

# A RELAÇÃO ENTRE CANTO E MITO NO RITO *AI KEWÁRA*

GILMAR MATTA DA SILVA<sup>1</sup>  
UFPA

---

**RESUMO:** *No conjunto de saberes que abrangem os mais variados campos do conhecimento dos povos indígenas o canto (música) não apresenta um status diferenciado como ocorre em nossa sociedade, mas está associado a outras práticas como a construção dos instrumentos musicais, a narração dos mitos, a execução das danças e rituais. Com base na tradição oral dos Aikewára o artigo dá ênfase à relação entre canto e mito para mostrar sua integração e interação com o Sapurahái de Karuára.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Canto; Mito; Ritual; Conhecimento Tradicional.*

**ABSTRACT:** *In the group of traditional knowledges that include the most varied fields of the knowledge of the indigenous people the song (music) doesn't present a status differentiated as it happens in our society, but it is associated to other practices as the construction of the musical instruments, the narration of the myths, the performance of the dances and rituals. Based in the oral tradition of Aikewára the article emphasizes the relationship between song and myth to analyze the integration and interaction and the Sapurahái of Karuára.*

**KEYWORDS:** *Song; Myth; Ritual; Traditional Knowledge.*

---

Na literatura antropológica os trabalhos desenvolvidos sobre a música indígena<sup>2</sup> levam em consideração a perspectiva de Blacking (1963 e 1973) abordando o canto (música) como sistema integrado e interagindo com outros elementos da cultura, dando ênfase ao contexto

---

<sup>1</sup> Mestre em Antropologia Social e pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa Cidade, Aldeia e Patrimônio do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Federal do Pará. O artigo faz parte de minha dissertação de mestrado “Sapurahái de Karuára: mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí *Aikewára*” (MATTA DA SILVA, 2007), mediante três meses de pesquisa de campo entre os anos de 2005 e 2006, agradecendo a CAPES pelos auxílios fornecidos nos trabalhos de pesquisa. E-mail: [gilmar.matta@gmail.com](mailto:gilmar.matta@gmail.com).

<sup>2</sup> Andrade (1992); Álvares (1992); Aytai (1985); Blacking (1963 e 1973); Cameu (1977); Ermel (1988); Feld (1982); Lins (1984/1985); Mello (1999 e 2005), Menezes Bastos (1978); Merriam (1977); Piedade (1997 e 2004); Roseman (1991); Seeger (1987a, 1987b), entre outros trabalhos que abordam a música como fenômeno de análise.

em que surge. No artigo, tomo o canto como cultura proveniente de um conhecimento e saber tradicional<sup>3</sup> que tem por finalidade explicar sua prática e concepções relacionadas aos espíritos, animais e os mitos. Com isso, serão considerados os processos de aprendizagem relativos ao conhecimento musical, envolvendo concepções relacionadas ao sonho ensinadas pelos espíritos aos indígenas, para posteriormente estabelecer a relação entre canto e mito no ritual praticado pelos *Aikewára*.

Os *Aikewára* são um Povo Tupi que habitam na região Sudeste do Estado do Pará, na Área Indígena Sororó, pertencente aos municípios de Marabá, São Domingos do Araguaia e São Geraldo do Araguaia que no passado constituíam o território *Aikewára*, antes da demarcação de suas terras. A Área Indígena Sororó está localizada aproximadamente a 100 km de Marabá, a 50 km de São Domingos do Araguaia e a 55 km de São Geraldo do Araguaia. Após o contato com o padre dominicano Frei Gil Gomes Leitão em 1953, os *Suruí*, como ficaram conhecidos, hoje reivindicam serem chamados apenas pela autodenominação *Aikewára* (nós, a gente) como forma de marcar sua identidade étnica. Considerando este aspecto passo a chamá-los conforme a demanda feita pela população indígena.

