

Research Notes

Instruments Musicaux Aikewára

Gilmar Matta da Silva

Resumo

O trabalho apresenta inventário dos instrumentos musicais, bem como aspectos relacionados à socialização do canto dos índios Aikewára que habitam na Área Indígena Sororó no Sudeste do Estado do Pará. A primeira etapa da pesquisa teve como objetivo de realizar o levantamento dos instrumentos musicais e verificar a relação entre mito, instrumento musical e canto no ritual encontrada no Sapurahái de Karuára. A segunda etapa da pesquisa ocorrerá a partir da elaboração de um projeto de doutorado abordando o estudo centralizado nos cantos Aikewára, conforme explicitaremos no texto.

Palavras-chave: Aikewára, instrumentos musicais, socialização, cantos.

Abstract

These research notes are an inventory of the musical instruments of the Aikewára Indians who occupy the Sororó Indigenous Area in the Southeast of the State of Pará. The first phase of the research involved establishing relationships between musical instruments myth and song in the rites found in Sapurahái and Karuára. The second phase of this doctoral research will concentrate on Aikewára songs as set forth in the text.

Keywords: Aikewára, musical instruments, socialization, songs

Resumé

Ce travail présente l'inventaire des instruments musicaux et des aspects associés à la socialisation du chant des indiens Aikewára qui vivent dans la réserve indigène Sororó au sud-est de l'État du Pará. La première étape de la recherche on a réalisé une enquête sur les instruments musicaux et on a vérifié le rapport qui existe entre le mythe, l'instrument musical et le chant, dans le rituel trouvé dans le Sapurahái de Karuára. Dans la deuxième étape de la recherche on élaborera le projet de doctorat dont l'objet d'étude est centré sur les chants Aikewára, comme le texte l'expliquera.

Mots-clés: Aikewára, instruments musicaux, socialisation, chants.



Instruments Musicaux *Aikewára*

Catalogue

Gilmar Matta da Silva

Belém-Pará
Juin 2011

Instrumentaux Musicaux *Aikewára*

Résumé:

Ce travail présente l'inventaire des instruments musicaux et des aspects associés à la socialisation du chant des indiens *Aikewára* qui vivent dans la réserve indigène Sororó au sud-est de l'État du Pará. Dans la première étape de la recherche on a réalisé une enquête sur les instruments musicaux et on a vérifié le rapport qui existe entre le mythe, l'instrument musical et le chant, dans le rituel trouvé dans le *Sapurahái* de *Karuára*. Dans la deuxième étape de la recherche on élaborera le projet de doctorat dont l'objet d'étude est centré sur les chants *Aikewára*, comme le texte l'expliquera.

Mots-clés: *Aikewára*, instruments musicaux, socialisation, chants.

Les *Aikewára*

La tribu Tupi *Aikewára*¹ est un peuple indigène qui vit dans le sud-est du Pará, dans la réserve Sororó Indigène sur les communes de Marabá, São Domingos do Araguaia et São Geraldo do Araguaia et, dans le passé, ceci correspondait au territoire *Aikewára* avant la délimitation de leurs terres. La réserve Sororó Indigène (carte) est située à environ 100 km de Marabá, à 50 km de São Domingos do Araguaia et 55 km de São Geraldo do Araguaia. En raison des contacts avec la société régionale, les *Aikewára* ont subi des changements dans leur organisation sociale, liés à la répartition spatiale des maisons et des villages, aux règles du mariage qui constituent des claniques² exogames en ce qui concerne les groupes de résidence patrilocale.

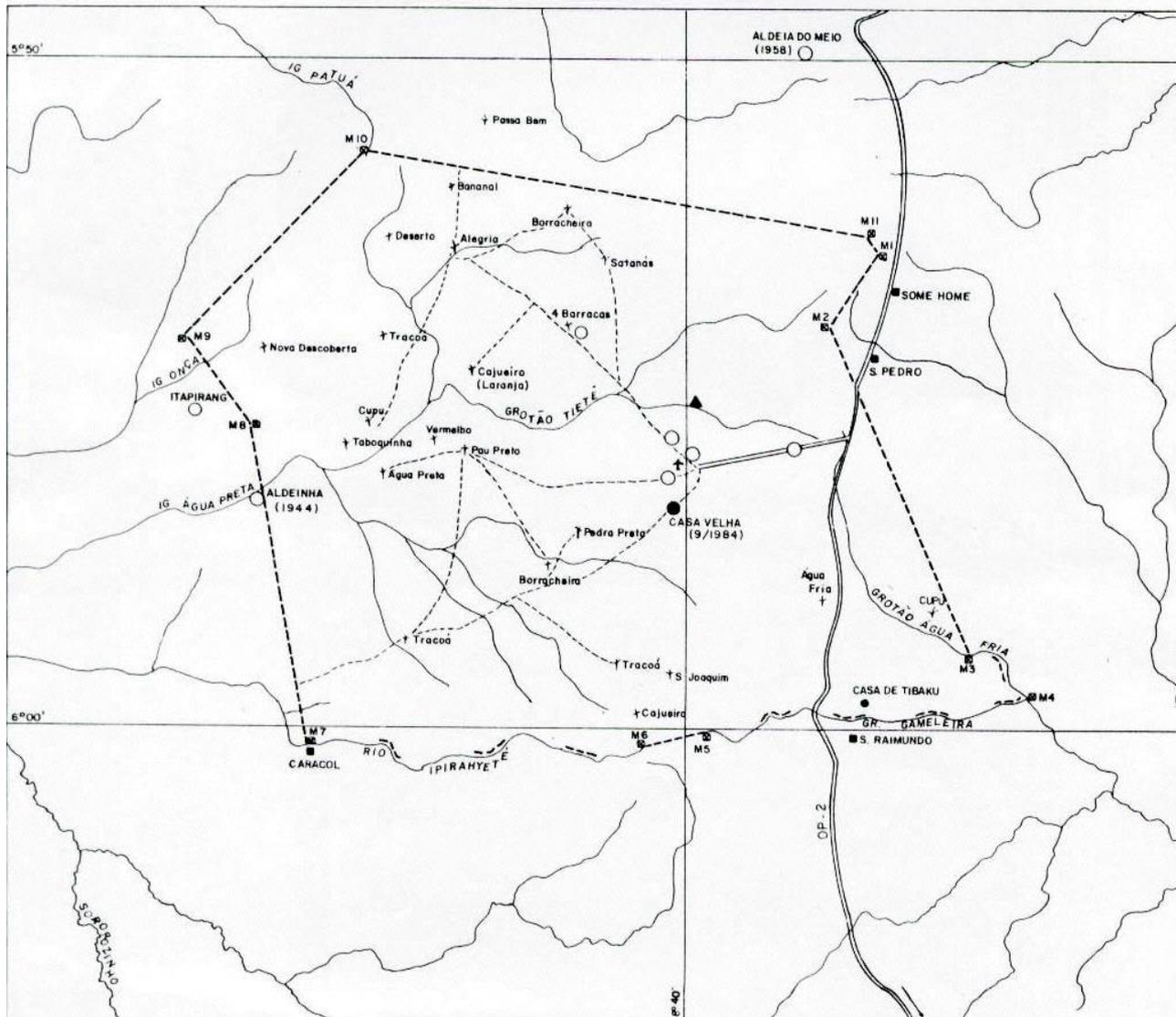
La direction de la société des *Aikewára* appartient aux descendants de Maira, le héros civilisateur. Il n'y a que les descendants de Maira qui peuvent exercer les fonctions de *Muruwisawa* (grand chef). Le pouvoir de commandement était exercé par une personne, sans partage du pouvoir politique et religieux le *Muruwisawa*. Des changements dans l'organisation sociale ont eu lieu après la mort de l'ancien chef *Musenai*³, au moment du contact avec les blancs. A partir des rapports établis avec la société non-indigène, les *Aikewára* se sont adaptés à cette nouvelle réalité, que ce soit par l'obligation de commercialiser leurs produits issus des cultures et des cueillettes, ou que ce soit par l'intégration de blancs dans leur société à travers le mariage ou, à l'aide de projets mis en place dans la réserve indigène.

