

Hugo Maximino Camarinha

**ENTRE O VOO E POUSO DE YAPUCANI E OS REPERTÓRIOS  
MUSICAIS XAMANÍSTICOS DO POVO KA'APOR**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Antropologia  
Social da Universidade Federal de  
Santa Catarina para a obtenção do  
Grau de mestre em Antropologia  
Social Orientador: Prof. Dr. Rafael  
José de Menezes Bastos

Florianópolis  
03/02/2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Camarinha, Hugo Maximino

Entre o Voo e Pouso de Yapucani e os Repertórios  
Musicais Xamanísticos do Povo Ka'apor / Hugo  
Maximino Camarinha ; orientador, Rafael José de  
Menezes Bastos, 2019.  
201 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Música indígena. 3.  
Povo Ka'apor. 4. Xamanismo. 5. Etnomusicologia. I.  
Menezes Bastos, Rafael José de . II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“Entre o voo e pouso de Yapucani e os repertórios musicais  
xamanísticos do povo Ka’apor”

**Hugo Maximino Camarinha**

Orientador(a): Prof. Dr. Rafael de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores (as):

Prof. Dr. Rafael de Menezes Bastos (Presidente – PPGAS/UFSC)

**Vânia Zikàn Cardoso**  
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social - PPGAS/CFH/UFSC  
Portaria 1618/2018/GR de 23/07/2018

Prof. Dr. Tatiana de Alencar Jacques (PPGMUS/UDESC)

Prof. Dr. Oscar Calavia Sáez (Via Videoconferência - PPGAS/UFSC)

**Vânia Zikàn Cardoso**  
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Antropologia Social - PPGAS/CFH/UFSC  
Portaria 1618/2018/GR de 23/07/2018

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos (Coordenador PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 19 de fevereiro de 2019.



Aos Ka'apor,



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que este trabalho se tornasse possível. Em especial agradeço a minha mãe, e meu irmão Bruno, que desde Além Mar, nunca deixaram de apoiar meus projetos e aspirações. Da mesma forma e com o mesmo sentimento agradeço à minha avó e ao meu avô maternos. Agradeço também a meu pai, Ana Julia e Victor que ainda longe em distancia estão um pouco mais perto. Aos colegas e professores do Mestrado e em particular ao Professor Rafael Menezes Bastos, orientador deste trabalho, agradeço a amizade, simpatia, paciência, pelas palavras alentadoras que sempre me dirigiu e ter desde principio confiado em minha proposta de pesquisa. Agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante o período de mestrado para a realização do mesmo. Agradeço à Professora Claudia López, a quem devo minha inserção na pesquisa sobre música indígena Tembé e Ka'apor, nas visitas às aldeias, na aproximação ao trabalho de campo e ao método etnográfico. Ao Staff do Museu Goeldi agradeço ainda aos Pesquisadores Hein Van Der Voort, Glenn Shepard, Johshua Birchall, Antonio Maria Santos, e aos técnicos Ellison dos Santos, Fábio Jacob, Suzana Primo e Manu. Um agradecimento especial ao colega Gustavo Godoy, que ajudou nas transcrições linguísticas deste trabalho e pelos esclarecimentos e subsídios enquanto seguia em sua pesquisa de campo. Ao Povo Ka'apor agradeço pelo acolhimento nas aldeias e terem aceite minha proposta de pesquisa. Em particular agradeço a Valdemar, Valdemir, Mariuza, Tututa e Teõ, Mati e Filomena, Salomão, Raimundão, Carairana, Herino, Xaí e Jamoi e a todos os demais Ka'apor das aldeias Xiépihu-rena e Paracuí-rena. A Deus agradeço em primeiro lugar e em seguida a seus agentes luminosos.



“Je hais les voyages et les explorateurs. Et voice  
que je m’apprête à raconter mes expéditions.” —  
Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* 1955



## RESUMO

Os Ka'apor, são um grupo falante de língua do tronco Tupi, vivem no estado do Maranhão na Terra Indígena Alto Turiaçu e são cerca de 1.584 indígenas (IBGE 2010). Considerando o levantamento bibliográfico na área de antropologia, etnomusicologia, este estudo manteve o critério teórico dos trabalhos já desenvolvidos no âmbito de minha pesquisa sobre música Ka'apor. Nesse sentido, Etnografias da música indígena das Terras Baixas Sul Americanas, estudos sobre xamanismo, considerações desde antropologia, a relação medicina tradicional e música desde a etnomusicologia, subsidiaram esta investigação. A pesquisa de campo decorreu de forma intermitente por meio curtas visitas às aldeias Xié e Paracuí da TI Ka'apor, entre 2014, início da pesquisa, até ao momento, assim como investigação no Acervo Reserva Técnica “Curt Nimuendajú do MPEG. Nesse contexto, visando o método etnográfico, a coleta de dados resultou por meio de observações, entrevistas; depoimentos e documentação vídeo e áudio, com foco principal no domínio musical relacionado ao xamanismo deste povo. No presente estudo constam a etnografia do ritual de pajelança, assim como preposições sobre música, não-humanos e o xamanismo. Fruto do contato com o campo e resultante etnográfica, dos levantamentos precedentes, e a partir de algumas asserções relativas à comparação entre práticas xamanísticas, percebi que o processo musical aplicado ao ritual de pajelança Ka'apor, assiste a corporificação com transe (incorporação de agentes não-humanos), e a (conhecida) viagem do xamã (excorporeação), alicerçada na musicalidade coletiva; ênfase que os sujeitos não-humanos tupiwar têm um papel preponderante no processo musical, e que sua agencia pode ser percebida no ritual a partir das interferências e variações de elementos musicais como as de: dinâmica, pulso e altura. Por este conjunto de permissivas, refuto a alegação de que o xamanismo foi extinto entre os Ka'apor.

**Palavras-chave:** Música indígena. Povo Ka'apor. Xamanismo. Etnomusicologia.



## ABSTRACT

The Ka'apor are a talking group of Tupi language, living in the state of Maranhão in the Alto Turiaçu Indigenous Land. This people are about 1,584 Indians (IBGE 2010). Considering the literature review in anthropology and ethnomusicology, the study remained the theoretical criterion of the work already undertaken in my research on Ka'apor music. In this sense, Ethnographies the indigenous music of the Lowlands South America, studies on shamanism from anthropology, the relationship of traditional medicine and music from ethnomusicology, subsidize this research. The fieldwork took place intermittently through the visits to the villages Xié and Paracuí from Ka'apor IL, between 2014, until today, as well as research in the Technical Reserve (ethnographic collection) Curt Nimuendajú - Gueldi Museum. In this context, the ethnographic method, the data collection was made through observations and interviews; testimonials and audio-visual recordings, and mainly with a primary focus in the musical field related to shamanism of this people. In the present study is included the ethnography of shamanic ritual, as well as prepositions about music, non-human and shamanism. As a result of contact with the field and the resulting from previous surveys, and also from some assertions concerning the comparison of shamanistic practices realized that musical process applied to pajelança ritual Ka'apor, succeeds the embodiment with trance (incorporation of non-human agents), and the (known) shaman's journey, based on the collective musicianship; I emphasize that the subject non-human tupiwar have a leading role in the musical process, and that his agency can be perceived in the ritual from the interference and variations of musical elements such as: dynamic, pulse and vocal pitch. For this set of permissive, I refute the claim that shamanism was extinguished between the Ka'apor indigenous people.

**Keywords:** Indigenous music. Ka'apor people. Shamanism. Ethnomusicology.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Terra Indígena Alto Turiaçu TIAT-MA. Autoria: Centro de Sensoriamento Remoto, MPEG in: LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor. O mundo da horticultura Ka'apor: práticas, representações e as suas transformações. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum., Belém, 2016.....	39
Figura 2: Forma de onda; Intensidade; e pitch - três cantos - pajelança Ka'apor - aldeia Paracuí.....	103



## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 Escalas dos cantos de pajelança Ka'apor .....	83
Quadro 2 Música de pajelança   Música de festa (Cauim) .....	110



## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 Consoantes e vogais .....	27
------------------------------------	----



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

ECAM - Equipe de conservação da Amazônia

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi

SEMA - Secretaria de Estado do Meio Ambiente (Pará)

TBAS - Terras Baixas da América do Sul

TI - Terra Indígena

TIARG - Terra Indígena Alto Rio Guamá

TIAT - Terra Indígena Alto Turiaçu



## SUMÁRIO

<b>Nota sobre a grafia Ka'apor</b> .....	<b>27</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>28</b>
<b>Metodologia</b> .....	<b>31</b>
<b>1</b> <b>CAPÍTULO 1 MÚSICA NO XAMANISMO KA'APOR</b>	<b>38</b>
1.1        Área De Estudo .....	38
1.2        Jyngarha .....	41
1.3        Pajelança Ka'apor - Prelúdio – 1º Contato.....	42
1.4        Ritual de Pajelança.....	66
1.5        Música no xamanismo Ka'apor.....	88
1.6        Não humanos Amistosos e Letais .....	89
1.7        Particularidades do Ritual de Cura Ka'apor .....	91
1.8        As Técnicas Xamanísticas.....	92
1.9        Outras Pajelanças e o Auxílio Musical no Ritual .....	94
1.10       Feitiços, Suspeita de Feitiços e Acusações de Feitiçaria.....	95
1.11       O Abandono Forçado, o “dono” dos Bichos e a Viagem do Pajé	97
1.12       A Iniciação – Transmissão do Legado Xamânico .....	98
1.12.1     Sintomatologia Iniciática.....	98
1.12.2     Os Modos de Transmissão Xamanística .....	99
1.13       Três Cantos.....	102
1.13.1     Som, Incremento Micro-tonal e Transe com Possessão .....	102
1.13.2     A Força de Yapucani.....	104
1.14       O Xamanismo Ancestral .....	106
1.15       O Transe com Possessão Desconsiderado.....	107
1.16       O Pajé nas Beberagens Rituais .....	108
1.17       Os Fito-remédios .....	111
1.18       O Xamanismo e a Etiologia da Doença.....	111
1.19       Assistência e cuidados de Saúde (medicina ocidental) aos Ka'apor	112

1.20	Os (poucos) Ka'aporólogos — dos apontamentos sobre música	114
1.21	Do xamanismo extinto .....	115
1.22	Fonografias Ka'apor .....	117
1.23	Flauta 1.0 .....	118
1.24	Características e Instrumentos musicais Ka'apor.....	118
1.25	Idiofone Maracá.....	120
1.26	Performatividade maracá Tembé e Ka'apor — contrastes..	121
1.27	Momentos musicalmente estabelecidos – breve alusão .....	123
1.28	Ciclo cerimonial da festa do cauim.....	125
1.29	Aspectos Comparativos da Pajelança Ka'apor e Tembé.....	127
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 2 APORTE T. ....</b>	<b>138</b>
2.1	O Xamanismo e o antropomorfismo versus antropocentrismo: Prelúdio ontológico .....	138
2.2	A música e as relações entre humanos e não humanos no xamanismo .....	139
2.3	Cultura-Natureza, Natureza cultura — Mito de Origem; Teia/Rede/Rizoma e Música .....	144
2.4	Desde a Simétrica Antropologia a Antropologia da Ontologia	146
2.5	Etnografias Sobre Xamanismo – Abordagem Preliminar ...	153
2.6	Etnomusicologia de multiespécies .....	155
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3 – Aparente catástase .....</b>	<b>168</b>
3.1	Coda - Síntesis .....	168
3.2	Análise Fraseológica.....	169
3.3	Transcrição Canto de Pajelança .....	171
3.4	Considerações finais .....	172
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>181</b>

## Nota sobre a grafia Ka'apor

Neste trabalho foi adotada essencialmente a ortografia dos dicionários de Kakumasu (2007) e Caldas (2009). Mais ênfase no uso do segundo do que do primeiro. Outro trabalho que norteou as questões linguísticas Ka'apor foi o de Godoy (2015). Destaco deste último sua contribuição relativamente às:

[..] correspondências entre elementos fonológicos e grafemas (símbolos ortográficos): para a consoante oclusiva bilabial, que tem realizações não vozeada [p] e vozeada [b]<sup>12</sup>. Para a consoante oclusiva alveolar, cuja realização pode ser [t] ou, mais raramente, [d]. Quando está na vizinhança da vogal anterior fechada /i/ ou /j/, esta consoante se palataliza como [tj], segundo notação de Kakumasu, podendo ser transcrita mais adequadamente como [tʃ]. Algumas vezes, ela aparece em posição inicial palatalizada, o que parece ser causado pelo morfema prefixado {i-} ‘3ª pessoa’. [...] Das vogais, o que deve observado é que [i] – representado por – parece estar se fundido com [i] (Ibid. p. 31, 32).

### Tabela 1

A tabela (GODOY, 2015, p. 30) diz respeito às consoantes e vogais, respetivamente:

p	t	k	kw	ʔ
	n	ŋ	ŋw	
	r			
	s	ʃ		
w		j		
i	i	u		
e		o		
	a			
ĩ		ũ		
ẽ		õ		
	ã			

## INTRODUÇÃO

*Iane ka'a* (mãe floresta [terra]) “dá nossa comida, nossa música, [...] dá tudo para nós!” é uma locução enunciada para o grupo logo após uma curta anuência na aldeia. Era o pajé que assim se expressava, envolto em argumentos e considerações de outros, que por alguma forma podiam estar, para ele, em discordância com o inolvidável. Trata-se de frase de qualidade prodigiosa por dizer tanto em tão pouco. Tanto que isto tilintou durante horas em minha cabeça. Conquanto, restam ressaltar desta proposição duas coisas importantes: a mata é sujeito com agência e a música filiada a isto.

Esta é uma frase que porta e prega um dos mais vultosos aspectos do xamanismo Ka'apor residentes na Terra Indígena Alto Turiaçu, na parte do Maranhão correspondente à Amazônia oriental brasileira (ver mapa – figura 01). Ela transcreve o princípio relacional entre sujeitos humanos e não humanos. E não somente isto. Também denota correspondências narradas pelas relações interespecíficas com indícios de confluência desde um plano musical. Dá-se, aqui, ênfase às implicações claras de onde a música e a contextura que a circunscreve se embrenham. Coisas que aspiram diretamente à episteme xamanística e às ontologias ameríndias, ou não fosse esta a razão expressa nas palavras de um pajé amazônico.

A saber, indagação que dá origem à proposta deste trabalho e que basicamente endossa este estudo em sua totalidade é: o que é a música no xamanismo? Em particular, ou reformulando a pergunta: o que é a música no xamanismo Ka'apor?

Esta dissertação dá sequência ao trabalho de investigação desenvolvido sob a chancela de tais questões, entre o segundo semestre de 2013 e o primeiro semestre de 2016. Período este relativo ao estágio por mim desenvolvido, como bolsista de Iniciação Científica PIBIC no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará, sob a orientação da antropóloga Dr<sup>a</sup>. Claudia López<sup>1</sup>.

---

1 Durante o estágio no Museu (MPEG) pude desenvolver pesquisa no Laboratório de Etnologia Indígena e no Acervo Etnográfico Curt Nimuendajú da Coordenação de Ciências Humanas (CCH) desta instituição e, no desenvolvimento do trabalho de campo, visitas às aldeias do povo Tembé (inicialmente) e do povo Ka'apor (posteriormente). As visitas a campo ocorreram com certa intermitência, durante o período de estágio no Museu (2013-2016). Este constituído por visitas curtas às aldeias. Resumidamente, foram estadias breves de 5 a 7 dias entre os indígenas, que somadas, dão

A pesquisa entre os Ka'apor<sup>2</sup> se debruçou fundamentalmente sobre a música nos rituais, principalmente aqueles relacionados às práticas de cura deste povo<sup>3</sup>. O intento inicial foi fazer um levantamento do repertório musical Ka'apor, entender sua aplicabilidade no contexto social indígena, com objetivo principal de conhecer sua musicalidade em relação aos aspectos cosmológicos/ontológicos, e a sua aplicação no âmbito da medicina tradicional e da saúde indígena. Este último aspecto foi central durante o desenvolvimento da pesquisa.

Apesar de abordarem uma boa parte do objeto estudado, os trabalhos por mim desenvolvidos são inconclusivos e não deram conta da miríade de particularidades inerentes ao universo xamanístico Ka'apor. O propósito do que por hora apresento é dar continuidade ao trabalho, proporcionando maior imersão no tema da música no xamanismo Ka'apor a partir dos elementos já coletados (relatórios técnicos), dos que não tinham ainda sido sistematizados, dados que ficaram por serem abordados, e o recolhimento e posterior análise de novos elementos, que integraram e consolidaram o bom andamento deste trabalho. Ademais, foi efetuada uma abordagem que permitiu elencar elementos análogos ao xamanismo deste povo, que em primeira instância possam aparentemente não ter ligação a esta prática, mas que estão conectados ao orbe sociocultural musical Ka'apor, como, por exemplo, sua relação com o ambiente, alguns mitos deste povo contados

---

próximo de um mês de campo. Os estudos foram baseados nos aportes teóricos da antropologia e da etnomusicologia. Neste contexto, foram desenvolvidos os seguintes projetos: 1º “Música Indígena Tenetehara Canto, Ritual e Relação Com a Medicina Tradicional” (2013-2014); 2º “Música Ka'apor, a Práxis Musical Como Medicina: Contribuições Para Uma Aproximação Com a Etnomusicologia Médica” (2014-2015); 3º “Música e Xamanismo Ka'apor. Uma Abordagem Etnomusicológica da Medicina Ameríndia” (2015-2016); 4º “Um Estudo da Música na Cultura e nas Práticas de Cura do Povo Ka'apor da Amazônia Oriental Brasileira” (2016).

2 Em reunião, e por estarem os Ka'apor cientes da importância do 3 Este trabalho buscou, como supracitado, dar continuidade a esta linha de pesquisa, considerando objetivos específicos diferenciados, mas com base em aportes teóricos conforme os projetos pregressos. Fruto dessas pesquisas precedentes, considereirei os respectivos relatórios finais como ponto de partida/adiantamento para desenvolver a dissertação, bem como algumas reflexões advindas da experiência de campo e que habilitaram alguns trabalhos por mim previamente defendidos em eventos acadêmicos de antropologia da música e etnomusicologia.

pelos pajés.

Durante o contato com a bibliografia relacionada (TBAS), ficou claro que os trabalhos etnomusicológicos sobre a cultura musical indígena da região oriental amazônica são escassos. Do mesmo modo, verifica-se atualmente escassez de estudos sobre música aplicada ao xamanismo indígena das Terras Baixas da América do Sul. Os estudos antropológicos que estabelecem contato com as práticas tradicionais xamanísticas são normalmente pautados na etiologia da doença; nas técnicas de êxtase associadas ao uso de substâncias psicoativas e enteógenas; e a utilização de plantas medicinais. Equívoco é deixar o estudo da música fora deste círculo, quando nas práxis xamânicas sua função é mediar as fronteiras entre territórios multidimensionais com objetivos terapêuticos, de mediação, profilaxia, proteção, restauro/vitalidade, remoção/enfermidade etc. Ao contrário de outras práticas, a música pode ainda ser caracterizada como um aspecto comum a todas as práticas de medicina ameríndia, a exemplo do uso das beberagens psicoativas que não se podem caracterizar como comuns a todos os grupos.

Na maioria das pesquisas sobre medicina tradicional indígena, estudos etnobotânicos e da antropologia médica, assim como os estudos antropológicos da religião e a maior parte das etnografias sobre o xamanismo, quando não abordam, tangenciam e pouco evidenciam o papel da música (inerente a tal contexto). Ao contrário, contornam esse aspecto, dando evidência a particularidades que, no seu entendimento, merecem mais destaque. Não obstante, tais enfoques se apresentam como contribuições extremamente importantes para o entendimento do fenômeno. No entanto, não se deve deixar de lado o estudo da música nesse contexto, justamente por sua importância na relação com o ritual.

“Considerando-se que uma grande parte dos rituais e narrações é realizada através da música, essa epistemologia só pode ser compreendida realmente quando o desempenho musical indígena puder primeiramente ser compreendido” (MORI; SEEGER, 2013, p. 281). A subárea antropologia da música/etnomusicologia, seus aportes metodológicos e conceitos, podem verdadeiramente contribuir para uma aproximação correta ao objeto.

O meu trabalho de campo junto aos Ka'apor (via PIBIC/MPEG) contribuiu não apenas com a minha primeira experiência etnográfica. Pude empreender, durante o curto período nas aldeias, os princípios metodológicos da etnografia (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998), como: a observação participante; as entrevistas, a posterior análise dos dados por meio do diário de campo; a textualização. Elementos fundamentais

que foram empreendidos novamente, agora a partir desta última proposta.

Seeger (1980) nos diz que a descrição musical “vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos”. Nesse sentido, Blacking (1995) aponta que a necessidade de entender a música em seu contexto social é um principal aporte da etnomusicologia, contribuindo para o entendimento sobre as predefinições de música e sua performance.

O xamanismo Ka’apor — fenômeno cultural terapêuticamente musical —, está imerso nesse contexto, estando relacionado a um complexo mundo estratificado ou “multiverso de mundos coexistentes” (HALBMAYER, 2012), de onde fazem parte agentes não humanos musicais, que assistem momentos de cura. Por conseguinte, o “xamanismo é uma instituição duradoura e deve ser compreendido holisticamente” (LANGDON, 1996, p. 30).

Apesar desta proposta de ampliação ir em direção da extensão dos limites do tema principal, reitero a importância da investigação da música no xamanismo (tema, como já apontado, pouco debatido em etnomusicologia e antropologia), continuando a ser este o foco principal da pesquisa. Deste modo, em nível de levantamento bibliográfico, tencionei prosseguir com o aporte da etnomusicologia e antropologia; particularmente nos estudos etnográficos que abordem as práticas tradicionais de cura em conexão com a música, estudos majoritariamente delimitados pela etnomusicologia. Proponho, assim, continuar por meio desta subdisciplina e seguir o rastro dos fundamentos teóricos — na acepção de um contributo coadjuvante —, com vistas a uma análise mais fidedigna do objeto, e dar assim continuidade ao desenvolvimento da pesquisa no doutorado.

## **Metodologia**

As particularidades e atributos alusivos ao que se concebe como pertencentes ao universo musical ameríndio são, ao que consta, amplos e densamente povoados por detalhes e minúcias, como nos mostra a etnografia das TBAS (MENEZES BASTOS, 1999; 2013; 2017; PIEDADE, 2004; MELLO, 2005). Quer com isto dizer, que as propriedades e apanágios do ritual musical xamanístico Ka’apor aqui descrito, não parecem apontar para diferenças nesse sentido. Contrariamente, parecem contar com abundância de aspectos, maneiras

e idiosincrasias variadas que se constituem como similares aos contextos etnográficos das contribuições mencionadas. Entretanto, o aporte metodológico empreendido neste trabalho foi também o etnográfico, mas chamo a atenção para o fato de esta contribuição ser ainda com algum desfasamento de propostas citadas, que traduzem efetivamente a complexidade dos contextos musicais ameríndios e que se apresentam como mais conclusivas. A profusão de elementos, conceitos e noções se enquadra aqui, entretanto, como uma proposta de expressão preliminar e que visa a continuidade.

Em Emerson (*et al.*, 1995), dizem os autores que o papel do etnógrafo deve compreender desde a interação com os sujeitos provenientes de espaços de todo desconhecidos, como a representação textualizada resultante das interações e do sócio investigado (*Ibid.*, p.48). A etnografia não é mais que uma forma de “descrever o mundo social” (*Ibid.*, p. 26). Desta maneira, busquei continuar o desenvolvimento da pesquisa através de levantamento bibliográfico no campo da antropologia e etnomusicologia. Também com o foco etnográfico, ferramenta metodológica da antropologia desenvolvida a partir da pesquisa de campo, e através de procedimentos como a observação participante, entrevistas, captação de músicas e cantos em áudio e vídeo e registro fotográfico.

Roberto Cardoso de Oliveira (1998) deixou certas e conhecidas ponderações sobre o caminho que o trabalho etnográfico deve tomar. Estas considerações foram, neste texto, de alguma forma adotadas e fomentaram, se assim posso dizer, o enfoque etnográfico, que aqui seguiu as tramitações da pesquisa participante. Porquanto, é o autor que evoca, nos termos da sua definição de “observação participante”, importantes ideias. Lembro, por exemplo, que ele deixou bem patente que absolutamente caberia ao etnógrafo — e a este apenas —, deixar-se inspirar, ser norteado e conduzido pelos sujeitos filiados ao contexto pesquisado. Só assim os membros desta sociedade se fariam dispostos a assumir que, afinal, o antropólogo pode até ser um indivíduo de início insuspeito, merecedor de alguma confiança. Este seria um princípio que permitiria a interação de pesquisador com interlocutores de uma forma, por assim dizer, menos assimétrica possível. Em meio a isto, o autor aponta para a importância e consideração que se deve dar ao “olhar”, “ouvir” e “escrever”. Pois é com foco na ação captada pelos dois primeiros que o etnógrafo deveria se encontrar diante do ritual, com o fim último de chegar a embrenhar-se nos sentidos colocados na ritualidade (*Ibid.* p.17-36).

As entrevistas que aconteceram em campo, mesmo que tenham

sucedido num ambiente de alegada espontaneidade, sem definições ou programações prévias, foi no recorrer imbuído às considerações do mesmo autor (quanto a esse método de interlocução), que estas foram sucedendo. Do conjunto de considerações de Roberto Cardoso de Oliveira quanto ao tema das entrevistas, destacaria um ponto:

Relação dialógica — o pesquisador deve ter a habilidade de ouvir o nativo e por ele ser igualmente ouvido, encetando formalmente um diálogo entre iguais sem receio de estar assim contaminando o discurso do nativo com elementos do seu próprio discurso (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998, p. 24).

Preconcepção generalizada corresponde à sugestão de que o sujeito etnógrafo precisa submergir em universos inexplorados e desconhecidos por si e para si — respectivamente —, na ideia de buscar cooptar as nuances alheias. Essa imersão estaria sob uma configuração específica, isto é, em diferentes graus de profundidade. Sendo que a metacomunicação, ou melhor, a compreensão de elementos da metacomunicação na interlocução com os indígenas, é um indício de mergulho (supostamente) mais profundo.

Em relação à coleta de dados (a partir de tal método), tive em conta as considerações de Briggs (1986), que elabora uma análise crítica (também) “sobre a prática de entrevistar” em contextos culturais específicos. Entrevista que é tida como uma forte ferramenta incluída no trabalho etnográfico. Entretanto, considerar as assimetrias que o procedimento da entrevista pode gerar, assim como, evitar a posteriori análises menos coerentes, fruto das mesmas<sup>4</sup>. Para tal, foi indispensável que durante o campo, eu tivesse dedicado tempo, antes de tudo, para tentar me aproximar dos “repertórios metalinguísticos” Ka’apor.

Outras indicações do autor que procurei pôr em prática: aprender nos contextos de transmissão de conhecimentos, em eventos específicos de interlocução nativa e cerimonial, levando em conta as etapas de aprendizagem postas pelo autor — (três procedimentos chave de aprendizagem, a saber: “a observação” (aprender através da observação de “eventos discursivos”); “a repetição” (repetição de palavras e categorias do vocabulário nativo); “o diálogo” (pronunciar tais palavras) (Ibid., p. 84). Tendo o etnógrafo que mergulhar em universos

---

<sup>4</sup> Briggs mostra claramente os resultados inerentes à má interpretação dos dados, provocados pelo desconhecimento da “metacomunicabilidade” nativa (1986).

desconhecidos, no intento de “captar o que é a experiência viva e o que há de significativo e importante para os sujeitos desse universo”. A “imersão” do etnógrafo nesses contextos é fundamental para tornar possível o “acesso à fluidez da vida de outros” e evidenciar os aspectos que possam fazer parte dos “processos de interação” (Emerson *et al.*, 1995, p.27).

Dentro dessa perspectiva, procurei dar continuidade à pesquisa ainda dentro dos princípios metodológicos da etnografia segundo as propostas de Cardoso de Oliveira (1998), e na pesquisa etnográfica em música a partir de Seeger (1980), Blacking (1995), como supracitados. Contribuições importantes que tenciono seguir, assim como as orientações de Menezes Bastos (1984/85) que em seu estudo sobre “Payemeramaraka” Kamayurá procura verificar “os sistemas semânticos envolvidos [que] mantêm uma relação plena de correspondência [...] faz supor a existência de um modelo, lógica e, no caso também logicamente anterior, uma proto-estrutura”, no que diz respeito ao “sistema musicológico” Kamayurá. “[...] estabelece uma relação sistemática [...] [desde a] conceituação dos domínios sonoro e musical [...] [e] os princípios de classificação dos instrumentos de música [...]” (1984/85, p. 144). Roseman (2008), em trabalho recente, propôs uma estrutura quádrupla (*four fold framework*) para o estudo etnomusicológico que aborda temas como música e saúde/doença. Roseman divide essa estrutura em quatro eixos: “musical, sociocultural, performático e o biomédico (2008, p. 23; 38)”.

Por desenvolver a investigação dentro da linha que pretendi abraçar com este trabalho, continuei a dar atenção à subárea da etnomusicologia. A fundamentação teórica da etnomusicologia médica<sup>5</sup>,

---

5 Música na Medicina Tradicional e o Aporte Médico Etnomusicológico - Um dos mais importantes trabalhos associados ao conceito de etnomusicologia médica (tema que já abordei (2015), também visto como pilar teórico na formação da subdisciplina (KOEN, 2014, p. 3), a tese (publicada) de Marina Roseman nos revela o papel da música em conexão com domínios da medicina tradicional do povo Temiar. O trabalho da autora é, essencialmente, uma etnografia pioneira que aborda música e cura pelo escopo da antropologia médica e da etnomusicologia. Onde “por um lado, explora a articulação entre os conceitos dos Temiar de etiologia da doença e as suas estratégias em diagnosticar e tratar [doenças], e por outro lado, as ideias indígenas sobre composição musical, discurso, performance, e afeto” (ROSEMAN, 1991, p. 09). O trabalho de Roseman destaca-se como um ponto de referência que demonstra a natureza multifacetada do poder transformador da música através dos domínios espirituais, corporais e emocionais (KOEN, 2014, p. 04). Em sua

entre outras, como afirma Koen (2014, p. 3), está alicerçada em trabalhos como, por exemplo, o livro *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine* de Marina Roseman (1991). Este trabalho também se apresenta como uma forte contribuição etnográfica, que estabelece o trânsito entre música e cura. Os estudos comparativos dos sistemas de saúde ligados à medicina tradicional consideram o componente musical, apesar dele não ser devidamente explorado. O trabalho de Marina Roseman, inversamente, se destaca por evidenciar a centralidade do papel da música nos trabalhos de cura Temiar, povo indígena do Ulu Ketln, Malásia. Por esse motivo, justifica-se a sua inclusão no levantamento bibliográfico desta pesquisa. Este conjunto de proposições e questionamentos faz parte do complexo metodológico para uma adequada aproximação etnomusicológica do objeto: música com fins terapêuticos em contextos culturais específicos. São diretrizes importantes para os interessados no estudo de culturas terapeuticamente musicais e que também busquei seguir.

No contexto das aldeias, o diário de campo serviu como instrumento de coleta de dados na observação participante e também foi usada a entrevista com roteiro de perguntas semiestruturadas. Etapas da pesquisa: 1.<sup>a</sup> – Apresentação de projeto para efetuar a pesquisa nas aldeias 2.<sup>a</sup> — Registro em áudio e vídeo; 3.<sup>a</sup> — Realização de entrevistas; 4.<sup>o</sup>– Análise do conteúdo e organização dos dados. A análise dos dados resultantes da observação foi tratada a partir dos elementos do diário de campo e das entrevistas, com a posterior textualização dos dados coletados (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998) para a elaboração do “texto etnográfico final”.

Tendo em conta que o assunto que aqui será apresentado não se encerra ou esgota nele mesmo, este texto dissertativo é, então, espécie de prenúncio para um posterior adendo (no horizonte), que tenderá a preencher as lacunas que surgiram em seu desenvolvimento e que, por tempo hábil, não serão neste espaço aprofundadas ou exploradas como requereriam.

Nesse sentido, no âmbito da pesquisa, pretendo voltar a visitar as aldeias *Xiepihu-rena* e *Paracui-rena* (*rena* - lugar), ambas localizadas na região da Terra Indígena Alto Turiaçu (MA). Preliminarmente, a

---

investigação entre os Temiar, Roseman denota que estes cantam com intenção de recuperar a saúde. “Uma técnica principal de cura [que] envolve cerimônias canto/‘trance-dance’ [...] Os cantos são caminhos (paths) que ligam os médiuns, membros do coro feminino, trance-dancers e pacientes aos espíritos da floresta, e da aldeia” (ROSEMAN, 1991, p. 09).

intenção será verificar se continua vigente a autorização assinada pelos indígenas para o meu ingresso na área. Será efetuada nova consulta no sentido de reforçar a validação prévia da proposta de pesquisa junto às lideranças Ka'apor destas duas aldeias. Depois de reiteração do consentimento prévio autorizado, pretendo retomar o trabalho de campo e coleta de dados, futuramente. Proposta a ser colocada em exercício em espaço ulterior mais longo, mas visando a linha que venho trilhando desde o início desta pesquisa. Isto se justifica, e é preciso ser considerado, pois o que será aqui apresentado circunscreve apenas em termos práticos o espaço fundamental e central, que é a descrição de um ritual xamanístico Ka'apor (e suas adjacências), o único que pude presenciar até o momento. Entretanto, isso não descredibiliza o que será aqui exposto, pelo contrário. Este estudo é uma etnografia ritual, que se traduz num impulso basilar para partir para um aprofundamento mais incisivo num futuro próximo. O que aqui proponho, então, é que este é um estudo inicial da música no xamanismo Ka'apor, certamente não consumado, verdade, mas que assim resulta por ser uma jornada que ainda está em seu princípio.

Para lá da etnografia ritual, que é, por assim dizer, o cerne deste trabalho, serão colocados alguns outros tópicos concernentes que se desdobram desde o tema nuclear da dissertação, que é a música no xamanismo Ka'apor. No primeiro capítulo, que leva o nome do tema da pesquisa, serão descritos os preparativos e precedentes à viagem de campo. Depois da chegada a campo e da descrição ritual, adentrarei um espaço mais analítico, circunscrito aos elementos do ritual mais relevantes para tal exame. Serão esses subtemas centrados na figura do "dono"; os não humanos no ritual; a represália e infortuno por karuara; as técnicas da pajelança Ka'apor; alguns adendos comparativos sobre outras pajelanças; a feitiçaria; os relatos pós-ritual sobre vivências pretéritas de alguns indígenas no mundo da pajelança; o processo iniciático; sobre o registro de outros cantos de pajelança para lá do ritual assistido; a interferência não humana e a percepção de sua presença no plano musical do ritual; sobre os protagonistas não humanos; o xamanismo extinto; a corporificação com transe desconsiderada; um breve tópico sobre o ciclo cerimonial do cauim e a pajelança; alguns apontamentos breves sobre a etiologia da doença; apresentarei uma revisão de literatura sobre o que já se falou sobre pajelança Ka'apor; aspectos organológicos do idiofone maracá; no final do capítulo será apresentado um aporte comparativo entre as pajelanças Tembê e Ka'apor.

O Capítulo 02, (mais breve) propõe reexaminar alguns assuntos

levantados no capítulo etnográfico para debatê-los à luz de um escopo mais teórico: inicialmente referir-me-ei ao debate entorno das metafísicas ameríndias — aqui um princípio da “virada ontológica” —, que neste espaço constará como uma espécie de prelúdio, visando discutir posteriormente sobre música no xamanismo e a relação interespecífica entre sujeitos humanos e não humanos. Estes assuntos, de algum modo, se misturarão aqui com o propósito de refletir sobre uma possível “etnografia de multiespécies” (HILL, 2014, p.40-41) — diria que numa forma de futuramente desenvolver uma possível etnomusicologia de multiespécies. Neste sentido, corroboro as palavras de Brabec de Mori quando diz “A pesquisa etnomusicológica pode contribuir para a compreensão social e cosmológica, analisando como a música é trazida ao mundo e como é percebida, recebida e efetivada pelo respectivo público” (MORI, 2018, p.191).

Creio que os aspectos que aqui serão abordados vão ao encontro de uma proposta subdisciplinar enquadrada por tais vieses multiespecíficos, e aqui melhor enfatizados nas particularidades da música do xamanismo Ka'apor, que revelam a agência não humana *tupiar* no plano acústico. “Uma maneira de abordar a agência não humana nos processos musicais é, portanto, olhar e ouvir os seres não humanos e tentar determinar seu papel nos processos musicais, [...]. Outra maneira é ouvir música ou outra expressão vocal ou instrumental, a fim de correlacionar propriedades do som, ou propriedades dos encantamentos do som com agentes não humanos” (MORI, 2018, p.191). Este é um exercício que tentarei por em evidência aqui a partir da etnografia ritual Ka'apor. Seguidamente, o texto etnográfico. Antes ainda, há um curto apontamento histórico/geográfico e outro sobre a categoria música entre os Ka'apor.

# 1 CAPÍTULO 1 MÚSICA NO XAMANISMO KA'APOR

## 1.1 Área De Estudo

Levantamentos de caráter histórico afirmam que há 300 anos, sensivelmente, os Ka'apor habitavam a região entre os rios Xingu e Tocantins. “A tradição oral Kamayurá, naquelas suas vertentes que procuram indagar o nexa e o processo de sua principal situação no Alto Xingu, é uma história de migrações e guerras, de fugas e perseguições” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 430)<sup>6</sup>. Conflitos com não indígenas (*karai*) levaram também os Ka'apor a migração forçada até o rio Gurupi, no Maranhão, por volta de 1870. Os Ka'apor “[...] migraram para o leste, cortando o rio Tocantins. Eles são conhecidos [...] por terem se estabelecido sucessivamente nas bacias do rio Acará (ca.1810), rio Capim (ca.1825), rio Guamá (1864), rio Piriá (1875) e rio Maracaçumé (1878) (BALÉE, 1998, p. 1, 2). Habitantes da Terra Indígena Alto Turiaçu no estado do Maranhão, o povo Ka'apor fala uma língua da família Tupi-Guarani. O nome Ka'apor surge das palavras ‘ka’a’, que significa floresta, e ‘por’, que significa ‘habitante’” (Balée,1998, p. 1). Urubu, ou Urubu-Ka'apor, era uma denominação anterior que, por ser pejorativa, não se utiliza mais.

---

6 Menezes Bastos (2013, p. 428-455) nos fala sobre os "vetores migratórios" do "Tapajós-Xingu e Xingu-Araguaia". Afirma que estes interflúvios teriam, assim, em sua raiz, a perseguição aos indígenas por parte dos carabas. Estes últimos, segundo as narrativas indígenas, estariam uns atrás de terras outros de mão de obra (Ibid.).

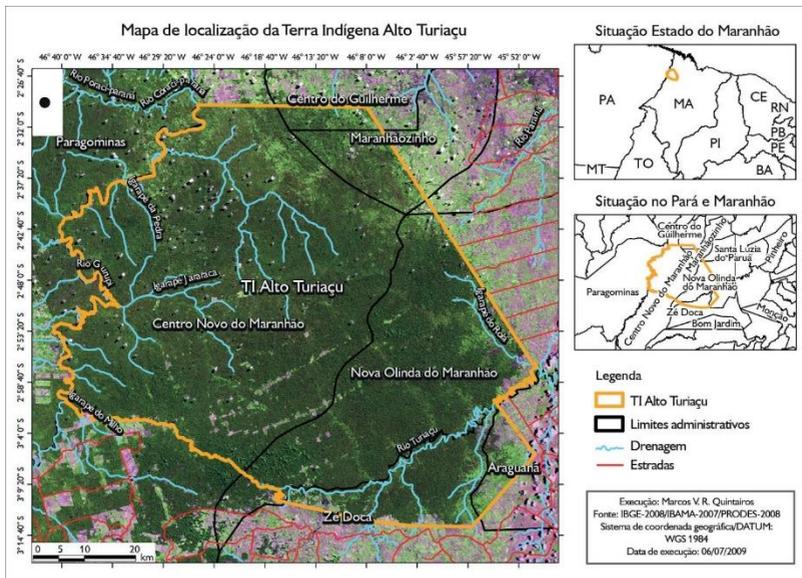


Figura 1 Terra Indígena Alto Turiyaçu TIAT-MA. Autoria: Centro de Sensoriamento Remoto, MPEG in: LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor. O mundo da horticultura Ka'apor: práticas, representações e as suas transformações. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum., Belém, 2016.

O atual território do povo Ka'apor, a Terra Indígena Alto Turiyaçu (ver Mapa figura. 2), está localizada no norte do estado do Maranhão, "Conta com uma população aproximada de 1.584 habitantes (IBGE, 2010) sendo a maior parte da etnia Ka'apor, compartilhando o território com outros povos indígenas (LÓPEZ GARCÉS, et al., 2014)". Na história de seu território, os Ka'apor enfrentaram (como hoje ainda enfrentam) conflitos de diversas ordens. Sobre esse tema, Claudia López nos diz:

Hoje, a maior parte das 21 aldeias da Terra Indígena Alto Turiyaçu encontra-se espalhada no contorno limítrofe do território. Nos últimos anos, devido a constantes invasões e ataques violentos por parte dos madeireiros, novas aldeias foram criadas, seguindo o mesmo padrão de localização estratégica, desta vez na região denominada Gurupi-una, visando a vigilância da área (LÓPEZ GARCÉS, 2016, p. 138). A vida dos Ka'apor está estreitamente ligada à floresta como espaço de pensamento e de práticas culturais que definem os

sentidos identitários deste povo indígena. A agricultura, a caça, a coleta de frutos da floresta, a elaboração de cultura material e venda de artesanato, constituem as práticas culturais mais destacadas no seu cotidiano (LÓPEZ GARCÉS *et al.*, 2014, p. 4–6).

