



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Instituto de Jornalismo

O que dizem os Tenetehara: o gesto das canções na Wyra'whaw

Letícia Leal

Brasília, DF

2º.2018



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Instituto de Jornalismo

Leticia Leal

O que dizem os Tenetehara: o gesto das canções na Wyra'whaw

Monografia apresentada como
requisito para obtenção do grau de
Bacharela em Comunicação Social
com habilitação em Jornalismo
pela Faculdade de Comunicação
da Universidade de Brasília.

Orientada pelo Prof. Dr. Pedro David Russi Duarte

Brasília, DF

2º. 2018

Leticia Leal

O que dizem os Tenetehara: o gesto das canções na Wyra'whaw

Monografia aprovada em ___ ___ ___ para obtenção do grau de Bacharela em
Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Márcia Marques

Prof. Dra. Célia Kinuko Matsunaga Higawa

Prof. Dr. Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos

Prof. Dr. Pedro David Russi Duarte

Agradecimentos

Agradeço a cada ancestral da minha linhagem que caminhou e ainda caminha por meio de mim por esta Terra pelos ensinamentos herdados: espero honrar suas muitas histórias;

À divindade que orchestra minha vida, por todas as oportunidades oferecidas;

À minha mãe, minha primeira Mestra, pelo exemplo do que significa realmente ser uma mulher;

Ao meu pai, pela sabedoria e precisão de seus conselhos, e por me mostrar que o amor está nas pequenas coisas;

Ao meu irmão, cuja lealdade me encoraja a crescer;

À minha família, pelo apoio incondicional aos meus projetos;

Aos meus amigos, sem os quais conhecer o mundo não teria a menor graça;

A cada funcionária e funcionário, colegas, professores e professoras que direta ou indiretamente construíram comigo esta jornada;

À Helena Dupin e Gabriel Brito, por me receberem enquanto escrevia este trabalho;

À Profa. Dra. Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, que me apresentou aos Tembé-Tenetehara e gentilmente traduziu as canções tenetehara, pela confiança e pela entrega generosa, e por ser quem é;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Russi, que me inspira a continuar cronópio;

E ao povo Tembé-Tenetehara, cuja (r)existência me desafiou a pensar.

Em memória de André Monteiro

Extraímos os frutos das árvores
Expropriam as árvores dos frutos

Extraímos os animais da mata
Expropriam a mata dos animais

Extraímos os peixes dos rios
Expropriam os rios dos peixes

Extraímos a brisa do vento
Expropriam o vento da brisa

Extraímos o fogo do calor
Expropriam o calor do fogo

Extraímos a vida da terra
Expropriam a terra da vida

Politeístas!

Pluristas!

Circulares!

Monoteístas!

Monistas!

Lineares!

(Nego Bispo)

Resumo: O presente trabalho busca investigar o gesto das canções entoadas pelo pajé e pelos cantadores e coro no momento final da cerimônia de iniciação feminina do povo Tenetehara do Maranhão, a *Wyra'whaw*, ou Festa da Moça Nova, a partir da tradução e áudio de nove delas, por meio de uma abordagem epistemológica e metodológica da semiótica decolonial. Busca também compreender um pouco mais acerca da ontologia e cosmologia tenetehara de forma a contrastá-las com as matrizes ontológicas e cosmológicas do pensamento ocidental moderno.

Palavras-chave: canção; Tenetehara; semiótica decolonial; *Wyra'whaw*

Abstract: The present article aims to investigate the gesture of the chants intoned by the shaman and the singers and choir at the final part of the feminine initiation ceremony of the Tenetehara people from Maranhão, the *Wyra'whaw*, or New Lady's Party, from the translation and audio of nine of them through a decolonial semiotics epistemological and methodological approach to the subject. It also aims to achieve further comprehension about the tenetehara onthology and cosmology in a way to contrast them with the onthological and cosmological matrixes of the modern western thought.

Keywords: chant; Tenetehara; decolonial semiotics; *Wyra'whaw*

Sumário

1. Apresentação -----	1
2. Uma empreitada decolonial -----	10
3. Por que os Tenetehara? -----	12
4. A problemática de pesquisa -----	18
5. A opção metodológica -----	20
6. A gente verdadeira -----	22
7. A <i>Wyra'Whaw</i> -----	25
8. Os cantadores -----	28
9. Música e mito -----	34
10. Menina moça -----	37
11. As canções -----	39
12. O gesto poético -----	40
13. Considerações finais -----	51
14. Referências bibliográficas -----	53
15. Anexo -----	59
15.1 Algumas canções tenetehara da festa do Moqueado -----	59

Apresentação

“Vocês usam a música só de forma sagrada ou usam para entretenimento também?”. Essa foi a primeira pergunta feita por um dos alunos da disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais ao final da segunda aula ministrada pelo *kumu* - curandeiro, na língua tukano - Álvaro Tukano, uma das principais autoridades do povo tukano, originário da região do Alto Rio Negro.

O mestre havia explicado que, na organização social tukano há, além de pescadores e caçadores, três categorias focais de homens na aldeia, denominadas de acordo com suas funções: os *iaí*, que são pajés; os *kumua*, os curandeiros, sábios; e os *bayá*, que têm o dom da música e são chefes de cerimônia. Ele ilustrou a tarefa destes últimos cantando uma canção tradicionalmente entoada nos rituais da *ayahuasca*. “Só de forma sagrada”, respondeu Álvaro.

O sagrado para os povos amazônicos - de acordo com a perspectiva do perspectivismo ameríndio (CASTRO, 2018) - não se enquadra no conceito proposto dentro da cosmologia das ciências ocidentais não-indígenas, tanto por uma questão de *práxis* quanto de ontologia. Mas e a música? Como se coloca de maneira intrínseca na dimensão do transcendental, de modo que os que a dominam figuram entre as funções basais sociais? Qual a distinção fundamental da música que difere seus mestres dos demais artesãos, estes últimos criadores de artefatos sagrados como, no caso tukano, o *Kumurõ*, o banco ritual onde se sentam os chefes, mas não autoridades espirituais em si?

A não-produção de cultura material inerente à música pode ser uma explicação; a mesma, entretanto, mais aprofunda a problemática do que a cessa quando pensamos no contexto histórico da *Abya Ayala* e no processo de colonização a que foi e é submetida, cujas implicações incluíram a descontinuidade da cultura oral¹.

¹ Apesar de a escrita ter sido assimilada de forma subversiva por essas sociedades, como afirma Daniel Munduruku (2008): “A escrita é a demonstração da capacidade de transformar a memória em identidade[...]”

Assim, o papel das canções nas sociedades ameríndias e, mais especificamente, nos rituais sagrados tem dimensões políticas não simplesmente por seus conteúdos e formas mas pelo que passaram a significar enquanto resistência de um modo de ser no mundo.

O caso Tukano não é o único. Os Tupinambá, por exemplo, utilizavam a música em seus famosos rituais antropofágicos. Já os Tenetehara², povo originário das regiões do médio e alto Rio Pindaré, conduzem o Ritual da Moça Nova, ou a Festa do Moqueado, com a culminação em uma grande festa precedida por três dias e três noites em que algumas canções são entoadas. É sob esse movimento específico que esse trabalho pretende se debruçar.

Para Walter Benjamin (2011), a linguagem verbal é apenas uma entre várias outras que buscam a comunicação de assuntos espirituais humanos voltados para a determinada técnica que aquela linguagem descreve: a linguagem musical seria assim uma dentre as várias, podendo ser analisada separadamente da linguagem espiritual, por exemplo (BENJAMIN, 2011). Numa matriz científica ocidental indígena, tais categorizações atomizadas simplesmente não se justificam; é preciso compreender os fenômenos desde outro lugar.

É nesse novo lugar de percepção que pretendo, com esse trabalho, propor a compreensão do gesto criado por meio das canções Tenetehara do Ritual da Moça Nova - como um exercício de enriquecimento das matrizes presentes no olhar científico do comunicólogo social para a realidade.

Esse exercício está organizado a partir de quinze capítulos: começo apresentando e justificando a seleção bibliográfica que embasa a discussão, em seguida exponho meus motivos para a escolha desse recorte temático específico, faço um mosaico do que conheci de mais relevante para o tema sobre o povo tenetehara, apresento minha pergunta de pesquisa e minha opção metodológica, descrevo a Festa da Moça Nova e nos capítulos seguintes busco articular a questão da música, do rito e da prática xamanista para entender as nove canções transcritas em anexo.

² A nomenclatura convencionada de povos indígenas se dá com letra maiúscula quando a etnia é usada como substantivo e minúscula como adjetivo. É dessa forma que me referirei aos Tenetehara nesse trabalho.

Uma empreitada decolonial

Muito antes de Boaventura de Sousa Santos (1994) cunhar o termo epistemicídio, os povos originários de língua tupi já vivenciavam a troca sistemática dos nomes do mundo em que viviam a partir da invasão colonial. Pindorama, nome tupi para a “Terra das Palmeiras”, tornou-se Monte Pascoal, Terra de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil. A academia ocidental moderna só muito recentemente ocupou-se em descrever o conceito, evitando ainda no entanto confrontar-se com as consequências dessa “descoberta” para a ciência.

Os debates acerca do pós-colonialismo (SAID, 1990) e da colonialidade (QUIJANO, 2005) por autores que endossam as chamadas epistemologias do sul (SOUSA SANTOS, 2009) se multiplicaram no século XXI, uma tendência que ao mesmo tempo em que nomeia processos desvalorizados pela tradição teórica moderna expõe os déficits presentes no pensamento ocidental moderno resultantes dessa desvalorização.

Os filósofos Francisco e Fernando Danner (2017) apontam que o colonialismo, na visão dos cânones desse pensamento, é uma ocorrência circunstancial de importância secundária referido diversas vezes como um fenômeno sem sujeitos, tendo a dimensão política apagada.

O colonialismo enquanto fenômeno simbólico-normativo e político-material não aparece nas teorias da modernidade europeias, nem encontra nelas centralidade em termos de análise epistemológico-política; ele não é citado por elas, quando da sua reconstrução filosófico-sociológica do processo de constituição, de desenvolvimento e de consolidação dessa mesma modernização como um sistema-mundo que é, em primeiro lugar, um processo ontogenético de constituição-desenvolvimento-consolidação endógeno, autorreferencial e auto-subsistente da Europa sobre si mesma e para si mesma e, depois, das sociedades industrializadas desenvolvidas contemporâneas sobre si mesmas e para si mesmas (este como herança-continuidade daquele) – inclusive, em muitos casos, a separação entre primeiro e terceiro mundos, entre capitalismo central e capitalismo periférico, foi entendida como apontando para sendas evolutivas singulares, e não como processos correlatos e mutuamente dependentes de constituição-desenvolvimento. No máximo, o colonialismo simbólico-material aparece como um acontecimento fortuito, secundário, periférico àquele grande processo modernizante que é, fundamentalmente, um trabalho de si sobre si mesmo, um autoesforço hercúleo de superação do tradicionalismo em vista da consolidação da moderna visão de mundo – calcada no racionalismo e no universalismo – em termos

Assim, a desassociação simbólica entre o processo colonial histórico e as dinâmicas de poder presentes nas instituições coloniais - entre as quais, a saber, a universidade como a conhecemos - possibilitou a manutenção de uma matriz ontológica de categorias atomizadas, homogêneas e separáveis (LUGONES, 2014) em detrimento das demais possíveis dentro dessas instituições.

Para Ramón Grosfoguel (2016), o racismo/sexismo epistêmico é basal nas estruturas de conhecimento da universidade ocidentalizada. Segundo sua teoria, o privilégio epistêmico do Homem Ocidental nessa instituição é proveniente de quatro genocídios/epistemicídios acontecidos ao longo do século XVI, dentre os quais figura-se o praticado contra os povos indígenas na conquista das Américas (GROSFOGUEL, 2016).

Para Bruno Latour (2000), o conhecimento não é proveniente de capacidades cognitivas específicas, mas de ciclos de acumulação e familiarização sobre um determinado fenômeno. Em sua teoria ator-rede, a construção de fatos não se dá de maneira autoral, objetiva nem controlada; e afirmações, teses e invenções são antes de mais nada objetos construídos processualmente a partir de “microcondutores imprevisíveis” (LATOURE, 2000).

Na prática, isso significa que muito da produção científica consolidada hoje é resultado mais de uma construção histórica da matriz colonizadora de tendência ao acúmulo; essencialmente, por esse motivo, cria uma noção vertical de epistemologia que atua subliminarmente e não possui nenhum respaldo e que portanto apresenta postulados muito mais subjetivos do que se faz parecer.

Assim, o presente trabalho busca compreender o gesto musical tenetehara a partir de epistemologias “outras”, para além do cânone fundado a partir do pensamento acerca de humanidades e ciências sociais baseado nas experiências sócio-históricas de homens ocidentais provenientes de quatro países europeus e dos Estados Unidos (GROSFOGUEL, 2016), endossando com isso a busca pela emancipação epistemológica do pensamento acadêmico brasileiro.

Por que os Tenetehara?

