

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

Letícia Leal Borges de Moraes

Universidade de Brasília - UnB

RESUMO

O presente trabalho busca investigar o gesto das canções entoadas no momento final da cerimônia de iniciação feminina *Wyra'whaw*, ou Festa da Moça Nova, do povo Tenetehara do Maranhão, 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 da ontologia e cosmologia tenetehara de forma a contrastá-las com as matrizes ontológicas e cosmológicas do pensamento ocidental moderno.

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

INTRODUÇÃO

O sagrado para os povos amazônicos - de acordo com a noção do perspectivismo ameríndio (CASTRO, 2018) - não se enquadra no conceito proposto na 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 na aldeia figuram entre as funções basais sociais?

O recorte escolhido neste trabalho para abordar o assunto é o da relação música-sagrado no rito de passagem da Moça Nova, ou Festa do Moqueado, conduzido pelos Tenetehara - povo originário das regiões do médio e alto Rio Pindaré – que transforma meninas que tiveram a menarca em mulheres, e que culmina em uma festa precedida por três dias e três noites (quando canções são entoadas).

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).

1. Trabalho apresentado na II-08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Adaptado do trabalho de conclusão de curso em Comunicação Social escrito em 2018 orientado pelo professor doutor Pedro David Russi Duarte.

Numa matriz científica ocidental indígena, tais categorizações atomizadas simplesmente não se justificam; é preciso compreender os fenômenos desde outro lugar.

O presente artigo busca compreender o gesto musical na Moça Nova 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.

A pergunta principal feita nesse artigo é a seguinte: o que diz o gesto Tenetehara do cantar as nove canções aqui transcritas e traduzidas da Festa da Moça Nova? Procura-se 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 escolhidos 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, propõe-se aqui não 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.

A questão principal divide-se em outras 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? As hipóteses a respeito de tais questões são as seguintes:

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

Supõe-se 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. Acredita-se que

a criação de uma boa relação com os espíritos diz respeito à aprendizados sobre uma vida sustentável de mutualismo com a natureza.

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

Acredita-se 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.

3. O que representa esse gesto para os membros dessa sociedade?

Considera-se que o gesto do cantar na cosmologia tenetehara 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 aqui é a proposta pela socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015), denominada “sociologia da imagem”, que define que as chamadas “culturas visuais” – nesse caso, o gesto cancionero tenetehara - são capazes de narrar uma trajetória dissonante da história, encoberta pela versão oficial.

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. 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 à construções externas não apenas semânticas mas formais.

A GENTE VERDADEIRA

A história da criação do povo conta que os Tenetehara (gente verdadeira) são descendentes dos primeiros homens, que eram homens-animais desprovidos de cultura e que a receberam por meio da intervenção de *Maíra*, o Divino ou o Encantado, quem 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).

Aqui, trataremos centralmente da *Wyra'whaw*, que tem os primeiros registros de existência datados de cerca de 400 anos e é também chamada Festa do Moqueado. Complexo, o ritual leva meses para ser preparado. O “moqueado” refere-se ao processo de preparo e técnica de conservação da carne durante saídas dos homens à mata que precedem a festa. 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.

O tempo de reclusão na maloca 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).

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.

Ao final dos três dias, o moqueado (tradicionalmente um macaco guariba - que ao passar pelo processo assemelha-se a uma múmia humana) é 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.

[...]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 primeira frase da transcrição de Zannoni (2010, p. 29) do mito de origem da Festa do Mel, a “festa tenetehara por excelência” diz: “Naquele tempo, nós não sabíamos cantar. Nós cantávamos como o ‘rele’”. “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”[...]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)

Acredita-se que a realização do ritual do mel mantém as populações das espécies animais numerosas, levando à fartura na caça durante todo o ano. No mito, o preço a ser pago nesta dinâmica é a vida do guerreiro que teve acesso ao mundo espiritual e buscou as canções, e que não por acaso era também um pajé. 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.

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)

Para um Tenetehara, 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.

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.

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.

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 entoas é o pajé; o que confirma a hipótese de número 2 desse trabalho.

MÚSICA, RITO E MITO

A linguagem musical exprime muito bem 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.

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.

MENINA MOÇA

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, 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.

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. 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 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 vêm-se como semelhantes a essas criaturas.

[...]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[...]. 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. Infere-se que os povos tupis, nesse sentido, vêm-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.

AS CANÇÕES

Para entender o lugar dos pássaros cantados nas canções - arara, sapucaia, tucano, saracura, tico-tico rei - na cosmologia e no imaginário tenetehara, buscou-se encontrá-los nos mitos do povo. No mito transcrito por Wagley & Galvão “Wira’i, o pequeno gavião”, pássaros aparecem recorrentemente. O menino Wira’i é engolido por um bacurau (pássaro noturno) que atravessa o rio com ele, aborda um pica-pau, um paturi e outros pássaros para o levarem de

volta para a casa do pai e nenhum pode. O paturi chama um jacaré para atravessá-lo, que tenta enganá-lo mas é despistado quando ele é engolido por um socó.

Durante a noite, se esconde por engano em um sapo cururu, pede fogo a uma cotia e acaba entrando num buraco de jiboia para buscar a chama. Ele a ameaça quando ouve um gavião ao longe e se salva dela. Mora por um tempo com uma mulher-coelha, mas os caititus o avisam que ela quer matá-lo de fome e o apontam o caminho da casa de seu pai. Sua mãe o vê primeiro e quer abraçá-lo, mas ele diz que não pode. Em seguida ele abraça o pai, entra no corpo dele - que fica com duas cabeças - e convida-o a ir embora. Eles cantam por três dias e três noites, viram passarinhos e vão 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 ponto a se perceber aqui 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.

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.

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.

Apesar dos paralelismos entre ambos rituais, 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*, 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 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”. Entende-se 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.

Há um aspecto de sobrevivência que tangencia a narrativa cancionista; 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. 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 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.

CONCLUSÃO

Conclui-se que o gesto cancionero da *Wyra'whaw* corrobora para a manutenção e continuidade de suas tradições culturais e 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: 1. 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 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.

2. Qual o papel do pajé na cerimônia de cantos da Festa da Moça Nova? E o dos cantadores? Inicialmente supôs-se 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. 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.

3. O que representa esse gesto para os membros dessa sociedade? O pressuposto era 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. Também foi confirmada, mas, para além da questão do sagrado, o gesto cancionista tenetehara possui uma profunda dimensão política e simbólica que está expresso em seus mitos e histórias, e 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 BIBLIOGRÁFICAS

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.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: 34, 2011.

CABRAL, A.; TEMBÉ, V. ; CALDAS, R. *Cantos Tenetehára: Festa da Moça Nova*. 2006. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - CDROM).

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.

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.

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

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.

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.

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

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.

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.

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.

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

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

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.

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

ANEXO

Algumas canções 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?/ o sapucaia amanhecer-no vem aqui/ nós esse, nós esse/ 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/ 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