

WERU WIU – Musik der Maske weru beim Aruanã-Fest der Karajá-Indianer, Brasilien

Rudolf CONRAD

Leipzig

Zusammenfassung

Die traditionelle Kultur der Karajá zeigt einen äusserst vielseitigen Zusammenhang von Musik und Sprache.

Die Maske weru besitzt ein Repertoire von alten und neuen Liedern, die von zwei Tänzern alternierend vorgetragen werden. Sie haben eine zweiteilige Form, die in Melodie, Text und Choreographie realisiert wird.

Die Verbindungen der weru-Lieder zur indigenen Kultur reichen weit hinein in die sozialen und persönlichen Beziehungen. Die Mythen, Normen und ästhetischen Vorstellungen sind Gegenstand einer intensiven Kommunikation innerhalb des Stammes. Die Lieder haben eine enge Beziehung zu aussermusikalischen Einzelheiten der Gestaltung der Masken und zur Architektur des Dorfes.

Zur aussersprachlichen Charakteristik der Lieder gehört eine einfache melodische und rhythmische Stilistik mit subtilen Varianten, die die Individualität der Sänger enthält.

Die Tradition zeigt sich vital in einer Periode von Anfechtungen und Ablenkungen und begründet die Kontinuität der indigenen Kultur.

Auch im «Kolumbusjahr» 1992 tanzten im September die Masken der Karajá-Indianer auf der Ilha do Bananal am Rio Araguaia zum kleinen Aruanã-Fest *tatoboriore*. Das ist umso bemerkenswerter, als dieser Stamm seit langer Zeit Kontakte zu den Neobrazilianern pflegt. Zeitweilig wurde der Eindruck von Touristen-indianern erweckt, die aus geschäftlichen Gründen eine Fassade ihrer traditionellen Kultur aufrechterhielten. Im Hauptdorf Santa Isabel do Morro gab es über eine lange Periode einen SPI- bzw. FUNAI-Posten, ein Krankenhaus, eine Poststelle, wirtschaftliche Einrichtungen, den FAB-Stützpunkt und ein Hotel mit vielen Angestellten und Besuchern. 1992 war keine dieser Einrichtungen mehr vorhanden, die Dienststelle der FAB war wenige Wochen vor dem Fest als letzte aufgelöst worden. Die Stammsprache, die traditionellen Anschauungen und Verhaltensweisen waren intakt und die Knaben, die sich im Billardraum des verlassenen FAB-Postens vergnügten, sangen dazu nicht die Schlager aus dem Radio, sondern Lieder des Aruanã-Festes.

Die gesamte Kultur der Karajá vom Alltag bis zu den Festen ist deutlich von einer Polarität zwischen Frauen und Männern geprägt. In der Architektur des Dorfes

ist das abgelegene Masken- oder Geisterhaus (*ijasô heto*) gut zu erkennen, das mit dem umgebenden Bereich bis zum Dorfrand den initiierten Männern vorbehalten ist. Dieser Teil des Dorfes ist bei Androhung schrecklicher Strafen verboten für die Frauen, die ihn nur zu rituellen Anlässen einige Meter betreten dürfen. Das Alltagsleben wird dagegen durchaus von einer starken Stellung der Frau dominiert.

«Da die Wohnordnung bei den Karajá uxorilokal ist und die Beziehungen zu den Eltern der Frau nicht immer ganz harmonisch sind, erscheint es uns notwendig, festzustellen, dass das Aruanã-Haus für den Mann immer ein Ort des Friedens und der Ruhe bleibt, wenn es zu Hause Streit oder Verstimmung mit Schwiegereltern oder Schwägern gibt» (Souza Filho 1992: 328, s.a 224-229).

Figur 1 zeigt den Grundriss des Dorfes mit dem Maskenhaus (siehe auch Fig. 2).

Die Maskentänze sind als Fruchtbarkeitskult charakterisiert worden. Der Dualismus der Geschlechter spielt dabei eine entscheidende Rolle. Musikalische Form, Liedtexte, Choreographie und mythologischer Kontext der Tänze sollen hier soweit wie möglich am Beispiel der Maske *weru* behandelt werden.

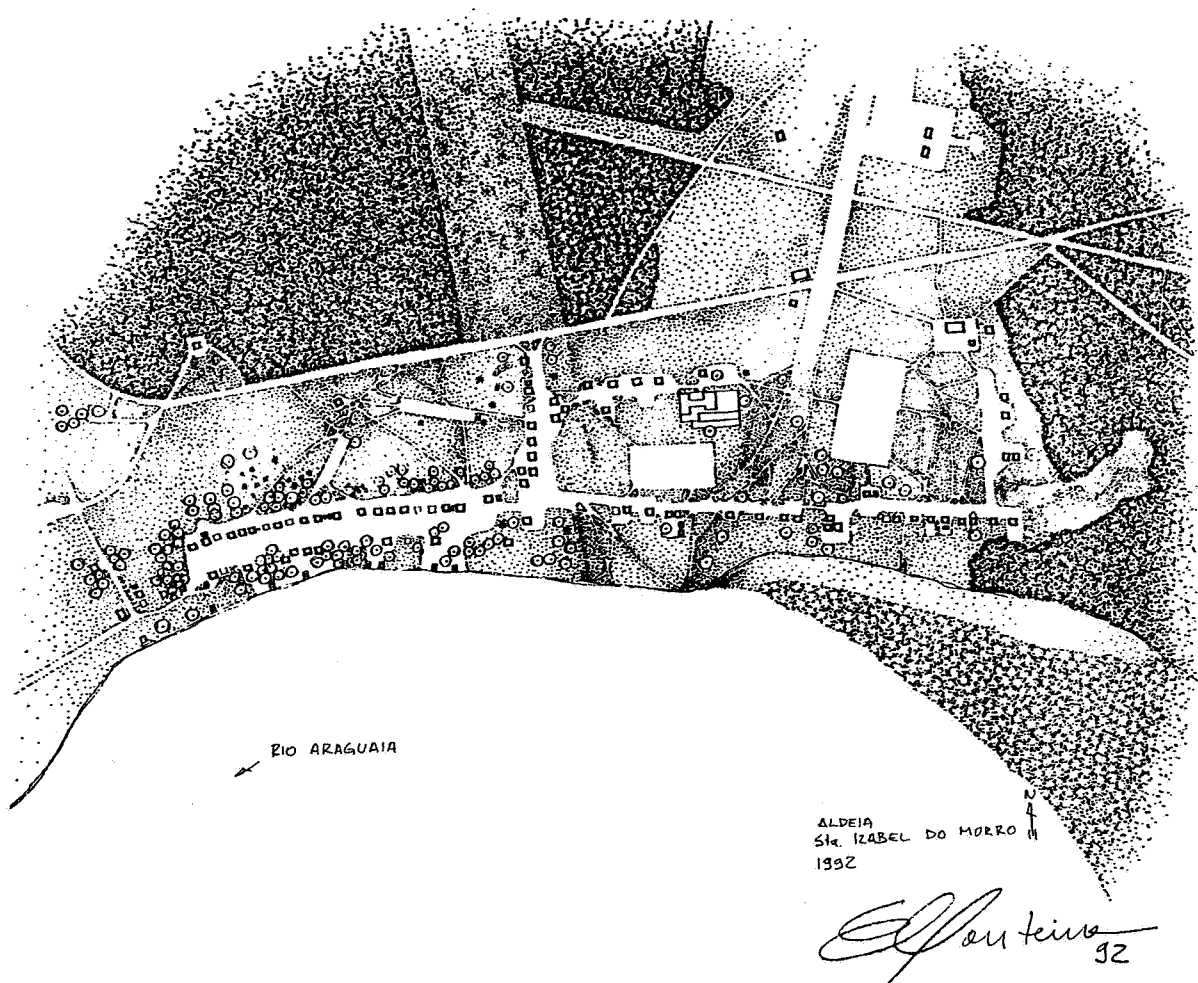
Zwei Ursprungssagen der Karajá führen die Entstehung des Stammes auf mythische Wesen zurück, die bis heute im Wasser des Rio Araguaia bzw. unter der Erde existieren. Obwohl ihr glückliches Leben sehr lange bzw. ewig währt, tauscht ein Teil von ihnen dieses Dasein gegen ein Leben als Karajá auf der Erde ein. Der Schöpfer sagte zu den Aruanã-Fischen: «Vocês são eternos; habitam as águas serenas do Araguaia, onde a felicidade não dá lugar ao sofrimento, ao perigo e a morte. Se vocês mudarem de ambiente levarão vida enganosa e curta, como todos os habitantes da terra» (LIMA FILHO 1991: 273, s. a. Ehrenreich 1891: 39, Dietschy 1971: 48). Die zurückgebliebenen Aruanã oder *ijasô* stehen über Schamanen (*hyri*) im Kontakt zu den Menschen, besuchen sie in den Dörfern zu den Aruanã-Festen, wo sie höflich empfangen und verköstigt werden, und helfen den Menschen auf magische Weise. Fruchtbarkeit der Gemeinschaft und ihrer Nahrungsgrundlagen ist quasi die Erfordernis, die aus der Einbusse des glücklichen und ewigen Lebens im Verlauf der mythischen Menschwerdung der Karajá resultiert.