Trabalhar com as questões indígenas é o foco do jornalismo em que procurei me concentrar durante os anos de graduação. Isso se deveu inicialmente ao acaso, quando em 2014 fui convidada para a cobertura fotojornalística de um curso odontológico voltado para dentistas da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) em São Gabriel da Cachoeira (AM) na região do Alto Rio Negro. Uma cidade constituída 90% por indígenas, majoritariamente das etnias *Tukano* e *Baniwa*.

Lá me deparei com um cenário típico dos problemas enfrentados por grande parte das populações originárias brasileiras: conflitos internos gerados em razão da forte influência dos missionários e do processo de evangelização, taxas muito elevadas de alcoolismo e suicídio (principalmente entre os jovens), saneamento básico precário, dificuldade no acesso à saúde e educação e altos índices de mortalidade em decorrência de doenças trazidas pelos brancos.

Os interesses econômicos de setores associados ao agronegócio pelas terras historicamente habitadas por esses povos dificultam negociações pacíficas: as instituições estatais voltadas especificamente para o indigenismo têm sido compulsoriamente sucateadas, os servidores muitas vezes não são preparados para as especificidades do trabalho e são designados para áreas inóspitas e/ou perigosas que não foram escolhidas por eles e há pouca representatividade indígena dentro dessas instituições.

A questão é também sensível por uma perspectiva ética. Como, historicamente, o impacto sofrido pelo contato forçoso dos brancos com os povos originários foi tremendo, tendo causado e ainda causando epidemias, mortes, conflitos internos e enfraquecimento da organização social, o movimento indígena (termo aqui designando a organização política dos povos originários brasileiros, representada nacionalmente pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil - Apib mas também com representações locais), para povos contatados há mais tempo, e os

antropólogos, para os de recente contato, têm trabalhado no sentido de preservação da autonomia e integridade de seus territórios³.

Neste momento, considero importante mencionar brevemente a relação histórica da imprensa com os povos originários. É praticamente um consenso na bibliografia consultada a tendência histórica dos meios chamados *mass media* de não incluírem membros dos povos a que se referem como fontes primárias ao noticiarem um fato que os diga respeito, isso quando tais fatos sequer são incluídos no chamado agendamento (MCCOMBS; SHAW, 1970). Para o teórico da comunicação Mauro Wolf (1999), o agendamento não abarca todas as possibilidades temáticas.

Nem todos os temas ou acontecimentos são susceptíveis de tematização; são-nos apenas aqueles que revelam uma importância político-social. Por isso, os mass media tematizam dentro de limites que esses temas e esses acontecimentos não definem, num território que não delimitam, que apenas reconhecem e alqueivam.[...] Enquanto, em princípio, é possível pensar-se num efeito de agenda-setting a propósito de qualquer série de assuntos, contanto que seja extensivamente coberta pelos mass media, a tematização (com conseqüente agenda-setting) só deveria ser possível em domínios já providos de uma relevância 'institucional' própria. (WOLF, 1999)

A essa visão adiciono a nota de que, em decorrência do imaginário de *outro* que a modernidade ainda vem perpetuando acerca das sociedades indígenas, o indivíduo indígena não está pensado enquanto público-alvo dos produtos comunicacionais e informativos, e por isso também suas histórias não possuem valor-notícia *per se*, mas apenas quando relacionadas à fatores obrigatoriamente dotados de valor-notícia, como a violência.

Considerando também que, para o sociólogo David Altheide (1996), “notícias são aquilo que os jornalistas definem como tal” (ALTHEIDE, 1976, p. 113 apud

³ Território, conforme descrito por Marcelo Lopes de Souza é definido como “[...]em primeiríssimo lugar, o *poder* – e, nesse sentido, a dimensão política é aquela que, antes de qualquer outra, lhe define o perfil. Isso não quer dizer, porém, que a cultura (o simbolismo, as teias de significados, as identidades...) e mesmo a economia (o trabalho, os processos de produção e circulação de bens) não sejam relevantes ou não estejam ‘contemplados’ ao se lidar com o conceito de território”

WOLF, 1995, p. 171), é sintomático que a representatividade indígena seja baixa nesses grandes veículos. A maior parte dos repórteres indígenas atuantes trabalha a partir de matrizes tipicamente autônomas de jornalismo, como rádios comunitárias, com linguagens próprias a partir do que vem sendo chamado etnojornalismo.

A socióloga Patrícia Bandeira de Melo (2010) está de acordo que noticia-se pouco o assunto e, quando sim, tradicionalmente é acerca do tópico violência, reforçando a noção de dicotomia povos originários-sociedade brasileira (MELO, 2010). Já para Déborah Minardi (2012), os povos originários têm no imaginário midiático uma conotação de diferença, preguiça e demais visões pejorativas resquícios de um contexto colonial (MINARDI, 2012).

Assim, a relação construída entre grande mídia e sociedades indígenas é ainda extremamente colonial, e os grandes veículos acabam por representar geralmente uma ameaça à autonomia e soberania dos territórios indígenas. Nesse sentido, muito pouca informação de qualidade acerca dessa significativa parcela da população brasileira é registrada e menos ainda acessada pelo público-alvo desses veículos, o que fere o direito universal à informação e prejudica a maturação de um olhar crítico dos não-indígenas acerca da realidade brasileira não apenas no sentido social, mas ambiental e político.

Essa percepção foi o que me manteve atuante nessa temática. Depois de minha primeira experiência no Alto Rio Negro, trabalhei como estagiária de comunicação no Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e posteriormente no Laboratório de Línguas e Literaturas Indígenas (LALLI) do Instituto de Letras da UnB. Além disso, participei da realização de uma reportagem para o Jornal Campus acerca de conflitos entre os moradores do bairro Noroeste e os Fulni-ô Tapuya, habitantes da região e realizei a cobertura fotojornalística de dois Acampamentos Terra Livre (ATLs).

Minha proximidade com o universo indigenista influenciou na opção por esse caminho. Como recorte temático partindo de uma perspectiva comunicacional, quis me debruçar sobre a questão da relação entre o sagrado e a música a partir de uma cosmologia não-moderna (termo usado aqui, como explica Lugones (2014),

em oposição à associação temporal normalmente feita quando usa-se o termo “pré-moderno”).

Essa decisão partiu de uma inquietação pessoal acerca da maneira como nós, sociedade moderna não-indígena brasileira, nos relacionamos uns com os outros e com o mundo. Habitamos um mundo globalizado na era das tecnologias e da comunicação de massa, importamos grandes teorias europeias e estadunidenses sobre os fenômenos contemporâneos comunicacionais e aderimos às técnicas jornalísticas consolidadas pelo modelo norte americano.

O modelo emulado no Brasil, no entanto, enfrenta crises. Na prática, há um monopólio de grandes empresas por trás dos veículos midiáticos de maior alcance - o que, a partir da teoria do agendamento, influência de modo limitante as pautas em debate na sociedade -, uma das maiores taxas de homicídio de jornalistas do mundo e, conforme análises recentes, decrescente credibilidade entre o público (TRÄSEL; LISBOA; REIS, 2018).

Podemos, enquanto acadêmicos da área, fazer análises retrospectivas dos motivos pelos quais esses movimentos aconteceram. Podemos também, no entanto - e aqui me interessa mais essa opção - nos perguntar quais podem ser soluções criativas para esses problemas. A questão passa pela necessidade de democratização da mídia, creio, mas para além dos ajustes legais acredito que as lentes de análise da decolonialidade possam trazer ideias de grande valia à essa problemática.

O conceito de “colonialismo interno”, por exemplo, pode ser útil para aprofundarmos-nos no assunto. Segundo o sociólogo Pablo Gonzáles Casanovas (2003), colonialismo interno é um fenômeno resultante das relações de poder decorrentes da heterogeneidade de civilizações em uma sociedade, que afastam a possibilidade de um pensamento de fronteira (GROSFOGUEL, 2008).

O colonialismo interno corresponde a uma estrutura de relações sociais de domínio e exploração entre grupos culturais heterogêneos, distintos. Se alguma diferença específica diz respeito a outras relações de domínio e exploração (cidade-campo, classes sociais), é a heterogeneidade cultural que historicamente produz a conquista de uns povos por outros, e que permite falar não apenas de diferenças culturais (que existem entre a população urbana e rural e nas classes sociais) mas de diferenças de civilização. (CASANOVAS, 2003)

Será possível que a questão da imprensa brasileira embasada no modelo capitalista globalizado corresponda não a uma superioridade qualitativa (considerando o aparato midiático nesse contexto enquanto o Quarto Poder, e não uma ferramenta isenta e apolítica de veicular informações), mas a um mecanismo civilizatório estrangeiro que se perpetua? O que significa pensar a comunicação brasileira emancipada?

Responder essas perguntas não é o objetivo deste artigo. Busco, porém, conhecer a construção simbólica de mundo de outras ontologias - nesse caso específico, da ontologia ameríndia tenetehara -, outras brasilidades, para ampliar o alcance das possibilidades de construção coletiva de novos modelos mais sustentáveis e democráticos de comunicação para o futuro.

Conhecer então a significação de mundo tenetehara é buscar enxergar a significação de mundo moderna como uma entre várias, e ousar pensar as relações com pessoas e com o mundo estabelecidas como radicalmente passíveis de mudança, e não como premissas definidas de realidade. Escolho conhecer essa nova cosmologia a partir da música porque a considero um veículo chave para o imaginário simbólico coletivo de uma sociedade.

E a música, na matriz ameríndia de pensamento, está atrelada à vivência ritual e às práticas relacionadas ao sagrado. Tudo está em constante contato com o mundo espiritual nessa matriz, e a comunicação humana é completamente trespassada pela influência de seres imateriais. Entender a semiótica ameríndia só é possível quando entendemos a ontologia ameríndia, e por isso escolhi fazer esse recorte.

Mas por que os Tenetehara? A escolha deste como o povo cuja tradição inspiraria esta monografia se deu por dois motivos principais: a riqueza melódica e poética que percebi nas canções a que tive acesso enquanto buscava material para minha análise; e o fato de as canções serem parte de um ritual de iniciação, ou seja, de entrada para o mundo. Me interessa também que seja um ritual de iniciação feminina, porque acredito que conhecer e pensar possibilidades alternativas de mulheridade seja urgente na modernidade ocidental.

Entender as relações existentes entre povo/menina/espíritos - o processo iniciático em si - a partir da linguagem cancionista me interessa aqui, ainda, porque

acredito que essa seja uma entrada carregada de riqueza simbólica sobre o que é relacionar-se e viver no mundo para um Tenetehara.

A problemática de pesquisa

A pergunta principal que faço nessa monografia é a seguinte: o que diz o gesto Tenetehara do cantar as nove canções aqui transcritas e traduzidas da Festa da Moça Nova? Procuo entender centralmente o papel das canções entoadas pelo pajé e pelo restante da aldeia no processo da transformação das meninas em mulheres que ocorre no rito.

Temos aqui - gesto - um dos conceitos chave que escolhi para conhecer o ato sem reduzi-lo ou encaixá-lo em noções pré-determinadas de realidade. Para o crítico literário Karl Schollhammer (2007), o gesto é um termo que engloba elementos distintos que compõem a ação.

[...]o gesto é indeterminado e inesgotável, a soma das razões, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação. Simultaneamente, o gesto abole a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão, mas também confunde a relação entre o gesto do artista e o artista do gesto. (SCHOLLHAMMER, 2007, 106)

Assim, me proponho aqui não a descrever as canções de maneira a criar relações de causalidade entre as partes da estrutura técnica convencional de análise dessa modalidade da música, mas a tentar apresentá-las para além de convenções construídas por matrizes cosmológicas alheias à seu contexto.

Também, pelo mesmo motivo, não pretendo analisar cada canção separadamente. Quero entender o conjunto que formam e o caminho que percorrem a partir da “regência” do pajé em um sentido oposto ao que seria uma análise do discurso, por exemplo.

Para chegar nesse ponto, porém, divido a questão principal em algumas questões menores: Qual o papel do pajé na cerimônia de cantos da Festa da Moça Nova? E o dos cantadores? E o que representa esse gesto para os membros dessa sociedade? Minhas hipóteses a respeito dessas questões são as seguintes:

O que diz o gesto Tenetehara do cantar as nove canções aqui transcritas e traduzidas da Festa da Moça Nova?

Suponho que os Tenetehara realizam o momento ritual das canções como uma forma de facilitar a comunicação com os entes espirituais que, de acordo com sua cosmologia, são parte intrínseca dos ciclos de transformação pelos quais passa um Tenetehara. Acredito que a criação de uma boa relação com os espíritos diz respeito à aprendizados sobre uma vida sustentável de mutualismo com a natureza.

Qual o papel do pajé na cerimônia de cantos da Festa da Moça Nova? E o dos cantadores?

Acredito que o pajé representa o mediador entre os mundos palpável/visível e o espiritual, e que esse papel é central nos rituais sagrados como na cerimônia de cantos na Festa da Moça Nova, mas também tem de ser realizado fora do contexto ritualístico ou xamânico. Já os cantadores assumem esse papel no contexto da festa, mas não são figuras conhecidas por essa função na rotina da aldeia.