Das práticas culturais Ka'apor destacadas pela autora, faltou apenas citar a música, que vejo como um dos elementos mais importantes da expressividade cultural deste povo. Talvez a atenção devida não lhe tenha sido prestada, pois a arte Ka'apor se estende a vários outros quadrantes, como é o caso da arte plumária, citada por muitos como das mais belas da América do Sul (RIBEIRO, 1996). Isso poderá ter ofuscado, em algum sentido, o interesse pelo estudo da musicalidade deste povo<sup>7</sup>.

A demarcação do território, a Terra Indígena Alto Turiaçu, aconteceu em 1978, pela FUNAI. Segundo Balée, até 1998 a área consistia em “5.301 km<sup>2</sup> de floresta amazônica alta, ocupada por todos os remanescentes Ka'apor, assim como por alguns Guajá, Tembé e Timbira”. No que diz respeito à demarcação, “foi homologada pelo Decreto nº 88.002 em 1982, na administração do então Presidente João Figueiredo” (BALÉE, 1998, p. 2). A área de floresta, infelizmente, é menor, de maneira substancial, nos dias de hoje. Isto é devido às invasões, exploração ilegal de madeira e todas as situações descritas anteriormente, que vêm trazendo, há décadas, prejuízo ao povo Ka'apor, assim como para toda a biodiversidade local. Balée afirmou em seu levantamento (1998, p. 2), que “cerca de um terço da área vem sendo devastada ilegalmente e convertida em cidades, campos de arroz e pastagens por agricultores sem-terra, fazendeiros, madeireiros e políticos locais desde o final dos anos 80”.

A situação atual continua a ser de conflito, originada pelo derrube ilícito de árvores perpetrado por agentes criminosos. As tensões causadas pela prática da exploração ilegal de madeira ocasionaram

---

7 Apenas Camêu (1977), a partir das gravações (fonogramas) de Max Boudin de 1948 e Darcy Ribeiro em 1951, teceu alguns comentários a respeito da música Ka'apor. Trata-se de um investimento de caris comparativo com base em gravações e documentação não apenas sobre este grupo, mas também sobre “Kadiweu, Guaikuru, Kayowá, Tembé, [...], Maxakali, Kreyê” (entre outros povos). A intenção da autora foi mostrar, naquele período, a diversidade do universo musical ameríndio brasileiro, visando desconstruir a pobreza das concepções, a respeito destas musicalidades.

novas ações coletivas dos indígenas, novamente no sentido da abertura de novas aldeias, estrategicamente colocadas nas imediações do território, para defesa dele.

Suas aldeias (que no total perfazem vinte e uma) estão localizadas mais próximas do limite da TI, em caráter de anteparo, visando travar as invasões ilegais dos madeireiros. Os problemas que têm gerado tais transgressores formam o conjunto principal de preocupações dos Ka'apor, que não querem ver em sua terra nem mais uma árvore derrubada. Por conseguinte, diante de ameaças iminentes, salvaguardar seu território, a floresta e no que lhe concerne, sua biodiversidade, são os desígnios principais dos indígenas desta região.

A Terra Indígena do Alto Turiaçu, segundo dados recentes do ISA (2017), constitui-se por floresta ombrófila densa, com área de 531 mil ha, que os Ka'apor (assim como em menor número, os Tembé e os Guajá) ajudam a preservar. Mesmo tomada por episódios esporádicos de invasão predatória por parte de criminosos não indígenas (*karaí*), esta TI, a Reserva Biológica do Gurupi, TI Awá e a TI Caru, ainda assim formam o último reduto de mata densa da bacia do Gurupi — a mais rica em biodiversidade da região. Lamentavelmente, o Alto Turiaçu, depois de seu perímetro, faz limite com uma área completamente desarborizada. Desta forma, a extensão preservada — representada por uma fração de floresta em meio a um cenário contrastante —, torna-se vítima de agressões em função da locomoção destrutiva, subversiva e voraz da indústria madeireira/agronegócio. Neste ponto, faço referência à pequena parte da problemática gerada pelo conhecido arco do desmatamento (onde está inserido a TIAT), área que mais foi desflorestada em toda a Amazônia (500 mil km<sup>2</sup>) — o que, lamentavelmente, ainda não chegou a termo — onde está localizada a floresta tropical úmida, onde habitam os Ka'apor.

## 1.2 Jyngarha

O povo Ka'apor tem, na expressão de sua cultura, um forte elemento opositor a toda a adversidade imposta. As dinâmicas culturais, das quais faz parte a música, são contidas em manifestações cerimoniais, onde a sua cultura pode ser traduzida como um elemento de enfrentamento, delimitador de espaços, demarcador de ação e fortalecimento político, e agregador de valor identitário.

Para os Ka'apor, o sentido da palavra música parece estar representado no interior de algumas categorias nativas. Dessa maneira, a palavra canto: *Jyngarha* - Esta, por exemplo, quando falada, soa

*nhyngara*. Citando caso análogo, a flexão *Jyngar*, que é dita *nhyngar*, traduz-se por: “ele canta” ou “pajé canta” (KAKUMASU, 2007). Contudo, Caldas (2009) certifica que *Jyngar* é “cantar” e “ihê ajyngar aĩ [seria] eu estou cantando”.

“Vocês cantam” seria -jyngar [jJÈ0'Na] /jJÈ'Na/ v int.Ib. “cantar”. ihê ajyngar aĩ ‘eu estou cantando (sentada)’. pehê pejyngar ‘vocês cantam’. jane jajyngar jaĩ ‘nós estamos cantando (sentados)’. jajyngar ‘nosso cantar’. ≈-jyngarha “a música”, “o cantor”. Ihê ajyngarha rupi anasa ‘eu danço conforme a música que eu canto’ (CALDAS, 2009, p. 229).

Segundo fui informado<sup>8</sup>, *nhyngar*, presumivelmente, é uma palavra provinda do Tupi antigo: *onhe'engar*. O Termo é naturalmente pronunciado pelos antigos Tupinambá e povos ameríndios próximos que habitavam, no séc. XVI, boa parte, senão a totalidade, da área costeira do Brasil. Outra expressão associada à música pode ser *purahái*; quando articulada soa *pirahái*, sendo traduzível para “dança”. Entretanto, *ndansa*, claramente um empréstimo do português, é uma categoria distinta aplicada pelos Ka'apor quando querem fazer referência à dança dos brancos. Isto posto, determina-se um “ponto de partida”. Significa que, a contar deste conjunto de expressões e vocábulos, penso que estão reunidos os termos nativos centrais que orbitam, em analogia, ao conceito de música. Em outras palavras, significa que podem ser traduzidos no sentido de iniciar um caminho em direção ao universo musical Ka'apor. Nesta perspectiva, mesmo não sendo esta uma categoria nativa, está implícita, e como posto, creio que a partir destas características podemos, sem constrição, penetrar as minúcias do pensamento Ka'apor a este respeito.

### 1.3 Pajelança Ka'apor - Prelúdio – 1º Contato

Em meio a algumas poucas ideias e notas soltas, numa daquelas tardes chuvosas, espécie de prenúncio do inverno paraense, onde o calor amazônico aparenta mostrar um instante de trégua em vista do vultoso pé d'água ou o famoso “toró” (*aman-uhu* em ka'apor (CALDAS, 2009), como é conhecida a tradicional e assídua chuva da tarde em Belém do Pará (amazônica). Aguaceiro que, além de adormecer o calor, recordo,

---

<sup>8</sup> Conversa esclarecida com Gustavo Godoy, doutorando do PPGAS-MN-UFRJ.

fazia-se notar especialmente pelo bramido do forte gotejar que, invariavelmente, trazia a minha atenção (muitas vezes difusa) para aquele lugar e momento específico, fazendo-me lembrar que tal ambiente sonoro não estava muito longe da floresta tropical úmida. Aquela que manifesta seu denso manto verde e que sempre me encantou desde criança, mas que só podia vislumbrar, até pouco antes, através de documentários televisivos ou retratos, por estar a uma distância considerável, com o Atlântico no meio. Nessa tarde, portanto, enquanto estagiário no *campus* de pesquisa do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em Belém, recebia no Laboratório de Etnologia Indígena daquela instituição um convite, o primeiro por sinal, para conhecer, finalmente, uma aldeia indígena da Amazônia oriental brasileira. Lá, onde habitam os Ka'apor.

Preambularmente, porém, foi ainda no Museu, antes da primeira viagem às aldeias, que tomei contato com os primeiros elementos que viriam a fazer parte da pesquisa.

O Museu Paraense Emílio Goeldi é uma instituição centenária do norte do Brasil, e um nome muito reconhecido pela qualidade de sua produção científica. Seu dinamismo é relativo às especialidades várias, assim como suas respectivas linhas de pesquisa, das quais se desenvolvem estudos importantes que circunscrevem fundamentalmente a região amazônica. Apesar de não caber aqui enumerar, são diversos os pontos que fazem o nome do Museu Goeldi ecoar para lá das fronteiras do seu país. Consequentemente, também há o renome do espólio proveniente desse meio, na forma mais concreta, de várias coleções que o Museu alberga. Os contextos socioculturais desta região, que são o campo particular de atuação de sua antropologia e linguística, estabelecem, historicamente, relações com os povos da floresta que fazem parte e contribuem diretamente para esses estudos. Sua participação é ativa, não apenas fora, mas também dentro do Museu.

Várias foram as vezes, ao longo dos quase quatro anos de estágio, em que pude me envolver em atividades que ocorriam no *campus* de pesquisa, além da sala do laboratório de etnologia. Algumas delas, por exemplo, decorreram na Reserva Técnica Curt Nimuendajú, mais propriamente, em seu acervo etnográfico. Sublinho que ali naquele espaço, indígenas de várias etnias, ao longo deste período, vieram ocasionalmente para reconhecer seus objetos e ver as coleções. Eles estavam ali também, com alguma frequência, para participar de encontros e eventos, de reuniões para organização de exposições, ou para colaborar com atividades ligadas às pesquisas etc. Ou ainda, simplesmente, tendo o Museu Goeldi como uma última alavanca para

engendrar uma possível saída, uma espécie de palanque para gritar aos quatro ventos sobre as ameaças do homem branco (*karai*) à sua floresta e seu território. Antes ainda da minha primeira visita ao Alto Turiaçu no Maranhão, foi dessa forma que conheci algumas lideranças Ka'apor.

Assim, por sinal, não seria lógico considerar minha ida a campo somente com referência às vivências que fui estabelecendo nas aldeias do Alto Turiaçu. Senão vejamos: suponho que a descrição etnográfica que aqui apresento, de algum modo poderia muito simplesmente resvalar para outros sentidos. Deve-se ter em vista, antes de tudo, que o resultado aqui apresentado não é uma etnografia pautada nos princípios daquele campo clássico, o qual sempre nos mostrou os estudos etnológicos sobre sociedades e culturas ameríndias. O longo campo nas aldeias, em outra época sinônimo de permanência adequada do etnógrafo junto aos indígenas, teria que, de forma inevitável, ocorrer única e exclusivamente em função de uma longa estadia circunscrita ao seu território. Entretanto, o modo como coloco esta assertiva pode até sugerir ao leitor que aqui teria intenção de problematizar a ideia de campo, tal como já foi prática conhecida na Antropologia. Não é esse o meu interesse. Minha ideia é, entretanto, esclarecer aqui, de forma resumida, que apesar do estudo etnográfico que apresento se referir mais expressivamente ao contexto de meu campo nas aldeias, não posso omitir que minha permanência na Terra Indígena, até o momento, deu-se de forma um tanto contrastante à proposta arquetípica malinowskiana.

Não houve um longo e ininterrupto período em campo, mas sim algo descontínuo e intermitente, disposto na forma de curtas visitas que duravam aproximadamente uma semana. Mas foram repetidas algumas vezes ao longo do período de estágio, de 2013 a fevereiro de 2017, mais precisamente. No entanto, não posso deixar de apontar algumas situações, e não seria de todo coerente se não o fizesse. Situações essas fora desse âmbito, mas que não estão desligadas dele. Como referido, meu primeiro contato com a cultura Ka'apor não foi feito em seu território, na TIAT no Maranhão, e sim no campus de pesquisa do Museu Goeldi, e isso tem sua relevância. Ali conheci alguns indígenas Tembé, Mebêngôkre-Kayapó, Karipuna, Paracatejê-Gavião, Desana, Kaxinawá, Canela, Guajajara. Portanto, as lideranças Ka'apor que naquele lugar conheci foram desde então prestando instruções no tocante ao universo musical de seu povo. Dessa forma, poderia tomar também a minha passagem pelo Museu Goeldi como período em campo, e nesse sentido firmar um alinhamento à proposta de campo longo malinowskiana, tendo em vista que não foram semanas nem meses e sim quase quatro anos de estágio, com inúmeras situações que poderiam ser

descritas etnograficamente. Mas, para tal, suponho que teria de descrever os meandros e sinuosidades das relações e interações que fui mantendo, não apenas com os interlocutores indígenas nesse contexto, mas também com os sujeitos que fazem parte dos quadros daquela instituição. Porém, como o objetivo do trabalho não é este, não vou me aventurar a fazê-lo. Até porque não teria sentido nenhum firmar tal proposta. Creio que por hora seja mais razoável, portanto, separar o campo de um suposto pré-campo, mesmo tendo em mente que uma continuidade entre esses dois termos poderia muito bem ser estabelecida.

Então, num desses momentos de instrução pré-campo, em função de uma oficina colaborativa, eu estava incumbido de gravar o áudio relativo a tudo o quanto fosse proferido na sala anexa ao Acervo Etnográfico. Principalmente para que ficassem registradas as observações enunciadas pelos três representantes Ka'apor que haviam chegado a Belém para uma primeira parte dessa operação. Esta atividade foi fruto de um esforço conjunto entre partes, nomeadamente o Museu Goeldi, o Museu de Etnologia de Leiden na Holanda, junto com os representantes da cultura Ka'apor ali presentes (ver LÓPEZ GARCÉS, *et al.*, 2017). Começava ali, então, à beira de uma larga mesa repleta de objetos das coleções, minha primeira experiência etnográfica.

Poderia dizer a respeito dessa ocasião que, de minha parte, não foi formada no momento qualquer equivalência com os atributos do que se tem por observação participante. Até porque era um instante de total ausência de ação de minha parte. Observava, é claro, mas quanto mais calado e invisível melhor, achava eu. Isto porque o que realmente precisava ser registrado eram as interlocuções dos Ka'apor, em resposta às perguntas que vinham da curadora do Acervo Etnográfico sobre determinado objeto. Para isso bastavam meu silêncio e foco nas perguntas e respostas, as quais traziam, por vezes, fragmentos interessantíssimos de mitos, descrições dos materiais usados e alguns métodos para a construção dos artefatos. Nada mais podia fazer se não ficar em feição ou jeito de apreciação concentrada e esperar algum momento, diria, excepcionalmente musical. Vez ou outra comentava-se sobre algum ponto a respeito da organologia Ka'apor. Alguma coisa sobre o tambor ou flauta ou maracá e eu já rapidamente alcançava algo onde escrever e fazia as primeiras notas.

Sobre apontamentos, registros e dados a esse respeito. Por vivência pretérita (da qual falarei mais adiante), haja vista a Festa da menina Moça de 2013 e outras duas visitas que fiz a Itaputire (*Itaputyr*) — aldeia Tembé situada ao norte da Terra Indígena do Alto Rio Guamá

—, os elementos e dados musicais em maior número aquele momento em minha posse, seriam relativos aos Tembé e não aos Ka'apor, logicamente. Julguei terminado meu primeiro projeto de pesquisa em música indígena no Museu Goeldi, e iniciei algo novo nesse âmbito: uma nova proposta de pesquisa, esta agora situada e circunscrita às musicalidades xamanísticas Ka'apor, vizinhos dos Tembé. A alteração de campo (não de tema música/xamanismo) se deveu, sobretudo, por ter como orientadora uma especialista que já desenvolvia, àquela altura, 12 anos de trabalho com os Ka'apor e substancialmente menos tempo (quase nulo) com os Tembé.

Considero esse trabalho anterior fundamental, não apenas um exercício propulsivo às aspirações de um estagiário visando conhecer as musicalidades de um grupo específico. Fundamental porque a oportunidade de observar pela primeira vez o precípua ritual de passagem Tembé (iniciático para mim) me tirava da relativa monotonia de um gabinete e me transportava para um mundo novo. As meninas e meninos que entravam de uma forma musical para a vida adulta, faziam-no por meio da regência de um pajé tomado por exigências de ordem xamanística. Este foi o atributo vital que resultou numa análise de contraste de contextos (posta mais a frente neste trabalho) e contribuiu para uma atenção maior de minha parte, às equivalências e dissimilaridades músico-xamanísticas Tembé e Ka'apor, povos que habitam terras contíguas. Contiguidade não apenas restrita ao plano geográfico, mas intrínseca ao âmbito cultural, ou de outra maneira, traduzida por um desdobramento na forma de fluxos ou trocas culturais entre os dois grupos.

Desta forma, então, mostra-se oportuna minha pesquisa entre os Ka'apor. Inicia-se, é certo, por via de uma configuração em caráter de ajuste. Abre-se, entretanto, de uma forma que me remete e apraz apontar, para o universo mítico ameríndio, onde certos sujeitos se transferem para lugares incaracterísticos, distintos de seu mundo afável e familiar. Lugares Contextos repletos de imprevisibilidade, mas que, ao mesmo tempo, conduzem e impelem estes sujeitos ao mergulho na senda que os leva a um outro mundo<sup>9</sup>. Repercutem assim, análoga e manifestamente, as aspirações em adentrar num universo músico-xamanístico, pretensão essa que surge não apenas pela pressão assertiva de forças maiores, mas fundamentalmente por minha aspiração própria.

Logo na minha primeira visita ao território indígena onde

---

9 Mito Aé Ka'apor é um exemplo dentre outros tantos (sobre este mito, mais adiante).

habitam os Ka'apor — no final de setembro de 2014 —, em desconformidade com o que, a princípio, supõe-se acontecer, tive o privilégio de presenciar um ritual de pajelança. Foi o oposto do que se fala sobre o inaugural contato e sucessiva imersão do pesquisador no ritual, comunhão essa que só parece realmente ocorrer depois de um largo período de convívio junto à comunidade estudada (pelo menos é o que nos indicam algumas etnografias particulares à temática do xamanismo na América do Sul<sup>10</sup>) e o que parece ser norma mais considerável. Não que esse evento particular tivesse sido disposto em função de nossa presença. Antes, fora empreendido em favor da conjuntura que ali se apresentava. Havia uma indígena enferma, que se julgava assim por fatores que concernem relações específicas ligadas ao universo espiritual Ka'apor (assunto aqui aludido). Disposições essas que só poderiam ser ajustadas atendendo a predicados de ordem xamanística. Privilégio nosso estarmos na aldeia indígena coincidentemente nesse momento.

Origina-se desse episódio específico, como acima referido, a etnografia ritual, que está circunscrita às aldeias e em particular ao cenário circunstancial, aquele que aparece como cerne do trabalho aqui apresentado. A etnografia ritual é, portanto, textualizada neste espaço a partir do que vi (do que me foi posto a entrever) e do que ouvi (do que me foi dado a entender) durante as visitas ao território Ka'apor. Conjunto de noções/percepções e atributos perspectivados convertidos em dados. Dados esses plasmados no diário de campo (umas vezes sem desvios e imediatamente, outras já tarde, em exercício de memória). Dentre reuniões com a comunidade e outras atividades, o ritual de pajelança por mim presenciado foi o que mais interessou aqui relatar. Haja vista meu regozijo por participar de tal evento, será escusado dizer que a maioria dos dados apontados no diário são concernentes a ele. Desta forma, é com base nas minhas anotações (de registros, comentários, apreciações, interpretações, apontamentos) referentes aos relatos (descritos, narrados, aludidos, proferidos) que nasce esta etnografia.

Retratado desta forma, o que prefigura neste espaço não corresponde tão somente a qualquer espécie de estampa figurativa dos elementos da performatividade ritual que são próprios das dinâmicas da

---

10 Como nos relata Shepard em sua tese (1999), as cerimônias de cura Matsigenka são realizadas em segredo. Só após doze anos de pesquisa com a comunidade foi convidado a presenciar sessões de ayahuasca (SHEPARD, 1999, p. 101).

gestualidade. Ou ainda, e muito menos, trato de concentrar esforços somente em proposições de esmerada caracterização descritiva, crivado de configurações estruturais das epistemes musicais nativas espelhadas em termos doutos. Contudo, não estou com isto dizendo que me afastarei por completo de tais alvitre. Até porque não estou em posição de julgar qualquer uma destas abordagens, pois é que delas me sirvo, por inequívoca inspiração.

Por outro lado, o que transparece em decorrência desse pontual evento musical, é a sua invariável implicação com atributos do plano ontológico, o qual, mesmo sendo abordado obliquamente ou de soslaio, merece, por sua importância, estar aqui presente. Creio que esse plano pode muito bem trazer um vislumbre da música xamanística deste povo. Não das deliberações próprias de abordagens canônicas, mas, alternativamente, levantar predicados que podem, enfim, apontar para as lógicas êmicas de forma mais coerente, por assim dizer. Constructos perspectivos oriundos do contato com sujeitos e geografias outras, isto é, constituinte cosmológica. Música xamanística que, dizem os Ka'apor, provém de tais geografias e assegura a relação com tais sujeitos.

Ora, dessa forma, a etnografia apresenta uma espécie de configuração retrospectiva ritual, primada pelo viés acima citado. Sobretudo, consecutivamente visando também um espaço mais analítico, referente aos pontos que se mostram aqui levantados. Refiro-me mais propriamente ao conjunto de dados coletados que já anteriormente referi, obtidos tanto bibliograficamente quanto em campo, relativos ao universo musical do xamanismo e, evidentemente, com ênfase particular colocada no xamanismo Ka'apor. Dados que se apresentam principalmente estimando uma etnografia ritual, recolhidos também nas visitas às aldeias Ka'apor Xié e Paracuí, tanto correntes como posteriores à vivência ritual.

Antes de me aprofundar em meandros mais descritivos, será importante destacar que se deve entender nesta práxis que a expressão ritual à qual faço menção é xamanismo. Trata-se de ação ou norma categórica particular do universo ameríndio. Natureza litúrgica específica deste universo, restrito a um conjunto de signos configurados a partir de uma lógica de replicação ao infortúnio. O termo respeita a delimitação a uma geografia própria (aqui contexto amazônico); conjuntura propícia (sendo esta musical); traçado temporal restrito, marcado por momentos de puro êxtase. Estados outorgados fundamentalmente pelo consumo de tabaco e/ou enteógenos e a crucial experiência musical (entre os Ka'apor, primeiro e último). Plano acústico, importantíssimo, aqui amparador (como custódia) e

propiciador de aquiescência inter e transespecífica sob a regência da figura do protagonista ritual (pajé) e agentes não humanos (espíritos animais, donos).

Esta prática, já antes distinguida como “pajelança indígena” (MAUÉS, 1994), é pajelança entre os Ka’apor. Entretanto, neste trabalho escolhi justapor ambos os termos (xamanismo e pajelança), sem distinção ou preferência por um deles, pois, além de se apresentarem como categorias equivalentes, compreendo xamanismo como conceito próprio da antropologia e pajelança uma categoria nativa.

Alguns princípios conexos a esta práxis podem, presumivelmente, levar qualquer leigo ao campo/erro das associações. Associações peculiares, pinçadas de seu universo mental próprio<sup>11</sup> (pelas vivências e experiências pessoais ao longo da vida, que geram prismas e pontos de vista particulares e que acabam por servir, quase que automaticamente, como parâmetro comparativo quando este é confrontado com algo inaudito). Deste modo, para o sujeito observador o contexto observado é algo novo e, naturalmente, aquele que observa é levado a empreender (de forma involuntária) um exercício mental que resgata memórias para mapear a novidade. Tentando, desta maneira, reconhecer experiências suas ou sentidos vividos que possam trazer luz a algo que escuta e vê pela primeira vez e certamente foi observado com estranheza<sup>12</sup>. Este tipo de leitura pode nos levar erradamente a concluir e criar, *a priori*, quadros ou prospectivas que nem sequer estão lá. Foi dessa maneira que, por instantes, pensei em signos propensos à alusão (ilusão). Melhor, que o ritual que assistia me levava a considerar outros elementos, como por exemplo, determinadas técnicas associadas a outros contextos. O que aquilo fazia ali? Aquele momento, para mim, estava completamente desconexo da estrutura da ritualidade xamanística que havia construído mentalmente até aquele instante. Não havia como justapor tal atributo. Isto me levou a cogitar possibilidades desde o cerne do que se conhece como “pajelança cabocla”. Sentidos esses, muito bem

---

11 Ver Christina Toren (2012) “processo micro-histórico” (Ibid., p. 23).

12 O açai, quando o tomei pela primeira vez, aquilo só me fazia lembrar pasta de azeitona (agora, não renuncio a uma cuia deste, jamais). Outro exemplo, Seeger (1980) episódio de seu campo em que o antropólogo e sua esposa tocavam para os Swiá e os indígenas acharam que o canto lhes fazia lembrar o miado de um gato.

expressos por Raymundo Heraldo Maués (1994)<sup>13</sup>.

Centrado nos termos da pajelança, aqueles dias que antecediam minha primeira chegada à aldeia eram dias envoltos em projeções mentais daquilo que vislumbrava internamente como sendo um possível campo. Com o pensamento recorrente, por esses dias era impelido pela leitura, que me dizia que o tema que havia escolhido não faria assim tanto sentido como gostaria, pois não mais se achava entre os Ka'apor. Pelo menos como outrora. Recordo que em 1982, enquanto Etiéne Samain estudava cultura Ka'apor no Alto Turiaçu, entendeu nessa altura que os indígenas haviam perdido alguns de seus hábitos e práticas xamanísticas. Este resultado, segundo pôde perceber, era fruto das sucessivas e constantes iniciativas/tentativas de evangelização (Diniz, 2000). Porém, considerando que outras narrativas míticas surgem como o tema que mais interessou a Samain, creio que o argumento do suposto abandono do xamanismo não fora tão explorado quanto merecia. Ainda assim, contribuiu para que o fluxo de pensamentos me inquietasse por achar que nada encontraria de revelador nesse sentido. Mesmo que ainda Samain tenha depreendido que os Ka'apor, então numa tentativa de resgate, procuraram àquela época reaprender seu legado xamanístico através da intervenção e auxílio dos vizinhos Tembé (SAMAIN, 1984, p. 257). De outra forma, evoca Balée (1998), o xamanismo estaria supostamente extinto, pois os Ka'apor haviam perdido seus xamãs num grande dilúvio. Teriam todos sucumbido a esse evento. Frente a isto, cheguei a cogitar outros vieses para a pesquisa.

Mas antes que o receio tomasse conta e me congelasse, deixei que chegasse a vivência de campo, para ser esta a determinar qual o caminho. Foi o melhor que fiz. Aqui o campo (não sei se sempre) justapõe indicativos tais que fornecem espécie de agulha magnética para revelar-nos a trilha certa. Tanto é que em Xié não precisei permanecer muito tempo na expectativa, embora achasse que o tempo seria exercício de paciência. Imprecisão minha. Apesar disto, este ponto sugere outra

---

13 O autor a define da seguinte maneira: “Forma de culto mediúnic, constituído por um conjunto de crenças e práticas muito difundidas na Amazônia, [...] provavelmente, segundo Galvão (1976), tem origem na pajelança dos grupos tupis, esse culto, [...] incorporou crenças e práticas católicas, kardecistas e africanas, recebendo atualmente uma forte influência da umbanda. Seus praticantes, entretanto, não se vêm como adeptos de uma religião diferente, considerando-se "bons católicos", inclusive os pajés ou curadores que presidem as sessões xamanísticas” (Maués, 1994, p. 76).

questão. Recuemos um pouco.

O ritual relatado é unicamente perpetrado por indígenas, é verdade. Isto posto, seria lógico enquadrá-lo na evocação feita por Maués relativa à origem da pajelança. Ora, como nos mostra Samain, a pajelança sofreu alterações diante do contato com outras culturas — indígenas e suponhamos, não indígenas. Como nada é imune à influência do tempo, podia aqui fazer um exercício (caráter delimitação/enquadramento) para anexar o ritual no conceito de pajelança cabocla do autor (MAUÉS, 1994). Contudo, olhar o ritual a partir do conceito de sua origem, como pajelança dos grupos Tupis, parece mais acertado. Estou aqui dando importância às formulas tangíveis e abstratas; subjetividades e razões de ordem prática/pragmática congruentes com os atributos atinentes ao xamanismo e em particular ao xamanismo amazônico. Tendo em conta que este não apresenta norma unívoca em sua expressão, mas pluralidade de enunciados, escolho fazer, por hora, menção à pajelança Ka'apor como substrato direto do xamanismo Tupi. Opto fazê-lo também considerando que, durante a ritualística, não observei evidência de domínios de outra estirpe. Em outras palavras, não percebi ali crenças ou práticas extraxamanísticas, como as citadas por Maués, a exemplo das “práticas católicas, kardecistas e [...] da umbanda” (1994, p. 76). Embora ainda possa parecer muito cedo para abdicar ou cogitar algo que ponha à parte qualquer cenário similar, assevero que aqui o xamanismo Tupi não é retratado como hipótese contingente; antes a coloco como verossimilhante. Ainda como hipótese, não se pode descartar já esta possibilidade. Qualquer metamorfose desta forte suspeita não será certamente devida à formulação do trabalho dissertativo aqui apresentado, mas à continuidade da pesquisa.

Outra coisa importante a reiterar é a equivalência aqui empregada para os termos “pajelança” e “xamanismo”, como previamente aludido. Assim sendo, as expressões que designam “pajé” e “xamã” são termos homólogos. Penso não ser interessante aqui buscar a significação etimológica profunda deste conjunto de palavras, dado que fazê-lo abarcaria, certamente, afastamento ou cisão entre termos, já que se tratam de derivação dissemelhante. Antes de evidenciar desproporcionalidades, prefiro aludir a tais termos de forma simétrica, por estar ciente de que eles estabelecem um encontro. Encontro este cabível por referenciar a mesma conjuntura/sujeito sob perspectivas diferentes. Isso justifica a equivalência, aqui restrita, entre definições. Não poderia ser diferente o trabalho do antropólogo: justapor perspectivas do outro com as dele mesmo (VIVEIROS DE CASTRO,

2015).

Nada obstante, na América do Sul comum (singular a esta região) o emprego dos termos pajé e pajelança ao invés de xamã e xamanismo, sendo os últimos considerados significantes antropológicos. Em face do vocábulo de origem do Tupi, a palavra pajé consta como derivação do Tupi antigo *pa'yé* ou *pa'é*. Termo que é “utilizado de forma generalizada para referir o sacerdote e o curador, o líder espiritual de uma comunidade indígena [Sul-americana]” (Mello 2013, p. 67). Mircea Eliade (2002), correligionário da escola francesa, colocou-se em oposição aos argumentos precedentes vindos de etnólogos que aplicavam termos como xamã e xamanismo a religiosidades “civilizadas”. Xamã e xamanismo aqui colocados em vestes primitivistas. Apesar de seu extenso e inaugural estudo, o trabalho comparativo sobre xamanismo reduz o fenômeno genérica e sucintamente a uma “técnica do êxtase” (2002, p. 16). Análise que reflete substrato um tanto quanto fora de moda, por ser de caráter por vezes primitivista, pois confere ao xamanismo natureza “arcaica”. Embora preste total reconhecimento e admiração pela obra do autor, não posso deixar de chamar à atenção designações usadas, tais como “êxtase”. Para mim, ele é resultante da práxis ritual e não um fim último desta práxis. Para o autor, o termo xamã também estaria em plena correspondência com concepções tais como “mago”, “*medicine man*”, “psicopompo”, “sacerdote”, “místico”, ou “poeta” (Ibid.). Tais concepções contidas e sob a regência de um âmbito maior, concebido para abranger um universo de possibilidades passíveis de inscrição ou descrição antropológica. Per se, xamã e xamanismo.

O xamanismo — palavra proveniente do russo, *tungue saman* (Ibid.) — por sua vez, (ainda que pareça haver quem o queira coisa imutável), não é, nem nunca foi invulnerável a “metamorfoses”. Para que se tenha ordem lúcida disto, bastaria apenas que sejam considerados alguns dos diversos métodos na aplicação e desenvolvimento de tais práticas, e juntamente elicitar seus antecedentes etno-históricos. Assim, perceberíamos, certamente, configurações transmudadas sem muita dificuldade. Ainda que Eliade aponte a origem do fenômeno a uma geografia específica (Sibéria e Ásia-central), o tal “xamanismo stricto sensu” (2002, p. 16) talvez possa não advir de lugar especial e distintivo, tão somente. Assim, ao menos não restaria uma origem xamanística comum a todos os povos. Entretanto, há sim variedade de práticas que partilham entre si (em contiguidade) elementos comuns. Antes, há diferentes práticas xamanísticas espalhadas pelo mundo sem originário absoluto de superfície. Este aspecto é mais intrigante, penso, se visto

pela ótica mitológica ameríndia. Porém, ainda que o autor delimite região e legitime o xamanismo, contiguidades culturais foram já muito anteriormente apontadas por Eliade. Inclusive pontos comuns referentes a locais e contextos particulares aparentemente distintos, dos quais o xamanismo sul-americano se aproxima (Ibid., p. 67-69).

Sob certa expectativa — em parte pelas quimeras abstratas que cultivei internamente, mas também alimentada pelas leituras sobre xamanismo (em particular xamanismo sul-americano) —, finalmente se levantava o dia em que veria os Ka'apor pela primeira vez fora dos limites do campus de pesquisa do Museu Goeldi. Depois de uma noite mal dormida em consequência de projeções mentais inúteis (sobre implicações problemáticas, caso o projeto fosse inexecutável), na manhã de 30 de setembro segui de mochila nas costas até a esquina de um dos cruzamentos da principal avenida de Belém. A partir desse local, seguimos viagem bem cedo numa camionete de carroceria aberta, onde foram transportados nossos suprimentos e bagagens. A comitiva foi composta por quatro elementos, eu mesmo incluído, o motorista, uma estagiária da museologia e minha orientadora. A viagem foi relativamente tranquila, pelo menos durante o percurso até Paragominas, cidade onde fizemos refeição por volta do meio-dia e meia. Dali em diante o percurso já foi repleto de trancos, solavancos e algumas poucas cabeçadas minhas no teto da viatura. Eu pensava em quando entraríamos na mata densa. A paisagem, que parecia não querer acabar, era coberta de clareiras e pasto para gado, intercalada com algumas áreas também desmatadas e repletas de eucaliptais. Poucas horas mais de viagem e chegamos ao caminho mais tortuoso, feito pela mata, onde o quadro visual se transmutava num desalumiado natural, provocado pela densidade arbórea. O cenário acústico se mostrava constante: modalismo/monodia natural, sendo a nota pedal o ávido canto das cigarras somado às escalas diversas do canto de pássaros, alguns dos quais nunca havia ouvido na vida.

Chegávamos dali a pouco ao Alto Turiaçu, terra indígena onde habitam os Ka'apor, e um pouco antes de anoitecer, à aldeia Xié. O carro parou junto à casa do cacique e os pequeninos correram para ver quem havia chegado. Vieram nos receber adultos e crianças que pareciam saber sobre nossa visita. Devia estar ali boa parte dos indígenas da aldeia. Mostravam alegria (*uryha*). O cacique não estava, mas estava sua mulher (esposa - *hawake'har*) e seu filho (filho - *a'yr*). Após breves apresentações, a mulher do cacique — uma indígena Tembé —, gentilmente nos cedeu uma casa (*h'ok*) ao lado da sua para que pudéssemos pernoitar.

Àquela hora ainda havia claridade suficiente para perceber como eram as casas, como estavam colocadas e seu entorno. Pensava que iria ver nas aldeias moradias como aquelas comuns no Maranhão, de taipas com argila tipo pau a pique. Há algumas assim entre os Tembé (PAIXÃO, 2011, p. 90), mas não foi isso que vi. As paredes das habitações em Xiépihu-rena eram, na maioria, em madeira. Apenas a casa do cacique (em tijolo, sem revestimento e pintura), a escola e um pequeno posto de saúde indígena foram construídos em alvenaria. Uma série de telhados empalhados, alguns encadeados, poucos com telhas. Na traseira das casas havia uma espécie de tapume que cercava uma pequena área mais resguardada, tipo quintal. A disposição das casas remete à ordem clássica das tabas Tupi-Guarani (*tawa* no tupi antigo). A aldeia (*hekoha*) na forma circular. Ao centro área ampla onde pastam alguns poucos jumentos (*Equus asinus*) e porcos (suíno similar ao porco preto ibérico), assim como galináceos, cães e gatos. Espaço amplo onde acontecem, uma vez ou outra, ao fim do dia (como apenas só pude ver enquanto ali estive), umas partidinhas de futebol. Naquele dia talvez até tivesse havido jogo, mas agora o momento era de resguardo; todos voltam para suas casas. Logo à entrada da aldeia fica a ramada, lugar propício para o ritual. Ainda me pus a pensar se as cauinagens e pajelanças eram todas ali ou se noutros lugares. Este pensamento foi interrompido pelo plano acústico. Para lá das casas fica a mata densa, de onde, pela hora, começava o concerto monológico dos grilos. Outro baixo contínuo, agora noturno, em sintonia com os demais sons animais (aves), para mim também inauditos.

Aquela noite não havia muito mais o que fazer que preparar nossas redes para dormir. Os Ka'apor deitam cedo, a noite cai pouco depois das dezoito horas e os mais insistentes não ficam acordados depois das vinte e duas. Aproveitamos o ímpeto e fomos também tentar empreender o mesmo por essa hora. Esperava que se falasse mais a respeito das pautas do dia seguinte. Pouco se disse sobre, porque o sentido estava, unanimemente, em repousar. O cansaço da viagem e o sono imperavam; não havia nada mais a fazer a não ser dormir (*kwer*).

Houve narrativas para atemorizar as vindas do motorista sobre tal figura feminina que, no meio da treva noturna, costumava sair da mata ao redor da aldeia para arrebatá-lo com sua portentosa robustez qualquer homem forasteiro que ali chegasse. Apesar disso, meu receio não era que a visita durante a noite fosse empreendida pela figura truculenta de cabelos lisos e pretos que ele minuciosamente descrevia, mas, antes, por uma fera amazônica conhecida como onça-pintada (*janwate*). Ficamos numa casa de madeira sem pavimento; terra batida era como se

mostrava o chão. Não tinha janelas nem portas, mas era muito bem arejada. Apenas uma pequena cerca de madeira separava seu interior. Qualquer jaguar mais afoito e seria o fim da picada. O temor não era infundado. Mesmo sem estar certo se verossímil, já tinha escutado sobre onças e suas visitas noturnas à aldeia. Para evitar outro hóspede indesejado, lembro-me de ter deixado minha rede bem alta. A anaconda, conhecida por sucuri (*sukuruju*) na Amazônia, teria a vida menos facilitada desta forma. Agora, se uma velha onça tencionasse dar por ali o ar de sua graça, pouco ou nada haveria a ser feito. Essa foi só uma pequena e inútil súmula (impulso nervoso, digamos) que me passou pela cabeça. Não me tirou o sono por conta do cansaço da viagem.

Caí na rede (*kyha*), senti um pouco da brisa noturna no rosto e fiquei centrado nas sonoridades que vinham da mata (*ka'a*). Rapidamente adormeci. Pela madrugada, acordei e decidi sair um pouco da casa para contemplar o céu (*ywa*) sem lua (*jahi*). Aquela foi a noite em que vi o céu mais cintilante e iridescente, a abóbada celeste mais repleta de estrelas (*jahi rata*). Sob vislumbre das poéticas do firmamento vinham pensamentos: o que será que os Ka'apor têm a dizer sobre as estrelas? Música e o cosmos ameríndio certamente também contíguos entre os Ka'apor. Lançava, assim, hipóteses antes do alvorecer. Abandonei aquilo e voltei para a rede.

Depois de mais umas poucas horas dormidas, antes de clarear, escutavam-se os primeiros sinais de movimento. Antes do Sol (*warahy*) raiar, é normal já haver gente acordada na aldeia. Os Ka'apor acordam cedo (acordar - *apak*). Não havia por que desperdiçar tempo na preguiça descabida, justamente quando havia tanto para ser feito. Chegada a alvorada, também nos lançamos rapidamente aos preparativos para o dia. De repente começaram a chegar visitas para o café da manhã. Depois das saudações matinais, durante a partilha no desjejum, foram afinados os preparativos para a "palestra". O filho do cacique se disponibilizou a avisar e tentar reunir boa parte da aldeia na ramada<sup>14</sup> ainda pela manhã. Tudo isto veio em seguida. Nada mais que uma reunião prévia, forma de consulta para saber de quem de direito, se concordariam os indígenas com as propostas de pesquisa<sup>15</sup>, neste caso,

---

14 A ramada é lugar de reunião e festa fundamentalmente. Espaço aberto em formato quadrangular, coberto por palha de ubim (palmeira família - *Arecáceas*) e com trave comprida de madeira posta nas laterais para que parte dos intervenientes que integram as festas ou reuniões se possam sentar.

15 Reunião com representantes Ka'apor, onde o que foi exposto se cingiu principalmente à possibilidade de empreender um projeto para desenvolver uma

museológicas.

Durante a reunião, boa parte do que por ali se passava foi registado em vídeo. A incumbência dessa tarefa passou por mim e de bom grado, convenhamos. Por um lado, a câmara em mãos me deixava um pouco mais sereno. Olhar pelo viewfinder criava como que uma ilusão dicotômica de ausência/presença. Delírio, a maneira com que me achava protegido dos olhares desconhecidos das gentes da aldeia. Mas ao mesmo tempo, mirabolante, como uma máquina de filmar pode ser colocado como algo *in between*, um mediador de relações. Pelo menos de forma a alcançar o primeiro estágio para lá da falta de familiaridade, quer dos Ka'apor por mim, quer de minha pessoa por eles. Assim, o novíço às lides do trabalho de campo se dava a conhecer (alguma coisa) os indígenas.