### Aspectos da socialização musical

O saber referente ao canto leva em conta o contexto em que é executado, mas também a variedade de fatores incluindo tempo, espaço, músicos, instrumentos, platéia, os mitos, entre outros aspectos que indicam a sua compreensão em diversas sociedades e da forma como são repassados entre seus membros (SEEGER, 1987a). 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: saber o

---

<sup>3</sup> O conhecimento tradicional fundamenta-se em princípios e práticas culturais transmitidos de geração em geração entre os membros de uma sociedade. O saber tradicional envolve prática e exercício intelectual constantes de investigação e inovação (CARNEIRO DA CUNHA e ALMEIDA, 2002).

momento de cantar determinada música, que tipo de instrumento serve para acompanhá-la e quais as melodias próprias do instrumento e que não podem ser confundidas com outras, envolvendo processos de socialização da prática musical entre os indígenas (COELHO, 1988).

O processo de socialização em relação ao canto entre os *Aikewára*, como em diversos povos indígenas ocorre pela experiência dos ancestrais com os sonhos que ao manterem contato com os espíritos aprenderam canções e demais técnicas empregadas em procedimentos terapêuticos e danças coletivas. A outra forma de socialização dos cantos ocorre pela iniciação pessoa/pessoa referente àqueles que podem tornar-se pajé, proporcionando o desenvolvimento do iniciado que passa a agregar em torno de si um vasto repertório de cantos para intervir na realidade (MATTA DA SILVA, 2007).

O saber musical co-participado garante a continuidade da tradição e revela a importância que o canto assume na vida das populações indígenas, seja para conferir a humanidade relacionando canto e mito, manterem contato com os espíritos, nortear relações de gênero, seja para perceber as concepções sobre seu universo sonoro e cosmológico. Como no caso do mito da origem das caças que a partir do canto entoado no início da narrativa estabelece a relação do mito ao rito praticado pelos *Aikewára*. Então, a etnografia do *Sapurahái*<sup>4</sup> de *Karuára*<sup>5</sup> e seus aspectos simbólicos são fundamentais para a compreensão dos encaminhamentos que serão dados, a seguir, com a finalidade de mostrar a relação proposta acima.

### *Sapurahái de Karuára*

---

<sup>4</sup> 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. Das várias danças executadas pelos *Aikewára* o *Sapurahái* de *Karuára* ou Festa dos *Karuára*, apresenta-se como o *Sapurahái* mais importante, pois envolve o uso práticas organizadas para o bom desempenho das ações entre os indígenas e os *Karuára* que retornam a aldeia por ocasião do ciclo ritual.

<sup>5</sup> Abrange a categoria de espíritos especiais que difere dos *Asonga* e heróis míticos identificados por Laraia (1986), pois são temidos pela capacidade de provocar doenças e mortes, caso sua entrada no plano habitado pelos *Aikewára* não seja controlada a partir dos procedimentos rituais (canto, fumo e gritos) exercidos no ritual.

O *Sapurahái* de *Karuára* é uma dança ritual coletiva praticada pelos indígenas e acontece entre os meses de agosto e setembro, meses que demarcam a passagem da estação do verão para a estação do inverno e está relacionada ao calendário agrícola dos *Aikewára*. A dança ritual envolve, além dos procedimentos e técnicas para manter o controle dos *Karuára*, a atualização dos ensinamentos da cultura indígena, culminando no aprendizado pelos mais jovens com os mais velhos sobre os mitos, os instrumentos musicais e os cantos a serem exercidos no cotidiano. Para os *Aikewára* os velhos não são unicamente as pessoas de mais idade, incluem também as pessoas experimentadas em termos dos saberes indígenas e que os socializam para os demais. Para fins do artigo considero velho como sinônimo de especialista.

Os preparativos começam com a queima das roças, segundo os especialistas esse ato entre outros antecede ao início do ritual realizado para renovar as tradições da sociedade, seja pela constante prática da dança, seja pela aspersão da fumaça sobre os corpos no sentido de revitalizá-los e prevenir doenças. As atividades preparatórias são executadas pelos especialistas e envolvem a construção da *tukása* (casa ritual), dos artefatos, dos *petymahów* (cigarros de palha) e da pintura corporal. A pintura possuía a 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, revertiam seus corpos.