O que representa esse gesto para os membros dessa sociedade?

Intuo que o gesto do cantar na cosmologia tenetehara e ameríndia de modo geral está ligado diretamente à questão do transcendental, da comunicação com o(s) divino(s) e com planos invisíveis de realidade não acessados a partir da linguagem falada.

A opção metodológica

Correntes de pensamento das ciências sociais contemporâneas, inclusive a semiótica, têm buscado proporem uma visão mais crítica acerca do olhar e do lugar do pesquisador, uma figura historicamente cercada por um imaginário simbólico que o colocou em um lugar privilegiado e externo de observador, o “sujeito por excelência”, e o mundo à sua volta sendo seu laboratório.

Na antropologia especificamente, essa crença contribuiu para que uma certa atitude paternalista tenha sido perpetuada até meados do século XX de maneira bastante generalizada, e, em menor medida, até os dias de hoje. Os povos originários foram reduzidos a meros objetos de pesquisa; suas comunidades tiveram direitos que lhes foram negados à medida em que o olhar colonizador tanto a partir do colonialismo interno como externo os construíram a partir de categorias decorrentes de interpretações que os identificaram como seres primitivos, estáticos, folclóricos e exóticos.

Esse comportamento, que é anti-científico à medida em que coloca no obscurantismo as ciências ocidentais indígenas e acaba por desconhecer a realidade dessas matrizes (e pior, as constrói erroneamente), vem sendo questionado por autores e autoras da chamada epistemologia do Sul.

Nesse contexto, optei neste trabalho por seguir a metodologia proposta pela socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015), denominada “sociologia da imagem”, que propõe que as chamadas “culturas visuais” - entre elas, aqui, o gesto cancionero tenetehara - são capazes de narrar uma trajetória dissonante da história, encoberta pela versão oficial. Se a história é escrita pelos “vencedores”, para ouvirmos as versões ocultas precisamos recorrer a outro tipo de registro (CUSICANQUI, 2015).

Imagem, nessa matriz interpretativa, se refere não apenas a imagens literalmente, mas a símbolos e gestos que possam revelar novas perspectivas sociais a partir de uma perspectiva crítica. Para Cusicanqui (2012), o discurso vigente acaba por esconder sentidos ao invés de revelá-los, e a imagem acaba se tornando um veículo de acesso alternativo à tais sentidos.

Nos custa falar, conectar nossa linguagem pública com a linguagem privada. Nos custa dizer o que pensamos e nos fazemos conscientes desse transfundo pulsional de conflitos e vergonhas inconscientes. Isso criou em nós modos retóricos de comunicarmo-nos, duplos sentidos, sentidos tácitos, convenções de fala que escondem uma série de mal-entendidos e que orientam as práticas, mas que por sua vez divorciam a ação da palavra pública. [...]As imagens têm a força de construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as distintas formas do colonialismo contemporâneo. São as imagens, mais que as palavras, em um contexto de um devir histórico que hierarquizou o textual em detrimento das culturas visuais, as que permitem captar os sentidos bloqueados e esquecidos pela língua oficial. (CUSICANQUI, 2015, pág. 176)

O cantar tenetehara carrega essa força: é um gesto de resistência política à medida em que conta a história do povo para o próprio povo apesar das forças exteriores que incentivam o desarraigamento e o afastamento da noção ameríndia de comunidade, e recria constantemente suas matrizes cosmológicas de forma autônoma. Cusicanqui aponta que, na prática corriqueira antropológica, o potencial catalisador da história oral é reduzido porque o exercício dela está contaminado pelo olhar da passividade.

Há os que pensam que o exercício da história oral é passivo: como se se tratasse somente de ligar o gravador e transcrever os relatos, para ilustrar temas muitas vezes conhecidos no gabinete. Essa vulgarização da prática da história oral é moeda corrente em muitas ONGs que praticam uma sorte de “populismo” retrospectivo, onde a memória de velhas submissões se canaliza como um discurso de lamento (CUSICANQUI, 2012, pág. 16).

Assim, as canções tenetehara serão trabalhadas aqui enquanto imagem simbólica da cosmologia e memória tenetehara, um registro oral e ritual de uma história escondida não pelo silêncio absoluto, mas antes pela adequação da mesma às construções externas não apenas semânticas mas formais.

A gente verdadeira

Por questões de logística, não tive a oportunidade de me deslocar até alguma das Terras Indígenas (TIs) Tenetehara, nem tampouco a de conversar diretamente com alguém deste povo. Meu contato com sua história, mitologias, hábitos e costumes se deu por meio das principais etnografias existentes sobre eles: “O Índio Tenetehara”, do norteamericano Charles Wagley e do brasileiro Eduardo Enéas Galvão (1961), “Conflito e coesão: o dinamismo Tenetehara”, de Cláudio Zannoni (1999) e “O Índio na História” (2002), de Mércio Pereira Gomes.

É importante, porém, contextualizar o trabalho de Wagley & Galvão (1961) a partir do momento em que foi escrito. A matriz interpretativa dos autores incluía centralmente um conceito antropológico já datado atualmente chamado aculturação, que propõe que uma cultura se dissipa ao entrar em contato com outra, como se perdesse força por não ser mais pura. Eles chegam a afirmar então que os Tenetehara estavam em processo de assimilação cultural. Assim, por mais que seja uma de minhas principais fontes, pontuo que a obra parte de outro olhar antropológico daquele que se tem buscado atualmente.

Tais obras me auxiliaram a entender como a antropologia desenhou simbolicamente o povo. Também destaco a relevância do que escreveu Lévi-Strauss (2004) sobre eles no segundo volume da tetralogia clássica “Mitológicas”, “Do mel às cinzas”, para ilustrar a partir da Festa do Mel sua tese acerca da relação ameríndia com a substância para esse trabalho.

Contei também, no entanto, com outras fontes: os relatos da professora e linguista Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, quem primeiro me introduziu aos Tenetehara e que presenciou a realização de duas Festas da Moça Nova; algumas das muitas canções tradicionais da festa, traduzidas por Cabral; imagens de vídeo da festa; transcrições de falas tenetehara anexadas ao final da obra de Gomes (2002) e leitura de entrevistas com narrativas dos próprios Tenetehara sobre seus mitos e histórias. Em suma, busquei encontrar perspectivas que aproximassem ao máximo da “biografia” autoral tenetehara.

A etimologia da palavra Tenetehara, de acordo com interpretação do linguista Carl Harrison, que viveu com o povo na década de 70, leva ao significado literal de

“ser íntegro, gente verdadeira” (GOMES, 2002). Apesar de a maior parte dos povos ameríndios se autodenominarem como os representantes reais da espécie humana, o reforço da questão da integridade no próprio nome levou antropólogos a concluir que a escolha surgiu a partir de uma necessidade política provavelmente proveniente de uma situação de crise, sobre a qual não há consenso.

Compõem o grupo dos chamados Guajajara (“donos do cocar”), denominação dada pelos Tupinambá antes do primeiro contato com brancos e mais comumente utilizada nas etnografias do povo aos habitantes do atual Maranhão dispostos em nove regiões demarcadas ao longo dos rios Pindaré, Grajaú, Mearim, Zutiua e Rio Corda. Os Tembé do Pará também denominam-se Tenetehara, graças à migração de uma parte do grupo para a região em 1850. Nesse trabalho, utilizarei o nome autodenominado pelo próprio povo.

São falantes da língua chamada tenetehara, da família linguística tupi-guarani e tronco linguístico tupi. Na autodenominação, a língua é *ze’egete* (a língua boa) (SCHRODER, 2002), falada nas aldeias ainda hoje apesar da fluência em língua portuguesa de grande parte dos indivíduos.

As economias interna e externa dessa sociedade giram em torno da caça, pesca e agricultura. A divisão do trabalho se dá a partir de três núcleos: a família nuclear, a família extensa e a produção comunal (GOMES, 2002). Na família nuclear, a divisão se baseia no gênero; na família extensa, formada normalmente por duas ou três famílias, a base fica voltada para prestígio político, muitas vezes relacionado à idade. Na produção comunal, que envolve a aldeia como um todo, a questão do gênero volta a imperar.

Estima-se que os Tenetehara tivessem uma população de cerca de 10 mil habitantes na época de primeiro contato com os não-indígenas. Após o impacto inicial causado pelas doenças trazidas pelos colonos nas missões exploratórias francesas em 1612, os colonizadores portugueses tomaram posse da região em 1616, continuando o processo de invasão missionária e escravagista compulsória dos territórios que já vinha sendo aplicado em outros povos da região mais à nordeste.

Atualmente a estimativa da Funai, que não considera habitantes das cidades vizinhas às TIs demarcadas, é de 13 mil representantes da etnia. Ironicamente, a população inicial reduzida é uma das explicações históricas mais aceitas para a possibilidade de não apenas não extinção do povo mas seu crescimento demográfico atual - além de não ser economicamente lucrativo investir na exploração de poucas pessoas em relação a povos mais populosos, como os Tupinambá, a mobilidade também era facilitada para os Tenetehara. A região em que habitam também era de solo arenoso e pantanoso e de difícil acesso.

A história da criação do povo conta que os Tenetehara são descendentes dos primeiros homens, que eram homens-animais desprovidos de cultura e que a recebem por meio da intervenção de *Maíra*, o Divino ou o Encantado, que os ensinou a agricultura. Existem nessa mitologia quatro tipos de seres espirituais (*karowara*): os heróis culturais\criadores, dentre os quais está *Maíra*; os donos das florestas e das águas, detentores de muito poder; os espíritos dos mortos e os espíritos dos animais (WAGLEY; GALVÃO, 1961).

A *Wyra'whaw*

Os Tenetehara realizam duas modalidades festivas principais: as festas de proteção, como a *Zemuichiohaw* (Festa do Mel) - que serve para proteger as caças - e a Festa do Milho; e as cerimônias de transição dos jovens - a Festa dos Rapazes e a *Wyra'whaw* (Festa do Moqueado, ou Festa da Menina Moça). A tradição de iniciação dos rapazes a partir de sinais da entrada na puberdade, como mudanças na voz, sobreviveu mais fortemente até a década de 50, quando muitos ainda aprendiam as canções dos velhos cantadores, mas atualmente é raro que seja celebrada.

Aqui, trataremos centralmente da *Wyra'whaw*. Há registros datados de aproximadamente 400 anos desde a realização da primeira Festa da Menina Moça, chamada também de ritual da Menina Moça. Complexo, o ritual, que acontece quase sempre entre os meses de agosto e novembro, leva meses para ser preparado e tem várias etapas a serem cumpridas. Quando uma jovem da tribo vive a menarca, a comunidade é avisada pelos pais e a menina é então retirada do convívio com os outros para preparar-se para o rito.

Os pais da moça financiam grupos de homens caçadores com munição e farinha de mandioca para realizarem a chamada “caça de espera” nas regiões de mata preservada das TIs, modalidade que envolve estratégia e preparação de armadilhas perto de árvores com frutos que atraem os animais maiores. O grupo então faz vigília e tocaia durante noites sem lua, preferencialmente, e captura cotias, antas, veados, porcos queixadas e caititus e também macacos guariba.

O número de animais abatidos é calculado com base na quantidade de meninas que serão iniciadas na Festa para que não haja desequilíbrio na fauna de modo a desagradar os espíritos; nos tempos antigos, realizava-se uma festa para cada moça que menstruava, com base no núcleo social da família extensa, mas por questão de recursos tanto naturais como financeiros o ritual é hoje celebrado financiado pelos pais de cada garota e celebrado conjuntamente.

O “moqueado” refere-se ao processo de preparo e técnica de conservação da carne durante essas saídas à mata, que podem vir a durar até quatro semanas: a mesma é colocada sob uma bancada montada em cima de uma fogueira que

recebe o nome de “moquém”. Ali, a caça é lentamente assada e defumada pela fumaça, conservada para o percurso de volta.

Os homens são então recebidos com alegria pelos demais e pelas mulheres, que também têm grande importância nos preparativos, sendo responsáveis pela confecção dos artefatos e adereços usados pelas crianças no momento da cerimônia. Segundo Zanoni (1999): “Os caçadores que chegam do mato com as carnes moqueadas estão enfeitados com inúmeros galhos de mato verde [...] Alguns deles vêm tocando umas flautas feitas com cabacinhas e apitos emitindo assobios”.

O tempo de reclusão na maloca preparada especialmente para isso dura até seis meses, nos quais seu único contato é com a mãe e a tia materna. Nesse período, a garota aprende a costurar, fazer artesanato e outras funções sociais designadas às mulheres Tenetehara. Os parentes das aldeias vizinhas são convidados para celebrarem juntos a mulher que “nascerá” ao final do rito.

As meninas saem da maloca mas continuam sem fazer contato com os outros enquanto são preparadas - pintadas e adornadas - pelas mães e avós para o momento do ritual chamado *zingareté* (cantar muito). Héber Fernandes Negrão (2008) descreve esse processo, que também inclui enfeitar os rapazes.

