pesquisa” In: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922], pp. 21-38; FOOTE-WHITE, William. “Treinando a observação participante” In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

relação entre mito, instrumentos musicais e canto e abordar o papel do canto entre os Suruí Aikewára.

Na aldeia Suruí Aikewára os objetos de sua cultura material são rapidamente identificados quando se entra nas casas dos indígenas, onde se encontram afixados nas paredes. No interior das casas e estabelecendo diálogo com os índios fui tomando conhecimento da existência dos instrumentos musicais como *wapusá* (maracá), *sykã* (chocalho), *symya*⁹³ (flauta) que abrange quatro tipos de modelos diferenciados deste instrumento.

Observei em minhas andanças pela aldeia que alguns instrumentos como no caso o *wapusá* (maracá) apresentam semelhanças com os artefatos das coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará, pois as peças da reserva técnica foram produzidas por integrantes dos grupos Tupi, Tupi-Guarani e Jê, entre outros. Em meio a isso logo vieram as surpresas (era apenas o começo), pois quando estava na casa de *Wariní* Suruí me deparei com um tipo de flauta que acopla em seu tubo um *cuiپی* (cuia) fixado com cera de abelha. Na parte distal do tubo existe um bocal que propaga o ar para o interior do *cuiپی* que funciona como uma caixa acústica que amplifica o som do instrumento, sendo ajudada com a presença de um defletor de cera de abelha que Berta Ribeiro indica ser uma “[f]lauta com aeroduto externo e com orifícios. Estes são abertos na pequena cabaça à qual é acoplado um tubo (aeroduto externo) que tem um corte oblíquo onde se situa o defletor de cera.” (1988, p. 201).

Em outra ocasião, quando fui conhecer a moradia tradicional⁹⁴ denominada na língua Suruí de *Ogg’ete* (casa verdadeira) ou como também os Suruí Aikewára chamam “casa da cultura” que funciona como uma espécie de “museu” guardando a cultura material do grupo, idéia esta implantada por um projeto realizado pela Escola Municipal de Música Maestro Moisés Araújo, da Fundação Casa da Cultura de Marabá, visando coletar a música Suruí Aikewára, na Área Indígena Sororó que estimulou sua construção. Quando entrei no

⁹³ Os nomes das flautas com as suas respectivas terminações são: *Symya* (flauta reta), *Symyapytáwa* (flauta buzina), *Symyapy* (flauta transversa), *Symyapéw* (flauta de pã).

⁹⁴ A casa chama atenção, pois se destaca em relação aos atuais modelos advindos com o contato, é um tipo de habitação apresentando um formato retangular com desníveis nas extremidades. Toda a sua estrutura é coberta de palha e possui uma única entrada que dá acesso ao interior da casa, tendo uma porta removível constituída do mesmo material que cobre a casa. Sobre o assunto, consultar: FÉNELON COSTA, Maria Heloísa & MALHANO, Hamilton Botelho. “Habitação Indígena Brasileira” In: BERTA RIBEIRO, G (Coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. vol. 2- Tecnologia Indígena, Petrópolis: Vozes/Finep, 1987, p. 30.

interior da habitação verifiquei uma quantidade significativa de objetos⁹⁵ utilizados pelos Suruí *Aikewára*; porém um deles prendeu minha atenção pela sua forma, pois se tratava de um casco de jabuti (Foto 4) suspenso de uma ponta a outra por um barbante, contendo uma baqueta⁹⁶ empregada para percuti-lo.



Matta da Silva 20/07/2005

Foto 4. *Sautikapeháw* (casco de jabuti) suspenso por fio de algodão

Verifiquei informações sobre esse instrumento em obras de referência e para minha surpresa elas abrangem tanto instrumentos musicais quanto descrições minuciosas de sociedades indígenas feitas pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Constatei entre essas obras que as técnicas empregadas para se produzir som são diferenciadas. No trabalho de Cameu (1977)⁹⁷ este instrumento aparece como de uso cerimonial entre os Tikuna na Festa da Moça Nova, sendo tocado por uma mulher que utiliza uma baqueta para propagar o som.

No trabalho de Koch-Grünberg (1909)⁹⁸ a técnica empregada ocorre entre os Tukano e consiste em esfregar a palma da mão em uma abertura, antes revestida de breu e aquecida no fogo, produzindo um som semelhante a um grito, entretanto o autor não fornece referência sobre quem e quando o utiliza. Mas pelo que cotejei do relato de Cameu com as considerações feitas pelos Suruí *Aikewára* há certa semelhança em termos de emprego de técnica e no contexto onde o instrumento é usado.

⁹⁵ Arco e flechas, cestos cargueiros, colares, *araráw*, maracás, fotos.

⁹⁶ “Pequena vara de madeira com que se percutem os tambores. No caso do tambor de fenda, as baquetas são revestidas na extremidade de percussão com um capeamento de látex.” (Berta Ribeiro, 1988, p. 211).

⁹⁷ Cf. CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

⁹⁸ Cf. KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: EDUA/FSDB, 2005, [1909].

Na sociedade Suruí *Aikewára* este instrumento é tocado pelos homens, colocando o barbante em volta do pescoço e apoiando o casco abaixo do peito, utilizando uma baqueta que o percute em toques consecutivos. Tal instrumento, segundo as informações dos Suruí *Aikewára* e pelo que observei durante a realização da dança do jabuti durante minha segunda ida ao campo no primeiro semestre de 2006, acompanha a marcação acentuada da perna direita no desenvolvimento da dança, se destacando, neste caso, em relação aos maracás.

O que se observa, em relação à materialidade de tais objetos, é o fato de que ela assume grande importância na cultura Suruí *Aikewára*, assim como em outros grupos indígenas, dando amplo destaque às formas, decoração, matérias-primas e inscrições em torno de sua estrutura, que somado ao conhecimento empregado na sua fabricação ganha sentido e comunica aspectos passíveis de identificação, do grupo que os produziu. Tudo isso implica no ordenamento da própria dinâmica cultural a que estão inseridos.

Diante da realidade apresentada adoto o conceito de cultura proposto por Geertz (1978)⁹⁹ o qual se refere a um sistema de concepções herdadas historicamente pelas gerações em formas simbólicas que permitem a comunicação entre as pessoas e a perpetuação de práticas desenvolvidas pelo conhecimento em relação à vida social. Deve-se mencionar que o conceito nasce a partir da constatação da necessidade em atribuir um significado às representações elaboradas pelos homens em sociedade, pois ao criar os símbolos o homem adquire cultura.

Na dinâmica cultural dos indígenas emergem saberes em torno desses objetos que permitem dar continuidade à tradição do grupo, pois são passados pelas pessoas mais velhas às novas gerações. Para isso, são aplicados os mesmos processos de aprendizagem aos quais foram submetidos por via da observação e execução. Constatei isso nas conversas com os índios, pois as referências a este procedimento eram frequentemente verbalizadas e sempre direcionadas às pessoas experientes da aldeia. Como mostra o relato de um Suruí *Aikewára*,

“[q]uando a gente fazia antigamente né! Fazia uma coisa assim também pá cantá música assim. Os velho mostro né! Antigamente, até hoje *Mihó, Mihó, Sawara'á, Mikwá e Warini* [...] o meu pai também me ensinou né!, *Mihó, Mihó* ensina também que é mais velho, meu pai já morreu era pajé também sabia fazê frecha, eu sei fazê frecha também [...] ensinava assim, mostrando cumo eles fazia, a gente olha né! gente mostra cumo gente faz tudo aqui,

⁹⁹ Cf. GEERTZ, Clifford. “A religião como sistema cultural” In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

aí marra com essa linha, linha de, de, a gente compra isso daqui né!, antigamente fazia memo era algodão memo que plantava, aí a gente bolava ela tudo e começava a fazê; minha vô memo que morreu o nome dela era *Wa'á* começou a fazê, fazia até rede disso também, antigamente fazia, até hoje faz também os mais velho, e a nossa tradição memo, antigamente já vinha assim mostrando memo, a gente aprende com mais velho mostrando [...] tô ensinando os meu menino também, eu ensino, de vez em quando eu tô ensinando eles, aprendendo a língua também, a gente fala assim mostrando pra eles é assim que meu pai fazia né! que era teu vô né! Eu falava pra eles, eu falo até hoje, eu falo pra eles assim: tem que fala nossa língua, e num fala muito na língua do branco, antigamente falava só na língua de nós memo, num tinha aquele branco no meio [...] eles me vê quando faz né!, fica aí perto, eu chama a ele e eles começa a aprendê.”¹⁰⁰

A socialização de tais práticas do grupo começa desde a mais tenra idade pelas quais os índios compartilham os costumes, crenças que medeiam a vida na aldeia e na floresta que revelam o modo de ser *Aikewára*: seja na observação e confecção de um objeto, seja na forma de se aprender uma dança e cantar, contar histórias, falar a língua nativa. A aplicação e a abrangência de tal procedimento fica visível quando ainda na aldeia presenciei a realização do *sapurahái*, no qual os índios mais novos observavam os mais velhos durante uma dança que causou comentários dos presentes, pois era a primeira vez que apresentavam à comunidade, no entanto conhecida e praticada pelos experientes.

Tal procedimento é reforçado pela explicação de um dos experientes do grupo quando falava sobre como tinha aprendido a fabricar os instrumentos, bem como cantar e dançar, remetendo-se aos ensinamentos adquiridos pela interação com os antepassados, pois em suas lembranças mencionava que “[o]s antigo ele ensinava *Musenái*, *Moroneikó*, *Musenái* ensinava também fazia tudo direitinho pá nós vê. Aí nunca deixamo de fazê. Capitão chamou pá cantá, dança, repetindo muito vez, até nós aprendê.”¹⁰¹

No relato acima, os atuais experientes aprenderam os ensinamentos que hoje repassam aos jovens mediante os conselhos e explicações dadas por *Musenái* o grande chefe que detinha as funções de líder religioso e político entre os Suruí *Aikewára*. Nas conversas com os experientes as lembranças acionadas ao passado eram sempre presentes em seus comentários, fator explícito quando os índios a utilizavam para recordar acontecimentos ligados à vida na aldeia que remetem ao aprendizado dos rituais, instrumentos musicais, entre outros. Em suma, os experientes acionavam a memória no sentido de comparar o presente com o passado, revivendo via as lembranças um modelo de prática almejado para as novas gerações, ideais que continuam a ser expressivos e atuantes mesmo com todas as mudanças

¹⁰⁰ Entrevista concedida por *Maironuhú* em 19/07/2005.

¹⁰¹ Entrevista concedida por *Mihó* em 22/02/2006.

sofridas pelo contato e no atual contexto vivido pelo grupo, conforme demonstrei no segundo capítulo.

Retomando algumas idéias desenvolvidas para prosseguir o raciocínio sobre o conhecimento tradicional pode-se dizer que a prática cultural dos Suruí *Aikewára*, como nos demais grupos indígenas, está ligada à adaptação ao meio ambiente que ocupam e de onde retiram atualmente parte da subsistência e as matérias-primas necessárias para a confecção de objetos de uso doméstico, ritual e lúdico. Por meio de práticas orientadas pelo conhecimento tradicional, o indígena estabelece uma relação dialógica com a natureza, mediante a apropriação e uso de seus recursos baseados a partir de uma complexa lógica orientada pela experiência, fixada em formas perceptíveis, como demonstra Ribeiro¹⁰² em relação aos índios Ka'apor,

“[...] [p]ara sobreviver na mata os índios Urubu tiveram de recriá-la mentalmente, dar nomes às coisas, atribuir-lhes sentido, encontrar-lhes utilidade. De toda a infinidade de espécies que compõem a floresta amazônica eles selecionaram umas quantas como os frutos alimentícios, as matérias-primas de seus artefatos, compreendendo desde madeiras para construir o arcabouço das casas ou simples arcos, até cipós e enviras para amarrar e tecer, folhas e palmas para embalar ou trançar, resinas e látex para colar, fazer fogo ou defumar, e, ainda, tintas, venenos, e muitos outros. [...] A mesma elaboração mental foi realizada em relação à fauna, esta também foi catalogada, recebeu nomes e significados. Elegeram algumas espécies para comer, cercaram outras de restrições e ainda proibiram completamente a utilização alimentar da maioria. Têm um profundo conhecimento dos hábitos não só das espécies de que se utilizam na alimentação ou para fabricação de adornos e artefatos, mas de quase toda a fauna regional.” (1978, pp. 35-36)

Munidos desse conhecimento tanto os povos indígenas quanto outras populações tradicionais apresentam uma riqueza de saberes que as orienta em suas ações no cotidiano, sendo nesse caso o saber proveniente da coletividade, mesmo que este esteja centrado em uma única pessoa ou em um grupo de pessoas. Por isso, os velhos pela experiência adquirida com o contato que mantêm com a natureza e pelos ensinamentos que outrora foram adquiridos via socialização com os antepassados, aprofundaram seus conhecimentos em determinados setores ou áreas do saber tradicional em relação aos demais indivíduos. Pelo grau de conhecimento que possuem geralmente são reconhecidos pelos demais membros do grupo e indicados como excelência nos saberes ligados aos vários aspectos de sua sociedade como ocorre entre os Suruí *Aikewára*.

¹⁰² Cf. RIBEIRO, Darcy. “Os índios urubus ciclo anual das atividades de subsistência de uma tribo da floresta tropical” In: *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 31-59.

Em diversas sociedades indígenas os velhos são estimados e tratados com respeito, em virtude de terem atingido um novo ciclo de vida obtendo, assim, um novo *status* e um tipo de comportamento legitimado pela sociedade da qual fazem parte, como ocorre entre os índios Suyá estudados por Seeger (1980).¹⁰³ Em outras sociedades Seeger comenta que a posição destinada aos velhos varia de acordo com as regras sociais nelas estabelecidas, sendo que em alguns grupos como Guayaki, Siriono e Cubeo os velhos são relegados ao abandono, desprezo e exclusão da vida social.

Na sociedade Suyá, para além do novo *status* adquirido por essa classe de pessoas que incluem tanto os homens quanto as mulheres, Seeger mostra que a atuação dos velhos é importante pelo conhecimento que possuem em relação às práticas e aos saberes do grupo, conferindo a eles prestígio perante aos demais integrantes da sociedade mesmo sendo também reconhecidos pelo aspecto cômico adquirido a partir de sua nova condição social,

“[o]s velhos Suyá também são altamente respeitados pelo seu saber cerimonial. Como outras sociedades de língua Jê, os Suyá executam cerimônias bastante elaboradas com intervalos razoavelmente grandes. Algumas podem ocorrer só uma vez em 10 anos ou mais. Uma consequência direta dessas cerimônias pouco frequentes mas importantes é que muitos dos rapazes, e até mesmo a maior parte dos adultos, têm um conhecimento incompleto a respeito de como executá-las. As pessoas velhas são necessárias para a execução correta e, em razão do seu saber, adquirem prestígio. Esse respeito pelos velhos pode parecer contraditório com o humor com que os *wikényi* são tratados: os mesmos membros da comunidade que são respeitados também representam o divertimento e a comédia. Mas essas duas características não são incompatíveis para os Suyá. O atual especialista ritualístico procede cada vez mais como um *wikényi* (ele têm um filho casado e dois netos), sem perder nem um pouco do prestígio que têm como aquele que sabe como executar a maior parte das cerimônias importantes.” (Seeger, 1980, p. 72)

Se relacionarmos o comentário sobre os Suyá com a observação feita por Mastop-Lima entre os Suruí *Aikewára* ao constatar a importância dos velhos para esta sociedade mostrando que “[o]s Suruí *Aikewára* respeitam e valorizam os mais velhos e experientes do grupo, pois são eles conhecedores dos aspectos que constituem a identidade étnica do grupo; é a partir do conhecimento deles que os mais jovens são socializados em relação a ser *Aikewára*.” (2002, p. 84). O fato é que assim como na sociedade Suyá os velhos entre os Suruí *Aikewára* são o elemento fundamental em todos os acontecimentos que envolvem desde uma simples dança a um rito mais complexo como a festa dos *karuára*, quando participei, recentemente, vendo toda a dinâmica empregada na maneira de como executá-lo, mediante a orientação de saberes e práticas herdadas dos antepassados empregadas na utilização de

¹⁰³ Cf. SEEGER, Anthony. “Os velhos nas sociedades tribais” In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, pp. 61-79.

cantos, instrumentos musicais, dança e outros elementos de caráter simbólico que compõem o ritual.

Com tais pessoas pude estabelecer contato com a finalidade de manter um diálogo, compartilhando de seus conhecimentos durante as conversas realizadas em torno desses saberes. Embora tenha conversado com pessoas de outras faixas etárias em várias ocasiões, concentrei o trabalho entre os velhos tomados como interlocutores preferenciais, levando em consideração o grau de conhecimento sobre o assunto abordado. Os velhos, como foi mostrado, assumem grande importância na sociedade Suruí *Aikewára* devido à experiência adquirida e pelos ensinamentos que lhes foram outrora repassados, possibilitando fomentar entre as gerações mais novas o conhecimento utilizado nas atividades que envolvem desde as práticas relacionadas ao cotidiano como caça, pesca, agricultura e aquelas que se tornam o foco do estudo, sobretudo os saberes referentes ao canto, permitindo também abordar assuntos ligados aos mitos e instrumentos musicais.

A etnomusicologia e a música indígena

Os relatos de cronistas e viajantes e mesmo em pesquisas que versam sobre vários aspectos das diversas culturas indígenas destacam que a organização social, a economia, a vida ritual e a cosmologia são formas de expressão, portanto, elas expressam um modo de vida, uma cultura. Entre os aspectos mencionados acima destaco também a importância atribuída aos trabalhos sobre cultura material e mais recentemente sobre música onde se expressa a diversidade da cultura indígena visando reunir, através de estudo sistematizado, informações as quais possibilitem a apreensão de sentido junto ao grupo pesquisado.

De acordo com as observações de Seeger (1987)¹⁰⁴ durante muito tempo o aspecto musical fora negligenciado por parte dos estudos antropológicos pela falta de um instrumental metodológico capaz de dar conta do material sonoro, sendo que outros aspectos deveriam ser considerados no estudo da música indígena como o contexto em que ocorre a música, a platéia, os músicos, os instrumentos. Além disso, o autor chama atenção de outro aspecto que consiste na dificuldade de se apreender o significado da música em relação ao grupo que a produz.

¹⁰⁴ Cf. SEEGER, Anthony. “Novos horizontes para a classificação dos instrumentos musicais” In: RIBEIRO, Darcy *et. al.* *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. vol. 3- Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987: pp. 173-179.

Tal problema iria ser superado com o passar dos anos pelos esforços de teóricos preocupados em sistematizar métodos e técnicas aplicados à etnomusicologia, levando em conta não só o contexto onde a música era executada como comenta Luhning,

“[a] intenção e motivação dessa nova fase de pesquisa é igual a da antropologia: documentar a riqueza da manifestação musical, especialmente dentro do seu contexto cultural, incluindo todos os parâmetros contextuais que acompanham a música e a sua execução como função, instrumentos, teoria musical, dança, ritual religioso, letras, simbologia, posição e formação dos músicos, tradição e sua transmissão, de certa forma dando-se mais ênfase aos aspectos antropológicos do que nos primeiros tempos.” (1991, p. 115)¹⁰⁵

A abordagem na qual o contexto assume grande importância será desenvolvida quando se abordará o papel da música entre os Suruí *Aikewára*. Por hora, neste tópico inicialmente introduzo à música indígena apresentando a constituição do campo de estudo referente à etnomusicologia, fazendo uma ligação com os estudos sobre os instrumentos musicais e os mitos.

A Musicologia Comparada, sub-área de estudo dentro da Musicologia e precursora da etnomusicologia, nasce com o objetivo de compreender a música não-ocidental, também conhecida como exótica, primitiva, pautada na visão do pensamento europeu predominante do século XIX que relegava a condição inferior a todas as expressões musicais executadas pelas populações tradicionais ágrafas. No início de sua formação a Musicologia Comparada tinha a finalidade de colecionar e copiar a música e os instrumentos musicais dos povos não ocidentais (Oliva, 2000).¹⁰⁶ Tal procedimento atingiu seu ápice no âmbito dos estudos musicológicos, com o aparecimento dos cilindros de gravações, possibilitando o registro sonoro e também o início da formação dos arquivos musicais, por meio do esforço de duas instituições como a Escola de Berlim de Musicologia Comparada e o Instituto de Psicologia de Berlim que solidificaram o marco de sua institucionalização e fortalecimento, encabeçados por estudiosos do assunto que formavam a Escola de Berlim (Piedade, 1997).¹⁰⁷

Durante o período de plena produção do grupo formado pela Escola de Berlim os estudos musicológicos alicerçados sobre as bases da Musicologia Comparada versavam suas

¹⁰⁵ Cf. LUHNING, Ângela. “Métodos de trabalho na Etnomusicologia Reflexões à volta de experiências pessoais” In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 22, nº 1/2, 1º/2º sem, 1991: pp. 105-126.

¹⁰⁶ Cf. OLIVA, Aurora. “Introducción a la Etnomusicología” In: *El Rincón del Antropólogo*. Disponível: <http://www.plazamayor.net/antropologia/archtm/etnomusicologia>. Capturado: 26/12/2005.

¹⁰⁷ Cf. PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Ye'pá-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Florianópolis: UFSC, 1997 (mimeo).

análises em torno da psicologia abrangendo os efeitos do som sobre as pessoas, propriedades do som, intervalos e escalas musicais de outras culturas consolidando um projeto de pesquisa para as músicas das culturas não ocidentais com a finalidade de estabelecer relações com os mais variados tipos de culturas musicais.¹⁰⁸ Mesmo ainda mantendo esse tipo de abordagem sobre a música, as análises realizadas pela Escola de Berlim começam a abranger o campo da etnologia resultando no surgimento das primeiras obras realizadas entre vários contextos e grupos, fundamentadas nas idéias do difusionismo e evolucionismo abrangendo técnicas de pesquisa antropológica. Com o seu desenvolvimento vai se distanciando da concepção etnocêntrica implementada sobre a música dos outros povos.

Com o advento da 2ª Guerra Mundial há uma interrupção no avanço dos estudos da musicologia comparada que forçou a mudança de Berlim para os Estados Unidos, onde recebeu o nome de etnomusicologia¹⁰⁹ tendo um avanço em termos conceituais e adquirindo *status* de disciplina acadêmica entre os anos 50 e 60; sobretudo com a publicação da obra de Merriam (1964) *Anthropology of Music* na qual o autor consegue se posicionar fora do campo de duas formas de abordagens vigentes nos estudos da música. O primeiro tipo reduz a música ao aspecto da expressão implícita nos estudos de musicologia histórica, quanto ao segundo exclui o conteúdo acústico de suas análises.

Diante do campo epistemológico os estudos sobre a música assumiam um caráter amplamente redutor, por isso Merriam (1964) rejeita tais perspectivas de abordagens levando em conta a influência que recebeu da Escola Culturalista, cujo principal expoente era Boas. Com tais influências o autor constrói os argumentos que lhe possibilita situar a

¹⁰⁸ Segundo Montardo esse projeto tinha como objetivo compreender os significados “transculturais da música” através da comparação de intervalos musicais em diferentes culturas, tendo em vista a questão dos universais relacionados aos sentimentos que seriam provocados por eles. Consultar: MONTARDO, Deise Lucy. *Através do “Mbaraka”: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia, São Paulo: USP, 2002 (mimeo).

¹⁰⁹ É interessante comentar que ao longo do seu processo de afirmação enquanto disciplina acadêmica a etnomusicologia recebeu várias designações, o que sugere uma mudança não só em termos etimológicos como em relação à constituição e constante aperfeiçoamento de um referencial teórico-metodológico de análise. Oliveira Pinto destaca entre outras designações como “[...] musicologia comparativa (*vergleichende Musikwissenschaft*), pesquisa musical etnológica (*etnologische Musikforschung*; Marius Schneider 1937), folclore e etnologia musical (*musikalische Völkerkunde*; Fritz Bose 1952) ‘antropologia musical’ (*ethnographie musicale*) ou ‘música dos povos estranhos’ (*Musik der Fremdkulturen*; cf. Curt Sachs (1959)). Por volta de 1950 o musicólogo holandês Jaap Kunst introduziu o termo ethno-musicology. A partir de 1956 esta designação da disciplina consagrou-se internacionalmente com a fundação da *Society for Ethnomusicology* nos EUA.” (2001, p. 224)

etnomusicologia enquanto uma disciplina de natureza híbrida (Oliveira Pinto, 2000)¹¹⁰ envolvendo a musicologia e antropologia o que constitui o cerne de seu problema chamado pelo autor de “dilema musicológico”.¹¹¹

Ciente do hibridismo presente na composição da etnomusicologia, Merriam (1964) observa que por muito tempo a musicologia comparativa centrava suas análises nas estruturas do som desconsiderando o aspecto antropológico, que na sua visão só é possível a partir do entendimento dos conceitos formulados pelos produtores da música revelando as estruturas à luz da teoria antropológica. Com essa percepção Merriam formula a definição para a etnomusicologia como o estudo da *música na cultura*, reforçando o modelo da Escola Culturalista¹¹² marcando a caracterização da disciplina nas décadas de 60 e 70. Apesar dos esforços em tentar se desprender do dilema musicológico Merriam ainda permanece com a sua postura inicial em relação à música, a qual era concebida como um aspecto separado da cultura não havendo ligação com outros aspectos como as danças e os mitos.

Além de Merriam outros expoentes se destacaram em termos de suas importantes contribuições à etnomusicologia como Bruno Nett (1964)¹¹³ e Blacking (1967, 1973),¹¹⁴ entre outros. O primeiro por fornecer um instrumental teórico metodológico por meio de suas

¹¹⁰ Cf. OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. vol. 44, nº. 1, 2001: pp. 221-286.

¹¹¹ Sobre o assunto consultar: MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI, 1978; SEEGER, Anthony. “Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs” In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pp. 39-63; MERRIAM, Alan P. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective” In: *Ethnomusicology*, vol. 21 (2), 1977: pp. 189-204; SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, 1987.

¹¹² No artigo “Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia...” Roberto Cardoso de Oliveira traça a trajetória da Antropologia elaborando uma matriz disciplinar a partir das principais tradições desenvolvidas por esse campo do conhecimento, inscritas nos paradigmas dominantes dos diversos períodos de sua história. Com essa perspectiva, mostra como as Ciências Humanas e as Ciências Naturais se desenvolveram enquanto campos distintos do conhecimento: nas ciências humanas os paradigmas coexistem no tempo, são simultâneos, ao passo que nas ciências naturais os paradigmas não se comunicam, um novo substitui o antigo pela via das “grandes revoluções” como enfatiza o filósofo Thomas Khun. Então, a matriz disciplinar construída estabelece uma articulação sistemática de um conjunto de paradigmas coexistentes no tempo, onde se encontram as escolas antropológicas (Escola Francesa, Escola Inglesa, Escola Histórico-Cultural Americana e Antropologia Interpretativa) com seus respectivos paradigmas e fundadores. Toda a movimentação no campo epistemológico, como se observa, tem reflexos na nova fase da constituição da etnomusicologia que, por sua vez, se liga à Antropologia americana na abordagem dos estudos culturalistas. Consultar: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia” In: *Anuário Antropológico 84*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, pp. 13-25.

¹¹³ Cf. NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press, 1964.

¹¹⁴ Cf. BLACKING, John. *Venda children's songs – a study in Ethnomusicological analysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, [1967]; BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

observações de campo em relação ao fazer do etnomusicólogo, mesmo sem seguir os direcionamentos propostos pelas correntes de estudo demarca desde o início de sua carreira uma postura independente, centrando seus trabalhos entre sociedades ágrafas, orientais, entre outras. O segundo abarca a análise da música como um sistema cultural integrado e interagindo com outros domínios da cultura, fazendo com que descarte a oposição estabelecida entre música e cultura privilegiando a ênfase no contexto em que a música é produzida. Além disso, dá importância para as categorias nativas sob o fenômeno musical. As formulações consideradas por Blacking permitiram Merriam (1977) corrigir sua definição teórica sobre a etnomusicologia passando a ser concebida, agora, como o estudo da *música como cultura*.

O estudo da etnomusicologia entre os grupos indígenas e comumente as abordagens contemporâneas em outros contextos recebe uma forte influência dos estudos de Blacking, havendo trabalhos que encaminharam suas análises a partir do aspecto de interação da música com outros domínios da cultura como no caso o interesse pelas cosmologias amazônicas, xamanismo, onde também a música apresenta um papel importante como observa Piedade,

“[n]o estudo das sociedades indígenas vários trabalhos dão ênfase as questões ligadas à música como forma de compreender suas práticas rituais. Isso se deve ao avanço de pesquisas etnomusicológicas na Amazônia em meados da década de 70, revelando a importância da música para as sociedades que as produzem. A música ocupa um lugar central tanto na cosmologia das culturas amazônicas como elemento presente no tempo mítico, quanto nas curas xamanísticas como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural e nas diversas funções cotidianas.” (1997, p. 20)

A percepção da música indígena enquanto um campo bastante fecundo para novos estudos motivou que a etnomusicologia tomasse corpo no país¹¹⁵ pela necessidade de novos estudos, objetivando assim novas abordagens sobre o assunto. O estudo empreendido no Parque do Xingu por Menezes Bastos (1978), investigando um amplo sistema de classificações utilizadas para conceituar a música e os instrumentos Kamayurá mediante a exegese nativa.

Seguindo essa perspectiva outros trabalhos foram produzidos no decorrer das décadas posteriores. A abordagem empreendida por Aytai (1985),¹¹⁶ desenvolvendo uma

¹¹⁵ “[...] [a] etnomusicologia estabeleceu-se com centros de estudos e de pesquisa nas principais universidades americanas e européias, firmando-se, cada vez mais, com expressão própria também no Brasil.” (Oliveira Pinto, 2001, p. 223)

¹¹⁶ Cf. AYTAI, Desidério. *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: USP, 1985.

minuciosa análise que desmistifica a idéia que a música indígena não apresenta uma estrutura elaborada em termos de padrões musicais, com a caracterização neste caso, do elemento polifônico presente nos cantos Xavante. Seeger (1987), analisando os gêneros vocais dos índios Suyá estabelece diferenciações que variam entre a fala e o canto inseridos em quatro categorias nativas identificadas pelo autor.

A análise de Roseman (1991)¹¹⁷ parte de um estudo interdisciplinar entre os *Temiar* da Malásia e busca compreender os conceitos relacionados à saúde e à doença para articulá-los com a etnografia da performance musical nas cerimônias de cura, se apoiando nos instrumentais da Etnomedicina e Antropologia interpretativa para dar conta de seus objetivos. Mello (1999),¹¹⁸ desenvolvendo pesquisa entre os Wauja, enfoca a música e suas especificidades utilizando as categorias do grupo quando se referem à produção do som e demonstra a partir dessas categorias como os Wauja concebem som, música e linguagem no seu universo. Queiroz (2006), comentando a pesquisa de Álvares (2006) entre os Maxacali, enfatiza o entendimento da autora quando percebe que a música executada pelos membros da sociedade Maxacali se liga aos rituais de cura e também define a construção de pessoa “[...] já que, para tornar-se verdadeiramente Maxacali (*Tikmu’um*), é necessário possuir, ao longo de suas vidas, cantos e *Yãmîy* (espírito cantor que mora no além).” (2006, p. 21)¹¹⁹

Os diversos aspectos abordados pelas análises comentadas identificam relações e processos sociais nos quais a música veicula como agente encadeador de eventos, seja para conferir humanidade, estabelecer contato com os espíritos, nortear relações de gênero associando canto e linguagem ou perceber as concepções sobre o universo sonoro dos grupos indígenas. Pela música todo um *ethos*¹²⁰ se revela tornando inteligível a dinâmica dessas sociedades aonde a música vai além do caráter meramente lúdico. Por isso, a diversificação dos temas no campo da etnomusicologia abrange variados aspectos, assim como a necessidade de se trabalhar a interdisciplinaridade entre áreas do conhecimento para se dar

¹¹⁷ Cf. ROSEMAN, Marina. *Temiar healing sounds from the malaysian rainforest: Temiar music and medicine*. Berkeley: University of California press, 1991.

¹¹⁸ Cf. MELLO, Maria Inez C. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Florianópolis: UFSC, 1999 (mimeo).

¹¹⁹ Cf. QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana” In: TUGNY, Rosângela Perreira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

¹²⁰ Cf. GEERTZ, Clifford. “Ethos’, visão de mundo e a análise de símbolos sagrados” In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

conta dos objetivos propostos, demonstrando uma flexibilidade em não se ater necessariamente às estruturas sonoras como ocorria nos primórdios de sua formação.¹²¹

Diante dos trabalhos desenvolvidos sobre a música indígena o estudo entre os Suruí *Aikewára* levará em consideração a perspectiva de Merriam (1964) abordando o canto como cultura proveniente de um saber que tem por finalidade explicar sua prática e concepções relacionadas aos espíritos e animais, levando em conta também os mitos e os instrumentos musicais. Com isso, levarei em consideração os processos de aprendizagem relativos ao conhecimento musical, envolvendo concepções relacionadas ao sonho ensinadas pelos espíritos aos indígenas, estabelecendo conexões com o rito de cura, com a festa dos *Karuára* e entre alguns mitos narrados pelos Suruí *Aikewára*.