¹ Après le contact avec le prêtre dominicain Frère Gil Gomes Leitão en 1953, les indiens étaient connus sous le nom de Suruí, mais aujourd'hui ils sont appelés *Aikewára* (nous, les gens) pour marquer leur identité ethnique. Alors, nous les appellerons comme ils le désirent.

² Laraia (1978) dans son travail parmi les *Aikewára* a identifié l'existence de clans: *koaci-arúo* (coati), *saopakania* (faucon), *karajá*, *pindawa* (palmier) et *ywyra* (bâton). L'auteur a montré que dans chaque clan il y a eu la constitution d'un chef aux attributions spécifiques, comme la chasse, la cueillette, les activités agricoles. Au cours du temps, cette forme d'organisation a perdu son objet, particulièrement chez les jeunes, en raison du contact avec la société non-indigène et a provoqué un processus de dépeuplement de la société *Aikewára*, car elle est passée par une phase de grandes difficultés. Elle s'est débrouillée pour rester un groupe ethnique. Malgré tous les changements, l'organisation en clan des *Aikewára* semble résister au temps, par exemple: la direction des *Aikewára* reste dans le clan *koaci-arúo* (coati) de *Mairá* et *Mahú*, fils de *Sawarapy*, petit-fils de *Musenái*.

³ Ancien chef des *Aikewára* qui avait le pouvoir politique et religieux. Il est considéré encore aujourd'hui comme l'un des plus grands chefs que les *Aikewára* ont eu. Il est rappelé, par les vieux, dans leurs chansons et les connaissances de la culture passent aux plus jeunes à travers l'interaction avec eux.

ÁREA INDÍGENA SORORÓ (SURUÍ)



Source: RICARDO, Carlos Alberto. *Povos Indígenas no Brasil 8 – Sudeste do Pará (Tocantins)*. São Paulo: CEDI, 1985.

Les activités traditionnelles comme l'agriculture, la chasse, la pêche et la cueillette des fruits comestibles sont effectuées par les indigènes qui possèdent les connaissances et les techniques nécessaires. La connaissance du territoire et la prudente utilisation des ressources naturelles permettent d'obtenir les matières premières nécessaires à la fabrication des instruments de musique: les ongles du cochon, le bois pour la fabrication du *sykã* (sonnaillles en bouquet), tabocas/taquara pour les flûtes (*symyá*). Cela montre l'intime relation entre les indiens et l'environnement, car en bénéficiant de ce que la nature lui offre, l'indien se constitue en tant qu'homme et, ainsi, constitue sa culture, fruit de la connaissance et du savoir traditionnel.

Les instruments musicaux *Aikewára*

L'action des indigènes sur l'environnement, par l'extraction des matières premières nécessaires à la fabrication des produits manufacturés et autres ustensiles fabriqués à partir de leurs connaissances de la flore et de la faune, leur permet de développer une gamme d'objets utilisés dans la vie quotidienne, dans les danses et les rituels. Parmi l'éventail d'objets produits, les instruments indigènes expriment aussi l'identité culturelle des peuples producteurs et de leurs façons de faire, comme en témoignent Vidal & Lopes da Silva,

[...]formes expressives de la culture en tant que peuple et les éléments des systèmes de communication, le système des objets et les arts sont un produit de l'histoire, rappelant les traditions identifiées par le groupe comme étant les marques de son identité spécifique; ils parlent des moyens de partager le vécu et de penser au moment d'essayer le produit ou le matériel artistique du théâtre des rituels, ce qui indique une situation dans le présent, dans leurs innovations, permettant d'indiquer le rapport entre l'individu et le patrimoine culturel du groupe auquel il appartient [...](1995: 371)

Ces informations sont le résultat de la sociabilité parmi les membres du groupe, mettant en cause leur propre histoire et les objets produits, ainsi que les modifications qui équivalent à la nature de la dynamique culturelle entre les populations humaines. Les populations traditionnelles utilisent la connaissance pour produire leurs objets et le savoir est partagé en systématisant une gamme d'informations pour ensuite fabriquer le produit fini, avec la transformation de la culture et en laissant la marque du peuple qui les a produits. Ceci se fait même en connaissant la singularité qui se trouve derrière la fabrication de l'instrument.⁴

Devant à la réalité présentée, le savoir traditionnel est fondé sur les principes et les pratiques culturelles qui sont passés d'une génération à l'autre. La connaissance traditionnelle et la pratique de l'exercice intellectuel impliquent la recherche constante et l'innovation (Carneiro da Cunha & Almeida 2002). Par conséquent, les anciens⁵ du groupe, qui sont une petite partie de la population qui interagit avec les autres membres de la tribu *Aikewára*, sont reconnus et désignés comme étant des sages, et par conséquent, étant en mesure de s'exprimer sur des sujets concernant leur culture.

Les connaissances qui ont été apprises dans le passé, comme disent les *Aikewára*, sont des souvenirs de déclenchement du passé, vécu dans le village où les rituels, les chants, les danses qui lient la personne à *Musenái*, qui interagit avec des spécialistes actuels, en leur apprenant à chanter et à fabriquer les instruments de musique. C'est une resignification de ces activités chez les personnes âgées, lorsque le passé de déclenchement, dans ce domaine, aliène un sentiment d'identité, de nostalgie, comme un moyen de socialisation des savoirs et des pratiques menées par l'ancêtre avec les jeunes.