Os jovens são enfeitados com faixas de algodão nos braços e tornozelos, têm o corpo pintado com jenipapo e adornado com penas de gavião. Levam um acessório parecido com uma flecha, enfeitado com penas de araras. As moças [...] têm o corpo inteiro pintado com a tinta escura do jenipapo e trazem a cabeça coberta por uma penugem branca. O local escolhido para isso é a casa grande no centro da aldeia. (NEGRÃO, 2008, 48)

O *zingareté* tem início pela manhã quando o pajé começa a entoar as canções, marcando o compasso com um maracá e o pé direito. Os jovens se alinham com ele e também dançam, mas não cantam. As moças ficam separadas, até o momento em que as mulheres já adultas as levam de braços dados para perto dos homens e os acompanham com passos de dança. As mulheres fazem o

contraponto de voz com os homens. Formam-se duas linhas, uma dos homens e atrás dela uma de mulheres, e dançam até o entardecer.

Os rapazes então podem também cantar, após o disparo de tiros, e cantam a noite toda enquanto o pajé, com auxílio do *tawari* (fumo) incorpora antepassados, bacurau, alguns animais e outros espíritos. O teor das canções é de aconselhamento, de proteção e afastamento dos maus espíritos e de invocação dos bons, personificados por animais (em grande maioria pássaros) e forças da natureza. Os ouvintes podem sair para dormir se quiserem, mas os rapazes não podem parar nem desviar o olhar, sob o risco de enlouquecerem.

É importante frisar que há variações nos modos de realização da festa, que é também parte da cultura Tembé, por exemplo, e também por limitações financeiras que porventura ocorram e porque sua principal forma de manutenção nas sociedades que a realizam é proveniente do ensino das canções de forma oral. Com a obsolência da contraparte masculina do rito, os cantadores são formados em parte no próprio *Wyra'whaw*, mas em parte sua existência depende de uma iniciativa específica dos chefes de determinada aldeia.

Além disso, o uso de armas de fogo na passagem dos meninos ao momento em que têm autorização para cantar em variadas tradições que performam o ritual revela uma influência dos brancos vivida pelos povos que foi assimilada, o que demonstra que seu feitio está sujeito a alterações dependendo do contexto socio-histórico em que uma determinada aldeia está inserida.

Ao final dos três dias, o moqueado (que pode ser qualquer um dos animais caçados, mas tradicionalmente é um macaco guariba - que ao passar pelo processo assemelha-se a uma múmia humana) é carregado, preenchido com farinha de mandioca e partilhado com todos os presentes. As garotas pedem permissão aos cantores para comerem, e a partir daí podem comer sempre carne de caça. Elas são oficialmente consideradas mulheres feitas, e, caso queiram, já podem escolher um jovem para propor em casamento.

Os cantadores

Maria José Ribeiro de Sá (2017) descreve que o canto, e, conseqüentemente, o cantador tem uma importância ímpar nos rituais Tenetehara. A manutenção da continuidade do ensino das canções é essencial para a tradição ritual.

Desde tempos imemoriais quando os Tenetehara passaram a celebrar a Festa do Mel, que o saber cantar passou a ter um papel significativo nesses rituais celebrados pelos Tenetehara. Sem cantor, não há ritual. É por isso, como me explicou Toinho Guajajara, os Tenetehara não mais celebram as Festas do Milho e da Mandiocaba, pois os cantores mais velhos ainda vivos não conhecem os cânticos que envolvem a execução dessas duas festas. (SÁ, 2017, p. 4)

A Festa do Mel tem como ponto alto a música (WAGLEY; GALVÃO, 1961). Temos aqui um ritual de grande porte, considerado pelos antropólogos como o “ritual tenetehara por excelência”. A coleta da substância ocorre meses antes da celebração, que é convocada por um homem da aldeia que tenha prestígio e saiba cantar os longos cantos da tradição, trazidos para os Tenetehara diretamente dos espíritos que habitam o mundo subterrâneo.

Conforme a regra ensinada, cada indivíduo, ao deparar-se com uma colmeia, pode trazer por vez apenas a quantidade de mel que couber em sua cuia, e a coleta só termina quando todas as cuias estiverem cheias. A partir da chegada da primeira cuia cheia, todas as noites os homens cantam à porta de casa e as mulheres cantam de dentro.

As cabaças vão sendo penduradas na aldeia e o mel começa a fermentar. Quando a festa é realizada, já é uma bebida forte. Os convidados se dirigem à casa do mel, onde cantam até a meia-noite. Saem para dormir e voltam bem cedo para continuar cantando, até que por volta das oito da manhã passam a receber doses da bebida misturada com água levadas pelos cantadores, que vão até a porta de suas casas.

A festa chega a durar cinco dias, porque só é encerrada quando todo o mel é consumido. Após o encerramento, é acordado que a celebração se repetirá por

dois anos entre aqueles participantes, e nesse período não podem haver mortes violentas nem conflitos na aldeia.

Segundo o mito tenetehara acerca da origem da festa, *Aruwê*, um caçador tenetehara, teria um dia encontrado um bom local para a chamada caça de espera abaixo de uma faveira cheia de araras. Construiu uma armadilha e matou muitas araras, mas viu um bando de onças chegando e se escondeu em cima de uma árvore. Ele percebeu na ocasião que as onças tinham ido buscar mel.

No dia seguinte, ao voltar ao local, novamente capturou muitas araras e percebeu a presença das onças. Quando voltou à aldeia, seu irmão lhe disse que gostaria de ir caçar naquele local também, e, apesar dos avisos de *Aruwê* sobre como proceder com as onças, o irmão resolveu enfrentá-las. Suas flechas no entanto não as perfuravam, e elas o mataram.

Aruwê logo entendeu o motivo da demora em seu irmão voltar e, sendo pajé, transformou-se em formiga e adentrou a toca das onças. Lá tornou a ser humano, viveu e casou-se com uma mulher-onça. Foi durante esse período que ele aprendeu as canções que o maravilharam da Festa do Mel celebrada ali, e como se realizava a cerimônia. Com saudade de casa, *Aruwê* eventualmente voltou à aldeia e ensinou a todos o que havia aprendido.

Em um outro texto, Wagley & Galvão (1961) consideram a possibilidade de que, no mito, o irmão sem nome de *Aruwê* é uma outra versão dele mesmo, que é punido por abater mais animais do que o necessário para a subsistência dos seus - uma espécie de alter-ego que enfrenta os espíritos. (WAGLEY; GALVÃO, 1961) Levando em consideração que na história o herói passa a viver no submundo depois do ocorrido, a análise parece sustentar-se.

Na análise de Zannoni e Maria Mirtes dos Santos Barros (2008, p. 176), “a própria criação do mundo é incompleta na visão Tenetehara”. A cultura é dada ao homem, e não construída. Assim como *Maíra* deu a agricultura e ensinou o plantio de mandioca, *Aruwê* foi o herói que deu os ensinamentos para que a caça seja sempre bem sucedida por meio da Festa do Mel.

É interessante apontar aqui que as regras dos espíritos para a caça sustentável, sem matança desnecessária, aplicam-se aos hábitos do povo também para o caso da *Wyra'whaw*, como vimos mais acima. Pode-se notar com esse

exemplo que a relação dos Tenetehara com o mundo é atravessada pelo mundo espiritual em diversas instâncias, e essa conexão entre os mundos, expressa por meio dos rituais, dita a maneira que diversas ações cotidianas serão conduzidas.

Mas o que mais interessa aqui nessa história é perceber que, da mesma maneira que a agricultura foi um presente dos espíritos, a música também o foi. As canções foram aprendidas por *Aruwê* como eram cantadas pelos homens-onça, e, segundo uma outra versão do mito, foi também nessa ocasião que foram aprendidas as canções da *Wyra'whaw*.

“Naquele tempo, nós não sabíamos cantar. Nós cantávamos como o ‘rele’”, diz a primeira frase da transcrição de Zannoni (2010, p. 29) dessa segunda versão do mito. “Rele” é o barulho que a mandioca faz ao ser ralada. Nessa fala, de novo pode-se pensar que a música, no sentido que é compreendida pelo povo, foi uma dádiva presenteada pelos espíritos.

Para Zannoni & Barros (2010), no entanto, o ato do canto para os Tenetehara não se resume ao entoar de determinadas palavras.

A expressão: “não sabíamos cantar”, dita no início da narrativa, tem a intenção de justificar o procedimento do caçador, uma vez que as regras de relacionamento homem-natureza foram dadas a partir do aprendizado da festa do mel. “Não tínhamos roupas” é o pretexto para caçar aves de plumagem colorida; “não sabíamos cantar” equivale a dizer “não conhecíamos as regras inerentes às caçadas”. (BARROS; ZANNONI, 2010, p. 30)

Seria o canto, então, uma maneira de dizer - ou melhor, repetir - as regras sociais, não apenas para ensiná-las às novas gerações mas também como forma de reverenciar e agradecer aos espíritos por tê-las ensinado em primeira instância? Para o classicista Eric Havelock (1996), historicamente, a função da poesia nas sociedades pré-escrita era didática; memorizar poemas significava entender o mundo coabitado por indivíduos cuja vida, hábitos, histórias, normas eram traduzidas para uma forma passível de ser decorada - um processo que incluía o gesto e a acústica (HAVELOCK, 1996).

Havelock (1996) não chega, no entanto, a debater esse segundo movimento de entoar canções como uma maneira de conectar-se com os mundos sutis. Manter, em suma, os espíritos bons por perto e afastar os maus - ou melhor dizendo, manter os espíritos em seu aspecto benevolente para com o homem - por meio de uma conversa estabelecida nos parâmetros dos próprios espíritos.

E o que seria esse “canto maravilhoso” ouvido por *Aruwê*, afinal? Seriam as palavras, as mensagens costumeiramente repetidas como mantras, que evocam os animais, chamando-os? Ou seria o entoar das mesmas em conjunto à melodia e ritmo específicos o dizer na linguagem que os espíritos ouvem, como acontece nas orações?

A resposta, acredito, retoma o que dizia Álvaro Tukano ao aluno acerca da visão tukano da música: há uma ligação intrínseca na perspectiva dos povos ameríndios entre música e sagrado. Não por acaso, ao retornar do mundo subterrâneo, *Aruwê* ensina o povo de sua aldeia não simplesmente a cantar as “belas canções”, mas a Festa do Mel entra para a tradição; passa a ser celebrada com todos os seus procedimentos e regras.

Acredita-se que a realização do ritual mantém as populações das espécies animais numerosas, levando à fartura na caça durante todo o ano. O preço a ser pago nesta dinâmica foi a vida do guerreiro que teve acesso ao mundo espiritual e buscou as canções, e que não por acaso era também um pajé. Segundo Viveiros de Castro (2016), ser pajé é transitar entre subjetividades outras.

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’[...] sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. (CASTRO, 2016)

No caso do mito da Festa do Mel, o pajé atravessa as barreiras corporais entre espécies ao tornar-se formiga e posteriormente onça, mas mais do que isso: ele carrega em si a dualidade que o permite caminhar entre a vida e a morte. Só ele pode “pagar o preço” de enxergar o mundo de acordo com outras visões,

aprender e sobreviver ao processo. Esse fator esclarece a razão pela qual o pajé é uma figura vital à sua aldeia.

A questão do corpo também chama atenção aqui. Partindo das teorias do perspectivismo ameríndio e do multinaturalismo (CASTRO, 1996), a leitura ameríndia dos conceitos de natureza e cultura é inversa à do colonizador: se para nós, a natureza é objetiva, universal e imutável e a cultura “consiste no modo pelo qual as pessoas estabelecem analogias entre os diferentes domínios de seus mundos” (STRATHERN, 1992, p. 47 apud CASTRO, 2016), a epistemologia ameríndia supõe a natureza enquanto múltipla e a cultura como universal.

Essa é uma ideia diametralmente oposta ao relativismo multiculturalista. Para um Tenetehara, então, todos os seres animados ou inanimados compartilham a mesma cultura e são, para si, os “humanos por excelência”. O lago é a aldeia do peixe, o sangue é a cerveja do jaguar – o que difere é a natureza corpórea, física que manifesta essa humanidade de maneira variada, múltipla.

Assim, a importância da forma física ocupada por um indivíduo é enorme. Como explica Aparecida Vilaça (1999), para o caso dos Wari:

Os Wari costumam dizer: “Je kwere” (“meu corpo é assim”), que significa: “esse é meu jeito”, “eu sou assim mesmo”. E também quando se referem a animais ou coisas. Se perguntamos a eles por que os queixadas andam em bando, eles dirão: “Je kwerein mijak” (“o corpo do queixada é assim”); ou por que a água é fria: “Je kwerein kom” (“o corpo da água é assim”). (VILAÇA, 1999, 59)

Mas a forma física aqui é algo que pode mudar. De acordo com Roberto da Matta (1976), o corpo ameríndio não é um dispositivo de simples herança biológica, mas é construído ao longo da vida por meio das relações sociais. Um indivíduo pode tornar-se parte de outro grupo e não mais ser estrangeiro por meio do vínculo do casamento, por exemplo, como fica claro no mito da Festa do Mel ao *Aruwé* casar-se com uma mulher-onça mesmo tendo uma esposa tenetehara.