Os instrumentos musicais indígenas

Apesar da música das sociedades indígenas ter sido um elemento pouco estudado em relação a outros aspectos da cultura, há muito tempo os instrumentos musicais merecem a atenção de viajantes e etnólogos,¹²² os inserido num conjunto de objetos que compunham diversas coleções etnográficas, os primeiros descrevendo-os e desenhando-os, os últimos tratando de relacioná-los à cultura material e classificá-los. Para mostrar a importância do tema apresento alguns trabalhos pioneiros neste campo do conhecimento.

Koch-Grünberg (1909) compõe um clássico da literatura etnológica sob a forma de registro de viagem, contando sua experiência com os grupos indígenas do Noroeste-Amazônico a partir de expedições empreendidas entre os anos de 1903 a 1905. A obra é composta de uma riqueza de informações sobre a cultura dos grupos com os quais estabeleceu contato, dedicando especial atenção ao significado da arte para os povos indígenas. A documentação reunida abrange, para além do caráter intrínseco da arte, as descrições de rituais, as danças, os instrumentos musicais, os cantos, entre outros assuntos referentes às práticas e aos saberes indígenas. Aborda também um momento importante da história do

¹²¹ “Desde sua reformulação a partir de meados dos anos 60, tornou-se meta definida da etnomusicologia descrever os diferentes agentes e agrupamentos etnomusicais: pesquisando suas ações (criação, recepção, transmissão); interpretando as manifestações musicais (através de instrumentos, cantigas, valores e normas); analisando os comportamentos psíquicos, verbais, simbólicos e sociais ligados a música.” (Oliveira Pinto, 2000, p. 226)

¹²² Consultar: BERTA RIBEIRO, G. “Os estudos de cultura material: propósitos e métodos” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXX, 1985: pp. 3-41.

Brasil com o ciclo da borracha, mostrando a exploração e a violência sofrida pelos indígenas ao serem incorporados na atividade de extração da borracha. Apesar de não ser uma obra que trate especificamente do estudo da música entre os indígenas, mostra a preocupação do autor com esse tipo de registro que fornece valiosas informações sobre os cantos em contextos rituais.

O trabalho de Hornbostel (1924)¹²³ apresenta uma preocupação específica com a música em termos propriamente analíticos de seu plano expressivo e dos instrumentos musicais. A relação de instrumentos musicais apresentadas por Hornbostel para estes povos guianenses de fala caribe: *Makushi*, *Taulipang* e *Yekuana*, registra o uso de idiofones (chocalhos e maracás); membranofones (tambores, cuja origem entre os povos em tela é atribuída ao contato com os europeus) e vários tipos de aerofones (trompas, flautas com orifícios digitais e clarinetes, sendo que o autor atribui também aos invasores europeus a entrada destes últimos na América). É bastante forte, especialmente nas considerações sobre os instrumentos musicais, uma orientação difusionista e evolucionista.

Para Sachs (1929)¹²⁴ os instrumentos musicais ocupam uma posição de suma relevância na cultura humana. O autor quis tratá-los com os meios da Musicologia Comparada e da Etnologia fazendo deles objeto de estudo não apenas da consideração sistemática, mas também da história. A história iria desde a idade da pedra até a nossa época, ela se interromperia apenas quando os instrumentos são desligados do amplo contexto das relações com a crença e com a vida. Com esse estudo, ele não quis resumir-se ao aspecto artesanal e musical, nem à sua evolução ao longo dos tempos. O autor demonstra como é que o instrumento musical estaria vinculado com a totalidade dos instintos e idéias do homem.

Izikowitz (1935)¹²⁵ salienta que a análise científica de objetos materiais de acordo com as leis das Ciências Naturais pode levar a resultados de importância quanto ao significado de objetos materiais como os instrumentos musicais e de som. Cumpre lembrar que um artefato, visto como elemento cultural, sempre pertence a um complexo de idéias próprias dos homens que o usam, ou seja, preenchem certos objetivos ou funções, e também a

¹²³ Cf. HORNBOSTEL, Erich M. von. "La Música de los *Makushi*, *Taulipang* y *Yekuana*" In: *Del Roraima al Orinoco. Theodor Koch-Grünberg*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 3º Volume, 1982 [1924]: pp. 331-366.

¹²⁴ Cf. SACHS, Curt. *Espírito e Realização dos Instrumentos Musicais*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1929.

¹²⁵ Cf. IZIKOWITZ, Karl Gustave. *Musical and other sound instruments of the South America Indians*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

sua forma depende de idéias técnicas do seu produtor. Todas as investigações científicas de objetos materiais deveriam ser efetuadas no sentido de aumentar o conhecimento da técnica, que por sua vez é influenciada pelo ambiente e pelos materiais disponíveis, assim como pelas funções do artefato. O complexo de funções associado ao objeto material deve incluir não apenas o uso direto na vida social, mas também concepções religiosas, ritualísticas e outras.

Cameu (1977) no estudo introdutório sobre música indígena abrange aspectos referentes à incursão dos viajantes e os relatos por eles realizados quando aportaram em terras brasileiras, o fenômeno musical, linhas melódicas, informações sobre a variabilidade dos instrumentos musicais indígenas e transcrições feitas pela autora de cantos rituais de pesquisas realizadas por Darcy Ribeiro de 1948 a 1951; Max Boudin e Egon Schaden em 1949.

Menezes-Bastos (1978), ao abordar a música Kamayurá, trabalha uma parte da análise sobre os *marakatap* (instrumentos musicais) envolvendo sua classificação, construção, afinação e formas de execução, observa também a existência de desenhos que detalham a constituição dos objetos como seres vivos. Demonstra que a construção dos instrumentos é realizada por etapas, contando com o direcionamento de um ou mais especialistas responsáveis por uma etapa específica na composição do instrumento, como no caso da afinação que é de responsabilidade exclusiva do mestre de música, sendo feita em dois momentos: durante a própria construção do instrumento, pela determinação de suas dimensões e como forma de preparação antes de cada sessão de execução. Entre os Suruí *Aikewára* os experientes participam de todas as etapas que variam da construção à execução dos instrumentos em seus rituais, não há uma etapa que exija conhecimentos específicos como no caso apresentado entre os Kamayurá.

Sob outra perspectiva em relação ao estudo dos instrumentos musicais, Hood (1971)¹²⁶ a partir de sistematização que resultou na organização de um organograma sobre tais instrumentos levou em conta a prática de execução musical, particularidades simbólicas, contextos rituais e informações sobre os construtores, apoiou-se na linguagem simbólica inspirada na escrita da dança desenvolvida por Rodolf Laban. A abordagem de Laban (1978)¹²⁷ é centralizada em torno dos movimentos e seus significados, demonstrando a

¹²⁶ Cf. HOOD, M. *The Ethnomusicologist*. New York: Mac Graw Hill, 1971.

¹²⁷ Cf. LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

preocupação do autor em fornecer um instrumental de análise que abrangesse sua aplicação em diferentes culturas. É interessante que neste aspecto Mastop-Lima (2002)¹²⁸ viu a importância da dança como possibilidade de se inferir sentido à prática ritual dos Suruí *Aikewára*, elaborando uma ilustração e descrição do desenvolvimento da dança ritual, na qual os instrumentos musicais entram em sincronia com os movimentos dos dançarinos.

No estudo que faço sobre o *Sapurahái* de *Karuára* que também envolve os mitos, os instrumentos musicais e os cantos observei durante a realização de trabalho de campo entre os Suruí *Aikewára* o emprego dos seus instrumentos como *Sautikapéhaw* (casco de jabuti) e o *Sykã* (chocalho) que mesmo utilizando técnicas diferenciadas, e posicionados em partes distintas do corpo para produzir som sobre o instrumento, acompanham a marcação acentuada da perna direita quando se inicia a dança. O que torna o movimento da dança e outros aspectos do ritual passíveis de compreensão analisando o contexto onde os instrumentos musicais são empregados. Também no estudo dos mitos o pensamento indígena é revelado como uma forma de compreender aspectos relacionados ao canto, fazendo ligação com o desenvolvimento de práticas rituais dos indígenas.

O estudo dos mitos e o pensamento indígena

No estudo dos instrumentos musicais e da música se encontra a abordagem sobre os mitos que constituem um rico referencial de análise para se entender muitos aspectos do mundo indígena, envolvendo a organização social, sistema de crenças, ritos; além disso, expressam os mitos semelhanças e diferenças delimitando as marcas da identidade étnica¹²⁹ entre os grupos. O conteúdo das narrativas versa sobre os mais diversos acontecimentos com a finalidade de explicar eventos ocorridos desde o tempo antigo, sendo compartilhados pelos membros da sociedade via a interação entre gerações, garantindo a manutenção da memória coletiva do grupo. O mito, então, somente pode ser apreendido enquanto uma construção simbólica de uma realidade que se revela de um modo peculiar diferente da lógica ocidental, visando atender uma necessidade humana em relação ao por que das coisas.

¹²⁸ Cf. MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. *O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002 (mimeo).

¹²⁹ Cf. CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

Diante das considerações feitas sobre o mito passo a fazer um comentário sobre algumas obras e textos de Lévi-Strauss, enfocando a relação entre mito e música para obter os significados das estruturas narrativas provenientes do discurso mítico permitindo, assim, formar um modelo de compreensão do mito, tomando-o enquanto um nível de linguagem. Em *A estrutura dos mitos* (1958)¹³⁰ Lévi-Strauss rompe com os métodos utilizados até então, que tentavam dar conta desse fato lingüístico através do enfoque na narrativa, e realiza uma análise estrutural, proveniente do diálogo que mantinha com o lingüista Jakobson.

Segundo Lévi-Strauss, há uma relação muito próxima entre mito e linguagem, já que o mito é uma narrativa, então ele provém do discurso se dando a conhecer pela palavra.¹³¹ Logo, cada mito pode ser analisado independentemente, procurando traduzir a sucessão de acontecimentos por meio de frases, as mais curtas possíveis. O mito deve ser lido como uma partitura musical, portanto, requer um procedimento diverso, com uma dimensão diacrônica e sincrônica, pois ele pode iniciar com um tema e em seguida mostrar variações, e para conhecê-lo é necessário olhar sua totalidade. Os mitos se reproduzem e possuem estrutura universal, mas os temas se diferenciam.

Mas pergunta-se, afinal o que é um mito? Godelier (1994)¹³² encontra a resposta tomando a seguinte proposição, como é que os materiais objetivos da realidade natural ou social que encontramos transposta para o discurso mítico tomam o seu caráter fantasmático, como é que se transmutam em representação ilusória do mundo? A conclusão alcançada pelo autor é que o pensamento mítico é o pensamento humano que pensa a realidade por analogia, o que faz chegar a definição do mito como uma representação ilusória do homem e do mundo, uma explicação inexata da ordem das coisas.

¹³⁰ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos” In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, [1958].

¹³¹ Ao mito e à linguagem o antropólogo francês ainda soma a música. A linguagem está dividida em três níveis bem distintos e que se articulam entre si: fonemas, palavras e frases. Combinando fonemas obtêm-se palavras; combinando notas obtêm-se frases; na música não há palavras, as notas combinadas geram melodias. No mito só temos o nível das palavras e das frases. O mito e a música têm origem na linguagem, sendo que a música acentua a dimensão da sonoridade, enquanto que o mito acentua a dimensão do significado, duas dimensões – som e significado – que estão presentes na linguagem. Esses níveis de divisão interna da linguagem, da música e do mito que serve de base para o autor dividir o mito em pequenas unidades que denomina de “mitemas” que são unidades que têm o tamanho de uma frase e que são elementos básicos tratados pela análise estrutural. Sobre assunto consultar: PANOFF, Michel & PERRIN, Michel. *Dicionário de Etnologia*. Lisboa: Edições 70, 1973.

¹³² Cf. GODELIER, Maurice. “Mito e História: reflexões sobre os fundamentos do pensamento selvagem”. In: *Horizontes da Antropologia*. Lisboa: Edições 70, 1973, [1971].

Lévi-Strauss (1975) por sua vez coloca em outros termos a base do poder de ação do mito. Para ele, a mitologia em uma determinada cultura tem o papel de tornar revelada a estrutura que envolve cada indivíduo. Ao descobrir esta estrutura, o mito a torna apreensível e mais acessível, preenchendo-a com um conteúdo que pode variar bastante, mas que permanece com a função de moldar e dar significado à vida de cada pessoa dentro da sociedade, dentro dos parâmetros pré-estabelecidos pela própria estrutura.

Para Rocha (1994), mito é uma narrativa por meio da qual a sociedade que o criou se expressa, sendo capaz de mostrar como essa sociedade pensa, qual sua concepção de existência e quais as relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. O mito se deixa eternamente interpretar, e esta interpretação torna-se, ela mesma, um novo mito. Logo, as interpretações não esgotam o mito, ele resiste a tudo, fazendo com que no fundo suas interpretações sejam, quase sempre, matéria-prima para novos mitos.

Em *A gesta de Asdiwal* Lévi-Strauss (1976)¹³³ mostra como no decorrer da narrativa, que envolve vários grupos indígenas localizados no litoral Noroeste da América do Norte, em uma região de intenso intercâmbio realizado por essas populações que se dedicavam à caça e à coleta antes do contato, os aspectos geográfico, econômico, cosmológico e sociológico se modificam direta e inversamente com a realidade por onde ocorrem as ações dos personagens. O que demonstra a preocupação do autor com a contextualização dos fatos.

Com a publicação de *O Cru e o Cozido* (1964)¹³⁴, livro que inicia a tetralogia denominada Mitológicas, Lévi-Strauss se propõe tornar evidente a lógica do pensamento selvagem, mediante a análise de uma grande quantidade de mitos. O percurso para tal empreendimento inicia com a análise de um mito Borôro, enfocando a sua relação com o contexto de outros mitos da sociedade em questão, avançando a análise para os mitos de sociedades mais afastadas, no caso os mitos de sociedades indígenas da América do Norte, com a finalidade de compará-las, provando em diferentes áreas o quanto as sociedades possuem características comuns entre si.

¹³³ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. "A gesta de Asdwal" In: *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

¹³⁴ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991, [1964]; _____. *Mithologiques: Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1966; _____. *Mithologiques: L'origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968; _____. *Mithologiques: L'Homme nu*. Paris: Plon, 1971.

Na análise dos mitos Suruí *Aikewára* a utilização da obra *O Cru e o Cozido* é de suma importância, pois Lévi-Strauss no seu empreendimento de análise apresenta classificações referentes às relações entre as personagens assim como dos espaços, onde se desenvolvem as transformações encadeadas pelos sucessivos eventos ocorridos nos mitos dos diversos grupos indígenas. Valendo-me dessas classificações pretendo trabalhar os mitos Suruí *Aikewára* com a finalidade de analisar os mitos que se referem à origem das caças, da mucura e do urubu, atentando para as unidades de significação denominadas por “mitemas”. A escolha dos referidos mitos foi determinada pelo aspecto musical contido nas suas estruturas, sendo que particularmente no mito das caças o canto entoado em um trecho da narrativa estabelece conexões com o rito *Karuára*, que por sua vez contempla minha proposta de trabalho.

No caso em questão a música e a mitologia¹³⁵ estão intimamente relacionadas constituindo a combinação dos tempos sincrônico e diacrônico revivendo, tanto pelo discurso proveniente da palavra quanto pelo som, o tempo mítico que liga acontecimentos ocorridos no passado se estendendo ao presente e ao futuro como coloca Lévi-Strauss. Por isso, a metodologia referida em relação ao contexto etnográfico permitirá estabelecer comparações entre as versões por mim coletadas e as outras de autores como Laraia (1986), Mastop-Lima (2002) que em períodos distintos de trabalho de campo coletaram dois dos mitos com os quais trabalharei no próximo capítulo, visando esclarecer outros pontos para o seu entendimento não estando presente como “ilustração”, mas como parte integrante do todo.

Em relação à adoção do procedimento de análise empregado em *O Cru e o Cozido* por Lévi-Strauss, Samain¹³⁶ comenta,

“[n]ão é de se admirar então se, ao analisar os mitos, Lévi-Strauss não perde muito tempo de buscar o que eles podem significar concretamente para a comunidade da qual emanam; suas intenções são, antes de mais nada, comparativas. O que interessa a ele é o fato de poder estabelecer, pouco a pouco e progressivamente, correspondências entre os mitos,

¹³⁵ De acordo com Silva, a relação entre “[a] música e mitologia aparecem na obra de Lévi-Strauss como um desdobramento no campo da antropologia dos pressupostos estabelecidos pela lingüística estrutural sobre a relação entre som e significado. Como afirmou Saussure, ‘o signo lingüístico une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica’. E as imagens acústicas só adquirem sentido quando colocadas em relação umas com as outras e com as coisas às quais se unem. Os mitos, como a música, formam sistemas cuja inteligibilidade deve ser buscada na relação estabelecida entre termos, suas unidades de significação. Ouvir uma música é ouvir a si mesmo. E o mesmo vale para quem conta um mito.” (2000, pp. 85-86)

¹³⁶ Cf. SAMAIN, Etienne. “Reflexões críticas sobre o tratamento dos mitos” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984/85: pp. 233-244.

correspondências reveladoras de estruturas comuns – embora sejam modificáveis – de uma população para, através de um jogo de transformações constantes.” (1984, pp. 237-238)

O que se observa na afirmação de Samain sobre o projeto, se se pode dizer, de Lévi-Strauss com a publicação de *Mitológicas* é construir um grande esquema explicativo sobre a mitologia ameríndia com base em generalizações e comparações, seguindo o objetivo da Etnologia francesa de encontrar as formas universais do pensamento e da oralidade. Para dar conta do objetivo toma como ponto de partida a universalidade da natureza humana, questão colocada em toda a sua obra referente aos grandes temas que elegera em suas análises como parentesco, organização social, ritual, arte e mito.

O meio encontrado viria com a aplicação do método estruturalista restringindo-se a áreas onde os fenômenos são mais propensos à sua demonstração como totemismo, magia, religião como um sistema de classificação, posicionamento que começa a aparecer na introdução às obras de Marcel Mauss¹³⁷ quando formula o conceito de inconsciente. Por isso, a análise estrutural estuda uma realidade que não é totalmente concreta, mas como ela é pensada a partir do concreto, como coloca Silva,¹³⁸

“[a]ssim para entender como o pensamento se pensa através do real, afirma-se que a significação resulta do caráter relacional do pensamento e como tal deve ter surgido de um só golpe. A significação é uma relação entre termos, entre significantes e significados. Dessa forma, o universo não poderia ter se tornado significativo paulatinamente. O conjunto dos significantes e o dos significados se constituíram de modo simultâneo e solidário. [...] O pensamento científico, por exemplo, revela apenas uma adequação mais satisfatória sob certas circunstâncias ao pensamento mágico, mas a natureza do processo que os engendra é a mesma.” (2000, p. 81) (Grifo meu)

A discussão sobre o pensamento humano concebido enquanto princípio de uma natureza relacional e simbólica será reforçado, após a publicação do trabalho de Mauss e Durkheim que versa sobre as classificações primitivas nos fenômenos do totemismo e da magia, fazendo com que Lévi-Strauss busque um novo olhar sobre o totemismo com a finalidade de desconstruir teorias anteriormente formuladas. A análise viria com a publicação de *O Totemismo Hoje* (1962),¹³⁹ na qual o autor retoma alguns princípios referentes às teorias de Radcliffe-Brown, Bégson e Rousseau encontrando nelas a chave para o problema do

¹³⁷ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. “A obra de Marcel Mauss” In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

¹³⁸ Cf. SILVA, Vagner Gonçalves da. “O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistroute” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 42, nº. 1-2, 1999: pp. 77-96. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Capturado em 25 de out. 2006.

¹³⁹ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Totemismo Hoje*. Lisboa: Edições 70, 1986, [1962].

fenômeno do totemismo e a comprovação de sua hipótese sobre a constituição do pensamento humano.

Para Lévi-Stauss o totemismo longe de ser uma religião como se pensava, era um sistema de classificação amplamente complexo e marcado pelo simbolismo existente na associação de um grupo social a um animal ou planta, constituindo uma forma de operação de caráter intelectual. Fato para o qual já apontavam os teóricos acima citados e que permitiram ao autor chegar à conclusão de que o homem primitivo não classificava as coisas por mera curiosidade, mas por interesse mental e isso só ocorreu mediante o conhecimento concreto via experiência.

A afirmação então se concretiza na obra *O Pensamento Selvagem* (1966)¹⁴⁰ na qual tais princípios são retomados e aprofundados no sentido de desmontar o pressuposto, vigente na época, da incapacidade dos primitivos elaborarem um pensamento complexo, como acreditavam vários estudiosos. Lévi-Strauss conclui o estudo mostrando a dinâmica existente no pensamento humano sendo operado a partir de classificação e sistematização, não há o pensamento do selvagem diferente do civilizado, a diferença existe na linguagem empregada para estabelecer a idéia, sendo que o tempo todo fazemos usos dos dois pensamentos cada um obedecendo a lógicas específicas de se expressarem, seja por meio de metáfora, mitos, poesia, arte, ou por classificações, metonímia e lógica aristotélica.

A lógica de pensamento entre as sociedades indígenas, como se sabe, envolve um saber diferenciado do científico, sendo que a partir do elemento simbólico se chega à experiência. Tal processo de experimentação resulta na construção de conhecimento que se refere às crenças ligadas aos sobrenaturais e às técnicas utilizadas para controlá-los quanto aos múltiplos usos que fazem da floresta,¹⁴¹ estabelecendo, assim, uma correspondência entre ambos os planos como mostra Laraia,¹⁴²

“[...] [s]omente admitindo a ocorrência constante dessa preocupação em observar o mundo circundante é que podemos entender a visão que os Tupi têm de seu universo. O mundo

¹⁴⁰ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970, [1966].

¹⁴¹ Segundo Giannini, o conhecimento dos povos indígenas em relação à natureza vai além do aspecto utilitarista e representacional como defendiam as correntes ecológicas e simbólicas da antropologia, principalmente porque há a necessidade de entender o mundo que os envolve e neste sentido elaborar uma concepção que os ordene no universo. Consultar: GIANNINI, Isabelle Vidal. “Os índios e suas relações com a natureza” In: GRUPIONI, Luiz Donisete Benzi (Org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 145-252.

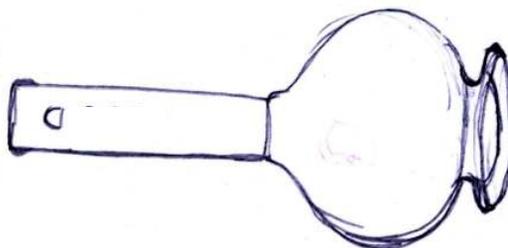
¹⁴² Cf. LARAIA, Roque de Barros. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

animal e vegetal, em primeiro lugar e os demais aspectos da natureza propõe ao homem um modo de pensar. Os Tupi, desta forma, em busca de diversas explicações, atingiram uma forma de pensamento que integra toda a vida natural e sobrenatural num mesmo nível.” (1986, p. 233)

Esse princípio de integração pelos diferentes planos que estabelece a percepção do mundo pelos indígenas mostra semelhanças em outros locais.¹⁴³ Por isso, a constatação da existência de saberes locais partilhados entre os indivíduos de diferentes sociedades requer por parte do pesquisador habilidade para compreensão como para o tratamento dos dados obtidos em campo, a fim de comunicar o modo como tais indivíduos vivenciam a cultura através de crenças, marcas expressas no corpo, conhecimento e apropriação do ambiente que os circunda seja para a produção de sua subsistência, seja para a fabricação de diversos utensílios de uso diário. Revelando, assim, a variabilidade de objetos produzidos dentro de um contexto social que adquire significado a quem deles faz uso. No próximo capítulo tratarei das práticas relativas aos saberes dos velhos entre os Suruí *Aikewára*, enfocando a partir dos ensinamentos apreendidos com *Musenái* em torno do canto, fazendo referência aos outros aspectos como os mitos e instrumentos musicais, mostrando a sua importância para os Suruí *Aikewára* dentro da dança *Sapurahái* realizado para expulsar as doenças da aldeia, e do rito *Karuára* e entre alguns mitos *Aikewára*.

¹⁴³ Um exemplo entre as semelhanças da lógica do conhecimento tradicional, proveniente das sistematizações do pensamento via experiência, ocorre na reserva extrativista do Alto Juruá (Acre), onde grupos indígenas e seringueiros elaboraram todo um saber mediante a relação com a natureza o que possibilitou, devido à área geográfica em que estão localizados, a troca de conhecimentos entre as populações. Consultar: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de. “Introdução” In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). *Enciclopédia da Floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, pp. 11-28.

“*Musenái* ensinava desse jeito. Ah, diz que ele ensinava é assim, não tinha, assim, tempo certo não. Diz que ele ensinava uma hora que podia né! Diz que ele cantava e depois eles repetia. Aí eles diz que repetiam muita vez, muita vez pra eles poder entendê e saber né! E ficá decorando né pra eles decorá.” (Teriwera em 22/02/2006)



Hoytong em 19/04/2006



Hoytong em 19/04/2006

Festa de Camuvara



Hoytong em 19/04/2006

ÍNDIO SAPUTRA FIATÍ

4. Saberes e conhecimentos em relação ao canto dos Suruí *Aikewára*

O reconhecimento de práticas fomentadas entre os grupos indígenas resulta da interação de seus membros em torno da experiência acumulada ao longo de sua vida na qual são transmitidas pelos velhos saberes que orientam e ordenam sua ação no meio em que vivem. A partir do conhecimento dos velhos, procuro abordar a importância do canto como um saber herdado dos antepassados, valendo-me do processo de aprendizagem via interação dos velhos com *Musenái*, estabelecendo ligações com a cosmologia do grupo através dos sonhos e dos mitos.

“[...] os mais velho sabe, *Wariní*, *Sawara’á*, *Mihó*, pode falá com eles que eles conta né!.”¹⁴⁴

Era o que sempre diziam jovens e adultos Suruí *Aikewára*, quando eu perguntava sobre a música, os instrumentos musicais e os mitos. Com o passar dos dias convivendo com os índios, percebi que contar sobre as coisas dos Suruí *Aikewára* envolve um aprendizado que se processa, ao longo do tempo, pela observação, experimentação e audição, aspectos trabalhados e aprimorados pela vivência da cultura a partir de saberes que abrangem as mais variadas áreas do conhecimento indígena. Por isso, os velhos constituem na sociedade em questão uma pequena parcela de seu contingente populacional que permite aos demais conhecer, uma vez que são reconhecidos e indicados enquanto sábios, portanto, aptos a falar dos assuntos de sua cultura.

Os conhecimentos apreendidos “antigamente” ou “naquele tempo” como se referem os Suruí *Aikewára*, acionam lembranças de um passado vivido na aldeia onde as práticas rituais, cantos, danças ligavam a figura de *Musenái*, antigo cacique do grupo que interagiu com os velhos ensinando-os a cantar e confeccionar os instrumentos musicais, como comenta um indígena, “*Musenái* que ensinô a fazê os instrumento e cantá, ele cantava e nois ficava caladinho aprendendo.”¹⁴⁵

A memória enquanto fenômeno social torna-se relevante pela possibilidade de mostrar a caracterização de uma construção coletiva ou individual das pessoas dando, assim,

¹⁴⁴ Entrevista concedida por *Maironuhú* em 19/07/2005.

¹⁴⁵ Comunicação pessoal de *Mihó* em 29/07/2005.

vida aos acontecimentos passados a partir do acionamento de suas lembranças. Halbawachs (2006),¹⁴⁶ ao se referir ao ato de lembrar comenta que

“[n]ossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (p. 30)

No contato que mantive com os velhos pude perceber a inclusão de pessoas em seus depoimentos quando se recordavam dos ensinamentos a partir dos quais foram socializados, comumente nomes como *Sawara'á*, *Mihó*, *Warini* e *Awasaí* eram mencionados tomando como referência a pessoa de *Musenái*, remetendo ao tempo antigo. A partir da interação dos velhos com *Musenái* revive-se o passado atualizando-o na experiência que vivenciaram com os processos de aprendizagem em relação aos cantos, aos mitos, às danças e à construção dos instrumentos musicais.

Mastop-Lima (2002)¹⁴⁷ ao fazer um contraponto entre os referenciais acionados pela memória dos indivíduos na sociedade capitalista, levando em consideração os argumentos de Bosi,¹⁴⁸ em relação aos utilizados pelos Suruí *Aikewára*, destaca que para os primeiros os referenciais apresentados são família, religião, classe social, entre outros. Para os segundos, seus referenciais abrangem o tempo antigo, o espaço da floresta que caracteriza o território indígena, viabilizando a interação com os elementos naturais e seres que nele habitam.

Para os Suruí *Aikewára*, rememorar o tempo antigo tendo como viés suas práticas culturais, caracteriza uma forma de afirmar-se enquanto membros de um grupo étnico a partir de um sentimento de identidade, diria também de saudade. O que torna possível a partir da imersão feita pelas lembranças comparando o passado ao presente onde os lugares, as práticas aparecem em seus relatos,

“[f]icava sentado contando história, nem naquele tempo assim, criança nu meio conversando tudo não, ficava tudo calado, respeitava capitão. De noite contava história, eu ficava com *Musenái*, com meu pai, com minha mãe, minha mãe eu ficava conversando com ela, contava e eu só escutando. Ele num tinha muita gente pá insiná, cumo é que vivia.”¹⁴⁹ (Grifo meu)

¹⁴⁶ Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

¹⁴⁷ Cf. MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. *O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002 (mimeo).

¹⁴⁸ Cf. BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

¹⁴⁹ Entrevista concedida por *Arihêra* em 31/03/2006.

“*Sapurahái* antigamente dançava, memo, até de manhã, começava cinco hora, cinco da tarde primeiro até noite. Aí para primero pra banhá tudo. Aí começou cinco hora. Aí dançou, dançou. Aí para de novo pra comê alguma coisa. Aí torna de novo, de novo até de manhã, assim memo, assim vem amanhecendo, memo, eles dançava a noite todinha.”¹⁵⁰ (Grifo meu)

Esse sentimento de saudade ao qual me reporto em relação aos Suruí *Aikewára*, quando falam das experiências do passado e das pessoas com quem tiveram contato, também se faz presente em outros grupos indígenas, havendo variações das formas como eles são transmitidos, podendo envolver o discurso, o sonho, e as músicas.¹⁵¹ Em sua experiência entre os Yaminawa, Naveira (2004)¹⁵² mostra que as músicas desse grupo se referem ao passado, evocando um sentimento de saudade a partir de acontecimentos concretos como a perda de entes queridos, parentes que passaram a viver longe de seu convívio e das atividades que realizavam juntos; outros temas recorrentes são as lembranças de namoro e quebra de relações. Na ausência de especialistas responsáveis pelos cantos, a aprendizagem obedece a uma outra lógica de ensino, já que os cantos são constantemente criados, fator que os aproxima da biografia dos intérpretes e das experiências concretas, fazendo também alusões aos locais percorridos e às pessoas conhecidas nas andanças.

Embora a música dos Suruí *Aikewára* não evoque em suas letras esse sentimento de saudade como ocorre entre os Yaminawa, seu ensinamento sempre se desenvolveu por meio da transmissão dos conhecimentos provenientes da relação que os atuais experientes mantiveram com os antepassados e deste com os espíritos, como se verá a seguir. Na relação com os antepassados os Suruí *Aikewára* mencionam, em seus relatos, a figura de *Musenái*, estendendo sua ligação a *Moroneikó*, enquanto aprendiz deste último, e com o qual aprenderam e passaram a socializar os conhecimentos relativos aos cantos, fabricação dos instrumentos musicais e mitos para as novas gerações, seguindo os mesmos processos aos quais foram submetidos. Como se constata no comentário de um jovem Suruí *Aikewára* em relação à socialização do conhecimento,

¹⁵⁰ Entrevista concedida por *Apí* em 19/07/2005.

¹⁵¹ O sentimento de saudade também se encontra presente entre os índios Guarani do Mato Grosso do Sul, entre eles Montardo percebeu o uso de práticas destinadas a trabalhar as emoções como a tristeza e o abandono utilizando conversas, passeios, jogos de corridas e as músicas ligadas ao referido sentimento envolvendo: fatos passados, pessoas com quem conviveram e as experiências de contato com os brancos. A música possui a finalidade de a partir de sua experiência no ritual *jeroky* reviver os fatos passados, fazendo com que os índios adquiram autocontrole das emoções, ocasionando entre outras transformações provocadas no corpo à passagem da tristeza para a alegria. Consultar: MONTARDO, Deise Lucy. *Através do “Mbaraka”*: Música e Xamanismo Guarani. Tese de Doutorado em Antropologia, São Paulo: USP, 2002 (mimeo).

¹⁵² Cf. NAVEIRA, Miguel Carid. *Yama yama: os sons da memória*. Trabalho apresentado no ST 27: Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história. São Paulo: ANPOCS, 2004.