Os especialistas são homens e mulheres que dentro das práticas culturais dos *Aikewára* destacam-se pelas habilidades que possuem em torno da construção dos instrumentos musicais, dos cantos, dos mitos e da pintura corporal. Pelo conhecimento que possuem tais pessoas são reconhecidas socialmente entre os demais membros da sociedade e indicadas no assunto, saltando à condição de especialistas por terem aprendido as práticas culturais com o cacique *Musenái*, antiga liderança dos *Aikewára* que detinha o poder político e religioso. Sendo considerado até hoje um dos grandes líderes que os *Aikewára* tiveram, e lembrado pelos velhos em suas ações e ensinamentos da cultura, mediante a interação com os mais jovens.

Entre as posições ocupadas no ritual pelos especialistas destacam-se: *Mihó*, *Arikasá* e *Sawara'á* que além de assumirem papéis específicos no ritual apresentam-se usando *araráw* (adorno de cabeça)

diferenciados. *Mihó* é denominado de *Ywaongara* (chefe verdadeiro dos espíritos), sendo responsável pela execução dos cantos e por mediar a relação entre os espíritos e os *Aikewára*, usa uma faixa emplumada de diversas penas na região da fronte. *Arikasá* é o *Kururu* uma espécie de sapo que na crença dos indígenas representa os *Karuára* e se encontra usando um adorno de cabeça feito de penas de arara. *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, usa um adorno de cabeça com penas caudais de arara dispostas na parte anterior do adorno.

É importante mencionar os papéis de *Wariní* e *Nerona* durante o rito. *Wariní* é chamado de *Upurahasuewa'é* (portador do cigarro) que tem a função de defumar as mulheres e meninas durante a dança. Segundo os *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. E *Nerona* esposa de *Mihó* assume a função de liderar as mulheres e as meninas, sabendo exatamente os momentos que incluem as paradas e o reinício da dança.

Laraia (1986) quando realizou pesquisa entre os *Aikewára* na década de 60, assistiu um ritual denominado "*Ahiohaia*". Na ocasião, teve a oportunidade de registrar a explicação sobre o seu procedimento. Pela semelhança dos dados trata-se do mesmo ritual mudando apenas a terminologia com o passar do tempo,

[f]oi durante esta cerimônia, quando o céu estava ainda embaçado pela fumaça da queimada, que o chefe Suruí, desempenhando também o papel de pajé, nos mostrou a lua, rodeada por um grande círculo luminoso, dentro do qual aparecia ainda uma estrela afirmando que aquele era o 'oporahai' (dança) de Mahira. Disse, ainda, que a lua era seu pai, Musenai, executando no céu o mesmo procedimento que ele realizava na terra. A estrela próxima a lua representava Moumarihá que tinha o mesmo papel de Wasai, a segunda pessoa em importância na cerimônia e acrescentou que os homens dançam dentro do círculo luminoso, enquanto as mulheres o fazem fora do mesmo (LARAIA, 1986, p. 249-250).

A descrição apresentada informa a função dos principais agentes rituais e de elementos presentes nos planos celeste e terrestre como: seres humanos, heróis míticos, sobrenaturais e astros. Dessa maneira, ao acionarem a cosmologia os *Aikewára* procuram explicar a correlação entre os dois planos por meio da prática do mesmo procedimento ritual, a dança.

O início do rito começa com a entrada dos homens e dos meninos na casa ritual tendo à frente *Mihó*, *Arikasá* e *Arikasú* seguidos pelos índios formando uma fila indiana. *Sawara'á* é o último a entrar na casa, isso está ligado à posição que assume na 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* para dar continuidade ao ritual. Durante esse tempo, antes da realização dos procedimentos rituais, alguns índios acendem os cigarros num fogo mantido dentro da casa para serem usados na dança.

Os procedimentos rituais no interior da casa são realizados por *Mihó*, *Arikasá* e *Sawara'á* que são os únicos a ficarem de pé. O ritual tem início com a movimentação dos *wapusá* (maracás), único instrumento musical usado no ritual, passando a acompanhar o grito de *Sawara'á* chamando os espíritos. Em seguida *Mihó* entoa o canto *ywagpé* (lá no céu) que indica a atualização do mito das caças no rito dentro da casa ritual marcando o ritmo com *wapusá*. Concluído o canto, *Sawara'á* finaliza o momento novamente dando o grito e *Mihó* proferindo palavras aos *Karuára*.