Uma doença, nessa perspectiva (e principalmente as doenças trazidas pelos brancos) tem sempre uma causa espiritual, e a obsessão dos espíritos só pode ser interrompida por meio da intervenção do pajé. Caso ele não realize a cura, com

auxílio do tabaco e de seus instrumentos de poder, e a possessão se efetive, o indivíduo morrerá. O próprio pajé pode também não conseguir controlar o processo de entrecorporeidade dentro de si, e tornar-se outro de uma vez por todas, adquirindo comportamento violento ou ensandecido.

É por ser uma função que o expõe a muitos perigos que ser pajé não é algo que possa ser aprendido ou ensinado por ninguém. Na perspectiva ameríndia, os chefes em geral não estão dispostos na organização social de forma hierárquica, e são escolhidos conforme sua capacidade de compreender e conhecer a necessidade de todos - saber ouvir, diria Álvaro Tukano. Mas ser pajé está além disso; demanda que haja uma predisposição pessoal do indivíduo para a tarefa. É comum, no entanto, que homens da mesma linhagem herdem os dons de seus antepassados.

Então, embora haja no coro dos rituais jovens que se iniciam nos cantos durante os mesmos (aspirantes a cantores profissionais) e os cantores profissionais (aqueles que já sabem de cor as canções de determinado rito), o mestre das cantorias, que conhece todas as canções e que recebe os espíritos enquanto as entoa é o pajé; o que confirma a hipótese de número 2 desse trabalho.

Música e mito

Lévi-Strauss (1990) certa vez afirmou, quando perguntado sobre a definição de mito: "Se você interrogar um índio americano [acerca do que seria um mito], seriam muitas as chances de que a resposta fosse: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes" (ERIBON; LÉVI-STRAUSS, 1990, p.178).

Há outras definições de mito - "uma estória contada e um esquema lógico que o homem cria para resolver problemas que se apresentam sob planos diferentes, integrando-os numa construção sistemática" (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 140-141), segundo o próprio autor - , mas essa me parece a mais relevante para compreendermos o que está posto no gesto das canções rituais tenetehara.

Para Joseph Campbell (2014), cantar e dançar são meios de força mágica dos ritos que fazem suscitar a representação do pacto entre os mundos humano e animal. Ou seja, a música aqui é o meio literal de interligação dos mundos. É o veículo que permite alcançar-se esse outro *tempo* a que Strauss (1990) se refere.

Campbell (2014), também cita a conexão a nível metafórico que há entre as duas instâncias. Para ele, "a mitologia é a música. É a música da imaginação, inspirada nas energias do corpo". Já Strauss (2004), em suas famosas Mitológicas (mais especificamente no volume "O cru e o Cozido") também ocupa-se da relação entre música e mito (a partir de categorias embasadas apenas nos grandes nomes da música erudita europeia, sem referências a musicistas ameríndios em nenhum momento), de forma que é interpretada por Viveiros de Castro pelo caráter metafórico.

Música, para ele, é uma grande metáfora do mito, é o equivalente do mito no mundo do Ocidente. [...] o que caracteriza o mito e a música é que ambos são autorreferenciais. O mito só se refere a si mesmo; ele não tem nenhum significado, apenas utiliza o mundo para produzir os seus significados. Então há uma analogia profunda entre a música e o mito, que são artes puramente formais. O mito é uma espécie de música do pensamento, digamos assim, música do conceito. É como se o mito fosse a música do significado, e a música fosse o mito do significante. A música é o significante puro, a poesia está no meio do caminho. Do mito vai-se para a poesia, e da poesia se vai para a música. A música é o significante puro, sem significado nenhum. É só o jogo dos significantes, reduzidos a

sua matéria sonora totalmente purificada. E o mito é como se fosse o significado puro, num certo plano. (LAGROU; BELAUNDE, 2011, 26)

Nessa interpretação, a música está intensamente conectada ao mito. De certa forma, a matriz ameríndia de pensamento se assemelha a essa perspectiva, a partir da noção de que a origem da música é mítica e uma das principais vias de acesso aos mitos é musical para os Tenetehara, por exemplo. Mas há distinções fundamentais entre elas, não só pela forma mas pela temporalidade.

As alternâncias temporais criadas pelas narrativas míticas são bem definidas por Rafael Menezes Bastos (2007) em seu artigo sobre os Kayamurá, para os quais haveria o *ãng* e o *mawe*, tempo histórico e tempo místico respectivamente, que são complementares. Strauss (2008), no que tange essa questão, reafirma essa complementaridade. Considera também que o mito se refere sempre à eventos ocorridos em tempos passados na cronologia histórica, mas que são recriados em uma linha temporal paralela.

[...]“antes da criação do mundo” ou “nos primórdios” – em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele [o mito] atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (STRAUSS, 2008, p. 224)

Em muitos casos, a música é a ponte entre esses dois tempos míticos, ao mesmo tempo em que também possui uma temporalidade própria. Para Strauss (1978), o mito e a música, ao criarem lugares fora do tempo-espaco cotidianos são ambos capazes de deter o tempo, levando a um estado sensorial de imortalidade. São propriedades distintas: a música suspende o tempo, enquanto o mito engloba todas as temporalidades em si, o que gera o mesmo efeito de eterno.

A linguagem musical exprime muito bem, portanto, a narrativa mítica. Como descreve a antropóloga Maria Ignez Mello (2005, p. 12): “A música[...] representa uma via de acesso privilegiada à cosmologia e à sociabilidade[...] visto que é

através da música que o mito se transforma em rito e o tempo cosmológico é recriado e projetado no espaço do presente cronológico”.

Assim, pode-se pensar o gesto cancionero tenetehara como o elemento ritual de representação simbólica, recriação e atualização de seus mitos - tanto à medida em que as canções são herdadas e ressignificadas quanto ao serem compostas por novos cantores.

Menina-moça

Rituais são comumente descritos na literatura antropológica e sociológica enquanto um formato de ação que envolve a repetição e a predictibilidade. Ao realizarmos uma sequência previsível de atos, reforçamos laços sociais e o senso de identidade dentro de uma comunidade.

Para Lévi-Strauss (2008), essa reafirmação dos laços está intimamente ligada ao fato de reencenarem simbolicamente os mitos.

Os mitos e os ritos podem ser tratados como modos de comunicação: deuses com os homens (mitos), ou homens com os deuses (ritos) com esta diferença, contudo, que os interlocutores divinos não são parceiros como os outros, no seio de um mesmo sistema de comunicação. (LÉVI-STRAUSS, 2008)

Autores também descrevem amplamente os tipos de rituais comuns à várias culturas humanas, já que, apesar de o *que* é tema dos rituais ser extremamente particular e diverso, há como encontrar convergências. Um desses tipos é justamente o chamado ritual de passagem, normalmente associados à quatro ocasiões que tendem a ser marcantes na vida e assim reconhecidas socialmente: nascimento, entrada para a vida adulta, casamento e morte.

Em determinadas matrizes, inclusive na ameríndia, tais transições só ocorrem mediante a realização dos rituais. O processo de tornar-se outra coisa não é garantido pelo simples passar do tempo; e a necessidade do ritual é explicada pela visão holística de ser que essa matriz propõe: ser é coletivo, não individual, e a coletividade engloba seres e entes não-humanos, como espíritos, animais e objetos. O ritual viabiliza um momento de encontro entre todos os planos e reafirma essa unidade. Só assim a transição pode ser assegurada.

A festa da Moça Nova é um desses rituais de passagem - marca a entrada da jovem para a vida adulta -, e, também como ocorre em outras sociedades, há nele uma especificidade de gênero. A categorização do ritual feita por Zannoni (1999) foi

a de que há três grandes etapas: a fase da pintura corporal, a de reclusão da moça, e a do preparo do alimento e a cerimônia cantada (ZANNONI, 1999).

A reclusão, segundo Viveiros de Castro (1996) e o perspectivismo ameríndio e multinaturalismo - que concebem o corpo como o cerne da ontologia - é necessária porque o processo de estar entre dois estados do ser social é um momento de vergonha, porque se está “nu” perante a vida. É uma fase em que a garota não se adorna de penas - se retomamos a ideia de que as penas são as roupas nesse imaginário simbólico -; ela fica encoberta apenas de tinta de jenipapo para ficar protegida, mas nada que a signifique enquanto um ente pertencente a algum lugar social específico.

Por isso mesmo o adornar-se ocorre imediatamente depois desse período, quando a menina é recebida pelas mulheres já consagradas adultas e simbolicamente feita a partir de suas mãos. A mudança se dá, assim, primeiro no corpo. Só então ela irá seguir para a cerimônia de música e dança, quando terá a proteção dos espíritos - um momento intenso, conforme os registros de vídeo consultados, quando são seguradas pelas mais velhas, confirmando que mesmo nesse momento o processo é de certa forma corporal -, e por último é autorizada a comer caça, uma atividade adulta por excelência, e que não coincidentemente é um dos atos mais fundamentais de manutenção da vida no corpo.

O ritual de passagem à vida adulta é, de certa maneira, um momento de crise, e isso também se mostra a partir da fisicalidade; a menarca, para a garota, é um confronto de seu corpo contra seu estado de infância. Assim, por mais que a mudança completa seja inconcebível sem o elemento ritualístico, as mudanças que se seguem à menarca são inevitáveis. Não honrá-las criaria um ser disforme, um não-ente sujeito à todo tipo de perigo para si e para sua linhagem familiar e espiritual e à aldeia.

Há portanto um sutil elemento fúnebre aqui. A transmutação decorre de uma morte simbólica, e por isso em todos os rituais de passagem há um aprendizado acerca da finitude. Zannoni (1999) também descreve que uma parte importante da tradição dessa mudança no corpo é o corte da franja da moça imediatamente após o tempo de reclusão (ZANNONI, 1999). É a retirada simbólica de uma parte dela que morreu para que uma nova mulher pudesse ser criada a partir de então.

As canções

As nove canções aqui reunidas em anexo não são as únicas que compõem a *Wyra'whaw*, já que o repertório varia dependendo da região em que é celebrada e do povo que a celebra (há variações na festa Due', denominados na literatura como Tikuna, por exemplo, um povo que vive na fronteira do Brasil com o Peru).

Tive acesso a algumas por meio do CD "Cantos Tenetehara - Festa da Moça Nova", produzido pela Universidade de Brasília (UnB) em parceria com a Universidade do Estado do Pará (UEPA) em julho de 2005. A partir das transcrições do encarte, realizadas pelas linguistas Raimunda Benedita Cristina Caldas e Tabita Fernandes da Silva e por Xina'i Tembé, a linguista Ana Suelly Arruda Câmara Cabral traduziu as letras. Esse é o material que analisarei.

Em seu trabalho "Música na mitologia tenetehara", Héber Fernandes Negrão (2008) dedica um capítulo para um compilado de relatos de três homens tenetehara, dois deles cantadores em festas, acerca das tradições musicais e rituais de seu povo. Procurei usá-lo como referência ao fazer minha interpretação das canções, além de relatos de Toinho e Fred Guajajara, já que não pude entrevistar eu mesma alguém que viva rotineiramente a *Wyra'whaw*.

Ponto também que, por questões de logística, nesta monografia me aproximei das canções a partir das imagens propostas nas letras - a questão é de como as mesmas dialogam com os mitos para começar a traçar um mapa cosmológico tenetehara, mas gostaria de me aprofundar, em trabalhos futuros, no gesto cancionista também pensado a partir da disposição geográfica das pessoas no ato da cerimônia e no aspecto rítmico da mesma.

O gesto poético

Por mais que haja canções tradicionais da festa que recriam a mitologia tenetehara há centenas de anos, faz parte da tradição do ensinar a cantar o ensinar a compor. Há liberdade de composição dos participantes, com ressalvas. O cantador seu Alfredo conta que há certos cuidados que os mais velhos têm ao ensinar os mais novos; não se pode cantar animais de quatro patas nem gaviões. Isso se dá porque, segundo ele, os espíritos desses animais oferecem perigo, podendo entrar em seus corpos - perigo que não existe ao se tratar de aves.

Esse lugar do perigo pode ou não ser entrado pelo homem Tenetehara, porém, como forma de prova, já que a antiga festa dos Rapazes era uma festa cujos donos eram justamente o gavião e a onça. Retomo aqui o mito acerca da origem da Festa do Mel, em que o guerreiro-pajé *Aruwê* procura caçar araras sob árvores frutíferas e precisa esconder-se das onças. Segundo Roque de Barros Laraia (1987), os povos tupi vêem-se como semelhantes a essas criaturas.