A câmara de filmar esteve permanentemente em mãos durante as visitas às aldeias. O exercício da escrita é, sem dúvida, valioso e o diário é sujeito elementar no trabalho de campo. Mas o registro no formato audiovisual foi algo que facilitou a interlocução em muitos momentos. Assim como, obviamente, a "coleta de dados". Só lamento o ritual noturno, que é o elemento nuclear deste trabalho, não ter sido filmado por conta da penumbra. Ainda está por vir um equipamento que facilite a captação de qualquer momento, mesmo aqueles agora imperceptíveis pelas limitações óticas, quer humanas, quer tecnológicas. Sem a câmara para a pajelança noturna, o registro foi feito em áudio, constituindo-se em vantagem para a detenção na análise dos aspectos acústicos. A filmadora, uns pontos à frente por incluir no registro o plano acústico e o visual.

Antes da primeira visita aos Ka'apor, questionava se haveria alguma forma menos forçada de estabelecer a interlocução sem inquirições pouco espontâneas. A resposta surgiu em campo, quando o uso da câmara quebrou o "gelo" e me levou a interagir com as pessoas. Meu cuidado era perceber se estava passando algum limite. No campus do Museu Goeldi percebi como as câmaras fotográficas e filmadoras podem constranger alguns indígenas (de outras etnias). Algumas vezes, observei um ou outro virar sutilmente para esconder o rosto, ou dar as costas à câmara por sentir que deveria ter sido primeiro consultado antes de foto ou filmagem. E isso pode realmente ser um problema.

Durante a reunião, assim como em outros momentos de interação

---

exposição sobre a festa do Cauim Ka'apor no parque do MPEG ainda naquele ano.

em grupo durante o campo (apesar da pergunta ter sido feita, quase sempre à liderança Ka'apor), não havia como perguntar individualmente se poderia registrar o instante, ou se se importariam em sair na filmagem. Este motivo, somando à questão pretérita, justificava previsões menos otimistas sobre a utilização da câmara. Contudo, o manuseio da *Handycam* foi, afinal, uma vantagem. Percebi na aldeia que não houve quem se incomodasse em primeira instância com as investidas do registro audiovisual. Isto gerou ânimo no estagiário, mas também uma espécie maior de estímulo interno quando a filmagem se revelou uma mediadora na introdução aos itens da boa convivência. Assim, fazia um ensaio duplo acoplado ao registro: pela evidência do momento, à coleta de material para futuras análises, e a primeira forma de me relacionar com os Ka'apor, estimando a aceitação que visava uma futura comunhão fraterna. A vantagem desta primeira interação residiu em que foi quase despida de fluxo verbal de minha parte (apenas no final do encontro pude falar). E para quem tem certo grau de timidez e não fala ka'apor, a câmara foi uma vantagem.

Não havia como encetar um diálogo com todos em ka'apor, considerando-se o fato de não ter domínio na língua nativa. Sigo aprendendo palavras esparsas e na observação de diálogos. Qualquer comunicação articulada oralmente de minha parte não seria muito promissora para quem a recebesse, pois seria em português. Inevitavelmente, os Ka'apor bilíngues que pude conhecer foram, por razão óbvia, com quem mais interagi. Todavia, considero importante aprender, para que algum dia, quem sabe, possa ter mais confiança na articulação verbal desta língua do tronco Tupi. Haja vista que nem todos os Ka'apor são bilíngues. Boa parte fala também o português, mas em Xié todos conversam na língua ka'apor e nem todos respondem na língua de Camões. Em Paracuí-rena são menos os que se pronunciam em português. Talvez não seja relevante colocar ênfase nisto, mas não seria coerente se omitisse que não converso em ka'apor. A importância de estudar bem a língua nativa do povo ou cultura investigada foi assunto já debatido em contexto propício (acadêmico); o aprendizado da língua do grupo estudado, como item fundamental para a aproximação etnográfica correta (AGAR, 1980, p.103). O autor aponta, resumidamente, um problema ligado à falta de domínio da língua nativa, que é a necessidade por parte do etnógrafo da busca por intérpretes (Ibid., p. 101). Essa necessidade ficou um tanto ausente durante a incursão nas aldeias, a julgar, principalmente, pela participação dos indígenas que mais diretamente fizeram parte da pesquisa. Estes, para meu alívio, falavam ka'apor e português, entretanto, eram conhecedores

dos assuntos da pajelança (até o momento conheci dois gnósticos do xamanismo e falantes bilíngues), à exceção de dois pajés, que apenas falam ka'apor (um deles muito pouco o português). No diálogo com eles houve quem se propusesse a traduzir *in loco*. Do contrário seria necessário investir tempo em transcrições e traduções posteriores.

Naquela manhã, a reunião durou em torno de hora e meia. Foi bem recebida pelos indígenas. Creio que estavam ali presentes umas vinte pessoas, sentadas nas laterais da ramada e atentas ao que era dito, mostravam-se agradadas com a ideia da exposição em Belém. A “palestra”, como chamou o filho do cacique da aldeia, era proferida em português e logo traduzida. Correu sem percalços. Desta maneira, estava dado assim o consentimento esclarecido e a autorização para a participação conjunta na elaboração da exposição da Festa do Cauim Ka'apor no Parque do Museu Goeldi. Tendo avançado o projeto, todos se mantiveram em seus lugares ao término daquela instância, pois o tempo das apresentações era curto. Referiu-se, finalmente, o motivo de minha presença. Enunciou-se, mais propriamente, que estava ali como estagiário e aluno do museu para ajudar no trabalho de campo, mas que meu principal interesse de pesquisa residia, obviamente, na música ameríndia, sendo o objetivo do trabalho uma aproximação mais direta do universo musical Ka'apor.

Finda a reunião, surgiram algumas poucas frases soltas sobre quem tocava a flauta, o aerofone Ka'apor. Uma executante, que esteve presente durante toda a reunião, nem percebeu que se falava a seu respeito. Olhei e senti que já conhecia seu rosto. Ainda no laboratório em Belém já havia visto um curto vídeo do acervo, o qual mostrava como esta mesma indígena interpretava a flauta, sob um conjunto de exigências estéticas ameríndias próprias (ver adiante transcrição para partitura da melodia da flauta, registada nesse curto vídeo).

Quem ao término da reunião apontou para a tocadora do aerófono, também fez menção, logo em seguida, a quem integrava o conjunto de cantadores que ajudava na “brincadeira”. Ali estavam poucos. Quando se juntam para a cantoria, são muitos mais, dizia o filho do cacique, que foi quem mostrou mais inclinação para nos apresentar alguns indicadores próprios da música de seu povo. Enquanto dizia isto, já retornavam para suas casas quase todos que ali estavam. Inclusive o velho pajé da aldeia, que era quem eu ansiava conhecer. Momentos antes de ele sair, no fim da conversa, quem nos falava de música mostrava quem afinal era o mestre da pajelança.

Assim, o velho pajé da aldeia se dava ali a conhecer apenas pelo olhar. Não por ele mesmo, pois no instante em que surgia o ensejo para

interlocução, mesmo que pelo influxo de terceiros, ele se esgueirava, mostrando jeitos de que o assunto “música” não era de todo apropriado. A esquivia podia ser algo que estivesse apenas em minha mente. A ligeireza do pajé poderia estar somente associada ao alento que senti ao dali sair, pois já estava sentado na ramada há duas horas. Seja isto ou outra coisa qualquer, esta ideia inicial de "fuga" lembrou um episódio recente da minha segunda visita aos Tembé.

Numa manhã do final de agosto do mesmo ano (2014), quando numa ramada junto ao rio na aldeia Frasqueira (ao norte da TIARG-PA), depois de ter comunicado<sup>16</sup> aos representantes e líderes Tembé (estavam presente cerca trinta indígenas) sobre meu interesse em sua música, inevitavelmente falei da pajelança. A resposta não se fez tardar, e não foi nada promissora. Os Tembé ali presentes concordavam com a ideia de levar a cabo um estudo sobre sua música, e finalmente até sugeriram que podia ser feito levantamento conjunto com um especialista em linguística para agregar mais elementos ao trabalho. O problema estava na abordagem aos pajés, diziam. Mesmo para os mais próximos de alguns saberes xamanísticos, era problemático conseguir informações ou ensinamentos providos deles. Trata-se de uma arte de cura velada aos mortais comuns. É um saber carregado de hermetismo até mesmo para os indígenas do Gurupi, que é onde consta estarem os mais importantes pajés. Seria problemático, portanto. Naquela manhã, fui por um lado incentivado a prosseguir com o tema música Tembé, mas completamente desencorajado a conduzir-me pelos vieses xamanísticos desse povo.

Em consequência, observar aquela retirada do xamã Ka'apor marcada por ligeireza e associá-la ao episódio junto aos Tembé que

---

16 O convite para me juntar aos Tembé, partiu da SEMA na primeira visita. A minha segunda viagem para ir novamente encontrar este povo foi também, da mesma maneira, solicitação vinda de uma dupla de pesquisadores com vínculo a este órgão. Agora, a SEMA teria proposta para fazer um levantamento conjunto com a ECAM, para um etnozoneamento visando a formulação de plano de gestão da TIARG (incumbência desta última). Por razões de ordem logística e orçamentária, a execução do projeto não seguiu com minha participação. Minha contribuição seria ir ao encontro da música deste povo para, posteriormente, realizar um pequeno estudo sobre o tema, em formato relatório. Seria a forma preliminar para juntar ao estudo final conjunto, mais abrangente, que incluiria trabalhos de especialistas da antropologia, linguística, e também mastozologia, ictiologia, ornitologia etc. O levantamento começou em 2014, e o trabalho intitulado "Plano de Gestão Territorial e Ambiental Terra Indígena Alto Rio Guamá" foi finalmente publicado este ano (ver MACHADO e EYNG, 2018).

acabo de relatar, foi inevitável. Nascia a suspeita que o xamanismo Ka'apor seria também pautado pelos mesmos princípios de hermetismo do povo contíguo que habita a outra margem do Gurupi. Se não conseguisse chegar aos xamãs e ao xamanismo, como faria para entender a música a eles conexas? Esta indagação surgia pela interpretação, um tanto quanto precoce, que ali fazia. Isso só se verificou depois. Naquela hora, entretanto, os catastrofismos de uma experiência mal percebida me levariam a considerar preparar-me para a impossibilidade da experiência ritual. Lidar com a incerteza do campo não foi fácil, mas tudo isto viria a cair por terra dali a algumas boas horas.

No início da tarde, céu aberto, ao longe se viam voando, uns metros acima da mata, um bando de (família *Psittacidae*) periquitos verdes (*kurupi'ta*) (passavam por ali sempre à mesma hora). E lá estava o drone monódico que ressoava (confabulação das cigarras) em consonância com aves que vinham da mata. Absorto na toada, contemplava aquele lugar. Agora, com a claridade, mais facilmente se percebia o verde denso da mata ao redor da aldeia. Depois do momento propício à contemplação, resolvi sair da ramada onde estava e ir em direção ao quintal, ao lado da casa onde pernoitamos, por perceber que ali alguém produzia alguns itens que não consegui logo identificar.

O quintal era o mesmo onde pouco depois do almoço vi, acidentalmente, alguém tirando a vida de um pobre jabuti grande (*jaxi māj*), para servir de alimento. O filho do cacique, que estava ali rodeado de utensílios para preparar o início de tarefa, tinha a intenção de montar alguns acessórios para a caça. Em meio a isto, o indígena teceu argumentos sobre o principal problema dos Ka'apor, que é o desmatamento. Entretanto, acabou não discorrendo muito mais porque se concentrou na feitura de flechas (flecha – *u'y*). Com as varas da mata ao seu redor atava algumas penas pretas de mutum (*mytũ pypo*) com fio de linha azul em sua extremidade. Depois, cortava as penas já colocadas na haste. A função das plumas era levar equilíbrio ao voo quando do lançamento do projétil. Posteriormente, com o fio de algodão do seu arco, envolvia e apertava o outro limite da haste para que a ponta de flecha ficasse de vez adstrita à vara. Acabava de fazer uma (flecha - *u'y*) e tinha outra já à espera. Já no término da tarefa, tivemos que sair para a aldeia Paracuí um tanto às pressas. Estava próximo das quinze horas e a distância, no caminho da mata, não se fazia por menos de quarenta e cinco minutos na camionete. O encontro podia se estender e teríamos que voltar já na penumbra. Então, logo seguimos para a outra aldeia.

Paracuí é uma aldeia mais espaçada, pois as habitações ali não se encontram tão próximas entre si como em Xié. Há umas aqui e outras acolá, a certa distância e diversas. Logo à entrada fica a escola do lado direito. Do lado oposto ficam algumas poucas casas de madeira, outras de pau a pique e telhados em palha de palmeira seca. À chegada, viam-se a certa distância outras tantas também elaboradas com os mesmos materiais. Algumas eram apenas estrutura e telhados, sem taipas ou paredes. De alvenaria só recordo a escola. Uma espécie de bloco em forma hexagonal, um aglomerado em concreto, que destoava profundamente do entorno e de toda e qualquer estrutura habitacional ameríndia. Ao centro, o terreiro mais amplo é em tom esverdeado, por conta da relva alta. Ao longe se vê a imponente floresta. Vista que aqui era mais impressionante por causa da densidade e altura das árvores que faziam o limiar entre a mata e a aldeia.

Ali, dirigimo-nos a um resguardo largo em frente às primeiras casas a fim de nos reunir com alguns indígenas que nos esperavam. Outros ainda foram chegando enquanto já se falava sobre a exposição. As crianças, que estavam em maior número do que em Xié, corriam e pulavam enquanto se proferia sobre a logística e itens do projeto da exposição. A criançada em Xié não fez diferente, apenas não eram tantos. Animavam antes que desestabilizavam. Nesse ínterim, os adultos, mesmo concordando com os prognósticos, havia algumas vezes que lembravam e bem, que quando a futura inauguração da exposição no Parque do Museu viesse a acontecer, os Ka'apor que ali estivessem deveriam constar em grande representatividade. Isto é, que o evento contemplasse também outras aldeias, e que não se resumisse apenas a incluir representantes de Xié e Paracuí, unicamente. Ao término propôs-se que se apurasse quem se fizesse disposto a estar presente na inauguração, para posteriormente formar um grupo de aproximadamente de trinta pessoas, e que o conjunto pudesse então incluir sujeitos de outras aldeias. Concluiu-se que seria importante não deixar de fora os mais velhos e experientes mestres da cultura (refiro-me aqui aos indígenas que sabem e dominam melhor os atributos da cauinagem Ka'apor).

Nesta segunda reunião, e noutros momentos ao longo da visita, certificava-me quão axiomático é o caráter simbiótico entre os Ka'apor e certos animais. Aqueles, diria, domesticáveis. A dois metros, estava uma arara vermelha empoleirada no canto de uma cerca nos observando o tempo todo. Ali, entre as gentes, um macaco prego filhote que interagia com quem queria, e por vezes com a ponta do meu dedo. Um

adolescente tratava de alimentar um cachorrinho doente, enquanto os galináceos pareciam não se incomodar com a correria das crianças.

Aproveitando o ensejo do final da reunião, da mesma forma que na assembleia de Xié, fui apresentado em Paraquí. Momento que proporcionou o diálogo de dois sujeitos com interesse mútuo em música. Assim, conheci um dos mestres da cultura Ka'apor que se tornaria um dos principais interlocutores da pesquisa. Ali, mostrou-me satisfeito umas melodias de flauta que saíam de seu pequeno gravador a pilhas. Afirmava que sabia tocar o aerofone e que havia aprendido por meio de uma gravação muito antiga, de meados dos anos 1980 (SAMAIN, 1981). Quis perguntar uma miríade de coisas, mas precisávamos voltar por causa da hora já tardia.

Na manhã seguinte, em Xié, finalmente conheci o velho pajé e sua consorte, também ela artífice de responsabilidades xamanísticas. Acompanhando os trabalhos para a eleição de alguns objetos para a exposição, passávamos de casa em casa até que chegamos ao pátio da casa dos xamãs da aldeia. Depois dos predicativos introdutórios próprios das apresentações de ambas as partes, alguém perguntou se não seria possível ver um maracá (*mara'ka*) de pajelança. O Pajé parou o que estava a fazer e tratou de ir buscar um maracá muito antigo, que estava guardado. A pergunta imediata foi sobre quanto tempo levava para preparar um idiofone como aquele. “Dez dias”, foi a resposta lacônica do pajé enquanto voltava a se acomodar. Seguidamente, a inevitável questão: “E a pajelança?”. Sentado e cabisbaixo, a resposta que saiu de sua boca apontava para uma negativa abissal, que reiterava a (i)lógica do catastrofismo e mostrava ser longínqua qualquer possibilidade de o estagiário presenciar um ritual de pajelança realizado pelo mais velho pajé Ka'apor. Seu comprometimento com o xamanismo havia se esvaído. O motivo seria uma caçada descabida que levou à morte porções do mato em demasia. Um abuso que o Curupira (*Kuru'pi* ou *Kurupir*), dono dessa espécie animal, não relevou. Por aí foi que o pajé, seu filho, viu-se compelido à condução ritual. O pai pajé estava então afastado das lides xamanísticas por temor de possíveis novas represálias do mundo invisível.

Bom, tudo isto era altamente plausível. De minha parte não havia qualquer dúvida ou pensamento de que tudo aquilo não passava de uma estratégia para driblar futuras inquirições. Sendo que as possíveis interpelações caíam assim completamente por terra e deixavam livre o pajé de amolações posteriores, vindas de um desconhecido com questionários chatos. Uma coisa ou outra fazia com que ambos os cenários fizessem lembrar o hermetismo xamanístico Tembé. Aqui cabia

uma perfeita analogia. Assim, voltei para meus botões, enquanto o pajé, depois do que disse, continuava a eliminar farpas de um pedaço de madeira.

Finda a conversa, sua mulher foi se sentar num banquinho em frente a um pequeno tear. Ultimamente, vinha nele tecendo uma tipoia (*ham*) de algodão (*manaju*) em quatro cores: amarelo (*ta'wa*), vermelho (*pi'rã*) e azul (*ho'wi*) e verde-claro (*howyran*), a qual se mostrava quase pronta. A operação manual da artesã consistia em passar um fio, posto numa espécie de agulha de madeira, no meio de outros tantos já alinhados e entrelaçados. Entre a tomada de alguns planos do processo no tear e a tentativa de atenção no que se dizia, pediam-se para que fizesse o mesmo com a câmara, agora colocada lá atrás, onde se preparava farinha de mandioca.

O quintal nas traseiras da casa dos pajés era amplo. Ao centro, uma assadeira de diâmetro considerável, abrasada por lenha que queimava por baixo, tinha alguma farinha (*u'i*) sendo torrada (torrando - *akarãj*) para consumo próprio (a farinha de mandioca é provimento central na alimentação deste povo). Este procedimento estava, naquele instante, sob a alçada de duas pessoas. Uma delas a indígena flautista, que referi anteriormente. Naquele momento, a farinha já havia passado por peneira (*urupê*) e era agora remexida (mexendo - *mukatak*) com espátula de madeira (tipo rodo) para que só perdesse a umidade e não queimasse. Antes ainda, logo após a colheita da mandioca (*mani'ok*), o primeiro procedimento é descascar (*apirook*) para depois ralar (*kytyk*) o tubérculo. O substrato deste último procedimento precisa ser amassado (amassar - *kamirik*) para depois ser espremido em tipiti (*tapexi*) ou em aparato para prensar a massa (*tapexiran*). Enquanto a farinha era remexida, alguém cortava lenha para alimentar o fogo. Em seguida, por baixo da cobertura onde se assava a farinha, socou (socar - *sosok*) um pedaço triturado de massa antes prensada para dali passar para o forno.

Quando captava as últimas imagens da fabricação da farinha, escutava “Angh, Angh!” Era o pajé que me chamava para que fosse com ele ver três cutias (*akuxi*) (família *Dasyproctidae*) que guardava numa pequena área aberta, junto ao pátio na frente da sua casa. Beiramos a cerca, enquanto sua mulher os alimentava e os animais corriam. Não percebi a intenção para que visse os pequenos roedores. Talvez quisesse só observar minha reação quando os enxergasse. É verdade que o pajé acompanhou toda a gravação da fabricação da farinha e via como também dei atenção a dois jumentos (progenitora e cria) que assistiam, em total quietude, a movimentação dos humanos no quintal. Entretanto, isso provavelmente não teve relação nenhuma. O que me deu certo

alento foi perceber que o pajé, ao me chamar para observar os roedores, mostrava-se, assim, muito mais aberto ao convívio amigável. Não que não o tivesse sido antes, mas agora com muito mais ênfase. Embora isto pudesse não significar nada, era, na minha concepção, uma luz no fundo do túnel. Entretanto, depois de olhar as cutias do pajé, saíamos para visitar a vizinha ao lado.

Já era perto do final da manhã quando entramos. Ao fundo, no canto da casa, estava uma indígena de meia idade, também tecendo seu tear. Ali, sozinha, começava a entrelaçar as primeiras linhas naquele artefato. Seu objetivo estava em compor uma tipoia branca simples. Sua tarefa para tal, segundo percebi, resumia-se em alternar entre duas agulhas de madeira pendentes, as quais passava entre os fios previamente distendidos na vertical. Visivelmente, o processo parecia requerer extrema paciência pela minúcia e por ser algo longo e demorado. Enquanto gravava tudo aquilo, sua filha nos observava na mesma divisão da casa e me fez perceber que sua mãe não era bilíngue, mas ela falava também o português. Foi buscar uma tipoia pronta, feita por sua mãe, para que víssemos. Era também de linha branca, simples como a que estava começando a ser feita pela indígena mais velha. Foi então que, depois de uns curtos planos de corte na tipoia e no tear, a artesã, que só parava de tecer naquele instante, pedia para que lhe mostrasse as imagens que fiz. Voltava o tal *in between* análogo a alguma coisa que perfaz a mediação de relações. Aqui, mais uma vez a câmara servia para abrir caminho rumo à boa convivência.

Depois de vermos as imagens no equipamento, a indígena apontou para seu pé direito e procurou comunicar-se comigo em ka'apor. A entoação e expressão facial pareciam indicar queixume e desconforto. Olhei então para seu pé e estava deveras inchado. Em seguida, sua filha, percebendo que sua mãe estava querendo passar alguma mensagem, tentou intervir e afirmou que a primeira tentava dizer que iria, ainda naquele dia, procurar falar com o pajé para tratar de seu pé. Aclarava também, que a lesão havia sido ocasionada por queda recente, e que não melhorava. Já estaria na hora, então, para tratar do assunto. Naquele meio tempo, nem acatei o fato de as palavras “pajé” e “pajelança” estarem sendo consideradas. Vendo o hematoma no pé, perguntei se já teriam passado pelo posto de saúde da aldeia (o lugar não tem médico residente, mas tem sempre uma enfermeira de plantão, que talvez pudesse ajudar). A resposta foi afirmativa. Algumas horas depois, soube que já havia um laudo médico com data marcada para levar a indígena contundida à cidade mais próxima, para lá ser observada por equipe de saúde no hospital. Posto isto, nossa conversa foi interrompida.

Chamavam-me para que fosse conhecer uma liderança da aldeia Turizinho, que passava aquela manhã em Xié.

Havia uma enunciação que sempre pairava no éter e parecia inoculada em cada lugar. Mesmo que o assunto nada tivesse em conta e que, aparentemente, ninguém o notasse, aquilo sempre estava lá, tilintando. Como um assombro, que mesmo que não se faça ver (ou que não se queira ver) volta e meia aparece mais claramente para dar o ar de sua (des)graça. Mas a maioria das vezes é só um empecilho ultrajante na forma de intimidação, e que não nos faz esquecer o principal problema dos Ka'apor. Assunto que remete à mata e ao medo. Há muito que os habitantes da TIAT têm problemas graves com as invasões ilegais dos madeireiros e subsequente desmatamento. Mas nestes últimos anos o problema parece ter se intensificado. Esse é o assunto que não se faz esquecer e que está implícito em qualquer instante. Forçosamente, um tópico sempre subjacente, muitas vezes perceptível no semblante e no olhar daquele lugar.

Entretanto, o que nos dizia o indígena do Turizinho, no final daquela manhã, era somente a confirmação de tudo isso. Acrescentava, por exemplo, que, como seus parentes, sentia a pressão nos olhares alheios quando, por alguma razão, passava “na rua” (cidade). Relatava que as ameaças de represália vinham se acentuando e isso causava desconforto geral. Escutando-o, pensava onde estariam e para quando aconteceria uma intervenção por parte das estruturas idôneas que têm por competência lidar com problemáticas análogas. Logo ele seguia, imprimindo no discurso as razões e motivos dos Ka'apor. Dizia que ultimamente vinham se organizando sob o impulso de criação de novas estratégias para a proteção de seu território. Estavam buscando parcerias com a Funai e outros órgãos para tentar estancar de vez o abate ilegal de árvores na região. A implantação de novas aldeias nas imediações do território era uma estratégia para travar as invasões. Palavras que lembravam um dito: sem mata, os tupiwar da pajelança vão para longe e não voltam mais (ver Maués adiante).

Ao final daquela tarde em Xié, quando regressávamos de uma passagem rápida por Paracuí, sucedeu o inesperado. Quando percebi do que se tratava, dava-se finalmente, o desenlace dos empecilhos postos (antes, incriados) por análises falhas da metalinguagem ameríndia. O pajé mandava nos chamar para transmitir que estaria pronto para, finalmente, fazer pajelança. Disposto como não o vira antes, falava que a sessão seria ali mesmo, no pátio de sua casa. Queria que nos sentássemos, pois seu filho acabava de vir da roça e fazia a preparação. Precisava falar-lhe primeiro, dizia. Mas estava tudo certo, queria só que

se aguardasse. Alguém sugeriu que seria boa ideia jantarmos primeiro. A proposta agradou a todos, incluindo o pajé, que só pedia alguma ligeireza no tempo da refeição. Com isto, tão somente se estendia mais um pouco a expectativa. Mas por pouco tempo; dali para o final da janta foi um instante.

Passado isto, ainda havia gente que jantava quando à porta do posto apareceram três meninas (menina - *kunjantāi*). Mandavam dizer que lá no pátio já estava tudo pronto para a cantoria (*junjarha*) e que nos apressássemos para não deixarmos de ver o início. Perder ali mais tempo era, então, impensável. Peguei a câmara na correria, mas levá-la comigo de nada servia, pois a noite já caía. Lancei às pressas duas pilhas no gravador e seguimos as meninas em grupo até ao pátio. Quando lá chegamos, já havia alguns indígenas e dois ou três maracás postos em cima de um banco baixo e comprido. Antes que começasse alguma coisa, precisava falar duas palavras ao pajé. Vi que estava sentado, mas, antes de aproximar-me, pôs-se de pé e sumiu para dentro de casa. Prontos para a cerimônia estavam sua esposa (*awakehar*), seu filho (*a'yr*) e outros tantos indígenas. Já sentados esperavam. O pajé voltou e acomodou-se. Aproximei-me para perguntar se autorizava o registo do áudio da sessão. Já soavam ali alguns idiofones-chocalhos, como prelúdios acústicos para o que estava por vir. Enquanto havia quem se sentasse nas laterais, procurei ficar algures entre os protagonistas e os demais presentes para privilegiar a gravação, em virtude do plano sonoro.

#### 1.4 Rítual de Pajelança

Assim, a noite descia em Xiepihu-rena e a penumbra começava a se instalar (noite escura – *Jahy pihun*). Ali no pátio tínhamos apenas a luminosidade de uma pequena vela que queimava lentamente, em conjunto com a claridade da lua, que pelos dias que passavam estava em quarto crescente. Havia também uma fragrância *sui generis* que vinha do breu (resina natural; combinação de compostos vegetais variados), que queimava e deixava o ar, por instantes, carregado de fumo esbranquiçado e com odor forte. Ao mesmo tempo, lá no canto do pátio, debruçado sobre uma mesa, o neto do pajé preparava umas curtas cigarrilhas de tawari ou tauari<sup>17</sup> (*pitim* ou *pytymir*), para dar a fumeigar

---

17 Fibra vegetal extraída em lascas do tronco de árvore de taurizeiro (*pytymyr'y*) (família lecitidáceas) usada para enrolar tabaco para os mais velhos fumarem.

aos protagonistas durante o ritual. Segundo Godoy (Ms.) seria através da ponta dos cigarros em brasa que agentes (espíritos) não humanos (*tupiwár*) conseguem perceber o mundo material. Porém, enxergar e escutar a presença destes sujeitos é talento só de alguns, faculdade dos pajés mais experientes (pois nem todos conseguem vê-los ou ouvi-los).

A monodia dos grilos com os pássaros da noite e o palavrear ka'apor em prosas soltas, somavam-se a alguns curtos sibilos do filho do pajé, que prestava o primeiro motivo melódico. Ainda acanhado e sumido (quase sussurrando) juntamente maneava brandindo levemente seu maracá (*maraka*). Neste meio, o casal de pajés trocou algumas poucas palavras. Finda a conversa, começava oficialmente o primeiro cântico (cantar - *jyngar*). Juntava-se a seu pai e, paulatinamente, o coral (*jajyngar*). Adensava-se a cantoria. O filho do pajé foi o puxador e tinha ali com ele o apoio de algumas vozes femininas e masculinas, que iam ocupando espaço acústico à medida que a timidez se ia esvaindo. Este primeiro canto (*panam pihun*<sup>18</sup>) remete à ação de um inseto com asas. Segundo Godoy (Ms.), este agente é uma borboleta azul (*Morpho didius*). Trata-se de um canto Tembé que, segundo o pajé de Xié, é bom para curar crianças doentes. As borboletas vêm ao encontro do enfermo e voam ao seu redor, mexendo em seu corpo para curar (Ibid.). Entretanto, entoava-se assim a seguinte melodia:

---

18 Numa primeira instância esta borboleta *tupiwár* seria de cor preta. Enquanto elicitava dados depois do ritual foi assim que a pude perceber. Mas esta *panam pihun* em particular tinha afinal outra cor (GODOI Ms.).

## C 01

$\text{♩} = 94$

Vozes H.

Vozes M.

Maracá

3

M.

5

M.

Esta frase, selecionada do plano estrutural do primeiro canto, foi aqui transcrita por via de seu aparente sentido de “repetição”. É uma feição sugestiva, não só aqui, mas em todos os cantos restantes, dos quais foram igualmente selecionados excertos representativos e aqui transcritos. A cantoria na pajelança é normalmente tangida de princípios propícios que se desdobram em inclusão e exclusão de elementos, como lembra Menezes Bastos (2013; 2017). Essa característica apontada pelo autor é referente a recurso circunstancial próprio. Também é uma “marca” da música das TBAS, já apresentada noutros trabalhos escritos pelo autor. Diz Menezes Bastos:

processo predominante na região de composição de peças musicais [...] [onde] os motivos tipicamente – na maioria das vezes, expostos no começo das peças, [são] elaborado[s] através de [...] procedimentos [...] [como] os de repetição, aumentação, diminuição, transposição e retrogradação. [...] as mudanças resultantes dessa elaboração não seriam de tal ordem a cancelar as características básicas daquele material. [...] quando as características em referência são dissolvidas – ter-se-ia desenvolvimento e, não variação [...] a variação é entendida como atuando no nível micro da composição, envolvendo tipicamente os motivos, [...] em nível intracancional entre os xinguanos (2013).

Neste trabalho, o autor esclarece (2017) que, mesmo sendo a “variação” um atributo da “composição intracancional [...] quanto ao seu nível micro” (sendo aqui a “variação” vista como a mais importante das características apontadas), este processo composicional, “[...] também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das sequências, [...] e naquele das sequências de sequências, atingindo ele, assim, também o nível macro”. Dessa maneira, Menezes Bastos diz que certas sequências, incluídas num conjunto maior de sequências, podem ser uma “variante da respetiva sequência de referência”. Aqui aparece estruturalmente o diálogo possível entre a “repetição e diferenciação” (Ibid).

De igual modo, também a reiteração motívica ou fraseológica inequívoca na forma de repetição, é aparentemente presente entre a cantoria Ka'apor. Destacando que este modo de repetição aparente é revestido de procedimentos próprios, entre eles a inclusão e exclusão de elementos. Assim, a música no xamanismo deste povo, embora possa mostrar laivos conjunturais que remetem a algo próximo ao que se pode

chamar de recorrência motívica ou repetição constante de motivos, isto não acontece literalmente. A repetição é presente, mas é paralela aos processos de “aumentação, diminuição, transposição e retrogradação”. Elementos inclusos na “variação” que Menezes Bastos sugere, não somente aplicados ao universo musical ameríndio Kamaiurá, mas estendidos como “marca” na música das TBAS. Sentido com o qual concordo e que anula, desta forma, a acepção literal que podemos ter de aparente repetição motívica na música indígena.

O autor nos remete a categorias importantes por ele elaboradas, que são características basilares deste tipo de música (ver adiante outros dois significativos atributos apontados por Menezes Bastos, igualmente comuns na música indígena desta região, e que contribuem aqui também para uma melhor compreensão do que exponho neste trabalho). Conceitos profusamente debatidos neste campo de pesquisa e como o ele mesmo evidencia ao longo de sua carreira (1999; 2013; 2017).

Entretanto, voltando ainda ao conceito acima referido, não posso deixar de apontar que a “variação” e seus elementos conexos se aplicam à música xamanística Ka'apor no patamar da interpretação/execução ou performance, e não da composição, como parece de certa forma indicar o autor (referência à música Kamaiurá). Quero com isto dizer que só posso considerar o nível composicional das peças xamanísticas aqui referidas, se apontar para a atribuição feita pelos Ka'apor ao protagonismo criativo da ação não humana. Os espíritos animais da floresta (*tupiwár*) são os autores das músicas cantadas no ritual e não os Ka'apor. Os mestres iniciados no mundo da pajelança recebem esses cantos (como veremos) e os reproduzem durante a contextura ritual, conforme exposto nesta etnografia, sob a influência de tais agências. Por conseguinte, este trabalho não se refere, contudo, aos predicados interpretativo-musicais, unicamente humanos. Haja vista que os *tupiwár*, além de compositores, são também interpretes de seus próprios cantos, como veremos<sup>19</sup>. Sendo assim, depois desta curta interrupção para ilustrar a opção pela transcrição dos excertos/exemplos, retomo a etnografia ritual, onde serão apontadas e ficarão mais evidentes as

---

19 Em resposta o autor me disse: “observe que nas minhas formulações irrevelo a questão da agência humana ou não na composição musical. Como discípulo de Levi-Strauss opero/trabalho com uma espécie de sujeito transcendental. Por outro lado, estou ali no plano comparativo, envolvendo um número significativo de etnografias” (MENEZES BASTOS, comunicação pessoal).

proposições relativas às ações musicais dos sujeitos (aqui resumidamente referidas). Sigamos, então, a descrição ritual.

Puxador do primeiro canto, o filho de pajé imprimia trejeitos singulares, enquanto as mulheres timidamente instauravam uma melodia oitavada, análoga ao canto masculino. Da esquerda para a direita, estavam no banco comprido: o protagonista na interpretação deste primeiro canto, logo ao seu lado estava sua mãe, também pajé, a mulher do cacique, o mais antigo pajé de Xié (seu pai), e um indígena de meia idade sujeito aos fundamentos da pajelança<sup>20</sup>. Acompanhando as vozes do grupo, o jovem pajé se levantava, batendo seu pé direito no chão. Sob o pulso propício (o seu, para si mesmo), enquanto, na sua mão direita, empunhava e movimentava o maracá, a mão esquerda se mostrava em forma de concha, posta sobre a testa, com a palma voltada para fora. Aqui, seu corpo como um todo estava flexionado para frente, sendo sua movimentação fruto do ritmo/pulso marcado no maracá e, deste modo, equivalente a ele. Assim, preparava-se para receber um espírito ou ente. Agência espiritual, também esta musical, que veio em resposta aos apelos sonoros do ritual para reger, por instantes, o corpo do jovem pajé. Neste momento, era seu pai quem se fazia ouvir com mais proeminência. Entoou-se:

---

20 Aqui a disposição dos integrantes principais da cantoria. Todavia o coral provinha não somente deste núcleo, mas também de boa parte dos indígenas que constituíam a assistência e estavam espalhados nas laterais do pátio, lugar onde sucedeu o ritual.

## C 02

$\text{♩} = 90$

The musical score consists of four systems. The first system includes Canto M. (bass clef), Canto F. (treble clef), and two Maracá parts. The second system includes M. (bass clef), F. (treble clef), and two Mrcs. parts. The score is in 2/4 time with a tempo of 90. The key signature has one sharp (F#). The first system includes a section labeled 'M. Horizontalizado' with a 'z' symbol below it. The second system includes a section labeled 'M.' with a 'z' symbol below it. The score ends with a double bar line.

Então, o protagonismo do mais velho pajé era manifesto. Papel principal, aqui assumido, em aparência e em função dos limiares tangíveis às lides do ritual. Conquanto, eram também audíveis (voz) e visíveis (movimentos corporais) os papéis ativos de seu filho e de sua esposa. Por enquanto era sua voz que sobressaía. Por isto, merece ser dito que a diferença de intensidade entre o canto dos três principais intervenientes era claramente perceptível. Notava-se normalmente quando algum dos três era de alguma forma influenciado por fator externo, não humano. Mais tarde, segundo o pajé, as três pessoas receberam *tupiwár*, e era quando incorporadas pelos “bichos da floresta” que o alento de sua voz aumentava em intensidade (individualmente).

Estas alterações do plano acústico em função da ação não humana no ritual, não se faziam apenas notar pelos vieses dinâmicos/musicais, conforme se visualiza no gráfico da (figura 2 adiante). Segundo relatos

sobre o ritual aqui descrito, assim como as figuras do áudio gravado demonstram, é na relação interespecífica, pautada pelos elementos musicais, que a própria ação não humana pode ser percebida. Dentre elas, as alterações de dinâmica que acabo de descrever, assim como as mudanças de andamento e de altura, como veremos.

Este segundo canto foi o mais longo de todos. Nele ficaram bem explícitos os enunciados processuais da “variação”, assim como anteriormente descritos. Conforme se percebe na transcrição, por vezes a segunda célula era subtraída do motivo principal ou, em tempo, alguma outra era incluída ou estendida.

Havia também, quase sempre ao longo de todo o ritual, uma espécie de *delay* (atraso) entre a voz do puxador e as vozes que o acompanhavam (ver comentário sobre este ponto, mais à frente). Aí sim era bastante perceptível a exclusão de elementos, como se pode verificar na transcrição. Se compararmos as vocalizações femininas com as masculinas transcritas, isto fica mais evidente.

Algumas pontuações interessantes estão, por vezes, intercaladas com a linha melódica. Nas codas alguns bramidos seriam indicativos de conclusão. Não é que estas expressões exclamativas só ocorressem no final dos cantos, mas a prevalência deles se verificava no seu desfecho. Outra propriedade importante presente em quase todos os cantos foi o considerável fluxo de glissandos, que é quase uma marca pelo constante uso deste tipo de deslizamento entre notas.

Naquele instante, entre a fumaça do *pytymir*, os movimentos corporais do filho do pajé e o êxtase facilitado pelo canto em extensão considerável, finalizava o segundo canto. Depois de curto silêncio, seu pai puxou o terceiro:

## C 03

$\text{♩} = 110$

Canto M.

Canto F.

Maracá

5

M.

F.

Mrc.

7

M.

F.

Mrc.

Naquele íterim, já havia decorrido praticamente meia hora de cerimônia quando a indígena tecelã chegou coxeando pelo pátio. Lembrando que se fazia ali presente em função de instante sem sorte (*panem*). Enquanto recolhia uma porção de bagas de açaí, por descuido (ou derrubada), tombou e sofreu um hematoma no pé. Ali, entre os intervenientes, buscava inequivocamente uma ação para resolver o infortúnio. Aproximando-se, escolheu lugar central no banco, onde, sentados, os pajés a aguardavam. O que fez foi acomodar-se e, sem delongas, estendeu seu pé contundido, esperando intervenção de

alguém. Membro estendido, o filho do pajé agachou-se na direção do pé da enferma. Entoou-se novo cântico:

### C 04

♩ = 103

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Canto M' and uses a bass clef. The middle staff is labeled 'Canto F' and uses a treble clef. The bottom staff is labeled 'Maracás' and uses a percussion clef. The tempo is marked as ♩ = 103. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the beginning of the piece, and the second system starts at measure 5. The Maracás part consists of a steady eighth-note rhythm.

Àquela altura já seria possível assinalar um quase determinante no canto conjunto. Percebamos, então, que até aqui o puxador fora o mais novo pajé. Fora ele, foi seu pai a quem todos “seguiram” melodicamente. Entretanto, este “seguir” é de veras problemático, porque em todas as entoações celebradas, aqueles que acompanhavam o cantador em proeminência o faziam, quase sempre, com um ligeiro atraso ou, de quando em vez, adiantando-se a ele. Umas vezes quase sumiam algumas vozes, outras eram empostadas, mas quase sempre estava no ar a sensação de que alguma coisa estava fora do lugar. Parecia haver algo desconexo, que não alcançava precisamente aquilo que fora firmado pelo *lead* vocal, o cantador/puxador. Aqui o axioma é que todos os cantos tiveram um puxador. Incontestavelmente, todos os participantes o seguiam durante a cantoria, como demonstram as transcrições. Entretanto, a forma como se predispunham a segui-lo é que pareceu de veras curiosa.