Os homens e os meninos saem da casa ritual da mesma forma como entraram, com a finalidade de tomarem suas posições. Em torno de *Mihó* e *Arikasá* os círculos são organizados, assim como toda a movimentação depende de suas ações funcionando como um núcleo pelo qual os demais círculos estão integrados. Enquanto os homens e os meninos terminam de se posicionar, as mulheres e meninas lideradas por *Nerona* se aproximam do local formando um círculo externo. À parte de todos os círculos se encontra *Sawara'á* posicionado na direção da porta da casa ritual. A partir de seu grito será dado início ao canto com a movimentação dos círculos na dança.

Os demais participantes, levando em consideração o núcleo formado por *Mihó* e *Arikasá* que dançam de um lado para o outro e

marcam o compasso binário compreendendo dois tempos, encontram-se distribuídos em quatro círculos liderados pelos especialistas. A dinâmica da dança ocorre a partir da movimentação dos círculos se alternando em sentido anti-horário e horário a cada parada e reinício da dança, quando abrem e depois se fecham retornando as suas posições.

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 dos cantos entoados. 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 se equiparando a movimentação do círculo das mulheres para defumá-las, neste círculo além de *Wariní* há quatro índios que fazem uso do cigarro a partir da observação dos procedimentos feitos pelo especialista, sendo socializados nesta prática. À parte dos círculos formados pelos homens e meninos está o círculo das mulheres e meninas que se movimentam (andam) sempre no sentido anti-horário, sendo lideradas por *Nerona*.

O ritual 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 agregando além da função do canto, a dança e o uso do cigarro de palha por uma hora e meia. 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 mais velhos devido à 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 *Sapurahái* de *Karuára* foi um fator determinante em meio às dificuldades, como por exemplo, *Awasaí* (antigo pajé) 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 livrá-los do mal que os afligem.

Além dos indígenas que ajudavam os dançarinos nas ocasiões mencionadas acima, havia um grupo misto de não índios responsáveis em preparar todas as refeições ao longo da semana, pois a atenção dos *Aikewára* estava voltada para o acontecimento. Entre os não índios 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.

Com a aproximação do final da dança os índios mais jovens aceleram os passos até o encerramento do canto. Em seguida, os homens e os meninos retornam em fila para o interior da casa ritual obedecendo à mesma ordem inicialmente assumida. As mulheres e meninas ficam no interior da casa de *Mihó*, apenas *Nerona* permanece do lado de fora aguardando a saída dos homens e dos meninos.

Com a volta dos homens e dos meninos à casa ritual *Mihó*, *Sawara'á* e *Arikasá* permanecem de pé, os demais índios ficam sentados em silêncio aguardando a finalização do rito. Após *Sawara'á* dar o grito, *Mihó* profere algumas palavras relacionadas aos *Karuára* e reinicia o canto *ywagpé*. Ao término do canto todos os índios se levantam e amarram seus artefatos nas paredes de 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 dos *Aikewára* e dos antepassados entre eles *Moroneikó* e *Musenái*, 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.

No decorrer dos dias o ritual segue o padrão realizado pela manhã, antes do nascer do sol, pois a tradição repassada pelos antigos manda que a dança inicie nas primeiras horas do dia e à tarde seja encerrada com o pôr-do-sol culminando com o retorno dos espíritos para a casa ritual. Na finalização do rito todos os procedimentos foram realizados. Ao retornarem à casa ritual *Mihó* entoia um canto em que fala o nome de cada índio participante do rito e dos antepassados como

fossem apresentados aos espíritos, visando evitar problemas durante suas investidas pelo interior da mata como falam os *Aikewára*. O procedimento do canto do pajé fazendo referência aos antepassados foi constatado por Laraia (1986) quando observou a cerimônia denominada *Ahioháia* entre os *Aikewára*, 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, entoada no início e final de cada sessão, possuía um estribilho que era precedido pelo nome de todos os antepassados, ainda lembrados (LARAIA, 1986, p. 250).