La fabrication d'instruments de musique implique le choix des matières premières, la capacité de travailler ces matières en formant un ensemble d'instruments de musique où le son se propage, en les intégrant ou même avoir été touché par un certain type de pratique existait autrefois parmi les *Aikewára*.

[...] Les surprises surgissent à chaque étape, en raison du matériau utilisé, la conformation donnée aux morceaux, la manière de les utiliser. Ici, nous pouvons affirmer que les instruments servent à répéter les mêmes impressions provoquées par la musique vocale: toujours changer de groupe en groupe. (Cameu 1977: 191)

⁴ Les connaissances qui composent plusieurs domaines du savoir et appartiennent à un groupe titulaire de techniques et de procédures, appartiennent à la collectivité, car selon Vidal & Lopes da Silva “[...] l’art dans les sociétés indigènes a des fins sociales différentes de celles des sociétés occidentales. C’est un art anonyme, car le sujet créateur sont des collectivités, même si le sujet concret est celui qui enregistre la marque, le timbre, le geste particulier. Ainsi, les rituels sont la forme condensée de l’art indigène et de l’art populaire pour synthétiser toutes les manifestations de la culture du corps, des arts plastiques, du théâtre, de la poésie, de la littérature, de la musique et de la danse. C’est une expériences collectives esthétisées, une manière puissante, concise, dense.” (1995: 373)

⁵ Pour les *Aikewára*, les vieux sont aussi les personnes qui ont accumulé des connaissances de la société et qui partagent ces connaissance avec tous les autres. Dans cet article je considère que l’adjectif “vieux” est un synonyme de spécialiste.

Comme on l'a indiqué précédemment, l'intégration du chant avec les instruments de musique fait que "l'art de la musique indienne est également l'intérêt qui se rapporte aux instruments" (Cameu *ibidem*). Par cette relation, les objets présents parmi les *Aikewára* sont des connaissances, parallèlement aux histoires avant et après le contact, et aux dynamiques culturelles dûes à l'adoption d'éléments étrangers à leur culture, marquant le processus de construction d'instruments de musique qui constituent leur patrimoine culturel.

Les instruments de musique *Aikewára* sont répartis en deux groupes aérophones et idiophones majeur, selon la classification développée par Sachs-Horbostel (1961). Les efforts entrepris par les chercheurs au début du vingtième siècle ont montré leur préoccupation à classer des instruments de musique, en insistant sur le besoin de l'améliorer, comme il l'est dit dans le développement de la recherche⁶ future. Le premier groupe comprend les instruments à vent qui émettent des sons dûs à la vibration interne de l'air et qui sont, chez les *Aikewára*, des flûtes (*symyá*) qui forment un complexe de six flûtes aux terminaisons spécifiques: *Symyá* (flûte droite), *Symyápy* (flûte transversale), *Symyápéw* (flûte de Pan)⁷, *Symyápytáwa* (trompette). Le deuxième groupe comprend les instruments à percussion qui émettent des sons dûs à la vibration de la matière première dont ils sont faits comme le *Wapusá*⁸ (sonnaille ovale ou globulaire) et *Sykã* (sonnaille en bouquet) et *Sautikapeháw* (tambour de carapace).

⁶ Le travail de Seeger (1987b) sur la classification des instruments musicaux indigènes forme un nouveau genre d'approche pour l'étude de ces objets. On obtient d'importantes informations si l'on considère le contexte dans lequel ils vivent, le processus de fabrication, les matières premières, qui donnent le moment et comment ils sont joués. L'examen des aspects techniques comme: la hauteur, le ton, l'alternance de l'accompagnement des musiques et le symbolisme de certains instruments. Tous ces efforts veulent offrir une compréhension et révéler la place des instruments et de la musique dans la vie des sociétés indigènes.

⁷ En ce qui concerne la terminologie donnée à l'instrument, nous avons trouvé trois exemplaires portant ce nom. Le premier à deux tubes, le deuxième à trois tubes et le troisième à six tubes. Cameu (1977) a signalé un exemplaire de flûte de Pan commun avec la présence d'un ou deux tubes conjugués trouvé chez les Suruí, du Pará, Apinajé, du Goiás, Kepkiriwat, du territoire de Rondônia, entre autres. Mais l'auteure ne dit rien de l'existence du deuxième et troisième exemplaires trouvés dans notre étude parmi les *Aikewára*.

⁸ Dans la fabrication du *wapusá* les indiens disent que les anciens cueillaient, dans le bois, un fruit appelé *wapusáeté* (*wapusá* vrai). Il naît d'une liane en été et donne le nom à l'instrument musical et a été utilisé dans la fabrication des premiers *wapusá*. Comme la structure est très fragile et provoque des fissures et la rupture totale de la boîte quand elle tombe, les indiens utilisent des matériaux plus résistants comme le *cuité/cuia* matière première idéale pour la fabrication de l'instrument musical.

La production des instruments de musique présente une systématisation des connaissances pour procéder à la fabrication de l'instrument et il faut: la maîtrise de la nature, la connaissance du territoire, les choix des matériaux et aussi l'exploration des techniques permettant d'obtenir divers sons pour chaque type d'instrument⁹, cela fait varier la hauteur (bas-haut) qui est un des paramètres sonores utilisés par les indiens d'Amazonie, et ce paramètre n'est pas caractérisé comme le principal fondateur des chansons aérophones, car cet aspect réside dans le timbre.

Dans l'article de la littérature sur les chansons des sociétés tupi-guarani, Menezes Bastos et Piedade (1999) font avancer la discussion sur l'étude de Baudet (1983) concernant la musique *Wayãpi*, pour traiter les questions relatives aux aspects de l'approche ethnomusicologique (forme, contenu, contexte et traduction) de faire des comparaisons autour de la musique des sociétés tupi-Guarini qui indiquent des grands thèmes (le cannibalisme, la guerre, le chamanisme, la mort et la construction de la personne) ordonnés par la musicalité. Au-delà de l'aspect symbolique autour des instruments de musique, notamment du complexe des flûtes sacrées¹⁰, disséminées dans les Terres Basses de l'Amérique du Sud, mais non limité à ce groupe d'instruments aérophones qui peut survenir parmi les idiophones comme les maracas.