Ijasô ist ein Karajá-Wort, welches mit *dança*, *espírito* und *peixe* übersetzt wird (FORTUNE 1973: 140). Das entsprechende brasilianische Wort *Aruanã* beinhaltet deshalb sowohl die mythischen unterirdischen oder Unterwasser-Geister, den Maskentanz, in dem sie dargestellt werden, und einen Fisch (s. DIETSCHY 1971: 48).

"O Aruanã é como uma pessoa no fundo da água. Ele passa para a barriga do *hyri*", me explicava Idjyaro... Quando ele entra no *hyri*, dá orientação sobre os enfeites, os desenhos, as máscaras e quais os saíotes que usarão para dançar. Cada Aruanã tem suas próprias músicas; ele mostra quais as brincadeiras que virão como as do *jenipapo*, da onça, do tamanduá bandeira e a do mel, além de outras. "É como se *hyri* tirasse uma foto dos Aruanãs para mostrar aos homens..." (LIMA FILHO 1991: 62)

Die meisten der verschiedenen Aruanã-Geister repräsentieren Fische. Ausdrücklich, wenn auch wenig konkret, gehen aber einige auch auf die anderen kosmischen Bereiche der Unterwelt, des Waldes und des Himmels zurück. Hierzu bemerkt LIMA FILHO (1991: 72): «Muitas questões sobre a Festa dos Aruanãs, um importante tema a ser explorado entre os Karajá, devem ser aprofundadas, pois, de fato, há uma dificuldade de saber dos Karajá elementos que melhor identifiquem os Aruanãs.»

Die *ijasô* kommen anlässlich der Aruanã-Feste als Masken ins Dorf. Ihre verschiedenartige Erscheinung ist traditionell determiniert durch Details der äusseren Form, der Choreographie und des musikalischen Repertoires. Ausserdem treten die Masken beim wichtigsten Stammesfest, dem Grosshaus-Fest (*heto hoký*), in Erscheinung.



Figur 1: Santa Isabel do Morro mit Maskenhaus, 1992.- Zeichnung von Eurípedes Monteiro de Oliveira Junior nach einem Luftbild.

Es gibt zwei kleine und zwei grosse Maskenfeste, *tadoriore*, *tatoboriore*, *tadohokỹ* und *tatobohokỹ*, die über einen längeren Zeitraum verteilt aufeinanderfolgen (s. LIMA FILHO 1991: 84,92).

Die Tänze sind oft, aber nicht monographisch beschrieben worden. Sie sind mit viel Etikette und Tabus verknüpft. Im Mittelpunkt steht die Vorschrift, dass Frauen vom Tun der Männer im Haus der Geister und unter den Masken nichts wissen sollen. Die Masken dürfen nicht als leere Hüllen ohne Träger gesehen werden; die Lieder dürfen nicht ohne Masken öffentlich gesungen werden; die Tänzer dürfen beim An- und Auskleiden nicht beobachtet werden und mit den Masken nicht stürzen, sich kratzen oder husten. Die Anonymität der Tänzer ist vor Frauen zu wahren.

Como por um acordo tácito, ninguém comenta qualquer detalhe sobre a voz, estatura ou alguma característica física que acaso possa revelar a identidade dos dançarinos. Seria uma quebra de sigilo de consequências graves, como a morte das mulheres que teriam tido acesso ao segredo dos homens. (LIMA FILHO 1991: 85)

Als Mann war es dem Autor möglich, ohne zu fotografieren das Geisterhaus zu betreten und die Herstellung und Aufbewahrung der Masken zu beobachten. Bei Abwesenheit von Frauen wurden auch

Aufnahmen von Aruanã-Liedern gemacht, ohne dass die Sänger Masken trugen. Es wurde aber strikt abgelehnt, Aruanã-Lieder öffentlich ohne Masken zu singen. Von Lehrern verschiedener indianischer Stämme der Bundesstaaten Goiás und Tocantins wurde anlässlich eines Weiterbildungskurses ein kultureller Abend veranstaltet, um sich besser kennenzulernen. Bei der Vorbereitung kam es zu heftigen Diskussionen, in deren Mittelpunkt die Tabus der Maskenlieder und nachfolgende Mythe standen. Die beteiligten Karajá zogen sich dann mit Tänzen und Liedern aus der Affäre, die in ihrem Stammesrepertoire für unterhaltende Zwecke vorhanden sind. Ihre Profanität verdanken sie jedoch dem Umstand, dass sie vom Stamm der Tapirapé entlehnt wurden. Lieder der Kaiapó dienen dem gleichen Zweck. Zumindest die berühmte Liedfolge *yuparana* ist durch die Kaiapó wiederum von den Juruna übernommen worden. Die Folge ist, dass die Karajá all diesen Liedern einen Platz in ihrer Musikkultur gegeben haben, sie verstehen jedoch kein Wort der Liedtexte und kennen auch den ursprünglichen Verwendungszweck nicht.

Die folgende Mythe behandelt die Verletzung des Tabus der Masken-Geister und stellt damit das Verhältnis von Musik und Sprache auf einer ideologischen Ebene vor, die für die indigene Musikpraxis ausserordentlich relevant ist.

Geschichte vom Geheimnis des Maskenhauses

Sie wurde erzählt von Antônio Ijyaru Karajá aus Santa Isabel do Morro; aufgenommen von R. Conrad in Formoso do Araguaia, 31.5.1992. Transkription und Übersetzung: Ijesseberi Karajá und Eduardo Rivail Ribeiro, Goiânia 13.8.1992. (Siehe Tonbsp. CD-9)

Legende: 1)= im Voraus: Originaltext, Transkription nach A.P.I.,
2)= Text in Wortkonkordanz mit 3), mit pragmatischer Orthographie,
3)= Text in Wortkonkordanz mit 2), portugiesische Übersetzung,
4)= am Schluss: freie deutsche Wiedergabe.

1) weri'ri ri'ki dziremẽ ra'lore dgu'hu. hæna bede'u darikihe
iðeboho ðamẽ rãrafimẽhẽrenẽre. ðimẽbo idgoiki bedẽðinamamẽ
rãrafimẽhẽrenẽre. dariki aõkõlemẽ rãerãrimẽ ihẽmẽhẽre, ðu'le
riki i'ðe ðamẽ raribemẽhẽre ife'be ife'be riki, ðai riki ðairanẽ
refiramẽ darikihe relãire rikihe ðadi bohoko, woriðẽ rirofimẽhẽre
riki ðe'bo ðe'bo widãredãre rididimẽ dariki rirofimẽ'hẽre, mẽ
rikihe ðadi bohoko relãire. ðai darikihe maðuari hedã, bira'waki
roimẽhẽ radinẽhẽkẽmẽ darikihe iribe ɔ roholamẽ rãire, refiukore
rarabunẽmẽ refiukore, dariki rare aha'na'ɔ rohonẽmẽ, darikihe
harabɔɔ rarerile ðari,ki lihã ira rikro, dzãrele riki relãiraki
mẽ'ẽ rariberaki dariki'he iradã rikromẽ idi rarimẽ rare.

da'i dariki worisi rebureri riki, hēluku riki riare, hāluku inadaō
ri'ki riare, idgō riki ula'du damē risōkremē riare, iumē maha'du
sōma dariki ina'tsi riare, dariki uridere, ifē ula'du riki
rahenēkemē risimē, dariki worisi rikokromē idi roime'hē, dīo
ramēhēreki ahira boho worisi rukile riki rikumē rēime'hē hawīi
maha'du, ula'du riki rima rahumēhē.

ka halu'ku refihure'i darikihe deridiki itse rirahure worisi, kia
damē rihunēmē riworonē, damē darikihe worisi ifēmē ramēnēmēmē
riki ifē'di rehumēhē hēluku rotfi, hēluku rotfi worisi ifē'di
rehumēhē, mariki ifē'di rehumēhē, idihidihī maha'du worisi wanale
widi rehumēhēre, mariki rehumē'hē inatfi dariki ifē rahure ibudumē
ifē rahure.

darikihe inē ina'tsi rasiranēre worisi, raōninērenēre mōnariki
inire riki wirai'dze riki idgō dariki idzewira riki, kia boho riki
rasiranērenēre, ifē huduhudumē riki ifēi rahure, irahudi dariki
widee rariberenēre, dasirenē rahuremē riki, widee rariberenēre,
darikihe dikiboho refihulerenēkre riki.

dzu'hu rikihe rawiunērenē, rawiunērenēre, oōemē riki rawiunērenēre,
refihudi darikihe duu widee rariberenēre, wii rirubunērenēkremē,
dimēbo rikihe wii rirubunēkre wihidi aōbo ida ohodēdi aōbo riki,
wihidi riki wii rirubunērenēkre, darikihe hēluku idgidio
ridimanērenēre, damēo dariki widee rariberenēre: "widee he rikehu."
dariki widee rehurenēre wii riwerenēre wimadī akile, dariki
halukurotifi redzudzurenēre, rikihe rururenēre refihurenēre, dariki
bade biī reare riki inēhoaōkō ibudumē riki aōnaōna
refi'hure.

weriribo inatfi raremē ki'e riki aōmao riki rare beroriorē'o riki
adēdurario, re'θemē riki, iribidā diokeθedemē darikihe ifē dēbatfi
rekoarenēre ifēhoaōkō riki bi'i, dariki aōmatfi'le rekoare
idgadomatfi riki inē inatfi wiwihikē riki irufe'ra rikihe awidamē
rironēre rironēre: "mōwaje kaibo'ho doide?" dariki, "biī! mōwaje
diwamēderi?" "dia'rē boho" danirenē riobidinēmē darikihe: "mōbo
doide?" weriribo boho damē riērafire: "dikē, rēbo'ho bi'ri
watfirenēreri" mē riki damē refiobidinērenēre.

da'i rikihe weriribo damē raribere roikremē i, kibo, howa'na, dariki
damērenē reobimē darikihe wiwana raidonēmē roiremēhē, daile riki
roiremēhē, ihiki darikihe dī, kibo'ho rariore dzuradzuranēmē
roiremēhē i, naha'tsi dariki ifē ifēbo ritfuarenēre. , mī, kēnēhe
Javaē mēhē'du idgiiki reerireri widgi ree'rireri, ka corsoki
watfirenēreri, kiamē kēnēhe reliireri, kiehe.