Ao longo do canto ouve-se o grito de *Sawara'á* e um som semelhante ao zunido de abelha produzido pelos índios, tal dinâmica se processa até que *Mihó* chame pelo último nome finalizando o canto ritual, os índios procedem à mesma dinâmica antes de saírem da casa. Depois das ordens dadas por *Mihó* todos se levantam e retiram os artefatos fixados nas palmeiras que revestem a estrutura da casa e saem do local na mesma ordem de entrada cumprindo as obrigações rituais durante uma semana.

Com o encerramento do *Sapurahái* de *Karuára* a casa ritual é desmanchada e seus materiais jogados em um local determinado fora do núcleo da aldeia. Como se trata de uma casa que representa 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, conforme comentarei adiante. Ao iniciar o desmanche da casa todos os índios ficavam produzindo sons em tom médio por alguns minutos, mesmo os que não participavam desta atividade. Segundo os *Aikewára*, essa entonação vocal serve para mandar o *Karuára* ir embora da aldeia, uma forma de avisar que o ciclo ritual havia sido concluído.

### Considerações sobre os aspectos simbólicos do Rito *Aikewára*

Ao começar o ciclo ritual os *Aikewára* adotam um tipo de comportamento baseado pela observância de normas que tendem a

assegurar o bom estado de saúde dos indígenas, a partir das recomendações do pajé que possui a capacidade de curar as doenças<sup>6</sup>. Durante a realização do ritual os *Aikewára* estão proibidos de caçar, tomar banho nos açudes em horários impróprios, parar de dançar, comer determinados tipos de caça, ter relações sexuais, entre outras. O que antes era permitido nos dias comuns torna-se proibido até que o ritual seja concluído.

Sobre essas normas constatei que não era permitido aos velhos comer carne de caça, como também não podiam se ausentar da aldeia para buscar peixe por estarem à frente dos procedimentos rituais. Por isso, 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 participantes da dança, acompanhou a caminhada pelo interior da mata. Apesar disso, não demoramos muito tempo e retornamos a aldeia assim que os peixes foram capturados, pois havia certo cuidado por parte dos índios.

Neste período cerimonial é interdito aos participantes deixarem a aldeia, por qualquer motivo, não podendo banhar-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).

Mas isso não indica um padrão homogêneo em termos comportamentais, se por um lado mantêm-se uma atitude de respeito diante das proibições alimentares (macaco, catitu, veado, anta e mutum castanheira), atividades cotidianas (caçar, tomar banho nos açudes), reprodução humana (relações sexuais) e performance no ritual (não parar de dançar) para se evitar a ação dos *Karuára* durante o ciclo ritual. Por outro lado há também certa flexibilidade sob esse aspecto como, por exemplo, a assimilação de sistemas de crenças externos a cultura *Aikewára* por parte de alguns indígenas que realizam suas atividades normalmente (caçar, ter relações sexuais). Diante desse aspecto,

---

<sup>6</sup> Entre outras sociedades indígenas como *Asuriní* do Tocantins, *Asuriní* do Xingu, *Kayabi*, *Waiãpi* pesquisadas por Andrade (1984/1985); Gallois (1984/1985); Lins (1984/1985) e Muller (1984/1985) se constataram a existência da crença em sobrenaturais atribuindo-lhes a capacidade de provocar doenças.

observo essas mudanças como um reflexo das transformações ocorridas com o contato.

Além disso, todo o cuidado deve ser mantido com relação aos elementos de caráter simbólico que se ligam aos *Karuára* como a *tukása* (casa ritual), *wapusá* (maracás), *araráw* (adornos de cabeça) e os restos de *petymahów* (cigarros de palha). A *tukása* por ser a representação da morada dos *Karuára*, se torna o centro das atividades rituais e por onde tudo converge como os cantos, às danças e a comunicação entre espíritos e indígenas, dividindo o mesmo espaço. Para as mulheres a casa ritual é um espaço proibido, pois de acordo com a crença as mulheres podem ser acometidas por doenças podendo falecer, caso entrem neste local ou mesmo toquem nos elementos que compõe a estrutura da casa ritual.