⁹ En étudiant les *Marakatap* (instruments musicaux) chez les indiens *Kamayurá*, Menezes Bastos (1978) analyse des aspects en vue de la compréhension musicologique comme: classification, construction, affination et exécution. En outre, il note l'existence de dessins qu'il fait à partir de ces objets. L'auteur montre que de telles étapes sont effectuées par un ou plusieurs spécialistes responsables de l'exécution d'une étape pendant la composition de l'instrument. Comme, par exemple, l'affination est de la responsabilité du maître de musique qui effectue cette procédure en deux moments, pendant la construction et l'autre avant l'exécution des musiques. Chez les *Aikewára*, les spécialistes participent à toutes les étapes de la construction des instruments, car il n'y a pas d'étapes où les personnes doivent avoir une connaissance spécifique, comme chez les *Aikewára*. Tous les spécialistes *Aikewára* dominent les techniques qui vont de la construction à l'exécution des musiques.

¹⁰ Menezes Bastos et Piedade (1999) montrent l'aspect structurel de la visibilité et de l'audiovisibilité des flûtes sacrées en ce qui concerne les femmes n'a pas été trouvé par Baudet quand il a étudié la musique des clarinettes tule chez les *Wayãpi*. Ça a été observé aussi parmi les *Aikewára* en ce qui concerne les flûtes qui peuvent être visualisées et entendues par les femmes. Actuellement, il n'y a pas d'évidence mythologique liée à ces objets. Il y a des témoignages liés à la *symyápytáwa*. Elle a été utilisée, dans le passé, dans une pratique ancienne de la sociabilité de groupes indigènes: ils quittent le village, en chargeant dans des paniers la farine, les bananes jusqu'à un endroit où des arbres sont tombés dans le bois où il y a d'autres indigènes. Ils dansaient, chantaient et échangeaient des aliments. Dans le passé, cette pratique a été exercée par les indigènes. L'activité de subsistance était un grand événement et nécessitait de la mobilisation des hommes, de la confection d'outils (paniers) et en particulier l'utilisation de la *symyápytáwa*. L'importance que la *symyápytáwa* avait dans ce contexte pour les *Aikewára*, est de marquer la fin d'une étape (coupe d'arbres) et le début d'une autre avec brûlure de la terre en raison de l'utilisation ultérieure. La plantation se fait avec l'exécution d'instruments, le chant, la danse et la consommation alimentaire. Pour les *Aikewára*, cette trompette a d'autres dénominations comme *symyájeté* (trompette vraie) pour détacher par la forme et *symyáhu* par le son qui est comme celui d'un avion.

Ches les *Aikewára*, les *wapusá*, pendant le rituel du *Sapurahái*¹¹ de *Karuára*¹², revêtent un caractère sacré et ne sont pas attachés et suspendus par des feuilles de palmiers qui forment la structure de *Tukása*¹³ comme quelque chose qui doit être tenu à l'écart, isolé à partir d'autres objets et des personnes, ils ne peuvent pas être touchés en dehors du contexte rituel, l'indigène qui ne respecte pas cette règle sera malade. Comme objet de la culture matérielle des *Aikewára*, le *wapusá* appartient aussi aux esprits et quand ils sont associés à la chanson chantée au début du rituel, ils sont appelés *Karuára* pour la danse. En outre, l'une des formes par laquelle les *Karuára* sont reconnus par les indigènes, c'est quand ils disent que c'est comme une personne, car il se présente peigné et utilise *araráw* (ornement sur la tête). Ils manient le *wapusá* de la même façon que les *Aikewára* lorsqu'ils dansent pendant l'élaboration du rituel.

Ces aspects mélangent la force et la beauté de l'expression artistique de la société produite par les indiens, marquée par le symbolisme présent dans les objets de leur propre culture. Ainsi, tout un univers de sens est connu, que nous apprenons à regarder au-delà de la matérialité de l'objet, de sa relation avec le chant.

¹¹ Expression qui fait référence aux danses collectives accompagnées de chants chantés par le pajé. Selon le motif de sa réalisation: grande chasse ou l'expulsion des maladies, pour chaque type de *Sapurahái* Il y a une danse et un chant spécifiques comme des chasses, des couples, des esprits et autres. Diverses danses effectuées par les *Aikewára* le *Sapurahái* de *Karuára* ou Fête des *Karuára*, comme ils disent aussi, sont présentes comme le *Sapurahái*, le plus important, car c'est un ensemble de pratiques d'utilisation organisé pour la bonne exécution des actions entre les indigènes et les *Karuára* quand ils reviennent au village pendant le cycle rituel.

¹² Est lié à la catégorie des esprits spéciaux qui sont différents des *Asonga* et des héros mythiques identifiés par Laraia (1986), les indigènes ont peur parce qu'ils causent des maladies et des morts, quand leur entrée n'est pas contrôlée dans le plan habité par les *Aikewára* à partir de procédures rituelles (le chant, la fumée et les cris) pratiquées dans le rituel.

¹³ Maison rituelle, c'est l'habitation des *Karuára* et est comme une grotte. Elle est faite de feuilles de palmier, il y a une entrée comme voie d'accès et de sortie des esprits dans le plan habité par les Indigènes qui, à partir du chant et de la fumée, ritualisent l'entrée et la permanence contrôlée des *Karuára* dans la village. Les femmes ne peuvent pas entrer, car elles seront malades et mortes quand elles entrent ou jouent les palmiers qui forment *tukása*.

Les chants *Aikewára* présentent plusieurs thèmes liés à la chasse, aux esprits, aux processus thérapeutiques, aux pratiques de la guerre, aux couples, aux chants pour rendre une femme enceinte, et ils apparaissent également dans certains mythes comme on le verra ci-dessous. Les chants ont un modèle binaire, dont les progrès sont définis par l'impulsion du pied droit, marquant le temps fort et un temps faible, accompagnés par les *wapusá* et aussi avec le *sykã* combinés à la voix. Le même processus se produit avec *symyá* et est joué, dans certains chants, combiné avec la voix. Le *sautikapeháw* se joue avec les *wapusá* et marque la progression du chant.

Les chansons accompagnent les périodes de transition, par exemple, au quotidien, elle ont lieu à la fin de l'après midi ou en début de soirée dans la cour du village. Toutefois, pour des cas particuliers comme le jour des indigènes, dont les chants sont exécutés pendant la matinée, l'après-midi et au début de soirée dans la cour du village. Dans la danse pour chasser les maladies du village, on a les chants exécutés le matin et l'après-midi et aussi dans la cour du village. Dans le rituel réalisé pour apporter l'âme du malade dans lequel les chants sont exécutés devant le domicile du patient au début de la matinée et dans le rituel de *Sapurahái* de *Karuára* où le chant et la danse ont lieu dans la cour du village avant le lever du soleil et au commencement de la deuxième moitié de l'après-midi et culminent au coucher du soleil, quand les esprits doivent rentrer à l'intérieur de *tukása*.