Lembro que na festa da menina-moça Tembé, em 2013, o pajé sempre foi cantador/puxador ao longo dos dias de cerimônia, e o coral

que o acompanhava (muito maior em número), o fazia numa espécie de bloco simultaneamente ajustado ao primeiro, reunindo as qualidades de uma constante textura monofônica. Já a cantoria na pajelança Ka'apor, chega a sugerir uma espécie de cânone entre as vozes. Mesmo que a linha melódica seja idêntica entre os intervenientes, quase sempre há um ligeiro desfasamento entre elas (outras menos alígeras<sup>21</sup>). Somando os processos de inclusão e exclusão de elementos motivicos, tudo isto provoca uma textura que se traduz como sendo nada monofônica, e sim, muito mais heterofônica. Característica da soma de vozes na cantoria xamanística Ka'apor.

Aquí podemos considerar termos análogos ao Akia Kisedje descrito por Seeger (2015). Talvez a diferença seja que no âmbito da pajelança Ka'apor não estejamos diante de uma heterofonia produzida numa escala entre 5 e 15 elementos. Os cantadores seriam em muito maior número entre os Kisêdjê (Ibid.). A transcrição, em função do número de vozes, seria então tarefa impossível. O objetivo para este trabalho só se fez viável pelo reduzido número de cantadores (nesta pajelança). Todavia, por tal motivo, as transcrições das melodias foram mais demoradas. Impossível foi conseguir a transcrição linguística dos cantos. À exceção do primeiro, os restantes não foram contemplados com a mesma completude, haja vista a imperceptibilidade das palavras proferidas em meio ao cruzamento de vozes. Talvez uma análise feita a partir de um áudio multipista, onde os cantadores pudessem cada um ter à lapela um microfone ligado ao aparelho, o resultado seria outro, muito provavelmente. Neste caso, os termos acústicos ficaram num formato estereofônico, o que não facilitou em nada a tarefa da tradução das melodias para a linguagem escrita musical. Entretanto, as implicações deste cruzamento de vozes podem ter íntima ligação com o que acontece com a estrutura rítmica da pajelança Ka'apor. Em particular ao pulso, impresso no chacoalhar dos maracás, que também é um elemento que dificultou a perceptibilidade das letras cantadas. Particularidade do espectro sonoro/rítmico que abordarei mais adiante.

De volta à descrição do ritual, enquanto todos os cantadores se empenhavam, o mais novo pajé ralentava (devagar - *wewe*) seu maracá. Cantava e buscava uma postura curvada, agora inclinado para frente.

---

21 Estes atrasos ou desfasamentos precisam ser mais amplamente examinados. Assim como os brados e glissandos, que por razões de tempo aqui não serão abordados e retratados extensivamente com deveriam. Entretanto, creio que estes traços característicos (marcas) resumidamente referidos aqui, poderão ser desenvolvidos mais adiante.

Enquanto travava com ênfase o fumo de cigarro *pytymyr*, apontava o olhar e se debruçava mais sobre o pé machucado da enferma. Largou o maracá por instantes e, com as mãos em forma de concha, soprou e bafejou na direção da lesão. Repetiu este bafejar da fumaça do *pitim* (ele sopra - *peju*) por três vezes. Enquanto obedecia as exigências indutivas para a ação de sanar, tossia fortemente.

A impositação, assim como a articulação vocal do jovem xamã, teve algumas alterações enquanto se mostrava sob “suas” movimentações corporais, as quais começavam a sugerir algum efeito de pantomina animal. Conjuntamente à dinâmica corporal, sua voz sofria algumas mudanças na intensidade, no timbre e na altura. Tornava-se mais forte e empostada, sutilmente agudizava. Era naquele instante que se preparava uma condição que mostrava compleição de transferência de agências. O domínio corporal humano passava para a soberania de sujeito outro. Um agente não humano *tupiwär* passava, assim, a protagonista na contextura ritual. Foi o *jyngar* (canto) forte dos intervenientes combinado ao *pitim* (fumo) que fez com que um ser (antropomorfo) do mundo aquático viesse até ali. *Wacari*, um peixe, *Acarichthys heckelii* (CALDAS, 2009), brevemente prestava sua influência, sem com isto dominar por completo a corporeidade do jovem pajé.

Finda aquela etapa, sentou-se o filho, deixando aparente que a partir daquele ponto seu pai seria o protagonista. Antes ainda, quando das tragadas e bafejadas de seu descendente (em modo *wacari*) ao pé lesionado, sobressaía o timbre vocal do pajé mais velho. Dentre as vozes somadas do grupo de cantadores e cantadoras, era a sua voz que mais se ouvia. Dali em diante seguiu como puxador em preparação para envergar nova veste. De outro modo, talvez não fosse “vestir” o termo mais conveniente para descrever o fenômeno, ou o que me foi dito a respeito do que se via acontecer ali. Sua voz era agora cada vez mais forte, e fazia uma série de passos meio dançados porque tinha já em si o princípio manifestado de um espírito vindo da mata (mata -*Ka'ate*). O canto e a dança não eram, assim, resultados de ação repartida ou compartilhada entre sujeitos tangíveis e invisíveis (não visíveis, pelo menos por mim e outros tantos que assistíamos). Era já a inoculação de pessoa-bicho na forma de *yapukani*<sup>22</sup> (gavião) que começava a

---

<sup>22</sup> Segundo Godoy (Ms.) a correta ortografia para a palavra seria *japucani*. Entretanto quando proferida pelos Ka'apor nunca percebi nesta palavra o sentido fonético para a atribuição da letra inicial 'J'. Ao contrário, sempre que escutei o termo mostrava-se evidente o fonema 'i' no início da palavra. Por

manifestar sua presença. Determinante correspondente à vocalidade e gestualidade propícia na figura do pajé. Mais um *tupiar* se pronunciava pelo viés da relação interespecífica em resposta à convocação musical. Entou-se:

## C 05

♩ = 100

Homens

Mulheres

Maracas

Maracas

M. Horizontalizado

z

5

H.

M.

Mrcs.

Mrcs.

z

A voz do pajé filho agudizava enquanto acontecia a interação com *wacari*. A mudança era aqui correspondente a um incremento microtonal. A voz de *Yapucani* pelo pajé pai fazia efeito reverso. Neste último canto, particularmente, a mudança em sua voz se dava ao nível de uma declinação microtonal. Não obstante, estas duas alterações vocais decorriam ambas como prenúncio da ação *tupiar*. Importante destacar que a declinação microtonal foi apenas particular a este canto, tendo a voz do mais velho pajé sofrido, na maioria das vezes, alterações microtonais (e semitonais) na forma de *pitch rising* ou *shifting pitch*

---

consequente, adoto no trabalho ortografia que na minha perspectiva melhor representa este nome *tupiar*.

para cima, aquilo que Anthony Seeger (2015), a partir da música Kisêdjê, descreve como “subida de afinação, ou ascensão do diapasão absoluto [...] a melodia permanece a mesma mas o tom sobe” (SEEGER, 2015, p. 181; 185). Diz o autor:

O problema da ascensão ou queda gradual da afinação soará familiar a qualquer um que já tenha cantado em um coro, o ouviu grupos corais amadores. Na música coral euro-americana, o problema costuma ser revelado pelos instrumentos de afinação como o piano, o órgão ou as madeiras. A subida ou a queda da afinação parece ser um fenômeno difundido em grupos corais. Foi registrado em diversos grupos indígenas norte-americanos. O que torna a afinação ascendente importante é que nem sempre ela ocorre em qualquer sociedade, que algumas sociedades têm afinações que flutuam tanto para cima como para baixo, enquanto outras apresentam um grau maior de uma ou outra, e certas sociedades parecem fazer disso um aspecto intencional de sua estrutura musical. Frances Densmore descreveu um informante seminole que dizia que o avó o ensinara a subir a afinação em certos cantos, dizendo que, nos antigos cantos de guerra, assim se deveria fazer (DENSMORE, 1956, p. 212, *apud* SEEGER, 2015, p. 188).

No canto xamanístico Ka'apor o coral é também levado a subir a afinação. O “levado a” tem aqui, diria, certa importância. Significativo, pois, é referir que essa alteração microtonal ou semitonal característica, aconteceu, neste caso, primeiro no plano individual e só depois se seguiu, quase como por “osmose”, somado ao resto do grupo cantante. Isto procedeu em decorrência do caminho melódico que era apontado ao coral uníssono conduzido pela voz de um indicador de caminho, ou seja, o puxador. Tenhamos em conta que este último, durante o ritual, fora sujeito às resultantes da interação com os não humanos *tupiwär*. Dessa forma (como vimos acima), o incremento ou declinação micro ou semitonal ocorreram, e foram assim imprimidos em decorrência das relações interespecíficas próprias do ritual. Logo que o restante do grupo cantante se dispunha no acompanhamento vocal do pajé, seguindo-o, era natural o ajuste coletivo. Assim, tem-se por hipótese que este sutil “ajuste” comum é resultado da afetação da ação externa não humana. Entretanto, voltemos ao quinto canto.

Outra interferência da ação não humana que se fez sentir e perceber na música deste ritual — mais propriamente na estrutura rítmica —, esteve patente no pulso. Mais evidente no(s) pulso(s) imprimido e perceptível ao chacoalhar dos maracás. Ênfase aqui no plural, pois uma característica do bramir conjunto deste instrumento, não se dava em total sincronia, como por exemplo, na sincronicidade da pulsação comumente partilhada pelo maracá na música Tembé. Assim como a sincronia vocal do grupo, os Tembé, na cantoria, seriam bem mais metronômicos que seus vizinhos. Entre os Ka'apor, cada sujeito — mesmo que participando coletivamente deste evento —, tinha para si um pulso particular, distinto dos demais. O resultado foi uma conjuntura sonora singular, pontuada por pulsos diversos. Provavelmente uma multiplicidade métrica inerente à agentividade espiritual. Entretanto, não percebia aqui nenhuma evidência direta disso.

Porém, manifestamente se verifica também a ação daqueles sujeitos no plano musical (rítmico mais propriamente), mais precisamente nas variações de andamento. Quando o espírito animal *tupiwár* se aproximava, mesmo que só em propícia imediação, já se começava a notar as alterações no plano vocal (apontadas acima) em paralelo às diferenciações de andamento. Quando sob a influência total do indivíduo antropomorfo, o pajé, quase sempre, ao permanecer com o instrumento em mãos (pois, nesse momento, algumas poucas vezes ele largava o maracá), acontecia o inverso da precisão rítmica metronômica: a velocidade da pulsação aumentava exponencialmente. Havia uma aceleração de andamento e, outras vezes, interrupção ou suspensão do pulso (efeito das movimentações corporais firmadas pelos *tupiwár*). Outras poucas vezes, o andamento acelerado (depressa – *pahar*) era subsistido pelo som do maracá lateralizado. Assim como no plano vocal, as alterações de andamento no maracá eram refletidas como prenúncio da ação não humana na música de pajelança Ka'apor.

Voltando à descrição ritual, o pajé, erguendo-se ainda em modo *yapucani* (incorporado ou corporificado por este agente, conforme falarei mais adiante) aproximou-se ligeiramente usando trejeitos atinentes e alinhados às subjetividades do mundo invisível. Mais propriamente na forma de dono dos gaviões (*yapucani* é bicho pajé). Ele era inoculado na corporeidade do mais velho xamã, que prestava sua parte/função. Essencialmente, sua incumbência estava orientada na direção da indígena contundida, que queria ver seu pé curado (ele cura – *makatu*). Fumegava e dançava (*purahái*) junto à enferma, ao som do *janjyngar* do grupo. *Yapucani*, que é *tupiwár* curandeiro (*mukatuha*), corporificado ou tomando o corpo do pajé, colocou seu joelho no chão,

tragou fumo do *pitim* e soprou (*peju*) com força (*pyrātãha*). Aqui, por vezes, a mãe pajé assumia o *lead* vocal. Ouvia-se algumas vezes mais sua voz do que o canto dos demais cantadores. O motivo era a atenção da maioria voltada para os movimentos do pajé, *yapucani*.

Com auxílio musical, passava por corporeidade, digamos, concreta, um continuum de agências não humanas. Não era, pois, o pajé que em seu corpo tomava o ponto de vista de outrem, e sim, o prisma *tupiwár* que era objetivado no corpo do pajé. Em seguida, o sujeito animal-espírito sugou (ele chupa; sucção – *pyter*), com certa veemência, o calcanhar do pé machucado. Foi este pajé *tupiwár* antes em sobrevoo e agora com a ação direta no processo sucção, que pareceu retirar algo do pé da enferma. Depois, tossia e bramia, até que expeliu de sua boca um besouro verde. Era *karuar* (feitiço). Havia se instalado tal maleita no pé da vítima e esta era a razão do infortúnio.

Sobre *karuar*, ou *caruara*, a primeira vez que escutei tal categoria foi em *Ituputyr* (aldeia – TIARG/PA), na festa da menina-moça Tembé, ou festa do moqueado (como anteriormente referido). Ali, cantava-se também música de caruara (para tirar feitiço). O próprio macaco moqueado, que é apresentado no final da cerimônia Tembé, é uma representação de caruara (SERGIO MUXÍ TEMBÉ, 2014, *apud* MIRANDA e RODRIGES, 2015, p.40303). Entre os Ka'apor, *karuar* pode ser um objeto intrusivo ou inseto alojado no corpo da vítima, previamente arremessado (flechado) por agente não humano (dono).

Segundo Gustavo Godoy (Ms.), na perspectiva xamanística Ka'apor, muitos dos animais (uns mais qualificados que outros) seriam pajés e todos, inevitavelmente, teriam seus respectivos donos (*ijar*). Os *Ijar* seriam assim os responsáveis pelo envio de caruara (*xaruwar*) (GODOY, Ms). Segundo informações do autor, caruara seria sinônimo de substância invisível que atravessa o vento e que provoca doença. Algo inalcançável, até mesmo para o pajé. O papel dos *tupiwár* estaria em auxiliar na remoção de *xaruwar*, arremessado e introjetado na forma de objeto no corpo da vítima por *Ijar*. O *tupiwár* como mestre dos caruaras, teria, por fim, a incumbência de dar sumiço à substância, isto é, levá-la embora (Ibid.).

Essa substância, agora somatizada na forma de objeto (neste caso, um besouro ou *enem*), pode ser removido por sucção a partir da relação interespecífica dos sujeitos. “Nos trabalhos de cura, [...] os pajés chupam a doença, extraem por sucção objetos patogênicos dos seus pacientes [...]” (Wright, 1996 *apud* Mello, 2013, p. 71). Esta forma de sucção é, na prática, muito presente entre os Kamayurá e igualmente

entre grupos contíguos do Alto Xingu (MENEZES BASTOS, comunicação pessoal). Sobre caruara, Raimundo Lopes (1932) nos diz:

A cerimônia a que assisti na aldeia Iarapá Grande é uma operação ligada à magia curativa mediúnica. Ao que pude interpretar, o pagé, para tirar a doença, precisa de entrar em “participação” com o causador da doença, o caruára. Caruára na língua geral e termo geral de caboclos brasileiros, é doença “feitiço”, reumatismo, entramento. Os pagés das nossas populações mestiças os quais ainda usam maracás, [...] simulam tirar do corpo doente, rãs, sapos e outros bichos [...] (1932, p. 162).

Na descrição da cerimônia de pajelança feita pelo autor, são abordados os mesmos meios ritualísticos observados por Froes Abreu (1931) e Galvão (1996). Raimundo Lopes (1932) acrescenta ainda ao texto uma curta referência à “festa do mel” Tembé. Supostamente, estaria implícito que a descrição citada é relativa a este último grupo, apenas. Porém, ainda sobre caruara, uma vez que seu trabalho é um estudo comparativo entre os Tembé e os Ka’apor, não fica claro a que grupo estaria se referindo naquela análise, particularmente. A contar do relato da pajelança em Xié, e a partir dos elementos observados desse ritual, sucede que a explanação de Lopes talvez pudesse, e caberia certamente, se em referência à pajelança Ka’apor. Parece que há elementos contíguos também aqui, entre os dois grupos.

Não obstante, na vista aos Tembé, fiquei com a ideia de que caruara seria um sujeito com ação e intenções próprias. Já entre os Ka’apor, o que os relatos e a observação ritual sugerem é uma agência mais contida e consequente por parte de *karuar*. A principal intenção do agente fica patente na figura do dono. Entre os Ka’apor, *karuar* ou *xaruwar* seria, então, um sujeito secundário de incumbências degenerativas, apenas. Secundário aqui, pois a intencionalidade primária reside na figura do sujeito dono, que é quem arremessa o objeto intrusivo *karuar* no corpo da vítima. Entretanto, apesar desta constatação, seria importante recolher mais dados sobre este tema entre os Tembé para um maior aprofundamento comparativo.

Prosseguindo, depois do mais alto momento, o sonoro ápice apoteótico do ritual entrava, paulatinamente, num espaço acústico de caráter mais silencioso. Já não se ouviam as vozes e os maracás foram os últimos a respeitar a solicitada pausa. A quietude se instalava e a nota pedal proveniente do entorno voltava por momentos. A expressão do

ambiente era a monodia dos grilos com as espaçadas aves noturnas cantantes. Menos um minuto sob tal horizonte e tornavam a soar os idiofones.

Antes ainda, em analogia ao monódico canto dos insetos (cigarras e grilos), é importante referir que o canto de pajelança Ka'apor, mesmo que de um para outro se altere, cada um individualmente tem sua escala própria, que evidencia um centro tonal particular. Baixos contínuos imperceptíveis, que não foram aqui apontados por não estabelecerem, à primeira vista, relação com os aspetos ontológico-musicais do ritual.

As escalas, por sua vez, também estariam em instância mais epistemológica que ontológica, embora possamos especular (por hipótese) a partir de alguns escassos elementos que cada sucessão de notas poderia estar em correlação com os princípios xamanísticos da invocação/chamamento de agentes específicos. Essa foi uma ideia pouco, ou quase nada explorada, e que precisaria de mais itens para ser melhor fundamentada. Não obstante, ficam as escalas retiradas dos cantos e logo após, a finalização do relato ritual.

Embora o conceito comum de escala<sup>23</sup> possa ser aqui empregado, verifico que não há neste conjunto uma constante entre o número de notas que cada uma apresenta. Todas podem também se distinguir pelo número de notas empregadas em cada uma. Por conseguinte, como variam entre si em número de notas, não podem ser classificadas como compreendendo conjuntamente predicativos pentatônicos ou hexacordais. Podem, sim, ser classificadas desta forma apenas se forem consideradas individualmente.

Quadro 1 Escalas dos cantos de pajelança Ka'apor

E. canto 01	
E. canto 02	

23 Aplica-se aqui o mesmo conceito de escala que confere a uma sequência crescente ou decrescente de notas, um encadeamento de alturas variadamente compreendido numa oitava.

E. canto 03	
E. canto 04	
E. canto 05	

Depois da pausa, deu-se um encadeamento de três cantos seguidos. Findo isto, a certa altura o protagonismo performático passou para a esposa do pajé. Com o avizinhamo *tupiwár*, assumiu e passou a puxar os cantos (cerca de seis em sequência). O primeiro sujeito que corporificou veio como *panam*, uma borboleta, diferente da *Morpho didius* do primeiro canto (*panam-pihun*). Este *tupiwár* era uma borboleta que fazia a esposa do pajé rodopiar sobre si mesma ainda cantando. Quando este agente se fez presente, houve, na voz da pajé, uma oscilação de dinâmica idêntica às alterações deste tipo anteriormente apontadas — todas elas foram indícios da presença não humana quando da sua integração ao corpo humano pela incidência musical. Após esta primeira performance xamanística feminina, e depois de ter recebido a ação interventiva que esperava, a enferma flechada com *karuar* se retirou para sua moradia, já liberta do arremesso intrusivo.

Estava terminada a primeira parte da cerimônia. Dali por diante, a cantoria prosseguiu com duração de pouco mais de uma hora. Avançou, mas agora sob o caráter de diálogo musical interespecífico, tão somente, tendo em vista que o pressuposto intencional já se achava logrado e não havia nada mais ou ninguém para curar.

Depois da remoção do objeto intrusivo, a segunda parte do ritual contemplou sequência de cantos dos quais uma parte foi igualmente transcrita, mas que não será incluída nesta seção do texto em função de tempo e dos desígnios postos como intenção principal deste trabalho. Não obstante, essas transcrições poderão ser consultadas em anexo. Assim, a descrição ritual nestes moldes será aqui interrompida por já haver uma série de princípios significativos nela contidos e que perfazem e demonstram elementos suficientes para partir para outros tipos de reflexões, diria, mais analíticas. Isto posto, tenho para mim que

a parte essencial deste ritual foi aqui explanada, haja vista que a sequência dos cantos acima mostra um caminho que se consoma na remoção do agente causador do infortúnio. Não havendo, por isso, ensejo ou ocasião oportuna para continuar, por hora, o relato ritual. Mesmo que esta não se trate de uma pesquisa preliminar, está longe de ser um trabalho de perfil mais conclusivo. Esse será um projeto a desenvolver adiante (doutorado).

Então, durante o ritual, houve como perceber os indícios da presença *tupiwar* nas performances (ver signo na representação do objeto desde a semiótica de Peirce<sup>24</sup>, mais especificamente em *Index [in exact logic]*) (PEIRCE, 1901, p. 531-532). Eram reflexos musicais da ação de alguns sujeitos que por ali apareceram naquela noite: *yapukani* (gavião), *mykur* (mucura), *xumukape* (urubu), *myra kytyk* (árvore), Mãe D'Água (*yriwar; maju kunhã*), conhecida como cobra grande, *anhã pytã* (bicho do mato) foram alguns deles. Manifestações *tupiwar* no corpo dos pajés pela via das performances cantadas que imprimiram sua agência musical através dos especialistas rituais, e foram percebidos a partir de indicadores na forma de alterações/interferências no discurso musical: os índices relativos às alterações de dinâmica/intensidade, as variações de andamento/pulso, e o incremento e declinação micro e semitonal.

Ainda sobre o evento singular de pajelança, o mais velho pajé, ao fim da cerimônia, não aparentava cansaço algum. Afirmou que durante a festa (*cauim*), a cantoria é levada noite adentro. As duas horas de cerimônia a que assistimos não seriam quase nada comparando-se à cantoria do principal ciclo cerimonial Ka'apor, que duraria muito mais

---

24 "**Index** (in exact logic). A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. [...] Indices may be distinguished from other signs, or representations, by three characteristic marks: first, that they have no significant resemblance to their objects; second, that they refer to individuals, single units, single collections of units, or single continua; third, that they direct the attention to their objects by blind compulsion. But it would be difficult if not impossible, to instance an absolutely pure index, or to find any sign absolutely devoid of the indexical quality. Psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity, and not upon association by resemblance or upon intellectual operations" (PEIRCE, 1901, p. 531-532).

tempo. Por essa ocasião, mesmo com tantas horas de esforço físico o cansaço não chega ao corpo. Seria natural pensar que sim, no entanto, tal não acontece porque os sujeitos invisíveis assumem a corporeidade dos intervenientes, o que justifica a ausência de cansaço depois de tamanha dedicação física.

Entretanto, havia uma causa para o infortúnio da enferma ter ocorrido enquanto buscava reunir na mata o máximo de açai que conseguisse. Segundo o pajé mais experiente, a lesão havia ocorrido por um motivo insensato posto em prática pela tecelã. Havia usado noutra ocasião uma larga quantidade de veneno. Atirou na água do igarapé uma dose excessiva do substrato da planta *cunambi* (raiz) para apanhar peixes. *Yriwar* não aprovou em nada tal comportamento e, irada, Mãe D'água “flechou-a” com *karuar*. Esta punição por má conduta, ou pouca moderação da indígena, reporta-nos a Maués (1994), que nos diz o seguinte:

Os “encantados-da-mata” (“anhangá”; “curupira”) provocam o “mau-olhado” e têm poder de “mundiar” pessoas, isto é, fazê-las perder-se na floresta. [...] caçadores que cometem abusos, matando persistentemente um só tipo de animal ou uma quantidade de caça superior às suas necessidades. [...] esses seres funcionam também como uma espécie de defensores míticos da floresta [...]. Tudo tem sua “mãe” (um “encantado”): abusos são castigados pela “mãe do rio”, quando este é poluído, pela “mãe do mato”, quando a floresta é devastada, e assim sucessivamente. Parece, porém, que, em certas áreas, “os curupiras foram embora” desde que a destruição das motosserras foi mais poderosa (Maués, 1994, p. 77).

“Mãe”, termo aludido pelo autor, é equivalente à designação bastante comum no mundo ameríndio amazônico que é a figura do “dono”, palavra empregada “para designar ‘responsável’ ou ‘criador de’, aquele que tem legitimidade garantida pela coletividade (Mello, 2013, p. 24)”.

Formam-se algumas restrições a partir do poder de ação da figura dos “donos”. Elas são induzidas pelas entidades evocadas e se desdobram num conjunto de ações ou comportamentos imbuídos de moderação, que nada mais são do que um conjunto de condutas apropriadas dos sujeitos na relação com o ambiente que os cerca. A

participação é inata aos nexos sociocosmológicos ou cosmopolíticos que estabelecem a inalterabilidade do meio, das relações, em particular no convívio entre sujeitos humanos e não humanos e com a geografia que os cerca. Resultante do ethos coletivo, ou o que advém dele, alcançar-se-á certo grau, poderia dizer, de sustentabilidade, em completa contrariedade à predação da floresta e de seu ecossistema por parte do *karaí* (não índio).

Os “donos”, em resumo, também estão em total comunhão com os princípios da pajelança. Primeiro porque contribuem para fatos que antecedem o evento ritual, e com isso suscitam as motivações para os nexos cerimoniais da relação interespecífica. Depois porque é atribuída a eles uma série de características que os torna sujeitos de poder. Dotados de intencionalidade, os “donos” são figuras que podem ser causadores do infortúnio, mas também agentes de cura. Tendem à imparcialidade, mas aqui se entende que não são indiferentes aos comportamentos humanos e que são, em parte, motivados a agir em conformidade com o seu (deles) ponto de vista particular. Aqui, os humanos tendem à adequação aos imperativos declarados pelo objetivo da ação não humana, e não o inverso, como no proclamado formato predatório, impositivo e nefasto do *karaí*. Não ficou claro, entretanto, se todos os “donos” são *tupiwar* ou se todos os *tupiwar* são “donos”. Godoy (Ms.) afirma que há diferença entre ambos, mas creio que mais dados precisam ser coletados visando um maior aprofundamento. Todavia, esta indagação certamente subsidiará a continuidade desta pesquisa. Posto isto, só resta dizer que é axiomático o nexo na correlação desses sujeitos com o plano musical ameríndio, como podemos verificar. Falarei um pouco mais extensivamente sobre este tema adiante.

A cerimonia de pajelança aqui relatada, que foi fruto da intervenção por parte destes três especialistas, abarcou, em sentido estrito e mediante a música, uma quadratura próspera em elementos que não foram apenas circunscritos ao plano da performatividade, mas também, e com certa ênfase, ao plano das relações. Relações estas relacionadas a episódios de má conduta e sanção espiritual; a situações de transferência de agências na interação humanos não humanos; a determinantes na “variação” no plano musical (alterações de pulso, altura e dinâmica); e aos terminantes de cura consumados com a remoção do agente da doença. Tais relações, que emergem desde o universo xamanístico amazônico — como as entendo —, precisariam, então, ser consideradas não somente como recursos de descrição densa, visando o texto etnográfico carregado de categorias nativas, mas a partir

de uma proposta antropológica que tenda a não separar a música de seu plano ontológico.

Concluindo esta seção do trabalho, resta dizer que a indígena que contraíra *karuar*, depois de avaliação médica, estaria com “laudo” pronto para ir à cidade mais próxima para consulta hospitalar. Sucedeu que tal fora anulado, pois fora curada pelo pajé durante a pajelança, segundo ela própria.

O subsequente tópico não está desprendido do texto que o antecede porque ainda contém aspectos que não deixam de ter ligação ao que foi relatado. Alguns destes pontos vão ao encontro do que já foi apresentado, na intenção de um maior aprofundamento nas evidências da etnografia ritual. Embora boa parte do que será nele apresentado tenha um caráter mais comparativo por apontar elementos de outros contextos. Ainda assim, considero, nas próximas linhas, a (segunda) parte da etnografia que coloca ênfase em enunciados que me foram postos em campo sobre o tema desta dissertação, mas que também extrapolam os limites do ritual por mim presenciado.

## 1.5 Música no xamanismo Ka’apor

Como vimos sobre a etnografia ritual, a música presente no xamanismo Ka’apor estabelece, invariavelmente, relações com outras agências. “donos”<sup>25</sup> motivados a propelar moléstia em razão e ações impróprias dos indígenas, inserem objetos patógenos como reprimenda à má ação e, quando não, podem levar consigo a alma de sua vítima. Outros agentes também invisíveis figuram em resposta à invocação cantada por parte do pajé, que no ritual recorre ao conjunto de elementos musicais para que tenha próximo de si estes agentes mediadores de cura, que o auxiliaram na remoção da enfermidade ou no resgate da alma do enfermo. Sobre a figura dos donos, Fausto (2008) nos diz:

[...] categoria indígena — usualmente traduzida por “dono” ou “mestre” — que, na Amazônia, transcende em muito a simples expressão de uma relação de propriedade ou domínio. A categoria e seus recíprocos designam um modo generalizado de relação, que é constituinte da socialidade amazônica e caracteriza interações entre humanos, entre não humanos, entre humanos e não humanos e entre pessoas e coisas. Entendo tratar-se de uma

---

25 A figura do “dono” dos animais é comum desde a Sibéria (Descola, 2006, p. 479).

categoria-chave para a compreensão da sociologia e da cosmologia indígenas que, não obstante, recebeu relativamente pouca atenção (Ibid., p. 229).

Numa de nossas visitas, o cacique da aldeia Xié informou que seu pai trabalhava com a arte da pajelança, e quando vivo era considerado um grande pajé, um dos maiores curadores entre seu povo. Quando criança o cacique assistia ao seu pai como modo de iniciação ao xamanismo. Mesmo não tendo se desenvolvido de forma a tornar-se um pajé (por abandono da prática), o cacique fora iniciado quando acompanhava seu pai nos rituais, e isso lhe confere legitimidade para abordar o tema, uma vez que seu pai não o privou do conhecimento xamanístico nesse período. Foi por meio das curas, em assistência durante a pajelança, que tomou contato com cânticos que lembra. Ainda criança perdeu interesse nas atividades do pai, o que motivou o afastamento do espírito que vinha trabalhando sua mediunidade.

## 1.6 Não humanos Amistosos e Letais

“Uma boa parte da música ritual nas Terras Baixas Sul-americanas é dita ser recebida ou dirigida a animais, plantas, espíritos ou mortos, ou seja, não humanos em geral” (MORI; SEEGER, 2013, p. 278). Mãe D’água (*majue kunhã; iriwar*)<sup>26</sup>, Curupira (*curupir*)<sup>27</sup>, Gavião (*yapucani*)<sup>28</sup>, são os principais “donos”, “mestres” dos animais da floresta entre os Ka’apor. Os animais espíritos axilares (*tupiwár*) como *japucanim* (gavião pequeno), andorinha, cobra d’água preta, entre outros, são geralmente invocados na pajelança por seus respectivos cânticos, os quais facilitam a cura. Podem, entretanto, ser agentes de doença, como vimos, quando há escárnio dirigido aos animais da sua tutela (principalmente os dois primeiros). Furiosos, lançam a enfermidade (*karuar*) sobre a vítima, que cai em padecimento, só podendo tal mazela ser extraída(o) de seu corpo por exclusiva ação do pajé. Ele pode tirar de sua boca insetos e outros objetos para alívio do enfermo, como mostrou o pajé Ka’apor, o mais experiente de Xié.

---

26 “Dono” dos bichos da água.

27 “Dono” dos bichos da mata.

28 Segundo informações obtidas em campo, consta que Gavião (*yapucani*) seria considerada o agente de mais alta — patente entre todos os intervenientes não humanos, o que nos leva a crer que possa haver para os Ka’apor, um princípio hierárquico entre esses agentes.

Laraia (2009), a partir de um conjunto de análises, sugere que houve uma continuidade do termo *Karuara* desde seu uso entre os antigos Tupinambá da costa brasileira. Segundo o autor, o termo permanece vigente entre povos falantes Tupi-guarani, sendo que a ininterruptão de seu emprego sempre teria envolvido não os mesmos princípios de outrora, mas significações idênticas. O autor tem por hipótese que a categoria não é inerte, e tem tido configurações particulares no tocante às nuances relativas às significações para o termo, as quais são próprias de cada grupo. Seu levantamento atenta para a utilização da palavra em meio a vários povos e isso lhe possibilitou concluir que “a palavra caruara persiste em nossa linguagem, com significações diferentes das de sua origem, mas a crença em karuara persiste entre os índios mencionados com significados não muito diferentes do que tinham no passado” (Ibid., p. 13-24).

Para cada agente não humano com participação no ritual xamânico existe um cântico invocativo. Isto é, cada um desses agentes tem seus respectivos cantos que, por sua vez, dão lugar à interação do pajé com os sujeitos invisíveis aos quais os cantos pertencem. O mesmo canto, perpetrado por diferentes pajés, pode ter — e normalmente tem — linhas melódicas diferentes, o que não representa distinção suficiente para haver diferença de cânticos. Para os Ka'apor, efetivamente, trata-se dos mesmos cânticos. Seeger (2015), sobre os Kĩsêdjê, troca a sua antiga designação “cantos de cura” por “invocações”:

[...] Seu objetivo era produzir um efeito no corpo de outra pessoa. [...] A denominação para grande parte das invocações dos Kĩsêdjê é sangere. [...]. Os Kĩsêdjê, contudo, não aceitam essa etimologia. Diziam que as invocações eram diferentes dos cantos. [...]. (em publicação anterior me referia às sangere como — cânticos de cura, de modo a enfatizar sua distinção dos cantos [...], aqui chamo de — invocações [...]. As invocações operavam através de um sistema complexo de metáforas. Sua eficácia dependia da inserção do atributo de um animal, planta ou outro objeto natural no corpo humano, de modo a conferir a propriedade de um animal a uma parte ou função corporal particular. Em todos os casos, invocava-se algo que os humanos não possuem, e o atributo era soprado e cantado no corpo do paciente. [...]. A performance da invocação costumava equivaler

aos primeiros socorros e à profilaxia (2015, p.81-86).

Entre os Ka'apor e em seus cantos xamanísticos, não percebi essa distinção. O princípio dos mesmos é a obtenção de cura por meio da ação terceira. Para tal, segundo a designação dos indígenas, as invocações são proferidas por meio de cantos. Dessa forma, opto por referir os mesmos como cantos de invocação.

## 1.7 Particularidades do Ritual de Cura Ka'apor

Em meio aos Ka'apor, os cantos de invocação fazem parte de um complexo de elementos da ação xamânica, os quais são importantes ressaltar. Este tipo de evento é noturno, em razão de melhor alcance visual dos intervenientes não humanos, através do pajé, onde a ausência de luz facilita sua interação com os agentes que o nosso espectro visual não abarca. “O tema da visão extraordinária, da dupla visão, ou expressões equivalentes usadas pelos estudiosos para caracterizar a vidência dos xamãs foi fortemente assinalado nas etnografias sobre os nativos da América do Sul” (TRAVASSOS, 1984/85a, p. 09). Estas entidades visíveis ao pajé, que nos são indicadas como animais, têm aparência humana<sup>29</sup>, na perspectiva dele.

Outro elemento importante é o fumo. Entre o breu que queima e os cigarros de *tawarí* fumegados pelo pajé, está o apelo à proteção. Consta que o fumo protege dos espíritos ruins da floresta, mas as bafejadas e tragadas, em conjunto com a ação musical da voz do pajé, estimulam também o transe<sup>30</sup>. Travassos (1984/85a) identifica alguns atributos da fumaça na pajelança Kayabi: a fumaça “expirada em baforadas sobre a parte dolorida do corpo alivia a dor; expirada em baforadas sobre o doente ‘espanta *mamaé*’ e serve para ajudar o payé a

---

29 Tema amplamente debatido pela antropologia através do perspectivismo ameríndio ou multinaturalismo como Viveiros de Castro, autor do conceito, mais recentemente preferiu chamar. “Por serem capazes de ver as outras espécies como estas se veem – como humanas – os xamãs amazônicos desempenham o papel de diplomatas, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam os diferentes interesses dos existentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 171).

30 Como vimos, Seeger diz que o transe é estimulado pela ação de cantar e dançar por longos períodos (SEEGER 2015. p. 248, 249), Travassos, por sua vez, identifica que a ação dos “[...] cigarros [...] são responsáveis pela ‘tonteira’ do payé (trata-se do estado de transe)” (1984/85a, p. 13).

expulsar o objeto intrusivo” (1984/85a, p.13). Menezes Bastos, em “O ‘Payemeramaraka’ Kamayurá” (1984/85), mostra a importância da implicação do tabaco nos processos xamanísticos, apontando para o domínio que o pajé e o aprendiz precisam dispor ao manipulá-lo, em particular por causa da farta quantidade de charutos que eles precisam fumar durante as performances (Ibid., p. 140).

Beudet (1997), por exemplo, relaciona o xamanismo às performances dos aerofones Wayãpi ao fumo do tabaco, quando afirma que seria por meio deste que os sopros nos instrumentos se tornariam visíveis (Ibid., 47 apud MENEZES BASTOS e PIEDADE, 1999). O autor francês demonstra, ainda, que o uso do tabaco está associado à cauinagem, sendo que as famílias, ao se reúnem para a festa, já viriam munidas para poderem fumar. Diferente do tabaco usado socialmente, aquele que enrolado com “casca de *tawali*” serviria para os especialistas rituais firmarem a comunicação interespecífica (BEAUDET, 1997). Piedade (2004), afirma que o transe xamanístico entre os alto-xinguanos Wauja é, sobretudo, induzido pelo consumo de tabaco, e que o resultado disto proporciona à “*iakapá* pode[r] ver o *apapaatai* ou o humano feiticeiro causador da doença, [e] pode[r] ver o feitiço no corpo do doente” (Ibid., p. 58).

Entre os Ka’apor, o tabaco mostra ter também alguma implicação com motivações defensivas, como referido anteriormente. Entretanto, os tupiwar são condescendentes com seu uso, uma vez que estes espíritos auxiliares não gostam de cheiros fortes: carne assada, perfume etc. Apenas aceitam o fumo do tabaco e breu queimado. A resina para defumar é chamada de *kanej* pelos Ka’apor (CAMÊU, 1977).

## 1.8 As Técnicas Xamanísticas

Os métodos terapêuticos que se apresentam no contexto do ritual xamânico são: a técnica do transe com possessão e a viagem do pajé. Baldus (1965) publicou trabalho onde apresenta definição para xamanismo e identificou as duas categorias referidas, posto que usou outra terminologia para defini-las:

O Xamanismo é uma instituição social cujos representantes, através do êxtase produzido segundo padrões tribais, entram em contato com o sobrenatural a fim de defender a comunidade de acordo com suas respectivas ideologias, seja por viagens a mundos do além, seja pela possessão de espíritos. (p. 187) [...] “excorporação” quando

este agente faz a alma entrar no mundo sobrenatural, isto é, tornar-se ela mesma sobrenatural, conservando, porém, ainda o seu ego extático; o corpo então apresenta-se na forma passiva do êxtase. Na “incorporação”, porém, o agente do Além tenta absorver a Alma, podendo esta chegar a subsistir apenas nele; isto leva à forma ativa do corpo em êxtase (1965, p. 194).

Os agentes não humanos se manifestam no ritual de cura Ka'apor através do pajé na interação do transe (com possessão ou corporificação), que foi o que sucedeu no ritual relatado. E quando o caso é mais grave, acontece a “viagem” do pajé. Quando ele, então, perde os sentidos, seu corpo desmaia, seu espírito deixa a fisicalidade (inerente a este plano) e sai em resgate da alma do enfermo que, provavelmente, foi vítima de rapto e aprisionamento nos planos adjacentes (pois o mundo Ka'apor é estratificado). Trata-se de esfera acima ou, no fundo (subsolo), onde habitam tais sujeitos (animais antropomorfos com elementos culturais e sociais análogos aos vigentes entre os Ka'apor). Com auxílio das entidades que ajudam nos processos de cura, o espírito do pajé é levado ao plano onde a alma do enfermo foi aprisionada. Lá, negociam ou rivalizam e afrontam os oponentes espirituais até o resgate acontecer. Estes opositores não humanos podem operar por meio de feitiçaria a mando de terceiros (agentes humanos), ou por punição por má conduta, como já vimos anteriormente. Menezes Bastos (1984/85), ao tratar do xamanismo Kamayurá, diz que “[...] o *mãma'è* *alíyu*, responsável pelo roubo da alma do enfermo” (p. 164), e que os “*mãma'è* são chamados e vistos como *xamãs*” (p. 167, 168). Sobre as “[...] identidades sociais de *maraka'yp* (mestre de música) e *inamïepy* (aprendiz)” (p.140), nos diz:

A grande excelência de *performance* xamanística desses dois pajés Kamayurá é explicada com base na crença de que os mesmos foram “feitos por '*mãma'* *ë*”, critério discriminatório de alta importância, pois a grande maioria dos pajés são “feitos” por outros pajés. Além disto, e correlatamente, são levantadas as características, dos dois, de grande proficiência e credibilidade corpórea-psíquica na execução da trama curativa, que inclui sofisticado controle respiratório, especial capacidade de fumar muitos e muitos charutos, entrar em transe para “ver e ouvir” e

finalmente, diagnosticar e neutralizar o malefício de que sofre o paciente (Ibid., p.143).

Atualmente, o mais velho pajé da aldeia Xié aplica o primeiro (transe com possessão ou corporificação com transe) e segundo (viagem) métodos terapêuticos do xamanismo Ka'apor<sup>31</sup>. Ele aprendeu com um antigo pajé, o pai do cacique da aldeia, as duas técnicas. Opostamente a este último, o principal pajé do Xié seguiu os desígnios iniciáticos orientados e se tornou um dos curadores mais importantes entre os Ka'apor.