O *wapusá* e o *araráw* enquanto objetos da cultura material dos *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 se pensarmos nos termos durkheimianos adquirem o caráter sagrado como algo que deve ser mantido à parte, isolado dos demais objetos e das pessoas (DURKHEIM, 1989). Da mesma forma o aspecto envolve os cigarros de palha, alojados nas paredes da *tukása* ou mesmo os restos de cigarros deixados no local da dança.

Com isso, a dinâmica ritualística que envolve a adesão de um tipo de comportamento ganha sentido como um meio que, na concepção dos *Aikewára*, corresponde às suas necessidades, fala de si e renova a tradição de sua sociedade. Os movimentos das danças, as performances dos especialistas, gritos, zunidos e os cantos por um lado evocam relações implícitas na cosmologia indígena entre seres humanos, sobrenaturais, animais e ancestrais. O próprio canto *ywagpé* entoado no início do ritual estabelece relação com o mito da origem das caças do qual falaremos a seguir. 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, p. 211). Os *Aikewára* procuram estabelecer o contato e o controle dos espíritos de forma eficaz em benefício da sociedade.

Por essa razão o *Sapurahái* de *Karuára* torna-se um grande ritual que envolve a pajelança, visando não só a aquisição do bem-estar dos indígenas, 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 trás uma riqueza de simbolismo, de construção simbólica em que se organiza uma mudança de estado que se liga a “uma renovação do nosso espírito” (entrevista com *Kaipí* em 18/09/2006).

### O canto no mito *Aikewára*

O conteúdo das narrativas mitológicas versa sobre os mais diversos acontecimentos com a finalidade de explicar a origem de suas instituições, tradições e técnicas: como o fogo, a caça, os ritos, os tabus, entre outras, sendo compartilhados pelos membros da sociedade via a socialização de caráter intergeracional, garantindo a manutenção da memória coletiva da sociedade. Além disso, procuram mostrar a dinâmica no descolamento de tais elementos do âmbito da natureza para o da cultura (LÉVI-STRAUSS, 1991). 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 sociedades indígenas, como no caso os *Aikewára*, estimulando a pensar as relações entre canto e mito.

Segundo Lévi-Strauss (1975), há uma relação muito próxima entre mito e linguagem, pois o mito é uma narrativa, então ele provém do discurso se dando a conhecer pela palavra. Logo, cada mito pode ser analisado independentemente, procurando traduzir a sucessão de

acontecimentos por meio de frases, as mais curtas possíveis (mitemas). 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. Com essa perspectiva, pensar as relações entre canto e mito significa refletir a respeito de som e sentido. De acordo com Silva (1999) a relação entre a música e a 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 (SILVA, 1999, p. 85-86).

À frente de tais considerações os mitos serão analisados e incorporados no artigo por se tratar de narrativas que estabelecem relações com o canto. O que me chamou atenção durante o registro do material foi o caráter musical que envolve determinadas narrativas como o mito de origem das caças, o mito do urubu-rei e o mito da mucura, nas quais o canto aparece ao longo da narrativa. Para fins do artigo centralizarei a análise no mito da origem das caças, como forma de melhor exemplificar a relação entre canto e mito integrada no ritual. Antes farei considerações sobre as circunstâncias em que os mitos foram narrados, ou seja, o contexto em que ocorreram as narrações.

Os mitos foram narrados mediante o diálogo mantido com os especialistas em frente ou mesmo dentro de suas residências pela manhã e a tarde. Contando com audiência composta pelos membros da unidade familiar (esposos (as), filhos (as), netos) e outros indígenas que chegavam ao local para conversar, passando a interagir como tradutores. Durante a narração as pessoas que estavam em volta

permaneciam em silêncio e atentas ao que estavam ouvindo. O silêncio só era interrompido 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 no mito da origem das caças. Fatores que revelam diferenças entre os velhos em relação aos demais integrantes da sociedade, que devido à experiência acumulada 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 obter outras versões do mito da origem das caças, conforme as observações de Lévi-Strauss (1975 e 1991), referidas anteriormente, para o estudo dos mitos.