Chez les *Aikewára*, le chant et la danse sont de la responsabilité du chaman qui, avec d'autres spécialistes, sont là pour mettre en évidence les compétences qu'ils ont en ce qui concerne la construction des instruments de musique, le spectacle de chansons et les histoires des mythes (il ya des femmes¹⁴ spécialistes de la narration des mythes). Pour ceux qui ont des connaissances, ils sont socialement reconnus parmi les autres membres de la société.

¹⁴ Les chants sont dominés par les hommes. Les vieilles femmes les connaissent, mais elles ne les chantent pas. Les filles et les jeunes femmes sont encouragées à en chanter quelques-unes à l'aide des professeurs de l'école indigène et d'autres personnes des projets développés sur le territoire indien, mais seulement à certains moments comme à la fin des activités du projet et pendant le jour des indiens, moment où un groupe de filles chante sans instruments. Cela indique que les femmes partagent avec les hommes le domaine des chants au cours du temps.

Comme la connaissance dans les sociétés indigènes se fait par la transmission orale, considérant les aspects de l'observation et de l'expérimentation, la mémoire devient le moyen par lequel les pratiques et les connaissances sont accumulées en vue d'une utilisation au moment opportun, comme: savoir quand chanter une chanson particulière, quel type d'instrument utilisé pour l'accompagner et quelles sont les mélodies propres de l'instrument et qui ne peuvent pas être confondues avec d'autres, tout ceci impliquant des processus d'apprentissage de la pratique musicale.

Le processus de socialisation par rapport au chant chez les *Aikewára* se produit par les expériences des anciens avec des rêves où ils communiquent avec les esprits et apprennent des chansons et d'autres techniques utilisées dans les procédures thérapeutiques. L'autre forme de socialisation des chants s'effectue par l'initiation personne/personne pour ceux qui peuvent devenir un chaman, donnant le développement du choisi qui apportera, autour de lui, un vaste répertoire de chansons qui interviendront dans la réalité. Dans ce premier moment de la recherche, on a centralisé notre analyse sur la relation entre les mythes, l'instrument de musique et le chant, en laissant à un futur projet de doctorat l'analyse musicologique approfondie des chants *Aikewára*, comme on va l'expliquer ci-dessous.

Les chants de la *mucura*, de l'*urubu* et du *ywagpé* (dans le ciel) font référence aux mythes de la *mucura*, de l'*urubu-rei* et de l'origine des chasses, parce qu'à l'intérieur de la structure narrative des mythes, les chants jouent des rôles spécifiques tels que: renforcer des événements vécus par les personnages (mythe de la *mucura*), permet d'apprendre à entendre les oiseaux qui chantent (mythe de l'*urubu-rei*) et mise à jour du mythe de l'origine des chasses à partir de l'exécution du chant *ywagpé* dans le rite de *Sapurahái* de *Karuára* pour systématiser et socialiser un certain nombre d'autres pratiques parmi les indigènes et continuer la tradition dans la société *Aikewára*. (Matta da Silva 2009)

Des rapports entre les indigènes, les animaux et les esprits, viennent des chants qui sont exécutés dans certains contextes, en hiver aussi bien qu'en été. En dépit de la spécificité des chants, on perçoit une imbrication, par exemple, en hiver les chants dominants de la tradition font une référence à la *Taiú*¹⁵, ils peuvent aussi exécuter des chants *Karajá*, *Turia* et d'autres. La forme rigide n'est observée qu'entre les chants *Karuára* qui sont exécutés lors du rituel du *Sapurahái* de *Karuára*, en été. Les aspects présents dans les chants encouragent une future étude les concernant, comme structure sonore afin d'observer et d'analyser les variations des tons et les échanges entre des groupes indigènes (les chants *Karajá*) et les blancs (*Turia sengara*)¹⁶. Cela demande une étude plus profonde des instruments de musique mentionnés ci-dessus. Les indices montrent que chez les *Aikewára* et dans d'autres groupes indigènes, il y a des chants traditionnels et d'autres créés à partir des expériences concrètes, comme, par exemple, chez les Guaraní, étudiés par Montardo (2002) et les Yaminá étudiés par Naveira (2004). De futures recherches apporteront des données plus précises sur ce qui a été expliqué. De la même façon que l'étude des chants, il faut aussi étudier les instruments de musique pour montrer les aspects qui n'ont pas été analysés tels que: accorder les instruments, la tonalité, le timbre. La connaissance garantit la continuité de la tradition musicale et montre l'importance que les chants et les instruments de musique ont dans la vie des peuples indigènes pour donner une humanité aux chants et aux mythes et maintenir un contact avec les esprits, orienter les relations de genre pour percevoir la conception de l'univers sonore et cosmologique chez les *Aikewára*.

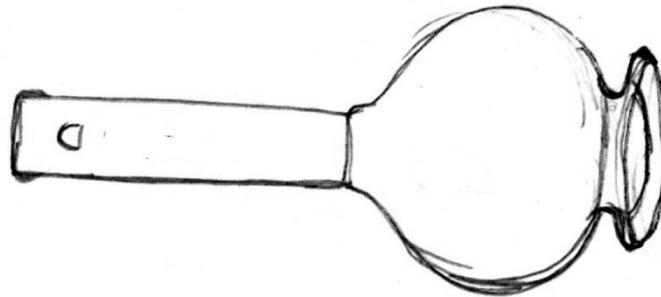
¹⁵. Chez les *Aikewára* on parle d'une catégorie des esprits qui capturent les âmes des indigènes. Ces êtres, autrefois, ont enseigné les chants aux *Aikewára*.

¹⁶ Chant de l'homme blanc.

Le catalogue est un énumération¹⁷ des instruments de musique des indigènes *Aikewára* fait à partir d'une recherche entre 2005 et 2007, en vue de l'élaboration de la dissertation de maîtrise en Anthropologie à l'Université Fédérale du Pará (UFPA). L'ensemble des instruments décrits par le chercheur se trouve à la Réserve Technique du Laboratoire d'Anthropologie Arthur Napoleão Figueiredo (LAANF), pour composer une future Collection Ethnographique composée d'instruments de musique, d'ornements de plumes, d'ustensiles domestique et autres. Sur neuf instruments décrits, trois seulement ont été classé et enregistrés avec des photos, des dessins et une mesure de la *symyápéw* à six tubes, *symyápytáwa* et du *sautikapeháw* étudiés le terrain. Nous n'avons pas eu d'exemplaires car les matériaux ont manqué pour leur confection. Les dessins de la *symyá*, *symyápéw* de deux et trois tubes, *wapusá*, et *sykã* sont de l'Anthropologue Maria do Socorro Lacerda Lima, à partir des exemplaires donnés au chercheur par les *Aikewára*. Le dessin de la *symyápytáwa* est du jeune indigène *Hoytong*. La traduction du texte est de l'anthropologue Raida Renata Reis Trindade. J'ai réalisé les photos du *sautikapeháw* et du *symyápéw* à six tubes.