“*Musenái, Musenái* era o cacique da aldeia aqui. Antigamente ele era cacique, ele que ensinou tudo pra esses mais velhos como o *Awasaí, Mikwá, Marahí, Mihó, Wariní, Sawara’á*. Ele ensinou essas coisas aí que hoje em dia nós sabemos da nossa cultura, que ele ensinou pra esses velhos aí, que esses velhos tão repassando pra nós igual ele repassou pra esses velhos né! *Musenái* ele era cacique, mas só que hoje em dia nós temos o nosso cacique né! igual o *Mahú*, mas só que hoje nós temos os nossos guerreiro que é *Sawara’á*, nós temos o pajé que é *Awasaí*. E antigamente *Musenái* ele era cacique, ele era pajé, ele era guerreiro, ele ensinava, ele era um bocado de coisa, mas ele era sozinho né!, ele ensinava a tirar espírito mal dos índios, ele era guerreiro também porque ele sabia como cuidar da comunidade né! direito num deixava a comunidade, num deixava a comunidade dele em desunião. Aí ele ensinou tudo isso pros mais velho repassá pra nós hoje.”¹⁵³

Tal aprendizado contava com a participação de grande parte da coletividade reunida no pátio da aldeia, porém não tinha um período para ocorrer, tudo acontecia por iniciativa de *Musenái* convocando um grupo de índios para ensinar, independente de horário, seja de manhã, à tarde ou à noite, por ocasião do *Sapurahái* quando passavam a noite cantando e dançando. De acordo com as informações dos velhos, *Musenái* durante a socialização das práticas, demonstrava o modo de fazer referente aos instrumentos musicais, cantos, mitos e histórias relativos aos Suruí *Aikewára*, como recorda uma índia,

“[...] ele contava história, dançava, ele sabe cantá. Diz que *Moroneikó* contava tudo pra ele, diz que *Moroneikó* ensinava no tempo que teve aquela enchente que matou todo mundo, diz que si acabou com água, o pessoal se acabou com água, teve o primeiro acontecimento da, de acabou o mundo¹⁵⁴ né! que falou que acabou o mundo. E aí foi ensinando muita coisa pro *Musenái* também o *Moroneikó*. E o *Musenái* decorou tudo na cabeça dele, pra ensinar os outros, que somos nós né!, esses índios mais velho.”¹⁵⁵

Como se observa, a forma com que os ensinamentos são realizados tanto antigamente quanto hoje, tentando estabelecer uma comparação, derivam ou tentam seguir os mesmos processos os quais são baseados sejam na observação, experimentação e audição, processos que orientam o conhecimento tradicional articulado em torno da linguagem.¹⁵⁶ Por isso, a linguagem para os grupos indígenas torna-se um mecanismo pelo qual se transmite e se obtém conhecimento, armazenado na memória dos indivíduos, socializados a partir das práticas vigentes no grupo que pertencem, envolvendo significados e concepções, entendendo

¹⁵³ Entrevista concedida por *Arukapé* em 20/07/2005.

¹⁵⁴ Refere-se ao mito de origem dos Suruí *Aikewára*, consultar apêndice mitologia Suruí *Aikewára*.

¹⁵⁵ Entrevista concedida por *Arihéra* em 31/03/2006.

¹⁵⁶ Segundo Menezes-Bastos, a língua falada torna-se o principal veículo de expressão da linguagem, pois “[...] a língua é efetivamente o instrumento básico da transmissão da cultura, da socialização, portanto, tendo ela, ainda mais, a característica de sistema conversor (tradutor ou indicador) de todos os outros sistemas, isto tudo levando a acreditar não ser ela um sistema de conhecimento definido por objeto específico mas, sim, por abordá-los especificamente, no caso, taxonomicamente.” (1978, p. 42)

tais práticas enquanto formas de expressão da cultura, tomadas como um sistema de símbolos (Geertz, 1978).¹⁵⁷

Mesmo considerando sua função prática, que varia de grupo para grupo, o canto como uma entre outras modalidades de expressão, nas sociedades indígenas, constitui um saber que revela todo um universo simbólico, estabelecendo desde comunicação entre humanos e espíritos até como definir relações de gênero, ligando processos sociais à cosmologia dos diversos grupos.¹⁵⁸ Em torno desses saberes, referentes ao canto, que incluem sua aprendizagem e conexões com os mitos e também com o rito *Karuára* dos Suruí *Aikewára*, passo a desenvolvê-los com os dados obtidos em campo.

A experiência dos sonhos: o canto e a pajelança

Em diversos grupos indígenas o conhecimento em relação aos saberes ligados ao canto provém da experiência do sonho¹⁵⁹ e também das instruções dadas por um mestre.¹⁶⁰ No sonho os espíritos ensinam canções e demais técnicas empregadas em procedimentos terapêuticos, danças coletivas e rituais. Os cantos assim integram no complexo cultural do universo indígena, assumindo grande importância na vida de determinados grupos como ocorre entre os Maxakali estudados por Álvares¹⁶¹ que vê no acúmulo dos cantos e de espíritos, ao longo da vida, a condição para a constituição da pessoa Maxakali, com a finalidade de se atingir a maioridade que lhe garante participar da vida pública na aldeia,

¹⁵⁷ Cf. GEERTZ, Clifford. “A religião como sistema cultural” In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

¹⁵⁸ Exemplos são dados entre *Wauja*, *Kamayurá*, *Suyá*, *Tukano*, *Araweté*, *Arara*, *Asurini*, *Waiãpi* entre outros.

¹⁵⁹ Gonçalves, ao trabalhar as narrativas dos *pirahã* como elemento significativo da experiência individual, realizada no sonho, mostra que por esse caminho o indígena obtém conhecimento de seu mundo. Segundo o autor, os sonhos ligam acontecimentos vividos em outros patamares como também no próprio local habitado pelos *pirahã*, tendo tais acontecimentos reflexos nas relações concretas dos índios. É também no sonho que os índios, ao estabelecerem contato com os seres do universo *pirahã* denominados *kaoiboge*, vivenciam uma relação amistosa marcada pela transferência de conhecimentos relativos às músicas que lhes são ensinadas para serem executadas nos rituais realizados pelo grupo, por ocasião da estação da seca. Cf. GONÇALVES, Marco Antônio. *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

¹⁶⁰ Para Montardo (2002), os sonhos também são fontes de conhecimentos obtidos pelo contato dos índios com os espíritos que lhes ensinam cantos, danças e procedimentos terapêuticos para o tratamento de doenças. Em relação aos cantos a autora comenta que para os Guarani esse processo de aprendizagem é revelado entre outras formas via sonho, uma vez que eles (cantos) já existem no plano espiritual. Outra forma de aprendizagem é praticada com auxílio de um mestre que os orienta durante a fase de iniciação lhes ensinando cantos apreendidos pela interação com outros xamãs e também no contato com os espíritos, proporcionando o desenvolvimento da pessoa que passa a agregar em torno de si um vasto repertório de cantos.

¹⁶¹ Cf. ÁLVARES, Myriam Martins. “*Yãmij* – O canto e pessoa Maxakali” In: TUGNY, Rosângela Perreira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo horizonte: UFMG, 2006.

“A construção do indivíduo é também perpassada por este fluxo – pelo movimento dos espíritos. Como disse anteriormente, a pessoa humana precisa completar-se através do conhecimento – através dos cantos, dos *yãmîy*. Possuir *yãmîy* é a condição básica para se atingir não somente a maioridade, mas, na verdade, a própria condição de ser humano completo. O processo de aprendizado, ou seja, a iniciação ao canto dos espíritos, transcorre por todo o período da vida de um indivíduo – desde sua iniciação (ou à época equivalente, no caso das mulheres) até a morte deste. E concluir-se-á apenas com a morte, quando se transformar, ele próprio, em canto. Isto é, tornar-se o próprio conhecimento. O conhecimento é concebido aqui não como objeto a ser adquirido, mas como sujeito de ação.” (2006, p. 308)

Entre os Suruí *Aikewára* o conhecimento dos cantos e de outras práticas por eles exercidas ocorreu a partir da interação dos velhos com o antigo chefe *Musenái*, conforme mencionei anteriormente. Durante a aprendizagem, *Musenái* entoava os cantos e todos ficavam atentamente observando-o, sendo o processo demorado, pois, como fala um indígena, *Musenái* “[...] ele cantava muita veze pra nois aprendê.”¹⁶²

Devido à constante prática exercida por *Musenái* os índios aprenderam a cantar memorizando o que ouviam. Como o conhecimento nas sociedades indígenas ocorre pela transmissão oral, considerando também os aspectos da observação e experimentação, a memória torna-se o meio pelo qual as práticas e conhecimentos são armazenados para serem usados no momento adequado. Como esclarece Coelho¹⁶³ comentando sobre a memória dos músicos Waurá,

“[u]m bom flautista deve ter excelente memória para poder guardar as melodias próprias do instrumento e ainda mais saber quais delas são adequadas para as ocasiões; há músicas que devem ser tocadas de manhã, outras de tarde e outras de noite, e que não podem sob forma nenhuma ser confundidas. Como os Waurá desconhecem a escrita e qualquer forma de notação musical, é apenas no conhecimento profundo e sólido das tradições transmitidas de pessoa a pessoa que se baseia a sabedoria musical da tribo.” (1988, p. 196)

Na tradição dos Suruí *Aikewára* o processo de iniciação ocorre com a presença da figura de um experiente, para direcionar as ações em torno dos saberes que serão apreendidos. Pelos comentários dos velhos que desenvolvem tais ações no grupo, antigamente os cantos eram aprendidos pelos antigos chefes (*Moroneikó* e *Musenái*) quando em sonho estabeleciam contato com os espíritos. Nesse contato *Moroneikó* tinha o conhecimento dos cantos, a quem eram direcionados e o momento de serem executados. No trabalho de campo entre os Suruí *Aikewára* e das conversas que mantive com os velhos, consegui identificar duas categorias de

¹⁶² Entrevista concedida por *Sawara 'á* em 02/03/2006.

¹⁶³ Cf. COELHO, Vera Penteadó. “Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXXIII, 1988.

espíritos reconhecidos pelos indígenas por *taú* e *Karuára* pelos quais existem cantos que lhes fazem referência.

Os espíritos denominados *Taú* ou *Ataúwa* como também se referem os Suruí *Aikewára* habitam no céu, “se parece gente”, ensinam cantos aos humanos, pela sua intervenção fornecem a cura dos males que afligem os indígenas quando suas almas são por eles capturadas. Com a perda da alma a pessoa constantemente se assusta e tem sonhos ruins como afirma um indígena,

“[v]ária coisa que parece pá pessoa que tá ruim de coisa. Aí ele começa sonhá. Aí fica agoniado. Aí fica se belicando e num fica quieto, perturbado. Aí pode sabe que é *Taú*. O *Taú* mal só faz o mal assim, ele dá susto na pessoa. E aí ele joga frecha como se fosse frecha memo, ele faz um sinal naquela pessoa que ela num vê.”¹⁶⁴

Para reverter essa situação, os velhos, incluindo o pajé, realizam um ritual de pajelança que consiste em trazer a alma do doente. Os preparativos para a realização do procedimento iniciam um dia antes, cabendo a cada um dos envolvidos ficarem responsáveis de reunir elementos como: água de lagoa, palmito, folha de cajá e casca de caju para a composição de um banho a ser dado no doente. No dia seguinte, bem cedo, os velhos se dirigem à casa do doente e o colocam sentado em um banco em frente da casa, passando a chamar o *Taú* por um canto e depois proferindo palavras¹⁶⁵ com a finalidade de que ele devolva a sua alma. Após chamar várias vezes pelo espírito os velhos dão banho na pessoa, com todos os elementos providenciados no dia anterior, e a levam de volta para o interior da casa deitando-a em uma rede, abaixo da rede acende-se um fogo para aquece-la, permanecendo deitada até que fique totalmente seca quando poderá sair, já que é considerada curada pelos experientes, podendo levar uma vida normal.

Outra categoria de espíritos com os quais os Suruí *Aikewára* mantêm contato se refere aos *Karuára*. Os *Karuára*¹⁶⁶ apresentam características semelhantes aos *Taú*, vivem no céu, mas segundo os Suruí *Aikewára* também possuem uma morada que se localiza na Serra das Andorinhas,¹⁶⁷ ensinavam os cantos em sonho para *Moroneikó* e também outros

¹⁶⁴ Entrevista concedida por *Sawara'á* em 02/03/2006.

¹⁶⁵ As palavras proferidas são “traz ele de volta, traz ele de volta, traz memo, que nós estamos pedindo pra você, traz ele de volta, traz ele de volta, traz ele memo de volta que nós estamos pedindo, traz ele pelo refreco da pedra. E aí vocês traz ele memo que nós estamos aqui pra curá, nós estamos pedindo pra que ele fique bom, pra que ele volta de novo ficá bom.” (*Warini* em 20/07/2005)

¹⁶⁶ Relembro que também defino o termo *Karuára* na nota 1 do primeiro capítulo.

¹⁶⁷ Local que antigamente fazia parte do território ocupado pelos Suruí *Aikewára* antes de sofrerem as pressões da sociedade não indígena, culminando com a demarcação de suas terras. Hoje se constitui como espaço simbólico referido pelo grupo.

procedimentos a serem aplicados no rito *Karuára*, como: dança, construção da *tukása*, artefatos, pintura corporal e observância de normas, que caso não sejam cumpridas podem levar os indígenas à morte, como se verá posteriormente. Os cantos *Karuára*, ao contrário dos demais, só podem ser executados durante o rito, pois segundo a crença podem atrair a raiva dos *Karuára* e com isso provocar males aos indígenas.

O conhecimento dos cantos como das demais práticas fomentadas no passado, quando ainda eram jovens os experientes, indica a tendência ou o seu objetivo último em formar pajés (Gil, 2001).¹⁶⁸ O que me faz especular é que no processo de aprendizagem das práticas e saberes relativos aos cantos, mitos, instrumentos, a intenção das antigas lideranças era formar seus membros nos aspectos constitutivos ao cargo de pajé, mas como nem todos concluíram o aprendizado ficando restrito ao que lhe interessava, e por haver entre o grupo poucos que se destacavam até atingirem o processo final de iniciação, abrangendo apenas uma parcela do conhecimento. Observe o seguinte comentário,

“[o] *Awasaí* que ele ensinava memo. *Musenái* ensinava o *Awasaí*, proque ele tinha que escolhê um que tava se teressando memo e *Awasaí* pra aprendê. Diz que foi ele memo que escolheu ele e falava pra ele fazê memo jeito que ele fazia. Nois tudinho tinha que cantá.”¹⁶⁹

Pensar então a prática da pajelança, como em alguns grupos indígenas denominam aos procedimentos de caráter ritual exercidos por uma pessoa que medeia a relação com os espíritos realizando curas, como um sistema cosmológico envolve muito mais do que aprendizagem e práticas de técnicas por pessoas iniciadas, mas “[...] uma visão de mundo, partilhada por todas as pessoas que formam parte da cultura em questão.” (Gil, 2001, p. 13)

A forma como os velhos Suruí *Aikewára* foram iniciados às práticas culturais que entre outras envolvem o conhecimento da pajelança, revela a dinâmica empregada entre si reforçando minha hipótese de uma possível formação de pajés abrangendo todos os homens. Pelo que percebi entre os Suruí *Aikewára*, mesmo havendo o pajé responsável pelos procedimentos rituais em caso de força maior não puder exercer suas funções, outro membro do grupo com habilidades compatíveis às suas passa a ocupar seu lugar.¹⁷⁰ Isso encontra

¹⁶⁸ Cf. GIL, Laura Pérez. “O sistema médico Yawanáwa e seus especialistas: cura, poder e iniciação xamânica” In: *Cadernos de Saúde Pública*. Rio de Janeiro, vol. 17, nº 2, 2001: 15 p. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Capturado em 15 de dez. 2006.

¹⁶⁹ Entrevista concedida por *Mihó* em 22/02/2006.

¹⁷⁰ No período de fevereiro a abril de 2006 em que permaneci mais tempo entre os Suruí *Aikewára* e mantive os contatos com os velhos, dentre eles *Mihó* que em todos os *sapurahái* que presenciei era convocado, pela habilidade de cantar. Nas conversas estabelecidas com *Mihó* entre outras coisas perguntava se em algum

explicação no fato de que em alguns momentos de suas vidas os índios partilham do mesmo universo cultural, detendo uma gama de conhecimentos para atuar na realidade.

Tais procedimentos os permitem continuar praticando os rituais e instruindo os mais novos em torno dos saberes que abrangem os diversos setores do conhecimento, dando assim, dinamismo a sua práxis cultural. Se por um lado a aprendizagem dos cantos envolve a relação com os espíritos, existente no cosmo Suruí *Aikewára*, pela experiência do sonho, por outro a mitologia do grupo constitui outra forma de conhecimento em que alguns de seus cantos estão presentes, enfocando outros tipos de relações estabelecidas, agora, entre índios e animais, seja para atualizar uma prática ritual, a aquisição de cantos no contato com um determinado tipo de ave ou mesmo a intervenção em um determinado estágio de vida das mulheres.

O canto nos mitos Suruí *Aikewára*

Muitos aspectos contidos nos mitos dos diversos grupos indígenas explicam a origem de suas instituições, tradições e técnicas: como o fogo, a caça, os ritos, os tabus, entre outras. Além disso, procuram mostrar a dinâmica no descolamento de tais elementos do âmbito da natureza para o da cultura (Lévi-Strauss, 1991).¹⁷¹ Entre os vários elementos da cultura indígena que aparecem nos mitos, os cantos também apresentam este caráter de transpor um domínio ao outro pelo estabelecimento das relações entre humanos, espíritos e animais ensinando a arte de cantar, reforçar ações dos personagens ou mesmo dar um sentido de continuidade ao tempo, revivendo o passado no presente atualizando as origens, como ocorre nos cantos que fazem referências a temas mitológicos executados nos rituais dos Guarani analisados por Montardo (2002).

Os mitos, assim, dão várias possibilidades de apreender os sentidos entre os membros de grupos indígenas, como no caso os Suruí *Aikewára*, estimulando a pensar as relações entre mito e canto (música). Com essa perspectiva, pensar as relações entre canto

momento de sua vida já tinha sido pajé, a resposta foi negativa, restringindo apenas a um breve comentário de o que tinha aprendido baseava-se no contato que ele e os outros tiveram com *Musenái*. Quando retornei a aldeia em setembro de 2006, para acompanhar a festa dos *Karuára*, *Mihó* assumiu a função dos cantos e dos demais procedimentos que envolvem a liderança da figura do pajé no ritual *Karuára*, substituindo *Awasaí* que impossibilitado pelos problemas cardíacos, há alguns anos não exerce suas atividades como pajé, mas mesmo assim estava presente participando da festa.

¹⁷¹ Lévi-Strauss. Claude. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991, [1964].

(música) e mito significa refletir a respeito de som e sentido. Levando em consideração as circunstâncias em que foram narrados, ou seja, o contexto em que ocorreram as narrações.

Os mitos foram narrados a partir das entrevistas realizadas com os experientes do grupo na frente ou mesmo dentro de suas residências pela manhã e pela tarde, contando com uma audiência composta por alguns membros da unidade familiar (netos, filhos (as), esposas) e outros indígenas que chegavam ao local para conversar, passando a interagir durante a narrativa servindo de tradutores. Durante a narração as pessoas que estavam em volta permaneciam em silêncio e atentas ao que estavam ouvindo, o silêncio só era rompido com as brincadeiras das crianças quando se faziam presentes no local, sendo logo repreendidas pelos adultos.

Outro ponto importante a ser considerado nas narrativas refere-se às repetições de palavras, às pausas dadas ao longo do texto, ao diálogo mantido entre as personagens, sons indicando o lançamento das flechas pelo tatu, fator que revela a diferença entre os velhos em relação aos demais integrantes do grupo, que devido a experiência obtida se servem de vários artifícios tornando dinâmico o ato de narrar. Nas entrevistas procurei deixar os indígenas à vontade para narrar qualquer mito mesmo já sabendo da existência de alguns registrados nos trabalhos de Laraia (1986), Mastop-Lima (2002), que contribuiu para coletar outras versões¹⁷² e também outros mitos existentes entre os Suruí Aikewára.

À frente de tais considerações os mitos serão analisados e incorporados neste capítulo por tratar de narrativas que estabelecem relações com a música. As versões obtidas dos mitos serão comparadas com outras coletadas pelos pesquisadores que trabalharam com os Suruí Aikewára, como mencionei acima, mesmo em que nelas o aspecto da música não esteja visivelmente presente, pois entendo que o material coletado por esses pesquisadores

¹⁷² Chamo de versões as narrativas feitas de um mito por diferentes sujeitos do grupo, incluindo as repetições que faziam de um mesmo mito narrado em outro momento. Na coleta foi adotado um dos princípios propostos por Lévi-Strauss (1970) para o estudo dos mitos que afirma que o analista deve levar em conta a variedade de versões obtidas do mito, pois não há versões autênticas ou originais, todas são importantes uma vez que elas se completam. Seguindo a orientação do autor obtive versões de alguns mitos que contemplam os objetivos de meu trabalho sobre o canto, os mitos e os instrumentos musicais. O que me chamou atenção durante a coleta do material foi o caráter musical que envolve determinadas narrativas como o mito de origem das caças, o mito do urubu, o mito da mucura, nas quais o canto aparece ao longo da narrativa. Entre os Suruí Aikewára o mito funciona como um mecanismo atualizador do tempo mítico, e o canto entoado no decorrer da narrativa esclarece outros pontos para o seu entendimento não estando presente como “ilustração”, mas como parte integrante do todo, pois como um nível de linguagem constituído de sons e palavras o canto torna-se uma forma de discurso assim como o mito.

associados ao que obtive durante o trabalho de campo poderá me ajudar a encontrar o modelo dos mitos. Baseado em Lévi-Strauss farei uso da abreviatura M com a finalidade de indicar os mitos que estabelecem relações com o canto dos Suruí Aikewára, vejamos o mito do urubu,

M1. “A mulhé buchuda ele ficou teimando com o marido, né pra tu i não, tu não pode vê urubu não, urubu faz má pá vê. Aí ela falou assim não eu vou, eu quero vê como é que é urubu tá comendo. Aí falou assim não, eu vou vê, num vai faz má pá vê. Aí só pra ela, pra mulhé, mulhé ficou teimando. Aí urubu pegou ele. Aí ele carregou no céu e de lá ele cresceu a barriga e já tava grávida aqui no chão. Aí urubu carregou ela. Aí lá que ficou crescendo a barriga dela. Ele matava muito memo, assim, anta, veado, *katitu* pá voltá de novo a mulhé pra ele. Aí o marido dela ficou chorando. Aí ficou esperando. Ele fazia *tukainha* pá vê se ele vinha memo. Quando a última que ele matará a anta. Aí ele matou anta. Aí quando depois de três dias o urubu vem chegando. Aí na frente. Aí outra. Aí urubu vem aquele branco. Diz que ele vinha voado mesmo descendo com ela, com mulhé. Aí, será que ela memo que vinha descendo. Aí ele tava esperando. Aí ele falou assim ah! será que minha mulhé vem. Aí era memo, ele vinha zoando, zoando memo, urubu descendo com a mulhé. Aí ele pegou. Ela não queria ficá mais com o marido não. Ele queria i embora, de novo, com urubu, urubu velho. Aí ele pegou logo. E saiu logo pegando. Aí tirou pena tudo. Já tava pena tudinho aqui no corpo. Ele tava buchudona. Aí quando hoje que ele pegou. Aí no outro dia à noite ele ganhou menino. Aí menino nasceu. Aí na hora que ele nasceu, nasceu da mãe. Aí ele ficou em cima do toco cantando, criança que foi cantando. Ele aprendeu tudinho cantiga de urubu. Era a música de urubu mesmo! *tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py, pyrera*.¹⁷³ Ele falou pra ela, a mãe dela tava satisfeita, como é que pode o meu filho que tava na minha barriga ele tá sabendo tudo, cantando. Ela falou pra. Aí a mãe dela tava satisfeita, que ele sabia que tava sabido que cantando música dele pra ela. Aí tudo que ele cantava. Aí também ele veio de novo aonde tá a mãe dela. Aí descendo já tirando pena também. Aí tirou dele. Era homem.”¹⁷⁴

No mito temos os seguintes mitemas:

1. A mulher grávida teimava com o marido.
2. O urubu veio do céu e levou a mulher.
3. O homem matou caça para trazer a mulher e construiu *tukaia*.
4. O homem ficou esperando na *tukaia*.
5. O urubu desce com a mulher.
6. O urubu tenta fugir mas o homem resgata a mulher mesmo contra a sua vontade.
7. A mulher tinha penas no corpo.
8. A criança nasce com penas no corpo.
9. A criança canta em cima de um toco.
10. A criança dentro da barriga da mãe aprende os cantos ouvindo o urubu cantar.

¹⁷³ A tradução do canto é: Era o couro da anta, era o couro da anta.

¹⁷⁴ Narrativa ouvida de *Arihêra* 12/02/2006.

A partir do mito pode-se estabelecer relações para a sua compreensão. A teimosia da mulher é o primeiro passo para o desenvolvimento das consecutivas ações, que evidencia a partir dos personagens relações de gênero e a tentativa de autonomia da mulher em não se submeter aos conselhos do marido, e agindo de forma imprudente pelas próprias regras sociais vigentes no grupo. Por esses fatores observamos as implicações em torno do estado de gravidez da mulher que acarreta como coloca Mastop-Lima “[...] em punição a mulher grávida [...]” (2002, p. 104).

Também no encadeamento da narrativa algumas oposições são visualizadas como astúcia/agilidade, céu/terra, natureza/cultura. Entre o céu e a terra há um livre trânsito das aves entre um plano e outro, porém ao seres humanos o céu torna-se um espaço inacessível de ser atingido por suas próprias limitações. Na finalidade de superar suas limitações e de encontrar uma forma de resgatar a mulher, o homem utiliza seus conhecimentos que envolvem a caça, sobre o hábito da ave para poder atraí-la e a construção da *tukaia* (*tukása*) para surpreender o animal, agindo com astúcia perante a agilidade e rapidez dos movimentos do urubu, mostrando o domínio do homem sobre a natureza.

A oposição natureza/cultura ocorre primeiramente com a mulher que por não obedecer a norma imposta culturalmente é castigada com a subida para o céu, porém o seu castigo não se resume a ter que se conformar com a sua nova vida, mas envolve a perda de sua condição humana, se estendendo também para seu filho, o que implica no retorno ao estado de natureza. Com a volta do urubu a terra a mulher se encontra coberta de penas, quase sem atributos humanos, além disso manifesta resistência às investidas do marido em tentar resgatá-la do urubu. A mesma situação é indicada na criança que ao nascer apresenta o corpo coberto de penas e age como uma ave. A ação do homem de retirar as penas tanto da mulher quanto da criança significa em reintegrá-los ao domínio da cultura, portanto sair de uma condição de anormalidade.

A própria aquisição dos cantos referentes ao urubu entre os Suruí Aikewára é anunciada no M1 e no M2, no final de ambas as narrativas. A criança dentro da barriga de sua mãe aprende os cantos ouvindo¹⁷⁵ a ave cantar, o que mostra não só a passagem do estado

¹⁷⁵ Entre os índios Kraô o canto é aprendido a partir da escuta de um animal que aparece em seus mitos como afirma Melatti “[s]egundo um jovem cantor, os cânticos da praça tiveram origem numa festa dos bichos, de que participaram o gavião, o gogo (seriema), nhambuzinho. Todos cantaram; por isso ficaram as cantigas.” (1982, p.

de natureza para o de cultura como a própria relação explícita entre mito e canto. Além disso, o mito enfoca a forma pela qual o conhecimento dos cantos entre os Suruí Aikewára é socializado entre seus membros, envolvendo uma constante prática de memorização e repetição.

Em outra versão do mito a estrutura permanece, embora tenha alguns acréscimos vejamos o mito contado por outro membro do grupo,

M2. “Essa história era do urubu que um índio matou a anta e deixou a anta pá fazê a selva pó urubu. Aí diz que ele ficou um bocado de dia lá e até que apodreceu carne da anta. E aí os urubu começou a descer lá do céu né!. Um bocado de urubu. Tem urubu daqueles pequeno, branco. Aí diz que o marido falou assim pá mulhé: mulhé eu vou fazê uma *tukaia* lá onde eu deixei a selva pá urubu descereem pá comerem que eu quero matá, eu quero frechá por que eu quero tirá a pena pra fazê uma frecha. Aí diz que a mulhé falou assim: marido eu posso i, eu também vou. Aí o marido respondeu: não você não pode i não porque onde tem a selva pro urubu mulhé gestante não pode ir. Aí diz que ela falou assim: eu vou sim. Aí o marido: não vai mulhé; porque eu quero vê você frechando o urubu. Você não vai mulhé, tu não vai não, por que não pode. Aí diz que a mulhé teimou e foi. Eu vou sim, por que que eu não posso ir. Aí diz que o marido fez depressinha a *tukainha* né! pá fica só ele memo mas ela, pá quando urubu desesse era pra frechá. Aí quando termino. Aí entrar dentro da *tukainha*. Aí veio uruburei que carregou essa mulhé grávida. Levou pra cima do céu. Aí lá memo tava com poucos mês de gravidez né! Aí diz que ela ficou cheia mesmo, quando urubu levou ela já tava grávida. Aí depois, depois quando urubu desceu e essa mulhé já tinha pena igual urubu também. A mãe ficou com as asas igual urubu também. Aí quando o marido foi fazê outra vistoria de novo lá no mesminho. Aí vou vê lá cuma é que vai ser, vou vê se a minha esposa vai desce junto com os urubu. Aí diz que foi. Ficou dentro da *tukainha* quietinho lá vendo tudo, o movimento, tudo os pássaros descendo e ele lá só observando se a mulhé dele ia chegá de novo, ia voltá novamente. Aí num certo dia ele foi que a mulhé dele desceu e quando ele viu que era a esposa dele que tava cheio de pena. Tinha asa já. Aí diz que ele pulou em cima dessa mulhé dele. Ele [urubu] queria avoá. Pegou na perna dela e despenou ela todinha. Aí ela ficou normal. Aí diz que, que quando o bebê nasceu. Aí que contou história dos urubu, o bebezinho. Mas ela tava se sentindo bem dentro da mãe dela ouvindo tudo o que tava acontecendo entre o urubu que a mãe dele dava contato mais urubu. Pois é assim que o bebê nasceu aí diz que já foi logo cantando. Diz que na cabeça de um toco. Aí ele subiu em cima e aí ficou cantando, *tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py pyrera.*”¹⁷⁶

A narrativa como a primeira é muito parecida, o que mostra a recorrência da estrutura do mito, entre os elementos recorrentes outros são acrescentados, permanecendo também a oposição céu/terra, natureza/cultura, astúcia/agilidades como encontrado no M1. No M2 acrescenta-se que o homem vai caçar com objetivo de abater o urubu a fim de retirar suas penas para a ornamentação das flechas, aparecendo o desenvolvimento dos elementos da cultura material do grupo e de sua identidade étnica.

38). Cf. MELATTI, Júlio César. “Nota sobre a música Craô” In: *Revista Goiana de Artes*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Instituto de Artes, vol. 3, nº 1, 1982: pp. 29-40.

¹⁷⁶ Narrativa ouvida de *Awasaí* 12/02/2006.

No final da narrativa do M2, após construir a *tukaia* para aguardar o retorno do urubu, o homem ao entrar na casa se mantém em silêncio, fato que encontra ligação no rito *Karuára* quando vi que após os índios entrarem na *tukása*, que também pode ser chamada de *tukaia*, todos ficam sentados e quietos aguardando o momento da chegada dos espíritos. O que se percebe entre os contextos diferenciados é a mesma postura seja para o homem no mito, seja para os índios no rito, para atraírem suas, se podemos falar em termos analógicos, respectivas presas visando fins específicos: o resgate da mulher e a manutenção das tradições. No mito a técnica utilizada para atrair o urubu consiste em abater a caça e deixá-la exposta, ao passo que no rito *Karuára* há uma associação de técnicas para atrair os espíritos como o canto, o fumo que ocorre dentro e fora da *tukása*; sendo ambas as técnicas eficazes em suas finalidades.

A *tukaia* e a *tukása* apresentam relação, mas com sentidos diferenciados. Ambas as casas em seus respectivos contextos servem de estada provisória de um ser ou seres, como é o caso do índio no mito do urubu e dos *Karuára* no rito. A diferença é que a *tukaia* do mito não tem o sentido de ser a casa do urubu, mas um recurso utilizado pelo índio que se abriga no seu interior para surpreender a ave, portanto tem um sentido de contribuir na captura ou pelo menos na intenção de capturar o urubu no primeiro momento e em outro momento de resgatar a mulher. Enquanto que a *tukása* no rito reproduz uma gruta sendo reconhecida como a morada dos *Karuára* na floresta, não apresentando o sentido de captura como constatado na *tukaia*, mas uma via de acesso e saída dos espíritos no plano habitado pelos indígenas que por meio do canto e do fumo¹⁷⁷ ritualizam a entrada e a permanência dos *Karuára* na aldeia de forma controlada, evitando danos aos indígenas por sua capacidade de provocar doenças e mortes.

A partir de outro mito novas relações se estabelecem em comunicação com o rito *Karuára*, aquisição de outros cantos, origens do rito como ocorre no mito das caças,

M3. “No céu ele tava cantando bonito memo pra ele. Aí todo mundo queria ir. Todo mundo queria i lá no céu. Aí eles falaram cumo é que nos ia lá no céu, prá nos dançá com ele. Ouvia o canto bonito memo. Ele falava jacu, anta, macaco. Aí tatu, tatu pequenininho diz que ele acertou no céu pra ele com a frecha. Aí diz que ele frechou de novo jacu, jacamim tudo. Aí não acetou não. Aí era bom pá i chamá *tatuhu* pra frecha nós vê, será que ele aceta?”