### 1.9 Outras Pajelanças e o Auxílio Musical no Ritual

O cacique mais novo, que assumiu recentemente a aldeia Xié, passou um tempo combalido, caiu na rede fraco, acometido por problema no pé<sup>32</sup>. O atual cacique da aldeia interveio no ritual, abandonando por momentos seu corpo em busca da cura do jovem cacique. Ele melhorou um pouco, mas ainda incomodado com a moléstia, buscou auxílio em Gurupiun, aldeia Ka'apor distante. O pajé local também agiu no sentido de sua melhora. Ainda assim, mesmo percebendo o benefício da segunda intervenção xamânica, foi compelido pela dor a procurar ajuda fora do território indígena. Foi numa cidade maranhense que recorreu à pajelança cabocla, onde, finalmente, conseguiu sua cura definitiva, segundo ele, por meio do tambor. Em Paracuí, por exemplo, o jovem cacique poderia ter requerido tratamento a ser ministrado pelo pajé da aldeia, só que ele está ausente dos ofícios de cura pela escassez de cantadores auxiliares.

A “viagem” só pode ser cumprida mediante sustentação de forte cantoria (maracás e vozes). Também o transe com possessão, mas é crucial o apoio musical na jornada da alma do curador. Quanto maior a assistência do coletivo e mais amplitude sonora durante os cânticos xamânicos, menores serão os riscos para o pajé. Para além das “implicações de eficácia musicais” (MONTARDO, 2009, p. 208), se

---

31 No xamanismo Matsigenka, no momento em que a alma do xamã sai de seu corpo, *Sangariite* (agente não humano) ocupa o corpo do xamã (SHEPARD, 1999, p. 100). Condição que levaria à manifestação dos dois métodos simultaneamente.

32 Entre os Kayabi “[...] Uma doença desencadeada por agentes naturais, portanto, pode ser a porta aberta para a intervenção do sobrenatural, isto geralmente ocorre, conforme se vê nos diagnósticos do payê” (TRAVASSOS, 1984/85a, p. 10).

não houver força coral suficiente durante o resgate, na ausência de seu corpo, o pajé pode sucumbir. Sua alma pode ficar aprisionada noutro plano e não mais voltar à fisicalidade.

Dona Odúlia, uma xamã Guarani, afirmava que quando o grupo de cantadores estava forte, ela pessoalmente ficava mais forte e o repertório se estendia por muito mais tempo (MONTARDO, 2009, p. 72). O jovem cacique Ka'apor, na medida em que transcorriam os estágios de seu processo de cura, obtinha informação a respeito de seu problema. Logo na primeira intervenção o pajé teve dificuldade em alcançar a plena cura de seu paciente pela opressividade do ataque que sofrera. Teria que ter auxílio na pajelança, pois sozinho seria impossível. Mesmo assim, conseguiu minorar a aflição do doente. Só na última intervenção é que a vítima teve clareza de que estava sendo alvo de feitiçaria.

### **1.10 Feitiços, Suspeita de Feitiços e Acusações de Feitiçaria**

Com tal característica de “ver e ouvir” é que o ritual de pajelança Kamayurá busca essencialmente neutralizar o feitiço. O Pajé Kamayurá é o único que pode “ver e ouvir o feitiço [...] [O] Pajé de ver e ouvir [...] – via de regra, o chefe político de maior peso – pode oficialmente praticar cerimonia de ‘ver e ouvir’ que conduz à localização do feitiço e à identificação do feitiçeiro” (MENEZES BASTOS, 84/85, p. 147; 151; 172). Entre os Guarani, em áreas como Amambai, por exemplo, as suspeitas e acusações nesse âmbito são constantes (MONTARDO, 2009, p. 57). Entre os Kĩsêdjê:

Os feitiçeiros, que podem ser homens ou mulheres, eram tidos como causa de todas as mortes – fosse por doença, ataque, velhice, ou mesmo acidente de carro –, ao remover o espírito da pessoa e levá-la à aldeia dos mortos. Ainda que se tomasse a morte por consequência normal da remoção do espírito para a aldeia dos mortos, quando o espírito era removido para uma comunidade animal ou vegetal, a vítima poderia continuar a viver. (SEEGGER, 2015, p.118).

A pajé que atendeu o jovem cacique Ka'apor, “mulher negra”, com vasta experiência na pajelança cabocla, identificou que seu cliente sofria por causa de ataque de feitiço, e assegurou que alguém lhe queria mal, queria efetivamente matá-lo. Inclusive apontou o motivo e a proveniência da feitiçaria. Afirmou ser feitiço de uma mulher de outro

povo indígena da região. Houve, em outros tempos, rixas com alguns indígenas desse grupo (desavenças já suprimidas), e por ter assumido posição de liderança, o jovem cacique Ka'apor passou a estar exposto a este tipo de ataques. Depois dos procedimentos rituais para livrá-lo de tal situação, a pajé questionou se ele queria que enviasse de volta o feitiço. Por princípios éticos e morais a resposta foi negativa. Entre os Ka'apor não consta haver quem faça feitiçaria.

Acusações de feitiçaria são comuns entre membros de diferentes grupos das sociedades indígenas sul-americanas. Menezes Bastos (1984/85), por exemplo, afirmou a presença de “relações de acusações de feitiçaria [...] entre a aliança Yawalapití-Kamayurá e outros grupos” (MENEZES BASTOS, 84/85, p. 147; 148; 154; 149).

Segundo Vanzolini (2015), a feitiçaria é um tema que não é abundante na etnologia. Em seu livro “A flecha do ciúme” (Ibid.), versão da tese de doutorado da autora (2010), encontra-se uma etnografia sobre a feitiçaria e parentesco no Alto Xingu, com foco principal no povo Aweti. Ali o feitiço surge entre pessoas próximas, e a feitiçaria é apresentada como uma via de fragmentação e inimizade que inviabiliza a unidade social (Ibid.). O tema xamanismo é abordado e posto no livro como a antítese da feitiçaria. Sem fazer uso de bebidas psicoativas, o curador fuma quantidades desmesuradas de tabaco e chega ao transe por tal meio e também dos cantos que evocam a presença dos espíritos auxiliares, os *kat*. Sob a orientação de tais agentes, o xamã consegue perceber e, posteriormente, remover o feitiço, e assim também consegue alcançar a origem do problema, via que leva a possíveis acusações de feitiçaria. Os rituais de cura são geralmente realizados em grupo para a sustentação musical e amparo do trabalho xamânico. Entretanto, as vítimas de feitiçaria podem ser curadas quando são “flechadas” por *kat*, mas o feitiço pode matar quando é de origem humana (2016). Vanzolini, apesar de centralizar o tema feitiçaria, debruça-se com bastante empenho sobre os procedimentos e conceitos de saúde e cura Aweti. O xamanismo é um tema altamente recorrente, um bordão constante nas etnografias sobre os mundos ameríndios das Terras Baixas e, aqui, aparece da mesma forma, mas camuflado como seu avesso, na forma de feitiçaria.

Neste contexto, ser feiteiceiro é sinônimo de não gente, desumano, um não humano, alguém que sofre um julgamento ético por parte dos congêneres. Pelo horror causado pelas ações da feitiçaria, os Aweti olham o feitiço como técnica do infortúnio, enquanto que “acusar alguém de feitiçaria” é considerado por eles um julgamento ético, que revela “o anfitrião invejoso” (2010, p. 29). Um “ethos autóctone”, que a

autora vê presente nas narrativas do povo Aweti, pois as ações de feitiçaria são constituintes desde os mitos de origem deste povo. São “ações” que, de alguma maneira, aparentam ser “desagregadoras socialmente” e que se traduzem, como cita Vanzolini, numa “atualização da diferença dentro do universo xinguano (Ibid., p. 12)”.

Para pôr fim às nefastas ações do feitiço ou do “enfeitiçamento” que geram doenças através da introjeção das flechas, são requisitados alguns especialistas. Eles são pagos com bens para atrair o *kat* e remover o objeto do corpo do enfermo através da cantoria, onde pode acontecer o contra-feitiço também cantado. Os *kat* são não humanos, mas se vêm como humanos. Neste âmbito a autora aproveita para falar sobre o perspectivismo ameríndio, onde afirma que “cosmologia indígena é imediatamente uma sociologia” (Ibid.).

Outro ponto importante é o aporte às transformações do corpo ou a fabricação do corpo, onde Vanzolini implicitamente estabelece conexão com o conceito clássico, correspondente à noção de corpo e pessoa, dos estudos etnológicos das terras baixas. A “fabricação de corpos” de forma individual e coletiva estaria como um dos assuntos principais desenvolvidos na tese referida. Então, a “fabricação” daqueles “corpos” se estabeleceria, entre outros, a partir da “circulação de objetos e substâncias” como forma de estabelecer a troca que, por sua vez, perfaz conexões entre sujeitos, nomeadamente através da transmissão de conhecimentos, resguardo, mito e cosmologia, ritual que se traduzem no estabelecimento das relações que constituem o corpo social xinguano (VANZZOLINI, 2016).

A alusão à feitiçaria se deve à constância do termo entre as conversas que travei com alguns interlocutores, em visitas posteriores à vivência ritual. Durante esse período, estava empenhado em procurar aprender mais sobre o xamanismo Ka’apor e o que vinha como resposta eram as alusões constantes à feitiçaria, acusações e infortúnio por esta via. As interrogações que colocava traziam respostas cheias de referências à feitiçaria. Naquele momento não percebi, mas como lembra Vanzolini sobre os Aweti, entre os Ka’apor, feitiçaria e xamanismo podem ter algum grau de correspondência. Lembrando, ainda assim, que a feitiçaria não mais é endógena, pois os Ka’apor seriam agora somente vítimas da ação externa, pois o feitiço viria sempre daquele que não é Ka’apor.

### **1.11 O Abandono Forçado, o “dono” dos Bichos e a Viagem do Pajé**

Outro filho do antigo e já falecido pajé, reside atualmente em Paracuí e passou também por iniciação xamânica, assim como seu irmão. Quando criança, do mesmo modo, presenciou e atuou junto a seu pai nas lides de pajelança. Acabou também, mas por motivo diferente de seu irmão, no abandono do desenvolvimento no aprendizado xamânico. Por sua forte mediunidade e pela falta de controle sobre a mesma, afastou-se dessa prática por poder com isso infligir prejuízo a terceiros. Não obstante, é um exímio cantador e tocador de flauta, é conhecedor do repertório xamanístico e lembra várias particularidades ligadas ao fenômeno.

Ao recordar uma delas, conta que certo dia saíra para caçar com seu filho. Achou-se afortunado por regressar à aldeia e trazer consigo um jacaré preto. Logo em seguida, seu filho passou mal, queixando-se da barriga. Pelo meio da tarde, longe das vistas do pai, caiu desfalecido e o levaram imediatamente ao pajé de Xié. Quando o pai recebeu a notícia, seguiu impaciente até ver seu filho estendido no chão junto de sua mãe, que chorava muito. “O teu filho foi embora”, disse-lhe o pajé, informando-o também já saber o motivo daquele cenário. Depois de abater o jacaré preto, já na aldeia, perto do corpo do animal, o indígena escarnecia: “matei um negão”. Motivo suficiente para enfurecer o “dono”, que por consequência arrebatou a alma de seu filho.

Posteriormente, após a conversa entre o pai e o pajé, a cantoria iniciou no intento do resgate da alma do pequeno. Depois do prelúdio ritual com canto e tabaco, o pajé “caiu duro no chão”. Começava, assim, sua “viagem”. Os cantadores em prontidão, inclusive o pai do menino, ao pulso induzido pelo chacoalhar dos maracás, entoavam com muita força aquele conjunto de cantos. Depois da “viagem” de resgate, seu filho e pajé retornaram à condição material, sendo que o rapaz ainda estava cambaleando, mas acordado. Com sede, pediu água e seu pai o assistiu. Não precisou de muito para voltar ao cotidiano normal dos meninos indígenas da sua idade.

## **1.12 A Iniciação – Transmissão do Legado Xamânico**

### **1.12.1 Sintomatologia Iniciática**

O acometimento por enfermidade induzida por “donos” pode muito bem ser o ponto de partida para uma possível iniciação ao xamanismo entre os Ka'apor. Se o enfermo superar tal contenda, com a assistência e direcionamento adequado por parte de um especialista na arte da pajelança, pode se tornar um aspirante a pajé. Menezes Bastos (1884/85) relata, por exemplo, um episódio em que um indígena

Kamayurá, depois de ter tomado uma “flechada de feiticeiro”, adoeceu. Depois da “crise, saiu extremamente mais forte, aquisição de poder que elevou a arregimentação em torno de si” (p. 155; 168). Era o irmão mais novo deste pajé, que passando por iniciação ao xamanismo, sonhava bastante e tinha também visões (Ibid., p. 172).

Um jovem Ka'apor, por exemplo, ao cantar aleatoriamente durante o dia, pode atrair a presença do Gavião (*yapucani*). O agente invisível, sobrevoando alto no céu, lança “*karoar*” na direção do cantador com a intenção de testá-lo. Se o jovem indígena continuar a ser “flechado” e souber lidar com o acúmulo de projéteis invisíveis, é prenúncio de bom curador, devendo passar pelo processo iniciático.

Outra evidência do influxo dos não humanos sobre o aspirante é percebida fisicamente. A sensação de fraqueza, as pernas bambas titubeando e o corpo tremendo podem ser sintomas da proximidade e interação com estes agentes. São sinais físicos percebidos na interação ritual, mas também fora deste.

No processo iniciático, os sonhos parecem ser outro aspecto importante. Não consegui muitos dados a respeito. No entanto, fiquei sabendo que o pajé de Paracuí, tem entre um de seus filhos um candidato a pajé. Pode caminhar nessa direção, pois o jovem relata episódios de canto em seus sonhos. No entanto, para iniciar efetivamente a aquisição de potencial xamanístico, o rapaz precisaria, de maneira gradativa, recordar e prestar atenção a tais cantos e praticar nos momentos de cantoria na aldeia. Por opção, escolheu não o fazer (até ao momento). Indicativo de que o jovem pode escolher entre não mais prosseguir ou prestar-se, efetivamente, ao desenvolvimento xamanístico.

### 1.12.2 Os Modos de Transmissão Xamanística

Entre os Temiar, o processo essencial que leva indígenas à iniciação na arte da cura é o encontro com não humanos por meio de sonhos, onde o aspirante ao desenvolvimento de tais técnicas recebe seus cantos (ROSEMAN, 1991, p.21). Num desses sonhos, por exemplo, o sonhador relata que o agente espiritual, ao se aproximar, alega querer ser seu professor e, posteriormente, canta seu canto. Durante o sonho, o ensino acontece por meio de repetição para que o indígena tenha o canto memorizado quando acordar (1991, p. 52). Por outro lado, temos o exemplo Kamayurá apontando para o pajé vítima de feitiçaria quando combalido. A quantidade aumentada de seus sonhos seria indicativo forte de infortúnio encomendado (MENEZES BASTOS, 1884/85, p. 155).

Entre os Ka'apor — apesar de ter havido um relato que afirma correlação entre cantos e sonhos —, por falta de dados, não podemos afirmar que seja princípio no processo iniciático deste povo. Contudo, uma participação em campo mais efetiva poderá trazer elementos indicativos da presença ou ausência desse processo de transmissão.

Entre os Kîsêdjê, a transmissão relativa aos processos de cura acontece da seguinte forma:

Crianças mais velhas e adolescentes costumavam aprender as invocações escutando as performances dos adultos. As crianças conseguiam se aproximar das performances de uma maneira que era difícil para os adultos. Aprendiam a maioria das sangere se colocando perto o suficiente de onde se realizavam as próprias performances, para aprender o estilo. Os jovens não costumavam cantar o que aprendiam até ter filhos. Segundo os adultos, a juventude era a época em que o ouvido estava — desentupido, e a aprendizagem era fácil. A maioria das evocações era de domínio público, e a tradição as transmitiria. Outras apenas poucas as conheciam. Essas invocações eram consideradas muito valiosas, e só eram ensinadas mediante um trato segundo o qual se receberia um presente em troca. (SEEGER, 2015, p. 86)

Sobre os estudos envolvendo xamanismo e transmissão de conhecimento, Langdon (2013) salienta que se tem avançado sobre temas como “conhecimento xamanico, poder e aprendizagem através da

performance mito e rituais” (2013, p. 133):

[...] analistas parten de los paradigmas sobre memoria y antropología cognitiva para analizar la transmisión de conocimientos a través de los cantos rituales, con el argumento de que dichos cantos estabilizan y transmiten la epistemología chamánica. Por otro lado, quienes utilizan el enfoque de la performance examinan la eficacia ritual, y demuestran cómo la acción ritual crea la transformación de la experiencia (2013, p. 133).

No xamanismo Ka’apor, mais propriamente nos processos de formação do jovem aspirante à arte da pajelança, a transmissão musical é crucial, pois como já vimos, é por meio da música que sucede a mediação fronteira entre os agentes de doença e cura. Nesse contexto, não se pode conceber a ausência musical, pois desse modo tal evento não ocorreria. Espera-se do aprendiz que tenha por meta o domínio das práticas (musicais) xamanísticas, isto é, com o tempo, erigir certos aspectos, por meio da música, que levem enfermos à obtenção de cura.

Nem todos são aptos a percorrer esse caminho. Aqueles que demonstram indícios específicos para tal são normalmente considerados pelo pajé (ou por agente não humano) possíveis candidatos ao desenvolvimento de tais conhecimentos.

Inicialmente o aprendiz assiste aos rituais, olha e escuta com atenção as ações musicais e os movimentos do pajé, pode passar por jejuns, retiros, dietas específicas e, de forma progressiva, mediante a sua inserção e domínio de tais técnicas, vai assumindo protagonismo no ritual de cura. Nessa conjuntura, é parte preponderante do processo de aprendizagem a vontade de querer “ser” do aprendiz.

Os processos de transmissão ligados ao universo musical Ka'apor, em particular ao xamanismo, são relacionados ao ato de ver, mas fundamentalmente à ação de escutar. As particularidades sonoras do ritual estão entrelaçadas não só aos aspectos musicais do ritual, mas à paisagem sonora (SCHAFER, 2001) e a toda a configuração estética do ritual (ROSEMAN, 1991, p.184). Para aprender os sons curadores é preciso escutá-los. Esse é um indicativo que Menezes Bastos destaca já na década de 1980, quando alude ao especialista ritual como “pajé de ver e ouvir” (1984/85 p. 147). Em *Apùap World Hearing*, outro trabalho do autor (1999), aponta para a importância de ouvir nas Terras Baixas da América do Sul, consideração do “sistema phono-auditivo” ameríndio, chamando a atenção para a “relevância dos domínios

sonoros” nos contextos ameríndios (Ibid.). Seguindo os postulados do autor sobre este tema, Hein Schoer e Brabec de Mori (2014) afirmam que “as ontologias ameríndias são construídas principalmente em torno da percepção auditiva e dos fenômenos sonoros”, no entanto, advertem que para perceber estas ontologias, “todos os sentidos e modos de expressão devem ser considerados” (HEIN SCHOER, *et al.*, 2014, p. 18).

### 1.13 Três Cantos

#### 1.13.1 Som, Incremento Micro-tonal e Transe com Possessão

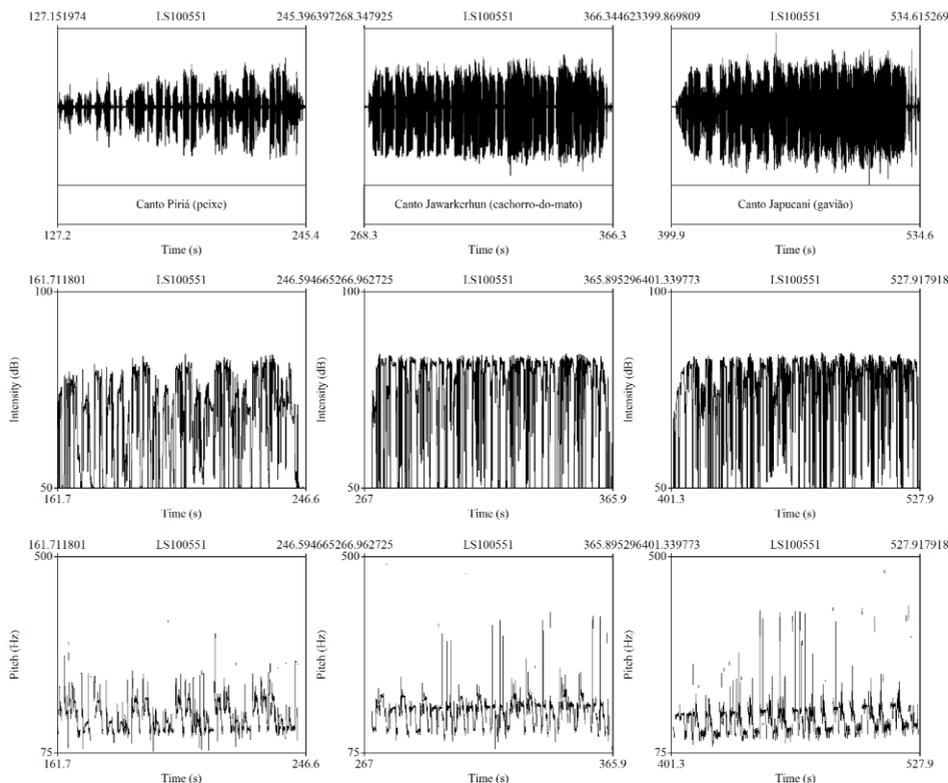
A título demonstrativo, o pajé de Paracuí cantou alguns motivos relativos a três cânticos de pajelança para o registro em áudio. Não fez uso do maracá para que os espíritos animais não se aproximassem em demasia, uma vez que era inevitável sua aproximação.

A execução dos três cânticos demorou 6m42s. Nesse intervalo soou o canto Peixe (*pirá*) – 2 minutos, Cachorro do mato (*yawar kerehü*) – 1m35s e, por último, Gavião (*yapucani*) – 2m05s.

O ritual xamanístico pode iniciar com qualquer um dos cânticos ou com os que estão listados em tabela adjacente — coluna intitulada “música de pajelança”. Na forma de onda do registro dos três cantos, são evidentes as diferenças de amplitude. É possível identificar visualmente uma gradação na intensidade entre eles (Figura 02). Não se tratam de expressões de dinâmica individual por canto, mas de progressão que está associada não apenas à vocalização (visível na forma de onda), mas aos movimentos corporais do pajé. Inicialmente estático na intenção de registrar apenas vocalmente os cantos, o pajé executa com uma entrada um tanto suave (*mezzo piano*) o canto Peixe (*pirá*). Neste canto a intensidade pouco aumenta, mas, ainda assim, essa diferença é patente na imagem.

No segundo canto, Cachorro do mato (*yawarkerehün*), a variação dinâmica fica ainda mais evidente; na segunda metade deste canto há uma nítida variação tímbrica onde mais força é impressa na vocalização e a respiração começa a se destacar. Um incremento microtonal é percebido a partir da segunda metade do segundo canto até o final da execução do terceiro. Este último, de nome Gavião (*Yapucani*), apresenta uma dinâmica mais forte em comparação aos primeiros, também em gradação até o término do cântico. Aqui, o pajé, paralelamente à vocalização forte, flexionava as pernas e seu corpo balançava muito até decidir interromper o canto.

Figura 2: Forma de onda; Intensidade; e pitch - três cantos - pajelança Ka'apor - aldeia Paracuí



Ainda relativamente ao quadro/figura acima, depois da representação em formato *wave* com a designação de cada um dos três cantos, foram colocadas as subsequentes figuras relacionadas aos planos da intensidade e altura, respectivamente. Isto é, por debaixo de cada canto/*wave*, foram inscritas, de modo correspondente, as representações a estes níveis.

Desse modo, pela visualização e análise das representações gráficas: constata-se inicialmente que as alterações de intensidade são graduais — a contar do primeiro canto (*pirá*) — e atingem seu pico máximo no terceiro (*yapucani*). Esta variação é perceptível não apenas no desenho do sinal da intensidade (ver Intensity dB), por apresentar

considerável densificação já no segundo canto (*yawarkerehün*), e com gradativo aumento no terceiro (*yapucani*), mas também por estar associado a este último o pico máximo de intensidade que foi de 85dB, quando a intensidade média-energética na seleção dos três cantos foi de 77,5 dB (o valor mínimo nesta ocasião foi de 30dB).

Por último, analisando ainda as imagens/traduições acústicas dos três cantos, depois das representações de intensidade estão relacionadas as de altura também na ordem acima citada, subsequente ao canto/*wave* respectivo.

Nas três representações não interessou apontar as diferentes alturas e frequências/notas respectivas, mas destacar aquilo que já anteriormente foi proposto em relação ao conceito de *pitch rising*, que aqui chamo de incremento microtonal. Mesmo que haja pouca variação no aumento da altura, do primeiro ao segundo canto — quase imperceptível nas imagens e também auditivamente na reprodução da gravação — onde fica evidente a gradação, ou progressão sucessiva na melodia cantada, é no último canto (*yapucani*). Isto também é visível no plano gráfico (ver terceira imagem, *Pitch Hz*). Há neste último gráfico/*pitch* de *yapucani* uma sutil e curta elevação/aclive que sugere visualmente uma inclinação posta na linha do tempo, que não mais subiu pelo corte abrupto do cantador, que achou que já havia influência suficiente do agente não humano por quem clamava em seu canto.

### 1.13.2 A Força de Yapucani

No final da demonstração, o pajé de Paracuí falou algumas palavras em Ka'apor relativas à sua execução. No relato do indígena, seus movimentos corporais (dança) foram ocasionados pela presença de (*yapucani*), onde, pela influência do segundo começara a perder autonomia dos seus movimentos (indicação de desenvolvimento inicial da corporificação com transe). Pouco antes de iniciar a sequência de movimentos, sucedeu o incremento microtonal<sup>33</sup> (ver figura/quadro *pitch Hz*). A tradução foi feita pelo filho do pajé de antigamente, que

---

33 Roseman (1991), por exemplo, afirma que no ritual de cura Temiar, a transformação do médium se dá por meio do canto. Quando este ao cantar a música que recebeu em sonhos faz seu guia-espírito (*spiritguide*) assumir seu corpo, a qualidade vocal do cantador muda (1991, p.131). Os xamãs (médicos) Shipibo Kanibo quando se transformam em animais e espíritos em seus rituais a voz do xamã se altera. Sendo esta mudança audível e evidente nas gravações em áudio (HEIN SCHOER; MORI; LEWY, 2014, p. 03).

vive também da mesma aldeia. Como conhecedor legítimo, para além da tradução, ainda acrescentou alguns dados sobre pajelança Ka'apor:

*Yapucani* gavião, *yapucani* que ele vem no ar né. Ta dizem que ta quereno mandar espírito pra ele [o pajé]. E ele [o pajé] tá dizem que - —não fica ai, num pode vir aqui que nos estamos só brincando aqui, não é verdadeiro não. [...] Ele [*yapucani*] taha ouvindo. Pra num vir com a força dele [*yapucani*] né, tem que ficar lá em cima escutando que isso aqui é só brincadera memo. [...] Ta dizem [o pajé] que ele tá com medo de cantar mais. Ele [o pajé] já estava sentido já, é! Por ai ele [o pajé] tava dizem que vai parar um pouco. e próxima vez que oçê vim ai ele [o pajé] vai fazer a festa mesmo. Tawarizão memo.[...] O cante que ele [o pajé] vai cantar tem que ir no escuro. não tem nada negoi de luz, tem não. É no escuro né sem lamparina que é o lampião que oces chama sem vela não, é no escuro memo ali, ele [o pajé] vai ver espírito memo, não é só o espírito da caça, vem espírito da pessoa que já morreu também que é o pajé que já morreu, ele [o pajé] vai cantar pra poder ele [o pajé] falecido] vim trazer informação pra ele [o pajé] na pajelança.

Observa-se que o agenciamento não humano estabelece interação, mesmo de forma oposta à intenção do pajé. Como a matriz do canto é invocativa<sup>34</sup>, o agente se apresenta. Tendo o pajé a percepção prévia de sua interação, decide interromper a demonstração. Conforme análise da forma de onda, da dinâmica gradativa, do incremento microtonal e dos movimentos corporais do pajé, percebo que a agência não humana no transe com possessão é progressiva e controlada em sua fase inicial. Sobre agência não humana e o plano acústico:

Há algumas características específicas de atos sonoros, de um lado, e fenômenos musicais, de outro, que parecem significativos para a questão da agência não humana. [...] os sons podem ser

---

34 Diferente das invocações que Seeger (2015) aponta como um gênero cantado pelos Kisêdjê, que seria para a “inserção de atributo animal” no corpo de sujeito acometido por doença na intenção de curar (2015, p.84), a invocação a que me refiro, ainda que de sujeição anímica idêntica, está em correspondência com uma espécie de convocação ou chamado ao agente não-humano particular ao canto performativo pelo pajé Ka'apor.

ouvidos de uma forma que chamamos de “Encantada”: motivos ou passagens musicais podem ser percebidas como expressões de uma persona virtual ou como elementos que se relacionam entre si, “seres sônicos” que podem ser dotados de uma agência própria. Consequentemente, tais “entidades musicais” podem ser facilmente correlacionadas com entidades extramusicais. Isto é o que os [indígenas das] Terras Baixas da América do Sul fazem: Eles ouvem a máscara de voz de um curador cantando, uma qualidade específica do timbre, por exemplo. O curandeiro canta com uma voz severa, resumindo, identificando e repelindo a causa espiritual da doença, antes chamando seus aliados seres benevolentes, mudando assim o tom de sua voz. No final do ritual de canto, quando o paciente vai ser curado, a música tem outra qualidade, perfeitamente perceptível em gravações sonoras. As entidades correlacionadas com o fenômeno sonoro são distintas: primeiro, a doença, os espíritos malévolos, se fazem presentes dentro do espaço sonoro e, no final, os aliados celestes são ouvidos pelo paciente e pelo público (MORI, 2018, p.191). (tradução minha).

## **1.14 O Xamanismo Ancestral**

Por vezes os mais velhos contam às gerações mais novas que os pajés de outrora eram extremamente fortes em suas práticas xamânicas. Os rituais de pajelança eram sistemáticos e aconteciam à tarde e à noite. Os pajés ficavam largos períodos em casa isolada, reclusos, ou quando não, afastavam-se para o interior da floresta, numa espécie de retiro. Nesses momentos havia regime de reclusão com restrições alimentares e abstinência sexual. Nenhuma mulher podia se aproximar das imediações da casa. Fruto do isolamento, a comunicabilidade interespecífica do pajé se aprimorava; não só com o panteão de entes ligados ao ritual xamânico, mas com outros pajés que se encontrariam noutras aldeias do território (a distâncias consideráveis).

A intenção do pajé de Paracuí não estava em exemplificar ou mesmo simular o ritual, e sim, como já afirmamos, em executar alguns fragmentos musicais na ideia de levarmos uma pequena amostra gravada. Todavia, pudemos observar o prelúdio da corporificação com

transe quando da aproximação de *yapucani*, assistindo ao chamado de seu canto invocativo. Encontramos por exemplo, entre os Kamayurá semelhante técnica:

[...] episódio de possessão de Sp [...] incorporado por Ayangu. De borduna na mão, ensandecido, saiu Sp correndo pela aldeia, de casa a casa. Seus irmãos Kn e Ap seguravam-lhe o corpo, tentando controlá-lo no seu afã de golpear algumas pessoas que ele (Ayangu) acusava de serem “mâma'è” bravos (MENEZES BASTOS, 1984/85, p. 166).

O ritual que presenciamos em 2014 (em Xié), foi também pautado exclusivamente por esse método. Mesmo porque a motivação para tal evento seria a sanção de um edema, o que não determinaria a categoria “viagem”, pois o que indígena doente apresentava não seria grave o suficiente.

### 1.15 O Transe com Possessão Desconsiderado

Tanto a “viagem” como a corporificação com transe são categorias presentes em alguns dos rituais xamânico dos povos indígenas sul-americanos. Na Amazônia, a técnica xamânica de corporificação com transe ou transe com possessão é vigente entre os Tembê-Tenetehara (CAMARINHA, 2014), Guajajara-Tenetehara (GALVÃO, 1996, p. 153), os Assurini do Xingu (MÜLLER, 1984/85, p. 91–114), Kamayurá (MENEZES BASTOS, 84/85, p. 166), Ticuna (GRUBER, 1997), os *panku*<sup>35</sup> Achuar (DESCOLA, 2006, p. 386), entre outros. Se bem que são muito poucas as etnografias que abordam o fenômeno no contexto amazônico.

As práticas rituais que incluem o transe com possessão estão presentes em diversas culturas ao redor do globo e na maior parte das religiões conhecidas. Desde os cultos da antiga Grécia, passando pelo misticismo Cristão e Sufi, até os rituais xamânicos (LEWIS, I.M., 2003, p. 01). Esta prática é principalmente relacionada às diásporas africanas e, por isso, é estudada no Brasil com mais destaque no âmbito da religiosidade afro: Umbanda, Candomblé, Tambor de Mina, por exemplo. O estudo antropológico do xamanismo amazônico segue perspectiva desenvolvida por Eliade do olhar unilateral de enfoque

---

35 Um tipo de xamã particularmente raro e valorizado, capaz de ser possuído pelo espírito dos mortos (DESCOLA, 2006, p. 496).

excessivo na “viagem” xamânica. Sobre a visão de Eliade, Ioan M. Lewis afirma:

Eliade himself is primarily interested in the metaphysical implications of shamanism as a technique for the attainment of ecstasy in the course of which the shaman makes mystical voyages to heaven and mystical descents to hell. In its 'true sense' all this is bound up with the cult of a supreme celestial being. Thus, spirit possession is not for Eliade an essential or intrinsic element, but one which is incidental to the shaman's ecstatic mystical flights and his communion with supreme celestial beings (LEWIS, 1966, p. 308).

Os trabalhos de Eliade são estudos inaugurais sobre o xamanismo, tidos como basilares para o desenvolvimento do olhar antropológico ao tema e estruturais para a definição desse olhar. A consolidação do olhar antropológico no enfoque de Eliade, transportou um prisma restrito e segmentado do objeto, aportado com ênfase desmedida sobre um único aspecto do xamanismo. Alicerçou, potenciou, e definiu conjecturas de uma equivocada autenticidade xamânica que se define a partir manifestação de tal característica em total exclusão de partes. Estimulou a noção errada de um tal *true shamanism*, deixando de fora toda e qualquer possibilidade de olhar outras técnicas ameríndias desta prática na América do Sul.

Outro elemento determinante para tal olvido foi o fato do transe com possessão estar associado quase que exclusivamente aos estudos no Brasil, nas práticas religiosas de origem africana. Distinção que foi criada entre categorias para “definir a diferença entre xamã e outros praticantes como o pai do santo” (LANGDON, 1996, p. 13). Segundo a autora, trabalhos mais recentes não dissociam o transe com possessão do transe xamânico (1996, p. 13).

### **1.16 O Pajé nas Beberagens Rituais**

O princípio de transe com possessão é presente em momentos propícios, mas noutros fica ausente do ritual coletivo de beberagem Ka'apor. Não obstante, mesmo na ausência de qualquer uma das técnicas xamânicas, a falange de espíritos auxiliares se apresenta ao pajé quando ele puxa a cantoria durante as beberagens da festa do cauim. O repertório de cantos xamânicos é executado, mas com propósito

diferente do ritual de cura. O princípio invocativo dos cantos é o mesmo, apenas muda a interação com os agentes não humanos. No relato dos indígenas, eles afirmam saber quando o pajé está na contiguidade dos agentes. Todos bebem cauim em grandes quantidades durante a festa, o que resulta na ebriedade do coletivo, à exceção do pajé, que bebe também como os demais, mas permanece sóbrio, pois a ingestão da bebida por ele inebria apenas os agentes invisíveis participantes na celebração.

Na sequência ritual da festa, outros estilos de cantos são executados. Ao contrário dos cantos de pajelança, o repertório relativo aos “cantos dos pássaros” não tem caráter invocativo, assim como a performance do tambor e o repertório de flauta. No contexto do ritual de ayahuasca Matsigenka, Shepard (2004, p. 257) verificou: “Songs and other auditory cues play an important role in managing the content of collective trance”. Uma vez que a bebida inebria a grande maioria dos indígenas na festa do cauim, parafraseio e adéquo a inferência de Shepard, no ângulo do papel da música nesse contexto. Isto pode ser um atributo importante no sentido da gestão ritual Ka'apor.

Falar sobre a festa do Cauim mereceria muito mais que breves linhas e apontamentos. Entretanto, não é o foco deste trabalho. Sobre cauniagem Ka'apor (ver GADOY, 2015) há dois trabalhos que referenciam o consumo e o ciclo cerimonial do cauim tupi-guarani, herança Tupinambá (ver VIVEIROS DE CASTRO, 1996; TÂNIA STOLZE, 2005).

Os cantos xamânicos, a performance do tambor, os cantos de pássaro, o repertório de flauta e os cantos agrícolas fazem parte do universo musical Ka'apor. Alguns dos nomes associados aos respectivos repertórios foram listados abaixo:

Quadro 2 Música de pajelança | Música de festa (Cauim)

<b>Música de pajelança</b>	<b>Música de festa (Cauim)</b>
Gavião ( <i>Yapukani</i> )	Japu ( <i>japu</i> )
Mãe D'água ( <i>yriwar; maju kunhã</i> ) (cobra grande)	Pato-do-mato ( <i>urumã</i> )
Curupira ( <i>kurupir</i> ) (dono da mata, caboclo)	Anambé-azul ( <i>howy me'ẽ</i> ) (namoro)
Borboleta azul ( <i>panam pihun</i> )	Cigana ( <i>matrija/maturija</i> ) (pássaro)
Mucura ( <i>mykur</i> )	Pássaro maria-faceira ( <i>soko</i> )
Peixe ( <i>pira; wakari</i> )	Pica-pau ( <i>arapasu</i> )
Cachorro do mato ( <i>jawar kerehũ</i> ) (cachorro grande)	Passa-o tenten ( <i>yrintan'yn</i> )
Bicho do mato ( <i>anhã pytã</i> )	Andorinha ( <i>wiriri</i> )
Andorinha ( <i>tupiwar ryma</i> )	Socozinho miudinho ( <i>soko'y</i> )
Urubu ( <i>xumukape</i> )	Arara ( <i>arar</i> ) (nominacão)

Árvore ( <i>myra kytyk</i> )	Milho ( <i>awaxi</i> ) também conhecido como ( <i>kujāmaje ruwaj apyr</i> “a ponta do rabo de” <i>kujāmaje</i> )
------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### 1.17 Os Fito-remédios

No ritual xamânico Ka'apor também não se faz uso de plantas medicinais. O conhecimento das plantas que curam é vasto e repartido pelos habitantes das aldeias que visitamos. Apenas um ou outro indígena tem mais experiência nesse domínio. Boa parte dos adultos sabem algo a respeito. Do mesmo modo os Kayabi “Fazem-no sem consulta prévia aos *payê* e seu emprego não envolve nenhuma aproximação com o sobrenatural” (TRAVASSOS, 1984/85a, p. 10).

Entre os xinguanos Kamayurá acontece algo semelhante (MENEZES BASTOS, comunicação pessoal). Shepard (1999, p. 94), por exemplo, afirma que o xamanismo entre os Matsigenka e os Yora/Yaminahua é visto como independente da terapia com plantas medicinais, este último foco principal de seu estudo). “Na farmacologia Kîsêdjê, as invocações tinham importância maior que as plantas medicinais. A coleta e o preparo das plantas medicinais costumava ficar a cargo de familiares, que as ministravam sem receber presentes em troca” (SEEGER, 2015, p. 81-86).

Na mata, logo ao raiar do dia, acompanhamos o jovem cacique de Xié até poucas centenas de metros da aldeia, junto a uma imponente árvore. Um pequeno golpe no seu tronco e sua seiva, “leite de amapá”, é acondicionada para ser tomada em jejum em pequena quantidade. Uma colher de sopa é o suficiente para o tratamento de gastrite. Extremamente amargo, o leite pode ser tomado antes das refeições, mas com cautela por ser muito forte. Não deve ser consumido durante muito tempo; cinco dias no máximo. Chá de casca de caju é também ali aconselhado para quem apresenta a mesma sintomatologia. Fruta esta, aliás, muito abundante nas imediações da aldeia. É com ela que se faz a bebida fermentada tomada em grandes quantidades na festa do cauim.

### 1.18 O Xamanismo e a Etiologia da Doença

O conhecimento das doenças e sua etiologia pelos Ka'apor são normalmente relacionados ao universo das plantas medicinais, todavia, na relação com a pajelança, a etiologia da doença se apresenta de outro

modo. As afirmações de Roseman (1991, p. 129) vão ao encontro das concepções de etiologia da doença aplicadas à pajelança Ka'apor: “indigenous concepts of illness etiology prescribe rules for behavior and outline the consequences of transgressing those rules”. Quando algum enfermo procurava os auxílios terapêuticos do falecido pajé, o método empregado por ele se resumia em perceber as presenças não humanas e explicar ao doente que para a remoção da sua enfermidade teria de revelar (ao pajé ou a todos os presentes) qual fora sua má conduta. Quebra de tabu, caça ou pesca excessiva, escárnio, são alguns exemplos. Quando confessava, o pajé então fazia o diagnóstico<sup>36</sup>, recorrendo aos sutis auxiliadores (*tupiwár yapucani*, por exemplo), recebia as informações auditivamente e, assim, chegava à causa da enfermidade.