¹⁷ L'inventaire des instruments de musique *Aikewára* n'est pas encore complet. Il faut approfondir l'enregistrement d'un exemplaire de la *symyápéw*. Elle a six tubes. Dans cette première étape du travail chez les *Aikewára*, nous avons eu des informations très générales sur ces instruments. Ces informations doivent être optimisées avec les indigènes. En ce moment, nous n'en sommes qu'au niveau d'information sur l'existence de cet instrument.

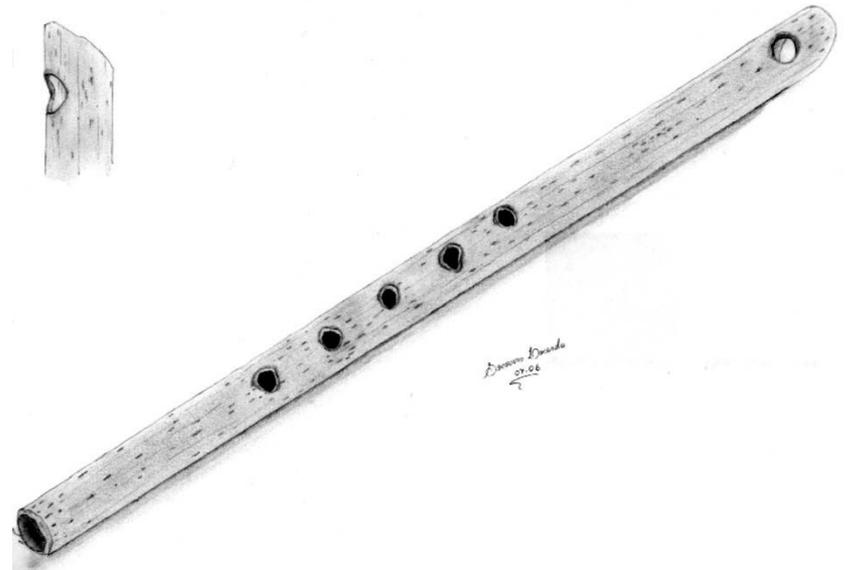
Instruments Musicaux Aérophones



Flûte droite
Flûte de Pan
Flûte transversale
Trompette

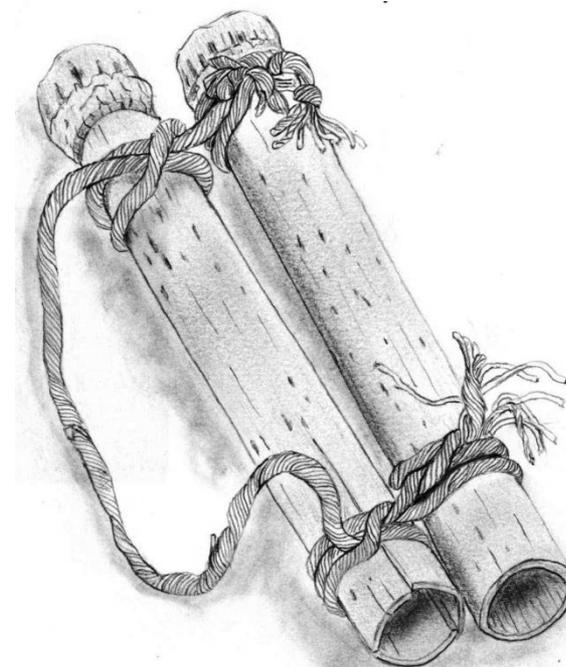
Flûte droite - *Symyá*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*), cire d'abeille. C'est un tube de *taquara* avec une embouchure concave, partiellement fermée avec de l'*hyratōma/* cire d'abeille. Il y a cinq orifices pour la variation du son, une ouverture circulaire proche de l'embouchure, ajustée aussi à la cire d'abeille qui conduit l'air dans le tube. Taille: 40 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme au chant du *Sawiriré* (chauve-souris), *Mahirirú* (abeille), *Sawara* (jaguar), à la danse de la feuille de coco et au chant du *Assonga* (tamanoir).



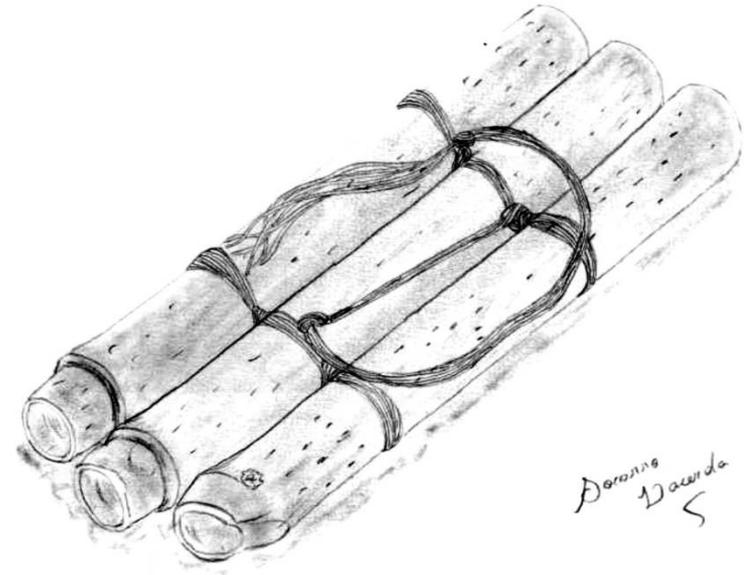
Flûte de Pan - *Symyápéw*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*) et en fils de coton. Il est fait de deux tubes de différentes tailles, sans orifices, sans canal et fermés à l'extrémité distale. Les tubes sont entourés de fils de coton. Les tubes ont le même *standard* de position. Taille du tube: 16,5 centimètres; taille du tube gauche: 17 centimètres. C'est un instrument pour jouer. Elle a ce nom en raison de la largeur des tubes. Instrument produit et utilisé par l'homme dans le chant de la *turia sengara* (chant de l'homme blanc).



Flûte de Pan - *Symyápéw*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*), en fils de coton. Ce sont trois tubes de différentes tailles, sans orifices, sans canal et fermés à l'extrémité distale. Entourés de fils de coton les tubes qui sont loin de l'extrémité proximale (3 centimètres) et de la distale (4 centimètres). Les tubes forment un ensemble et ils sont en triple queue du même standard de position croissante. Taille du tube droit: 16,5 centimètres; taille du tube central: 17, 5 centimètres; taille du tube gauche: 17 centimètres. Elle s'appelle *Symyápéw* (flûte large) en raison de la largeur des tubes. Instrument produit et utilisé par l'homme dans le chant et pour la danse du *Sawiriré* (chauve-souris) et *Assonga* (tamanoir).