¹⁷⁷ Segundo Laraia “São os *karowara* que chegam através da fumaça e possibilitam o transe dos xamãs. Dominados por estes, os conduzem até a presença de uma ‘*sawara*’ (literalmente traduzido como onça), espírito protetor dos xamãs. O controle dos *karowara* constitui, portanto, a técnica do xamanismo. Através da fumaça do ‘*petinmaháoa*’, longo cigarro de cerca de trinta cm de comprimento, os xamãs atraem os *karowara* que lhes conduz até seus ‘*sawara*’.” (1986, p. 239) (Grifo meu)

Aí ele acetou memo. Aí que dê *tatuhu*. Aí a mulhé dele falou assim há! ele tá durmindo. Aí a mulhé dele chamou ele. Acordou. Tem pessoal chamando tu pra frechá lá no céu. Tá bom. Aí ele levantô. Aí ficou conversando com ele. Aí ele foi. então bora pra nós i dançá. tá bom. Aí frechô tatu. Aí ele acetô. Aí começou: tam, tam, tam, tam. então vê se vocês vão aceta, será que vocês vão aceta ?. Aí jacu e jacamim num acetou não. É só ele: tam, tam. Até que vê o descendo. Aí ele graças a Deus. Aí ele acetô mesmo até chega. Aí ele falou graças a Deus nós vamo dança memo. Aí ele foi jacu, jacamim, jacaré, puraquê, arraia é, porcão, anta. Anta foi no meio que ele foi. Aí quebrô frecha pra i porque anta, anta é pesado. Aí o resto foi embora no céu. O índio que foi embora no céu. Por que no meio. Aí foi na frente. Na frente que ele foi tudinho. Aí morreu tudinho, morreu não, eles virou um bicho assim macaco, guariba, anta. Antes não era bicho era gente. Porque ele quebrou. Aí virou macaco, anta. Era gente esse anta, macaco. Era tudo gente, jacu. Aí depois que virou. Aí ele caiu. Aí virou. Ele veio em cima logo macaco, guariba, jacu, anta. Tudo virou. Ficou memo no chão: tatu, porcão, catitu, *akuti*. Tudo no chão. Aí virou tudo.¹⁷⁸

No mito temos os seguintes mitemas:

1. Ouvia-se um canto no céu.
2. Os habitantes da terra queriam ir para o céu dançar.
3. Jacu e jacamim jogaram flecha, porém não acertaram o céu.
4. Os habitantes da terra concordaram chamar *tatuhú* para flechar o céu.
5. *Tatuhú* flechou o céu.
6. Os habitantes da terra subiram pela flecha.
7. Durante a escalada a flecha quebra com o peso da anta que vinha no meio.
8. Uma parte do grupo conseguiu subir ao céu.
9. A outra parte do grupo caiu e se transformou em bichos.

O mito estabelece relações cosmológicas por via das ligações entre o plano celeste e terrestre e bem como dos seres que neles habitam, revelando as marcas de identidade e conhecimento do grupo. A oposição céu/terra enquanto espaços diferenciados, tenta ser superada a partir das investidas do tatu que fazendo uso de sua habilidade como forma de opor-se a nova ordem estabelecida por Mahira, somente é identificada em comparação com o fragmento do mito coletado por Laraia em trabalho de campo entre os Suruí Aikewára

M4. “Tatorhoa lançou uma flecha para o céu.
Todos os bichos agarraram na mesma,
buscando atingir as regiões celestes.
Buscavam o céu que Mahira separara da terra.
A anta agarrou a flecha por último
e esta perdeu a força e caiu.
Todos os bichos viraram caça.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Narrativa ouvida de *Arihêra* em 12/02/2006.

¹⁷⁹ Cf. LARAIA, Roque de Barros. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986, pp. 236-237.

No seu estudo sobre mito e identidade étnica Mastop-Lima utiliza em seu trabalho alguns mitos coletados entre os alunos indígenas da escola *Moroneikó* Suruí, dentre eles a autora apresenta o mito que no seu ponto de vista ocorre, com a queda dos animais, a institucionalização da caça, que por sua vez liga-se aos M3 e M4. Também no M5 coletado pela autora um novo elemento aparece e se refere à existência de uma festa no céu, como encontrado no M3 acima,

M5. “Era uma vez a festa lá no céu jacu e jacamin e outro bixarada naquele tempo o céu era baixinho eles ouviram a festa lá no céu e queriam ir lá no céu. Jacu e jacamim pegou a flexa e comesou a sesta [a acertar] a flexa lá no céu. Asestou [acertou] dois [duas] e jacu pensou no tatu e mandou o jacami[m] ir atrás do tatu e o tatu estava dormindo e a mulhe do tatu contou que já[ca]min estava atrás dele e ele sail para fora da casa e já[ca]min contou que tinha a festa lá no céu e contou que eles jogaram a flexa e asestaram [acertaram] o tatu foi para lá e ele viu a flexa lá em cima do céu e o tatu falou ci [se] eu sou craque eu vou asesta [acertar] atrás do outro [da outra flecha] e o tatu esticou a flexa e asestou [acertou] a ponta atrás do o[u]tro [da outra flecha que já estava no céu] e esticou de novo e asestou [acertou] de novo até qui a flexa vem bem no chão e eles comesaram a bixarada a subir para cima do céu e quando a bixarada ião xegando lá [n]o céu e a ponta da flexa arrancou e a bixarada caíram tudo. Esta é a istoria nossa.”¹⁸⁰

M6. “Diz que tava cantando lá em cima *Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé muséruwaténuté*.¹⁸¹ Quando ele tava cantando essa aí, os povo que moravam aqui diz que tavam tudo escutando e olhando pra cima. Diz que jacu frechou primero e num acertou. Diz que jacu foi atrás de *tatukapeháw*. Diz que jacu quando chegou na casa dele. Aí diz que tatu tava durmindo. Aí diz que pergunto pra mulhé dele se o tatu tava lá; tá ele tá aqui mas ele tá durmindo. Aí depois diz que ele acordou. Aí a mulhé dele falou pra ele: veio jacu aqui na nossa casa e falou pra você i lá frechá. Frechá o que mulhé? Frechá lá em cima, lá no céu, pra oce frechá lá em cima, lá no céu. É pra vê se nós consegue i lá no céu pra nós vê a festa que tá existindo lá que nós tamo ouvindo os toque, as música, os povo cantando lá em cima, então pra nós i lá. E frechá lá no, pra nós podé subi na flecha. Aí ele foi frechá. Aí diz que falou pro jacu aonde é que é pra mim frechá, é pra você frechá aí no céu e se você tivé pontaria certa que dá pra frechá o céu. Aí você frechá de novo, você vai largando a frechá. Aí e conforme ele acertar flecha bem na pontinha da flecha e inganchá o outra flecha no outro e você é que sabe memo, que você vai fazê como escada pra nós subi lá no céu. E aí se você tive cansado dá pra outro. Aí diz que deu pro jacamim. Aí jacamim largou a frechada lá também mas diz que num acretou. Aí depois ele falou há! Vocês num têm pontaria certo, certo. E aí eu vou frechá de novo. E aí ele tomou de conta. Aí diz que ele ia frechando, engachando tudo assim um na ponta da outra até que ele chegou a flecha até no chão memo. E aí ele falou assim: agora está pronta e o que que nós vamo fazê?, nós vamo subi lá pra cima. Aí diz que ele tudo tava subindo, subindo, subindo os povo que moravam aqui na terra tava subindo, era jacu, era tucano, era todo tipo de gente que morava aqui. Aí quando a anta começou a subir que foi chegando a escada quebrou, a escada quebrou. Aí o pessoal caíram lá de cima. E aí viraram bicho, viraram bicho. Aí diz que eles gritavam: olha agora nós tamo caindo, agora nós caindo. Diz macaco penduraram assim nos paus e os outro caíram. Jabuti caiu aqui no chão também. Aí virou jabuti. Aí num era mais gente, virou jabuti. E cobra

¹⁸⁰ MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. *O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002, p. 102 (mimeo).

¹⁸¹ A tradução fornecida pelos indígenas ao canto é: Lá no céu, lá no céu vocês vão virar.

virou cobra e muitas pessoas que moravam aqui na terra que subira no céu aí caíram tudo e todos viraram tudo bicho. E que até hoje existe essas bicharada daqui.”¹⁸²

No M6 além da festa que também aparece no M3 e M5, há a execução de um canto, e observando o encadeamento entre os outros mitos junto com as informações fornecidas pelos velhos encontrei ligação do mito ao rito *Karuára*, mas de que forma as narrativas se integram ao ritual praticado pelos indígenas? Nos M5 e M6 é mencionada uma festa celebrada pelos habitantes do céu, no caso os espíritos,¹⁸³ havendo cantos e danças. O rito *Karuára* realizado pelos Suruí Aikewára é considerado pelo grupo como uma grande festa “a festa dos *Karuára*” como a denominam, e é justamente pelo caráter celebrativo da festa que a cosmologia é acionada ligando mito e rito, assim como espíritos e indígenas em um mesmo plano, rompendo apenas no ciclo ritual com a ordem estabelecida por Mahira constatada no M4, pois não são mais os índios que se dirigem ao céu, como ocorrera no passado, sim os espíritos que voltam a terra para celebrar com os humanos. O próprio canto (*Ywagpé*) que inicia o rito *Karuára* dentro da *tukása*, presente em duas das narrativas, também assume esta função de atualizar o mito no rito.¹⁸⁴

Em outro mito o canto revive um acontecimento focado na narrativa acarretando implicações sobre as mulheres e ao mesmo tempo para todos os indígenas, como consta no mito da mucura,

M7. “*Ameréw* ela convidou pra ele, pra paca, cotia. Aí *Ameréw* falou pra ela assim diz que num era pá mucura vim na festa não, que é feio mucura. Aí ela jogou dentro do pubeiro; pubeiro assim dentro da água que aonde que fica mandioca. Aí ele jogou ele. Num era nem pra ela pá vim na festa dele não, era *akuti* e paca, festa assim é *sapurahái*. Aí convidou, convidou pra ele, pra ela. Aí mucura que se de metida. Aí ele foi, era pra mim que ele convidou pra mim ir na festa dele, ela falou mucura. Aí quando ele chegou lá, na aldeia dele, ele foi cantando *pa pawa tyrewrytury, pa pawa tyrewrytury*.¹⁸⁵ Aí alegue mucura, mas num era, *Ameréw* falou assim pra ele, pra que que tu veio, num era nem pra tu, tu é feio pá mucura. Era paca pra nós convidá, nós convidemo, *akuti*. Aí ele pegou ela e jogou dentro da água, do pubeiro. Aí pronto, aí terminô, aí mucura foi logo né! a festa dele. Aí ficou com

¹⁸² Narrativa ouvida de *Mihó* em 5/03/2006.

¹⁸³ Na versão 2 do mito das caças fornecida pelos Suruí Aikewára é informado a presença de espíritos. Consultar apêndice.

¹⁸⁴ É interessante observar as considerações sobre a integração mito e rito apresentadas por Lopes da Silva e que considero pertinente para as ligações que faço entre as versões dos mitos Suruí Aikewára com a festa dos *Karuára*, segundo a autora, “[b]astante freqüentes são os mitos que se articulam a ritos específicos (Vidal, 1992). Fazem-no por uma vinculação explícita (através de cenários, personagens ou assuntos comuns) ou indiretamente, através de um tratamento próprio a um tema que é abordado diversamente em algum ritual. Algumas vezes, os rituais são, de fato, dramatizações do que é narrado nos mitos.” (1995, p. 329). Cf. LOPES DA SILVA, Aracy. “Mito, Razão, História e Sociedade: inter-relações nos universos sócio-culturais indígenas” In: LOPES DA SILVA, Aracy & GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, pp. 317-335. (Grifo meu).

¹⁸⁵ A tradução do canto é: Eles vêm atrás de mim, eles vêm atrás de mim.

raiva dela mucura que se de metida dele. Aí paca num foi na festa dele. Aí mucura que ele foi. E também se foi mucura que num foi de metida, num ia nem assim criança pá ganha na, na, barriga não era pá fazê assim, pá ganha menino, assim, assim que levantasse o marido. Aí levanta também só por causa de mucura que ele foi de metida. Aí porque, aí a coisa ficou com raiva dele. Aí ele botou não perai, eu vou botá na barriga de vocês, porque você veio de metida. Aí vocês vão sofrer pouco, ele falou pra ela. Aí por isso que criança né! nem pá ficá assim não na barriga não, pra criança na barriga. Quando ele morria também ele vivia também, a gente que tinha morrido. Aí morria. Aí vivia de novo. Aí vive de novo, ele chorou um pouquinho porque ele tá vivo né!. Aí ele chorou um pouquinho, ele chorou só um poquinho, porque ele viveu de novo. Aí também ficou alegre de novo.”¹⁸⁶

No mito temos os seguintes mitemas:

1. *Ameréw* convida para a festa cotia e paca.
2. A mucura fora proibida de participar da festa (*sapurahái*) porque é feia.
3. A mucura ignora a proibição e metida se dirige ao local da festa cantando.
4. *Ameréw* questiona a presença da mucura.
5. *Ameréw* joga a mucura no pubeiro adquirindo o mau cheiro.
6. A mucura fica com raiva e amaldiçoa as mulheres que passam a sentir dores no parto.
7. A mucura tinha a capacidade de reviver os mortos.

O mito revive como os demais fatos passados, supostamente ocorridos antes da queda dos bichos que estão presentes nos M3, M4 e M5. Tal afirmação se apóia na ausência de ordem em um tempo em que tanto os animais quanto os humanos apresentavam uma humanidade indistinta, pois ambos falavam, cantavam, dançavam, tinham o domínio de técnicas que após o ato de Mahira apresentado no M4 passaram a ser de domínio dos índios, pois os bichos perderam os atributos humanos.

No M7 observa-se que existe uma certa animosidade por parte da personagem *Ameréw* em relação à mucura, visualizada desde o início da narrativa, a partir dos apelos da índia para que seus convidados não relatem a festa. O que implica na oposição belo/feio delimitada pela personagem entre os participantes de sua festa levando em conta os aspectos físicos, colocando a paca e a cutia com atributos opostos aos da mucura.

Outro aspecto proveniente na narrativa se refere à intromissão da mucura na festa, fato que gerou graves conseqüências para ambos os lados. Para a mucura que ao ser lançada

¹⁸⁶ Narrativa ouvida de *Arihêra* em 12/02/2006.

no pubeiro¹⁸⁷ adquire, assim, o mau cheiro¹⁸⁸ e para a índia a consequência de tal ato e a aquisição das dores no parto, lançada como uma forma de vingança pela mucura. Ambas as personagens a partir do conflito gerado são penalizadas, tendo cada uma ao seu modo que conviver com o seu destino e estendendo tais atributos às suas descendências. O próprio ato de concepção indica a alteração provocada pela vingança da mucura. Pelo que o mito indica a concepção e o nascimento das crianças era um ato fantástico ocorrido tão logo acabasse a relação sexual. Após os eventos ocorridos entre a mucura e a índia, a concepção envolve um longo período de gestação cercada de cuidados e dores até o nascimento da criança, entretanto a relação da mucura com as dores do parto é omitida havendo assim uma lacuna que as versões dos mitos não dão conta, o que caracteriza um indício de que outro elemento da cultura Suruí *Aikewára* possa explicá-la.

Além da vingança sobre as mulheres, também outro peso recaiu para a humanidade como um reflexo da ação outrora praticada sobre a mucura. Tal ação apresenta-se com a recusa da mucura em reviver os homens enunciando a oposição vida/morte como é indicada no M7, mas sobretudo no fragmento do M8,

M8. “No tempo que a gente morria, diz que a gente vivia né! Morria primero a pessoa mas vivia de novo, enterrava mas na hora que ele ia mexê a sepultura dele, batia nele, diz que ele saía. Aí esse mucura que num pegou esse homem que morreu, queria pegá mas num pegou não. Aí foi embora. Mucura mentiu que ele ia pegá mas não pegou não. Não era pá sê assim não, num era pá morrê não, para sempre não. Diz que era pá vive e a pessoa, e a mucura pegasse memo diz que ele toda vida ele morria e vivia de novo. Aí a mucura num pegou. Aí foi embora na mata. Aí nunca mais. E até agora num volta mais. Aí hoje em dia a gente morre, morre né! num volta mais. Num era pá sê assim não. A mucura que fez maldade num pegou aquele que morreu. Aí aquele que morreu foi embora na mata e nunca mais. Aí hoje, agora, hoje em dia morre e num volta mais.”¹⁸⁹

A recusa da mucura em reviver os mortos pode ser associada à ação da anta no M4 assegurando a nova ordem determinada por Mahira, o que implica também em determinar o fim último do homem na terra (morte) como condição para se alcançar o céu. O mito, como comentei anteriormente, revive fatos passados supostamente ocorridos antes da queda dos

¹⁸⁷ É o local onde os índios deixam a macaxeira em descanso na água até amolecer, para depois se processar as outras etapas até a feitura da farinha. Devido o período de descanso que dura um dia inteiro a macaxeira exala um forte odor fedorento.

¹⁸⁸ “[o]s Tukano, que compartilham essa crença, afirmam que o mucura, ao contrário, é conhecido por seu fedor e sujeira corporal, embora se banhe frequentemente e possa ser encontrado em igarapés rasos, onde tenta livrar-se de seu odor fétido. A condição ‘aquosa’ do mucura é sugerida também pela afirmação dos Tukano de que ele baba em excesso, chamando sua saliva ‘água da boca’” (Vincent, 1986, p. 166). Cf. VINCENT, William Murray. “Máscaras. objetos rituais do Alto rio Negro” In: RIBEIRO, Darcy *et. all.* *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986: pp. 151-171.

¹⁸⁹ Narrativa ouvida de *Awasaí* em 12/02/2006.

bichos que estão presentes nos M3, M4 e M5. A afirmação se apóia na ausência de ordem em um tempo em que tanto os animais quanto os humanos apresentavam uma humanidade indistinta, pois ambos falavam, cantavam, dançavam, tinham o domínio de técnicas que após o ato de Mahira apresentado no M4 passaram a ser de domínio dos índios, pois os bichos perderam os atributos humanos, assim como os humanos perderam a imortalidade entre outras coisas.

Os cantos presentes nos mitos Suruí *Aikewára* tendem a reviver acontecimentos específicos desde a aprendizagem de um tipo de canto por parte de uma ave até a atualização de uma prática cultural (rito *Karuára*), estabelecendo assim relações entre mito, canto e rito com a cosmologia do grupo, ao lado do uso de instrumentos musicais - particularmente o *wapusá* (maracá) - que os auxiliam na função rítmica dos cantos. A produção de tais objetos envolve outros conhecimentos e outras habilidades, provenientes do saber indígena, para se processar sua feitura.

Wapusá, Symya, Sykã e Sautikapéhaw: os instrumentos musicais Suruí Aikewára

A intervenção dos índios ao meio ambiente extraindo as matérias-primas necessárias à confecção dos artefatos ao lado do uso de técnicas e demais utensílios fabricados a partir do conhecimento existente da flora e da fauna, dominada pelo grupo, permite a eles elaborarem via experimentação uma quantidade de objetos usados no cotidiano, nas danças e nos rituais. Para além de uma função auxiliar do canto, os instrumentos musicais tornam-se sua própria extensão canalizando a produção de uma ordem simbólica entre as culturas indígenas.

Dentre a variabilidade de objetos produzidos pelos índios os instrumentos musicais em alguns grupos envolvem concepções relacionadas ao gênero, origens míticas, a execução de temas melódicos ligados de acordo com o tipo de caça¹⁹⁰ que se deseja abater, expressando

¹⁹⁰ Entre os Arara do Laranjal, no Pará, algumas flautas utilizadas pelos índios executam temas melódicos direcionadas aos *oto* (seres metafísicos da floresta), demonstrando a entrada dos humanos em seus domínios, com a finalidade de se abater a caça. O instrumento musical torna-se um elo entre aquele que pede autorização e aquele que consente, no caso, humanos e seres metafísicos. Mas deve-se ressaltar que o ato de caçar, assim como a reação dos *oto* independe da execução de determinado tipo de flauta, supondo que isso esteja ligado ao contexto no qual os arara se encontram e que determina o uso ou não do instrumento. Cf. TEIXEIRA PINTO, Márnio. *Ieipari: Sacrifício e vida social entre os índios Arara (caribe)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

a identidade cultural dos grupos produtores e seus modos de fazer, conforme demonstram Vidal & Lopes da Silva,¹⁹¹

“[...] como formas expressivas da cultura de um povo e elementos de sistemas de comunicação, o sistema de objetos e as artes são produtos de uma história: remetem-se as tradições identificadas pelo grupo como suas marcas distintivas, específicas de sua identidade; falam dos modos de viver e de pensar compartilhados no momento da confecção do produto material ou artístico ou da vivência da dramaturgia dos rituais, indicando uma situação no presente; em suas inovações, indicam as relações entre indivíduo e patrimônio cultural do grupo a que pertence [...]” (1995, p. 371)

Tais informações são fruto de registro da sociabilidade entre seus membros, envolvendo sua própria história e as dos artefatos produzidos, como as modificações processadas que equivalem ao caráter da dinâmica cultural entre os grupos humanos. As populações tradicionais ao produzirem seus objetos recorrem aos conhecimentos e saberes compartilhados entre si com intuito de sistematizar uma gama de informações para, então, confeccionar o produto final transformando em cultura, deixando nele a marca do grupo que o produziu, mesmo sabendo da singularidade que está por trás da feitura do instrumento.¹⁹²

Na sociedade Suruí *Aikewára*, como comentei no início deste capítulo, as técnicas e procedimentos relativos aos saberes que entre eles incluem os mitos, os cantos e os instrumentos musicais são compartilhados pelos mais velhos com os demais membros. Os conhecimentos sobre os instrumentos musicais envolvem desde a escolha das matérias-primas necessárias à construção de determinado objeto, como a própria habilidade em se trabalhar os materiais dando forma a um conjunto de instrumentos que propagam som, integrando-os ao canto ou mesmo sendo tocado em um determinado tipo de prática outrora existente no grupo.

“O índio os improvisa, os talha e nessas atividades vão se repetindo fatos e estabelecendo coincidências que vêm favorecer um estudo comparativo, o qual infelizmente, tem sido interpretado com flagrante prejuízo para o indígena. [...] As surpresas surgem a cada passo, devidas ao material empregado, à conformação dada às peças, à maneira de utiliza-las.

¹⁹¹ Cf. VIDAL, Lux & LOPES DA SILVA, Aracy. “O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material” In: LOPES DA SILVA, Aracy & GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, pp. 317-335.

¹⁹² Os saberes que abrangem os mais variados campos do conhecimento estejam centralizados a um grupo de pessoas, no geral quem aparece enquanto detentora de técnicas e procedimentos é a coletividade, pois como comentam Vidal & Lopes da Silva “[...] a arte, nas sociedades indígenas, está comprometida com outros fins sociais que aqueles a ela atribuídos na sociedade ocidental. É, até certo ponto, uma arte anônima, no sentido de que o sujeito criador são coletividades, ainda que seja sempre o indivíduo concreto quem dá a marca, o selo, o gesto particular. Neste sentido, caberia apontar os rituais como sendo, provavelmente, a forma mais condensada da arte indígena e da arte popular, por serem a síntese suprema de todas as manifestações de cultura corporal, de artes plásticas, de teatro, de poesia, de literatura, música e dança. Trata-se, sem dúvida, de uma experiência coletiva estetizada de uma maneira potente, concisa, densa.” (1995, p. 373)

Neste ponto pode-se afirmar que os instrumentos repetem as mesmas impressões provocadas pela música vocal: sempre modificados de grupo para grupo.” (Cameu, 1977, p. 191)¹⁹³

A produção dos instrumentos musicais antigamente, como falam os Suruí Aikewára, restringia-se ao uso de elementos da natureza, seja as matérias-primas que dão forma aos objetos, seja no uso de outros elementos trabalhados para servirem de ferramentas, empregadas na sua construção, como osso de macaco que se prendia ao dente de cutia formando, assim, uma única peça para furar o *cuiπί* (cuia) na fabricação do *wapusá* (chocalho globular ou ovóide) e também as unhas de porcão quando tinham a finalidade de se fabricar o *sykã* (chocalho em cacho). Outros elementos provenientes dos recursos naturais como o *inimó* (fio de algodão) e a *itatininni* (pedra branca de fina espessura) eram largamente empregados antes do contato. O algodão cultivado pelos indígenas servia tanto para fazer o encordoamento da *symyapéw* (flauta de pã) quanto do cabo do *wapusá*, ao passo que a *itatininni* era utilizada para cortar a *puná* (taboca) procedendo a divisão dos tubos, para compor a *symyapéw*.

Como se observa, a integração entre canto e instrumento musical deriva de que “[p]arte da música indígena também de interesse é a que se relaciona com os instrumentos.” (Cameu, 1977, p. 191). E é sobre esse tipo de relação que tais objetos apresentam entre os Suruí Aikewára formas de imbricar saberes ao lado de histórias antes e após o contato, bem como a dinâmica cultural com a adoção de elementos estranhos à sua cultura, marcando o processo de construção de tais objetos.

Desde as primeiras expedições empreendidas por frei Gil Gomes, os Suruí Aikewára começam a entrar em contato com os utensílios de uso doméstico e de trabalho, assim como gêneros alimentícios trazidos pelo religioso como estratégia para estabelecer relações duradouras com os indígenas, culminando com o seu processo de pacificação. Mas apesar da boa receptividade encontrada junto ao grupo, tal gesto era visto com receio por parte do sábio cacique *Musenái* que se mostrava resistente a alguns elementos trazidos pelo frei,

“[n]aquele tempo quando frei Gil pareceu era pouco, tinha pouco memo mulhé. Aí ele ia acabando memo. Se quando frei Gil num entrava tinha muito tempo, frei Gil que atalho de nós. Aqui num tinha nem *Kamará* não, só mato memo, só nós memo. Aí depois num sei quem foi *Kamará* que falou pra ele. Aí frei Gil, ele morava no Conceição. Aí ele veio passá por aqui na mata. Aí ele pegava no moto em Santa Cruz que chamava na cidade,

¹⁹³ Cf. CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

antigamente Santa Cruz. Aí parava. Aí ele pegava doi jumento. Aí ele entrava. Aí ele trazia muita coisa panela, rede, roupa, linha, laranja, rapadura, açúcar. Ninguém comia não, capitão num deixava, ele pensou que ninguém comia. Aí capitão falava pra nós que num pode comê porque às vezes ele vai dá mal pá você e aí morre, e aí *Kamará* traz negócio pra matá, ele falava pra nós. Por isso que ninguém comia, só nós ficava só a rede, coberta, e a panela e o machado e o facão e o pexera, a faca, o resto arroz. Naquele tempo frei Gil trazia muito, memo, coisa, perfume, sabonete, tudo que ele trazia, sabonete, sabão, rapadura, e rapadura ninguém comia memo não ele jogava fora, *Musenái* não aceitava não.”¹⁹⁴

O medo da presença estranha e pelo que era ofertado, a princípio provocava cautela e resistência por parte da liderança preocupada com o bem-estar do grupo, mas aos poucos e com o estreitamento das relações com o religioso, tal preocupação altera-se dando vazão à abertura que provocaria grandes alterações no seu modo de vida, após a morte de *Musenái*. O fato é que desde antes do contato com os brancos os Suruí *Aikewára* já demonstravam um certo fascínio por suas coisas, mesmo considerando algumas experiências mal sucedidas¹⁹⁵ que poderiam mantê-los afastados dos ditos civilizados, estas não foram determinantes no processo de relações interétnicas como comenta Laraia,

“[h]á muito tempo demonstravam uma curiosidade pelos brancos. Secretamente espionavam os seus barracões. A quantidade de objetos novos que avistavam fazia crescer cada vez mais os anseios de um encontro com os ‘*Kamará*’. Mas o velho e experiente *Musenái* não esquecia os incidentes do passado e, temendo uma repetição, mantinha a tribo sempre afastada dos regionais, mudando a aldeia tantas vezes fosse necessário. Somente após a sua morte foi que os Suruí deixaram de lado as precauções e receberam aos regionais com uma ilimitada confiança que, como vimos, foi-lhes prejudicial.” (1978, p. 85)

A partir do contato mais freqüente com a sociedade não indígena vão ocorrendo mudanças no aparato tecnológico indígena abrangendo quase todas as dimensões da vida¹⁹⁶ o que implica em um reordenamento dos padrões outrora vividos, pois com a mudança do instrumental tecnológico, novas ferramentas são introduzidas nas diversas práticas de caráter tradicional dos indígenas, dentre elas a construção dos instrumentos musicais. A introdução do facão, do fio de algodão industrializado, a troca de uma matéria-prima por outra considerada mais resistente dão a dimensão do caráter dinâmico da cultura, como hoje se observa nas produções dos instrumentos musicais dos Suruí *Aikewára*.

¹⁹⁴ Entrevista concedida por *Arihêra* em 31/03/2006.

¹⁹⁵ Consultar: LARAIA, Roque de Barros. “A ocupação da área” In: LARAIA, Roque de Barros & DA MATTA, Roberto. *Índios e Castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 63-64.

¹⁹⁶ Os resultados advindos com os contatos das populações indígenas do médio Tocantins provocaram alterações em suas tecnologias de caráter tradicional, como observa Laraia “[...] [a]rmas de fogo substituíram o arco e flechas, utensílios de metal tomaram o lugar dos artefatos de cerâmica, o fósforo tornou fácil a difícil operação de fazer fogo etc.” (1978, p. 101)

Os instrumentos musicais dos Suruí *Aikewára* estão distribuídos em dois grandes grupos: aerofones e idiofones, segundo a classificação elaborada por Berta Ribeiro (1988). De maneira geral, todos os instrumentos são fabricados e usados pelos homens em momentos que exigem a sua manipulação como em rituais e danças variadas. As *symya* (flautas) como são conhecidas entre os Suruí *Aikewára*, compõem o primeiro grupo de instrumentos, são tocadas em determinados cantos referentes a caças e uma específica construída para anunciar a chegada de um grupo de indígenas que vão se juntar aos demais para festejar a derrubada da roça, havendo danças e distribuição de farinha entre si. Tais instrumentos são tocados pelos velhos mais experientes conhecedores dos cantos e dos processos que envolvem a sua fabricação, as *symya* constituem um complexo de quatro flautas diferenciando-se pelo tamanho e produção de som, sendo a taboca utilizada como matéria-prima para a sua feitura, abaixo segue o quadro de classificação dos instrumentos musicais aerofones.

Quadro 1
Classificação dos instrumentos musicais Suruí Aikewára

Aerofones	
Instrumentos Musicais Suruí Aikewára	Dicionário do Artesanato Indígena¹⁹⁷
<i>Symya</i>	Flauta reta
<i>Symyapéw</i>	Flauta de pão
<i>Symyapytáwa</i>	Flauta buzina
<i>Symyapy</i>	Flauta transversa

Os instrumentos musicais de sopro

Para a fabricação da *symyapy*, flauta transversa, realizam-se os seguintes procedimentos. O corte da taboca ocorre com ela ainda verde. Em seguida mede-se um tamanho para se efetuar o corte (Foto 5).

¹⁹⁷ Os procedimentos adotados para a nomenclatura tanto dos instrumentos de sopro quanto dos instrumentos de percussão dos Suruí *Aikewára* nos quadros 1 e 2, obedeceram a caracterização do instrumento quanto a forma, o tipo de matéria-prima empregada na sua confecção e descrição do instrumento, comparado-os com as informações existentes sobre os instrumentos musicais e de sinalização no Dicionário do Artesanato indígena organizado por Berta Ribeiro (1988).



Matta da Silva 02/08/2005

Foto 5. *Warini* medindo a taboca para confeccionar a flauta

A marcação do local do corte e da abertura do bocal é feita em círculo, para isso se usa um canivete ou facão (Fotos 6 e 7). Feita a marcação do local o mesmo é pressionado até que se quebre efetuando-se o arremate com as ferramentas disponíveis. O término desta etapa ocorre quando se risca com facão ou canivete uma linha sobre a extensão da taboca, indo de uma extremidade a outra para demarcar as posições dos orifícios a serem abertos.



Matta da Silva 02/08/2005

Foto 6. *Warini* marcando o local na taboca



Matta da Silva 02/08/2005

Foto 7. *Warini* iniciando a marcação da abertura do bocal

A medida dos orifícios começa pela base onde se encontra a extremidade fechada. A perfuração inicial ocorre com o canivete, sendo que a cavidade do orifício é cortada de um lado para o outro até aparecer uma pequena abertura que será arredondada com fogo (Foto 8). Para se obter a circunferência desejada usa-se um graveto de lenha chamada *Yokó*. Aproveita-se o fogo utilizado para fazer comida. Ao colocar o graveto no fogo espera-se um tempo para que fique com um pouco de brasa na ponta, dando início à perfuração. O graveto é encostado em cada orifício até que se atinja a formatação arredondada (Foto 9) e depois se toca a flauta na posição transversal.