2) Weryry 3) menino	riki "diz que"	jyremy rapaz já iniciado	ralore entrou	juhuu tempo
2) hỹyna 3) povo antigo	bedeu, tempo	tarikhe "então diz que"	ise boho a mãe deles	tamy para ele
2) rỹraxyhỹrenyre, 3) perguntavam (continuamente)	tĩmybo	ijoiki como?	no grupo de homens	
2) bededỹnanamy 3) o comportamento	rỹraxyhỹneryre. perguntavam.	Tariki "então diz que"	aõkõlemy não, nada	
2) resererimy 3) ficando	ihāmyhỹre, continuamente	tule também	riki "diz que"	ise a mãe dele
2) tamy 3) para ele	rarybemyhỹre falavam (continuamente)	ixyby ixyby sempre	riki, "diz que"	
2) tai riki 3) "então, diz que"	taireny delas	rexiramy não suportar	tarikhe então	relyyre contou
2) rikihe 3) "diz que"	tadi bohokò, para a mãe deles	worỹsỹ espírito	riroximyhỹre comiam	riki "diz que"
2) tebò tebò 3) mãos (dedos)	wityretyre um em cima do outro	ritidimy colocavam (colocando)	tarikhe então	
2) riroximyhỹre, 3) e comiam	my assim	rikihe "diz que"	tadi bohokò para a mãe deles	relyyre. contou
2) Tai 3) então	tarikhe "diz que"	matuari velho	hetybyraweki na beira do fogo	roimyhỹ deitado
2) tarikhe 3) "então diz que"	irybe-ò na palavra dele	roholamy ouvindo	ryire, levantou	radymhỹkỹmy com cinza
2) rarabunymy 3) se curvando (como velho que é)		rexiukore, se suspendeu	tarikhe "então diz que"	hārabòbò espírito da tempestade
2) rare 3) foi embora	ahāna-ò para fora	ròhònymy, saiu	irikrò, cortou	jyrehle rapaz
2) rarerile 3) vindo (também)	tarikhe "então diz que"	lyhy pena	irare, cavou	hāluku buraco
2) riki 3) "diz que"	relyyraki por causa que contou	myy assim	riare, cavou	ijò outro
2) irati 3) cabeça dele	rikròmmy cortou	idi com (levando)	riare, cavou	iyumy adulto
2) Tai 3) então	tarikhe "diz que"	worỹsỹ espírito	reburere ficou com raiva	riare, cavou
2) riare, 3) cavou	hāluku buraco	inataò três	riare, cavou	iyumy adulto
2) uladu 3) criança	tamy para ele	risòkremy para pôr no fogo	riare, cavou	iyumy adulto
2) sōna 3) pôr no fogo	tarikhe "então diz que"	inatxi dois	riare, cavou	iyumy adulto
2) uritere, 3) queriam	ixỹ grupo (de mulheres)	criança	uladu "diz que"	riare, cavou
2) risỹny, 3) estava	tarikhe "então diz que"	worỹsỹ espírito	rikokròmmy proibido, não permitia	riare, cavou
2) roimyhỹ, 3) estava deixando	tiò para onde		ramyhỹreki que vão (continuamente)	riare, cavou
2) worỹsỹ 3) espírito	rukile na frente deles	riki "diz que"	rikumy defecando	riare, cavou
2) uladu 3) criança	riki "diz que"	ryma fome	rahumyhỹ. ficar com fome	riare, cavou
2) Ka hāluku 3) buraco	rexihureu quando (se) acabou	tarikhe "então diz que"	terityky casca de árvore	riare, cavou
2) itxe rirahure 3) (foram buscar)	worỹsỹ, espírito	kia e	tamy para ele (o buraco)	riare, cavou
2) riworony 3) acender	tamy para ele	tarikhe "então diz que"	worỹsỹ espírito	riare, cavou
2) ramynynanymy	riki	ixỹ-di	rehumyhỹ	riare, cavou

3) pegavam	"diz que"	de mulheres	jogavam	buraco	dentro do
2) hāluku	rotxi	worȳsȳ	ixȳdi		rehumyhȳ,
3) buraco	dentro do	espírito	de grupo de mulheres		jogavam
2) mariki	ixȳdi	rehumyhȳ,	ityhytyhy		
3) "então diz que"	de mulheres	jogavam	a pessoa que tem força		
2) mahādu	worȳsȳ	wanale	rehumyhȳre,	mariki	rehumyhȳ
3) grupo	espírito	com	jogava	"diz que"	jogavam
2) inahātxi	tariki	ixȳ	ibutumy	ixȳ	rahure.
3) dois	"e, diz que"	mulheres	todas	(mulheres)	acabou
2) Tarikiye	iny	inatxi	rasiranyre		worȳsȳ,
3) "então, diz que"	pessoa	duas que	sobraram		espírito
2) raōnunyrenyre	monariki	inire	riki	Wyraije	
3) transformaram (-se)	diz que	nome	"diz que"	(nome da pessoa adulta)	
2) riki	ijō	tariki	ljewyra		riki,
3) "diz que"	outro	"então diz que"	(nome da pessoa adulta)		"diz que"
2) kia	boho	riki	rasiranyrenyre,	ixȳ	huduhudumy
3) e	(plural)	"diz que"	sobraram	grupo de mulheres	mataram, acabaram
2) riki	ixȳ	rahure,	irahudi	tariki	widee
3) "diz que"	mulheres	acabou	depois	"então diz que"	os dois entre si
2) raryberenyre,	tasȳreny	rahuremy	riki,	widee	raryberenyre,
3) falaram	turma deles	que acabaram	"diz que"	entre si	falaram
2) tarikiye	tiki boho		rexihulerenykre		riki.
3) "então diz que"	eles		não acabou (morreu) também		"diz que"
2) Juhu	rikiye	rawiunyreny,	rawiunyrenyre	sōemy	riki
3) antes	"diz que"	cantaram	cantaram	muito	"diz que"
2) rawiunyrenyre,	rexihudi	tarikiye	tuu		widee
3) cantaram	quando acabou	"então diz que"	assim		entre si
2) raryberenyre,	wii	rirubunyrenykremy,	timybo	rikiye	wii
3) falavam	os dois	para matar	como	"diz que"	os dois
2) rirubunykre	wyhydi	aōbo yda	òhòtedi		aōbo
3) vão matar	com flecha	(talvez) ou	com borduna		(talvez)
2) riki,	wyhydi	riki	wii		rirubunyrenykre,
3) "diz que"	com flecha	"diz que"	os dois		vão matar
2) tarikiye	hāluky	ijyti-ò	ritymanyrenyre,		tamy-ò
3) "então diz que"	buraco	na beira do buraco	ficaram		para (lá)
2) tariki	widee	raryberenyre:	"widee herykehu."		tariki
3) "então diz que"	entre si	falaram	entre si jogar		"então diz que"
2) widee	rehurenyre	wii	riwerenyre	wimaty akile,	
3) entre si	jogaram	ambos		no meio da barriga (figado)	
2) tariki	hālukurōtxi	rejujurenyre,	rikiye		rururenyre
3) "então diz que"	dentro do buraco	caíram	"então diz que"		morreram
2) rexihurenyre,	tariki	bede	byy		reare riki
3) acabaram	"então diz que"	tempo	sem barulho		ficou "diz que"
2) inyhoaōkō	ibutumy	riki	aōnaōna		rexihure.
3) ninguém	todo	"diz que"	coisas		acabou
2) Weryrybò	inatxi	raremy	riki	aōma-ò	riki
3) rapazes	dois	ficam	"diz que"	para tal lugar	"diz que"
2) rare	bero riōre-ò	riki	adedura riōresem		riki,
3) foram	rio pequeno	"diz que"	para pegar/apanhar filhote de arara		"diz que"
2) iribita	diokesedamy	tarikiye	ixȳ		tybytxile
3) de lá	voltaram	"então diz que"	grupo de mulheres		
2) rekoarenyre	ixȳhoaōkō	riki	byy,		tariki
3) acharam	não tinha ninguém	"diz que"	sem barulho		"então diz que"
2) aōmatxile	rekoare	ijadòomatxi	iny	inatxi	wiwihiikȳ
3) [aōmatxile]	acharam	duas moças	pessoas	duas	muito boa
2) riki	iruxera	rikiye	awitamy	rirònyre	rirenyre:
3) "diz que"	bonita	"então diz que"	boa para eles	entraram	entraram
2) "mowexe	kaiboho	toite?"	tariki,		"bii! mowexe tiwamyteri?"
3) quem	vocês	são	"então diz que"		quem esta pegando (em nós)