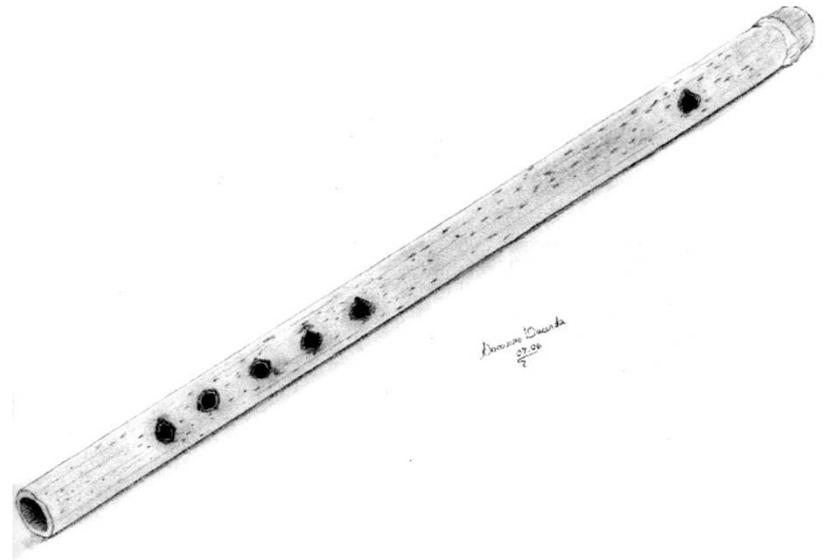
Flûte de Pan - *Symyápéw*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*) et en fils de coton. Il y a six tubes de différentes tailles, sans orifices, sans canal et fermés à l'extrémité distale. Les tubes sont entourés de fils de coton et ils sont loin de l'extrémité proximale (3 centimètres) et à l'extrémité distale. Les tubes forment un ensemble et ils sont en triple queue du même standard de position croissante. Relation entre les tailles des tubes: 1-2: centimètres; 2-3:centimètres 1,5; 3-4:centimètres 1,7 centimètres; 4-5: 1,3 centimètres. La taille du plus grand tube: 26 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme pour le chant *turia sengara*.



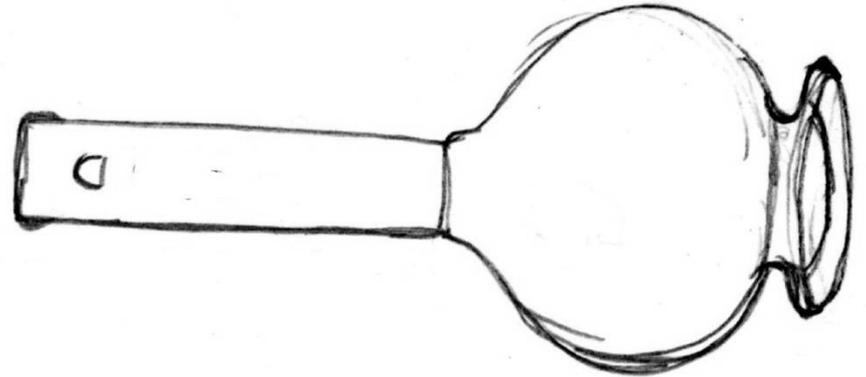
Flûte transversale - *Symyápy*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*), c'est un tube de 30 centimètres avec une embouchure et cinq orifices, ouverts avec une tige rougie au feu pour la variation du son. La flûte transversale *Symyápy* est fermée à l'extrémité distale, il y a 3centimètres à l'orifice labial de 1centimètre de diamètre pour conduire l'air à l'intérieur du tube jusqu'aux orifices produisant la ligne mélodique. La taille: 38,5 centimètres. Instrument pour jouer et faire dormir les enfants. Instrument produit et utilisé par l'homme pour le chant de l'*Assonga* et le *Sawiriré*.

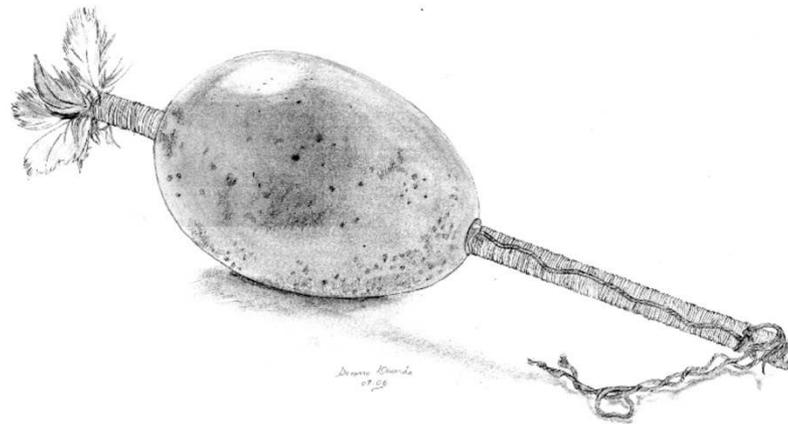


Trompette - *Symyapytáwa*

Fabriquée en *puná/taquara* (*B. vulgaris Schrd*), *cuiπί /cuia* (*Crescentia cujete. L.*) et *ehyratōma/* cire d'abeille. La *Symyapytáwa* est un tube long avec une embouchure à l'extrémité distale. Le Cuiπί est une caisse amplificatrice de l'air à l'intérieur de la taquara, il y a deux orifices placés dans la même direction . À la première ouverture se trouve le tube de *puná/taquara*, fixé à la cire d'abeille. La deuxième ouverture à la partie supérieure du cuiπί est une extension du premier orifice où l'air passe, aidé par le déflecteur de cire d'abeille sur la partie externe du cuiπί. La taille: 41centimètres; orifice labial: 1centimètre; La taille du taquara: 5centimètres; La taille du cuiπί: 34cm; La taille du déflecteur: 6, 5 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme dans le passé lors du déplacement du village jusqu'à l'endroit où ils font tomber des arbres.