Matta da Silva 02/08/2005

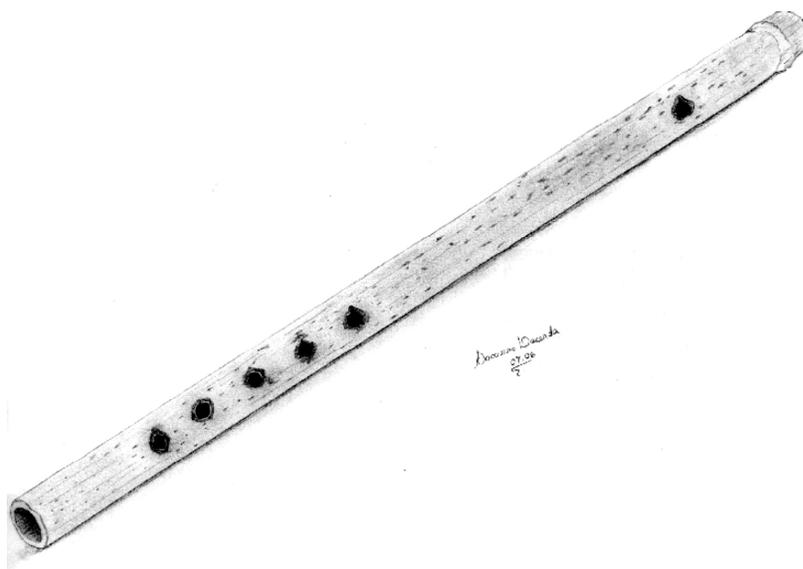
Foto 8. *Warini* iniciando a marcação da abertura dos orifícios



Matta da Silva 02/08/2005

Foto 9. *Warini* perfurando os orifícios com brasa para se obter a forma arredondada

Com a finalização desta etapa a flauta é colocada ao sol para que se retire a umidade, ocasionando rachaduras no corpo do instrumento, caso não esteja totalmente seca. O instrumento deve permanecer ao sol por três dias ou uma semana, conforme a sua mudança de tonalidade de cor. A flauta é confeccionada com *Puná*/Taquara (*B. vulgaris Schrds*), é constituída por um tubo de comprimento variável, provida de embocadura e orifícios abertos para a variação dos sons. A flauta transversa *Symyapy* é aberta em uma das extremidades pela qual o ar soprado se propaga produzindo a linha melódica. O instrumento é produzido e usado por homem no *sapurahái* (Desenho 1).



Lacerda-Lima 13/07/2006

Desenho 1. *Symyapy* fabricada por *Warini* em 02/08/2005

Outro tipo de flauta utilizado pelos Suruí *Aikewára* é a *symya*, flauta reta, para a sua confecção faz-se um corte côncavo para colocar a cera de abelha para soprar o ar, à frente é aberto um orifício em formato quadrangular (Foto 10). Cada orifício segue um padrão aleatório, sempre vendo a melhor posição dos dedos. Após fazer a marcação, os orifícios são queimados (Foto 11) e depois se arrematam as pontas com facão, para que fiquem aproximadamente redondos, para tocá-la na posição reta. Em seguida, coloca-se cera de abelha no bocal abrindo um canal para a variação do som, sendo que a flauta apresenta uma abertura na outra extremidade em que sai o ar. Após o término das etapas de confecção do instrumento, coloca-se no sol para secagem da madeira com o objetivo de retirar a umidade e fornecer a acústica desejada. A flauta é confeccionada com *Puná*/Taquara (*B. vulgaris Schrds*) e *Ehyratōma*/Cera de abelha. Sua estrutura é formada por um tubo de taquara com embocadura trabalhada sob a perspectiva côncava, parcialmente fechada com cera de abelha.

Além dos orifícios para a variação dos sons apresenta uma abertura próxima a embocadura trabalhada em forma circular, ajustada também com cera de abelha que serve para desviar o ar (Desenho 2).



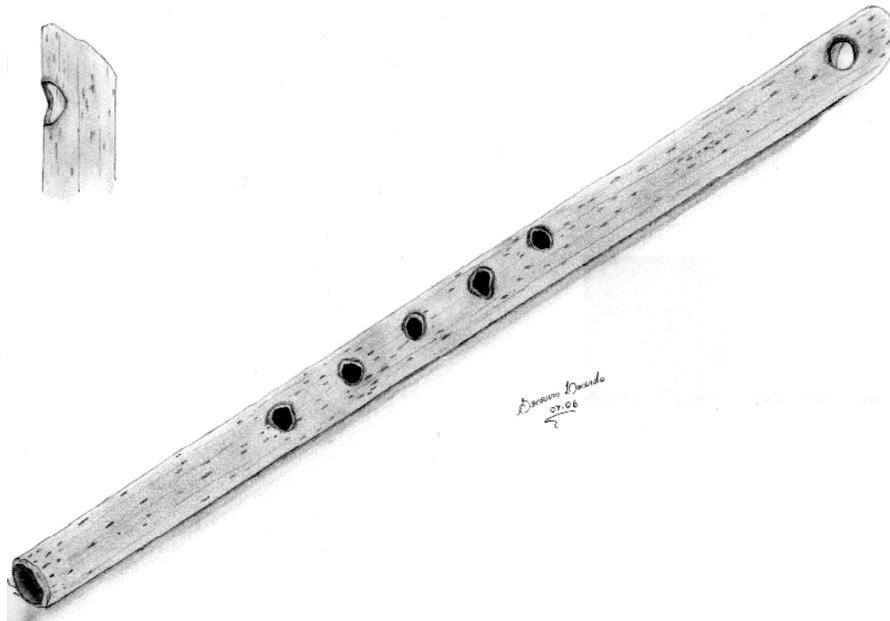
Matta da Silva 05/08/2005

Foto 10. *Mihó* trabalhando a abertura próximo ao bocal



Matta da Silva 05/08/2005

Foto 11. *Mihó* abrindo os orifícios com brasa



Desenho 2. *Symyá* fabricada por *Mihó* 05/08/2005

A *Symyapéw* é uma pequena flauta de pão confeccionada a partir da taboca cortada ainda verde levando em consideração o seu formato bem reto e que não deve ter imperfeições, fazendo a limpeza na parte fechada. O próximo passo inicia com a marcação do local do corte sendo feita em círculo, para isso se usa um canivete ou facão (Foto 12).



Matta da Silva 05/08/2005

Foto 12. *Mihó* observado por seu neto

Após serem feitos os círculos pressiona-se com as mãos para quebrá-los efetuando-se assim o arremate na ponta. A medida de um tubo é tomada como referência para a confecção dos demais, utilizando o mesmo processo de corte e arremate (Foto 13). A amarração dos tubos é feita com fios de algodão, dando três voltas próximo à base da extremidade aberta, em seguida coloca-se o fio no meio dos tubos dando duas voltas para fixar a amarração que é presa com um simples nó (Foto 14).



Matta da Silva 5/08/2005

Foto 13. *Mihó* fazendo o arremate da taboca, em companhia de seu neto



Matta da Silva 05/08/2005

Foto 14. *Mihó* fazendo a amarração dos tubos na parte superior

Concluída esta primeira etapa da amarração feita próximo aos bocais, segue-se o mesmo processo em relação à extremidade fechada. A amarração nesta parte ocorre com a ligação do fio de algodão preso à extremidade superior, dando três voltas sobre cada tubo até a sua finalização obtida com a fixação de um nó (Foto 15).

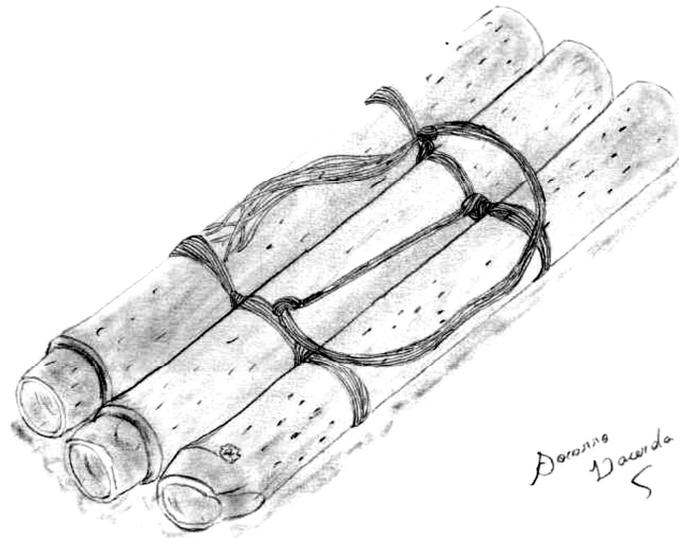


Matta da Silva 05/08/2005

Foto 15. *Mihó* realizando a amarração dos tubos na parte inferior

A flauta é confeccionada com *Puná*/Taquara (*B. vulgaris Schrd*) e *Inimó*/Fio de algodão. A *Symyapéw* é feita por tubos de comprimentos diferenciados, abertos em um dos lados, amarrados entre si por meio de um fio de algodão em filas duplas, tríplexes e sêxtuplas. Nos primeiros casos os tubos são conjugados e se encontram em filas duplas ou triplas em ordem crescente; no segundo, os tubos são colocados em ordem de comprimento, conforme a

altura dos sons; porém as embocaduras obedecem a um mesmo padrão a que são posicionados. Fabricado e usado por homem no *sapurahái* (Desenho 3).



Lacerda-Lima em 26/07/2006

Desenho 3. *Symyapéw* de três tubos fabricada por Mihó em 05/08/2005

Dentre o conjunto das flautas fabricadas pelos Suruí Aikewára a *symyapytáwa*¹⁹⁸ é a única que não está ligada a temas melódicos como as outras, sendo construída para anunciar a chegada de um grupo de índios que se deslocavam da aldeia, portando cestas de palhas que armazenavam farinha e banana, até onde se encontrava o outro grupo, por ocasião da derrubada das roças como recorda uma índia,

“[d]iz que *symya* eles fizeram pra eles comemorá a dança deles né! tocando com *symya*. Diz que eles fazia essa cesta aqui como se fosse saco, que diz que era feito com esse material aqui nós chama *pariri*, *pariri* que nós chama e *kamará* chama parece que arumã. É tipo assim banana brava, mas só que elas têm as folinha assim, têm um pezinho cumpridinho sabe, é fininho o pezinho dele. Aí fica um montinho, só aquelas folinha assim, é chama *arumã*. Aí diz que eles faziam grande desse aqui, a cestinha grande pá guarda farinha, pra eles podê cantá e tampá com a folinha dela. E aí depois diz que era pá comemorá a dança que é feito essa cesta aqui é botava farinha. Aí capitão mandou pra ele levá, carregá lá na roça que ele tá derrubando. Aí levava banana, levava pra ele cumê. Diz que eles fazia essa cuia, que era pra instrumento. Aí diz que que eles iam tocando, tocando. Aí diz que eles tava lá cortando o pé de uma árvore grande sabe, aí quando caía; que aí diz que eles ia tocando até que chegava, na hora que eles chegava lá onde que ele tinha cortado aquele pau. Derrubava o pau e aí diz que eles chegava lá e diz que eles comemorava a queda, quedona do pau né! Aí diz que eles comemorava cantando e tocando essa música dele e a *symya* que é feita de cuia e o beço é assim bem grande assim, largona assim, que é feito de cera.”¹⁹⁹

¹⁹⁸ Segundo os Suruí Aikewára essa flauta apresenta outras denominações como *symyaeté* por se considerada a flauta verdadeira, devido se destacar pelo formato em relação as demais e *symyahú* quando comparam o som emitido pelo instrumento ao barulho de um avião.

¹⁹⁹ Entrevista concedida por Aarihêra em 21/03/2006.

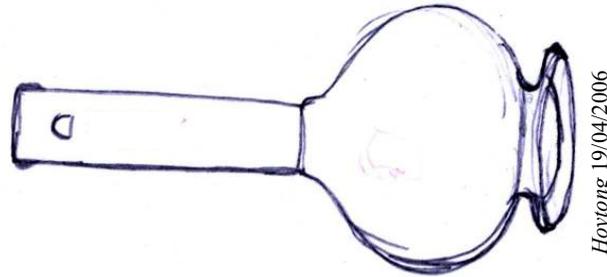
No passado tal prática era comumente exercida pelos indígenas como uma forma de sociabilidade, fazendo da atividade de subsistência um grande acontecimento que envolvia a mobilização de homens, confecção dos artefatos, destacando o uso da *symyapytáwa* durante o deslocamento dos índios que saíam da aldeia para o local da derrubada. A importância que a *symyapytáwa* assume, nesse contexto, para os Suruí Aikewára é que ela demarca o fim de uma etapa e o início de outra que envolve as atividades de preparação do terreno que servirá de roça para o plantio de diversas culturas, congregando os participantes, em meio à execução do instrumento, cantos, danças e consumo de alimentos.

Na fabricação da *symyapytáwa*²⁰⁰ usa-se um galho de taboca verde, tendo em vista o seu formato bem reto e sem imperfeições. A marcação do local do corte é feita em círculo, utilizando canivete ou facão. Após fazer o círculo pressiona-se com as mãos para quebrá-lo efetuando-se assim o arremate na ponta, processo semelhante ao que ocorre com as outras flautas. Em seguida faz-se a marcação de abertura do bocal utilizando os mesmos instrumentos empregados, inicialmente, no corte da taboca. O próximo passo destina-se ao alargamento da abertura do bocal perfurado com fogo para se obter a forma desejada. A perfuração do cuité segue os mesmos passos utilizados para a feitura do *wapusá*. A perfuração da cuia começa, utilizando um canivete ou faca, pela parte inferior efetuando movimentos circulares no sentido anti-horário até abrir a cavidade; o mesmo processo é feito na parte superior do cuité. Em seguida é introduzida na abertura uma vareta para ir retirando a poupa do cuité, e depois coloca-se água, para facilitar a retirada da poupa repetindo várias vezes. Após a limpeza, a cuia é colocada em um local bem iluminado para iniciar a secagem, podendo levar alguns dias ou mesmo uma semana, pois é necessário que ela esteja bem seca para poder fornecer a acústica desejada.

A *symyapytáwa* é confeccionada com *Puná*/Taquara (*B. vulgaris Schrd*), *Cuipí*/Cuité (*Crescentia cujete. L.*) e *Ehyratõma*/Cera de abelha. Constituída por um tubo extenso e provido de uma embocadura situada próxima à extremidade fechada. O *cuipí* serve de caixa acústica que amplifica o ar soprado na taquara para o seu interior, apresenta dois orifícios perfurados e posicionados na mesma direção. O primeiro aberto em sua base acopla o tubo de *puná*/taquara, fixado com *ehyratõma* /cera de abelha. O segundo é aberto na parte superior do

²⁰⁰ As informações sobre este instrumento musical foram concedidas por entrevistas com os experientes, durante o período de trabalho de campo nenhum modelo do referido instrumento foi confeccionado, exceto o confeccionado por *Sawara 'á* antes do meu retorno ao campo em fevereiro de 2006.

cuiπί, é uma extensão do primeiro orifício permitindo a passagem do ar, auxiliada por um defletor de cera de abelha situado na parte externa do cuiπί que amplifica o som (Desenho 4).



Desenho 4. *Symyapytáwa*

Como se observou, as descrições do primeiro grupo de instrumentos musicais dos Suruí *Aikewára* são compostos por instrumentos de sopro, no caso as flautas. Vê-se que são instrumentos pelos quais se exige técnicas elaboradas na sua feitura, cabendo aos velhos o domínio do conhecimento empregado para se construir as flautas, cujo uso é restrito a determinados cantos, fator que as fazem menos usuais que o *wapusá* presente no segundo grupo que também é feito pelos velhos, porém esse instrumento musical apresenta técnicas mais simples para a sua confecção entre os velhos, os adultos, os jovens e mesmo as crianças que possuem a habilidade na fabricação do instrumento, o que não acontece com o *sautikapeháw* (casco de jabuti) e o *sykã*, pois assim como as flautas tais instrumentos requerem técnicas mais complexas para serem fabricados. Por isso, em ambos os grupos há instrumentos com técnicas complexas, recaindo principalmente, nos instrumentos de sopro que essencialmente são feitos pelos velhos, fator este que não é unânime no segundo grupo de instrumentos musicais, conforme demonstrarei com as descrições dos instrumentos idiofones a serem trabalhados a seguir.

Os instrumentos musicais de percussão

O segundo grupo de instrumentos musicais abrange *wapusá*, *sykã* e o *sautikapeháw* são instrumentos de percussão tocados em quase todos os cantos, pertencem ao grupo dos instrumentos musicais idiofones, conforme a classificação no quadro abaixo. Dentre os três instrumentos que compõem esse grupo o *wapusá* (chocalho globular) é o mais utilizado pelos índios quando dançam, assume uma função de destaque por ocasião da realização do rito *Karuára*, sendo o único instrumento a ser empunhado enquanto é realizado o ritual.

Quadro 2

Classificação dos instrumentos musicais Suruí Aikewára

Idiofones	
Instrumentos Musicais Suruí Aikewára	Dicionário do Artesanato Indígena
<i>Wapusá</i>	Chocalho globular ou ovóide
<i>Sautikapeháw</i>	Tambor de carapaça
<i>Sykã</i>	Chocalho em cacho

Para a fabricação do *wapusá*, colhe-se da árvore o *cuiپی* (cuia) ainda verde, tomando o cuidado para que a cuia não seja danificada ao cair no chão, também são retirados da mata a taboca e as sementes. A perfuração da cuia começa, utilizando um canivete ou faca, pela parte inferior efetuando movimentos circulares no sentido anti-horário até abrir a cavidade; o mesmo processo é feito na parte superior do cuité (Foto 16).



Matta da Silva 31/07/2005

Foto 16. Ronilson furando o *cuiپی* (cuia)

Em seguida é introduzida na abertura uma vareta para ir retirando a poupa do cuité, e depois coloca-se água, para facilitar a retirada da poupa repetindo o mesmo processo várias vezes (Foto 17). Com a limpeza da cuia, usa-se um pedaço de galho no qual se amarra um fio de algodão passando pelo seu interior.



Matta da Silva 31/07/2005

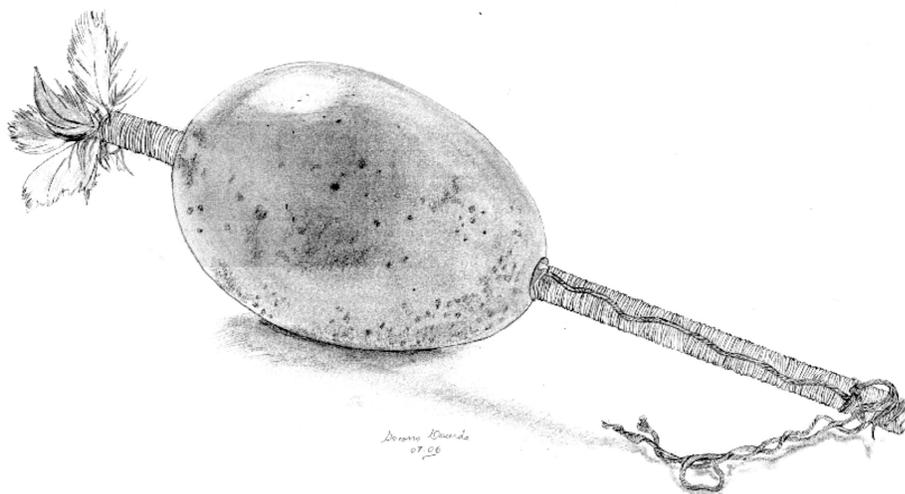
Foto 17. Indígenas colocando o *cuiپی* (cuia) n' água para a retirada da poupa

O próximo passo é levar a cuia para um local bem iluminado pelo sol para iniciar a secagem. O tempo de exposição ao sol dura cerca de uma semana, pois é necessário que ela esteja bem seca para poder fornecer a acústica desejada ao instrumento. O *wapusá* é confeccionado com *Cuiuí/Cuité* (*Crescentia cujete* L.), sementes de *Mungulú*, *axixá*, *Inimó*/Fio de algodão, *Akamacyrona*/Taquara (*Guadua angustifolia* Kunth) e penas de arara. Constituído em recipiente feito de cuia onde são depositadas sementes de *mungulú* ou de *axixá* que ao serem movimentadas produzem sons. O cabo é revestido por um encordoado de fios de algodão (Foto 18), junto com penas de arara que integram a decoração, sendo fabricado e usado por homens no rito *Karuára* e na dança *Sapurahái* (Desenho 5).



Matta da Silva 05/08/2005

Foto 18. Ronilson colocando o cabo no *cuiuí*



Lacerda-Lima 13/07/2005

Desenho 5. *Wapusá* fabricado por Ronilson em 05/08/2005

O *sykã* (chocalho em cacho) é outro instrumento de percussão, sendo amarrado na perna direita, marcando o ritmo dos cantos. Para o instrumento ser confeccionado,

inicialmente esquentam-se no fogo os cascos (unhas) de *tasahú* (porcão) com a finalidade de retirá-los com as mãos uma de cada vez (Foto 19).



Matta da Silva 28/02/2006

Foto 19. *Warini* esquentando os cascos do porco-do-mato ao fogo

Após serem retirados, os cascos (unhas) são furados e colocados no *inimó* (fio de algodão). Cortam-se dois paus para serem colocados como suporte amarrando entre eles o *murona*, o fio de algodão torcido de grossa espessura (Foto 20), no qual o *inimó* com os cascos de *tasahú* serão presos.



Matta da Silva 02/03/2006

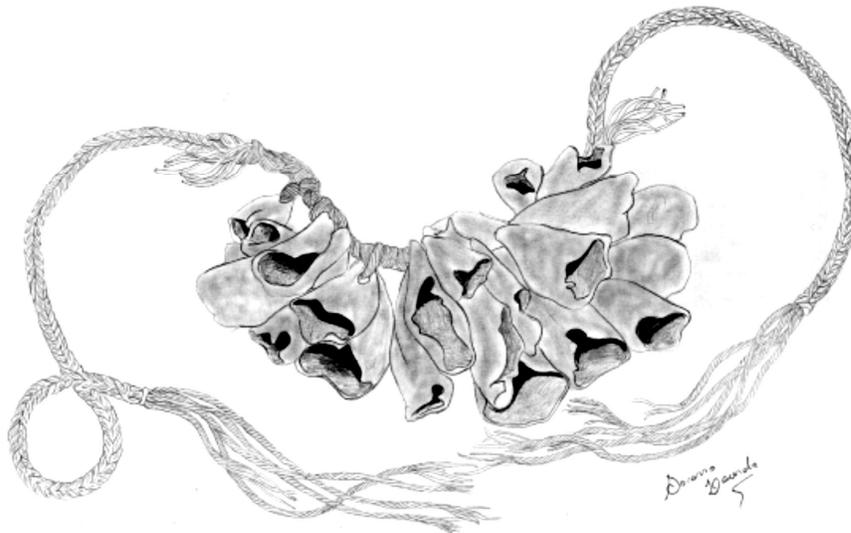
Foto 20. *Warini* ajustando o fio em suportes para se trabalhar o *sykã*

Ao ser feita a amarração dos cascos no fio torcido de algodão, o mesmo é retirado do suporte, sendo aparadas as suas pontas (Foto 21). O *sykã* é confeccionado com cascos unhas de *tasahú* emparelhados e integrados ao fio de algodão, os cascos de *tasahú* são posicionados na frente sob a mesma direção dos pés. Ao serem colocados nessa posição são dadas de duas a três voltas com o fio torcido, sendo fixado com um nó durante a movimentação da dança.



Matta da Silva 02/03/2006

Foto 21. *Warini* retirando o *sykã* do suporte



Lacerda-Lima em 26/07/2006

Desenho 6. *Sykã* fabricado por *Warini* em 02/03/2006

O *sautikapéhaw*²⁰¹ (casco de jabuti) é o último instrumento que pertence ao grupo dos idiofones, seu uso se restringe à dança do jabuti, sendo tocado com o auxílio de uma baqueta durante a execução do canto. No passado a prática de confecção do *sautikapéhaw* era mais freqüente no cotidiano dos Suruí Aikewára, como relata um indígena:

“Os índios gritavam pro jabuti né! Os índios que gritavam, naquela época jabuti era sabido, diz que eles gritavam porque queria comer jabuti. Eles gritava pro jabuti. Jabuti vinha correndo pro lado deles. Aí tem um que ia marrando, o outro virando pra ele, pra ele amarrar. Nesse tempo, naquela época jabuti corria de gente. Aí eles gritava pra ele, ia correndo, vinha correndo pro lado dele. Aí esse índio virava pra, o outro marrava, o outro ia só virando ia correndo atrás dele. Diz que ele vinha fazendo zuada, quebrando mata muito jabuti. Aí o outro amarrava, o outro ia virando, tinha uns que pegava o outro embora, amarrava um bocado. Hoje em dia diz que vai só caçar e fica quietinho jabuti num corre mais. Tirava tudinho a perninha do jabuti, de tartaruga, tiravam só a carne dele é, só a carne, depois deixava pá secá e tampava com cera de abelha pá dá som. Aí ele cantava canto do jabuti.”²⁰²

Segundo as informações dos Suruí Aikewára, o procedimento começa com a remoção do jabuti cortando a cabeça e as pernas do animal. Em seguida, retira-se toda a carne até que a carapaça fique parcialmente limpa, usando para isso faca ou facão, sem quebrar a parte frontal do animal. Após a limpeza, a carapaça é colocada para secar ao sol. O próximo passo consiste em derreter cera de abelha para vedar as laterais e a parte traseira, deixando aberto o vão frontal por onde o jabuti coloca a cabeça, funcionando como uma saída do som para o meio externo. Realiza-se um furo em cada lateral com a finalidade de amarrar um barbante para apoiar o instrumento sobre o peito do músico durante a sua execução.

Na produção dos artefatos o uso de alguns elementos permanecem outros são substituídos, mostrando o imbricamento das relações interétnicas em que a partir do contato o índio “[...] assimila certos elementos culturais de sociedade não indígenas, atribuindo-lhes novos significados e rechaçando outros.”(Domingues-Lopes, 2002, p. 65).²⁰³ O uso da faca/facão substituindo a pedra polida para cortar as tabocas, do algodão cultivado em suas roças passando a utilizarem o fio industrializado na amarração da *symyapéw* e no cabo do *wapusá* são exemplos da dinâmica cultural entre os Suruí Aikewára que se estendem a outras dimensões de seu modo de vida.

²⁰¹ As informações sobre este instrumento musical também foram concedidas por entrevistas com os experientes, durante o período de trabalho de campo nenhum modelo do referido instrumento foi confeccionado.

²⁰² Narrativa ouvida de *Awasaí* em 12/02/2006.

²⁰³ Cf. DOMINGUES-LOPES. Rita de Cássia. *Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrin do Cateté*. Dissertação de Mestrado em Antropologia/UFPA, Belém, 2002 (mimeo).

A habilidade com que identificam as matérias-primas, a precisão dada aos cortes, perfurações e amarrações feitas nos instrumentos demonstram a profundidade do conhecimento indígena que se processa e se renova a cada atividade de produção dos instrumentos musicais seja para quem o faz, seja para quem o apreende. O objeto manufaturado está ligado à tradição do grupo envolvendo seus processos de construção e socialização aos outros membros como destaca Hartmann,²⁰⁴

“[...] a atividade artesanal implica em certos comportamentos motores que deixam sua marca no artefato confeccionado. Na medida em que o aprendizado de técnicas artesanais é realizado através de observação e imitação, perpetuam-se em grupos tribais por gerações determinadas maneiras de fazer as coisas [...]” (1976, p. 193)

Por esses processos os índios têm a dimensão do que produzem e por que produzem, a partir da sistematização do conhecimento pelo qual educam crianças e jovens em contraponto às práticas da sociedade não indígena, como destaca Darcy Ribeiro,

“[e]sta integração cultural não é espontânea, nem gratuita, mas o resultado de muito esforço persistente e de muito tempo posto pela tribo na transmissão das habilidades constitutivas das diferentes técnicas. A atenção que as sociedades letradas põem na educação das crianças e dos jovens, a fim de que possam ler, escrever e contar, como atividades corriqueiras, os índios põem na transmissão do saber técnico, co-participado, com base no qual eles fazem mais ou menos bem todas as coisas.” (Ribeiro, 1986, p. 31).²⁰⁵

E é a partir desses modos de fazer que a cultura imprime sua marca e os marca etnicamente, seja na produção dos instrumentos musicais ou em qualquer outro tipo de atividade como no caso dos rituais praticados pelos Suruí Aikewára, em que o instrumento musical é utilizado, particularmente no rito da festa dos Karuára. O que confere ao instrumento e aos artefatos utilizados pelos homens um caráter sagrado.

Saberes acionados na prática ritual

Na sociedade Suruí Aikewára, segundo as conversas que mantive com os seus integrantes, há o reconhecimento da crença atribuída aos Karuára seres espirituais capazes de provocar doenças que podem levar à morte dos indivíduos, sendo necessário recorrer ao pajé que direciona um tratamento para reverter à situação, obtendo deste modo a cura. Em outros casos os Suruí Aikewára recorrem ao atendimento fornecido pelo posto de saúde mantido na

²⁰⁴ HARTMANN, Thekla. “Cultura material e etnohistória” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXIII, 1976.

²⁰⁵ Cf. RIBEIRO, Darcy. “Arte Índia” In: RIBEIRO, Darcy *et. all.* *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte Índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986: pp. 29-64.

aldeia pelo convênio estabelecido entre a Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) e a Associação dos Povos Indígenas do Tocantins (APITO) que fornece medicamentos aos indígenas, além de manter no posto uma agente de saúde indígena e uma técnica em enfermagem designada pelo referido convênio. Em se tratando dos casos mais graves como doenças renais, fraturas, entre outros, os índios são encaminhados para receber assistência médica no município de Marabá ou na capital do estado do Pará.

O que se observa diante deste quadro é que transitando entre esses espaços os Suruí Aikewára deixam transparecer dois tipos de enfermidades ou doenças que os afligem, seja doença comum, seja doença provocada pelos *Karuára*. Em seu trabalho, Andrade (1984)²⁰⁶ destaca essa distinção sobre os tipos de doenças reconhecidas pelos Asuriní do Tocantins, grupo que muito se assemelha aos Suruí Aikewára²⁰⁷ não só em termos rituais, mas como na crença aos *Karuára*. É interessante perceber também que com o contato as sociedades não indígenas passam a compartilhar muito do sistema classificatório das sociedades indígenas, no tratamento das doenças.²⁰⁸ Trabalhos de Etnologia Indígena e no campo da Antropologia da Saúde abordam as concepções em torno dos sobrenaturais e práticas terapêuticas difundidas no contato entre índios e brancos. Vários autores que concentram investigações no campo da etnologia indígena encaminham suas análises tendo como foco central o estudo da cosmologia para a compreensão das sociedades indígenas sul-americanas, revelando um universo habitado por seres sobrenaturais em diferentes planos, os quais mantêm relações com os humanos, enfocando também o seu processo terapêutico no tratamento de doenças, recaindo para a prática do xamanismo.²⁰⁹

²⁰⁶ “Os Asurini estabelecem uma divisão entre ‘doença de branco’, como a gripe, e a doença provocada pelo Karowara, que podem também ocorrer simultaneamente à primeira. No primeiro caso, o pajé se desincumbe do tratamento e os índios recorrem à atendente da FUNAI. Por outro lado, quando a causa da doença é o Karowara, somente o pajé pode curar o doente.” (Andrade, 1984, p. 118). Cf. ANDRADE, Lúcia M. M. de. Xamanismo e cosmologia Asuriní. In: *Revista de antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, p. 115-125, 1984.

²⁰⁷ Sobre estes aspectos Laraia (1978) comenta que os dois grupos, no passado, foram remanescentes de um grupo Tupi que sofreu um processo de cisão. A sustentação de seus argumentos encontra apoio nas evidências encontradas pelo autor como: a semelhança dos artefatos e adornos, rituais, organização social, entre outras.

²⁰⁸ Maués (1977), em seu estudo na comunidade de Itapuá, mostra como a população local utilizando-se de um amplo sistema de classificação diferencia os conceitos de doenças naturais e doenças não-naturais, quando questionada pelo autor sobre a ordem de determinados males a que estão submetidos. As doenças naturais são permitidas por Deus, porém não constituem castigo ou maldade de Satanás ou dos homens. Já as doenças não-naturais são atribuídas às ações de seres sobrenaturais que afligem os humanos. Cf. MAUÉS, R. Heraldo. *A Ilha Encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*. Coleção Igarapé. Belém: UFPA, 1990.

²⁰⁹ Neste campo encontram-se os trabalhos de Andrade (1984), Lins (1984), Gonçalves (2001), Fausto (2002), Menezes Bastos (1978), Gaillois (1980), Montardo (2002), Viveiros de Castro (1986). Outros autores como Maués (1990), Oliveira (1985), Araújo (1979), Maués & Motta-Maués (1978), Loyola (1979), Buchillet (1991) pesquisando sociedades não indígenas identificam, a crença em sobrenaturais e o uso de práticas religiosas no tratamento de suas enfermidades incluindo a benzeção e a pajelança cabocla que é influenciada pela pajelança indígena.

Quando estive na Área Indígena Sororó em julho de 2005, com o objetivo de coletar informações referentes aos mitos, instrumentos musicais e música dos Suruí *Aikewára*, comecei a perceber em que contexto os instrumentos e as músicas eram utilizados, isso me permitiu entrar em contato com as idéias sobre os rituais realizados na aldeia. O que me chamou atenção foram os relatos dos índios em relação ao ritual da festa dos *Karuára* e os males que podem ser provocados por estes seres a eles. Para termos uma noção sobre a crença Suruí *Aikewára* nos seres sobrenaturais que causam doenças, mediante a quebra de uma norma, torna-se necessário fornecer informações sobre o rito da festa dos *Karuára*, utilizando os dados coletados durante minha permanência entre os Suruí *Aikewára* e também o registro de um *Sapurahái* realizado para afastar as doenças da aldeia, utilizando os dados coletados durante minha primeira estadia entre os Suruí *Aikewára*.

A dança do *Sapurahái*

A dança do *Sapurahái* que observei e participei teve duração de três dias, sendo realizada de manhã e à noite. Desde a minha entrada no campo ouvia relatos a respeito de índios que foram em busca de tratamento na capital do Estado do Pará (Belém) para as doenças que os afligiam, entre os casos mais graves fora relatado o de uma índia chamada *Sarisapuá* que estava com hepatite. No decorrer das semanas outros casos foram ocorrendo como gripe, malária, acidentes no trabalho. Então, o cacique propôs que realizassem o *Sapurahái*²¹⁰ com o objetivo de expulsar as doenças da aldeia. Acompanhei todo o seu desenvolvimento marcado por danças, cantos e gestos para que os espíritos levassem as doenças da área.