### 1.19 Assistência e cuidados de Saúde (medicina ocidental) aos Ka'apor

Atualmente é normal a busca pelo auxílio do pajé depois de o enfermo tentar a via terapêutica das plantas medicinais e/ou a atenção por assistência médica (posto de saúde da aldeia) para o tratamento de seu problema. Quando não, o próprio ou familiares do enfermo recorre[em] ao pajé quando certo que o enfermo foi tomado por maleita espiritual. Isto revela que sentido terapêutico entre os Ka'apor não é exclusivamente associado à medicina tradicional deste povo. Por motivações de ordem específica, o doente recorre a um tratamento em particular ou, em outros casos, aos três em acompanhamento simultâneo<sup>37</sup>. Sobre o tema Buchillet nos diz:

[...] O caráter crônico que colocará a doença a um nível de interpretação mais profundo. Neste nível, a causa da doença é divorciada do sintoma, contrariamente ao esquema biomédico ocidental, e o tratamento visará mais a causa da doença (cosmológica ou social) que o sintoma ou a

---

36 Para os Kayabi “[...] as doenças de origem sobrenatural enquadram-se em dois tipos de diagnósticos dos xamãs: intrusão de objetos patogênicos no corpo da vítima, enviados por [espírito] *mamaé*; raptos de [alma] *aéan* por *mamaé* [...]”. Na análise de Travassos (1984/85a) são os “seres humanos responsáveis por suas próprias doenças de origens sobrenatural” (1984/85a, p. 12).

37 “Não é raro que, lá chegando [posto de saúde], eles [os Kayabi] voltem a pedir a presença do payê, que se desloca também para lá e passa a atuar na enfermaria do Posto (TRAVASSOS, 1984/85b, p. 10).”

manifestação física da doença. [...] o tratamento xamânico atua a nível do registro das causas ao passo que as plantas, ou a medicina ocidental o fazem no nível do registro dos efeitos. [...] Esta distinção [...] nos permite entender porque a remissão de um sintoma não é em si, prova da eficácia de um tratamento ou de uma prática terapêutica particular (1991, p. 28, 29).

Neste sentido, os indígenas que recorrem ao xamanismo e aos saberes fitomedicinais Ka'apor não se colocam em oposição aos serviços de saúde alopáticos oferecidos na aldeia. Citando caso análogo, entre os Kayabi:

Pequenos acidentes no trabalho da roça, cozinha, casa e pesca, ou em viagens, também são concebidos como naturais e não se dá muita atenção a eles. O tratamento destes é por via dos medicamentos de “caraíba”, mas se “demoram a sarar ou se mais sérios, dão origem a febre e obrigam o indivíduo a período de inatividade dentro de casa, começam a se levantar hipóteses sobre a interferência de agentes sobrenaturais” (TRAVASSOS, 1984/85a, p. 10).

Em Xié, há um posto que oferece assistência e cuidados à saúde aos indígenas. Em todas as vistas que fizemos às aldeias, no contexto da pesquisa, sempre esteve presente pelo menos um agente de saúde, normalmente uma enfermeira em regime de revezamento. No entanto, a esporadicidade da presença médica causa certa insatisfação entre os indígenas. Só em uma de nossas visitas vimos um médico cubano que permaneceu atendendo às aldeias dia e meio. Estas ações de saúde pertencem a um quadro de políticas governamentais<sup>38</sup> de Atenção à Saúde Indígena, competência do Sistema Único de Saúde – SUS.

Os cuidados de saúde entre os Ka'apor se apresentam numa estrutura tripartida, onde estão inclusos o xamanismo, as plantas medicinais e a medicina ocidental. É o que Roseman (1991) chamou em sua pesquisa sobre o povo Temiar de *multisectorized health care system*, que inclui plantas/remédios da floresta, ações mediúnicas, sessões com espíritos, cantoria, cerimônias de “trance-dance”, e também acesso à medicina ocidental cosmopolita, advinda da ação de agentes de saúde

---

38 “LEI Nº 9.836, DE 23 DE SETEMBRO DE 1999. CAPÍTULO V. Do Subsistema de Atenção à Saúde Indígena”, 1999. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19836.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19836.htm).

recrutados na cidade para trabalhar na floresta junto aos povos indígenas (1991, p.13, 14).

As múltiplas ações dos agentes de saúde em atividade no posto são de teor empírico, característica da medicina ocidental. Muitas vezes o choque entre sistemas é inevitável<sup>39</sup>, muito em razão da falta de maleabilidade e da visão restrita dos agentes de saúde. Nestes contextos devem existir “serviços de saúde adequados às realidades culturais de povos indígenas, que sejam democráticos e culturalmente sensíveis” (ATHIAS *et al.*, 2013, p. 220). Até porque essa disponibilidade pode ser compreendida na busca por uma perspectiva cultural da própria medicina ocidental. Como afirma Roseman (1991): “[...] the biomedical categories of Western cosmopolitan medicine themselves express cultural influences and cannot necessarily stand as ‘etic’ categories representing an empirical reality” (1991, p. 13). Nesse sentido, acho pertinente destacar primeiro a via da autoanálise cultural; e segundo, a abertura para a construção de um olhar para a cultura do outro. Assim, o diálogo frutífero da medicina ocidental em direção aos sistemas tradicionais de saúde indígena tem mais viabilidade.

## **1.20 Os (poucos) Ka’aporólogos — dos apontamentos sobre música**

Os trabalhos disponíveis que abordam de alguma forma a música do povo Ka’apor são reduzidos. Nos levantamentos efetuados não foi encontrado nenhum estudo que centralizasse o tema. Os elementos disponíveis sobre tal assunto são encontrados em trabalhos de caráter etnográfico, que abordam essencialmente a cultura material deste povo. Raimundo Lopes (1932) e Galvão (1996) fizeram alusão superficial ao tema. No entanto, encontramos nos diários deixados por Darcy Ribeiro (1996) importantes apontamentos sobre a cultura musical deste grupo indígena.

Entretanto, os estudos em maior número sobre os Ka’apor são contribuições por parte da linguística (conforme Kakumasu; Caldas; Godoy).

A música Ka’apor, segundo relata o antropólogo Darcy Ribeiro (1996), evoca fundamentalmente o reino das aves. Assertiva que pude constatar ainda na minha primeira visita às aldeias, onde fui convidado a

---

39 Não me referi aqui a nenhuma situação particular entre os Ka’apor, pois não verifiquei nenhuma ocorrência nesse sentido. O que aqui coloco é alusivo a uma discussão mais ampla, que penso merecer ser citada.

participar do ritual de pajelança. É o único cerimonial xamanístico Ka'apor que assisti até ao presente e que nesta etnografia é proeminentemente destacado. Diria ser o assunto central no trabalho. Este ritual é imbuído de agência musical decorrente tanto de sujeitos humanos como de não humanos, conforme descrito. Não obstante, as aves parecem ser mais aludidas nos repertórios de flauta e cantadas, aparentemente, fora do contexto acima citado.

Em seu diário, Darcy Ribeiro (1996) descreve alguns cânticos e afirma que cada um deles “se refere a um pássaro, ou ao menos é designado com um nome deles (...). Socó, ararajuba e outros nomes de pássaros”. A respeito da performatividade ritual, é pontuada ocasionalmente ao longo do relato do autor: “Com as mãos enlaçadas, marcando o ritmo com os pés, todos com o corpo inclinado para a frente e para trás, com fortes flexões nos joelhos” (Ibid.).

Mesmo pontuais, suas descrições não são alheias à eufonia Ka'apor, mas, ao contrário, incluem por vezes particularidades a respeito, por exemplo, da cantoria, quando nos diz o autor que os cânticos são executados, sobretudo, em grupo. Um cantor puxa e conduz e, paulatinamente, vai se formando ao seu redor um coro de homens e mulheres que o acompanha (Ribeiro, 1996). Atualmente, isto quase se poderia tomar como obviedade, mas tenhamos em conta que as expedições do autor aos rios Gurupi (PA) e Pindaré (MA) datam de 1949 a 1951. Neste período, a etnologia seguia por outros vieses que não os musicais. Ao analisar a documentação referente ao período em campo do autor, fica evidente, a partir da leitura de seu diário, que sua atenção estava mais voltada para temas como rituais (nomação, menarca), tabus alimentares, parentesco, cultura material (em particular a arte plumária), couvade, mitos etc. O tema música, entretanto, tangencia o conteúdo mais proeminente, mas não está ausente. O canto, como Darcy Ribeiro refere, é executado mormente em rituais e se apresenta com divisão de vozes por gêneros. Os homens, por terem tessitura vocal mais grave, sustentam e dão coesão ao coro, já o papel das mulheres é cantar a mesma melodia em uníssono oitavado. Normalmente os cânticos são longos, “sem tempo estipulado para cada um, e abertos à improvisação” (Ibid.); (MOURA; ZANNONI, 2010).

### **1.21 Do xamanismo extinto**

Os repertórios cantados pelos Ka'apor são constituídos por cânticos vários. Sua classificação é feita mediante determinantes implicadas em seus intentos, elementos que se traduzem como atributos

diferenciadores característicos destes conjuntos de cantos. Deste modo, a relevância na atenção e verificação a/de suas correspondentes implicações e designíof é um fator importante para assinalar a que repertórios pertencem determinados cantos.

Darcy Ribeiro (1996) chamou a atenção para tal circunstância de forma similar, quando apontou para os repertórios cantados a partir da conotação com suas finalidades distintivas. Isto sucedeu quando, certa vez, ao assistir uma performance cantada, o protagonista estava voltado e se esmerava para bradar a certos pássaros. Eram cantos diferentes, como o próprio autor indica, distintos dos repertórios de pajelança, os quais evocavam ao reino das aves (1996, p. 143).

Por esta concepção distintiva lembro duas categorias que Regina Muller (1984/85) desenvolveu para de certa forma diferenciar as “especificidades do conteúdo de cada ritual [Asurini]” (1984, p. 104). É dessa maneira que me dedico a evocar tais acertos, com a intenção de podermos distinguir os repertórios cantados e performatizados com fins “terapêuticos” daqueles que pertencem a um conjunto dos cantos mais “propiciatórios”. Esta última categoria parece afinada com a descrição de Darcy. Já das propriedades do ritual centralizado neste trabalho, para trazer à luz os postulados de Mueller, o ritual de cura estaria, então, bem mais próximo do intento “terapêutico”. Diz a autora sobre o ritual Asurini:

- a) Rituais Propiciatórios: nestes rituais são chamados Tazaho e Arapoa, espíritos identificados com animais da floresta, porco-domato, respectivamente;
- b) Rituais terapêuticos: nestes rituais vêm Karowara, Apykwara e Tiwá, seres vistos apenas pelos xamãs (MULLER, 1984, p. 105).

Depois da sucinta referência à distinção de repertórios, voltemos nossa atenção ao ritual terapêutico Ka'apor. Consta haver indicações de um tal caminho sem retorno feito pelo xamanismo Ka'apor. Foi William Balée (1998) quem declarou, a partir de algumas informações que obteve dos indígenas, que em tempo idos os especialistas no xamanismo Ka'apor haviam sucumbido. Teria sido numa inundação cósmica que aconteceu seu sumiço. Há realmente aqui dimensão considerável, mas até agora, entretanto, só percebi referência clara sobre isto em Balée (1988), assim como Samain (1984, p. 257). Admitem ainda os autores, que o xamanismo que ocorre por hoje nas aldeias do Alto Turiaçu seria uma reminiscência de tempos que já foram e não voltam. Sendo as

manifestações de hoje nada mais do que um reaprendizado das virtudes xamânicas provindo dos saberes terapêuticos Tembê, partilhados em contiguidade.

Os xamãs Ka'apor dos dias de hoje invocam os "antepassados" (*yande ramu-i~*) e uma série de divindades como *Īriwar* (termo glosado como Mãe d'Água) que se acredita ajudem os xamãs a predizer o futuro, a restaurar suprimentos de caça esgotados e a diagnosticar e curar doenças [...] Os xamãs Ka'apor afirmam ter sido chamados espiritualmente para esta ocupação ao terem sido arremessados (*ombor*) em um córrego pela Mãe d'água, fato de difícil verificação empírica, mas que talvez envolva alterações do estado de consciência induzidas por jejum e consumo maciço de tabaco (Balée, 1998).

Darcy Ribeiro (1996), assim como Laraia (2009) e Samain (1984), faz referência à obliteração do xamanismo entre os Ka'apor. Os autores não fazem menção a esta espécie de narrativa mítica exposta por Balée (1988). Poderíamos, entretanto, conceber por hipótese que ela pode muito bem ter sido agente aliada para a formulação de tais proposições entre os indígenas. Este tema só pode ser considerado como de grande importância para quem, como eu, busca perceber o objeto da presente pesquisa. Entretanto, por falta de tempo, não me aprofundarei neste subtema por hora, mas buscarei fazê-lo adiante, noutra ocasião. Ainda assim, sobre esta narrativa, Samain talvez a possa ter escutado, considerando sua predisposição para os mitos.

Eventualmente, em suas incursões pelo território Ka'apor, Etienne Samain pôde presenciar algum ou vários rituais de pajelança. No entanto, o pesquisador se interessou mais por pesquisar os mitos deste povo, centrando-se exclusivamente nesse assunto. Seu período em campo durou quatro meses, quando procurou recolher narrativas focando na produção, criação e transmissão de mitos em seus contextos particulares (1985a; 1985b). Em trabalho publicado pela revista de Antropologia (1984), o autor nos traz a ideia de um corpus mítico Ka'apor, ocupado pela figura central de Maíra, "herói cultural" deste povo (1984, p. 252).

## 1.22 Fonografias Ka'apor

Samain foi também responsável, na década de 1980, por trabalho

de música Ka'apor gravado em LP com o título *Cantos e pássaros não morrem*, edição a cargo do instituto de Artes da Unicamp, onde estão incluídos cânticos e melodias de flauta executados por vários indígenas. Das melodias de flauta gravadas no Lp, destaca-se a intitulada *Jeju*, executada por Maria Lucy Ka'apor, na aldeia Xiepihu-rena. A realização musical foi documentada em vídeo e incluída no DVD *Jande Ka'apor ta ka'a kemupyta ta*, em 2008. O material foi filmado e editado por Ana Carolina Alves a coordenação ficou a cargo da Dr<sup>a</sup>. Claudia López. Foi incluído no acervo digital do Museu Goeldi, servindo o vídeo da performance da flauta para a transcrição presente em tópico adjacente.

### 1.23 Flauta 1.0

Cerne da cosmologia xinguana, as “flautas sagradas” têm sua expressividade máxima relacionada à “casa das flautas”, também conhecida como a “casa dos homens”. Ali ficam guardados os instrumentos e só indivíduos do sexo masculino podem entrar. Quando as ouvem, as mulheres se encerram em casa temendo penalização, pois não podem visualizá-las (Mello, 2005, p. 10). Tal restrição não ocorre entre os Ka'apor. As mulheres, a exemplo da indígena citada anteriormente, contrariamente ao que sucede nas sociedades xinguanas, não só podem observar as flautas, como tocam nelas e executam as mesmas melodias que fazem os tocadores Ka'apor, sem diferença nem restrição de gênero. Não obstante, as mulheres Wauja, no Alto Xingu, mesmo sob proibição de ver estes instrumentos, devem ouvir e ter atenção às melodias quando tocadas, pois as composições musicais para flauta parecem estar na base para a construção das melodias vocais femininas (MENEZES BASTOS, 1999, 2006; PIEDADE, 2004; MELLO, 1999, 2005;).

### 1.24 Características e Instrumentos musicais Ka'apor

Os aspectos da cultura material que mais interessam para este estudo são, obviamente, os que se apresentam relacionados à organologia Ka'apor, em especial os instrumentos musicais ligados ao xamanismo praticado por este povo. Cabe assinalar que os instrumentos musicais Ka'apor estão fora deste circuito mercadológico, como acontece com outros produtos da cultura material deste povo (LÓPEZ GARCÉS, *et al*, 2015, p 668). Presume-se que o fato se deve à

dificuldade da obtenção dos materiais para a construção dos mesmos.

Para um estudo organológico que remete ao conjunto de instrumentos musicais ameríndios, creio que antes de pensar em retratar, identificar ou categorizar qualquer destes objetos, primeiro se devem antepor algumas interrogações para delinear qualquer descrição possível dos mesmos. Se falamos de instrumentos musicais indígenas, inevitavelmente precisamos nos reportar aos contextos rituais onde, possivelmente, eles estarão em maioria. Contudo, é conveniente termos em mente que tais artefatos, ou melhor, alguns deles podem ser usados fora de tais cenários.

Das perguntas basilares de qualquer estudo organológico, outras questões importantes para a classificação dos instrumentos indígenas seriam, por exemplo: A que grupo/classe pertence o instrumento em análise? Quais as características acústicas do mesmo? Quais são os materiais e onde e como são coletados? Como são confeccionados, em que circunstâncias?

Todavia, como é sabido, boa parte dos estudos da “cultura material” se concentram fundamentalmente nos aspectos e atributos relacionados aos pontos tangíveis e concretos dos objetos examinados. Do mesmo modo, a organologia perante a materialidade dos instrumentos musicais, como podemos observar em trabalhos como Izkowitz, *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study*, (1935). O referido trabalho foi fundamentado, desde o estudo e pesquisa, em instrumentos que compõem coleções de alguns museus europeus (como o Goteborg Museum), portanto, sem contar com deslocamento para trabalho de campo específico. Por este viés analítico, qualquer coisa faz sobressair parte importante da suposta integralidade dos objetos, mas, entre outras coisas, suprime as valiosas acepções nativas sobre tais artefatos. Em outras palavras, emprega-se certo zelo na descrição material dos objetos em detrimento de particularidades outras também inerentes a eles que, quando não desprezadas, são retratadas ou descritas como detalhes alegóricos ou representativos sem muita validade.

Entretanto, estudos recentes têm mostrado solicitude em abordar tal problemática. Os estudos apelam para a importância da análise de objetos considerando as significações nativas e o fato de merecem ser examinadas em profundidade. Análise crítica correspondente, por exemplo, às argumentações contidas em “Thinking Through Things”, onde se destaca a importância, em contextos específicos, dos sentidos e significados atribuídos aos objetos em relação direta às ontologias subjacentes aos artefatos. Menezes Bastos, mesmo antes que pudesse

estar em comunhão com tais postulados, já em sua obra intitulada *Musicológica Kamayurá* (1999) — ao abordar a temática organológica —, fazia a descrição de alguns instrumentos conferindo a eles “distinção de animalidade e [...] humanidade” (p. 293). Mais recentemente (2006), verifica, por exemplo, as flautas Kamayurá como “seres dotados de pessoalidade, agência, e de subjetividade” (p. 571).

Neste sentido, creio que podemos acrescentar às perguntas prévias as seguintes interrogações: c) Qual(is) as atribuição(ões), papel(eis) ou função(ões) particular(es) do instrumento musical em razão da performatividade, sendo ela ritual ou não? Quais as categorias nativas próprias e relacionadas a esta classe de objetos? O artefato tem relação com narrativas míticas?

Para o levantamento da organologia Ka’apor, encontramos algumas contribuições importantes nos estudos efetuados por Berta Ribeiro (1988). O sistema de classificação dos instrumentos musicais, designado Hornbostel-Sachs, criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs em “Systematik Der Musikinstrumente” (1914, p. 553-590) é o modelo que a autora usa para índices como aerofone (flauta, colar-apito, trompete), idiofone (maracá) e membranofone (tambor). Alguns subsídios de Camêu (1977) e o estudo de Moura e Zannoni (2010) sobre os instrumentos musicais indígenas (do Maranhão) também ajudaram na elaboração da pesquisa organológica. Entretanto como o tema da música aqui apresentado é circunscrito ao xamanismo não serão elencados os demais instrumentos Ka’apor por hora. Concentro-me em seguida no idiofone por estar o *maraká* diretamente ligado aos aspectos rítmico/musicais e cosmológicos do ritual xamanístico deste povo.

## 1.25 Idiofone Maracá

O termo *maraka* apresenta polissemia. Os sentidos variados deste lexema podem ser encontrados, por exemplo, entre os Kamayurá, que através dele apontam para os nexos de “música” ou “cantar” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 142, 143). Ou a variação *mbaraka*, que entre os Guarani Nhandeva e Kaiowá, corresponde ao chocalho globular. Já entre os Guarani Mbyá e Chiripá o mesmo termo serve para designar o violão de cinco cordas (MONTARDO, 2009, p.163; 167). O maracá Ka’apor, — “maraka [ma|a'ka] /ma|a'ka/ n.Ib. ‘maracá’. {artefato usado nas cerimônias religiosas}” (CALDAS, 2009, p. 252) — apresenta semelhanças com o maracá Tenetehara Guajajára e Tembê (Maracá Tupi). Moura e Zannoni (2010) afirmam que o instrumento é confeccionado a partir do fruto do cabaceiro, que é seco, limpo e

envolvido por uma camada de verniz negro extraído de pau-santo. Apresenta desenhos geométricos (semicírculos) na cabaça. Na parte superior do maracá é colocado um enfeite de plumas de pássaros. O cabo é enrolado com corda de algodão e tingido com jenipapo (MOURA; ZANNONI, 2010). Um maracá (*mará-ká*) Ka'apor coletado por Cláudia López Garcés (MPEG) na aldeia Xié, em setembro de 2012, presente no acervo da Reserva Técnica Curt Nimuendajú (não tombado), acompanha descrição feita pela antropóloga. Aponta que os materiais usados foram: na extremidade uma “Cabaça (*Kui*), madeira de “pé de galinha” (*piruá'y*), fio de algodão (*manejá*) natural”. O segmento inferior, ou cabo, tem ornamento de penas de mutum. Na parte superior apresenta ornato ou penacho caído de penas brancas “de pato (*urumã-rã*)” em conjunto com plumas de mutum, de arara e de papagaio (*kurika*), penas pretas, vermelhas e verdes, respectivamente. “São 5 pingentes com sementes de Santa Maria (*purisa*) sujeita com curauá (*kiraua*) com cerol”, ou cera de abelha. Este foi um maracá concebido por uma indígena Tembé que vive em Xié, aldeia Ka'apor.

### 1.26 Performatividade maracá Tembé e Ka'apor — contrastes

Entre os Tembé do Alto Rio Guamá, no Pará (TIARG), o maracá está também inserido nos contextos da ritualidade, assim como entre os Ka'apor e, como é sabido, a maioria dos grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul. Os rituais Ka'apor e Tembé são cerimoniais distintos, mas que, contudo, comportam princípios idênticos. Refiro-me aqui às relações interespecíficas (pautadas pela música) e que permitem o exercício de comparatividade.

Mantendo o foco no artefato em evidência, meu primeiro contato visual com o maracá Tembé foi em novembro de 2013. Então, pela primeira vez, estive pessoalmente num ritual musical Tembé quando fui convidado pela Secretaria Estadual do Meio Ambiente (SEMA) a participar na viagem até a terra indígena do Alto Rio Guamá (TIARG) para a festa da Menina-Moça (*wira whaw*). A festa aconteceu na aldeia Itaputire (*Itaputyr*), uma das 10 aldeias que ficam na margem do Rio Guamá ao norte da TI. Numa espécie de análise retrospectiva, e comparando alguns registros fotográficos dos idiofones Tembé e Ka'apor, tirando talvez as diferenças nas proporções dos objetos, não percebo até ao momento nenhuma diferença entre os mesmos. No entanto, comparando as performances do instrumento entre os dois grupos, posso afirmar que há diferença. Constata-se pelo menos uma variável significativa a apontar. Contudo, não posso afirmar que esta

seja constante. Embora tenha verificado essa diferença, será importante averiguar variáveis mais extensivamente em campo no futuro.

Até agora, presenciei apenas a execução do instrumento entre os Tembê, feita em grupo e de igual forma entre os Ka'apor. No entanto, não significa que em ocasiões esporádicas o instrumento não possa ser tocado individualmente, pois me parece provável que intervenções xamanísticas também ocorram dessa forma. Embora, até ao momento, nada possa testemunhar a esse respeito.

A execução em grupo do idiofone tem caráter métrico (pulso) constante entre os dois grupos. Todavia, conforme colocação anterior, entre os Ka'apor, cada indivíduo que porte um maracá toca sem corresponder a pulso unívoco grupal<sup>40</sup>, como acontece normalmente por desígnio do pajé Tembê, puxador da cantoria, onde todos os restantes elementos o acompanham. Em meio aos Ka'apor o pulso é igualmente constante por indivíduo, contudo, não parece haver propensão à sincronicidade entre os sujeitos tocadores, como acontece com os Tembê, que o fazem todos em conjunto com movimentos regulados, concomitantes e simultâneos, facilitando uma espécie de isocronia sonora.

Quando tocados em conjunto, às vezes os maracás Ka'apor aparentam soar efetivamente dessincronizados/assíncronos — refiro-me aqui ao ritual de pajelança que pude assistir na aldeia Xié, em 2014 (como referido anteriormente). Parece haver certa liberdade individual, ou autonomia no modo de brandir o maracá, que coloca a sonoridade rítmica entre a sincronia e a dessincronia. Entre momentos de oscilação rítmica, a dessincronia se desenvolve grupalmente em direção a instantes de aparente sincronia. Isto caracteriza aqui uma qualidade metronômica<sup>41</sup> composta e alternada, independente de articulações, ou

---

40 O *akia* Kisedje, “canto-chamado” ou “canto gritado”, segundo Seeger (2015, p.70), traduz-se numa soma de cantos distintos (polifonia). Quando tem “25 pessoas cantando são 25 cantos diferentes” em conjunto (SEEGER, 2007, p. 403). O autor, em entrevista, relata o seguinte: “Eu chamei meu livro *Por que Cantam os Suyá?* (Why Suyá Sing?) por não entender porque todos gritavam coisas diferentes. Era um som tão estranho... muito diferente de tudo o que eu já tinha ouvido” (Ibid.).

41 “*Metronomic sense*”, em síntese, é um conceito apontado como uma característica da música africana (WATERMAN, 1952). Para o autor, o “senso metronômico” acontece quando na performance se sente um pulso subentendido. Segundo Waterman, este pulso é definido pelos movimentos dos dançarinos em performance, distinto do pulso gerado na música europeia, que seria, por assim dizer, endógeno ao discurso musical (Ibid.). Menezes Bastos, ao

seja, sem dinâmicas ou acentuações definidas. É diferente do toque conjunto dos maracás Tembê, no qual o tempo ou pulsação básica é constante.

Outro ponto sujeito a alteração, diz respeito ao andamento, como vimos. Este implicado inicialmente numa espécie de *crescendo* imanente ao som do maracá, que está em correlação com alguns aspectos importantes, a exemplo do incremento microtonal ou *pitch-rising* da voz do pajé no ritual. São elementos inteiramente associados à técnica xamanística que revela musicalmente a relação interespecífica, a qual convencionei chamar de corporificação com transe (diferente da viagem do pajé). A mudança de dinâmica, neste momento, é percebida como um repentino aumento da intensidade, tanto no som do maracá como na voz do protagonista ritual. Esses foram pontos importantes já referidos anteriormente.

Da breve demonstração dos três cantos, destaco o resultado das análises que apontam para a alteração de amplitude e dinâmica, as mudanças de andamento e o incremento microtonal de canto para canto, que é o ápice de tudo. Resumidamente, posso dizer que a análise musical aponta para índices da ação tupiwar. Aprofundemos mais um pouco.

### **1.27 Momentos musicalmente estabelecidos – breve alusão**

Por hora, posso apenas adiantar que no universo musical ritual Ka'apor qualquer uma das alterações de dinâmica, andamento e altura está solidamente alinhada com a sociocosmologia deste povo. É mais propriamente percebida na relação entre humanos e não humanos e que intercorre pelo influxo dos chamados donos dos animais da floresta e dos tupiwar no ritual xamanístico.

Os conceitos de sequencialidade e variação, como mostra Menezes Bastos (2013), são percebidos e aqui implicados na música. Eles transcorrem do contexto ritual ora abordado, fruto dos processos relacionais, onde pajé e agente invisível se confundem. Isto é, parecem se confundir, pois conforme a concepção êmica, em certos momentos musicalmente estabelecidos o protagonismo ritual passa do pajé para os agentes invisíveis antropomorfos (Donos dos animais e da floresta) e

---

falar de algumas características da música dos Kamayurá e da música da região de Recife, afirma que “Sentido diapasonico sería, hasta cierto punto — análogo al sentido metronómico de Waterman — la rigurosa restricción a todo desvío de altura considerada como padrón” (1974, p. 36).

vice-versa. Em outras palavras: nesse hiato, cada agente não humano toma, por vezes, a fisicalidade do xamã sob enunciados musicais específicos, ligados à arte verbal, os quais finalmente revelam a identidade de tais agentes. Nesse ponto, observam-se alterações na estrutura motívica, em equivalência ao que infere Menezes Bastos em estudo sobre música Kamayurá (2013). Esta é também uma “marca” da música das TBAS, assim como apresenta o autor noutros trabalhos.

Sobre sequencialidade na música das TBAS:

**Ela distinguiria a organização musical dos rituais da região no plano intercancional**, isto é, naquele definido pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes. A sequencialidade explicitar-se-ia pelo fato de que os repertórios musicais da região – quase sempre, conforme visto acima, parte de **complexas cadeias intersemióticas** – organizam-se em sequências (ou sequências de sequências) de **cânticos** (que podem ser canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou voco-instrumentais. **Essas sequências e sequências de sequências frequentemente apontam para a cronologia das partes do dia e da noite e são por elas ancoradas, sendo possível que também o façam em relação àquelas de outros ciclos temporais, como meses, estações e outros.** Ainda no artigo em comentário propus a ideia de que peças musicais solitárias não pareciam fazer muito sentido na região em estudo. [...] a música, [...] [nessa região], opere exatamente a longa duração. Sugeri então, no texto de 2009 [...], que seria como se a música fosse nas terras baixas uma espécie de arquivo. Quer dizer, as célebres sociedades frias amazônicas seriam tão quentes quanto a sua música (MENEZES BASTOS, 2013; 2017, p. 346-47). (grifo meu).

Foi desde a iniciativa do pajé de Paracuí, que se prontificou a fazer curta demonstração cantando uns poucos motivos para que fossem gravados, que surgiu a possibilidade de analisar com mais precisão algumas coisas. Ali, no caminho da mata que dava para a aldeia onde aconteceu a gravação, enquanto o pajé cantava, já fui percebendo algumas incidências do discurso musical.

A partir das imagens relativas ao *waveform* dos três cantos (os

motivos), podemos perceber em análise as diferenças e respetiva gradação de amplitude em sequência. Percebemos onde a intensidade gradativa se fez visível num plano mais gráfico (Figura 2). As alterações de dinâmica, assim referidas desde a análise espectral, deixam de fora alguns elementos importantes relacionados com os movimentos do pajé, que são igualmente significativos e atestam os valores propícios à corporificação com transe. As alterações de dinâmica a partir do plano acústico são intimamente coligadas aos movimentos de seu corpo, quando da ação tupiwar, que ali, assim, já se fazia valer.

Somado a isto, há outro dado importante que revela também a agência tupiwar na música: o incremento microtonal. Tal já é perceptível no segundo canto, mas visível graficamente com mais clareza no terceiro (assim como audível), quando a imagem mostra a linha vocal (*pitch*) subindo paulatinamente. Tudo isto, como vimos, são índices da presença tupiwar, que ajudam a observar e perceber aquilo que nos dizem os Ka'apor.

Sobre a questão da musicalidade da agência invisível inerente ao tema das relações no ritual, coloca-se, do mesmo modo, o problema do prisma e da pertença, levantado aqui em consequência da técnica que classifiquei como corporificação com transe do xamanismo Ka'apor. A partir de tais aspectos, subentendo que a sistematização de uma máxima do mundo ameríndio — disposto, na forma conceitual, como perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) —, pode ajudar a descrever melhor o que pensam os Ka'apor a respeito de sua ritualidade musical.

## 1.28 Ciclo cerimonial da festa do cauim

A festa do cauim<sup>42</sup> ocorre, normalmente, durante a lua cheia de outubro. Apresenta-se como “um ciclo cerimonial no qual acontecem diversos rituais de passagem: a nomeação das crianças, a iniciação das moças (menarca), os casamentos, a posse dos novos caciques”. Estão extintos os rituais de “amarração ou iniciação dos rapazes na vida adulta

---

42 Relativamente à exposição da “Festa do cauim”, para este trabalho recordei sessão para exposição assente na Rocinha do Parque do Museu Paraense Emílio Goeldi, por ser exclusivamente dedicada à música Ka'apor. Nela foi incluído painel com texto elaborado por minha pessoa sobre a organologia e a música deste povo. O trabalho, apesar de não estar contemplado nos objetivos iniciais do projeto de iniciação científica, foi desenvolvido no transcurso da pesquisa e complementa esta investigação.

e a confissão dos guerreiros, isto é, a reintegração à vida social dos guerreiros que vinham do combate. Na atualidade estes dois rituais não se efetuam mais” (López et al., 2014, p. 9).

Antecedendo os procedimentos ritualísticos da iniciação das moças, logo que a menina tem a sua primeira menstruação, ela fica em regime de reclusão durante dez dias, numa casinha artesanal feita por seu pai. A mãe fica incumbida de levar alimento (seguindo orientações alimentares específicas) e de resguardá-la de aproximações menos bem-vindas. A presença de homens nas proximidades da casinha não é permitida, pois poderia levar a menina a perder a sanidade mental ou sua própria vida (Ribeiro, 1996, p. 225). No desenrolar da festa, a cantoria é o elemento central, “Homens e mulheres, em grupos separados, cantam e dançam enquanto outros fazem encenações das narrativas tradicionais, divertindo os convidados” (López et al, 2014, p. 10).

Darcy Ribeiro (1996, p. 219) nota semelhanças nos rituais de nascimento e batismo das crianças Ka’apor e os mesmos rituais dos “velhos Tupinambá”. A cerimônia de nomeação das crianças está incluída no ciclo cerimonial da festa, “a nomeação das crianças é, de fato, a cerimônia mais visível e possivelmente a mais importante. [...] Dar o nome à criança é, entre os Ka’apor, um ato de grande importância no processo de formação da pessoa” (López et al, 2014, p. 15).

No dia 24 de outubro de 2014, aproximadamente 60 indígenas Ka’apor, provenientes da Terra Indígena Alto Turiaçu, no Maranhão, marcaram presença na abertura da exposição “A Festa do Cauim do Povo Ka’apor – Ka’apor akaju kawĩ ta’yn muherha” (festa cuim de caju Ka’apor nomeação de crianças), no Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi-MPEG.

A exposição apresenta parte da cultura material deste povo e faz referência aos vários ritos de passagem que ocorrem durante a celebração da festa do Cauim. O circuito da exposição é dividido por seções, uma delas é dedicada à música Ka’apor. O vídeo gravado nessa ocasião é um registro sucinto da apresentação realizada pelos indígenas na abertura da exposição e mostra a segmentação ritualística da Festa do Cauim, onde se evidencia o aspecto musical do ritual, a beberagem e o ritual de nomeação das crianças, que teve lugar fora da aldeia, fato inédito entre os Ka’apor, e excepcionalmente realizado para a ocasião no parque do Museu Goeldi.

Trata-se de um curto vídeo etnográfico, centrado nos aspectos musicais da apresentação da festa do Cauim do povo Ka’apor no parque do Museu Goeldi. Durante o transcurso do vídeo, fica evidente que o ritual é contaminado pela presença do flash das câmeras e dos olhares de

estranhamento e curiosidade que incidem sobre o cerimonial. Mesmo com a limitação de elaborar o cerimonial fora da conjuntura de seu meio, os Ka'apor realizam o ritual pela primeira vez fora do contexto da aldeia.

Existe um mecanismo de superação, por parte deles, dentro desse cenário. Apesar de não estar presente no vídeo (que se centra no ritual e na música), os Ka'apor aproveitam a abertura da exposição para fazer saber o que se passa na Terra Indígena do Alto Turiaçu, sobre invasões territoriais e aos graves conflitos com madeireiros por causa da exploração ilegal de madeira. Segundo Cláudia López (Antropóloga do Museu e uma das curadoras da exposição), “apresentar as tradições Ka'apor é uma maneira de mostrar que o povo está vivo, que resiste, que tem uma cultura viva e que eles estão defendendo seu território”.

### **1.29 Aspectos Comparativos da Pajelança Ka'apor e Tembé**

Nesta seção do texto faço referência aos Tembé Tenetehara em função de sua proximidade com os Ka'apor (e das consequentes trocas culturais), visando um sucinto exercício comparativo. Entretanto, preciso esclarecer que muitas vezes quando me refiro aos Tenetehara, está implícita a alusão aos Tembé, mas também a menção ao grupo do ramo oriental, os Guajajara. Esta é uma alusão aos levantamentos que Galvão efetuou junto a este povo na década de 1940 e que aqui são apontados, em algum grau. Os enunciados a partir do livro *Diários de campo* (1996), e no verbete Tenetehara do *Handbook of South American Indians* (WAGLEI & GALVÃO, 1948) favorecem a indistinção entre os Tembé e os Guajajara. Os autores, neste trabalho, não distinguem um povo do outro, pois seriam um só grupo, os Tenetehara. Em equivalência ao que apontam os autores (1948) de forma mais geral, “No important differences of culture or language are known to exist between the Tembe-Tenetehara of the State of Para and the Guajajara-Tenetehara of the State of Maranhão” (Ibid., p. 137), provavelmente a pajelança dos Tembé e dos Guajajara possa também não ter diferenças significativas. Ainda assim seria mais razoável, certamente, se se apresentasse antes uma comparação entre a pajelança Tembé e a pajelança Guajajara. Talvez fizesse mais sentido. Conquanto a análise nestas linhas, em última instância, a comparação é em torno dos Tenetehara e os Ka'apor, por razões óbvias.

Os Tenetehara<sup>43</sup>, também conhecidos por Tembé-Tenetehara (ramo ocidental), vieram do Maranhão em meados do séc. XIX. Estabeleceram-se às margens dos rios Gurupi, Capim, Guamá e Acará-Miri, no estado do Pará. Os Guajajara-Tenetehara (ramo oriental) ficaram às margens dos rios “Mearim, Grajau, e Pindaré, [também do] estado do Maranhão” (1948, p. 137). Esse êxodo (Ibid) foi, ao que parece, o que provocou o desmembramento dos Tenetehara. Dessa forma, reiterando as observações dos autores, os dois subgrupos provenientes seriam, então, o mesmo povo. Ao menos foi assim que confirmaram os indígenas Tembé e Guajajara que conheci na minha primeira visita à TIARG.

Os poucos estudos efetuados sobre os Tenetehara têm escassez de elementos relacionados com sua música. O que foi feito nesse sentido foi condicionado aos Guajajara e por esse motivo, nos referimos também à música desse povo.

Fixados em Terras Indígenas contíguas, a vicinalidade motivou os Ka’apor e os Tembé a manterem relações de algum intercâmbio. Dessa proximidade aconteciam casamentos intertribais, mas relações conflituosas também poderiam surgir daí. Tais situações eram ocasionadas pelos constantes encontros entre os dois grupos causados pela confinidade territorial.

Os Tembé atualmente se encontram em situação de alguma fragilidade. Consta que a história deste povo está cheia de situações de hostilidade e contenda provocadas pela continuada imposição e exigências do poder fundiário. A consequência dessa relação conflituosa resultou na perda e sumiço de boa parte do seu território. Claramente estas situações problemáticas não estão apenas circunscritas ao território Tembé. No Pará, o estado com maior rol de violência e criminalidade inflamado por oposições fundiárias (MITSCHHEIN, 2012, p. 32), esta é uma questão que, infelizmente, em meio ao cenário político atual do Brasil, aparenta não ter um fim à vista.

Mesmo sendo esta a atual conjuntura, as tradições dos Tembé e dos Ka’apor continuam vivas. Na análise de contraste de contextos aqui apresentada, é inerente a relevância particular que os dois grupos conferem à sua cultura musical. Entendo que a musicalidade dos dois povos se revela numa dinâmica cultural ligada aos aspectos e práticas da ritualidade. Ritual compreendido como aquele que se desenvolve normalmente no contexto Tupi amazônico.

---

43 Uma versão preliminar desta seção do trabalho foi apresentada em 2015 no encontro de etnomusicologia VII ENABET, em Florianópolis (anais do evento).

Na primeira visita à aldeia Tembé pude presenciar a festa da menina-moça, que é um ritual de passagem onde principalmente meninas, mas também meninos, passam a anfitriões da festa, pois, no final do evento, todos chegaram finalmente à vida adulta.

Quando ainda na puberdade, as meninas sabem que é o momento para algumas restrições. Estas restrições pertencem ao leque de antecedentes da festa, e como o ritual é principalmente mais centrado nelas, todas estão cientes de seus papéis. Ao menstruarem pela primeira vez, são submetidas a restrições de ordem alimentar, mas também são vigiadas e observadas por suas mães e avós durante esse tempo. Uma das formalidades é que as meninas não podem sair sozinhas durante esse período. Todas as precauções de resguardo são levadas com muita seriedade. A cosmologia Tembé assevera o que todos ali sabem: as meninas precisam de resguardo durante esse período para que não fiquem desprotegidas. Caso contrário podem passar rapidamente a vítimas de agentes espirituais e, assim, adoecer (Paixão, 2011, p. 100). Ali, enquanto assistia ao momento da festa posterior à reclusão, um cacique Tembé me contava que durante os cânticos, e enquanto as meninas esperam o sinal para poderem circundar o terreiro no sentido anti-horário, sob o pulso dos maracás, ninguém tem a permissão de se colocar ou passar em frente ou por trás dos intervenientes em performance. Principalmente em frente aos cantadores. Segundo o Cacique, algumas músicas chamam a presença dos *karuaras*, agentes invisíveis que vêm da mata. Dessa maneira, passar em frente ou por trás dos cantadores pode trazer problemas, não só para quem se distrai e descumprir o protocolo, mas para todos os participantes, podem ser prejudicados caso não haja essa atenção.

Os Ka'apor têm também incluído no círculo cerimonial do cauim o menarca (*jai py*), ritual de iniciação das moças. As moças dos dois grupos, Tembé e Ka'apor, passam por idênticas restrições anteriores aos procedimentos ritualísticos. Da mesma forma, se tal procedimento não suceder, haverá coerção por parte dos espíritos direcionada às jovens.