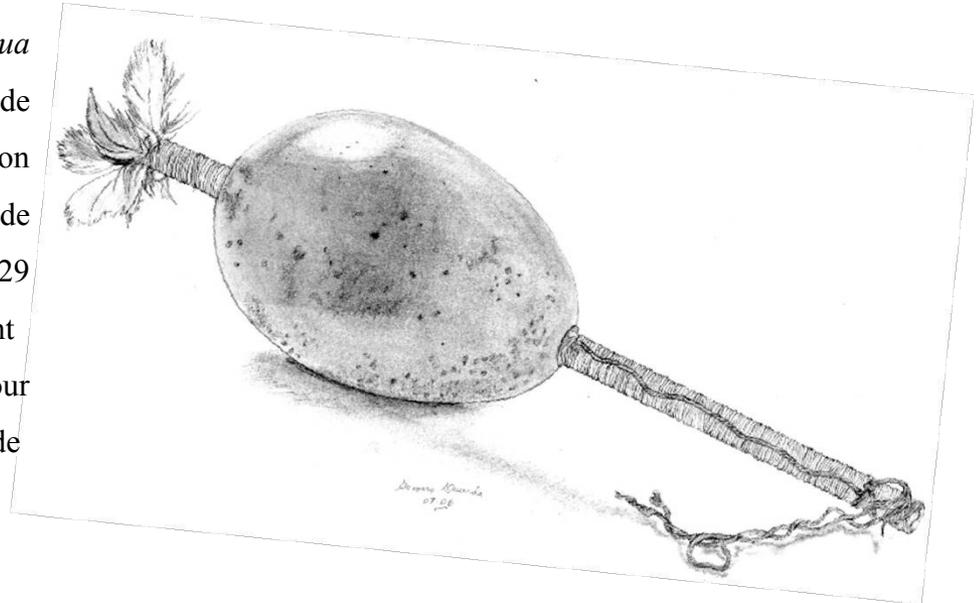
Instruments Musicaux Idiophones



Sonnaille ovale
Sonnaille en bouquet
Tambour de carapace

Sonnaille ovale - *Wapusá*

Fabriquée en *cuité/cuia* (*Crescentia cujete* L.), semences de *Mungulú*, *ilimó*/fils de coton, *akamacyrona/taquara* (*Guadua angustifolia* Kunth) et plume d'ara. Il est constitué de *cuité/cuia* où sont les semences de *mungulú* qui, quand on agite l'instrument, produisent les sons. Le câble est revêtu de fils de coton et de plumes d'ara. La taille du *cuité*: 29 centimètres; la taille du câble: 25 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme pour danser, jouer, pour apprendre à jouer et exclusivement destiné au *Sapurahái* de *Karuára*.



Sonnaille en bouquet - *Sykā*

Elle est fabriquée en ongle de *tasahú* (grand porc) assemblés et enfilés sur un fil de coton, les ongles de *tasahú* sont placés dans la même direction que celle des pieds. Dans cette position deux ou trois tours de fil tordu (*murona*) sont données, fixé par un noeud pendant la movimentation de la danse. La taille totale: 70 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme pour danser.



Tambour de carapace - *Sautikapeháw*

Le *Sautikapeháw* est un tambour utilisé pour la danse du *Sauti* (tortue), il est fabriqué avec la carapace de la tortue, de l'*Ehyratōma* (cire d'abeille) et de l'*Inimó* (fil de coton). L'instrument est fermé avec de la cire d'abeille sur les côtés et derrière, il y a une ouverture frontale pour que le son sorte. Sur les côtés, il y a un fil de coton pour entourer le cou du musicien et le *Sautikapeháw* pend sur la poitrine, pour faciliter l'exécution on utilise une baguette de tambour pendant la danse. La taille: 32 centimètres. Instrument produit et utilisé par l'homme pour le chant et la danse du *Sauti* (tortue) et de la *Sawara*.



Références

- BEAUDET, Jean-Michel. 1983. *Les orchestres de clarinettes Tule des Wayãpi du Haut Oyapock*. Tese de Doutorado em Antropologia, Université de Paris X - Paris.
- CAMEU, Helza. 1977. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; ALMEIDA, Mauro Barbosa de (orgs.). 2002. *Enciclopédia da floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von; SACHS, Curt. 1961. “Classification of musical instruments”. Trad. Ingl. *Galpin Society Journal*, 14: 3-29.
- LARAIA, Roque de Barros; DAMATTA, Roberto. 1978. *Índios e castanheiros: a empresa extrativista e os índios no médio Tocantins*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1986. *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1978. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI.
- _____.; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1999. “Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 5 (2): 125-143. ISSN0104-9313. <http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n2/v5n2a05.pdf> . Acesso: 22 mai, 2005.
- MONTARDO, Deise Lucy. 2002. *Através do “Mbaraka”: música e xamanismo guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia, USP – São Paulo.
- MATTA DA SILVA, Gilmar. 2007. *Sapurahái de Karuára: mitos, instrumentos musicais e canto entre os Suruí Aikewára*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFPA/PPGCS – Belém.
- _____. 2009. “A relação entre canto e mito no rito Aikewára”. *Espaço Ameríndio*, 3 (2): 78-98. <http://seer.ufrgs.br/EspaçoAmeríndio/article/view/7562/6833>. Acesso: 31 dez, 2009.

- NAVEIRA, Miguel Carid. 2004. “*Yama yama*: os sons da memória”. Trabalho apresentado no ST 27: Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história, ANPOCS, Caxambu. Mimeo.
- RICARDO, Carlos Alberto. 1985. “Suruí”. In: *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo: CEDI. pp. 101-121.
- SEEGER, Anthony. 1987b. “Novos horizontes para a classificação dos instrumentos musicais” In: D. RIBEIRO et al., *Suma etnológica brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of south american indians*. vol. 3 - Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP. pp. 173-179.
- VIDAL, Lux & LOPES DA SILVA, Aracy. 1995. “O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material”. In: A. Lopes da Silva; L. D. B. Grupioni (orgs.), *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO. pp. 317-335.

Biographie

Gilmar Matta da Silva est diplômé en Sciences Sociales et Maître en Anthropologie en Sciences sociales (PPGCS) de l' Université Fédérale de l'État du Pará (UFPA). Professeur de l' Université de l'Etat du Pará (UEPA). Concentre ses activités en ethnomusicologie, la religion et l'ethnologie. Il a développé des recherches avec des musiciens charismatiques et les Indiens *Aikewára* dans l'État du Pará. Il a participé comme chercheur à l'Inventaire National des Références Culturelles (INRC) du Círio de Nazaré et à l'organisation de la documentation pour créer le Musée de la Culture Populaire à Belém dans l'État du Pará. Il a publié les articles “La formation du musicien” dans le magazine Fragment de Culture de l' Université Catholique de l'État de Goiás (UCG) et “La relation entre Chant et Mythe dans le Rite *Aikewára*” dans le magazine électronique Espace Amérindien de l' Université Fédérale de l'État du Rio Grande do Sul (UFRGS), entre autres.

e-mail: gilmatta@hotmail.com