Na manhã de sábado, momentos antes de começar a dança ritual, os mais experientes se dirigem das casas onde residem até o campo de futebol situado em direção da casa do cacique e ficam esperando; durante este momento passam a conversar entre si até que outros cheguem ao local para iniciar o *Sapurahái*. Com um número reduzido de pessoas os índios começaram a cantar dando início à dança, sendo conduzidos por *Sawara'á* que de acordo com os cantos comanda a dança, dando uma volta no centro do campo, passando a permanecer neste local na maior parte do ritual, exceto em determinados momentos quando se

²¹⁰ Período que compreende de 30/07/2005 a 1/08/2005.

dirigiam para a lateral esquerda, quando ficam lado a lado, organizados na direção do sol, aguardando o reinício da dança.

Os experientes além de utilizarem o *araráw* (adorno de cabeça), como os demais adultos e jovens, impunham o arco e a flecha como: *Sawara'á*, o cacique *Mahú*, *Arikasú*, *Masára*; conforme o desenrolar da dança outros se integram ao grupo passando a tocar o *wapusá*.²¹¹ *Mihó*²¹² junto com os outros experientes são responsáveis por conduzir a música. O clima da dança é composto por um misto de seriedade e descontração dos participantes, apesar dos poucos índios, mas o que prevalece é o primeiro aspecto ao longo do seu processo.

Há também uma assistência, formada por homens, mulheres e crianças, que observa a dança e em alguns casos espontaneamente se inserem nos círculos, conforme a ordenação dos sexos. Os homens formam um círculo e as mulheres formam outro na parte externa. As crianças participam seguindo esse padrão adotado pelos adultos, os meninos inseridos no círculo dos homens e as meninas no círculo junto às mulheres, algumas sendo levadas ao colo por suas mães. Vários cantos são executados em seqüência e a cada finalização ouve-se, gritos e um zunido igual de abelha.

Com o desenvolvimento da dança são realizadas três paradas, como mencionei acima, e se inicia o canto, juntamente com a volta da dança em círculo. Após uns quinze minutos, *Mihó* entra no círculo dos homens e estes param de dançar. As mulheres formam o círculo à parte sempre de mãos dadas e lideradas por *Nerona*, esposa de *Mihó*. Antes de reiniciar a dança os homens fecham o círculo ao redor de *Mihó*, este se curva colocando as mãos sob os joelhos e continua cantando baixo, os índios ainda parados apenas o observam, logo depois se agacham e passam a se movimentar.

Os Suruí *Aikewára* iniciam a dança do gavião,²¹³ que representa a aquisição de força proveniente desse pássaro através dos movimentos com o objetivo de pedi-la ao

²¹¹ Na dança foram observados maracás de diversos tamanhos com ou sem decoração e grafismo. Durante a execução dos cantos, a base rítmica permanece inalterada, modificando em alguns momentos onde se percebe a variação de andamento do canto na ordem decrescente para a crescente.

²¹² Por ser conhecedor dos cantos entoados nas danças, *Mihó* assume a função de cantor outrora atribuída ao pajé *Awasaí* que, atualmente, devido o seu estado de saúde, não pode exercer sua função nas danças e nos rituais realizados na aldeia.

²¹³ Entre os índios *Waiãpi* Dominique Gaillois constata que “[...] as danças coletivas (*aporai*) têm um papel fundamental. Determinadas danças acompanhadas das flautas turé e dos adornos de cabeça *akânetá sara*, e feitos de penas de pássaros que voam alto e simbolizam a boa saúde (*rara*, gavião) têm objetivo marcar presença ao

Senemuseruparehá (nosso pai), quando agachados e adquirida ao se erguerem para retirar as doenças. *Mihó* permanece na mesma posição, a marcação dos pés passa a ser conduzida de forma acelerada com acentuações entre forte e fraco, de acordo com a rítmica do *wapusá* (maracá) que durante o desenvolvimento da dança foi o único instrumento utilizado.²¹⁴

O posicionamento dos participantes modifica-se, agora se encontram dançando de lado e voltados para dentro do círculo; em um dado momento os índios se abaixam, continuam a se movimentar em sentido anti-horário e depois em sentido horário consecutivamente. Após a dinâmica desses movimentos *Mihó* sai do círculo retornando ao local de onde começou o canto. Com isso, *Arikasú* que estava entre os demais se desloca até o centro do círculo, dando início a uma série de gestos corporais (abaixando e levantando os braços, movimentos giratórios) direcionados ao céu. Momentos depois de iniciada a performance de *Arikasú* sua esposa (Maria) que estava no círculo das mulheres se dirige ao centro do círculo dos homens e passa a acompanhar *Arikasú* segurando-o pela sua braçadeira; ao completar três voltas Maria retorna à sua posição entre as mulheres, *Arikasú* dá continuidade aos movimentos até retornar à sua posição junto aos homens.

O canto prossegue por um determinado tempo até ser interrompido, os índios entendem este sinal como o fim da dança e se deslocam para próximo à assistência. Com a solicitação de *Mihó* voltam a dançar, completando assim a seqüência de cantos e finalizando a dança. Os círculos são desfeitos e todos os presentes esperam pelo café que é servido momentos depois do término da dança ritual.

À noite os mais experientes ficam parados cantando por um tempo e depois começam a dançar em círculo. Os jovens participam dançando e marcando o ritmo com *wapusá* (maracá). *Mihó* agora, ao contrário da manhã, encontra-se segurando o arco. Por alguns segundos os Suruí *Aikewára* param de dançar e iniciam um novo canto e logo depois voltam a se movimentar emitindo gritos impostados e dançando em círculos. A dança à noite não foi longa se considerarmos a realizada pela manhã. O *Sapurahái* durou cerca de 40 min.

herói Ianejar, ao mesmo tempo que ajudar a colocar o céu na sua boa altura.” (1984, p. 192). Cf. GALLOIS, Dominique. O pajé *Waiãpi* e seus “espelhos”. In: *Revista de antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, p. 179-196, 1984.

²¹⁴ No domingo à noite antes de iniciar a dança, como de costume, os mais experientes chegaram cedo com arco e flecha. *Sawara'á* estava com esses objetos, porém se destacando entre os demais, pois havia sido pintado com jenipapo e portando a flauta *symyapéw* (flauta de pã), entretanto este instrumento em nenhum momento foi utilizado.

Após a última música, com a dispersão, alguns permaneceram no local junto à assistência esperando o café a ser servido e outros foram embora para suas casas assistir televisão.

Nos dias que seguiu a dança do *Sapurahái* os índios realizaram suas atividades normalmente. A partir de domingo os Suruí *Aikewára* começaram a fazer a aplicação da pintura corporal entre si, utilizando uma mistura de carvão vegetal em pó e jenipapo. Os motivos da pintura reportam-se aos animais existentes na Área Indígena Sororó como: cobra, peixe, anta, casco de jabuti, tamanduá. Também observei o ensinamento de uma dança denominada “*Seinapukú Murayuaná*” em que se utilizam quatro longas varas extraídas de uma árvore cujo nome é *supauy*, contendo ao final de cada ponta uma pena de arara amarrada por um fio de algodão.

Apenas no dia primeiro de agosto o cacique, após a dança pela parte da manhã, deu alguns informes e pediu que os índios, ao longo do mês que estava entrando, tivessem cuidado. Pelo que percebi, há na região uma crença difundida que o referido mês é perigoso devendo-se agir com cautela para que nenhum mal venha a ocorrer às pessoas em suas atividades. Isso talvez se explique pelo contato com a sociedade não indígena onde os índios absorveram essa crença, passando a incorporá-la em seu modo de vida.

Os índios, apesar da queixas de gripes e dores musculares nas pernas desencadeadas pela dança, encerraram o *Sapurahái* ocorrido no início da noite de segunda-feira do dia primeiro de agosto fechando, assim, o ciclo de três dias marcado por danças, cantos e súplicas direcionadas ao céu. Mesmo com os fatos ocorridos neste período todos aparentavam estar descontraídos pelo acontecimento, pois já fazia um mês que a dança não era realizada e os problemas de doença na aldeia motivaram a sua realização.

A festa dos *Karuára*

O ritual da festa dos *Karuára* é antecedido pela chegada de um vento forte, onde o pajé anuncia aos índios que o espírito *Karuára* está chegando. O ritual começa após a queima das roças,²¹⁵ pois de acordo com os mais experientes ali se queimam “as coisas ruim”.²¹⁶ O

²¹⁵ É por meio da fumaça que os *karuára* se materializam e são trazidos pelo vento até o local do ritual.

²¹⁶ Entrevista concedida por *Tymykong* em 27/07/2005.

que marca o início da dança espiritual²¹⁷ realizada para renovar as tradições do grupo, seja pela constante prática da dança, seja pela aspersão da fumaça sobre os seus corpos no sentido de revitalizá-los para que estejam fortes no desenvolvimento de suas atividades cotidianas e prevenidos contra doenças.

Antes do início do ritual alguns preparativos são realizados para que o mesmo seja desenvolvido o que inclui a construção da *tukása* (casa ritual), pintura corporal, confecção dos artefatos e cigarros utilizados na dança (Mastop-Lima, 2002). Por ocasião do rito *Karuára* realizado em setembro de 2006 a *tukása* foi construída (Foto 22), no dia marcado para começar a dança, por *Massára* com a ajuda de outros homens que ergueram e cobriram a casa em tempo hábil, ocupando parte da manhã.



Foto 22. *Tukása*

Paralelamente a esta atividade homens, mulheres e crianças retocavam a pintura corporal, realizada um dia antes do rito. A pintura utilizada na dança envolvia uma combinação de vários motivos como espinha do peixe, rastro do porcão, anta e cipós entre os homens, no caso das mulheres rastro da anta e, da onça, ornamentavam seus corpos. Apenas *Mihó* e *Arikasá* apresentavam motivos distintos, o primeiro por ser o cantor e principal agente da ação ritual, tinha o corpo pintado pelo motivo do rastro do porcão, sendo o pescoço e a região frontal que segue até o umbigo revestida por uma faixa de urucum contornada por uma leve camada de jenipapo, da metade de sua perna para baixo era aplicada tinta de urucum. O segundo apresentava os motivos do cipó e do sapo acrescentando nas pernas a pintura de urucum semelhante à encontrada nos membros inferiores de *Mihó*. Além dessas atividades preparatórias outras são desenvolvidas pelos membros mais experientes do grupo para serem

²¹⁷ Segundo os Suruí Aikewára, os *Karuára* não só se fazem presentes durante o ritual, mas dançam junto com eles.

usadas durante o ritual como a confecção dos cigarros de palhas, artefatos. Com os preparativos concluídos, todos aguardam o momento de iniciar o ritual se concentrando na arquibancada a alguns metros que a separa da *tukása*.

O início do rito começa com a entrada dos homens na *tukása* (Foto 23) tendo a frente *Mihó*, *Arikasá* e *Arikasú* seguidos pelos demais índios formando uma longa fila, sendo *Sawara'á* o último a entrar na casa, isso está ligado à posição que assume durante a dança ficando à parte dos círculos. Após a entrada, todos os homens se sentam em troncos de árvores colocados no interior da casa, aguardando o comando de *Mihó* que diferentemente dos demais permanece de pé; durante esse tempo alguns índios acendem os cigarros num fogo mantido dentro da casa, para serem usados na dança.



Liandro Faro 15/09/2006

Foto 23. Homens em formação para adentrar a *tukása*

Os procedimentos rituais no interior da casa são realizados por *Mihó*, *Sawara'á* e *Arikasá* que são os únicos a ficarem de pé. *Sawara'á* dentro do contexto ritual é denominado de *ywarywetú* (chefe dos espíritos) cuja função ritual é chamar os espíritos com um grito, rompendo o silêncio na casa e durante a realização da dança. Em seguida *Mihó* entoa o canto *ywagpé* marcando o ritmo com *wapusá*, único instrumento musical usado no ritual. Concluído o canto *Sawara'á* finaliza o momento novamente emitindo o grito.

Em alguns minutos os homens saem da *tukása* da mesma forma como entraram com a finalidade de tomarem suas posições na dança (Foto 24). Em torno de *Mihó* e *Arikasá* os círculos são ordenados, assim como toda a movimentação depende de suas ações funcionando como um núcleo pelo qual os demais círculos estão integrados. Enquanto os homens terminam de se posicionar as mulheres se aproximam do local formando um círculo externo.

À parte de todos os círculos se encontra *Sawara'á* posicionado na direção da porta da *tukása*, que a partir da emissão de seu grito será dado vazão ao canto seguido da dança (Foto 25).



Matta da Silva 21/09/2006

Foto 24. *Mihó* à frente dos homens de volta ao pátio da aldeia



Matta da Silva 21/09/2006

Foto 25. Suruí *Aikewára* dançando em frente a *tukása*

Durante a dança são entoados vários cantos sempre iniciados por *Mihó* denominado de *ywaongara*²¹⁸ (cantor) que a partir deles medeia a relação entre os espíritos e os Suruí *Aikewára*. Os cantos entoados no ritual além de estabelecerem a comunicação com os *Karuára* apresentam uma estrutura narrativa que informa sua chegada na aldeia, o poder que possuem de provocar doenças, entre outros. É interessante observar as reações dos indígenas a esse respeito, quando estive na casa de *Awasaí* pedi a ele que cantasse, assim que começou sua esposa me falava que estava sentindo um arrepio e dizendo que isso acontece toda vez que

²¹⁸ Outras expressões fornecidas referentes à função ocupada por *Mihó* no rito é *ywywa* (chefe verdadeiro dos espíritos), *ywaongara* (cantor).

Awasaí canta. Também outro fato me chamou a atenção referente à atitude dos índios que ouviam os cantos *Karuára*, sendo reproduzidos no gravador na ocasião em que eu estava com *Mihó* e *Tymykong* fazendo a sua tradução em frente à casa de *Hói*. Os índios rapidamente comentavam sobre *Karuára*, dizendo que os cantos não podiam ser entoados em qualquer ocasião podendo atrair os espíritos, revelando assim a crença dos Suruí Aikewára.

Na dança, as filas que formam os círculos nos quais os homens estão distribuídos se movimentam em sentido horário e anti-horário, pois a cada reinício do canto há uma alternância de sentido entre as filas, fato que não acontece com as mulheres permanecendo sua movimentação sempre no sentido anti-horário. No centro do círculo além de *Mihó* se encontra *Arikasá* chamado *Kururú* (sapo), que fica a uma distância de *Mihó* delimitada pelos restos de cigarros fumados no ritual, tanto *Mihó* quanto *Arikasá* portam cigarros e o *wapusá*, durante a dança que realizam obedecem ao compasso binário de um lado para outro em frente a *tukása*,²¹⁹ onde se acredita que os *Karuára* passam a habitá-la.

Os demais participantes levando em consideração o centro formam quatro círculos liderados pelos índios mais experientes que atentos aos comandos de *Mihó*, dão seqüência à dinâmica da dança, abrindo e fechando os círculos, após o afastamento e aproximação de *Mihó* e *Arikasá* quando soltam a fumaça. O primeiro círculo liderado por *Mairá* é formado por meninos, sendo que a sua movimentação é bem lenta; o segundo círculo liderado por *Arikasú* agrega alguns índios adultos e adolescentes, ao contrário do primeiro desenvolve uma movimentação mais rápida seguindo o ritmo das músicas entoadas. O terceiro círculo tendo a frente *Masára* é formado essencialmente por jovens, em relação aos dois primeiros sua movimentação ocorre com bastante rapidez obedecendo à dinâmica dos círculos; o quarto círculo é formado por adultos e jovens desenvolvendo um ritmo lento como se equiparasse a movimentação do círculo das mulheres para defumá-las, neste círculo além de *Warini* que recebe o nome de *Upurahasuewa'é*,²²⁰ o portador do cigarro, que seguia na frente portando o *petymahów* (cigarro de palha) jogando a fumaça sobre o corpo das mulheres²²¹ havia quatro índios que também faziam uso do cigarro a partir da observação dos procedimentos feitos por

²¹⁹ A casa ritual possui, segundo informações, uma estrutura semelhante a uma gruta, toda revestida de folhas de palmeiras, amarradas com cipós, apresentando uma abertura que funciona como entrada e saída. Com isso, vê-se o aspecto simbólico em torno desta casa, não só pela relação com os *Karuára*, mas também como um acesso ao céu, estabelecendo a ligação do plano terrestre para o celeste.

²²⁰ *Warini* é também designado por *Upetymukusó* que significa aquele que defuma as mulheres.

²²¹ Segundo as informações dos Suruí Aikewára as mulheres são defumadas para que seus corpos fiquem fortes, pois ao fortalecerem os corpos com a fumaça acreditam também que fortalecem seus espíritos, imunizando-os contra doenças.

Warini, sendo assim socializados nesta prática (Foto 26). À parte dos círculos dos homens está o círculo formado pelas mulheres lideradas por *Nerona*.



Matta da Silva 15/09/2006

Foto 26. *Warini* empunhando o *petymahów* (cigarro de palha)

O desenvolvimento do ritual²²² dos índios se prolonga com o passar do tempo, em meio a paradas e ao retorno da dança a partir da movimentação de *Mihó* que, incansável, deve-se manter firme na condução do ritual agregando em torno de si além da função do canto, a dança e o uso do *petymahów*, por cerca de uma hora e meia durante os dias que se estende o ritual. Com a aproximação do final da dança os índios mais jovens aceleram os passos até a finalização do canto. Após a parada os homens retornam em fila para o interior da *tukása*, obedecendo a mesma ordem quando entraram pela primeira vez; as mulheres ao comando de *Nerona* (Foto 27), esposa de *Mihó*, retornam à arquibancada permanecendo neste local até a saída dos homens.

²²² Por ocasião da execução do ritual e do tempo de permanência na dança, ao longo dos dias, torna-se visível o cansaço dos indígenas. Os velhos devido a idade são os primeiros a apresentarem sintomas de dores e câimbras nas pernas, sendo socorridos pelos índios não participantes que realizavam massagens depois da aplicação de pomadas nos locais afetados, mas o clima de poderem estar participando do *Karuára* foi um fator determinante em meio as dificuldades, como por exemplo, *Awasai* que mesmo com seus problemas de saúde foi até o final de todas as atividades. Tal determinação leva em conta também a regra de quem inicia a dança deve permanecer até o final, pois segundo a crença, os *Karuára* castigam os índios que abandonam a dança, podendo até provocar a morte, caso não recebam os cuidados necessários para livra-los do mal que os afligem. Além dos indígenas que ajudavam os dançarinos nas ocasiões mencionadas acima, havia um grupo misto de *kamará* que estava responsável de preparar todas as refeições nos dias que se seguiam o ritual, já que a atenção do grupo estava voltada para o acontecimento. Também do grupo foram destacados dois homens para distribuírem água aos indígenas que dançavam, mostrando que no ritual há uma rede de solidariedade como percebeu Mastop-Lima (2002) fazendo com que todos, indígenas e não indígenas, de certa maneira, participem do ritual.



Foto 27. Nerona liderando o círculo de mulheres

Com a volta dos homens a *tukása Mihó*, *Sawara'á* e *Arikasá* permanecem de pé, os demais índios ficam sentados em silêncio aguardando a finalização do rito. Após *Sawara'á* emitir o grito, *Mihó* profere algumas palavras relacionadas aos *Karuára* e reinicia o canto *ywagpé*, sendo a marcação do ritmo feita pela movimentação do *wapusá*. Ao término do canto todos os índios se levantam e amarram seus *araráw* e *wapusá* nas palmeiras que revestem a estrutura da casa, em seguida todos se sentam e estabelecem diálogo entre si, os mais velhos dão conselhos e falam do tempo antigo, das tradições do grupo e dos antepassados entre eles *Musenái* e *Moroneikó*, envolvendo um clima de seriedade e descontração. O diálogo é mantido por alguns minutos até que *Mihó* inicia a saída da casa, culminando com o encerramento das atividades que serão retomadas à tarde.

Nos dias consecutivos o ritual segue o mesmo padrão realizado pela manhã antes do nascer do sol, pois segundo a tradição repassada pelos antigos os indígenas devem iniciar a dança nas primeiras horas do novo dia e à tarde quando ocorre o seu encerramento indicado pelo pôr-do-sol quando os espíritos devem retornar ao interior da *tukása*,²²³ por meio dos gritos e cantos proferidos pelos experientes. Após uma semana de realização do ritual seu encerramento ocorreu pela parte da manhã na sexta-feira do dia 22 de setembro de 2006, como de costume todos os procedimentos foram realizados, na volta a *tukása Mihó* entoa um canto²²⁴ em que fala o nome de cada índio como se fossem apresentados aos espíritos com a

²²³ Segundo a hipótese de Mastop-Lima (2002) a *tukása* além de representar a morada provisória dos *karuára* poderia ser considerada como uma armadilha na qual os Suruí *Aikewára* pudessem aprisiona-los ao fazer uso dos procedimentos rituais.

²²⁴ Laraia quando observou a cerimônia denominada *Ahioháia* entre os Suruí *Aikewára* faz referência ao canto ritual entoado pelo pajé, seus registros mostram que “[d]urante os dias do *Ahioháia*, os índios afirmaram ter visto dentro da *Tokasa* o espírito de seus ancestrais, convocados pelo canto ritual do pajé. Uma dessas canções,

finalidade de evitar problemas durante suas investidas pelo interior da mata, segundo informaram os Suruí Aikewára (Foto 28).



Matta da Silva 21/09/2006

Foto 28. Com o retorno à *tukása Mihó* reinicia o canto

Ao longo do desenvolvimento do canto ouve-se o grito de *Sawara'á* e um barulho semelhante a um zunido de abelha emitido pelos índios, essa dinâmica se processa até que *Mihó* chame pelo último nome finalizando o canto ritual, quando todos tornam a se levantar pendurando os seus objetos e em seguida ficam conversando antes de saírem da casa. Depois das ordens dadas por *Mihó* todos se levantam e retiram os *araráw* e *wapusá* fixados nas palmeiras da casa e saem do local na mesma ordem de entrada cumprindo as obrigações rituais.

Com o encerramento da festa dos *Karuára* a *tukása* é desarmada e seus materiais jogados em um local determinado (Fotos 29 e 30). Como se trata de uma casa ritual que representa, segundo informações, a morada dos *Karuára* deve-se evitar qualquer tipo de contato com os seus elementos constituintes, pois estes podem ser prejudiciais à saúde dos indígenas. Durante o desmanche da *tukása* todos os índios ficavam emitindo vocalizações em tom médio por alguns minutos, mesmo os que não participavam desta atividade. Segundo os Suruí Aikewára, essa entonação vocal serve para mandar o *Karuára* ir embora da aldeia, uma forma de avisar que o ciclo ritual havia encerrado.

entoadas no início e final de cada sessão, possuía um estribilho que era precedido pelo nome de todos os antepassados, ainda lembrados.” (1986, p. 250)



Matta da Silva 22/09/2006

Foto 29. *Itápema* desatando a armação da *tukása*



Matta da Silva 22/09/2006

Foto 30. *Tikaning* e *Kwati* colocando as palmeiras fora do núcleo da aldeia

Aparentemente como todos os procedimentos rituais foram realizados como manda a tradição, a vida na aldeia deveria voltar a sua rotina normal, entretanto ouvia-se um comentário que *Mihó* ainda sentia a presença dos espíritos nas imediações da aldeia e isso era motivo de preocupação, pois com os *Karuára* à solta haveria grandes possibilidades de um encontro com os índios, acarretando danos a estes últimos. Então, no início da noite de sexta-feira *Mihó* e os índios que participaram do *Karuára* realizaram a dança da *Sawara* (onça), iniciando um primeiro momento após o encerramento do rito para “mandá o *Karuára* embora” como falavam os Suruí *Aikewára*. Esse procedimento, entretanto não foi registrado nos trabalhos de Laraia (1986) e Mastop-Lima (2002) quando acompanharam a festa dos *Karuára* durante a realização de seus respectivos trabalhos de campo, o que descarta a possibilidade de ser um procedimento regular no rito, mas ao mesmo tempo mostra as nuances que o próprio rito está aberto como no caso em questão devido à necessidade das circunstâncias que exigiram o procedimento dos indígenas para mandar os *Karuára* embora da aldeia.

No sábado, por volta da 6:00h, todos se reuniram num barracão afastado uns 30m da casa de *Mahú*, na parte elevada da aldeia, e aguardavam o início da dança, os mais velhos empunhavam o arco e a flecha e alguns índios com *araraw* e *wapusá*. *Mihó* começa a entoar o canto e os índios passam a se movimentar de um lado para o outro, depois saem dançando completando uma volta pelas imediações das casas da aldeia até a quadra onde foi realizado o rito *Karuára*, para finalizar o segundo momento do procedimento adotado na noite anterior culminando com a saída dos *Karuára* da aldeia.

O que se observa em torno do rito é que ao começar o ciclo ritual os Suruí Aikewára vivenciam um período marcado de cuidados que visam manter o bom estado de saúde, sobretudo se forem atingidos por doenças “não naturais” provocadas por essa categoria de espíritos quando não levam em consideração as determinações recomendadas pelo pajé que possui habilidade de curar as pessoas que foram atingidas pelos *Karuára*. Entre os grupos indígenas *Asurini* do Tocantins, *Asurini* do Xingu, *Kayabi*, *Waiãpi* se verifica a existência da crença em sobrenaturais atribuindo-lhes a capacidade de provocar doenças entre os indígenas. Também no caso dos Suruí Aikewára durante a realização da festa dos *Karuára* os índios não podem executar as seguintes atividades: caçar, tomar banho nos açudes em horários impróprios, parar de dançar, comer determinados animais, ter relações sexuais, entre outras. Abaixo segue o quadro que sistematiza as proibições e conseqüências apontadas pelos entrevistados.

Quadro 3
Interdições, Proibições e Conseqüências

Campos de interdições	Proibições	Conseqüências
Alimentação	Macaco	Dor na barriga ²²⁵
	Catitu	Febre no corpo
	Veado	Barriga cresce; sente dor
	Mutum castanheira	Dor no corpo
	Anta	Dor no corpo
Atividades Cotidianas ²²⁶	Caçar	Se espanta, se assusta, fica assombrado
	Tomar banho nos açudes	Fica assombrado, se assusta
Reprodução Humana	Relações sexuais ²²⁷	Corpo fica todo branco; sente muita dor
Performance no Ritual	Parar de dançar	Dor forte nas pernas e inchaço nos pés

²²⁵ As expressões são referidas pelos indígenas em relação as conseqüências das interdições a que estão submetidos durante o ciclo ritual da festa dos *karuára*.

²²⁶ “Neste período cerimonial é interdito aos participantes deixarem a aldeia, por qualquer motivo, não podendo banharem-se nos riachos e principalmente embrenhar na floresta. Somente determinadas pessoas podem participar da caça e ir ao igarapé buscar a água necessária, inclusive para o banho dos participantes.” (Laraia, 1986, p. 249). Sobre essas observações constatei no caso dos índios mais velhos que por estarem a frente dos procedimentos rituais não lhes era permitido comer carne, como também não podiam se ausentar da aldeia para buscar peixe, assim um grupo de índios que estavam dançando se reuniu para entrar na mata com a finalidade de trazer peixes para os velhos usando a técnica do timbó. Além dos homens um grupo de mulheres também participantes da dança acompanhou a empreitada pelo interior da mata. Observando essas nuances, considero que mesmo as proibições que visam mantê-los afastados da mata são parcialmente postas de lado sendo um reflexo das transformações ocorridas com o contato, apesar disso não demoramos muito tempo e retornamos a aldeia assim que os peixes foram capturados, pois havia certo cuidado por parte dos índios. Tais exemplos mostram que algumas proibições são seguidas rigorosamente, outras são adaptadas a atual realidade.

²²⁷ Em seu trabalho com os Asuruni do Xingu Müller registra que “[o] controle de natalidade também está relacionado aos tabus e prescrições como a proibição de manter relações sexuais durante a execução dos rituais xamanísticos e no plantio de certos produtos como o milho.” (1984, p. 100). Cf. MÜLLER, Regina. Asurini do Xingu. In: *Revista de antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984: pp. 91-114.

O quadro ilustra como a cosmologia é retomada para explicar a inter-relação entre os planos terrestre, aquático, celeste e com os seres que neles habitam, onde de acordo com o contexto, pois o que antes era permitido nos dias comuns, torna-se proibido até que o rito *Karuára* acabe. Mesmo fazendo parte do plano espiritual e sendo considerados como seres espirituais, os *Karuára*, segundo os Suruí Aikewára, podem ser reconhecidos pela sua capacidade de se materializar no plano habitado por eles. Então, cabe perguntar como se identifica os *Karuára*? A resposta a nós fornecida é que ele pode se apresentar sob a forma humana no interior da mata, como fogo ou fumaça no céu, e na figura do sapo *Kururu*²²⁸ durante a realização da festa dos *Karuára*. No primeiro caso o *Karuára* aparece de forma repentina assombrando²²⁹ a pessoa com quem tem contato. No segundo, ao avistar os sinais de fogo ou fumaça deve-se ficar quieto até que esses elementos se dissipem para que não se adoça como comentam os indígenas,

“Lá no castanhal eu tava brincando e sempre as criança gostam de brincá lá na estrada. Aí quando eu avistei essa pessoa eu saí correndo e contei pra minha mãe que era *Warini* mais o meu avô que ia chegando lá no nosso barraco. Aí depois minha mãe falou assim pra mim repeti quem era que vinha vindo. Aí depois num saiu mais minha voz eu fiquei, assim, parada não conversei mais nada porque eu fui amarelando, eu não falei mais nada não, eu fiquei deitado lá. Aí meu pai já sabia o que era né! Aí ele falou assim que era companheiro dele que tinha me assustado. E os pajés sempre têm os companheiro, pra onde eles vão ele vai atrás, e quando as pessoa tivé no barraco não precisa ficá caladinha tem que tê uma conversa com algumas pessoa pá vê se ele sai mais pra longe. Meu pai fez o defumado pra mim, fez o defumado pra mim. Aí eu fui voltando ao normal.”²³⁰

“Aí nesse tempo parece que foi em 72, faz tempo já, faz muito tempo memo. Aí nós tava dançando. Aí foi um índio, foi po mato. Aí ia voltando, era rapazinho novo, rapaz tinha uma base de 31 ano já. Aí ele viu parecendo com gente que vinha vindo encontrando ele. Aí sumiu na frente dele. Aí chegou no barracão, na aldeia, chegou. Aí ele viu os zolho dele tava todo vermelho, vermelhando memo. Aí perguntou pra ele que que ele tem não, ele disse que, viu um gente esconde na minha frente que ele falou pra ele. Ele viu um gente na frente dele, apareceu que ele falou. Aí eu espantei dele. Nós tava dançando nesse tempo. Aí terminou assim que nós tava dançando viu. Aí ele foi pro mato pra podê trazê, pra ir buscá as caça pra ele comê peixe e jabuti. Aí falou pra ele. Aí chegou no barraco. Aí falou pra ele. Aí chegou triste né! aquele vermelhão no corpo dele, os zolho dele tava tudo vermelho cuma é que ta bêbado né! Aí ele preguntô pra ele o que que tu têm não eu viu um gente na minha frente. Aí escondeu atrás do pau que ele falou, perguntou pra ele aí. Aí contou tudo cumo é que foi lá.

²²⁸ Na noite do dia 15 de setembro de 2006 recebemos um informe de *Mairá* para que se encontrássemos um sapo grande pelas imediações da aldeia não era para fazer barulho ou mesmo tentar espanta-lo para o mato, pois se trata de *Karuára*, o procedimento a ser seguido era se afastar do sapo com cuidado para evitar algum mal. A crença nos *Karuára* é muito presente entre os Suruí Aikewára, pois durante o ciclo ritual a rotina da aldeia sofreu alteração o que acarretou na diminuição de conversas dos indígenas pelas casas, ausência de brincadeiras entre os jovens e as crianças, a redução considerável do volume dos aparelhos eletrônicos como rádio e televisores, caracterizando um clima de recolhimento entre os indígenas por ocasião das observâncias vigentes durante a realização do *Sapurahái* de *Karuára*.

²²⁹ Entre os Urubu-Kaapor, Teneteharáhá a crença de que se um homem vê o espírito de um morto, ele morrerá em pouco tempo, o que de fato pode ocorrer (Laraia, 1986).

²³⁰ Entrevista concedida por *Tymykong* em 27/07/2005.

Eu vi assim como fogo que ele falou assim, parecido como fogo pra mim. Aí eu espantei dele falou. Aí num foi nem duas hora né! só fez só chega lá aí morreu, contou esse negócio aí pra ele. Aí morreu logo. Foi aqui perto que ele viu, mas tava dançando na aldeia velha.”²³¹ (Grifo meu)

Mas isso não indica um padrão homogêneo em termos comportamentais, se por um lado mantem-se uma atitude de respeito diante das observâncias vigentes em torno da ação maléfica dos *Karuára* no período que se estende o ritual, por outro há também uma certa flexibilidade²³² sob esse aspecto; sobretudo se levarmos em conta as mudanças advindas com o contato como, por exemplo, a assimilação por parte de alguns Suruí *Aikewára* de sistemas de crenças externos a sua cultura.