[...]se os Bororo são araras, se os gêmeos Nuer são pássaros, o que são os Tupi? [...]não há dúvida que existe uma relação muito estreita entre o homem Tupi e a onça. O matador de uma onça passa pelos mesmos rituais expiatórios realizados pelo matador de um homem. Na mitologia Kaapor as onças são homens no mundo subterrâneo, que é o inverso do mundo Kaapor. No mundo subterrâneo vivem os Aé, perigosos canibais, que, na superfície, se transformam em onças. Em suas aldeias são como os homens e existem relatos de mulheres Kaapor que se tornaram esposas de Aé. As onças matam para comer, fazem como os Tupi que não comem os seus mortos, diferentemente dos povos necrofágicos. Mesmo uma caça, quando encontrada morta na floresta, é abandonada aos urubus. (LARAIA, 1987, 204)

Apesar de os Ka'apor (povo tupi também nativo da região do atual Maranhão) não serem falantes da língua tenetehara, a similaridade entre os Aé e os espíritos-onça do mito tenetehara, que também vivem no submundo e também casam-se com Teneteharas, é notável. Infiro que os povos tupis, nesse sentido, vêem-se majoritariamente enquanto caçadores, povos guerreiros.

É também nesse sentido que o acesso das moças à carne moqueada ao final do ritual da Moça é tão significativo. Caçar e alimentar-se do fruto da caça é uma atividade que aos olhos da sociedade Tenetehara os caracteriza profundamente; é o acesso ao próprio cerne do ser alguém daquele povo, e por esse motivo o momento da autorização ao alimento é que oficializa a entrada da menina à vida adulta. De certo modo, ela passa também a ser onça: simbolicamente, ela agora está identificada nas narrativas míticas e é parte do todo social.

Os adornos que ela veste, no entanto, não aludem aos espíritos-onça. As moças são totalmente pintadas de jenipapo, tinta extraída do fruto homônimo - e que, de acordo com Toinho Guajajara, é a roupa do índio - e usam penas de pássaros coladas ao corpo. Os rapazes são adornados com penas de gavião - justamente um dos animais proibidos de serem cantados na *Wyra'whaw*.

Outros tipos de pássaros são repetidamente referidos nas canções da Moça Nova: logo no começo da cerimônia a sapucaia, por exemplo, é invocada, primeiro apenas enquanto sapucaia e em seguida como “filhote de sapucaia da cabeça pelada”.

A palavra de origem tupi “sapucaia” é polissêmica: refere-se principalmente à uma espécie de árvore frutífera. Sua etimologia é controversa, mas a versão mais aceita é que viria de *iasapuka'i*, literalmente o “fruto que faz saltar o olho”, de *e'sa* (olho) *poka* (saltar/arrebentar) e *i* (por/com), porque o tampo do fruto ao ser aberto remeteria à um olho. No entanto, o nome do rio Sapucaí significaria o rio do galo ou o rio que grita.

Isso porque há quem considere que, no período da colonização, ao trocarem sementes de frutos e castanhas por galinhas com os portugueses, a palavra acabou ganhando esse sentido. Porém, para além de galinhas, há uma espécie de pássaro denominada saíra-sapucaia, cuja principal subespécie é endêmica à regiões de Mata Atlântica, mas que também possui uma que pode ser encontrada no Maranhão.

Quer seja, nesse contexto, uma saíra-sapucaia ou um filhote de galinha, há uma relação estabelecida aqui entre a moça, que teve seu cabelo cortado, e o filhote de sapucaia da “cabeça pelada”. Ela entra no espaço ritual como esse filhote que chama simbolicamente pelo aconselhamento e proteção dos mais velhos.

Para entender o lugar desses pássaros cantados aqui - arara, sapucaia, tucano, saracura, tico-tico rei - na cosmologia e no imaginário tenetehara, busquei encontrá-los nos mitos do povo. No mito transcrito por Wagley & Galvão “Wira’i, o pequeno gavião”, pássaros aparecem recorrentemente. Irei resumir-lo aqui com minhas próprias palavras, mantendo as expressões e termos como no original.

Wira’i, um rapaz, segue uma coruja e acaba se perdendo. Então um bacurau (pássaro noturno) o engole e o leva ao outro lado de um grande e desconhecido rio. Ainda de noite, ele ouve um canto de outra coruja, e diz a ela que gostaria que ela “fosse gente” para que o carregasse de volta para o lado de lá do rio, mas ela responde que ele é muito pesado e ela não conseguiria. Outros pássaros surgem durante a noite e o diálogo se repete. Quando amanhece, ele ouve o canto de um pica-pau.

O diálogo se repete então com o pica-pau, e depois com um paturi. O paturi no entanto chega a tentar levantar o rapaz, inutilmente. Ele diz então que conhece alguém [sic] que pode atravessá-lo; há porém uma condição: ele não deve responder às perguntas que esse bicho iria fazer, ou ele o comeria.

O paturi vai então trazer esse bicho, e volta acompanhado de um enorme jacaré que carregava uma embaúba nas costas, que se oferece para levá-lo. O rapaz salta e se segura no pé da embaúba. No trajeto, o jacaré lhe faz algumas perguntas vez ou outra, mas o rapaz não respondia. Ao chegarem na outra margem, o jacaré quis que o rapaz saltasse, mas ele pediu ao jacaré que o deixasse mais perto da beira. Assim que se viu perto o bastante, saltou para a terra e correu para não ser pego pelo animal.

Logo adiante ele encontra um socó, que o engole. O jacaré pergunta ao socó se ele viu um rapaz fugindo, e, quando ele nega, o jacaré o acusa de o ter engolido. O socó, para provar sua palavra, regurgita alguns peixes que havia engolido vivos. Quando a fera vai embora, ele regurgita o rapaz e o informa que para chegar à casa do pai devia seguir sempre o caminho.

À noite, ele resolve abrigar-se sob uma pedra, mas pela manhã percebe que a pedra era na verdade um grande sapo cururu e foge. Se alimentava de todas as frutas do mato: sapucaia, inajá e outras. Seguindo adiante, ele ouve uma cotia batendo o pé na porta de uma laje de pedra. Como já era de tardezinha, ele pede à

cotia que lhe dê um fogo; ela diz que não pode porque quem mandava ali era uma grande jibóia que morava com ela e que ficaria brava e iria comê-lo.

Ele entra no buraco da cobra mesmo assim para tentar pegar um tição e fazer fogo, mas a jibóia fica na frente da porta e ameaça comê-lo. *Wira'i* escuta ao longe um canto de gavião e diz à ela que ele irá comê-la se ela ficar ali exposta, então ela sai da entrada e ele consegue fugir.

O rapaz chega então até uma casa onde havia uma mulher sozinha. Ela lhe pergunta o que ele faz ali e ele responde que está procurando por seus pais, mas não sabe onde eles estão. A mulher, que era uma coelha, diz para ele ficar ali e trabalhar para ela. Mais tarde chegam os caititus, que lhe oferecem inhame, batata, milho assado e mandioca para que ele engorde pois está passando fome.

Na manhã seguinte às cinco horas, eles convidam a coelha para ir com eles à roça, mas ela está com sono e resolve ficar. Os dias se seguiram até que eventualmente os caititus chamam o rapaz para ir à roça, onde dizem que a coelha vai matá-lo de fome e que eles irão apontar-lhe o caminho da casa de seu pai.

Pela manhã eles o chamam, e ele se levanta e os acompanha. Todos se dirigem até a roça, que era de seu pai, e de lá os caititus indicam o caminho até sua casa. Chegando, *Wira'i* começa a mexer nas coisas e sua mãe o escuta. Quando o vê, ela o reconhece e quer abraçá-lo, mas ele diz que não pode. Em seguida chega o pai, que também o reconhece, se aproxima e o abraça. O filho entra no corpo do pai, que fica com duas cabeças a conversarem entre si. O rapaz convida então o pai para ir embora daquele lugar; aí ele cantou três noites e dois dias e foram embora com as casas. Viraram passarinhos andando em bando tal qual a andorinha, o xexéu e o reongo e foram embora.

Muito dos costumes rituais dos Tenetehara tem respaldo nesse mito: a matriz xamânica o perpassa a todo momento, e, do mesmo modo que a *Wyra'whaw*, traduz simbolicamente diversos gestos cerimoniais. O rapaz passa por provações e está em um local desconhecido, perdido, que simbolicamente aponta o estado transicional em que se encontra, nem criança nem homem, buscando voltar para casa - ou seja, voltar para a aldeia, para a comunidade, para um seio social.

Mas o principal que desejo apontar no mito do pequeno gavião é o lugar dos pássaros nele e sua relação com a música e o canto. Alguns pontos importantes:

os pássaros se anunciam cantando - tanto os noturnos como os diurnos. Há uma relação intrínseca pássaro-canto, e a transfiguração do ser filho-pai em pássaro só ocorre de fato após o rapaz cantar.

Uma lenda pigméia narra a história de um menino que encontra na floresta um pássaro de belo canto e o leva para casa; o pai no entanto se recusa a alimentar o animal, e o mata. Campbell (2014) conta que “o homem matou o pássaro, com o pássaro matou a música e com a música matou se a si mesmo. Caiu morto, completamente morto e morto permaneceu para sempre”. (CAMPBELL, 2014) Quando perguntado se isso não é uma história sobre o que acontece quando seres humanos destroem seu ambiente, seu mundo e suas relações com a natureza, ele responde: “destroem sua própria natureza, também. Matam a música” (CAMPBELL, 2014).

Interpreto que também aqui a conexão pássaro-música-natureza, que é a morada dos espíritos e dos seres sagrados, se faz perceber. Os Tenetehara cantam como forma de reafirmar a vida e o vínculo com a natureza, da qual se distinguem ao mesmo tempo em que nela se reconhecem: há sempre uma distinção entre o mundo da gente Tenetehara, a aldeia, e os mundos das outras gentes, cuja relação de interdependência o pajé diplomaticamente coordena.

Os animais enquanto personificações do sagrado na natureza, e ainda assim cada um com sua natureza própria são referidos por Campbell (2014).

As pessoas reivindicam a terra criando sítios sagrados, mitologizando os animais e as plantas – elas investem a terra de poderes espirituais. A terra se torna uma espécie de templo, um lugar de meditação. Por exemplo, os navajos foram esplêndidos ao mitologizar os animais. Nas suas pinturas de areia você vê aquela quantidade de pequenos animais, cada um com seu valor próprio. (CAMPBELL, 2014)

Sacralizar a terra, para Roger Scruton (2015), é uma maneira de personificá-la e assim identificar seu rosto - ou seja, aproximar-se dela, criar uma relação íntima (SCRUTON, 2015). Assim, é relevante identificar o papel que cada

elemento e animal exerce nessa matriz, e as convergências de sentido que aparecem no mito da festa dos Rapazes e no rito da Moça Nova.

A lição didática acerca das distinções de gênero e do casamento também ficam explícitas em ambos o rito, por meio das canções, e o mito: a mulher que *Wira'i* encontra o afasta de seu caminho em determinado momento e põe em risco sua vida - interessante que ela seja justamente um coelho, animal conhecido por sua grande capacidade reprodutiva -, o que pontua a cronologia dos rituais: primeiro deve-se tornar homem e só depois casar-se.

Posteriormente, ele não pode abraçar a mãe, mas funde-se ao pai. Já na Festa da Moça Nova, ocorre justamente o oposto: a garota só pode interagir com a mãe ou eventualmente a tia ou a avó enquanto está posta na tocaia de reclusão; ter qualquer contato com um homem nesse período também é arriscado. A função de cada gênero na aldeia é bem definida e precisa ser ensinada pelo progenitor daquele mesmo gênero.

Como descreve Lúcia Helena Rangel (1999), a iniciação feminina é marcada pela reclusão e aprendizados acerca de seu corpo, do alimento e do artesanato, enquanto a masculina volta-se à provações físicas e emocionais e fixação de valores. (RANGEL, 1999) Simbolicamente, a separação da mãe é um marco importante do fim da infância para o rapaz, porque é também um preparo para o relacionamento com uma nova mulher, que será a sua esposa.

Para além da lição acerca do casamento, o rapaz tenetehara é iniciado em um só mito nas artes guerreiras, xamânicas e musicais. A tríade que representa um indivíduo masculino do povo por excelência; homens cantam, enquanto mulheres tecem, criam artesanato, aprendem a arte da cestaria.

Apesar dos paralelismos, a relação com os animais como um todo encontra convergências. Os pássaros ocupam o papel de conselheiros que ensinam lições ou desvelam situações difíceis sem nunca ameaçarem a vida de *Wira'i* na narrativa mítica, por exemplo, e pode-se fazer um paralelo interpretativo entre esses e a sapucaia, que vem “amanhecer-nos”, e o tucano e a arara, que “fazem cair muito sobre nós”, momento a partir do qual mencionam pela primeira vez serem “nós genuínos”, como se o choque se referisse ao momento doloroso da passagem .

A exceção seria o bacurau: em “A oleira ciumenta”, Strauss (1985) o descreve como um dos pássaros símbolos da morte na América do Sul. A água e o jacaré reforçam a imagem dos signos indicativos de morte; novamente o elemento fúnebre presente no período transicional para essa matriz cosmológica se revela aqui em ambos os casos.