2) "Diarỹ boho"	tanireny	riòbitiny	tarikihe:	"mobo toite?"	
3) nós	nome deles	explicaram	"então diz que"	quem são (vocês)	
2) weryrybò boho	tamy	rỹĩraxe:	"Dikarỹ boho	biri	
3) os rapazes	para elas	perguntaram	nós	periquito	
2) watxirenyrerĩ"	my	riki	tamy	rexìòbitinyrenyre.	
3) somos	disse assim	"diz que"	para elas	explicaram	
2) Tai	rikihe	weryrybò	rarybere	roikremy	iki boho-wana,
3) então	"diz que"	rapazes	falaram	para casar	com elas
2) tariki	tamyreny	reòbmy	tarikihe	wiwana	
3) "então diz que"	para elas	aceitaram	"então diz que"	com os dois	
2) raydònymy	roiremyhỹ,	taile	riki	roiremyhỹ,	ihyky
3) casadas	ficaram	lá, ali mesmo	"diz que"	ficavam	e assim
2) tarikihe	tiki boho		rariòre	jurajuranymy	
3) "então diz que"	eles		filho	geraram, reproduziram	
2) roiremyhỹ	inahãtxi	tariki	ixỹ	ixyby	ritxuarenyre.
3) ficaram	e até	e, então	grupo de mulheres	outra vez	geraram
2) Mykỹnyhe	Javaé mahādy	ijyyki	reeryrerĩ	wiji	reeryrerĩ,
3) e assim	grupo Javaé	na história	aprendendo	hoje	aprendendo
2) ka cursoki	watxirenyreriki,	kiamy kỹnyhe	relyrerĩ,	kiehe.	
3) aqui no curso	estou	assim	aprendendo	acabou	

4) In alter Zeit kam ein Junge in den Kreis der initiierten Knaben (ins Maskenhaus). Zuhause wurde er darüber ausgefragt und er sagte, er wüsste nichts. Schliesslich hielt er die bohrenden Fragen nicht länger aus und berichtete: «Die Geister verschränken die Finger jeder Hand übereinander und essen so.» Dies berichtete er zuhause.

Ein Alter lag von Asche bedeckt neben dem Feuer. Als er den Jungen sprechen hörte, erhob er sich gebeugt und ging nach draussen. Da kam der Sturmgeist Harabobo und schnitt ihm den Kopf ab. Weil der Knabe über das Geheimnis gesprochen hatte, tat er das und schrie.

Nun war der Geist voller Wut und grub drei Löcher, um Kinder und Erwachsene zu verbrennen. Er liess alle hungern und niemanden entfliehen. Als die Löcher fertig waren sammelten sie Baumrinde und zündeten Feuer an. Alle wurden dort hineingeworfen. Zwei (Männer) mit Namen Wyraise und Ijewyra blieben übrig. Sie sprachen zueinander, dass niemand mehr da sei und sie auch sterben müssten. Danach sangen sie lange. Schliesslich überlegten sie, ob sie sich mit Pfeilen oder Keulen umbringen sollten und einigten sich auf Pfeile. Sie stellten sich an den Rand des Feuerlochs und schossen sich die Pfeile gegenseitig in den Bauch. Da stürzten sie in das Loch und eine grosse Stille zog ein, weil nichts mehr da war.

Zwei Knaben waren an einen Bach gegangen *filhote de arara* zu fangen und kamen (erst jetzt von dort) zurück. Stille herrschte, sie fanden niemand ausser zwei Mädchen. Die waren wunderschön und sie fragten sie: «Wer seid ihr?» «Bii», kam die erschrockene Antwort. Die Knaben sagten ihre Namen. Nun erklärten die Mädchen, sie seien *periquitos* (Sittiche; d.h. solche, die sich in Menschen verwandelt hatten). Sie waren einverstanden die Knaben zu heiraten, bekamen Kinder und so entstanden die Karajá- und Javaé-Indianer.

Die Mythe wird auch *história de Heto hokĩ* genannt, denn die Ankunft Harabobos wird zu Beginn des Grosshaus-Festes dargestellt. In der Literatur ist sie in verschiedenen Versionen durch freie Übersetzungen bekannt (s. EHRENREICH 1891: 40f.).

Für den Gegenstand des Beitrags sind zwei Punkte der Mythe wichtig. Einmal begründet sie für das Verhältnis zu den *ijasò* «a necessidade de realização das danças e de outro cerimoniais, pelo propósito de propiciar tais seres que, se insatisfeitos, causariam desgraças. Esta pode ser apontada como a "função manifesta" da instituição de Aruanã» (COSTA 1978: 34). Es ist die Verletzung des Tabus des Geisterhauses, welche dem ganzen Stamm die Katastrophe bringt.

Zum andern ist der Umstand wichtig, dass aus einem Doppelpaar von zwei Männern und zwei Frauen der Stamm wiederersteht. Hier ist eine Analogie zu den Maskentänzen gegeben, bei denen je zwei Frauen und zwei *ijasò* (als Masken) das Fortbestehen und Wachsen des Stammes provozieren sollen (s. Abb. 1, 2). Hans DIETSCHY analysierte genau diese Situation der Maskentänze und lieferte eine Hypothese zur Frage des Doppelpaares (1960: 1-5).

Hiermit betrachten wir bereits Details der Tänze selbst. Die tanzenden und singenden Masken treten nämlich immer als Paar der gleichen *ijasò*-Klasse auf. Dies hat Auswirkungen auf die musikalische Gestalt des Geschehens, wie noch gezeigt werden soll. Dietrichs Beschreibung trifft bis heute auf die Maskenpaare des Aruanã-Festes zu:

Le couple se dirige donc en dansant et en chantant vers le village, revient en arrière, dansant toujours, poursuit la danse sur place auprès de la maison des hommes et s'approche une seconde fois des huttes du village. Là sont accroupies – pas toujours, mais dans certains cas – une rangée de femmes et de jeunes filles. Au moment où les esprits s'approchent pour la seconde fois, deux d'entre elles vont à leur rencontre, mais elles reculent rapidement et craintivement pour les éviter, car le contact d'un masque est mortel pour elles. Significatif est le mouvement des mains des danseuses: tandis qu'elles avancent puis reculent, elles rament avec les mains, leur imprimant un mouvement de roue de moulin dirigé vers le bas du corps. Ce geste est parlant. Et, de fait, les femmes confièrent à mon épouse lors d'une telle occasion que ce sont avant tout les jeunes filles désirant un mari ou les jeunes femmes désirant avoir un enfant qui se décident à cette danse de rencontre... La signification de la danse paraît claire; il s'agit de fertilité ou même de mariage. (DIETSCHY 1960: 3)



Abb. 1: Eine junge Karajá-Frau empfängt die Aruanã-Geister am Rand des Dorfes.- Santa Isabel do Morro, 13.9.1992; Foto: R. Conrad.

Die choreographischen Details betreffen das Ende jedes einzelnen Tanzes eines Maskenpaares. Der gesamte Ablauf gestaltet sich als Korrespondenz zwischen musikalischer Form, Choreographie und Dorfarchitektur. So bestehen alle *ijasô*-Lieder der Maske *weru* aus zwei musikalischen Phrasen (A & B, siehe dazu Fig. 3 Notenbsp.), an die je eine bestimmte Textzeile gebunden ist.