No ritual da festa dos *Karuára* os elementos de caráter simbólico como *tukása*, *wapusá*, *araráw*, e restos dos *petymahów* (cigarros de palha) são cercados por um intenso cuidado por parte dos índios, pois são elementos que apresentam uma ligação estreita com os espíritos no sentido de que são identificados pelos indígenas usando pintura, *araráw*, *wapusá*, elementos que os caracterizam quando os Suruí *Aikewára* falam que “parece gente”. Na verdade os Suruí *Aikewára* reconhecem que os *Karuára* estão acima da condição humana que eles, os índios, compartilham, apesar de se identificarem como tais, por isso os elementos referidos devem ser evitados, ao menos quando se estão fazendo uso.

A *tukása* por ser a representação da morada dos *Karuára*, torna-se o centro das atividades rituais e por onde tudo converge como cantos, danças e sociabilidade entre espíritos e indígenas uma vez que dividem o mesmo espaço, que para as mulheres é vedado, de acordo com a crença de serem acometidas por doenças, caso entrem neste local. O *wapusá* (maracá) e o *araráw* (adorno de cabeça) enquanto objetos da cultura material dos Suruí *Aikewára* também pertencem aos espíritos, pois ao deixarem as casas dos indígenas passam a ocupar o interior da *tukása* e saem somente a cada reinício do ritual, tais objetos adquirem, se pensarmos nos termos durkheimianos,²³³ um caráter sagrado como algo que deve ser mantido à parte, isolado dos demais objetos ou mesmo das pessoas. Da mesma forma esse aspecto envolve os *petymahów*, alojados nas paredes da *tukása* ou mesmo os restos deixados no local da dança.

²³¹ Entrevista concedida por *Waiwera* em 26/07/2005.

²³² Alguns índios por serem convertidos à crença evangélica passam a desconsiderar tais proibições e realizam suas atividades normalmente.

²³³ Cf. DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

Com isso, a dinâmica ritualística que envolve a adesão de um tipo de comportamento ganha sentido como um meio que, na concepção dos Suruí Aikewára, corresponde às suas necessidades, fala de si e renova a tradição do grupo. Os movimentos das danças, as performances, gritos, zumbidos e os cantos por um lado evocam relações implícitas na cosmologia indígena entre seres humanos, sobrenaturais, animais e ancestrais, o próprio canto *ywagpé* sinaliza tais relações com o mito das caças. Por outro lado utilizando essas técnicas corporais entendidas enquanto “[...] maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.” (Mauss, 1974 b, p. 211)²³⁴ os Suruí Aikewára procuram estabelecer o contato e o controle dos espíritos de forma eficaz em benefício do grupo.

Por essa razão a festa dos *Karuára* pode ser pensada como um grande ritual que envolve a pajelança, visando não só a aquisição do bem-estar do grupo, mas também como um momento de socialização de conhecimentos e práticas pelas quais os índios mais novos são introduzidos, dando continuidade à tradição. A partir da prática ritual os índios ordenam seu universo por meio de desempenhos sociais que têm por traz uma riqueza de simbolismo, de construção simbólica em que se organiza uma mudança de estado que se liga a “uma renovação do nosso espírito” como indica o comentário de um jovem indígena.

²³⁴ A definição do conceito de técnicas corporais elaborado por Mauss se refere a um “[...] ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (1974 b, p. 217). Cf. MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974 b.

Referências

Obras de Referência

BERTA RIBEIRO, G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1988.

CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: EDUA/FSDB, 2005, [1909].

Bibliografia Referida

ÁLVARES, Myriam Martins. “Yãmiy – O canto e pessoa Maxakali” In: TUGNY, Rosângela Perreira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo horizonte: UFMG, 2006, pp. 297-317.

ARAÚJO, Alceu Maynard. “Medicina rústica”. In: *Medicina Rústica. Brasileira 300*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979, pp. 42-132.

ANDRADE, Lúcia M. M. de. “Xamanismo e cosmologia” Asurini. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984/1985: pp. 115-125.

AYTAI, Desidério. *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: USP, vol. 5, 1985.

BARTH, Fredrik. “Os grupos étnicos e suas fronteiras” In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2000, pp. 25-67.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____. *Venda Children's Songs*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BERTA RIBEIRO, G. “Os estudos de cultura material: propósitos e métodos” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXX, 1985: pp. 3-41.

_____. “A linguagem simbólica da cultura material” In: RIBEIRO, Darcy *et. al.* *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987: pp.15-27.

_____. “Cultura material: objetos de símbolos” In: *Ciências em museus*. Belém: MPEG, 1990.

BELTRÃO, Jane Felipe. *Laudo Antropológico – Área Sororó da Br-153*. São Paulo: Campinas, dez. de 1998 (mimeo).

_____. *et al. De agredidos a indiciados, um processo de ponta-cabeça: Suruí Aikewára versus Divino eterno – Laudo Antropológico*. Belém do Pará, out de 2003 (mimeo).

BUCHILLET, Dominique. “A Antropologia da doença e os sistemas oficiais de saúde”. In: *Medicinas tradicionais e medicina ocidental na Amazônia*. 1ª ed. Belém: MPEG/Edições Cejup/UEP, 1991, pp. 21-44.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). *Enciclopédia da Floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

_____. “Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia” In: *Anuário Antropológico 84*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985: pp. 13-25.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

COELHO, Vera Penteado. “Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXXIII, 1988.

CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

DOMINGUES-LOPES, Rita de Cássia. *Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*. Dissertação de Mestrado em Antropologia/UFPA, Belém, 2002 (mimeo).

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

DaMATTA, Roberto. “O ofício de etnólogo, ou como ter ‘Anthropological Blues’” In: NUNES, Edson Oliveira (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 23-35.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, EDUSP, 2001.

FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds weeping, poetics and song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FOOTE-WHITE, William. “Treinando a observação participante”. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

GEERTZ, Clifford. “‘Ethos’, visão de mundo e a análise de símbolos sagrados” In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. “A religião como sistema cultural” In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *O saber local. Novos ensaios de Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GODELIER, Maurice. “Mito e História: reflexões sobre os fundamentos do pensamento selvagem”. In: *Horizontes da Antropologia*. Lisboa: Edições 70, 1973, [1971], pp. 353-374.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GIL, Laura Pérez. “O sistema médico Yawanáwa e seus especialistas: cura, poder e iniciação xamânica” In: *Cadernos de Saúde Pública*. vol. 17, nº 2, 2001: 15 p.

GIANNINI, Isabelle Vidal. “Os índios e suas relações com a natureza” In: GRUPIONI, Luiz Donisete Benzi (Org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 145-252.

GALLOIS, Dominique. O pajé Waiãpi e seus “espelhos”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984/1985: pp. 179-196.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOOD, M. *The Ethnomusicologist*. New York: Mac Graw Hill, 1971.

HARTMANN, Thekla. “Cultura material e etnohistória” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXIII, 1976.

HORNBOSTEL, Erich M. von. “La Música de los *Makushi, Taulipang y Yekuana*” In: *Del Roraima al Orinoco. Theodor Koch-Grünberg*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 3º Volume, 1982 [1924], pp. 331-366.

IZIKOWITZ, Karl Gustave. *Musical and other sound instruments of the South America Indians*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905)*. Manaus: EDUA/FSDB, 2005, [1909].

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos” In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1970, pp. 225-253.

_____. *Mithologiques: L’ Homme nu*. Paris: Plon, 1971.

_____. “A gesta de Asdwal” In: *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

_____. “A obra de Marcel Mauss” In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

_____. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991, [1964].

_____. *Mithologiques: Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1966.

_____. *O Totemismo Hoje*. Lisboa: Edições 70, 1986, [1962].

_____. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970, [1966].

_____. *Mithologiques: L' origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LARAIA, Roque. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

_____. “Os Suruí e Akuáwa-Asurini” In: LARAIA, Roque de Barros & DaMATTA, Roberto. *Índios e Castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-112.

_____. “A ocupação da área” In: LARAIA, Roque de Barros & DaMATTA, Roberto. *Índios e Castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 63-64.

LACERDA-LIMA, Maria do Socorro Lacerda. *Os Yudjá/Juruna e a conquista portuguesa: um estudo etnohistórico a partir de testemunhos*. Relatório Final de Iniciação Científica/UFGA, Belém, jul./2003 (mimeo).

LUHNING, Ângela. “Métodos de trabalho na Etnomusicologia Reflexões à volta de experiências pessoais” In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 22, nº 1/2, 1º/2º sem, 1991: pp. 105-126.

LOPES DA SILVA, Aracy. “Mito, Razão, História e Sociedade: inter-relações nos universos sócio-culturais indígenas” In: LOPES DA SILVA, Aracy & GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, pp. 317-335.

LINS, Elizabeth Travassos. “Música e xamanismo entre os Kayabi do Parque do Xingu” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984/1985: pp. 127-138.

LOYOLA, Maria Andréa. “A medicina popular”. In: GUIMARÃES, R. (Org.): *Saúde e Medicina no Brasil: contribuição para um debate*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp. 225-237.

MATTA DA SILVA, Gilmar. *A eficácia em cantar e tocar notas unidas pelo Espírito Santo*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Belém: Departamento de Antropologia/UFGA, 2001 (mimeo).

MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. “Experiências de educação entre os Suruí Aikewára” In: BELTRÃO, Jane Felipe. *Educação Indígena para quem?*. Belém: EdUFGA, 2005, pp. 11-19.

- _____. *O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002 (mimeo).
- MONTARDO, Deise Lucy. *Através do “Mbaraka”: Música e Xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia, São Paulo: USP, 2002 (mimeo).
- MISSAGIA DE MATOS, Izabel. *Civilização e revolta: os Botocudos e a catequese na Província de Minas*. São Paulo: EDUSC/ANPOCS, 2004.
- MELLO, Maria Ignez C. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Florianópolis: UFSC, 1999, (mimeo).
- MAUÉS, R. Heraldo. *A Ilha Encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*. Coleção Igarapé. Belém: UFPA, 1990.
- _____. & MOTTA-MAUÉS. Maria Angélica “O modelo da ‘reima’: representações alimentares em uma comunidade amazônica”. In: *Anuário Antropológico/77*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 2, 1978: pp. 120-147.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais In: *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974 b, p. 209-234.
- MELATTI, Júlio César. “Nota sobre a música Craô” In: *Revista Goiana de Artes*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Instituto de Artes, vol. 3, nº 1, 1982: pp. 29-40.
- MÜLLER, Regina. “Asuriní do Xingu” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984/1985: pp. 91-114.
- MALINOWSKI, Bronislaw. “Tema, método e objetivo desta pesquisa” In: *Argonaltas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural, 1976 [1922]: pp.21-38.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Musicalidade e ambientalismo: ensaio sobre o encontro Raoni-Sting” In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC/PPGAS, nº 14, 1995 b.
- _____. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI, 1978.
- MERRIAM, Alan P. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective” In: *Ethnomusicology*, vol. 21 (2), 1977: pp. 189-204.
- _____. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- NAVEIRA, Miguel Carid. *Yama yama: os sons da memória*. Trabalho apresentado no ST 27: Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história, ANPOCS 2004.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press, 1964.

OLIVA, Aurora. “Introducción a la Etnomusicología” In: *El Rincón del Antropólogo*. Disponível: <http://www.plazamayor.net/antropologia/archtm/etnomusicologia>. Capturado em: 26 de dez. 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 44, nº. 1, 2001: pp. 221-286.

OLIVEIRA, Elda Rizzo. *O que é Medicina Popular*. Coleções Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985, pp. 7-39.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Florianópolis: UFSC, 1997, (mimeo).

PANOFF, Michel & PERRIN, Michel. *Dicionário de Etnologia*. Lisboa: Edições 70, 1973.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana” In: TUGNY, Rosângela Perreira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo horizonte: UFMG, 2006.

QUEIROZ, Renato da Silva. “Por falar em Suruí” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 23, 1980: pp. 91-97.

RIVIÈRE, Claude. “Ritos de exibição de uma adolescência marginal” In: *Os ritos profanos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

ROSEMAN, Marina. *Temiar healing sounds from the malaysian rainforest: Temiar music and medicine*. Berkeley: University of California press, 1991.

RICARDO, Carlos Alberto. “Suruí” In: *Povos Indígenas no Brasil*. São Paulo: CEDI, 1985, pp. 101-121.

RIBEIRO, Darcy. “Arte Índia” In: RIBEIRO, Darcy et. all. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986: pp. 29-64.

_____. “Os índios urubus ciclo anual das atividades de subsistência de uma tribo da floresta tropical” In: *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 31-59.

SILVA, Vagner Gonçalves da. “O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistroute” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 42, nº. 1-2, 1999: pp. 77-96. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Capturado em 25 de out. 2006.

SEEGER, Anthony. “Pesquisa de Campo: uma criança no mundo” In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, pp. 25-40.

_____. “Os velhos nas sociedades tribais” In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, pp. 61-79.

_____. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press, 1987 a.

_____. “Novos horizontes para a classificação dos instrumentos musicais” In: RIBEIRO, Darcy et. al. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987 b, pp.173-179.

_____. “Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia” In: *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: USP, vol. XXXIII, 1988: pp. 173-191.

_____. “Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs” In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pp. 39-63.

SAMAIN, Etienne. “Reflexões críticas sobre o tratamento dos mitos” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984: pp. 233-244.

SACHS, Curt. *Espírito e Realização dos Instrumentos Musicais*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1929.

TEIXEIRA PINTO, Márnio. *Ieipari: Sacrifício e vida social entre os índios Arara (caribe)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIDAL, Lux & LOPES DA SILVA, Aracy. “O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material” In: LOPES DA SILVA, Aracy & GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, pp. 317-335.

VELHO, Gilberto. “Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas” In: *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, pp. 15-37.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. São Paulo, L&PM Editores, 1986.

VINCENT, William Murray. “Máscaras. objetos rituais do Alto rio Negro” In: RIBEIRO, Darcy et. all. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986: pp. 151-171.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os deuses canibais” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vols. 27/28, 1984: pp. 55-90.

Documentário

NOVAES, Washington. *XINGU*. Video Cor, VHS, 1:51 min, 1985, Prod: Intervídeo Comunicação.

Apêndice

Apêndice Mitologia Suruí *Aikewára*

Apresentação

Gilmar Matta da Silva

O apêndice que compõem a dissertação fornece uma dimensão da importância dos mitos, objetos da cultura material, tradições e crenças dos Suruí *Aikewára*. O que implica no desenvolvimento da dinâmica cultural, revelando marcas da identidade étnica, assim como práticas e saberes repassados entre as gerações por meio da observação, experimentação, audição e execução.

Os mitos organizados no apêndice, frutos do trabalho de campo empreendido em uma primeira etapa de julho de 2005 e outra entre os meses de fevereiro a abril de 2006 entre os membros do grupo Suruí *Aikewára*, apresentam informações em relação ao seu universo possibilitando o entendimento de práticas rituais como o *Sapurahái* de *Karuára*, onde parte do mito que narra a queda dos antepassados é revivido no canto *ywagpé* durante a permanência dos homens dentro da *tukása* (casa ritual), momentos antes de se iniciar a dança. Outros aspectos contidos nos mitos envolvem a quebra de normas acarretando acontecimentos inusitados exigindo astúcia para contornar uma situação de difícil solução, a vingança sobre as mulheres, entre outras.

SUMÁRIO

Mito da criança que tinha rabo	1
Mito da origem dos <i>kamará</i>	1/2
Mito do tamanduá	2/3
Mito da obtenção do fogo	3
Mito da índia que engravidou do pau	3
Mito da cobra	4
Mito do urubu-rei (versão 1)	4
Mito do urubu-rei (versão 2)	5
Mito do urubu-rei (versão 3)	5/6
Mito da origem das caças (versão 1)	6
Mito da origem das caças (versão 2)	6/7
Mito da origem das caças (versão 3)	7
Mito da origem das caças (versão 4)	7/8
Mito da mucura (versão 1)	8
Mito da mucura (versão 2)	8
Mito da mucura (versão 3)	9
Mito da cutia (versão 1)	9
Mito da cutia (versão 2)	9/10
Mito de origem (versão 1)	10
Mito de origem (versão 2)	11
Mito de origem (versão 3)	11/12
Mito de origem (versão 4)	12

Mito da criança que tinha rabo

Aí o marido dele, *tukása* né! Ele fez *tukása*, aquela casinha que ele fez pra matá cutia. Aí, aí né! Aí ele falou assim pra mulhé dele. Aí, eu vou primeiro enganá mulhé porque que o menino num que deixa pra mim pegá pra banha, toda vez que ele ia banhá com mulhé dele. Aí ele num deixava pra pegá criança não. Aí ela confiou ele pra que que minha mulhé num dá pra mim pega. Ele banhava com ele, assim com *tupay*. Aí ele falou assim sabe cumo é que vou fazê, eu vou escondê. Aí quando um dia ele foi de manhã, mulhé eu vou matá cutia pra nós, tava mitindo pra ele, ele não foi matá cutia não, ele tava curiando na fonte. Aí quando mulhé foi buscá água com o menino e com *tupay* carregando. Aí ele olha o rabo dele. Aí ele falou assim, fica aí que pra nós banhá. Aí a mãe dele tirou. Aí o pai dele tava escondido vendo. Aí num tava nem ligando a mulhé dele. Aí ele falou assim é nós vamo banhá, nós banhamo tudo. Aí ele deu *tupása* de novo, botando de novo. Aí o marido dele tava vendo, há! por isso que ele, mulhé num dá pra mim, pra mim pegá na hora que ele banha, ele que banha. Aí voltou de novo. Aí corto tudo cipó. Aí ele fez igual sangue, até lá o oco, o oco de pau assim bem pertinho tudinho, igual sangue memo, tem cipó igual sangue memo. Aí ele falou assim: é tá pronto, eu vou chamá ela. Aí ele botô cipó tudinho no jeito pá, pá, pra prendê ele. Aí quanto, quanto ele chegou. Aí mulhé eu pariei cutia pra tu i caçá com nós, comigo. Aí ele foi alegre mulhé. Aí lá ele prendeu ela. Aí é aqui que ele entrou. Aí ele falou assim: mulhé me dá aí pra mim segurá, tu vai sozinha. Não ele não gosta gente não, só comigo memo. Então tá bom, leva essa aí criança também. Então tá bom tu não que dá pra mim pegá, ele falou. Aí quanto ele tava gritando pra ele assim; mulhé tu achou. Não ainda não, num achei ainda não. Ele tá pra lá memo, ele entrou ali. É só metindo pra ele, num, nem *akuti*, era pá, pá mata memo, pra prendê. Aí ele entrou. Mulhé tu achou.

Ainda não. Ainda não. Mulhé tu achou, aí longe. Aí ele fiando, fiando com cipó, fiando oco de pau, oco de pau fiando, fiando memo até que. Aí ele falou assim mulhé tu achou. Aí de lá num gritou mais. Aí voltou. Aí ele tava só escutando, gritando, gritando. Abre aqui, abre aqui. Ele chorou, chorou, chorou, até que ele morreu mas a mãe. A mãe primeiro morreu. Aí depois que o filho, que o filho morreu. Aí ficou chorando, ficou chorando. Aí mãe dela cadê o fulano. Ele num falou nada pra ela. Não, tu sabe pra que eu prendi dentro do oco *wykwára*, ele falou assim pra ele. Porque nosso filho, nasceu, que o rabo grande igual macaco, por isso num deixava pra mim pegá. Aí ele falou assim pá mãe dela. Aí a mãe dela chorou, chorou. Porque que tu não matou só criança. Não, assim ele vai nascê de novo, um rabo de novo ele falou assim. Aí pronto ficou viúvo. Aí morreu memo. Aí virou um sapo, ficou chorando dentro do oco, tem um que ele chora assim dentro do oco, dentro do pau, igual criança, igual criança. (*Arihêra* em 12/02/2006)

Mito da origem dos *kamará*

Primeiro que tava contando era peixe né! diz que era um homem que foi pegá o peixe, tinha um negócio assim, diz que i tem um negócio pá colocà, pá entrá o peixe né! Aí ele pensava que num era peixe, era aquele negócio que tem dentro d'água, não só tinha, só entrou só caramujo disse o outro índio, falou pra ele, não era caramujo não, era peixe. Era peixe. Aí depois ele derramou dentro d'água e se foi embora. Aí o homem foi, cadê rapaz tu trouxe o peixe. Ele disse, não, só têm caramujo lá dentro. Disse o homem, mas rapaz não era caramujo não era peixe. E diz que esse homem foi lá correndo batalhá peixe. Aí peixe escapoliu dentro d'água no rio né! foi embora fazendo zoadá no rio. Aí depois foi a mulhé dele atrás, mulhé que tava grávida, mulhé dele. Aí tava falando pro filho dele,

pra onde é que teu pai foi, diz que o menino que tava na barriga dela diz que tava falando pra ela, foi por aqui. Aí depois ele viu um negócio vermelho que tem na mata uma frutinha pra pegá pra ele né!, não era fora não, era no bucho que tava pedindo pra ela a criança, diz que esse menino era sabido. Aí, pra onde que teu pai foi, por mesmo diz que foi levando a mãe dele. A mãe dele falando pra ele, pra onde que teu pai foi? era por aqui, diz que foi indo, foi indo até que viu um negócio de açai, viu a raiz do açai bonita e diz que ele falou pra mãe dele, mamãe quebra um desse raiz do, do, do açai pra mim tão bonito diz que falou assim pra ele né! Aí ela queria pegá. Aí *tukandira* (formigão) esporou ela. Aí ela falou, tu é danado fica pedindo essas coisas só pra formiga me esporá. Aí menino não falou mas não, ficou mudo. Aí ela perguntou pra ele onde o pai dele foi e ele não falou mais não. Aí voltou e outra pessoa dexou tudo, botou em cima tanta coisa nela que era panela, era pote, e diz que botou tudinho em cima dela pá onça não pegá ela. Aí onça chegou diz que ele revirou tudo, derrubou as coisas dela. Aí lá a mulhé grávida tava lá embaixo na casa dela. Aí diz que ele outro índio tava rindo. Aí a onça ficou com raiva, diz que revirou tudo, jogou tudo as coisa dela pá pegá ela. Aí diz que papa mel, diz que nesse tempo era gente, *ywirarasú*, tava rindo, rindo (rá, rá, rá, rá, rá) da onça e a onça. Aí ficou rindo, rindo lá e a onça ficou sério lá e revirando porque tava caçando a mulhé grávida lá. Aí ele achou mulhé grávida e comeu a barriga dela e o menino saiu e foi embora. A mãe morreu, a onça comeu a barriga dela e o menino foi embora, correu. Aí por isso diz que é *kamará*, virou *kamará*, que o outro foi embora. (*Awasaí* em 12/02/2006)

Mito do tamanduá

Diz que um dia tava fazendo *taturubá* né! não tem esse pé aí?. *Taturubá* nós chama é *akutitetuá* uma fruta tem um pé dela bem

nesse caixa d'água *akutiteruá*. Aí diz que *mambira* que carregou, diz que a gente num pode falá pá criança ho! *mambira* vai te levá, *mambira* carrega mesmo. Aí diz que mocinha tava comendo essa fruta aí, ela que tava, tava resmungando, falando sozinha conversando. Aí fez um *tukása* lá. Aí pensava que era cutia que tava comendo, mas era a menina comendo, diz que num sabia, diz que *mambira* que levou ela. Aí ficou sozinho lá comendo só essa fruta aí. Aí diz que um homem foi lá esperá cutia né! a cutia, pensava que era cutia que tava comendo essa fruta aí. Era gente que tava apanhando pá comê. Aí a menina veio de novo. Aí o homem foi lá na, na casa, foi contá pro pessoal lá, po povo dela não; não era cutia que tava comendo não, era a menina que tava lá comendo, tava limpinho. Diz que todo dia ele ia pegá pá comê a fruta, e a mãe dele diz que não sabia pra onde que a filha dela foi embora. Diz que foi embora, diz que foi *mambira* que roubou. Aí diz que um dia um homem foi lá esperá cutia, mas era gente. Aí veio contá pro pessoal, não era, não era cutia que tava comendo não, era, era, mulhé, era gente. Aí vamo lá, vamo pegá, cumu que nós faz pra nós pegá essa. Ele falou pra ele não vamo pegá ela, vamo esperá, cada, cada pessoa fica no meio da estrada esperando ela, a onde que o caminho dela, na estrada dela. Aí ficou esperando lá um bocado de gente lá. Aí ela veio de novo pá pegá a fruta *akutiteruá* que nós chama. Aí diz que a menina veio falando sozinha, conversando é num sei porque mamãe me abandonou, tô comendo essa fruta, criança diz que tava mocinha já. Aí diz que o homem viu ela de novo. Aí diz que ele viu ela passando, conversando sozinha num sei pá que mamãe deixou eu aqui sozinha dentro do mato só comendo essa fruta. Aí tava esperando lá. Aí passou ela conversando sozinha. Aí diz que tava esperando ela o pessoal. Aí eles pegaram. Aí arranhou tudinho o índio assim, arranhou com a unhona dela a menina. A menina diz que tinha unhona que nem *mambira*. Aí diz que ele cortou tudinho

quando ele pegou ela. Aí os índio pega aqui e o outro queria pegá. Aí foi correndo ele lá. Aí o outro mais na frente. Aí o nome dele que pegou essa menina é *Saririma*, *Saririma* que pegou ela, *Saririma* diz que agarrou ela, diz que arranhou tudinho ele diz que ele pega aqui me acode aqui, vem pegá na mão dela, cada um pega no braço, no pé, na perna dela. Diz que agarrou na perna, outro pegou na perna, outro no braço dela, diz que cortaram a unhona dela e levaram pra lá. Aí quem é essa menina que tava perdida, diz que foi mostrando po pessoal, foram gritando alegre quando ele pegou, agarrou ela, a mãe dela chorava pra onde que minha filha desapareceu, diz que ela falava. Aí ele pegou, e a mãe dela ficou alegre quando ele pegou, diz que foi procurando a mãe desse menino, quem é a mãe desse menino que tava perdido, ele pegou ela e depois que foi ele encontrou a mãe dela, diz que a mãe dela não, é minha que desapareceu por isso que eu tô chorando por causa dela, desapareceu, *mambira* levou, diz que a mãe dela chorava por causa dela. Aí depois ele casou com ela, esse homem que pegou, ele viu, encontrou ela. Diz que ele há! eu vou casá com tua filha. Aí ela disse casá. O rapaz que tava lá esperando podê casá com ela. Aí casou com ela. (*Awasaí* em 12/03/2006)

Mito da obtenção do fogo

Quando urubu veio pra terra, aí diz que ele encontrou uma anta que tava morta. Aí ele entrou dentro da barriga da anta. E aí diz que quando ele sai da barriga da anta ele fez muito barulho né! diz que fazia barulhão lá dentro da barriga da anta. Aí depois diz que ele saiu né! ele saiu. Aí diz que, aí quando. Aí tinha um que sobrou das pessoas que, no tempo da, da primeira, primeira, primeiro povo que surgiram que morreram e sobrou essa pessoa, e aí essa pessoa diz que viu urubu entrando na barriga da anta e diz que quando ele saiu. Aí diz que viu um bocado de urubu. Aí diz

que quando ele saiu. Aí os urubu se espantaram dele. Aí pra pegar o fogo do urubu. Aí diz que ele saiu, assim, correndo pá pegá, pá pegá assim o fogo do urubu. Aí foi assim que foi surgindo o fogo pros *Aikewára* que somos nós. E aí diz que ficou o fogo até hoje, até hoje que nós chama *tatá* (fogo). Diz que urubu era uma pessoa que morava lá no céu né! Aí diz que urubutinga num vem com aquele barulhão, quando vêm assim lá de cima vêm com barulhão e aí diz que desse barulho, diz que surgiram o fogo né! que eles tinham fogo. E aí eles pegaram o fogo do urubu. E aí ficaram com o fogo do urubu, diz foi assim que foi surgido o fogo. Antigamente diz que eles fazia fogo, mas era fogo de urubu. (*Awasaí* em 25/02/2006)

Mito da índia que engravidou do pau

Ele ficou, ele ficou fazendo no tronco né! Aí ele se emprenhou. Aí todo dia ele levava comida pra ele: batata, inhame, macaxeira, banana, tudo que ele levava, até que ele se emprenhou com ele, num era gente não, era tronco memo, assim pau. Aí noutro dia, aí a mãe dele falou assim pra ele assim o que que minha filha tá fazendo, todo dia aí e ele vai pá mato. Aí ele num traz nada ele fala. Aí noutro dia ele foi atrás vê o que que ele tá fazendo. Aí ele viu. Aí ele num viu ela não, só viu escondido memo. Aí voltou de novo, a mãe dela, até que ele se emprenhou. Ele se emprenhou até e ganhou menino. Aí tava com buchão a barriga dela. Ela, de quem é que emprenhou minha filha. Ele sabia, porque ele viu, o pau num faz ele falou. Aí só ela que sabia, até que ele ganhou menino aí nasceu. Aí ele criou. Aí a mãe dela falou quem é pai? Aí dizia pra ele, não é o pau que tinha lá, pro i quele me emprenhou. Aí ele emprenhou ela e ganhou menino, a menina num sei se menino pra esse que homem. Aí nasceu, ele criou a mãe, a vó. Aí nasceu memo. Aí cresceu. Aí

aumentou, aumentou. (Arihêra em 31/03/2006)

Mito da cobra

Moi (cobra) ele tava namorando com a mulhé solteira. Aí ele tirava lenha assim na mata. Ele tinha um homem reparando ele qu'era, ele pensou qu'era *Aikewára* tava namorando com ele. Aí num era *Aikewára* não era cobra, *moi*, que nós chama *moi* cobra. Aí ele tava namorando. Aí na hora que acaba de namorá. Aí di quele num levanto mais não, ficou memo lá só mulhé que levantou. Aí ele veio embora. Aí o homem tava reparando pá vê se *Aikewára* tava com ela. Aí ele ficô, ficô, esperandu, esperandu. Aí num levanto né! Aí ele foi já lá, será que pra que que ele num levantô. Aí ele viu cobra. Aí ele matou, ele e depois mostrandu pra ela; quem é que tava com isso aqui, com *moi*, o tava namorando. Aí ele oilhô ele num falou nada a mulhé. Aí foi embora, ficou com vergonha. Aí ele morreu cobra. Todo dia diz que ele ia, assim, na mata, ele pensou que era *Aikewára* com ela que ele ia, num era não era cobra. Aí foi matando ele. Aí morreu. Aí mostrô pra ela. Aí pronto. Aí ficou com vergonha a mulhé há! pensei que era gente que tava namorando. Aí num queria mais *Aikewára*, que ele tava namorando com cobra. (Arihêra Suruí em 31/03/2006)

Mito do urubu-rei (versão 1)

Essa história era do urubu que um índio matou a anta e deixou a anta pá fazê a selva pó urubu. Aí diz que ele ficou um bocado de dia lá e até que apodreceu carne da anta. E aí os urubu começou a descer lá do céu né! um bocado de urubu. Tem urubu daqueles pequeno, branco. Aí diz que o marido falou assim pá mulhé: mulhé eu vou fazê uma *tukaia* lá onde eu deixei a selva pá urubu descereem pá comerem que eu quero matá, eu quero frechá por que eu quero tirá a pena pra fazê uma frecha. Aí

diz que a mulhé falou assim: marido eu posso i, eu também vou. Aí o marido respondeu: não você não pode i não, porque onde tem a selva pro urubu mulhé gestante não pode i. Aí diz que ela falou assim: eu vou sim. Aí o marido: não vai mulhé; porque eu quero vê você frechando o urubu. Você não vai mulhé, tu não vai não, porque não pode. Aí diz que a mulhé teimou e foi. Eu vou sim, porque que eu não posso ir. Aí diz que o marido fez depressinha a *tukainha* né! pá fica só ele memo mas ela, pá quando urubu descesse era pra frechá. Aí quando terminô Aí entrar dentro da *tukainha*. Aí veio urubu rei que carregou essa mulhé grávida. Levou pra cima do céu. Aí, lá memo, tava com poucos mês de gravidez né! Aí diz que ela ficou cheiona mesmo, quando urubu levou ela já tava grávida. Aí depois, depois quando urubu desceu e essa mulhé já tinha pena igual urubu também. A mãe ficou com as asas igual urubu também. Aí quando o marido foi fazê outra vistoria de novo lá no mesminho. Aí vou vê lá cuma é que vai ser, vou vê se a minha esposa vai descê junto com os urubu. Aí diz que foi. Ficou dentro da *tukainha* quietinho lá vendo tudo, o movimento, tudo os pássaros descendo e ele lá só observando se a mulhé dele ia chegá de novo, ia voltá novamente. Aí num certo dia ele foi que a mulhé dele desceu e quando ele viu que era a esposa dele que tava cheio de pena. Tinha asa já. Aí diz que ele pulou em cima dessa mulhé dele. Ele [urubu] queria avoá. Pegou na perna dela e despenou ela todinha. Aí ela ficou normal. Aí diz que que quando o bebê nasceu. Aí que contou história dos urubu, o bebezinho. Mas ela tava se sentindo bem dentro da mãe dela ouvindo tudo o que tava acontecendo entre o urubu e a mãe dele dava contato mas urubu, pois é assim que o bebê nasceu aí diz que já foi logo cantando. Diz que na cabeça de um toco. Aí ele subiu em cima e aí ficou cantando, *tapi'ira py, py pyrera,*

*tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py pyrera.*¹ (Awasai em 12/02/2006)

Mito do urubu-rei (versão 2)