As versões obtidas dos mitos serão comparadas com outras registradas pelos pesquisadores que trabalharam com os *Aikewára*, como mencionei acima, mesmo não apresentando o aspecto da música, pois entendo que o material registrado pelos pesquisadores, associados aos obtidos por mim, durante o trabalho de campo, fornecerá elementos para sua compreensão. Baseado em Lévi-Strauss (1991) farei uso da abreviatura “M” com a finalidade de indicar as versões dos mitos e proceder no encaminhamento da análise a partir do mito da origem das caças,

M1. 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 flecha. Aí diz que ele frechou de novo jacu, jacamim tudo. Aí não acetou não. Aí era bom pá i chamá tatuhú [tatu] pra flecha nós vê, será que ele aceta? Aí ele acetou 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 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 flecha 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 [cutia]. Tudo no chão. Aí virou tudo (entrevista com Arihêra em 12/02/2006).

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 da sociedade indígena. A oposição céu/terra enquanto espaços diferenciados acarretam problemas para as personagens que tentam superar tal situação a partir das investidas do tatu fazendo uso de sua habilidade com o arco e a flecha, como forma de opor-se a nova ordem estabelecida por *Mahira*, esse aspecto somente é identificado em comparação com o fragmento do mito coletado por Laraia (1986) em trabalho de campo entre os *Aikewára*.

M2. Tatorohoa 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 (LARAIA, 1986, p. 236-237).

No estudo sobre mito e identidade étnica Mastop-Lima (2002) utiliza mitos coletados entre os alunos da escola *Moroneikó Suruí*. A autora apresenta o mito que no seu ponto de vista ocorre, a partir da queda dos habitantes da terra, a institucionalização da caça, e estabelece relação com o M1 e M2. No M3 coletado pela autora um novo elemento aparece e se refere à existência de uma festa no céu, como também é encontrado no M4,

M3. 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 (MASTOP-LIMA, 2002, p. 102).

M4. Diz que tava cantando lá em cima Arahy ywagpé, ywagpé, ywagpé, ywagpé, pessé muséruwaténuté.<sup>7</sup> Quando ele tava cantando essa aí, os povo que moravam aqui diz que tavam tudo escutando e olhando pra cima. Diz que jacu frechou [flechou] primero e num acertou. Diz que jacu foi atrás de

<sup>7</sup> A tradução do canto é: Lá no céu, lá no céu vocês vão virar.

tatukapeháw [tatu]. 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 [ir] lá frechá [flechar]. 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 [ir] lá no céu pra nós vê a festa que tá existindo lá que nós tamo [estamos] 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 frechá. 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 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 frecha até no chão memo. E aí ele falou assim: agora está pronta e o que que nós vamo fazê?, nós vamo [s] 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 (entrevista com Mihó em 5/03/2006).

No M4 além da festa que também aparece no M3, ocorre à execução de um canto. Observando o encadeamento entre os outros mitos junto com as informações fornecidas pelos especialistas encontrei relação do mito da origem das caças com o *Sapurahái* de *Karuára*, mas

de que forma as narrativas se integram ao ritual praticado pelos indígenas?

Nos M3 e M4 é mencionada uma festa celebrada pelos habitantes do céu, no caso os espíritos, havendo cantos e danças. O *Sapurahái* de *Karuára* realizado pelos *Aikewára* é considerado uma grande festa "a Festa dos *Karuára*" como também a denominam. Pelo caráter celebrativo da festa a cosmologia é acionada a partir do canto *ywagpé* que inicia o ritual dentro da casa revivendo, no rito, o acontecimento da queda que vai desencadear a transformação dos habitantes da terra em bichos, fato narrado no mito da origem das caças. Ao mesmo tempo em que permite a relação do mito no rito o canto *ywagpé* atua como veículo de comunicação entre indígenas e espíritos que passam interagir no mesmo plano. Essa interação rompe apenas no ciclo ritual com a ordem estabelecida por *Mahira* (separação entre o céu e a terra) constatada no M2, pois não são mais os habitantes da terra que se dirigem ao céu, como no passado, sim os espíritos que voltam a terra para celebrar com os humanos.