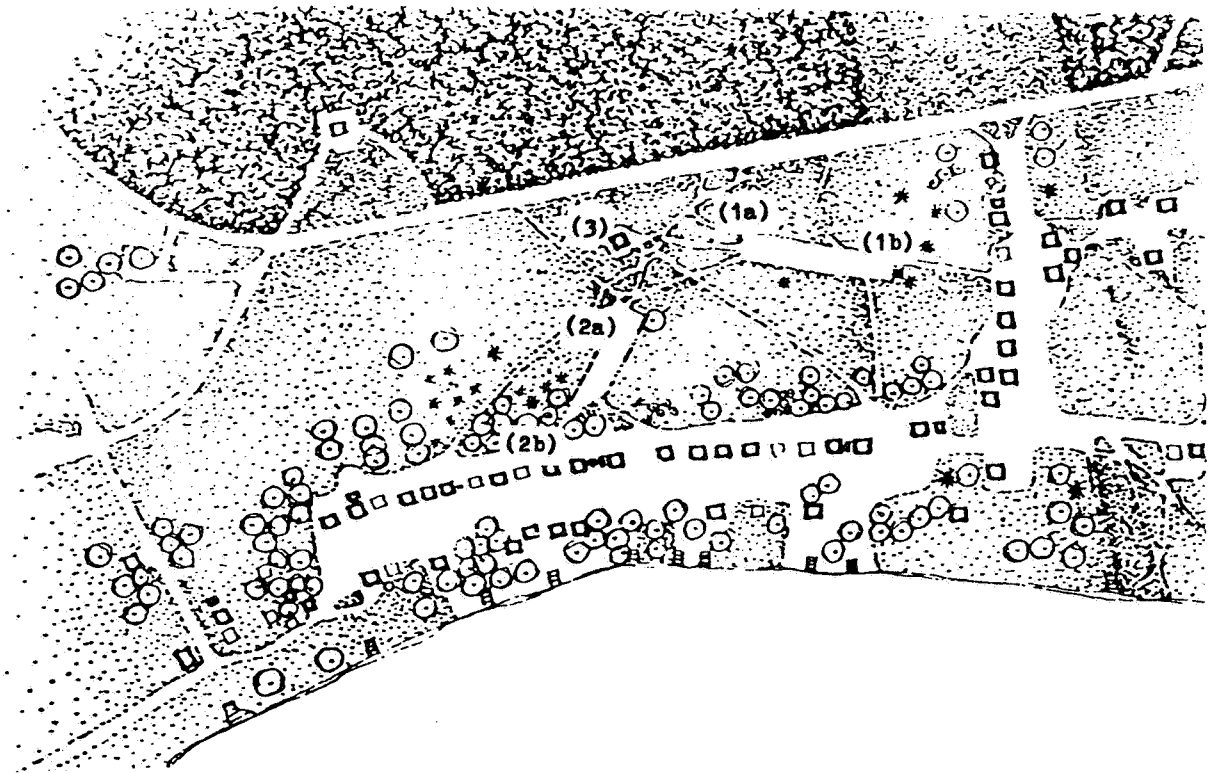
Die beiden Maskentänzer stehen zunächst nebeneinander auf ihrem Tanzplatz (Fig. 2: 1a, bzw. 2a) in der Nähe des Geisterhauses (Fig. 2: 3). Sie beginnen mit gleichmässigen Rasselschlägen. Auf dem dritten gemeinsamen Rasselschlag signalisieren sie ihre Präsenz als *ijasô*-mit einer kurzen vokalen Unisono-Note und einem Schleifer abwärts. Nach längerem Rasseln beginnt der Besitzer des Lieds mit Phrase A, sein Helfer wiederholt A. Diese Abwechslung lässt 4 bis 12, meist 6 oder 8 A-Phrasen aufeinanderfolgen.

Die beiden *weru*-Masken treten nun auseinander, stellen sich gegenüber (s. Abb. 3) und der Besitzer des Liedes geht zur Phrase B über. Sie ist meist länger als A und wird zwei- oder viermal gesungen. Oft kehrt sie nach einem eigenen Beginn zum thematischen Material der A-Phrase zurück, auch im Text (s. Liedtexte Nr. 1, 2, 3 und 7 weiter unten).



Abb. 2: Frauen tanzen mit den *weru*-Masken.- Santa Isabel do Morro, 13.9.1992; Foto: R. Conrad.

Beim erneuten Wechsel zum Alternieren der Phrase A setzen sich beide Tänzer in Bewegung, tanzen in einem kleinen Bogen graziös aufeinander zu und beginnen ihren Weg zur Frauenseite ihres Tanzplatzes am Dorfrand (Fig. 2: 1b bzw. 2b). Sie wippen in den Hüften und mit dem ganzen Körper, trippeln rechts – links im Gleichschritt, wobei auf jedem rechten Fuss ein gemeinsamer Rasselschlag erfolgt. Die Arme bewegen sich leicht wie Flügel, die linken Ellbogen auf dem rechten Schritt nach unten, auf dem linken Schritt nach oben; beide Rasseln werden rechts gehalten. Die Bewegungen und der Rhythmus des Rasseln sind koordiniert, das Metrum des Gesanges kann davon unabhängig sein. Mit 4 bis 6 A-Phrasen gelangen die Tänzer an das andere Ende ihres Tanzplatzes am Dorfrand und tanzen dort auf der Stelle 2 oder 4 Phrasen B. Mit Phrase A kehren sie zum Ausgangspunkt zurück, hier wieder Phrase B, dann zum zweiten Mal mit Phrase A zum Dorfrand. Jetzt haben sich zwei Frauen einige Meter auf den Tanzplatz begeben und stehen dort mit gesenktem Kopf, streichen sich mit den Händen über den Leib und tanzen dann plötzlich rückwärts dicht vor den Masken zu ihrem Platz zurück, wo das Doppelpaar formlos auseinandergeht. Die Masken laufen zum Geisterhaus zurück. Der letzte Abschnitt von A wird von beiden Tänzern gemeinsam gesungen. Damit gibt



Figur 2: Das Maskenhaus (3) und die Tanzplätze (1a, 1b; 2a, 2b) im alten Teil des Dorfes Santa Isabel. (Detail von Figur 1)



Abb. 3: Zwei weru-Masken beginnen ihren Tanz beim Geisterhaus.- Santa Isabel do Morro, 13.9.1992; Foto: R. Conrad.

der hinzutretende Sänger das Zeichen zum Schluss der Musik. Während alle A- und B-Phrasen mit einem Glissando-Schleifer abwärts enden, der vom nächsten Einsatz des andern Sängers überdeckt wird, setzt der gemeinsame Schleifer am Schluss gesondert von einer etwas höheren Stufe an, quasi als Pendant zum Beginn. Im Fall, dass der Tanzweg zu Ende ist, wenn der zweite Tänzer mit Singen an der Reihe ist, kann auch er die B-Phrase beginnen.

Interessant sind kleine Varianten zwischen beiden Sängern. Sie sind zu gering, um Improvisation genannt zu werden. Ein Vergleich der Phrasen im Notenbeispiel, das einen ganzen Tanzablauf mit allen Wiederholungen zeigt, macht sie deutlich. Nicht gemeint ist ein Irrtum des zweiten Sängers am Anfang, der die gesamte Melodie einen Halbton nach unten transponiert. Einige Töne sind im Notenbild verschiedenen Halbtonbereichen zugeordnet, obwohl sie vielleicht nur wenige Cents auseinanderliegen – das ist der chromatischen Digitalisierung unserer Notenschrift geschuldet. Zwei immer wiederkehrende Intervalle und Rhythmen jedoch sind zwischen beiden Sängern konstant unterschiedlich, als wären sie darauf bedacht, ihre Individualität nicht ganz aufzugeben (siehe Minuskeln im Notenbeispiel [Fig. 3]: k und m jeweils in Phrase A).

Dann wiederum gibt es Details, die als Varianten und Reaktionen einander zugespielt werden, ehe eine feste Form erreicht ist (siehe jeweils die ersten Noten von a und c in A). Dabei versucht der Reagierende durchaus nicht, einen Fehler seines Vorgängers auszugleichen, sondern er nimmt eher eine Anregung auf, eine andere Freiheit zu begehen. Die Phrase B gar kann erhebliche Unterschiede aufweisen, die aber bemerkenswert gleichförmig vorgetragen werden (hier nur: b, 1). Das kann bis zu vollständiger thematischer Verschiedenheit reichen.

Portamenti, Abweichungen vom Halbtonsystem (Mikrotöne), Registerwechsel der Stimmen u.a. werden in dieser oralen Kultur musterhaft verwendet. Bei grosser Anstrengung durch den Tanz, das Tragen der Masken usw. kann die absolute Tonhöhe nach oben oder unten driften oder die Intervalle werden zu gross oder indifferent bemessen. Das reguliert sich aber nach einem Moment der Ablenkung wieder. Auch ein unterschiedliches Mass an musikalischer Begabung ist erkennbar. Die Sänger der Aufnahme für die folgende Fallstudie sind die besten am Ort. Ihre Anonymität soll auch hier gewahrt werden.

Eine Musik des Maskenpaares *weru* der Karajá

Die Musik wurde am 9.9.1992 in Santa Isabel aufgenommen. Aufnahme und Transkription stammen von R. Conrad. Dauer: 7'35". Alphanumerische Vorgaben vor den Notenlinien sind wie folgt zu interpretieren: 1, 2= Sänger; A, B=Phrase; Ziffern 1 bis 14= Verlauf des Lieds. (Siehe Fig. 3 und CD-10)

Die Maske *weru* unterscheidet sich durch verschiedene Details von den anderen Maskenpaaren.

Weru ist neben der Bezeichnung für die Maske und ihre musikalische Gattung auch noch das Karajá-Wort für (Kürbis-)Rassel. Diese Rasseln für die Maskentänze werden nicht veräussert und sind im Gegensatz zu den für den Verkauf hergestellten Instrumenten ohne Verzierungen und Federschmuck gemacht, aber mit einigen Schalllöchern versehen. Die Masken *ijareheni* haben ebenfalls diese Rasseln, *jauhi*, *irabore* und *debo* (auch *irahetotiore* oder *tamaherarybe*) dagegen nicht. Die *ijareheni* rasseln auf jedem Schritt, die *weru* nur auf dem rechten Fuss. *Habuseweria* ist die Musik von der Art *weru*, aber schneller.

Die Maske *tyrehe* ist der Chef der *ijasò* (*avô dos Aruanã*), *lateni* sein *secretaria*. Beide Masken singen und tanzen nicht und treten auch nicht paarweise auf. Die Masken *hariri* und *iobese* waren 1992 in Santa Isabel nicht vorhanden.