Outra referência que se repete nas canções e no mito do pequeno gavião é aos momentos do amanhecer versus a noite. Lembro aqui que o ato cancionero é realizado por três noites consecutivas na festa, semelhante ao tempo em que o *Wira'i* canta antes de tornar-se pássaro junto a seu pai e poder “ir embora”, ou seja, sair do estado híbrido em que se encontra naquele momento.

A canção pede que a sapucaia venha “amanhecer-nos”, como que indo buscar a menina de seu estado transitório de sentido e a ressignificando. Por mais que o pajé seja quem vive a transmutação literal no rito (ou, na mitologia, uma figura masculina), há uma relação de parentesco simbólico aqui entre a menina e o pássaro. No mito, a cada vez que a noite chega, há um novo desafio a ser enfrentado e um perigo, uma ameaça à espreita.

Segundo Zannoni (1999), o mito tenetehara acerca das origens do mundo descreve que, no princípio, não havia noite. Para que pudessem dormir, eles precisaram encontrá-la. A noite era redonda, esférica, e lhes foi dito que ali havia três noites - uma menor que a outra. Os Tenetehara, ao verem que ela ficava parada no mesmo lugar, resolveram experimentar com cada uma delas:

Quando mexeram com a grande o mundo inteiro ficou escuro. Eles tiveram que deixar aquela noite grande no lugar onde a encontraram, para poder levar outra menor, que fosse do tamanho do dia. Porém, ao quebrar o invólucro da noite, aconteceu como da primeira vez: tudo ficou demasiadamente escuro. Coube aos Tenetehara diminuir a noite até que esta ficasse do mesmo tamanho do dia. Aproveitaram aquele momento para fazer a lua, que é o claro da noite (ZANNONI, 1999, p. 124-125).

Mais uma vez a identidade guerreira dos Tenetehara se mostra, e, para além disso, a busca heroica pelo descanso da noite e do sono. Pode-se interpretar a

noite aqui como a morte; a mortalidade teria sido algo que o próprio povo precisou buscar, e, nesse caso, a sapucaia “cansada” da primeira canção pode representar esse ente que habita a noite, a morte e o cansaço, que está velho, mas que exatamente por esse motivo tem a capacidade de trazer a manhã consigo: a nova vida, a nova mulher que nascerá.

Há também, durante as canções, um momento de choque entre a arara e o tucano, que fazem “rebentar” e “cair muito sobre nós”. Entendo que o choque aqui se refere ao sentido de sublime hegeliano: o estado de hibridismo, o perder-se, o caminhar dentro dos ciclos de vida e morte que a menina vive de forma relativamente rápida quando se considera o significado dessa mudança e que movimenta toda a aldeia provoca ao mesmo tempo um estado de terror e reverência.

O açai, fruto que “veio assim com respeito”, é referido no mito da “Mucura”. O mito narra a história de Mucura, moça em idade para casar, que é aconselhada pelo pai a casar-se com um rapaz que é um rapaz lontra. O pai diz ao rapaz que a condição para que eles se casem é que ele trabalhe a partir do dia seguinte, e ele concorda.

No dia seguinte, o rapaz lontra vai pescar com a esposa e pede que ela faça um fogo para ele e o espere. Ele então se enrola no fogo e depois joga-se na água; minutos depois, volta com os braços cheios de peixes. Quando Mucura conta da técnica do marido para o pai, ele diz que o rapaz aprendeu-a com ele e no dia seguinte os acompanha à pesca.

Ele, no entanto, se queima ao se enrolar no fogo e não consegue nenhum peixe. Ensandecido, manda o marido da filha ir embora, e ele responde que tudo bem. A filha conhece então outro rapaz, que dessa vez é um pica-pau, e o pai repete a ele a condição para casar-se com ela. Ordena então que eles vão buscar sapucaí. O rapaz sobe na árvore para pegar o coco do sapucaí e orienta a Mucura para quebrá-lo em sua cabeça, e novamente o pai se gaba de ter ensinado isso a ele e falha ao tentar repetir o feito. Novamente se enraivece e o dispensa.

Chegou então um terceiro pretendente - dessa vez, um paturi, pássaro da cabeça vermelha. Todo o ciclo se repete: o pássaro carrega a Mucura nas costas

para que ela pesque com facilidade, mas quando chega a vez do pai, ele quase se afoga e afoga a filha. E o paturi é dispensado também.

Por último, surge então o carrapato. Ele vai com a Mucura catar açai; sobe no açazeiro e derruba cachos do fruto. Para descer, monta uma folha e desce lentamente até o chão. Quando tenta repetir a façanha do carrapato, o pai da Mucura se quebra inteiro, porque não é leve como o carrapato e a queda é grande. Por isso até hoje as mãos das mucuras são tortas, mas por isso também podem cair de qualquer altura e não morrem com a queda (CARVALHO, 2017).

Mucura é a palavra tenetehara para gambá, em português, mas o mito se refere também ao rito de passagem da menina, protegida do pai, para a moça, que encontra um marido. Alguns elementos presentes nas letras das canções voltam a aparecer aqui: os pássaros, os frutos, a relação de desprendimento do progenitor do gênero oposto para que surja espaço para a chegada de um novo homem em sua vida.

O cair, aqui, entorta as mãos da mucura, mas ela não morre mais. É uma narrativa que transmite a sabedoria tenetehara da vida: crescer é um processo que envolve sacrifício, mas enfrentar esse sacrifício desenvolve a coragem e a tenacidade necessárias para ser um Tenetehara verdadeiro. A arara e o tucano fazem rebentar e cair sobre suas cabeças os frutos que alimentarão seus espíritos.

Há um aspecto de sobrevivência que tangencia a narrativa cançãoeira; logo em seguida, um verso se repete: “guaribas vivem”. O mito do macaco guariba conta que ele perdeu o pai e saiu em busca do canto que o mesmo entoava quando vivo. Segundo Rosani Fernandes (2015), o mito “retrata a busca pelos referenciais culturais e linguísticos em tempos de muitas mudanças”. O cacique tenetehara Miguel Carvalho narra sua versão do mito.

[...]Segundo a história, o Guariba (*Alouatta fusca clamitans*) perdeu os pais quando ainda era recém-nascido. O tempo passou e, aos 15 anos de idade, ele resolveu buscar as referências das suas origens. O Guariba queria saber mais sobre seus pais. A maneira que encontrou para descobrir algo foi sair pelo mundo perguntando como seu pai cantava. A todos indagava, mas ninguém sabia responder ao certo. Alguns diziam uma coisa, outros afirmavam algo totalmente diferente. Não tinha jeito nenhum para encontrar! Foi então que o Guariba, passando pela casa da Preguiça, resolveu indagá-la: — Preguiça, tu sabes me contar como meu

pai cantava? A Preguiça pacientemente respondeu: — Sim, eu sei. O guariba ficou animado e logo já queria saber a resposta: — Então, como é? — Ele estava afoito, depois de tanto tempo de procura. A preguiça, sempre paciente, respondeu: — Olha, deixe-me terminar de pentear meus cabelos. Depois eu vou te ensinar. Após alguns momentos de espera, as duas personagens sobem para a parte mais alta da árvore onde estava a casa da Preguiça. Foi então que a informante, calmamente, começou a cantar. A forma de cantar da Preguiça era semelhante à do Guariba, mas com um tom diferente. De todo modo, foi o suficiente para o Guariba lembrar do canto do seu pai. Emocionado, abraçou a Preguiça e agradeceu muito. A aproximação entre o Guariba e a Preguiça fez surgir outra família, posto que o primeiro casou-se com uma das filhas da sua interlocutora. A Preguiçinha e o Guariba formaram uma família. E, então, começou uma nova geração!

O guariba foi buscar o canto do pai: a luta pela sobrevivência da cultura e da memória tenetehara estão ditas subliminarmente na mitologia, e essa mitologia está dita literalmente na letra da canção. O pajé afirma, repetidamente, que os tenetehara existem. Ele, junto dos cantadores e das mulheres no coro, o dizem aos espíritos que invocam no rito, mas simultaneamente o dizem para os neófitos.

A partir de então, o tom das canções vai ficando mais sombrio. À medida em que a noite passa, e os donos da noite cantam e falam sem parar, as canções vão se tornando mais intensas no sentido rítmico. Ocorre uma espécie de clímax, quando o pajé passa a cantar em estado transicional de Tenetehara para ente espiritual.

Depois, o estado de transe diminui e as canções ganham um teor mais melancólico. “Com respeito, lamento; ele se assustou eles foram indo conosco”. E após o susto, o conselho do dono deles: devagar, devagar. Aqui, acredito que há um momento de quebra em que é permitido a todos descansar; há também uma mensagem mais profunda: imediatamente antes, menciona-se o cantar em pé para os donos “amanhecer”. O sacrifício físico dos participantes do rito é recompensado porque o dono os responde: “devagar”. A noite não será eterna, nem a morte. O pacto de paz está selado, e a moça pode enfim nascer.

A última canção repete o seguinte verso: “você vai matar feijão”. O feijão é um dos principais alimentos dados aos Tenetehara por Maíra no mito da criação e da origem. A moça agora está dotada de poderes - é capaz de criar, porque já pode

casar-se e se tornar mãe, mas o enfoque da letra é que ela é capaz de destruir. Melhor dizendo, ela agora tem oficialmente responsabilidades.

Essa simbologia aponta para a ideia de que o último passo antes de poder se alimentar da caça moqueada e tornar-se oficialmente uma mulher adulta tenetehara envolve o aprendizado da prudência e da cautela, porque suas ações agora são capazes de afetar não apenas sua família e sua aldeia como todo o equilíbrio do ecossistema à sua volta.

Percebe-se que há um forte elemento poético e lírico no gesto das canções; poesia aqui não no sentido da forma, mas enquanto um modo de ser no mundo que supõe uma profunda compreensão da linguagem simbólica da vida, da natureza e das coisas. Silvia Cusicanqui, ao narrar uma parte da história andina, discorre um pouco sobre o conceito.

Essa visão sombria e premonitória [...] pode ainda contrastar-se com a imagem do Índio Poeta e Astrólogo, aquele que sabe cultivar a comida, mas além das contingências da história. Esse é um poeta no sentido aristotélico do termo: criador do mundo, produtor dos alimentos, conhecedor dos ciclos do cosmos. E essa poiesis do mundo, que se realiza na caminhada, nos ciclos que registram a memória e as regularidades dos ciclos astrais, se nos figura como uma evidência e uma proposta. A alteridade indígena pode ver-se como uma nova universalidade, que se opõe ao caos e à destruição colonial do mundo e da vida. Desde tempos antigos até o presente, são as tecelãs e os poetas-astrólogos das comunidades e povos os que nos revelam essa trama alternativa e subversiva de saberes e de práticas capazes de restaurar o mundo e devolvê-lo a seu próprio caminho. (CUSICANQUI, 2015, 184 - 185).

Este é o gesto cancionero tenetehara: repleto de ensinamentos ancestrais acerca tanto de regras sociais de conceitos profundos como a vida, a finitude, o tempo, as mudanças, o coabitar a Terra e o sentido do corpo, a serem transmitidos de maneira cerimonial a partir de uma ontologia de fisicalidade e pensamento de fronteira.

Considerações finais

Penso que o gesto cancionero da *Wyra'whaw* tenetehara, de um ponto de vista principalmente lírico, corrobora para a manutenção e continuidade de não apenas suas tradições culturais, mas de seu direito à cultura e à tradição conforme seus próprios parâmetros e leis.

A matriz cosmológica e ontológica tenetehara dialoga constantemente com valores de sustentabilidade e senso de comunidade internos e externos, e a matriz xamânica do povo é um dos pilares que sustenta e exprime esses valores.

Acerca das hipóteses, os resultados obtidos foram estes: o que diz o gesto Tenetehara do cantar as nove canções aqui transcritas e traduzidas da Festa da Moça Nova?

A suposição era a de que os Tenetehara realizam o momento ritual das canções como uma forma de facilitar a comunicação com os entes espirituais que, de acordo com sua cosmologia, são parte intrínseca dos ciclos de transformação pelos quais passa um Tenetehara e a de que a criação de uma boa relação com os espíritos diz respeito à aprendizados sobre uma vida sustentável de mutualismo com a natureza. Foi confirmada, de acordo com os pontos apresentados no capítulo das canções.

Qual o papel do pajé na cerimônia de cantos da Festa da Moça Nova? E o dos cantadores?

Inicialmente supus que o pajé representaria o mediador entre os mundos palpável/visível e o espiritual, e que esse papel é central nos rituais sagrados como na cerimônia de cantos na Festa da Moça Nova, mas também tem de ser realizado fora do contexto ritualístico ou xamânico. Já os cantadores assumiriam esse papel no contexto da festa, mas não seriam figuras conhecidas por essa função na rotina da aldeia. Também foi confirmada, e a isso soma-se o fato de que o pajé é uma das lideranças da aldeia, com grandes responsabilidades para com a sobrevivência e saúde do povo.

O que representa esse gesto para os membros dessa sociedade?