Observando os argumentos sobre a integração mito e rito apresentadas por Lopes da Silva (1995), os considero pertinentes para as relações que faço entre as versões do mito da origem das caças com a Festa dos *Karuára*, segundo a autora,

[b]astante freqüentes são os mitos que se articulam a ritos específicos. 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 (LOPES DA SILVA, 1995, p. 329).

Ao dramatizar esse acontecimento o canto *ywagpé* proporciona tanto a atualização do mito quanto a inversão da ordem de *Mahira* no rito, também informa a origem da prática ritual, estabelecendo conexões com a cosmologia dos *Aikewára*. Fato que permite a ligação entre seres humanos, sobrenaturais, animais e ancestrais por meio das relações existentes entre canto, mito e rito.

### Referências bibliográficas

ALVARES, Myriam Martins. **Yãmiy, os espíritos do canto**: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. 1992. 227 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UNICAMP, [1992].

ANDRADE, Lúcia Mendonça Morato de. Xamanismo e cosmologia Asuriní. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27/28, p. 115-125, 1984/1985.

\_\_\_\_\_. **O corpo e o cosmo**: relações de gênero e o sobrenatural entre os Asuriní do Tocantins. 1992. 251 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - USP, [1992].

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

BLACKING, John. **Venda children's songs**: a study in Ethnomusicological analysis. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

\_\_\_\_\_. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

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

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.

COELHO, Vera Penteadó. Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 33, p. 193-224, 1988.

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

ERMEL, Priscila Barrak. **O sentido mítico do som**: ressonâncias estéticas da música tribal dos índios Cinta-larga. 1988. 266 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PUC-SP, [1988].

FELD, Steven. **Sound and sentiment**: birds weeping, poetics and song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

GALLOIS, Dominique. O pajé Waiãpi e seus “espelhos”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27/28, p. 179-196, 1984/1985.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 237-265.

LINS, Elizabeth Travassos. Música e xamanismo entre os Kayabi do Parque do Xingu **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27/28, p. 127-138, 1984/1985.

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. p. 317-335.

MASTOP-LIMA, Luiza de Nazaré. **O tempo antigo entre os Suruí Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica**. 2002. 140 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UFPA, [2002].

MATTA DA SILVA, Gilmar. **Sapurahái de Karuára: mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí Aikewára**. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGCS/UFPA, [2007].

\_\_\_\_\_. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974, p. 209-234. v. 2.

MELLO, Maria Ignez C. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. 214 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UFSC, [1999].

\_\_\_\_\_. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. 2005. 337 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - UFSC, [2005].

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: FUNAI, 1978.

MENEZES BASTOS, Rafael José de; PIEDADE, Acácio Tadeu C. Sopros da Amazônia: ensaio-resenha sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, n. 34, p. 1-20, 1999.

MERRIAM, Alan P. Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective. **Ethnomusicology**, v. 21, n. 2, p. 189-204, mai. 1977.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do "Mbaraka": música e xamanismo Guarani**. 2002. 276 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – USP-SP, [2002].

MÜLLER, Regina. Asuriní do Xingu. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27/28, p. 91-114, 1984/1985.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música Yepamasa: por uma Antropologia da música no Alto Rio Negro.** 1997. 167 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - UFSC, [1997].

\_\_\_\_\_. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.** 2004. 254 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - UFSC, [2004].

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

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical Anthropology of an Amazonian People.** Cambridge: University Press, 1987a.

\_\_\_\_\_. Novos horizontes para a classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Darcy et. al. **Suma Etnológica Brasileira: edição atualizada do Handbook of South American Indians - Arte índia.** Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987b. p.173-179. v. 3.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistrouxe. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 77-96, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo> . Acesso em: 25 out. 2006.

---