Die Maske selbst besteht aus einem geflochtenen Helm. Bei den *weru* hat dieser einen senkrechten zylinderförmigen Aufsatz mit einer einfachen antennenartigen Verlängerung und zwei kronenförmigen Federreihen am oberen Rand. Die Mantelfläche ist in zwei kongruente Hälften geteilt und mit dem *ôêôê*-Muster oder mit glatten senkrechten Feldern verziert (*ôêôê*: *curva torto*). Federbüschel sind als Anhänger befestigt. Die Muster waren früher als Federmosaiken gearbeitet.



Abb. 4: Zwei *weru* tanzen auf Platz 2.- Santa Isabel do Morro, 13.9.1992; Foto: R. Conrad.

1+2 : x  *zwei Rasseln weiter bis zum Ende*

a b c d e f g h i k l m n

1 : A1 

2 : A1 

1 : A2 

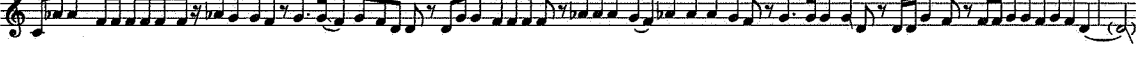
2 : A2 

1 : A3 

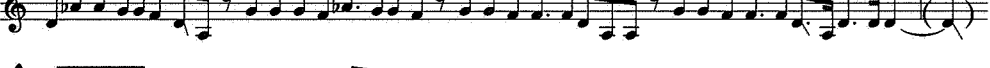
2 : A3 

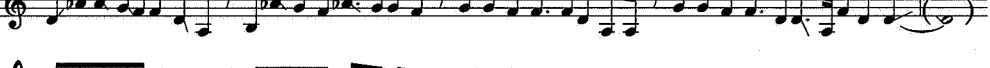
1 : A4 

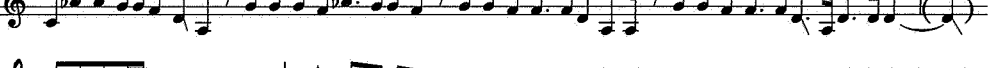
2 : A4  a b c d e f g h i k l m

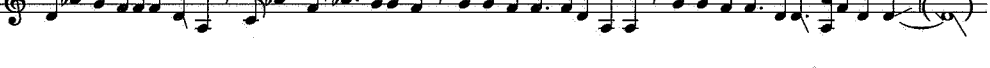
1 : B1 

2 : B1 

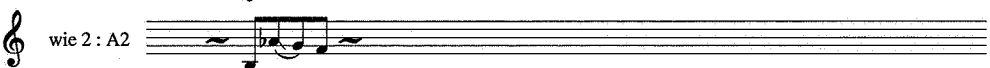
1 : A5 

2 : A5 

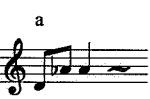
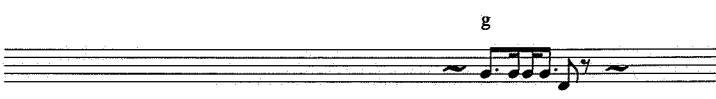
1 : A6 

2 : A6 

1 : A7 *identisch mit 1 : A5*

2 : A4  *wie 2 : A2* c

Figur 3. (Noten zu Tonbsp. CD-10)

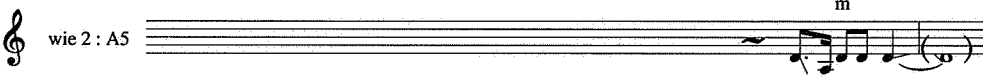
1 : B2   wie 1 : B1

2 : B2  wie 2 : B1

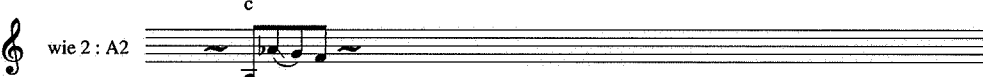
1 : A8 identisch mit 1 : A5

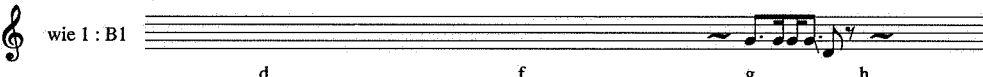
2 : A8 identisch mit 2 : A5

1 : A9 identisch mit 1 : A5

2 : A9  wie 2 : A5

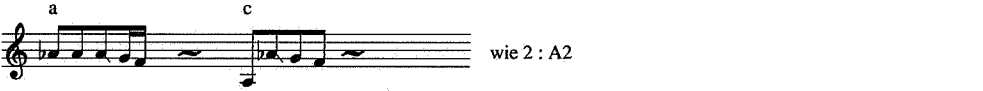
1 : A10 identisch mit 1 : A5

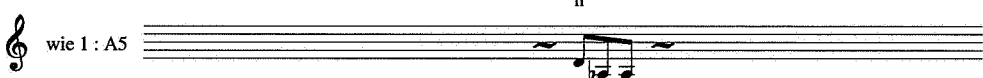
2 : A10  wie 2 : A2

1 : B3  wie 1 : B1

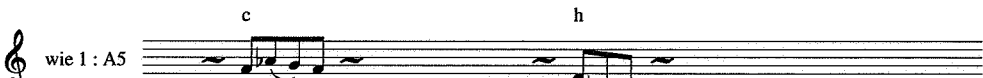
2 : B3  wie 2 : B1

1 : A11 identisch mit 1 : A5

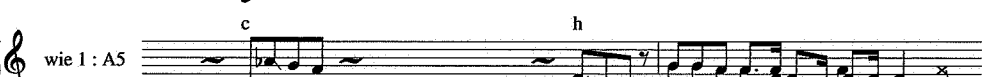
2 : A11  wie 2 : A2

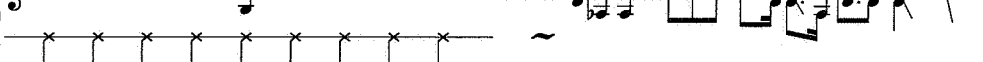
1 : A12  wie 1 : A5

2 : A12 identisch mit 2 : A5

1 : A13  wie 1 : A5

2 : A13  wie 2 : A2

1 : A14  wie 1 : A5

2 : x 

Figur 3 [Schluss].

Strohfransen fallen vom Kopfteil, das mit Stricken am Rock festgeknotet wird, um einen festen Sitz zu haben, und fallen weiter über den Oberkörper. Sie werden von Schnüren über den Schultern in Form gehalten. Der Fransenrock ist aus einem andern Material geknüpft, das eine grüne Färbung hat und aus dem Nachbardorf Fontoura geholt werden musste.

Die *ijareheni* haben im Gegensatz zu den *weru* einen zusätzlichen Fransenumfang um die Schultern, der ihre Gestalt viel vollständiger verhüllt. Ihr zylinderförmiger Maskenaufsatz ist schräg und trägt auf der Mantelfläche das Muster *haru* (Pacu-Fisch). Der Aufsatz hat ebenfalls eine antennenartige Verlängerung, aber eine Federkrone und einen Federfächer aus schwarzen und weissen Federn. Solche Federn sind auch an einer langen Schnur befestigt, die von der Aufsatzverlängerung nach hinten hängt. Details dieser Art sind es, die die äussere Form der einzelnen Maskenarten bestimmen. Sie treffen im einzelnen mitunter auf mehrere Masken zu, nicht jedoch in ihrer Gesamtheit.

Weitere Texte von *weru*-Liedern

Die Liedtexte verdeutlichen den Ideenkomplex der Maskentänze. Von acht Texten des Repertoires *weru* behandelt einer (Nr. 8) eine Situation mit Fischfang, Fluss und Kaiman. Die andern Texte haben erotischen oder sexuellen Inhalt in einer Art, wie sie LIMA FILHO schon andeutete: «As músicas dos Aruanãs têm um teor pejorativo e geralmente narram algum acontecimento em que as mulheres são insultadas» (1991: 87).

Alle Aufnahmen wurden vom Autor in Formoso do Araguaia, vom 24.5.-1.6.1992 gemacht. Transkription und Übersetzung: Ijesseberi Karajá, Eduardo R. Ribeiro, Goiânia. Die deutsche Übersetzung enthält auch kontextuelle Angaben, wie sie vom Komponisten selbst formuliert wurden. - Die Darstellung folgt dem Modell der «Geschichte vom Geheimnis des Maskenhauses» (siehe S. 47).

Lied Nr. 1

(1.) 1) *iro'du iro, dumã'bo dawedenanãmbo doidemãdabohe wãi dzi nohõ'di iwedemã ðea'demã. wãi'dzi, ke ða, ikie'he abina'na oða, oðamã doidemãdabohe wãi, dzi nohõdi iwedemã ðea'demã.*

2) iro'du	irodumybo	tawedenanymybo	toitemytabohe	wyiji	
3) animal		ter relação		com o	
2) nohõ'di		iwedemy		teatemy.	
3) animal doméstico do meu primo mais novo		ter relação sexual		querendo	
2) Wyijike	taikiehe	abinana	òtaòtamy	toitemytabohe	wyiji
3) oh, meu primo	por isso	doença	vários tipos		meu primo
2) nohõdi		iwedemy		teatemy.	
3) com animal de estimação		ter relação sexual		querendo	
4) (Der Weisse) hat Sex mit einem Tier (Tapir). Deshalb (haben die Weissen) verschiedene Krankheiten.					