Eu havia intuído que o gesto do cantar na cosmologia tenetehara e ameríndia de modo geral está ligado diretamente à questão do transcendental, da

comunicação com o(s) divino(s) e com planos invisíveis de realidade não acessados a partir da linguagem falada.

Confirmo também, mas percebo agora que para além da questão do sagrado, o gesto cancionero tenetehara possui uma profunda dimensão política e simbólica que está expresso em seus mitos e histórias, e que a continuidade desses ritos por meio da oralidade e da música é essencial para que a memória do povo enquanto autônomo, livre e contemporâneo possa ser mantida viva e em constante atualização.

Referências

- ALTHEIDE, D. *Qualitative Media Analysis*. S.I.: Sage, 1996.
- BARROS, M.; ZANNONI, C. O natural e o sobrenatural: Aspectos da religião de dois Povos Indígenas. *Outros tempos*, São Luís, v.5, n. 6. p. 173-185, dez 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/huucxy>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BARROS, M.; ZANNONI, C. Reflexões sobre a festa do mel Tenetehara. *Cad. Pesq.*, São Luís, v. 17, n. 1, p. 28-35, jan/abr 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/s3ZdAZ>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BASTOS, R. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/7qRZM2>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BASTOS, R. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, out 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/YHcUAu>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BELTRÃO, J.; LOPES, R.; FERNANDES, E. (Org) *Cacique Miguel: o senhor das histórias Tembé Tenehara*. S.I.: Mórula.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: 34, 2011.
- BISPO, A. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: s. n. 2015.
- BRAGA, C.; CAMPOS, P. H. Invisíveis e subalternos: as representações sociais do indígena. *Psicologia&Sociedade*, Goiás, v. 24, n. 3, p. 499-506, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/QrYf99>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BRAGA, C.; CAMPOS, P. H. Representações sociais, comunicação e identidade: o indígena na mídia impressa. *Comunicação & Informação*, Goiás, v. 16, n. 2, p. 107-122, jul/dez 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/dVFSAU>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- BRITO, N. Terra e terra de índio: discutindo território. In: JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, 7, 2015, São Luís. Disponível em: <<https://goo.gl/Kimqhf>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- CABRAL, A.; TEMBÉ, V. ; CALDAS, R. *Cantos Tenetehára: Festa da Moça Nova*. 2006. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - CDROM).
- CAMPBELL, J. *O Poder do Mito*. S.I.: Palas Athena, 2014.
- CAVALCANTE, T. "Terra indígena": aspectos históricos da construção e aplicação de um conceito jurídico. *História*, São Paulo, v. 35, n. 75, p. 1-22, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/DF3icz>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CARVALHO, A; SOUZA, E. Cantigas, histórias e identidade indígena na Festa do Moqueado do povo Guajajara. Disponível em: <<https://goo.gl/QRRFh3>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro v. 2, n. 2, out 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/VMnrMK>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CASTRO, E. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu, 2016.

CASTRO, E. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

COSTA, M. “*Nós, Ticuna, temos que cuidar da nossa cultura*”: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariacú I, Tabatinga, Alto Solimões (AM). Manaus: Edua, 2017.

CUSICANQUI, S. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, S. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/pCjCMu>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CUSICANQUI, S. Experiencias de montaje criativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, [S.l.], n. 120, p. 14 - 18, nov. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/m85oZG>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

DANNER, L.; DANNER, F; BAVARESCO, A. O colonialismo como teoria da modernidade: esboço de uma pesquisa interdisciplinar em teoria social crítica. *Ágora Filosófica*, Pernambuco, v. 17, n. 1, p. 149-201, jan/jun 2017.

ELÍBIO JR. A.; ALMEIDA, C.; LIMA, M. Edward Said e o pós-colonialismo. *SÆculum - Revista de História*, João Pessoa, v. 29, p. 451-462, jul/dez 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/vr2Chv>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

FERNANDES, R. Tembé Tenetehara de Santa Maria no Pará: retomando os fios da história. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. 13, n. 1, p. 214-249, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/TnjfHb>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

FLEURY, M. T. Estórias, mitos, heróis: cultura organizacional e relações do trabalho. *Rev. adm. empres.*, São Paulo, v. 27, n. 4, out/dez 1987.

GOMES, M. *O Índio na História*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRAHAM, L. Citando Mario Juruna: imaginário linguístico e a transformação da voz indígena na imprensa brasileira. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 271-312, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/1fbMct>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Soc. estado.*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, abr 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/JBeKbT>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, S.I., 80, p. 115-147, 2008.

HAVELOCK, E. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HOFFMANN, K. Mito, história e alteridade entre os Xokleng. *Tellus*, Campo Grande, v. 11, n. 21, p. 53-69, jul 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/Dr4cE1>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LAGROU, E.; BELAUNDE, L. Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro. *Sociologia&Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 9-33, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/R5SHHB>>. Acesso em: 13 nov. 2018

LARAIA, R. Deuses, canibais e antropólogos. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 11, n. 1, p. 199-205, 1987. Disponível em: <<https://goo.gl/6x2qWx>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LATOUR, B. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo: 70, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. *Do Mel às Cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mito e Significado*. São Paulo: 70, 1978.

LÉVI-STRAUSS, C. *O Cru e o Cozinho*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, D. *O processo de gestar e parir entre os Guajajara da área de abrangência do polo base de Arame, no estado do Maranhão*. 2015. Dissertação de Mestrado em Saúde e Ambiente, Universidade Federal do Maranhão, São Luís. Disponível em: <<https://goo.gl/SJsD9B>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/cMi1E7>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MADEIRA, S. Ritual feminino de iniciação: a reclusão Kamayurá. In: 26ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2008, Porto Seguro. Disponível em: <<https://goo.gl/X5k4ya>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MANESCHY, P. *Corporeidade e cultura amazônica: re-flexões a partir do Pássaro Junino do Pará*. 2001. Tese de Doutorado em Educação Física, Faculdade de Educação Física,

Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<https://goo.gl/ST4PZ3>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MATTA, R. *Um mundo dividido: a estrutura social dos índios Apinaye*. São Paulo: Vozes, 1976.

MCCOMBS, M. *Setting the Agenda: the mass media and public opinion*. 2. ed. Cambridge: Polity, 2014.

MELO, P. *Histórias que a mídia conta: o discurso sobre o crime violento e o trauma cultural do medo*. 2010. Tese de Doutorado em Sociologia. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.

MELLO, M. I. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. 2005. Tese de Doutorado de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

MINARDI, D. Mídia e Representações Sociais Indígenas: caso do ataque ao acampamento Guarani Kaiowá. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE MÍDIA CIDADÃ, 8. 2012.

MINDLIN, B. O fogo e a chama dos mitos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 44, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/4V36fE>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MOURA, P. ZANNONI, C. A música dos povos indígenas do Maranhão. *Cad. Pesq.*, São Luís, v. 17, n. 3, set/dez 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/YxisRQ>>. Acesso em: 13 nov.

MOTA, S. Direitos Indígenas no Ciberespaço: A conectividade nas margens. *Quaderns-e del Institut Català d'Antropologia*, v. 15, p. 22-42, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/srxJhV>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

MUNDUKURU, D. *Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade*. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/7UhZS5>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

NEGRÃO, H. *Música na mitologia tenetehara*. 2008. Dissertação de Mestrado em Música. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. Disponível em: <<https://goo.gl/4opQ2Q>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

NEVES, I.; CARDOSO, A. S. *Patrimônio cultural Tembé-Tenetehara: terra indígena Alto Rio Guamá*. Belém: Iphan-PA, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/19tep4>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

NETO, J. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema*, S.l., v. 8, n. 10, p. 153-164, jan/jun 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/oY2hEo>>. Acesso em 13 nov. 2018.

PHILLIPS, D. Indígenas do Brasil: *Guajajara-Tenetehára*. Disponível em: <<https://goo.gl/6ed77U>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PONTE, V.; AQUINO, M. J. “Para ser mulher verdadeira” - Os Tenetehara-Tembé: relações entre ritual, direitos e estratégias de afirmação cultural em ações locais. *Nuevo Mundo*

Mundos Nuevos. S.l., dez 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/1vftQi>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/zrcAzK>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

RANGEL, L. Da infância ao amadurecimento: uma reflexão sobre rituais de iniciação. *Interface*, Botucatu, v. 3, n. 5, p. 147-152, 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/f4Esrj>>. Acesso em 13 nov. 2018.

RODOLPHO, A. Rituais, ritos de passagem e iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*, S.l., v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/C8gXqd>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

ROSENGREM, D. Corporeidade matsigenka: uma realidade não biológica sobre noções de consciência e a constituição da identidade. *Revista da Antropologia*, São Paulo, USP, v. 49 n. 1, p. 133-163, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/nV6yCf>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SÁ, M. J. Saberes do cantar tenehar e educação indígena. In: Fórum Intenacional de Pedagogia, 8, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/qXfbHf>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SÁ, M.J.; SILVA, M.G. Etnoecologia indígena: saberes e fazeres culturais no cotidiano Tentehar. *Tellus*, Campo Grande, v. 17, n. 33, p. 91-113, maio/ago 2017.

SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice*. Porto: Afrontamento, 1994.

SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. (Org.) *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular: UNESP. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/EVkuCx>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SCRUTON, R. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015.

SCHOLLHAMMER, K. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

SILVA, O. *Eduardo Galvão: índios e caboclos*. São Paulo: Annablume, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/vF865T>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SOUSA, H. A abordagem da questão indígena no jornal impresso: etnia Pitaguary no jornal O Povo. 2009. Monografia para obtenção de Bacharel em Jornalismo. Faculdades Cearenses, Ceará. Disponível em: <<https://goo.gl/WWT2eK>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

SOUZA, M. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I.; GOMES, P.; CORRÊA, R. *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TRÄSEL, M.; LISBOA, S.; REIS, G. Indicadores de credibilidade no jornalismo: uma análise dos produtores de conteúdo político brasileiros. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 17,

2018, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018, p. 1-18. Disponível em: <<https://goo.gl/vubm6S>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

TUKANO, A. *O mundo tukano antes dos brancos*. Edição do autor, 2017.

VILAÇA, A. Devenir autre: chamanisme et contact interethnique en Amazonie Brésilienne, *Journal de la Société des Américanistes*, v 85, pp. 239-260, 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/aSwGw5>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

WAGLEY, C.; GALVÃO, E. *Os Índios Tenetehara*. S.l.: MEC, 1961.

WAGLEY, C.; GALVÃO, E. *WIRA'I: gavião pequeno*, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/tBMMTn>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

WOLF, M. *Teoria dos Meios de Comunicação*. 5 ed. Lisboa: Presença, 1999.

ZANNONI, C. *Conflito e coesão: o dinamismo tenetehara*. 2. ed. Brasília: Cimi, 1999.

Anexo

Algumas canções tenetehara da festa do Moqueado

1

sapucaia,
desse modo
ficticiamente
a cabeça, isso assim
filhote de sapucaia da cabeça pelada
no amanhecer vem aqui a nós ficticiamente
ô sapucaia
o que está cansado vem?
ó sapucaia, amanhecer-no vem aqui
nós ficticiamente
o sapucaia amanhecer-no vem aqui
o cansado junto vem?
ó sapucaia amanhecer-no vem aqui
o sapucaia amanhecer-no vem aqui
nós esse, nós esse
ó sapucaia amanhecer-no vem aqui
o sapucaia amanhecer-no vem aqui
esses assim estarão e vêm aqui
acabou a situação da música

2

eles fazem rebentar sobre nós
arara, tucano,
eles fazem cair muito sobre nós
eles fazem cair muito sobre nós
arara, tucano,

arara, tucano,
nós assim isso, nós assim desse modo
eles fazem rebentar sobre nós
eles fazem cair muito sobre nós
veio assim açai, com respeito veio assim
arara e tucano vêm em busca de açai
e se chocam e fazem cair os açais sobre nós
nós assim, lugar de viver gente com eles
esse, isso
nós genuínos, no amanhecer eles

3

guaribas existem

4

assim, dessa forma, os donos deles,
falando
no amanhecer
dessa forma saracura
o dono deles dessa forma, o dono deles
noite assim, noite assim
cantando e falando assim

5

veja bem tico-tico rei
assim dessa forma canta
oh tico-tico, oh tico-tico
canta assim
oh nós assim

6

no amanhecer ele canta

algum outro oxalá o dono estando em pé
cantando assim os donos
no amanhecer
cantando pelo amanhecer, amanhecer
no amanhecer ele canta, amanhecer
cantando assim dessa forma, cantando
no amanhecer canta, amanhecer, no amanhecer
cantando, cantando
para eles amanhecer para eles
amanhecer, amanhecer,
no caju, pelo dia eles, pelo dia
assim nós fazemos feito recente, nós fazemos
para eles, assim para eles no amanhecer

oh cantando oh cantando
estarão, estarão

7
com respeito, lamento
dessa maneira
ele se assustou eles foram indo conosco

8
assim dessa forma o dono deles
ele disse para eles
devagar, devagar

9
você vai matar feijão