A mulhé buchuda ele ficou teimando com o marido, né pra tu i não, tu não pode vê urubu não, urubu faz má pá vê. Aí ela falou assim não eu vou, eu quero vê como é que é urubu tá comendo. Aí falou assim não, eu vou vê, num vai faz má pá vê. Aí só pra ela, pra mulhé, mulhé ficou teimando. Aí urubu pegou ele. Aí ele carregou no céu e de lá ele cresceu a barriga e já tava grávida aqui no chão. Aí urubu carregou ela. Aí lá que ficou crescendo a barriga dela. Ele matava muito memo, assim, anta, veado, catitu pá voltá de novo a mulhé pra ele. Aí o marido dela ficou chorando. Aí ficou esperando. Ele fazia *tukainha* pá vê se ele vinha memo. Quando a última que ele matará a anta. Aí ele matou anta. Aí quando depois de três dias o urubu vem chegando. Aí na frente. Aí outra. Aí urubu vem aquele branco. Diz que ele vinha voado mesmo descendo com ela, com mulhé. Aí, será que ela memo que vinha descendo. Aí ele tava esperando. Aí ele falou assim ah! será que minha mulhé vem? Aí era memo, ele vinha zoando, zoando memo, urubu descendo com a mulhé. Aí ele pegou. Ele não queria ficá mais com o marido não. Ele queria i embora, de novo, com urubu, urubu velho. Aí ele pegou logo. E saiu logo pegando. Aí tirou pena tudo. Já tava pena tudinho aqui no corpo. Ele tava buchudona. Aí quando hoje que ele pegou. Aí no outro dia à noite ele ganhou menino. Aí menino nasceu. Aí na hora que ele nasceu, nasceu da mãe. Aí ele ficou em cima do toco cantando, criança que foi cantando. Ele aprendeu tudinho cantiga de urubu. Era a música de urubu mesmo! *tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py pyrera, tapi'ira py, py pyrera.* Ele falou pra ela, a mãe dela tava satisfeita, como é que pode o meu filho

que tava na minha barriga ele tá sabendo tudo, cantando. Ela falou pra. Aí a mãe dela tava satisfeita, que ele sabia que tava sabido que cantando música dele pra ela. Aí tudo que ele cantava. Aí também ele veio de novo a onde tá a mãe dela. Aí descendo já tirando pena também. Aí tirou dele. Era homem. (Arihêra em 12/02/2006)

Mito do urubu-rei (versão 3)

Um índio era casado com uma dona e aí tava buchuda, e quando urubu veio lá do céu e pegou ela e levou ela lá pro céu também, lá pra cima, porque diz que ela teimava muito com o marido dela. E aí urubu veio e pegou ela e levou ela lá, ela grávida. Aí diz que, aí foi urubu se virá com a índia lá em cima. Aí diz que ela ficou grávida e lá a barriga dela cresceu, ela ficou buchudona. Aí diz que ele matava muita caça pra vê se conseguia trazê de novo a mulhé dele de volta. O índio ficava chorando e matava muito bicho, diz que era viado, pássaro, todo tipo de bicho ele matava pra vê se urubu trazia de novo a mulhé dele de volta. E aí diz que nada até que um dia ele matou ele matou uma anta, mas diz que matava muita anta também, mas só que um dia ele matou uma anta. Aí diz que ele fez uma *tukaia* e aí diz que ele tava lá dentro da *tukainha*. Aí diz que urubu lá se vinha trazendo a mulhé dele de novo. Aí diz que urubu quando deu fê que tinha gente lá e diz que já queria voltá de novo pra cima, voa de novo pra cima com a mulhé dele de novo, mas diz que até que ele conseguiu pegá no braço dela. Aí num deixou mas, num soltou mas ela. Aí diz que ela já tava criando as pena que nem urubu, diz que ela já tava criando as pena que nem urubu, e aí diz que até a criança também tava criando as penas. E aí diz que depois. Aí, daí ele ficou alegre. Aí diz que ele foi lá e contou pros povo dele, pos parente dele que ele tinha conseguido de novo novamente a mulhé dele, tomá de novo a

¹ Era o couro da anta, era o couro da anta.

mulhé dele do urubu, *uruwutinga* que nós chama urubu, urubu-rei, aquele branco, não é aquele urubuzinho pequenininho não, pretinho não, é urubu-rei. Aí diz que conseguiu. Aí ele ficou alegre, só que a criança nasceu assim que ele pegou ela, e diz que a criança nasceu, quando ela nasceu já com pena também, mas só que era sabida essa criança. Aí diz que foi ela que cantava, e aí a mãe dela ficava escutando, como é que essa menina sabe cantá que ela tava na minha barriga e já tá cantando. E aí diz que ela caçou um toquinho assim um toco e ela foi ficá cantando lá em cima, e diz que ela cantava e ela têm muita música né! e ela cantou tudinho e a mãe dela só escutando e falando pro marido, como é que essa menina é tão sabidinha, mas só que ela já tava com as peninha que nem urubu e aí diz que que essa menina cantava também direito, que ela tava cantando, *tapi'ira py, py, pyrera, tapi'ira, py, py, pyrera*. Aí ele ficou alegre. Aí ele foi contá pus povo dele que ele já tinha conseguido a mulhé dele de novo, novamente, pegá urubu. (*Arihêra* em 27/02/2006)

Mito da origem das caças (versão 1)

No céu, ele tava cantando bonito memo pra ele. Aí todo mundo queria i. Todo mundo queria i lá no céu. Aí eles falaram cumo é que nos ia lá no céu, prá nos dançá com ele. Ouvia o canto bonito memo. Ele falava jacu, anta, macaco. Aí tatu, tatu pequenininho diz que ele acertou no céu pra ele com a frecha. Aí diz que ele frechou de novo jacu, jacamim tudo. Aí não acertou não. Aí era bom pá i chamá *tatuhú* pra frecha nós vê, será que ele acerta? Aí ele acertou memo. Aí que dê *tatuhú*. Aí a mulhé dele falou assim, há! ele tá durmindo. Aí a mulhé dele chamou ele. Acordou. Tem pessoal chamando tu pra frechá lá no céu. Tá bom. Aí ele levantô. Aí ficou conversando com ele. Aí ele foi. então bora pra nós i dançá, tá bom. Aí frechô tatu. Aí ele acertô. Aí começou:

tam, tam, tam, tam. Então vê se vocês vão acertá, será que vocês vão acertá?. Aí jacu e jacamim num acertou não. É só ele: tam, tam. Até que vê o descendo. Aí ele graças a Deus. Aí ele acertô mesmo até chegá. Aí ele falou graças a Deus nós vamo dançá memo. Aí ele foi jacu, jacamim, jacaré, puraquê, araña é, porção, anta. Anta foi no meio que ele foi. Aí quebrô frecha pra i por que anta, anta é pesado. Aí o resto foi embora no céu. O índio que foi embora no céu. Por que no meio. Aí foi na frente. Na frente que ele foi tudinho. Aí morreu tudinho, morreu não, eles virou um bicho assim macaco, guariba, anta. Antes não era bicho era gente. Porque ele quebrou. Aí virou macaco, anta. Era gente esse anta, macaco. Era tudo gente, jacu. Aí depois que virou. Aí ele caiu. Aí virou. Ele veio em cima logo macaco, guariba, jacu, anta. Tudo virou. Ficou memo no chão: tatu, porção, catitu, *akuti*. Tudo no chão. Aí virou tudo. (*Arihêra* em 12/02/2006)

Mito da origem das caças (versão 2)

Os que moravam aqui na terra, os que moravam aqui na terra ouviram a festa lá no céu. Aí diz que eles ouvia o pessoal cantando lá, dançando lá em cima né! e eles queriam ir também, os pessoal que moravam aqui queria ir também pra lá, queriam ir lá pro céu dançar com eles, cantá com eles, ir pra festa deles lá no céu. E aí diz que eles cantavam demais eles queria ir, eles cantava bonito, diz que cantava bonito. Aí diz que eles pegava frecha. Aí diz que cada um ia frechando assim ninguém acertava, nenhum das pessoa que moravam aqui num acertava porque pra pra eles fazerem assim tipo uma escada assim com frecha. Aí diz que eles jogava. Aí diz que vinha todo tipo de gente aqui pra jogá, as pessoa daqui da terra jogava assim, nenhum não acertava que naquele tempo esses povo era veado, era catitu, era cutia, tamanduá, porção e esses tipo de gente né! que morava aqui. E aí diz que nenhum acertava. Aí diz que

chamaram foi *tatuhú*. Aí diz que a mulhé dele foi chamá ele, agora *tatuhú* você vai também frechá pra vê se nós consegue chegá, fazê que nem a escada pra nós chegá lá em cima pra nós ir pra festa, pra nós ir lá na festa do pessoal que tão cantando lá em cima. Aí diz que ele acertou. Aí diz que foi só ele que acertou também. Aí diz que ele ia jogando, jogando, jogando e aí até que chegou lá onde o povo tava cantando fazendo festa lá em cima. Aí diz que quando que chegaram lá. Aí diz que cada um ia subindo lá, cada um veado ia subindo, catitu ia subindo, porção ia subindo *karuaruhú* ia subindo é o pessoal que morava aqui ia subindo. E até que quando a anta chegou que foi subindo e foi chegando lá, aí diz que eles caíram, caíram e aí se tornaram bicho. Aí viraram tudo bicho. Aí ficaram anta, anta ficou anta, bicho anta, catitu, *ka'i* (macaco). Aí eles caíram. E aí terminou a festa deles porque todo mundo caiu né! e aí viraram tudo bicho. Então a história dos índios, dos primeiro que moravam aqui, *Aikewára*. (*Arihêra* em 27/02/2006)

Mito da origem das caças (versão 3)

Atauwa cantava lá em cima *Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé, muséruwaténuté*.² Diz que esse estado, diz que foi eles que ficou assim. E porque diz que os pessoal que moravam aqui e que caiu a escada deles. Aí ficou desse jeito. Diz que os que tavam atrás. Aí diz que caíram tudo, assim um atrás do outro. Diz que ele flechou o céu e aí diz que ele num acertou né! Aí eles foram chamando um de cada, cada um foi chamando né! Pá vê qual que era. Tinha, tinha a pontaria mais certa né! Pá, pá pra flecha assim a ponta do outro do outra frecha, pra eles chegá até lá né! Diz que esses que moravam aqui na terra, diz que eles ficavam escutando a festa lá no céu, caíram tudinho: *tapi'ira, tasahú, kwati*, jacu, arara, tudinho. Há! diz

que que eles viraram tudo bicho, bicho, antigamente era gente. Aí depois que quebrou a escadinha deles que era a frecha, era assim escada né! que pode falar, frecha, era escada, porque diz que eles fazia assim diz que tinha a pontaria certinha mesmo tam. Aí ficava assim. Aí depois vinha outra frecha de novo tam, ficava entrando na ponta da outra. E por isso que a gente vê essa nuvens assim no céu num tem tanta cores, então é por isso, então é por isso que tem essas cores porque diz que eles se pintavam tudo né! e aí ficou as cores no céu. (*Marahí* em 1/03/2006)

Mito da origem das caças (versão 4)

Diz que tava cantando lá em cima, *Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé muséruwaténuté*. Quando ele tava cantando essa aí, os povo que moravam aqui diz que tavam tudo escutando e olhando pra cima. Diz que jacu frechou primero e num acertou. Diz que jacu foi atrás de *tatukapeháw*. Diz que jacu quando chegou na casa dele. Aí diz que tatu tava durmindo. Aí diz que perguntô pra mulhé dele se o tatu tava lá; tá ele tá aqui mas ele tá durmindo. Aí depois diz que ele acordou. Aí a mulhé dele falou pra ele: veio jacu aqui na nossa casa e falou pra você i lá frechá, frechá o que mulhé? Frechá lá em cima, lá no céu, pra oce frechá lá em cima, lá no céu. É pra vê se nós consegue i lá no céu pra nós vê a festa que tá existindo lá que nós tamo ouvindo os toque, as música, os povo cantando lá em cima, então pra nós i lá. E frechá lá no, pra nós podê subi na frecha. Aí ele foi frechá. Aí diz que falou pro jacu aonde é que é pra mim frechá, é pra você frechá aí no céu e se você tivé pontaria certa que dá pra frechá o céu. Aí você frechá de novo, você vai largando a frecha. Aí e conforme ele acertar frecha bem na pontinha da frecha e inganchá o outra frecha no outro e você é que sabe memo, que você vai fazê como escada pra nós subi lá no céu. E aí se

² Lá no céu, lá no céu vocês vão virar.

você tivé cansado, dá pra outro. Aí diz que deu pro jacamim. Aí jacamim largou a frechada lá também, mas diz que num acretou. Aí depois ele falou há! Vocês num tem pontaria certo, certo. E aí eu vou frechá de novo. E aí ele tomou de conta. Aí diz que ele ia frechando, engachando tudo assim um na ponta da outra até que ele chegou a frecha até no chão memo. E aí ele falou assim: agora está pronta e o que que nós vamo fazê? nós vamo subi lá pra cima. Aí diz que ele tudo tava subindo, subindo, subindo os povo que moravam aqui na terra tava subindo, era jacu, era tucano, era todo tipo de gente que morava aqui. Aí quando a anta começou a subir que foi chegando a escada quebrou, a escada quebrou. Aí o pessoal caíram lá de cima. E aí viraram bicho, viraram bicho. Aí diz que eles gritavam: olha agora nós tamo caindo, agora nós caindo. Diz macaco penduraram assim nos paus e os outro caíram. Jabuti caiu aqui no chão também. Aí virou jabuti. Aí num era mais gente, virou jabuti. E cobra virou cobra e muitas pessoas que moravam aqui na terra que subira no céu, aí caíram tudo e todos viraram tudo bicho. E que até hoje existe essas bicharada daqui. (*Mihó* em 5/03/2006)

Mito da mucura (versão 1)

Ameréw ela convidou pra ele, pra paca, cotia. Aí *Ameréw* falou pra ela assim, diz que num era pá mucura vim na festa não, que é feio mucura. Aí ela jogou dentro do pubeiro; pubeiro assim dentro da água que aonde que fica polpa. Aí ele jogou ele. Num era nem pra ela pá vim na festa dele não, era *akuti* e paca, festa assim é *Sapurahái*. Aí convidou, convidou pra ele, pra ela. Aí mucura que se de mitiu. Aí ele foi, era pra mim que ele convidou pra mim ir na festa dele, ela falou mucura. Aí quando ele chegou lá, na aldeia dele, ele foi cantando *pa pawa tyrewrytury*, *pa pawa tyrewrytury*.³ Aí alegre mucura,

mas num era, *Ameréw* falou assim pra ele, pra que que tu veio, num era nem pra tu, tu é feio pá mucura. Era paca pra nós convidá, nós convidemo, *akuti*. Aí ele pegou ela e jogou dentro da água, do pubeiro. Aí pronto, aí terminô, aí mucura foi logo né! a festa dele. Aí ficou com raiva dela mucura que se de mitiu dele. Aí paca num foi na festa dele. Aí mucura que ele foi. E também se foi mucura que num foi de mitido, num ia nem assim criança pá ganhá na, na, barriga não, era pá fazê assim, pá ganhá menino, assim, assim que levantasse o marido. Aí levanta também, só por causa de mucura que ele foi de mitido. Aí porque, aí a coisa ficou com raiva dele. Aí ele botou, não perai, eu vou botá na barriga de vocês, porque você veio de mitido. Aí vocês vão sofrer pouco, ele falou pra ela. Aí por isso que criança né! nem pá ficá assim não, na barriga não, pra criança na barriga. Quando ele morria também, ele vivia também, a gente que tinha morrido. Aí morria. Aí vivia de novo. Aí vive de novo, ele chorou um pouquinho porque ele tá vivo né!. Aí ele chorou um pouquinho, ele chorou só um poquinho, porque ele viveu de novo. Aí também ficou alegre de novo. (*Arihêra* em 12/02/2006)

Mito da mucura (versão 2)

No tempo que a gente morria, diz que a gente vivia né! Morria primero a pessoa mas vivia de novo, enterrava mas na hora que ele ia mexê a sepultura dele, batia nele, diz que ele saía. Aí esse mucura que num pegou esse homem que morreu, queria pegá mas num pegou não. Aí foi embora. Mucura mentiu que ele ia pegá mas não pegou não. Não era pá sê assim não, num era pá morre não, para sempre não. Diz que era pá vivê e a pessoa, e a mucura pegasse memo diz que ele toda vida ele morria e vivia de novo. Aí a mucura num pegou. Aí foi embora na mata. Aí nunca mais. E até agora num volta mais. Aí hoje em dia a gente morre,

³ Eles vêm atrás de mim, eles vêm atrás de mim.

morre né! num volta mais. Num era pá sê assim não. A mucura que fez maldade num pegou aquele que morreu. Aí aquele que morreu foi embora na mata e nunca mais. Aí hoje, agora, hoje em dia morre e num volta mais. (*Awasaí* em 12/02/2006)

Mito da mucura (versão 3)

A mucura não era pá ir na festa do *Ameréw* não. *Ameréw* falô pra ele só pro *Karuaruhú* e *akuti*. Aí a *Tararehay* cantando assim ele foi *pa pawa tyrewyrytury*, *pa pawa tyrewyrytury*. *Ameréw* que nós chama é desse calanguinho que fica em casa. *Ameréw*, mas nos diz que era gente botou o nome da índia *Ameréw*. Aí diz que *Ameréw* pensava que era outras mulhé que vinha vindo, há! que era pra vim era paca e cutia, mas era gente, pra vim pra festa da *Ameréw*, mas como a mucura é atrevida aí foi na frente e aí ia cantando assim que foi pra ela que chamaram ele pra ir. Aí ela ia cantando, ela ia cantando eles vêm atrás de mim que foi atrás dela que foi, mas não ela porque é atrevida e aí ela foi na frente eles vêm atrás de mim. Aí quando chegou lá não era pra ela, era pra cotia e paca. Aí diz que a mucura se intrometeu na dança deles que foi atrevida demais. Aí ela caiu no pubeiro, no pubeiro onde põe mandioca de molho. E aí diz que ela ficou toda fedorenta e por isso que até hoje ela é fedorenta. E até hoje ela é fedorenta por que ela ficou com raiva porque a festa não era pra ela, a festa era pra cutia e paca. E aí diz que até hoje porque aconteceu isso as mulheres têm filho com maior dificuldade, têm aquelas dores né! Tudo então é por isso que até hoje as mulheres sofre, porque a mucura se intrometeu né! foi atrevida e entrou na frente e a festa não é pra ela. (*Arihêra* em 22/02/2006)

Mito da cutia (versão 1)

A menina era *kwati* que tava dançando e *sawara* tudo, macaco tava dançando. Aí a menina queria beb, a mãe dela falou assim não, não é agora não, deixa teu pai terminá primeiro pra pra tu bebê. Aí a menina que ficou atentando a mãe dela assim, mãe eu quero bebe num faz mal não, eu quero bebê, eu quero bebê. Ele falou assim pá ela não, deixa teu pai terminá na festa dele, faz mal. Aí a menina que tava teimando com ela. Aí a mãe dela ficou com raiva dela e falou pra ela então vai, tu que sabe. Aí falou assim pra ela. Aí demorou, demorou. Aí tu bebeu, eu tô aqui, ainda caçando na água, num ela não. Aí diz que ele tava pegando cobra lá. Aí ele falou assim tu bebeu. Ainda não. Tu bebeu. Ainda não. Aí ele falou assim, quando ele última que ele falou pra ela. Tu bebeu. Aí ficou calado. Aí ele foi lá vê. Ele sabia que ele foi errado. Aí num. Aí num coisa mais. A mãe dela sabia que ele ia errado. Aí ficou cobra em cima dele enrolando, enrolando, enrolando. Aí até a menina foi, virou cutia (ti).⁴ Aí saiu, assim na parede. Aí ele levantou. Aí cendeu. A mãe dela ascendeu fogo. Aí ele levantou. Aí tava cobra lá. Aí a menina virou cutia (ti). Aí ela foi embora. Aí a mãe dela, há! eu sabia que, eu falei, pra tu que num era pra i e agora só, olha pra tu que agora tu num é mais gente não, tu virou *akuti*, ele falou assim pra ela. A mãe dela ficou chorando. Aí pronto, ficou, ficou tudinho triste, num era pá i. Na hora que terminá num ia nem acontecê nada com ela. Aí virou cutia. A cobra foi logo onde tava a menina. Aí, aí num tem mais. Aí acabou festa dele. (*Arihêra* em 12/02/2006)

Mito da cutia (versão 2)

A cutia diz que fez tanta coisa ruim, tanta bobagem. E aí ela depois virou cutia, cutia que está sendo agora. Aí depois que cutia

⁴ Representa o barulho que a cutia emite quando sai pela abertura da parede.

atravessou, atravessou né! porque das coisas que eles tava fazendo tudo direitinho. A mucura se intrometeu, foi atrevida, depois se tornaram tudo bicho, mas tudo era gente de primero. Aí começou com *Sapurahái* música de *kwati* e música de *Ameréw*. Diz que a cobra deu cotovelada noutra cobra e aí diz que pra ele i se encontrá com cutia. Diz que era com filha da cutia. Diz que tava querendo a cutia né! Aí depois ele teve relação com a cutia e não prestou mais a história. Aí virou cutia, a filha da cutia também cutia memo. E aí é por diante vai virando as bicharada, gente virando bicho. Diz que a cobra tava tendo relação com a filha da cutia. Aí diz que quando ela chegou pegou a cobra em cima da cutia. Aí diz que quando viu a mãe dele. Aí diz que varou a casa. Aí diz que fez a zuadinha assim (ti). Aí vai embora. (*Mihó* em 05/03/2006)

Mito de origem (versão 1)

Eu vou contá a história aqui do povo *Aikewára* né, como surgiu a comunidade *Aikewára*. A comunidade *Aikewára* surgiu, assim, num teve o dilúvio que no tempo da arca de Noé, que ficaram assim, que Noé pra dá, nossa descendência que hoje nós tamo vivendo né! Antigamente também foi desse jeito, só que foi uma tempestade que teve assim né pra nós assim, nós índio. Antigamente, é aconteceu uma chuva muito forte do mesmo jeito do dilúvio de Noé, a chuva muito forte memo que foi alagando tudo né alagou tudo a mata, matou todo mundo, matou os bichos que tinha na terra. Aí só ficou um índio que pra contá a história do povo *Aikewára*. O índio ele subiu numa coqueira, que a coqueira era muito alta, essa coqueira era muito alta. Aí ele ficou lá em cima. Aí em cima dele ficava tucano, arara. Aí, ele ficou né lá em cima até a água baixá, a água não alcançou a cabeça da coqueira que nós chama de *inatá*, *inatáywa* (pé de coco). Aí ele ficou lá até a água baixá e até que passou três dias e três noite, e a água baixou. Aí ele

desceu de lá, tava com muita fome, arracou mandioca pra ralá pra ele cumê que pra ele sobrevivê de novo. Aí ele arrancou a macaxeira e relou, só que ele sentia muita falta dos parente dele né! que ficavam. Aí só ele que tinha sobrevivido e os outro tinha morrido, mas pra ele, ele pensava que os pessoal dele tava vivo e aí ele saía caçando, assim, no mato depois que água baixou tudo né! Aí ele saía gritando no mato, gritava o nome das pessoas de antigamente. Aí saía gritando e nada de respondê né! e ele ficava gritando mas num tinha quem respondê pra ele. Aí ele voltou. Ele deixou a macaxeira lá secando. Aí quando ele voltou a macaxeira num tava mais lá aonde que ele tinha deixado aquela macaxeira secando. Aí ele falou assim alguém pode ter pegado a macaxeira daqui, que ela não ia saí daqui sozinha. Aí ele ficou assim em dúvida né! Aí ele olhou dentro da pedra lá e a macaxeira tava dentro da pedra. Aí ele chegou lá. Aí quem tinha tirado a macaxeira do sol era *ywyrating* e o mutum, *ywyrating* que nós chama é essa garça que *kamará* fala e mutum e a ave do mato ele é tipo uma galinha mas só que ele é grande, ele é preto. Aí eles tiraram. Aí o índio, o índio ficou muito alegre né! porque num era gente que tinha tirado aquela macaxeira do sol pra ele mas era o bicho que tinha ajudado ele, uma ave né o *ywyrating* e o mutum. Aí o *ywyrating* e o mutum viram o índio que ele tava muito sofrendo né! Aí ele tava muito sofrendo, ele tava triste, tava chamando o nome dos povo dele, mas nada de respondê que todos tinha morrido. Aí *ywyrating* e o mutum se transformaram em mulhé, em mulhé memo. Aí elas se transformaram em mulhé e *ywyrating* casou com o guerreiro que tinha sobrevivido. Aí o guerreiro casou com ela e teve muitos filhos com ela né! O índio que sobreviveu. Aí ele casou com ela e teve muitos filhos né que hoje é essa descendência nossa, aqui, do povo *Aikewára* né! E mais ou menos assim que os mais velhos contaram pra nós, essa história do povo *Aikewára* porque tem

muitas pessoas perguntam como é que surgiu, assim, o povo *Aikewára*. Essa é a história do povo *Aikewára* cumé que surgiu, tipo um dilúvio, mas só que ficou só um guerreiro. (*Arukapé* em 20/07/2005)

Mito de origem (versão 2)

Essa história, era no tempo que era enchente de água. Um dia um índio foi pro mato buscá pra fazê frecha né! Aí diz que encheu água. Aí não tinha mais gente não, acabou com o pessoal deles lá. Aí só ficou só um homem lá, foi caçá pra fazê frecha lá na mata, caçando taboquinha pra fazê frecha. Casou com esse mutum que água num passou perto deles não, ficou só eles dois de novo. Era duas mulhé que ficou a garça e o mutum. Ele pensou que era gente que tava lá e elas que tava lá mexendo na coisa dele, a massinha que ele pisou pra secá, pra ele comé pra fazê farinha. Diz que gritou, gritou, ele pensou que tinha gente, era o mutum e a garça e viu o rastro deles lá. Aí o homem falou: se fosse gente que tinha, mexeu minha massa. Aí garça fez assim hum! pra ele tá bom. Aí ele foi buscá outra pessoa pra vê se encontrava outro parente dele. Aí gritou, gritou e voltô de novo a garça que tava mexendo na massa da mandioca dele. Aí quando ele enxergou ele, era ela que tava lá. Hei! vocês que tão aí, ele falou, pensei que era outra pessoa. Não é nós. Aí diz que ele coisou a pena deles, arrancou a pena dela. É nós que tá aqui. Há! pensei que tinha mais gente. Aí diz que esse mutum não queria sair da casa do índio, do índio não, ficou lá, ficou vergonha. Aí a garça que falou pra ele: não, pode vim, ele viu nós, agora não tem jeito mais não, tem que aparecer pra ele. Aí ele apareceu, saiu da casa o mutum. Aí eles casou, só ele, só ele que ficou vivo, subiu na hora que a enchente subia de novo, diz que ele subia no pau alto, ele ficou lá até secá água. Aí ele viu pisada do veado, anta, paca e ele desceu devagarinho de novo. Aí ficou seco, só não morreu mutum e a garça, os

dois num ficou dentro d'água, não morreu não. Passou o dilúvio, ficava só na casinha. Aí casou com ela. Aí depois foi de novo pá coisá índio. Aí todos dois tava grávida dele e depois foi mutum. Aí foram casando com parente, com irmão. Aí foram até que ficou mais gente. (*Awasaí* em 12/02/2006)

Mito de origem (versão 3)

Ele tá falando que foi *ywirating* que fez nós, que surgiram nós. Aí depois veio a água e a água cubriu tudo e aí morreram tudo, diz que ele foi lá aonde que tinha *akamacyrona*, diz que ele subiu né! Diz que ele subiu, subiu e aí ficou lá em cima aonde que tinha, assim, uma divisão e ficou lá sentado. Aí diz que a água ia subindo, subindo, subindo e ele ia subindo também, ia subindo, e aí a água diz que fazia barulhão: ram, ram; a água fazia barulho mesmo: ram. Aí ele subindo por causa do barulho da água. Aí diz que ele desceu. Aí diz que ele descia e subia de novo, por causa da água que tava enchendo. Aí diz que os outro, aí foi morrendo, aí os peixe comendo, jacaré também comia o pessoal. Aí diz que depois as águas foi abaixando. Aí diz que os bichos começaram gritá e aí como paca faz ré, ré, ré faz assim um barulhinho. Aí anta diz que anta começou assoviar. Aí um bocado de pássaro e a bicharada começaram gritá. Aí diz que ele vinha descendo. Aí diz que há! agora eu acho que a água já desceu e já tá enxergando a terra. Diz que aí ele ficou olhando pá todo o lado, diz que só tinha muita gente morto que era o povo nosso né que tava tudo morto. Aí diz que tava tudo cinzento assim, só de gente apodrecendo tudo. A casa tava tudo cinzento, tava mofando tudo as casas. Aí diz que tinha muito *ywirating*. Aí diz que ele ficou olhando, imaginando assim, eh! Nós moramo aqui, aqui que nós morava, diz que ele ficou falando. Aí diz que ele falou assim agora

como é que eu vou fazê. Aí diz que ele falou assim, acho que eu vou fazê uma farinha seca. Aí ele arrancou a mandioca e tava pisando no pilão, diz que ele pisava a massa e deixava assim, ele fazia as bolotinha e deixava assim na esteira pra ir secando. Aí diz que ele gritava pro pessoal assim, há se tivesse gente ia olhá pra mim essa massa que eu tô deixando no sol. E aí diz que ele ficava sozinho imaginando isso e falando isso, mas como era sozinho e aí diz que era muito difícil pra ele. Um dia ele descobriu que tinha outra pessoa né! que tinha outra pessoa. Aí ele falou assim, olha aqui, quem será que mora aqui? quem será que mora aqui? ele falando; diz que via o rastro de pessoa e diz que quem será que mora aí? Aí diz que ele ficava gritando né! Aí diz que encontrou *ywirating* com mutum, diz que as águas ficava derramando, assim, longe deles, as águas passavam assim. Aí diz que essas águas nunca cobriu mas eles, ele ia assim na estrada né olhava pra todo lado. Aí diz que encontrou as pessoa que morava lá que era *ywirating* né! *ywirating* era a garça e aí diz que ele olhava, ah! é vocês que moram aqui né! diz que falou assim pra eles, diz que era tudo mulhé, era só mulhé. Aí diz que ficaram falando lá com ele. Aí diz que era só *ywirating* e mutum que tava lá. Aí diz que ele soube quem era que tava lá. Aí diz que mutum falou com a *ywirating*, olha agora ele viu nós, agora ele viu nós, agora ele enxergou nós. Aí o mutum diz que ficou com vergonha, diz que foi deles que nós surgimo. Primeiro foi *ywirating* que ficou buchuda, diz que primeiro ele era casado com a irmã dele. Aí depois foram tendo filho, foram tendo filho. Aí foi tendo muitas pessoas. Aí diz que foram espalhando povo, diz que surgiram dessa *ywirating* e com mutum, diz que *Moroneikó* surgiu de *ywirating* com mutum. *Moroneikó* primeira pessoa que surgiu né se chamava *Moroneikó*, o índio que se chamava *Moroneikó*, foi ele primeiro, diz que era capitão, *muraysawa*, pessoa grande, chefe, diz que ele era, teve

outro que chamava *Kwa'i*, *Marahi*.
(*Awasaí* em 18/02/2006)

Mito de origem (versão 4)

Eu vou contá um pouco da história da antigamente que o meu vô e o meu pai contava né! É era é assim né! Quando passou muito tempo aí a chuva que caía, que saía muita chuva. Aí caía trovão. Caía trovão. Aí muito tempo chovia, chovia. Aí o homem. Aí nesse tempo caiu muito relâmpago né! Aí tinha um índio, um homem que chamava *Aikewára*. Aí antigamente era, era que, que ele se escondeu né baixo da árvore, por causa do, que num queria morrer né, só ele, só ele, se salvou né sozinho, só um, os outro morreram tudinho. Aí se passou muito tempo né! Aí cadê aquele homem dizendo assim, não ainda não morreu não ele se escondeu debaixo duma árvore. Aí ele se escondeu lá passou 20 dias. Aí acalmou, acalmando a água abaixou. Aí depois virou gente de novo, como nós né! Era nós né! nós somo home e mulhé. Aí tinha só ele. Aí se escondeu. Aí tinha que repartir no meio, pá, pá o nosso corpo né! porque era só ele né! Aí partiu no meio né! Aí outro lado daqui era homem, outro lado mulhé. Aí ele fez uma mulhé pra ele, porque num tinha mulhé. Aí o pessoal naquele tempo morreu tudo, mataram porque a água incheu, deu relâmpago. Aí o mundo acabou né! Aí mais era relâmpago, era relâmpago que tinha caído né! um bocado, assim, relâmpago, com trovão, chuva, chuva. Aí passou muito dia, passou 20 dia chovendo. Encheu tudo né! Aí era todos que pessoal que tinha, nosso, os parente dele que morreu tudo. Aí num tinha mais ninguém, num tinha nem mulhé, nem homem. Aí caiu do céu um bocado de trovão assim levava com relâmpago. Meu pai contava, meu bisavô que contava. Aí meu pai me contou também um pouco, aí eu sei um pouquinho não é muito não.
(*Mayronuhú* em 15/04/2006)

Concepção do projeto gráfico de capa
Gilmar Matta da Silva

Projeto gráfico de elaboração de capa
Ângela Souza da Silva

Foto: Gilmar Matta da Silva
Suruí *Aikewára* dançando em frente a *Tukása*