4) (Der Weisse) hat Sex mit einem Tier (Tapir). Deshalb (haben die Weissen) verschiedene Krankheiten.

Lied Nr. 2

(2.) 1) *aribẽ, dile'he aribẽ, dile'he arahõdinõreri mĩĩ ða'mã ðaribemã mowanabo araribemã ararekremã. lerõke kua'mã waidjira'na obirekehe wamã ribenabohe ðahõdinõderi mã'õ ða'mã ðaribemã mowanabo araribemã ararekremã.*

2) Arybedilehe	arybedilehe	rahōtinyreri	myy	tamy	
3) de tua palavra	de tua palavra	pensando	assim	para ele/ com ele	
2) tarybemy	mowanabo	ararybemy	ararekeremy.	Lerŷke	
3) falar	com quem?	falando	ficarei	oh, minha prima	
2) kuamy	warirana	òbyrekehe	wamy	rybenabohe	tahōtinyteri
3) naquele	onde eu ando	(queria encontrar)	de mim	de falar	pensando (você)
2) myy	tamy	tarybemy	mowanabo	araribemy	ararekeremy.
3) assim	para ele	falar	com quem?	falando	ficarei

4) An deine Worte denkend sprach ich mit ihm, mit wem sprach ich nur? Wenn ich vorbeigehe, möchte sie mit mir sprechen.

Lied Nr. 3

(3.) 1) hawiki waodzinadhihineri idzideke odamã ribedumã waribemãhe raribemã, hawiki waodzinadhihineri. lerẽke kai lebohe dũbohe wadihe dadẽmã kiarerilemã dahe waribemãhe raribemã, hawiki waodzinadhihineri.

2) Hãwyky	waojinyhyreri	ijideke	õtamy	rybedumy	
3) mulher	eu não gosto dela	para ela	(de) namorar	falou	
2) warybemyhe	rarybemy,		hãwyky	waojinyhyreri.	
3) (que) minha palavra	falando		mulher	eu não gosto dela	
2) Leryke	kai	lebohe	tubohe	wadihe	taterny
3) oh, minha prima (mais nova)	você	talvez	pensando assim	de mim	ficar
2) kiarerilemy	tahe	warybemyhe	rarybemy,	hãwyky	waojinyhyreri.
3) por isso	então	minha palavra	falando	mulher	eu não gosto dela
4) "Die unangenehme Frau sagte über mich, ich hätte ein Verhältnis mit ihr, aber alles ist Lüge."					

Lied Nr. 4

(4.) 1) nõrõde rieri'kemã aõ'bo, nõrõde rieri'kemã aõ'bo, iſã'džu itſerenadi idzide'ke redẽhemã koworukredi kia redziwemã. uri'le i'di rawirawireri, uri'le i'di rawirawireri, i'di redziwi'rarinã,mã, i'di redzi'wemã, i'di redzi'wemã.

2) Norôte	rierykemy	aôbo,	norôte	rierykemy		
3) Entrada de pênis	para saber	(interrogativo)	entrada de pênis	para saber		
2) aôbo,	ixÿju	itxerenadi	ijideke	retehemy		
3) (interrogativo)	não-Karajá/ caboclo	que olha (espelho)	para si	olhando		
2) kôwòrukredi	kia	rejiwemy.	Urile	idi rawirawireri,		
3) com pedaço de pau	e	ter relação sexual consigo	só com	sentido prazer		
2) urile	idi	rawirawireri,	idi	rejiurarinomy,	idi	rejiwemy,
3) só	com	sentido prazer	com	sentindo prazer	com	(refl.+) ter relação
2) idi	rejiwemy.					
3) com	(refl.+) ter relação					
4) Die Cabocla probiert mit einem Stück Holz wie der Penis kommt und beschaut sich dabei mit einem Spiegel. Sie befriedigt sich selbst.						

Lied Nr. 5

(5.) 1) wadeibi'namã a'di ra're , wa,deibi'namã a'di rarehe, dziowahẽ kawẽhe'le rikare'kemã damãhe raribemã. wila'nake inã'le du'u wi'di rarehe, inã'le iwodzi,eri'deremã dziowahẽ kawẽhe'le rikare'kemã damãhe raribemã.

2) Wadeybinamy	adi	rare,	wadeybinamy	adi	rarehe,
3) minha querida	contigo	fico	minha querida	contigo	ficamos
2) jiõwahe	kawesele	rykarekemy	tamyhe		rarybemy.
3) deixa	assim mesmo	nós ficamos (juntos)	para ele/ ela		disse
2) Walanake	inyle	tuu	widi	rarehe,	inyle
3) oh, meu tio	somente nós	assim	nós dois	ficamos	só nós dois
2) iwojieryteremy	jiõwahe	kawesele	rykarekemy		
3) que insiste, difícil de terminar	deixa	assim mesmo	ficamos (juntos)		
2) tamyhe	rarybemy.				
3) para ela/ ele	disse				
4) Ich bleibe bei Dir. Wir bleiben immer zusammen. Das spricht sie zu ihm.					

Lied Nr. 6

(6.) 1) wi'i ri'wẽmã rã'irerikile kĩa'ranamã ridõrunẽrereri idzẽru'namã
wi'ki reĩ'ranã rã'ire. wila'nake aɔ'darenẽre ahuɔ'darenẽre kirekehe
ahuna'narĩbi araadĩrenẽre.

- | | | | | | |
|--|----------------------|-----------|----------------|---------|------------------------|
| 2) Wii | riwemy | | r'yirerikile | | kyaranamy |
| 3) ambos os dois | tendo relação sexual | | ficando | | fazendo ficar com ódio |
| 2) ritorunyleri | ijyrunamy | wiki | reyreny | r'yire. | Walanake |
| 3) emurrando | vergonha | os dois | se grudando | ficam | oh, meu tio |
| 2) aõtarenyre | ahuotareny | kirekehe | ahunana-ribi | | araatyrenyre. |
| 3) são estranhas | têm relação anormal | por causa | fazendo sexo + | | foram jogados |
| 4) Die zwei (Hunde) haben Sex, stossen und raufen sich mit Hass und Schande. Sie befremden mich, deshalb werfe ich sie (in die Grube). | | | | | |

Lied Nr. 7

(7.) 1) dario'rawana wa'ki rororore'nēmā runōremō wokireki
runōrehare'dakō labu'lemō idga'ra ro'iremō. lerōke ario'rekanō
adēmāranamō dai'dahē idile arare'kemō mō'damō raribē'mō, wokireki
runōrehare'dakō labulemō idga'ra ro'iremō.

- | | | | | |
|---|------------|--------------------|------------------------|-----------------|
| 2) Tariõre-wana | waki | ròrèrènyymy | runyremy | wokyreki |
| 3) com a filha dela | de mim | discussão | ficam | preocupação |
| 2) runyrierihāre takỹ | | labulemy | | ijara roiremy. |
| 3) mas ficando assim mesmo | | ter relação sexual | | querendo ficar |
| 2) Lerỹke | ariòrekỹny | | atỹmyranamy | taitahe |
| 3) oh, minha prima | tua filha | | se apresenta como nova | então/ por isso |
| 2) idile | ararekemy | my tamy | rarybemy, | wokỹreki |
| 3) com ela | ficar | assim para ela | falou | preocupação |
| 2) runyrieri hāre takỹ | | labulemy | | ijara roiremy. |
| 3) mas ficando assim mesmo | | ter relação sexual | | querendo ficar |
| 4) Sie spricht mit ihrer Tochter besorgt über mich, weil sie eine sexuelle Beziehung haben möchte. Deine Tochter sieht jung aus, deshalb möchte ich sie, sagte ich ihr. | | | | |

Lied Nr. 8

(8.) 1) abire'e birɛle dawa riheɗenōmō rāire'riha're, idzōhe
idzideke dāmō'kōderi. wila'nake warinaɗlereke iromō
idgara,kire,kenō'he, wafilemō dāmōhe aru,rud'e'remō
dɛsi'heɗikānōde.

- | | | | | | |
|---|-------------|----------|-------------------------|-------|--------------------|
| 2) Abirebirele | tawa | riheteny | r̥yirehĩhāre, | ijõhe | ijideke |
| 3) perto de ti | o pé dele | batando | ficando | outro | para ele |
| 2) temykõteri. | Walanake | | warinaõlereke | | irõmy |
| 3) não pegando | oh, meu tio | | em direção ao meu peixe | | querendo comê-lo |
| 2) ijarakirekenyhe, | waxilemy | teamahē | aruruteremy | | tejihedykynyte. |
| 3) querendo | no anzol | ficou | por causa de tua força | | se livrou, escapou |
| 4) Nahe beim Kaiman schlagen die Fische mit den Schwänzen auf das Wasser, die er nicht gefangen hat. Du hast meinen Fisch mitsamt dem Haken verschluckt. Dank deiner Kraft konntest du entkommen. | | | | | |

Die Polarität und Dualität der Geschlechter in der Kultur der Karajá kommt auch in den *brincadeiras* des Aruanã-Festes zur Geltung. Diese spiegeln die Spässe und Spiele der Übernatürlichen auf dem Grunde des Flusses wider und werden, wie bereits zitiert, durch Schamanen kundgetan. Im konkreten Falle ging es um ein Gefäss mit schwarzer Farbe, das auf einem der Tanzplätze vergraben war. Die Frauen unter Leitung der Mutter eines der *dono da festa* versuchten es zu erobern, um die Männer zu beschmutzen. Nach einigem Hin und Her ging die Sache zugunsten der Männer aus (s. Abb. 5; vgl. LIMA FILHO 1991: 90).