Numa primeira expedição em 1941-42 (durante seis meses), Eduardo Galvão (1996) esteve entre os Tenetehara pela primeira vez. Mais tarde, novamente viria a estar entre eles, agora em 1945, durante quatro meses (SILVA, 2011, p. 43). Galvão descreveu de forma interessante o papel dos pajés na cerimônia da menina-moça (1996, p. 163, 164). Nos diz, por exemplo, que o pajé “ocupa a sessão diurna” e, em sua opinião, era a pessoa com mais protagonismo durante a cerimônia. Faz, neste trabalho, uma abordagem ao ritual e transcreveu alguns poucos cânticos de pajelança (transcrição linguística não

musical). Um exemplo de cântico xamânico noturno: “Hawizezane zaneapa zaha zaneapa aiko ueuzuri ureapa paze katu pea”. Na tradução feita de forma livre pelo autor, consta: “Basta, nós já fizemos bastante. Vamos embora daqui. Agora vocês, agora podem cantar bem.” Galvão afirma se tratar de um cântico normalmente posto em prática para a conclusão do ritual de pajelança (GALVÃO, 1996, p. 158). São transcrições somente linguísticas; não há, infelizmente, nenhuma transcrição musical no trabalho do autor.

Na TIARG, na parte norte, junto às margens do Rio Guamá, existiam quatro pajés mulheres no momento de minha visita. Especialistas que, assim como os homens, curam através do canto e são também chamadas com frequência para executar suas práticas curativas em todas as aldeias da região norte. É um fato no mínimo curioso, haja vista que (tirando algumas exceções) a etnologia atribui à figura masculina o protagonismo no trabalho de pajelança, e que essa prática não seria atributo das mulheres. Junto às margens do Gurupi, no sul da TI, também acontece a Festa da menina-moça, onde, ao que consta, alguns pajés Tembé são, na maioria, do sexo masculino, mas também figuram mulheres no domínio desta prática. Do outro lado do Gurupi, na aldeia Ka'apor Xiepihu-rena, existe hoje uma pajé do sexo feminino. Ela participou veementemente no ritual que relatei.

Apesar de não ter encontrado nada sobre pajelança feminina nos registros de Galvão, o antropólogo demonstra ter presenciado um considerável número de rituais desta prática. Tais descrições constam em seu diário (1996). Os relatos apontam para os procedimentos desta prática. No diário ele descreve que o ritual sucedia por meio de um conjunto de homens que portavam seus maracás cantando, e a eles se somava um grupo de mulheres que, em uníssono, entoava a mesma cantoria. O propósito deste quadro seria dar sustentação ao trabalho do pajé.

Fica claro que o autor quer demonstrar que a música é veículo para que o especialista ritual interaja com os espíritos da floresta. Sob a influência espiritual curava os doentes, retirando *karuaras* do corpo enfermo. Durante o processo, descreve que o protagonista ritual se apresenta sempre a cantar, dançar e a fumar cigarros de *tawary*. Galvão (1996, p. 159) até se pronuncia a respeito das diferenças de dinâmica nas vozes dos intervenientes. Esses tipos de diferenças foram percebidos pelo autor nas cantorias em conjunto, tanto no ritual da Moça Tembé como num cerimonial de pajelança Ka'apor noturno.

Assim, Galvão faz em seu diário uma comparação entre a cantoria Tenetehara e o canto de pajelança Ka'apor:

Os Urubu [Ka'apor] cantam com o mesmo estilo (mulheres carregando alto na voz de falsete, um homem ou dois principiam o leitmotiv, a nova canção, e os outros tomam o coro). Os Urubu cantam várias canções para gravar e dizem que são diferentes umas das outras, mas, para nós, todas nos parecem as mesmas, com diferentes palavras. Este estilo parece o estilo Tupi (Galvão, 1996, p. 151).

Galvão (1996), a partir de sua estadia nas aldeias Tenetehara, nos anos 1940 — e antes ainda Froes Abreu (1931), que esteve nas aldeias Tenetehara no ano de 1928 —, puderam perceber e apontaram o processo de incorporação de espíritos que tomavam os pajés durante os rituais. Não obstante, na minha primeira vista às aldeias Tembé e enquanto assisti à Festa da menina-moça, em Itaputire, não pude perceber nenhuma evidência nesse sentido. Faço aqui uso da categoria “incorporação” para apontar técnica análoga ao transe com possessão (categoria conhecida dos estudos sobre religiões africanas) que aqui tenho referido. A técnica se traduz num processo pelo qual os pajés, aptos para tal procedimento, recebem em seus corpos agentes espirituais da mata ou de outros lugares do cosmos (para não confundir contextos, considero esta técnica entre os indígenas como corporificação com transe, como já havia referido anteriormente). Durante a cerimônia em Itaputire, alguns presentes comentaram que enquanto acontecia o ritual noturno, o pajé Tembé recebeu em seu corpo espíritos da floresta. Infelizmente, como o episódio aconteceu de madrugada, não pude presenciá-lo. Galvão fez descrições em seu diário que remetem à forma como os especialistas fazem uso desta técnica xamanística:

Alguns homens fumando cigarros de tawary [...] os pajés dançando e fumando os cigarros... um dos Pajés parou de dançar, [...] um dos pés à frente, pernas ligeiramente flexionadas, cabeça levantada, olhos fixos ao longe, o corpo se contraindo e distendendo no esforço de engolir a fumaça do cigarro (após tragadas, as pernas perdem firmeza tornam-se trêmulas. [...] sai a dançar, porém de modo diferente dos outros, pernas apertadas meio flexionadas, corpo para a frente, braços abertos, ora dava uma série de saltos curtos sobre os pés, ora girava sobre si

mesmo. Porém, não cantava, emitia com a garganta sons surdos. Estava possuído por azan dançando da maneira deste [...] Num dos momentos em que mais forte tragava, Inácio caiu para trás, estendendo-se a fio comprido no chão, braços abertos, pernas afastadas, mãos fechadas, corpo rígido, desmaiara a receber o azan, que viera de modo violento causando sua queda (Galvão, 1996, p. 141, 142).

Conforme a descrição de Galvão, a cerimônia seguia e o Pajé voltava à dança acompanhada de canto. Continuavam também as incorporações dos sujeitos espirituais. Inácio, agora, seria aquele a receber esses agentes. Era tomado por “arapuha azan – arapuha – veado azan – alma”. Trata-se da alma de um ancestral, que ao falecer se torna bicho. André, que ali estava, também foi “possuído por azan” (Galvão, 1996, p. 143). De acordo com o diário, em 3 de dezembro de 1941 Galvão transcreveu as letras de canto de pajé:

Poipira puka e pira ico,  
 Uzere sere katuico.  
 Aheahe he he...  
 (Galvão, 1996, p. 150).

Até o momento fica claro que o conceito de corporificação com transe se verifica como uma técnica xamanística vigente tanto no contexto ritual Ka'apor como na pajelança Guajajara e Tembé. O que não impossibilita que ocorram também outros tipos de técnicas no xamanismo destes povos, como aquela mais conhecida como “viagem do pajé”. Como afirma Baldus (1965/66), estes dois conceitos, aqui sob o nome de “incorporação” e “excorporação”, se aplicados à metodologia xamanística dos povos Tupi, à qual Baldus intitulou “excorporação” (65/66). O etnólogo publicou um estudo onde apresenta estas duas definições para xamanismo amazônico, e sob o método comparativo pôde juntar dados de inúmeras etnografias, e assim concluir que a melhor forma para relatar tais técnicas é fazendo uso de suas duas nomenclaturas (incorporação e excorporação).

No diário de Galvão ainda encontramos algumas informações sobre procedimentos iniciáticos do aspirante a pajé no xamanismo: “durante o aprendizado nada pode comer, apenas chibé... se comer carne, a caruara sai toda e faz mal para ele. O pajé velho cura, primeiro, vai ensinando depois. O noviço vai cantando e aprendendo. Pajé engole

fumaça” (Galvão, 1996, p. 150). Mais adiante no texto, num dos relatos do autor consta a metodologia de um pajé para tratar quatro indígenas Tenetehara. Segundo o livro, o especialista nesse contexto é tomado por *uwan* – mãe d’água. Sobre esta categoria, Galvão escreveu “...Veio e saiu do corpo...*uwan*, *ipori*, *uzari*...são muitos *uwan*, moram debaixo de água e vêm quando pajé chama” (Ibid.).

Na minha primeira visita a Xié, o pajé mais experiente daquela aldeia afirmou que “mãe d’água” se tratava de espírito que se apresentava por meio de canto na pajelança Ka'apor. De forma análoga, em Itaputire, durante o cerimonial da menina-moça Tembê, escutei o nome deste agente algumas vezes.

Ainda sobre o relato de Galvão, o autor evidencia como a utilização de cântico se revela num método desenvolvido pelo pajé para alcançar a conjuntura adequada para o processo de cura. Diz Galvão:

Inácinho, quando estava cantando para Massau (Inácinho e Massau são *uwan* Paze), Botou a mão esquerda sobre a cabeça, segurando o ouvido direito, e a mão direita sobre a mão esquerda, que esta sobre o ouvido direito [...] Disseram os informantes que Inácinho põe suas mãos sobre o ouvido, para escutar o que *uwan* está fazendo lá no rio onde mora [...] Ele cantou (e o último *uwan* o deixou) até mais ou menos 4 horas (Galvão, 1996, p. 149, 150).

O conceito de audição do mundo (*world hearing*) desenvolvido por Menezes Bastos, em 1999, aplica-se a esta explanação de Galvão. O conceito aborda a percepção sonora-musical ameríndia que envolve a faculdade de comunicação entre “humanos” e “não humanos”, sob a possibilidade de interação de especialistas indígenas com sujeitos invisíveis e seus respectivos mundos (in)audíveis (MENEZES BASTOS, 2012); (MORI; SEEGER, 2013).

Até aqui, para esta parte do texto, penso que a experiência de campo — mesmo que marcada pela intermitência —, favoreceu a coleta de elementos significativos que ajudaram também a elaboração desta sessão mais comparativa.

Dos itens coletados, destaco inevitavelmente a captação em áudio da cantoria no ritual de pajelança como principal elemento do conjunto. A gravação resultou na produção em CDR-Áudio, que já foi entregue em Xié. Para que fosse posta em prática a devolução deste material, foi preparada uma pequena edição e masterização para que o registro fosse compilado em formato digital. A ideia foi entregar o CD

preliminarmente, mesmo sem elementos mais conclusivos da pesquisa. Algumas vezes escutei queixas dos indígenas que afirmavam que alguns pesquisadores que por ali passaram sumiram com suas pesquisas e nunca deram retorno aos Ka'apor. Talvez estivessem sondando para que eu não caísse no mesmo erro. Entretanto, não o fiz para evitar constrangimentos, mas porque realmente acho importante que os Ka'apor possam consultar e estudar, quando queiram, seus repertórios cantados. A elaboração do CD aconteceu com essa intenção. Dessa maneira, entreguei às lideranças da aldeia Xié e aos pajés protagonistas da cerimônia o registro. Depois foi entregue cópia do mesmo material para o acervo digital do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém-PA (MPEG), para que possa igualmente ser consultado.

No propósito de efetuar uma primeira aproximação do mundo epistemológico e ontológico Ka'apor, relativo ao xamanismo e sua música (esta última como peça central de toda a metodologia xamanística), ficou manifesto que as propostas da etnomusicologia de Koen (et al, 2008) apontam em que sentido o ritual deve ser observado. Depreendo desta perspectiva que tal evento se insere no que deve ser reconhecido como “prática preventiva e/ou curativa, dentro de uma complexidade de práticas medicinais locais” (KOEN, et al, 2008, p. 01).

Não se pode, no entanto, fugir aqui do elemento música, que, como vimos, está conexo às práticas xamanísticas dos Ka'apor. Esta prática emerge de uma territorialidade que só pode ser reconhecida por quem tem domínio nos predicativos musicais concernentes. A atribuição do pajé é a de mediador na fronteira entre os dois “mundos” (físico e imaterial/espiritual). O ofício do especialista pode acontecer no plano individual ou, na maior parte das vezes de forma coletiva, onde o fluxo de intenções na direção da cura de uma enfermidade pode levar os sujeitos acometidos pelo infortúnio à obtenção de uma plenitude quase total (saúde física/emocional). Então, seria como que uma evidência da “natureza multifacetada do poder transformador da música através dos domínios espirituais, emocionais e corporais” (KOEN, et al, 2008, p. 09). Para uma leitura apropriada de tais eventos, chamo a atenção para o que refere Koen:

[...] como um aspecto da epistemologia [...] que pode variar de uma crença absoluta no somente mundo físico observável, que pode ser testado e "verificado", ao o mesmo grau de crença numa realidade metafísica ou espiritual [...] dois desenvolvimentos que estão (p. 11) ganhando uma importância considerável no pensamento dos

acadêmicos e são particularmente relevantes para a discussão da teoria, devem ser mencionados [...] Um desenvolvimento emerge das ciências físicas, o outro das humanidades – a saber, quadros teóricos da física moderna, quântica e teoria de cordas em particular, por um lado, e a importância de compreender mais profundamente a natureza complexa da cultura e da diversidade, por outro lado (2008, p. 05).

Premissas transdisciplinares que o autor considera vantajosas para as pesquisas no âmbito da música aplicada à saúde. É assim que declara a sua ideia de pesquisa em etnomusicologia. Desse modo, com intenção em explorar, desenvolver e estudar modelos “tradicionais e científicos” Koen recomendou,

[...] uma epistemologia holística para considerar pesquisa em etnomusicologia médica que eu chamo de "os cinco fatores de música, saúde, e cura" - isto é, o desenvolvimento físico, psicológico, social, emocional, dimensões e fatores espirituais da vida compartilhada entre música, saúde e cura [...]. Em segundo lugar, o campo tem uma orientação à saúde em vez de uma orientação à doença. Isto é, embora culturalmente diversas enfermidades e etiologia das doenças (incluindo biomédicas e de perspectivas das ciências da saúde) façam parte do quadro epistemológico da etnomusicologia médica, a ênfase é colocada sobre a saúde culturalmente diversificada, bem-estar, e etiologias de cura, que, além de contabilizar os cinco fatores de modelo, é assumidamente focado naquilo que cria saúde, bem estar, cura, sanção, equilíbrio e plenitude. Em terceiro lugar, há uma ênfase em aplicar os novos conhecimentos no serviço e benefício das pessoas dentro dos contextos em que foi conduzida a pesquisa [...] bem como a considerar os princípios e processos de cura musical subjacentes que são culturalmente transcendentais, e de empregá-los para o bem-estar, para a saúde e a cura de outros em diversos contextos culturais e clínicos, quando apropriado. Assim, embora nem todos os médicos etnomusicólogos realizarão todos os aspectos do

novo campo, podemos dizer que de forma concisa etnomusicologia médica é um campo de pesquisa holística, aplicação, desempenho e tratamento (KOEN, 2014, p. 04).

Buscando identificar na pajelança Ka'apor, penso que não tenha sido difícil perceber os seus “cinco fatores de música, saúde, e cura” nesta “epistemologia holística” referida por Koen (KOEN 2014, p. 04). Para tal, foi em primeiro lugar elencado o eixo, que é a musicalidade da prática ritual, o foco da pesquisa. O que resulta então da observação, a etnografia, reflete que tal prática é dotada de intencionalidade. É atributo geral o objetivo da promoção da “saúde, bem-estar, cura, sanação, equilíbrio e plenitude” por parte não apenas do protagonista ou especialista ritual, mas do conjunto de intervenientes (isso se aplica em grupo ou individualmente). Abrangendo algo que pode ser apelidado de etiologias de cura, somado à diversidade cultural em contexto da saúde, pode resultar na criação de “uma base de evidências construída em torno de epistemologias locais” (SWEETMAN, 2014, p. 13).

Indissociável de todo o processo ritual, a música está intimamente ligada aos universos ontológicos Tenetehara e Ka'apor. Dessa forma, e sob as decorrências etnográficas aqui colocadas, compreendo que a dialogia que os pajés experimentam com os agentes espíritos da mata (de forma clara neste trabalho) só sucede mediante o uso desta constância sonora. Quer pelo procedimento xamanístico coletivo — onde mulheres e homens cantam em conjunto com o especialista, dando sustentação à sua atividade — ou quando o pajé recebe em seu corpo sujeitos não humanos para tratar da remoção de “Karuaras”. A música, então, é unida aos preceitos da cura de enfermos no processo iniciático e no chamamento das agências espirituais. A música é predicativo essencial e sempre presente na ritualidade destes dois grupos.

Um continuum contributivo que não deixa de levar em conta a cosmologia indígena e sua ligação com a música se faz necessário. Isto é crucial devido à escassez de trabalhos que circunscrevem o xamanismo amazônico e que o separam deste elemento na construção de suas etnografias. Galvão, por exemplo, como tantos outros autores, não considerou a importância dos aspectos musicais neste contexto. Todavia, em suas expedições pelo território Tenetehara, pôde constatar momentos rituais onde os indígenas faziam uso de técnica xamanística (Galvão, 1996, p. 153) empreendida musicalmente, que resulta na corporificação com transe. Este também é um assunto pouco explorado na etnologia, uma vez que este tipo de prática ou técnica não se

centraliza apenas nos dois grupos aqui referidos.

Desta forma, outro curso interessante para futuras pesquisas será procurar o mesmo (ou idêntico) conceito de “incorporação” ou “transe com possessão” presente na pajelança Tembê, Guajajara e Ka’apor aplicado à cultura xamanística de outros povos Tupi.

Em tempo, a distinção entre êxtase e possessão obtinha sua potência de interpretação simplificada que deixa de lado precisões sobre quem e de que lugar está falando quando o xamã fala. Uma visão mais detalhada dos rituais mostra que a diferença entre um além e um aquém: entre procurar espíritos, recebê-los e ser composto por eles (CESARINO, 2011) está longe de poder sustentar tal divisor (CALAVIA SÁEZ, 2018, p. 16).

Embora tópicos como os que acabo de sugerir possam ter ficado por desenvolver — seguramente serão desenvolvidos adiante, se houver possibilidade para isso — considero finda esta parte do trabalho (por motivos práticos de tempo e espaço). Pretendo seguir deste ponto para um subsequente capítulo ainda sobre o xamanismo e música, mas agora sob uma tessitura um pouco mais teórica.

## 2 CAPÍTULO 2 APORTE T.

### 2.1 O Xamanismo e o antropomorfismo versus antropocentrismo: Prelúdio ontológico

Nas narrativas ou mitos de criação Ka'apor as pessoas surgiram do tronco de algumas árvores como o pau-brasil, jatobá e pau-d'arco. Nomeadamente o herói mítico e avós ancestrais *Mair*, *Trotó* (ancestral Ka'apor, segundo discurso mítico) e *Kapiõ* (ancestral dos Urubu-rei) (GERALDO KA'APOR, 2011, p. 17-20).

Está implícita a importância outorgada por este povo aos seres de caule lenhoso do reino vegetal, uma vez que sua origem lhes está diretamente associada. É afronta colossal quando a “alienação que transforma [...] seres em recursos” (TSING, 2015, p. 2–34) lhes toma, entre outras, o jatobá, o pau-d'arco da TI do Alto Turiaçu. Aqui está implícita a devastação das “paisagens e ecologias”, como nos fala a autora (Ibid.).

Davi Kopenawa (prestigiado indígena Yanomami, filósofo, forte liderança, com profuso desempenho político internacional em prol das demandas dos povos indígenas e da floresta), mostra também em seu livro (2013) sua preocupação com a proteção da floresta e com as forçosas investidas dos não indígenas ao seu território. Segundo nos diz Bruce Albert (2013), Kopenawa redescobre o xamanismo já adulto, quando seu sogro resolve reconectá-lo com a prática com ao qual teve contato ainda menino (p. 04). Nesse período, mesmo ciente de suas habilidades, viu-se forçado a desatender o íterim iniciático pelo influxo pesado do efeito da aproximação dos não indígenas a terras Yanomami (Ibid.). “Xamanismo, mais tarde, forneceu-lhe a base para sua própria reflexão cosmológica sobre o fetichismo das mercadorias, a destruição da floresta tropical e das Alterações Climáticas”(Ibid.). “A queda do Céu” é um trabalho que prima pela originalidade, pois, entre outros, traz rigorosamente o ponto de vista de um xamã amazônico. Como se verifica no livro (entre as suas profecias xamanísticas e outras proposições), as descrições incluídas em toda a obra são os eventos da vida do autor, relatados na primeira pessoa. Entre alguns destes enunciados, as profecias xamanísticas de Kopenawa incluídas no livro estão em plena correspondência, pelo que postula Bruce Albert, com o que se vem discutindo sobre o desmatamento e as mudanças climáticas (p. 490). Ou seja, é uma perspectiva xamanística deste problema. Desta feita, sigamos um pouco mais adiante no xamanismo.

Xamanismo, uma das antíteses representativas da separação entre

a natureza e a cultura, cabe no que o Viveiros de Castro (2012) define como “ontologia política do sensível”. Isto é, “um mundo que muitos chamariam antropomórfico, mas que ninguém poderia chamar antropocêntrico, pois, ali o que o homem dá é a desmedida de todas as coisas, ao mesmo tempo, em que é medido e mediado por elas todas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 157).

Uma característica fundamental da proposta do autor é a de colocar o pensamento ameríndio como alvítre para desenvolvermos o nosso próprio, ou seja, o pensamento ocidental — pensamento naturalista (DESCOLA, 2013). Característica essa forjada à luz de dois conceitos: o “perspectivismo ameríndio” e o “multinaturalismo” ou “multinaturalismo perspectivo”.

Definiremos então as ontologias “animistas” dos Ameríndios e povos congêneres como manifestando o princípio antropomórfico, de modo a contrastá-las com o princípio antropocêntrico que nos parece constituir um dos pilares mais firmemente fixados da metafísica ocidental, tanto em suas versões “dogmáticas” ou “especulativas” como, evidentemente, na filosofia crítica e demais derivas “correlacionistas”. Neste sentido, o antropomorfismo é uma inversão irônica completa (dialética?) do antropocentrismo (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 97).

Eis aqui um princípio da “virada ontológica” na antropologia. Mas antes de ingressar nesse tema e na alusão ao perspectivismo multinaturalista, acredito ser relevante lembrar que o xamanismo Ka’apor é reiteradamente executado com recurso a relações cravadas de antropomorfismo, onde animais-humanos têm uma representatividade agentiva proeminente (tema presente na etnografia ritual desenvolvida no capítulo anterior). Nesse sentido, apresento a seguir o tema música em contexto ritual com aporte, por hora, mais teórico e comparativo. Entendo, pois, que as análises etnográficas possam ser melhor fundamentadas se o estudo for apresentado desta forma.

## **2.2 A música e as relações entre humanos e não humanos no xamanismo**

Aparente obviedade, estas são relações estabelecidas entre humanos e não humanos de forma interespecífica. Novamente, nada

inaudito até aqui. Entretanto, creio que neste ponto o mais significativo e necessariamente terminante é entender como tais relações se manifestam. Dessa forma, tenhamos em conta que a ritualidade xamanística só é empreendida na presença de um elemento preponderantemente medial. Isto é, a música. É importante entender (e esse é também um dos objetivos do meu trabalho), que esta prática só intercorre se o viés musical do ritual for idôneo e enérgico/operativo o suficiente para que assegure o contato/conexão/vínculo com o mundo espiritual ameríndio. Primeiro que ao falar do antropomorfismo dos agentes invisíveis (presente neste contexto e traduzível pela humanidade de tais agentes, ponto igualmente meritório), penso que seja mais importante, por agora, evidenciar estes tipos de relações e como elas emergem no xamanismo das TBAS. Assim, cumpra-se o aporte mais seguro, em vista a que tenhamos um olhar mais acurado de tais práticas. Reitero que o mais importante é perceber, então, que estas relações são estruturadas musicalmente. Possivelmente isso trará outras significações, onde serão reveladas, decerto, simetrias, desde aquelas antropomórficas contra as assimetrias antropocêntricas (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 97). Isto é, simetrias entre agentes humanos e não humanos da floresta (na ritualidade) contra as assimetrias dos agentes humanos contra o bioma amazônico (desmatamento). Das sugestões a partir deste fato indissociável, surgem, inevitavelmente, probabilidades e hipóteses. Certamente esses ensejos aumentarão mais se outros fatos forem somados aos existentes.

Mesmo que o xamanismo não tivesse sido abordado de maneira mais “monográfica”, traduz-se como tema central na etnologia indígena sul-americana (CALAVIA SAEZ, 2018, p. 15). Entretanto, quando se busca, na produção etnográfica da região, a associação do elemento música ao xamanismo, o que se verifica é uma acentuada ausência desta fundamental combinação. Ainda que nos estudos antropológicos e etnomusicológicos tenha ocorrido, mais proximamente, um florescimento do tema — música indígena (MENEZES BASTOS, 2017). Em minha opinião, consta haver alguma (pouca) expressão de literatura que aborde música no xamanismo de uma forma mais centralizada. Por conseguinte, este tema precisa ser mais debatido, pois, como sabemos, já foi sobejamente tangenciado na etnologia das Terras Baixas da América do Sul. Outros enfoques, outras distinções deste contexto, foram postos em relevo em detrimento das relações musicais do ritual xamanístico. A música, cerne da ritualidade ameríndia, mesmo sendo evidentemente referente/pertinente, sempre resvalou para dar lugar a outras prioridades, aquelas mais valorosas/significativas,

mediante as predileções e abordagens/inclinações das pesquisas.

De modo inverso, em artigo introdutório presente no volume de *Ethnomusicology Forum*, organizado por Brabec de Mori e Anthony Seeger (2013), encontramos, conforme indicação do título, um estudo sobre música na relação humanos e não humanos. Segundo os autores (como acima apontei), música era um tema quase ausente na etnologia. Hoje, o quadro mudou e, segundo nos informam, devido à constatação do papel central da música no ritual ameríndio. Os estudos mais recentes têm apontado um maior foco nas cosmologias e agência não humana, com a elaboração de categorias teóricas, representativas das concepções de mundo dos povos indígenas da região (novo animismo, perspectivismo), nos dizem. Ainda assim, o tema música no ritual xamanístico, se comparado a outros temas desenvolvidos nos estudos etnológicos sobre os mundos ameríndios, tem representatividade numericamente inferior.

O conjunto de artigos reunidos no volume acima referido, “mostra(m) como a música é usada em cosmologias onde a comunicação entre os seres humanos e não humanos é primordial” (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013 p. 271). Este conjunto de trabalhos nos mostra que os elementos sonoros do ritual podem auxiliar não apenas na compreensão de tal fenômeno, mas também dos mitos, metamorfoses e agências invisíveis (Ibid.).

Inicialmente, são colocados alguns aspectos etnográficos de um ritual Shipibo, onde uma pessoa doente recebe a atenção de um “especialista ritual (*meráya*)”, que através do canto procura dismantelar a fonte da moléstia. Neste ponto, dizem os autores que o protagonista da cantoria ritual passa a ser uma “planta humana” (Ibid.:271–2). Dizem que são comuns (fenômeno não exclusivamente circunscrito às TBAS) os relatos de indígenas que apontam para a produção musical de espíritos e não humanos em geral (fenômeno que chamei de agência musical não humana). Algumas assertivas incluídas neste volume buscam estabelecer “marcos para análises [mais] globais” relativos à música ameríndia desta região (Ibid., p. 272).

O trabalho de Christina Callicott (2017), por exemplo, fala de plantas com agência xamanística. A autora, a partir dos “Ícaros” (cantos xamanísticos ayahuasqueiro característicos de populações ameríndias e remanescentes da Amazônia Ocidental), aponta como eles são usados nos rituais que “envolve[m] uma forma de comunicação entre espécies, comum, de modo geral, às cosmologias animistas que tradicionalmente caracterizam as culturas indígenas amazônicas” (2017, 9–24). O trabalho evidencia que os Ícaros, quando cantados, inserem nos corpos

os atributos “curativos das plantas”, e dentro de certos contextos, onde o xamã pode exercer suas habilidades, é sabido que é reconhecido por sua maestria, a qual é percebida por ser diretamente proporcional ao domínio que o xamã detém (de Ícaros) sobre seu repertório (Ibid., p. 25–27).

No seu ensaio, Callicott (que assim como Kohn, remete a Charles Peirce e sua semiologia), deixa evidente que existe um “modelo de comunicação” interespecífica na Amazônia Ocidental. A proposta apresentada clarifica como tal fenômeno — de forma inversa ao movimento predatório hegemônico da agência humana frente ao reino vegetal —, pode ser invertido num ritual cantado, onde agentes não humanos (plantas) não buscam infligir resposta retaliadora, mas “estabelecer uma relação mutuamente benéfica entre os Homens e o resto da natureza” (CALLICOTT, 2017, p. 173–175).

Isto posto, a agência não humana pode, desta forma, “ser validada pelos métodos da etnomusicologia”. Essa agência consegue ser percebida “como motivos musicais ou agentes músico-inspiradores. Eles se manifestam na transmissão sonora e executam a agência através da performance musical” (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013 p. 284).

Se os itens musicais no ritual são considerados agentes, é mais fácil entender como a performance da música pode servir como uma ferramenta para construir e transcender as perspectivas (ver Brabec de Mori 2012), para construir e transformar corpos (ver Piedade em Halbmayer's no volume) bem como para gerenciar a fragilidade interespecíes e a as fronteiras multimundo (Brabec de Mori, Hill e Seeger, no volume). [...] As peças musicais em larga escala realizadas pelos índios Xingu também podem ser interpretadas por esta via (Menezes Bastos, no volume) "(BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 284-5).

A música Ka'apor embrenhada nos protocolos *tupiwár* do xamanismo deste povo, enceta qualidades que operam dentro das proposições de agência não humana no ritual, como acima descrito. Esta agência, entretanto, é manifesta no campo sonoro e percebida a partir dos índices (PEIRCE, 1901; KHON, 2013) das alterações implicadas no discurso musical, como já vimos. Também na descrição etnográfica, tais premissas são corroboradas nas análises das figuras dos parâmetros acústicos, como tradução dessas alterações. Foi esta a forma que busquei para evidenciar os enunciados êmicos, que apontavam em referência a

tais agências dentro e fora do discurso musical. Deste modo, a agência musical *tupiwár* se enquadra nas proposições dos autores:

[...] ponderando sobre como isso poderia ser entendido num sentido visual, ou até mesmo físico, nós sugerimos que estes humanos são aqueles que transmitem as melodias para as pessoas nos sonhos do curandeiro, que cantam através de boca transformada ou alguém que provoque variações nas peças musicais (o que tem que ser contestado e controlado pela repetição; consulte Hill, no volume). [...] torna-se mais evidente em que a nível ontológico, os seres humanos podem se transformar em não humanos, e os não humanos também podem se misturar com os seres humanos no ritual. Ao entender essa agência não humana na música, podemos finalmente nos aproximar de entender como o musical é homem (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 284-5).

Mori e Seeger recomendam buscar informações e teorias em fontes de outras disciplinas relacionadas, mas buscando na etnomusicologia “valiosas contribuições [que] certamente devem estar no ouvir atentamente e analiticamente” tais rituais musicais (2013, p.285).

Este engajamento sério com a etnografia ajuda a explicar como uma interação interespecífica pode realmente ser atendida no contexto. [...] Assim, um link até agora em falta pode ser inserido nas teorias atuais, um link que pode fortalecer os aspectos das estruturas existentes, ou sugerir maneiras de modificá-las ou repensá-las. (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 285). (Tradução minha).

Logo na parte inicial do ensaio, Mori e Seeger incluem a premissa de Blacking quanto à música ser “som humanamente organizado”. Entretanto, som também é organizado por não humanos, como mostram os autores. Creio que a máxima de Blacking, aqui ainda continua vigente. Detalhe sempre subjacente ao longo do texto, principalmente na discussão sobre o conceito de Viveiros de Castro, mas

que os autores não sublinham em nenhuma parte do trabalho<sup>44</sup>.

Sim, o som pode ser organizado por não humanos, como se percebe (de forma central na coletânea). Mas esses não humanos (na visão êmica) são de fato humanos (antropomorfos)<sup>45</sup>. Isto busca a acepção contemplada no perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) e novo animismo (DESCOLA, 1992). Assertiva que justapõe e revalida Blacking e sua compreensão de música como “som humanamente organizado”, visto que tais agentes musicais não humanos são, afinal, humanos. Trata-se de não humanos *humanos*, não repletos de humanidade antropocêntrica e assoladora como aquela que subsidia ações humanas que promovem a destruição do ecossistema, mas plenos de uma humanidade inversamente consentânea, que pela via musical simetriza as relações e reitera consonâncias sinérgicas. A magnitude dos agentes não humanos, como afirma Christina Callicott (2017), verifica-se desde tudo que repercute das relações rituais. Significa que estas relações formam uma condição de recíproca benfeitoria entre sujeito e ambiente. Com os Ka’apor o ritual musical xamanístico ocorre justamente nesses termos. Ritual que vem da premissa das relações acima descritas, presente, também dessa forma, também entre os mitos de origem deste povo.

### 2.3 Cultura-Natureza, Natureza cultura — Mito de Origem; Teia/Rede/Rizoma e Música

Já anteriormente referido, segundo narrativa contada por Valdemar Ka’apor<sup>46</sup>, enquanto imperava a vastidão do mar, uma porção

---

44 Os trabalhos no volume pontuam, uns mais outro menos, algumas fragilidades do perspectivismo ameríndio em relação ao universo musical das TBAS. Fica implícito que, mesmo não havendo absoluta rejeição ao conceito de Viveiros de Castro (1996) (pois não contestam o postulado da forma humana dos animais), os autores não o legitimam completamente.

45 Este é um ponto conexo ao perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. Contudo, as visões de autores como Ingold, Khon ou Helmreich, por exemplo, já apresentam outras possibilidades, pois buscam interpretações das agências “subjetivas” nas relações sob variantes distintas da proposta do autor brasileiro.

46 Cacique e forte liderança da aldeia Xié no Alto Turiaçu. Entretanto, outra versão do mito *Jane rem~ui uh~em pirã har ke* (A origem dos nossos avós), por Geraldo Ka’apor (2011).

de terra foi criada e nela uma floresta que incluiu três frondosas árvores, das quais surgiram três heróis míticos ancestrais. Do pau brasil irrompeu *Ma'ir*; do Jatobá raiou *Kapião*; da árvore de ipê despontou *Trotó*, que fez surgir, posteriormente, os Ka'apor (GERALDO KA'APOR, 2011; LÓPEZ GARCÉS, 2014). Se a origem materna é um Urubu, ou ave antropomorfa, o lado paterno provém de uma árvore (Ibid.), *Ma'ir* foi quem plantou pela primeira vez caju, batata-doce e mandioca (BALÉE, 2013, p.67).

Balée (2013), preocupado em perceber a relação dos humanos com a Amazônia, entende que as mudanças nesta região sempre ocorreram. Entretanto, “pessoas ocuparam florestas amazônicas por um longo período de tempo sem degradá-las, destruí-las e convertê-las em ambientes pobres em espécies”. Segundo o autor, a cultura sempre fez investidas junto à natureza, mas não no sentido destrutivo do viés antropocêntrico, mas sim um princípio oposto perto dela, “tornando-a ainda mais rica do que era no começo” (Ibid., p. 7, 8). Essa afirmativa é muito provavelmente fundamentada pelo longo período de pesquisa que Balée empreendeu com os Ka'apor. Seu interesse em etnobotânica e nos saberes ecológicos dos povos da Amazônia, levou-o a compreender como, afinal, há coletivos de humanos caminhando na contramão das investidas danosas ao ambiente.

Os Ka'apor sabem que em território que começa a ser desmatado, os primeiros a desertar são os “donos” dos animais, com outros agentes não humanos espirituais adstritos à floresta. Sem a mata, os agentes que detêm a maestria dos bichos vão e não voltam mais. Quando as árvores tombam os reinos animal e vegetal ficam ainda mais vulneráveis, não unicamente por seu habitat ter sido destruído, mas também porque quem os protege debanda para longe (ver MAUÉS, 1994). A título de exemplo, quando um indígena sai pela selva, ou se embrenha num igarapé na busca por alimento, por serem estes donos/mestres responsáveis por determinadas espécies, eles agentes podem facilmente ficar enfurecidos. Isto acontece se na caçada ou pescaria for excedido o número de animais mortos. Caso ocorra situação idêntica, o indígena certamente será acometido por maleita, enfermidade resultante da experiência abusiva, lançada por esse dono/mestre como sinal de revanche, em razão do império cometido e do desrespeito para com a floresta. Em consequência, a solução para acabar com a enfermidade é o ritual. É no xamanismo que se revalidam as relações entre agentes humanos e não humanos e se sanam desacertos por má conduta. Assim como colocado no relato etnográfico, estas relações são ratificadas pela música. Sem apelo musical, não há manifestação dos *tupiar*, pois é em

função dele que estes agentes se acercam. A música xamanística é o cerne da coexistência harmoniosa. Música como mediador de proporcionalidade simétrica entre sujeitos. Ou seja, aqui os Ka'apor, os donos e os *tupíwar* não humanos (antropomorfos) constituem, pela via do ritual xamanístico, um entrecruzamento relacional que se estabelece por virtude de uma textura sonora própria. Uma simetria musical em favor do biosistema amazônico.

Podemos então afirmar que esta é uma teia ou rede rizomática entre humanos e não humanos? Como observar este tipo de relações? Podemos, em consequência, refletir sobre outros encadeamentos? Indagações que convergem explicitamente para enunciados contidos na nova proposta teórica da “virada ontológica”<sup>47</sup>. Desta feita, e pelo que aqui foi destacado, procurarei concentrar-me nesse assunto nas próximas linhas.

## 2.4 Desde a Simétrica Antropologia a Antropologia da Ontologia

Em *Thinking Through Things*<sup>48</sup>, Amiria Henare, Martin Holbraad, e Sari Wastell (2007) reconhecem que determinados contextos de pesquisa podem colocar o etnógrafo “onde os costumes permitem o acesso a outros planos de existência”, ou outras circunstâncias, que desde nossa percepção, concebemos, ou podemos conceber, como algo extraordinário. No lugar de questionar tais conjunturas, os autores sugerem que “em vez de dispensar os informantes com ‘relatos como’ interpretações imaginativas — elaborados relatos metafóricos de uma ‘realidade’ que já é dada — os antropólogos podem, em vez disso, aproveitar esses compromissos como oportunidades a partir das quais podem surgir novos conceitos teóricos” (Ibid., p. 1). A proposta da coletânea é congrega exemplos etnográficos em torno de artefatos onde

---

47 Apesar da “virada ontológica” se manifestar de diferentes maneiras em diferentes áreas, professo aqui uma inclinação clara aos contributos que estimularam, desde a etnologia ameríndia, seu desenvolvimento. Por reconhecer a importância das categorias apresentadas por Descolá ou as que apresenta Viveiros de Castro não invalida isto, que possa evocar as ideias de autores como Latour, Ingold, ou Khon que se colocam fora deste movimento. Faça-o aqui em função de meu objeto de pesquisa. Para me ajudar a refletir sobre a possibilidade de outros mundos conexos ao que chamamos de música indígena.

48 Segundo Jensen (et. al., 2017) uma premissa forte a favor da mudança teórica na antropologia conhecida como “Virada Ontológica”.

esses cenários são considerados antropológicamente (Ibid.). A abordagem apresentada é mais alheia àquela tida nos estudos sobre cultura material, sendo que a preocupação não é tanto a materialidade dos objetos, mas sim observar os “relacionamento[s] entre conceitos e coisas” (Ibid., p. 2) visando prováveis subsídios teóricos (Ibid., p. 4). A proposta dos autores também se alinha aos circuitos teóricos outorgados por estudiosos contemporâneos, os mesmos que pleiteiam uma mudança teórica na antropologia. Segundo nos dizem, “uma revolução silenciosa: da angústia epistemológica à volta ontológica” (p. 7).

Ao confirmar a autoridade de formulações peculiares às tradições filosóficas euro-americanas, o recurso a conceitos analíticos familiares pode inibir o envolvimento efetivo entre pesquisadores e os fenômenos que eles estudam [...]. Latour expôs a mentira de nossas tendências modernistas e, assim, ofereceu uma nova ontologia, que ele reivindicaria universalmente, independentemente do tempo ou do lugar. [...] a sua mensagem coletiva sobre uma nova maneira de pensar antropológicamente ainda deve ser tecida em um programa positivo para futuras pesquisas [...]. [Proposta de] Bruno Latour, mas também Alfred Gell, Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro e Roy Wagner. [...] O que esses autores têm em comum é que seu trabalho aponta em grau variável para as vantagens analíticas do foco em mudança de questões de conhecimento e epistemologia para as de ontologia [...]. O que é emocionante sobre essa abordagem é que, em vez de apenas adaptar ou elaborar perspectivas teóricas [é que] abre o caminho para conceitos genuinamente inovadores a serem produzidos a partir do encontro etnográfico. [...]. A questão então se torna não apenas como os fenômenos humanos podem ser iluminados [...], mas sim como os fenômenos em questão podem oferecer iluminação. Em outras palavras, como os modos pelos quais as pessoas andam sobre suas vidas pode desestabilizar suposições familiares, e não menos as que são subjacentes aos repertórios particulares da teoria dos antropólogos (2007, p. 2, 7, 8).

Como vimos, Viveiros de Castro coloca que “o pensamento ameríndio pode ser descrito como uma ontologia política do sensível [...] [um] perspectivismo ontológico e topológico, em contraste com os perspectivismos epistemológicos e geométricos dominantes em nossa tradição” (2012, p. 157). O autor nos convida a “repensar a antropologia” à luz das ontologias ameríndias, e assim superar a inversiva, aquela que sempre procedeu a disciplina por herança direta, olhar seu “objeto” à luz de pressupostos ocidentais (p 164).