Der Bitte um Reproduktion der Nahrungsmittel ist zu Beginn des Maskenfestes eine Zeremonie gewidmet, in welcher ein Schamane die «Gesichter» der Masken mit *andòra* wäscht, einer flüssigen Medizin aus Wasser und Wurzeln, die guten Fischfang, Jagd und Schildkröten bringen soll, und die von der Mutter des *dono da festa* zubereitet wurde. Diese kocht auch die Speisen, mit denen die Frauen die Masken versorgen.

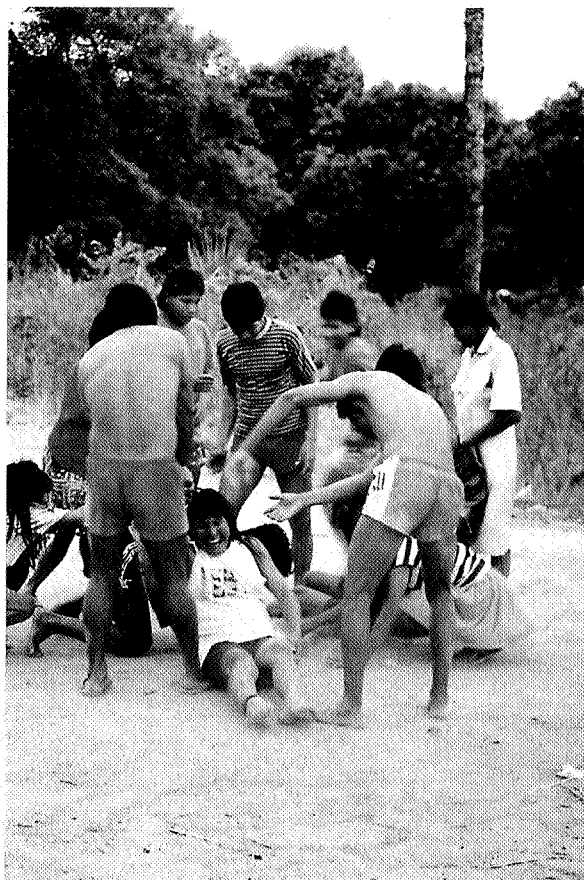


Abb. 5: *Bricadeira* während des Aruanã-Festes.- Santa Isabel do Morro, 13.9.1992; Foto: R. Conrad.

Das Aruanã-Fest hat zwei Eigentümer (*dono*), für deren Familien die Durchführung eine grosse organisatorische und materielle Herausforderung darstellt. Sie werden von den Schamanen ausgewählt und bestätigt. Im September 1992 waren es zwei junge Männer, *Wadohi* und *Maloa*. Ihre exklusiven Mannschaften tanzten räumlich getrennt auf den beiden Tanzplätzen östlich bzw. südlich des Geisterhauses.

Die Kunst, gute Lieder für den Maskentanz zu komponieren, wird hochgeschätzt. Der rituelle Gebrauch der Lieder bleibt für eine gewisse Zeit Privileg des Komponisten und die Anerkennung durch die Gemeinschaft verschafft ihm Prestige. Die besten Lieder sind in aller Munde und gehen in Allgemeingut über. Solange die Erinnerung reicht, sind sie unter dem Namen des Komponisten bekannt.

Parece existir uma categoria especial com possíveis atribuições cósmico-sociais aos "cantadores e compositores" das músicas dos Aruanãs. Eles gostam tanto de cantar as mais antigas, as mais difíceis, dominadas pelos mais velhos, como de criar novas canções. Estas novas canções correm pelas diversas aldeias associadas com os nomes de quem as fez. (LIMA FILHO 1991: 87)

Hier zeigt sich, dass der religiös-rituelle Bereich der Karajá-Kultur Teile der alltäglichen Erfahrung und Logik ausser Kraft setzt. Die Lieder sind unter dem Namen ihrer Komponisten bekannt, andererseits muss deren Anonymität als Tänzer gewahrt bleiben. Die Frauen wissen offiziell nichts von den Männern unter den Masken, aber sie bereiten die Speisen zu, die diese später im Geisterhaus essen. Die Geister kommen aus einer mythischen Welt, aber in ihren Liedern besingen sie Situationen, die quasi zum Dorfklatz gehören. Solange diese offensichtlichen Widersprüche hingenommen werden, ist die Loyalität der Gemeinschaft gegenüber ihrer traditionellen Kultur gewahrt, ist diese Kultur als System nicht in Frage gestellt.

In diesem System spielt das Verhältnis von Musik und Sprache eine grosse Rolle. Dazu gehören nicht nur Liedtexte und musikalische Terminologie, sondern auch die in den Mythen verschlüsselten Verhaltensvorschriften und Ideologie, sowie die Möglichkeit der Diskussion, die die Fragen der Akzeptanz und des Verhaltens innerhalb der Gemeinschaft koordiniert. Die Stammessprache, dem Zweig des Makro-Gê zugehörig, wird hierbei allgemeinverständlich angewendet. Eine elitäre Form würde auf einer solch breiten Basis der Verwendung keinen Sinn machen. Zu viele Menschen sind am Singen, Tanzen, Komponieren und Diskutieren beteiligt und geben den Maskenliedern eine vitale Funktion von der Partnersuche bis weit hinein in die sozialen Beziehungen und die Identität der traditionellen Gemeinschaft.

Bibliographie

COSTA Maria Heloisa Fénelon

- 1978 *A arte e o artista na Sociedade Karajá*.- Brasília: FUNAI (Divisão de Estudos e Pesquisas).- 196 p.

DIETSCHY Hans

- 1960 «Note à propos des danses des Karajá».- *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* (Genève) 19: 1-5.
- 1970/71 «Die Tanzmasken der Karajá-Indianer und der Aruanã-Fisch».- *Bulletin der Schweizerischen Gesellschaft für Anthropologie und Ethnologie* (Zürich) 47: 48-53.

EHRENREICH Paul

- 1891 «Die Karayá-Stämme am Rio Araguaya (Goyaz)», in: EHRENREICH P., *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*, pp. 5-48.- Berlin: W. Spemann.- 80 p.- (Veröffentlichungen aus dem Königlichen Museum für Völkerkunde, vol. 2)

FORTUNE David Lee

- 1973 «Gramática Karajá: um estudo preliminar em forma transformacional».- *Arquivo Lingüístico* (Brasília) 173: 101-158.

LIMA FILHO Manuel Ferreira

- 1991 *Os Filhos do Araguaia: reflexões etnográficas sobre o Hetohoky Karajá, um rito de iniciação masculino*.- Brasília: Universidade de Brasília. [Dissertação de Mestrado]

SOUZA FILHO Odilon João de

- 1992 «Das Grosshaus-Fest der Karajá-Indianer».- *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* (Leipzig) 39: 305-328.

Résumé

Dans la tradition des Karajá, les rapports entre musique et langage sont multiples.

Le masque weru possède un répertoire de chants anciens et nouveaux que deux danseurs chantent alternativement. Chaque chant est divisé en deux parties à caractère répétitif. La forme binaire régit texte, mélodie et chorégraphie.

Les rapports entre les chants weru et la tradition autochtone sont profondément ancrés dans les relations sociales et personnelles. Les mythes, normes morales et concepts esthétiques qui s'y attachent, sont amplement discutés au sein de la tribu.

Au niveau non verbal, les chants sont marqués par un style simple sur les plans mélodiques et rythmiques avec des variations subtiles par lesquelles se manifeste l'individualité du chanteur.

A l'époque des loisirs et des contestations, la tradition révèle sa vitalité et peut ainsi se porter garant de la continuité culturelle.

Resumo

A cultura tradicional dos karajá mostra uma gama múltipla de relações entre a música e a linguagem.

A máscara weru dispõe de um repertório de cantigas antigas e novas que são cantadas alternativamente por dois dançarinos. A divisão em duas frases que caracteriza a forma dessas cantigas se realiza pela repetição de elementos melódicos, rítmicos e coreográficos. As canções weru se articulam profundamente com as relações sociais e pessoais vigentes na cultura indígena.

Os mitos, as normas éticas e as representações estéticas são temas de intensa discussão entre os karajá. As canções se relacionam estreitamente com certos detalhes formais das máscaras e da arquitetura da aldeia. O que caracteriza os aspectos não lingüísticos das cantigas é uma estilística melódica e rítmica bem simples, cujas variantes sutis designam a individualidade dos cantores.

Apesar das contestações e as distrações que ameaçam atualmente a tradição, ela aparece vigorosa e capaz de assegurar a continuidade da cultura indígena.