Antes de tudo, olhemos para o princípio deste conjunto de ideias, pois é por consequência de seus postulados que tudo isto começa: Latour (1994) advoga que “[...] é difícil reutilizar a antropologia em seu estado atual. Formada pelos modernos para compreender aqueles que não o eram, [...]. Ela mesma evita estudar os objetos da natureza e limita a extensão de suas pesquisas apenas às culturas. Permanece assimétrica” (p. 91). Se recuarmos mais um pouco, Asad (1973) alega, por exemplo, que a antropologia, em sua gênese, porta resquícios do domínio colonial. Sendo que a disciplina só compreende, com certo atraso, que esses termos influenciaram durante algum tempo as práticas antropológicas (Ibid., 103–18). Novamente, em *Thinking Through Things* os autores alegam “[...] como a ciência — a busca de representações que refletem a realidade da forma mais transparente e fiel possível — passa a ser um projeto ocidental moderno, essa cultura especial é, bem, nossa (ver Latour 2002)” (HENARE, *et al.*, 2007 p. 22). Latour (1994) em *Jamais Fomos Modernos* aponta o erro “científico” (da antropologia) na delimitação de seus objetos de estudo. Balizar a investigação a contextos culturais específicos é um processo profundamente assimétrico, diz o autor. Para a análise de contrastes de contextos é importante tê-la como simétrica. Para tal, o foco/fito precisa incluir os cenários estruturantes do lugar onde partem as intenções investigativas (Ibid. p.91). Em outras palavras: “É preciso torná-la capaz de estudar as ciências, ultrapassando os limites da sociologia do conhecimento e, sobretudo, da epistemologia. Este é o primeiro princípio de simetria, [...]” (Ibid.). Ao contrário, os resultados eram postos sempre tendo relação comparativa com os cânones da “modernidade”, erro que, para o autor, precisa cessar.

Era possível analisar a crença em discos voadores, mas não o conhecimento dos buracos negros; era possível analisar as ilusões da parapsicologia, mas não o saber dos psicólogos; os erros de Spencer, mas não as certezas de Darwin. Fatores sociais do mesmo tipo não podiam ser igualmente aplicados

aos dois. Nestes dois pesos, duas medidas, encontramos a antiga divisão da antropologia entre ciências — impossíveis de estudar — e etnociências — possíveis de estudar (LATOURET, 1994, p. 91–2).

Aqui reside, então, o fundo cinético da “virada ontológica”: “A angústia epistemológica dos antropólogos, para Viveiros de Castro, é um sintoma de uma tendência mais profunda na história do pensamento modernista” (HENARE, et al., 2007, p. 19):

[...] entendo a ideia latoriana de uma “antropologia simétrica. Não [...] como uma tentativa de descobrir igualdades, semelhanças ou identidades entre antropólogos e nativos, teorias científicas e cosmologias indígenas, e assim por diante (Viveiros de Castro; Goldman e Almeida 2006). [...] A simetriação é simplesmente uma operação descritiva que consiste em tornar contínuas as diferenças entre todos os termos analíticos: a diferença entre a “cultura” (ou “teoria”) do antropólogo e a “cultura” (ou “vida”) do nativo, em especial, não é considerada como possuidora de qualquer privilégio ontológico ou epistemológico sobre as diferenças “internas” a cada uma dessas “culturas”; ela não é mais nem menos condicionante que as diferenças de ambos os lados da fronteira discursiva. O que não é a mesma coisa que dizer que não há diferenças essenciais entre nós e eles” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 164).

Vimos que a proposta, ou primeiro princípio da antropologia simétrica seria, então, alterar seu foco exclusivo no campo tido como minoritário — aquele dos contextos tradicionais e localizados —, e voltá-lo para o mais hegemônico, o das instituições centrais, como a ciência e a política ocidental. Este deslocamento focal é acompanhado por outros princípios. Para além desta coadunação com o conceito Latoriano de Teoria Ator Rede<sup>49</sup> (2012), outra premissa importante seria

---

49 Para Marilyn Strathern (2014) “O conceito de rede convoca os rendilhados de elementos heterogêneos que constituem objetos, eventos ou séries de circunstâncias como esses, unidos pelas interações sociais: é, em suma, um híbrido imaginado em estado socialmente estendido” (p.

a de objetivação das redes de relação entre humanos e não humanos.

Interessado nos *Science and Technology Studies*, Latour e Woolgar (1997)<sup>50</sup> entendem que no laboratório processos “científicos” são equivalentes à inter-relação com outros agentes (desta feita, os micróbios) e como afinal dessa forma os não humanos influenciam os humanos em suas ações. “Esta é uma imagem de uma rede de relações em constante mudança, entre uma vasta multiplicidade de entidades” (JENSEN, et al, 2017, p. 4). Latour “percebe que o laboratório é afinal um lugar de transformação ontológica” (Ibid.). Sobre este tema, Jensen (et al., 2017) considera o teor postulado por Latour é certamente ontológico e da mesma forma sua Teoria Ator Rede (p. 5, 7). O aspecto mais relevante é perceber “como os mundos são feitos concretamente e transformados pelas relações coevolutivas de múltiplos agentes” (Ibid., p.7).

De acordo com o estudo de Jensen, a virada ontológica na antropologia detém pontos análogos e outros divergentes em relação aos estudos da Ciência e Tecnologia. Segundo o autor, Roy Wagner, Marilyn Strathern e Viveiros de Castro seriam os “responsáveis” pela “reviravolta” teórica na disciplina (Ibid.).

Roy Wagner (2010) na “invenção da cultura” aponta na direção das “motivações” dos sujeitos e constata que elas geram acepções que se traduzem em “invenções”. Ou seja, algo inevitavelmente resultante do desdobramento destas motivações seria o espelhamento das significações (simbólicas), que se traduziriam em “convenções” ou em “invenções”. Diz o autor que, por essa razão, a cultura é dinâmica, justamente por ser inventiva (Ibid.). Esta aproximação teórica é fundamentada a partir do convívio de Roy Wagner com os Daribi, povo da Papua Nova Guiné. O autor, de outro modo, a partir de suas observações, apresenta uma proposta inovadora à antropologia. “Ele tentou descobrir o que funcionou para o Daribi de uma maneira análoga à de como a cultura funciona para os ocidentais. [...] compara diferentes análogos da cultura, e Viveiros de Castro trabalha constantemente com contrastes entre o oeste e os ameríndios” (JENSEN, et al, 2017, p. 8, 12). Ou, como defende o próprio Viveiros de Castro, sua “prática intelectual, hoje, se volta para a busca de métodos mais eficazes de transfusão das possibilidades realizadas pelos mundos indígenas para

---

302). A autora busca entre o conceito de Latour, moderar sua abrangência.

50 Junto com estes autores Callon (1986) também foi influencia para a criação da “Teoria Ator-Rede”.

dentro da circulação cosmopolítica global” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 152).

Viveiros de Castro, como latouriano confesso (aqui, expressa influência do pensamento simétrico), contribui também para que se manifeste uma antropologia da ontologia. Distintamente de seus colegas, ele o faz a partir do pensamento ameríndio Araweté. Sua investida passa por apontar,

que a etnografia ameríndia, por exemplo, mostre espantosas convergências com o que Pierre Montebello (2003) chamou de “a outra metafísica” [...]. Não é de se espantar, enfim e sobretudo, que a chamada “virada ontológica” que vem acontecendo na “nossa” filosofia [...] venha cada vez mais mostrando interesse por alternativas ao correlacionismo antropocêntrico [...] as metafísicas indígenas ofereçam aqui um tesouro de ideias para esse projeto de reontologização do que havia sido reduzido ao epistêmico e ao categorial. Trata-se de repor no mundo o que havia sido posto no eu (VIVEIROS DE CASTRO, 2012 p. 166, 167).

A seguir, duas categorias subsidiárias do que foi supracitado. Vertido a conceito abrangente, revelador de firmes questões que tocam os vínculos interespecíficos entre humanos e não humanos, o conceito de: “O perspectivismo ameríndio”,

conhece então no mito um lugar geométrico onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma — como humana —, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva de animal, planta ou espírito. Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.45).

E decorrente deste último, o conceito de “multinaturalismo”,

Todos os seres vêm (representam) o mundo da

mesma maneira — o que muda é o mundo que eles veem. Os animais utilizam as mesmas categorias e valores que os humanos. [...] Sendo humanos entre si mesmos, em seu departamento, os não humanos veem as coisas como os humanos veem — isto é, como nos vemos em nosso departamento. Mas as coisas que eles veem quando veem como nos vemos, são outras. [...] Um mundo composto de uma “indefinidade” de focos acesos de intencionalidade [...]. É humano quem ocupa posição de sujeito cosmológico; todo existente pode ser pensado como pensante [...] como “ativado” ou “agenciado” por um ponto de vista -;- do outro lado, uma radical diversidade real ou objetiva. O perspectivismo é um multinaturalismo [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 49, 50, 52).

Esta é a mais conhecida e sublinhada base do construto teórico do autor. Independente da natureza de onde parte, tendo a multiplicidade de espécies seus múltiplos pontos de vista, elas são agências que revelam para si mesmas o prisma de pessoa humana. O que o autor propõe, é voltar isto, como vimos, para o velho mundo. Esse é um projeto que tem fomento e tem se revelado relevante para o movimento estabelecido na antropologia (e fora desta). Ele tem impelido uma avalanche de laudas em menção, animado debates e inspirado premissas de quem se coloca contra ou a favor da célebre “virada ontológica”. Viveiros de Castro tem aqui profuso protagonismo, tanto no impulso como na edificação deste movimento teórico que parece ter vindo para revelar novos firmamentos, lembrando aqueles propostos pelo checo Dvořák em sua sinfonia nº9 em *Mi menor* (sinfonia do novo mundo), vislumbre do porvir.

Em síntese, certamente não serão novos mundos, a menos que os voltemos mesmo na direção do nosso monolítico e antropocêntrico mundo, como propõe Viveiros de Castro. Aqui sim, caberia alusão à obra de Dvořák, em conformidade com a aguardada transmutação do velho mundo. *Reverso Mundo Novo*, um mais musical, que pudesse incluir simetricamente todas as humanidades e não humanidades, auspicioso à multiplicidade perspectiva.

Voltando ao tema música, “o perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar geométrico onde a diferença entre pontos de vista é anulada e exacerbada” (2015, p. 45). Entretanto, talvez possa acrescentar que outro ponto importante, equivalente geométrico para

esta categoria é, de forma explícita, a música indígena. Sendo o perspectivismo categoria que se coaduna, até onde pude perceber, a parte do ritual musical xamanístico Ka'apor.

## 2.5 Etnografias Sobre Xamanismo – Abordagem Preliminar

Especialmente por meio da etnografia, “as variedades do xamanismo”, em particular “seus contextos culturais e históricos [e] as dinâmicas desse fenômeno”, têm sido objeto de diversos estudos antropológicos (LANGDON, 2009, p. 164). “Seguindo a definição clássica de Eliade e a escola histórico-cultural de Boas, xamãs e xamanismos eram facilmente identificados. Com origem na Sibéria, essa religião arcaica difundiu-se através das culturas do Círculo Ártico, assim como daquelas do Novo Mundo” (Ibid. 2009, p. 163). Mediante o enfoque antropológico, o filósofo e historiador Mircea Eliade define o xamanismo como — uma das técnicas arcaicas do êxtase ao mesmo tempo mística, magia e “religião” no sentido amplo do termo (ELIADE, 2002, p. 10). O autor definiu o papel do xamã entre os ameríndios sul-americanos como de elevada magnitude:

Ele não é apenas o curandeiro por excelência e, em algumas regiões, o guia da alma do falecido para a nova morada; é também o intermediário entre os homens e os deuses ou os espíritos, tomando às vezes o lugar do sacerdote garante a observância das proibições rituais, defende a tribo contra os maus espíritos, indica os locais de caça e pesca abundantes, multiplica os animais, controla os fenômenos atmosféricos, facilita os partos, revela os acontecimentos futuros etc. Assim, nas sociedades sul-americanas, os xamãs gozam de prestígio e autoridade consideráveis. [...] é mais a suas capacidades estáticas que a seus dons mágicos que o xamã Sul-americano deve a posição mágico-religiosa e a autoridade social, visto que, aliadas às suas prerrogativas costumeiras de curandeiro, tais capacidades lhe permitem realizar viagens místicas ao Céu para encontrar os deuses e comunicar-lhes diretamente os pedidos dos seres humanos (2002, p. 355, 356).

Em trabalho do final dos anos 1970 sobre iniciação ao xamanismo e a cosmovisão do xamã Desana, Reichel-Dolmatoff (1979)

afirmou que “Os estudos referentes à ideologia e práticas xamânicas constitui[em] um campo abundante para a pesquisa etnográfica”. No âmbito da sua pesquisa por terras colombianas, aponta a falta de estudos sobre o tema nesta região, o que lamenta por considerar que o saber tradicional xamânico estaria em vias de extinção (REICHEL-DOLMATOFF, 1979, p. 27).

Sobre o xamanismo da região do Putumayo Colombiano, Michael Taussig ([1987] 1993) apresenta uma etnografia inovadora, onde relaciona o tema a outros, como a influência colonial, estação de seringa (borracha), cultura indígena e medicina tradicional, ingestão de yagé etc. O autor inova revelando uma etnografia que diverge do modelo vigente no final dos oitentas.

Também na região do Putumayo Colombiano, Langdon (2009) estudou o xamanismo Siona, entre 1980 e 1992. Para a autora, o xamanismo se inclui num — “padrão lógico de representações dentro de uma determinada cultura” (1996, p. 15). Prática “[...] incompreendid[a] pela racionalidade ocidental e seus princípios positivistas” (LANGDON, 2013, p. 4). Como mediador entre mundos e principal protagonista no ritual de cura, o xamã assume dupla intervenção: a que ocorre entre o plano visível e a incognoscível (pelo menos ao comum dos mortais), que se passa nos planos adjacentes ao da fisicalidade terrena. Sobre o protagonista ritual a autora informa:

[...] Seu objetivo principal é descobrir e lidar com as energias que existem por trás dos eventos cotidianos. [...] O xamã interage com estas energias através da experiência extática, através dos sonhos, ou dos transe induzidos por substâncias ou outras técnicas, servindo como mediador entre os domínios humano e extra-humano. [...] Seu papel como mediador estende-se também ao domínio sociológico, onde ele desempenha um papel tanto importante na cura, quanto nas atividades econômicas e políticas e em outras atividades sociais (LANGDON, 1996, p. 29, 30).

Os estudos antropológicos da área da saúde e da religião que estabelecem contato com as práticas xamânicas são normalmente pautados na etiologia da doença, nas técnicas de êxtase associadas ao uso de substâncias psicoativas e alucinógenas (enteógenas) e uso de plantas medicinais. No xamanismo Ka'apor não ocorre o uso de plantas medicinais. Do mesmo modo, está ausente nas práticas xamânicas de

outros povos Tupi, como os Kayabi (TRAVASSOS, 1984/85a; 1984/85b) ou os Assurini (MÜLLER, 1984/85). Seeger (2015), por exemplo, verificou esse fato não apenas com os Kísêdjê e afirma que:

A maioria dos grupos de língua Jê era um tanto excepcional entre os índios sul-americanos, pois aparentemente nunca usava nenhuma forma de alucinógeno nem bebia bebidas fermentadas como elementos centrais de suas cerimônias. Ainda que os Kísêdje tenham adotado de outros grupos o uso do tabaco e do cauim nos últimos cem anos, estes nunca se tornaram pontos focais em seus processos rituais ou musicais [...] a cantoria e a dança por longos períodos, eram experiências fisiológicas que provavelmente alteravam a percepção (SEEGER, 2015 p. 248, 249).

Os Kamayurá têm quem domine os remédios fitoterápicos (sujeito denominado *moangakwahapap*), e o *payé* nada teria que o confundisse com estes domínios, pois são dois campos de atuação distintos. Os *moangakwahapap* tecem suas providências terapêuticas a partir das plantas, o *payé* Kamayurá a partir do tabaco, sopro e transe (MENEZES BASTOS, 1984/85; 1999; 2013).

## 2.6 Etnomusicologia de multiespécies

Daqui aproximo-me da sessão conclusiva deste capítulo mais teórico. Relacionado ao que vimos até ao momento, retomo o “motivo” principal de meu trabalho a seguir.

Importante ressaltar que seria uma inexactidão não tratar deste aporte teórico como o apresento, embora aparente discorrer sobre assuntos desconexos ao tema central do meu trabalho, e que posso, dessa forma, aparentar estar me afastando do assunto fundamental de minha proposta de pesquisa. Estou convicto de que a maneira como apresento este capítulo é completamente congruente com a etnografia ritual Ka’apor que apresentei no primeiro capítulo deste trabalho. Uma espécie de epílogo teórico para pensarmos a ritualidade musical deste povo. Além de que, este é um aporte teórico com vista a uma análise dos dados etnográficos. Não poderia ter feito de outra forma.

Portanto, volto a atenção (uma espécie de *zoom in*) ao assunto inerente à etnomusicologia das Terras Baixas, a música no xamanismo. Dessa maneira, serve lembrar que, como afirmou Jonathan Hill (2014) a, Etnografia de multiespécies na antropologia

cultural poderia ser uma área de desenvolvimento teórico promissor para os etnomusicólogos. A etnografia de multiespécies está em íntimo alinhamento com a “antropologia da vida” de Eduardo Kohn (2007, p. 4): “[...] uma antropologia que não está somente confinada ao humano, mas se preocupa com os efeitos de nossos envolvimento com outros tipos de seres vivos [...]” que “[...] se centra em como o sustento de uma multidão de organismos se molda e molda forças políticas, econômicas e culturais” (KIRKSEY; HELMREICH, 2010, p. 545). A etnografia de multiespécies rompe radicalmente com o antropocentrismo das antigas definições de cultura e está conduzindo para novas formas de descentração do antropos na antropologia. A etnomusicologia e a antropologia musical podem se beneficiar imensamente dessa nova área e de estudos de “[...] zonas de contato, onde linhas que separam natureza e cultura se romperam, onde encontros entre *Homo sapiens* e outros seres geram ecologias mútuas e nichos coproduzidos” (KIRKSEY; HELMREICH, 2010, p. 546). Nas comunidades indígenas da Amazônia, a linguagem e os processos relacionados de lexicalização tendem a redefinir a fronteira entre espécies humanas e plantas e animais não humanos, sendo que as performances musicais e a musicalização contribuem para criar uma zona de contato com espécies não humanas dando lugar a “ecologias mútuas” e a economias políticas baseadas na musicalização do outro (HILL, 2014, p. 40, 41).

Entre o antropocentrismo da etnomusicologia e as “ecologias mútuas”, é significativo na música dar relevância às perspectivas não humanas, não restam dúvidas. Pelo menos quando o ritual musical é repleto de agência, conforme declaram os Ka’apor e outros grupos. Como este viés musical (um modo presente na contextura ritual do mundo ameríndio) está apinhado de agentividade não humana, creio ser mais que apropriado o convite que deixa Hill. Não obstante, essa ideia não é nova. Foi sim inaugurada nos estudos etnomusicológicos, justamente, com *Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, livro publicado pela primeira vez na década de 1980 (1981). É uma obra a par dos estudos inaugurais: Menezes Bastos ([1976]1999;

2013); Seeger ([1987]2015) que vejo como fundamental para quem busca adentrar, pelo viés acadêmico (e não só), o universo da música indígena.

Feld, antropólogo/etnomusicólogo e músico/compositor (de jazz), nascido em Filadélfia, nos EUA, conserva cátedra na Universidade do Novo México como professor de antropologia. A obra aqui tratada é resultado de seu trabalho de campo iniciado em 1976. Na primeira parte de seu livro, começa por afirmar que seu intuito busca situar “o som como um sistema cultural”. Elabora, nessa perspectiva, uma etnografia sobre os Kaluli, povo indígena, que vive numa floresta tropical junto ao monte Bosavi da Papua-Nova Guiné, na Oceania. Através dela demonstra que uma via para conhecer/entender o sócios Kaluli pode ser através de análise da intercomunicabilidade sonora. Feld observa o ritual como uma clássica atualização do mito. Relaciona-o ao “lamento (choro), à poética e à música” no próprio ritual e nas transformações que remetem ao universo dos pássaros. Assim como revela o plano emocional de todo o processo dessa “metamorfose”. O trabalho do autor segue a poesia, o choro, a música Kaluli em analogia ao canto das aves, partindo do mito de um “menino que se transformou num pássaro muni”. Cerne de toda a etnografia, o mito, segundo o autor, está plasmado em todos os aspectos culturais descritos. O metamorfismo do personagem é visto como estrutural na criação de toda uma estética Kaluli. Partindo destes pressupostos, a intenção do autor é a descrição simbólica destes aspectos culturais.

É patente a influência inequívoca do estruturalismo de Levi-Strauss, o aporte interpretativista de Geertz e em Hymes, Feld demonstra particular interesse na etnografia da comunicação. Hymes, que inspira, igualmente, etnografia anterior ao trabalho de Feld. A *Antropologia da Comunicação* do Alto Xingu, desenvolvida por Menezes Bastos ([1976]1999) e intitulada *Musicológica Kamayurá*, é uma obra que inaugura os estudos sobre a cultura musical ameríndia da América do Sul a partir do aporte antropológico/etnomusicológico. É o primeiro trabalho que evidencia, sistematiza e dá a devida importância ao universo sonoro de um povo indígena, divergindo do modelo etnográfico vigente que concedia pouco espaço ao tema.

Menezes Bastos (1999, 2013) inaugurou posteriormente uma vertente de estudos sobre “os mundos audíveis”, tema que se desenvolveu e veio a mostrar alguma expressividade entre os estudos da música das Terras Baixas da América do Sul (MENEZES BASTOS, 2012; 2013; BRABEC DE MORI, LEWY, e GARCÍA, 2015).

Mais recentemente, para Victor A. Stoichita e Bernd Brabec de

Mori (2017), escutar, neste contexto, é sinônimo de tríplice conduta. Ou seja, o que pretendem os autores neste trabalho é postular a respeito de três modos distintos de percepção auditiva e inferir sobre, buscando mostrar a universalidade de tais modos ou maneiras implícitas no ato de escutar. Estes são, por conseguinte, os modos: “indexicais”, “estruturais” e “encantados”. Este conjunto de ideias, parte da concepção de Stoichita e Mori quanto à ausência de crédito do aporte etnográfico frente ao universo das “experiências auditivas”. Desde o estilo textual dos autores, muitos exemplos práticos para explicar conteúdo teórico relacionado são revelados.

Segundo nos dizem, a princípio, os estudos etnográficos se têm concentrado fundamentalmente nas “percepções conscientes” de seus interlocutores ou grupos estudados. Entretanto, os autores advertem que “a alocação de atenção é provavelmente o primeiro estágio em que a percepção pode ser modulada pelas preferências culturais” (Ibid.). Desde esse ponto a proposta foi focar nas percepções auditivas, seus modos, expondo-os neste trabalho. A universalidade (ou não) destes modos de escuta é também um ponto que o trabalho busca definir. Este conjunto de alegações parte, segundo nos dizem, da ideia de que “a audição humana nunca é inteiramente limitada pelo mundo exterior” (Ibid.). Diz-nos o texto que determinadas fontes sonoras podem ser distintamente percebidas “dependendo da postura adotada pelo ouvinte. As diferenças são ontológicas” (Ibid.). De outra maneira, “os objetos fenomenais da experiência auditiva podem ser de tipos muito diferentes” (Ibid.).

Em relação à proposição central, os três diferentes modos de escuta, tratam-se, na visão dos autores, de hipóteses que também delimitam três possíveis formas de “enquadrar experiências auditivas na antropologia” (Ibid.). O primeiro modo ou “postura A” — escuta indexical (*indexical listening*) “é obviamente disponível para todos os mamíferos, dotados de audição: todos eles são capazes de inferir a presença de algo ou a ocorrência de um evento a partir de som que é feito” (Ibid.). Modo indexal de escuta, segundo os autores, com o princípio de index tal como a semiologia de Peirce<sup>51</sup>. Já a escuta estrutural, “em vez disso, seu escopo principal é abstrair padrões relevantes de dados auditivos [...] usado, por exemplo, na compreensão da linguagem” (Ibid.).

O terceiro modo ou “postura de escuta” apresentado é o que mais

---

51 (PEIRCE, 1901; 1992; 1998 p.13 *apud* Ibid.).

despertou minha atenção, em particular. Trata-se da categoria “escuta encantada” (*enchanted listening*) — dentre o conjunto de analogias estabelecidas para sua representação, o conceito música, por exemplo, é relacionado no final do artigo como “uma forma de escuta encantada.” Música, aqui referida como aquela que se encontra na base, ou no cerne da relacionalidade no ritual Amazônico, por exemplo. Sobre este conceito Stoichita e Mori nos dizem:

A experiência auditiva normalmente não é um domínio ontológico autônomo. Na maioria das vezes, os seres humanos não o consideram sob um “sistema distinto das propriedades dos entes existentes”. A escuta indexical aponta para causas não auditivas. A escuta estrutural aponta para estruturas não sônicas. Na ocasião, no entanto, a audição humana pode materializar sistemas específicos de seres sônicos que então exibem conjuntos particulares de propriedades sensoriais e relacionais. As pessoas tipicamente os descrevem em termos de dimensões inatingíveis que não estão ligadas a causas físicas. Muitas vezes também, os seres sônicos são dotados de agências autônomas, ou seja, a capacidade de iniciar ações por si mesmas. Nós chamamos de “escuta encantada” o fato de[sta] experimentar propriamente uma ontologia auditiva. [...] Em todas as sociedades humanas existem interações que dependem de sons que são apreendidos como um mundo próprio. Em tal mundo, os eventos sonoros estão relacionados uns aos outros e não com suas fontes físicas. Eles obedecem a causalidades intrassônicas específicas. [...] nós descrevemos para essa maneira de escutar — a mudança ontológica e o mapeamento da agência no domínio do som — pode representar muitos efeitos atribuídos à “música” (Ibid.). (tradução minha).

Esta seção do artigo sintetiza alguns pontos importantes já enunciados noutros trabalhos de Mori (coautor, 2017). Especificamente aqueles que a partir da etnomusicologia das Terras Baixas evidenciam a relação e agência não humana na música (2013) — conforme abordagem anterior — e as audibilidades ameríndias (2015). O primeiro (2013), por exemplo, evoca simetrias nas relações estabelecidas desde os rituais musicais e preconiza uma discussão em torno do

“perspectivismo” de Viveiros de Castro (1996), que tratarei resumidamente e tratarei novamente em seguida. Os autores, neste texto, claramente continuam a estabelecer um diálogo nessa linha, que é a discussão vigente de uma antropologia mais recente — aquela da “virada ontológica”. Desta feita, a relação aqui é com a antropologia da música e a etnomusicologia. A meu ver, a pertinência destas novas categorias ainda precisa ser mais profusamente discutida. Não obstante, creio que este artigo apresenta de forma clara uma proposta nova (mesmo que introdutória) e eficiente para continuar a desvendar e promover o estudo dos mundos sonoros na antropologia.

A partir do que foi supracitado, retomo assunto sobre a etnomusicologia das TBAS e a discussão ontológica, particularizando, assim, a forma como desse lugar se tem observado o conceito de perspectivismo ameríndio.

Relembro que Brabec de Mori e Anthony Seeger (2013), a partir da análise de um conjunto de conceitos antropológicos recentes, tecem elucubrações a respeito da sensorialidade, em particular, a “percepção auditiva indígena” (*indigenous auditory perception*). Os autores procuram mostrar que entender música na performance ritual colabora para a apreensão mais correta da relação entre humanos e não humanos no mundo ameríndio. Música aqui como veículo de comunicação interespecies. Isto, todavia, já havíamos visto. Entretanto, a proposta dos autores da coletânea é observar música a partir destas assertivas com vista a um “melhor entendimento das sociedades indígenas da Baixa-América do Sul” (Ibid., p. 272–3).

Na introdução deste volume, existe a colocação de que especialistas indígenas conseguem ouvir os não humanos: “ouvem as entidades ou pessoas (comumente conhecidas como “espíritos”) incorporadas por plantas, aves ou outros animais, ou seja, ouvindo o aparentemente inaudível” (Ibid.: 273).

Os índios da América do Sul tendem a preferir o último método. [...] Apesar de, por exemplo, ouvirem o chamado de matataon a ave de rapina, quando eles cantam a canção da matataon, eles não imitam a forma acústica do chamamento [da ave], mas referem-se à entidade da pessoa pássaro como fonte da canção. Conseqüentemente, cantando, eles se tornam o pássaro (ver Brabec de Mori, sobre este tema [no volume]) (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 274). (tradução minha).

A partir da premissa que implica o ponto de vista ameríndio, que revela que os animais são, afinal, humanos, um tópico do ensaio é dedicado à discussão teórica em antropologia, que particulariza o tema. Neste ponto, são apresentados dois conceitos que compreendem os termos desse fenômeno: o “novo animismo”, de Philippe Descola (1992), e o “perspectivismo ameríndio”, de Eduardo Viveiros de Castro (1996). Este último é, sobretudo, enfatizado aqui por permanecer, com certo protagonismo (como vimos), no palco dos debates internos (ou externos) da etnologia indígena e, certamente, por ser discutido e pontuado nos artigos deste volume, onde os autores se pronunciam em consequência das inferências de Viveiros de Castro. Em certa parte do texto são tecidos alguns comentários a respeito do “perspectivismo ameríndio”:

O perspectivismo tem sido criticado por ignorar a importância dos objetos, que também podem ter almas de acordo com alguns grupos (ver a excelente coleção de artigos em Santos-Granero 2009); [...] por ignorar diferenças significativas entre as ideias cosmológicas de diferentes comunidades indígenas sul-americanas (Menezes Bastos, ver volume); [...] por se concentrar [...] muito no visual (Brabec de Mori 2012) [...] por focar demais as perspectivas de presas e predadores (Hill, neste volume); e por ignorar a importância do sagrado [...]. Terence Turner (2009) em um artigo brilhante mostra que o animismo e o perspectivismo não podem superar a dualidade da cultura e da natureza, nem o corpo e mente, nem estabelecer uma alternativa ao que ele chama de estruturalismo (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 278).

Ainda assim, os autores reconhecem proficua a “intenção política” de Viveiros de Castro,

quando ele sugere que a visão de mundo resultante do perspectivismo (um conceito que chama de “multinaturalismo”) é um impacto social considerável quando aplicado à sociedade ocidental (ver Latour 2009). [...] Ao sugerir uma interpretação alternativa da alteridade no mundo, ele desafia a compreensão naturalista etnocêntrica de um mundo multicultural (Ibid.: 278). (tradução minha).

Mesmo colocando resistência e apontando os aspectos que os autores tomam como mais frágeis na teoria perspectivista, penso que precisamos ter em mente que, até o momento, nenhum aporte teórico sobre as ontologias ameríndias se debruçou realmente sobre tal fenômeno com o mesmo grau de meticulosidade como a conceptualização proposta por Viveiros de Castro. Ainda assim, tudo isso não a faz invulnerável a críticas. Importante, decerto, trazer à luz suas lacunas e imprecisões para que o debate sobre tal conceptualização se vá aprimorando. Entretanto, desconsiderá-lo, creio, seria um deslize embaraçado para a etnologia indígena e, do mesmo modo, desvaneceria a proposta reflexiva de voltarmos o pensamento ameríndio reversivamente para nós mesmos. De fato há, ainda assim, como colocam Mori e Seeger, a importância de não separar as questões ontológicas e cosmológicas dos aspectos musicais indígenas (em particular ao caso Ka'apor, aqueles relacionados com o conteúdo intersemiótico do ritual<sup>52</sup> xamanístico), assertiva percebida mais claramente no trecho a seguir:

Contraste isso com a ideia de que todos os animais têm alma e que todas as espécies se vêem como humana, fala uma língua, utiliza ferramentas e se engaja em cerimônias em que música e dança são geralmente uma parte. [...] Portanto, compreendendo a epistemologia destes especialistas, analisando atentamente sua práxis ritual, pode esclarecer muito a relevância e limitações do perspectivismo e animismo (ver BRABEC DE MORI, 2012). [...] Considerando que uma grande parte do ritual e narração é executada através da música, essa epistemologia só pode ser realmente entendida quando a performance da música indígena primeiro puder ser compreendida. A música ritual é o elo que ainda falta para entender as cosmologias indígenas das Terras Baixas (Ibid., p. 278–9). (Tradução minha).

Relativamente à proeminência e ênfase da questão da audição em contexto ameríndio, como nos lembram estes estudos, percebo que é

---

52 (MENEZES BASTOS, 2007; 2013; 2017).

tema decerto significativo, principalmente quando, até aqui, a etnologia em geral sempre foi adstrita em assumir sua importância. Até aqui, percebo entre os Ka'apor equivalente dimensão em relação ao tema da percepção auditiva. Nessa quadratura, em particular à ritualidade, alguns pajés Ka'apor não só ouvem, mas vêm outras agências, aquelas do mundo espiritual. Por essa razão, penso que inter-relacionar outros aspectos da sensorialidade, sem fracionar ou delimitar, certamente será relevante. Entretanto, os trabalhos sobre a ênfase “dos mundos audíveis” são, a meu ver, de extrema importância. Até ao momento apenas constava a primazia dos aspectos ligados à visualidade, sempre em detrimento de outros como o auditivo, que por vezes chega a ser mais relevante entre os ameríndios, como nos colocam os estudos acima citados. Não obstante, justaposto à sensorialidade, outros aspectos merecem ser evidenciados.

Fruto do contato com o campo, dos levantamentos precedentes, e a partir de algumas proposições relativas à comparação entre práticas xamanísticas, percebi que o processo musical aplicado ao xamanismo Ka'apor assiste a corporificação com transe<sup>53</sup> (incorporação de agentes não humanos), e a (conhecida) viagem do xamã (excorporação). [Sobre os conceitos de “incorporação” e “excorporação” ver Baldus<sup>54</sup>, 1965/66], alicerçada na musicalidade coletiva. *yapucani*, gavião real antropomorfo, um agente não humanos que assiste os rituais (tanto quanto os demais espíritos pertencentes ao panteão Ka'apor), só se apresenta neste contexto se houver intervenção musical. O canto do pajé, uma invocação ou chamamento, convida *yapucani* que responde (à sonância individual ou melodia grupal) ao irromper na direção do cantador principal. Num sobrevoo acima deste último, o agente ritual se fixa no protagonista musical e descende em sua direção, almejando corporificar e reger por instantes a fisicalidade do xamã, momento que traduz a agentividade do interveniente invisível.

Por este ângulo, a acepção de “voe e pouso”, presente no título

---

53 Técnica aproximada ao fenômeno estudado em antropologia, relativo ao contexto afro-religioso de “transe com possessão”. Ponto que remete à “possessão recíproca” em contraste com a “possessão unilateral” de Tarde (2007, p.119) e à paralela índole reversiva do primeiro. Por limitado espaço, tratarei deste assunto noutro momento.

54 BALDUS, Herbert. O xamanismo. Revista do Museu Paulista.. vol. 16, São Paulo. 1965/66

deste trabalho, é relativa à técnica pouco referenciada nas etnografias sobre xamanismo. Esta técnica não se alinha diretamente a determinado assunto ligado aos estudos antropológicos sobre religiosidades africanas. Coloca-se aqui como metáfora representativa para discriminar que o fenômeno corporificação com transe é uma técnica ritual presente entre os Ka'apor em meio a vários contextos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (como vimos), e não exclusividade do enquadramento cerimonial religioso afro. Todavia, este é um princípio latente, haja vista que sua contenção se deveu, em parte, a algumas colocações que axiomatizaram o xamanismo na etnologia aos ditames da noção da via unívoca da viagem do pajé, ofuscando outras possibilidades.

Para que não houvesse confusões com os recintos da religiosidade africana, tomaram-se algumas providências. Lembrando, por exemplo, que Manuela Carneiro da Cunha sustenta que “os xamãs, como se sabe, são os viajantes por excelência” (1998, p. 12), sublinhando essa característica como marca do xamanismo sul-americano (viagem do xamã). Prenúncio implícito em *Os mortos e os outros*, quando buscando evidenciar a descontinuidade entre vivos e mortos (ritos funerários), a autora aponta que entre os Krahó “o “eu” reside privilegiadamente no corpo” (1978, p.146). Sugere que neste corpo Krahó não há espaço para que se manifestem sujeitos outros, tendo em conta que os mortos fora do corpo já seriam considerados “sombras evanescentes, formas sem conteúdo” (Ibid.). O fato deles não cultuarem ancestrais (Ibid., p.138) já seria, por si, uma clara indicação dos contextos africanos onde se prestam cultos nesse sentido. Deste modo, propõe uma espécie de desvio ao protótipo africanista vigente nessa época.

Entre os Ka'apor não há uma descontinuidade evidente entre vivos e mortos, tanto que os “*yande ramu~i~*” (ancestrais) são invocados (BALÉE, 1998) na pajelança. Também nesse contexto, assim como a “viagem”, vigoram outras instâncias próprias da arte xamanística deste povo que não podem ser desconsideradas. Tópico que, entre outros, procurei desenvolver no decurso do trabalho aqui apresentado.

Entretanto, o tema (técnicas xamanísticas) não ocupou lugar central no decorrer do trabalho de pesquisa, embora importante para percebermos a agentividade musical não humana no xamanismo Ka'apor. Esse lugar primeiro pertenceu ao tema de investigação: “música no ritual xamanístico Ka'apor”, que, inevitavelmente, abrangeu

determinados tópicos<sup>55</sup> por serem concernentes ao xamanismo deste povo, e por sua vez, aos musicais. Os materiais analisados foram também provenientes de levantamento e registro fotográfico e videográfico dos cantos indígenas (letra e melodia) tocados nos rituais tradicionais em aldeias indígenas da Terra Indígena Alto Turiaçu.

Para entender o tema central, inevitavelmente percorri caminhos conexos ao universo musical em análise. O xamã amazônico, por exemplo, detém um tal *savoir-faire* que se traduz na capacidade de deslocar sua perspectiva em veículos corpóreos outros. Não está aqui implícita a ideia traduzida amplamente de metamorfização animal. Tampouco se concebe aqui que o agente humano vire não humanos. Ou a ideia de “mimésis”, por exemplo. Ao pajé, pertence o ponto de vista tomado de humanidade quando está presente em sua materialidade tangível, digamos. Ainda assim, quando o xamã parte na sua jornada para se apossar de corpo animal, quando nele se inocula é esta mesma perspectiva, repleta de agência xamanística, que se transfere para um corpo animal, mas conserva sempre sua perspectiva xamanística (mantem “seu ego extático”, usando expressão de Baldus (1965). Em parte, esta ideia talvez possa parecer consoante com o que subscreve o “perspectivismo ameríndio”. E decerto estaria, não fosse pela afirmação do autor do conceito de que o xamã se move entre perspectivas diferentes. Senão, vejamos o que nos dizem Mori e Seeger:

Em sociedades humanas da Baixa-América do Sul, pelo menos, certos especialistas (muitas vezes chamados de xamãs) podem se mover entre as perspectivas de diferentes espécies à vontade e outros humanos que não são especialistas também podem ter experiências em que vê em a forma humana de espécies de animais. [...] Viveiros de Castro sugere que esta é uma compreensão generalizada do mundo nas sociedades indígenas sul-americanas das terras baixas e além (BRABEC DE MORI; SEEGER, 2013, p. 278).

---

55 A concepção Ka’apor a respeito do xamanismo dota de protagonismo a agentividade não humana (sendo ela musical). Pela importância dada, esse será um dos tópicos mais relevantes que pretendo desenvolver no decurso do trabalho, uma vez que está manifestamente interligado ao tema. Isto é, para compreendê-lo é preciso, invariavelmente, seguir descortinando e revelando a agência dos não humanos no ritual; outro tópico, por exemplo, é a feitiçaria.

Em outras palavras, a perspectiva do xamã se mantém sempre a mesma, apenas os corpos permutam, independente do caso particular supracitado. Os papéis se invertem reciprocamente, por exemplo, quando o corpo do xamã é imbuído de agência não humana durante o ritual (Voo e Pousos de *yapucani*), como ficou claro na etnografia ritual. Uma espécie de troca recíproca: ora é a perspectiva do xamã que prevalece, independente do corpo em que se manifesta; ora o protagonismo é dos agentes não humanos sobre a veste corpórea do pajé. Esta é uma ideia que talvez possa desenvolver mais adiante, por ser importante para descrever o xamanismo Ka'apor. Isto diz respeito a duas técnicas xamanísticas que pude perceber entre os Ka'apor. Princípios que, de forma prévia, pude desenvolver resumidamente, e que a meu ver merecem ser revisitados por sua importância para o entendimento do xamanismo Ka'apor. Penso fazê-lo na continuidade de meus estudos (doutorado).

Talvez possa apenas acrescentar aqui que estas duas técnicas, sua mútua transferência perspectiva (troca recíproca) só acontece se houver música (sem cantoria os *tupiwari* não se aproximam e não somam ao ritual). Por isso a importância de tê-la (a música) como ponto central de meu estudo. Sem música não há pajelança nos moldes da ritualidade coletiva. Invariavelmente, estas foram ideias que coadunaram, em parte, com os postulados de Viveiros de Castro (1996; 2015), ou melhor, em alguns aspectos relativos ao “perspectivismo ameríndio” e “multinaturalismo”.

Esta mútua transferência implícita parece insinuar, ainda que de forma sutil, um encaminhamento aos “motivos” inerentes à reversibilidade (aquela da virada) contidos no interior do plano discursivo do debate ontológico ou sobre as ontologias. Paralelismos e reversibilidades à parte, visto que parece ainda relativamente cedo e deveras pretensioso querer ponderar sobre, minha intenção primária foi aprofundar a leitura da etnografia do ritual musical xamanístico Ka'apor. Entretanto, passar por alguns aspectos teóricos se fez premente para enquadramento mais pertinente/correspondente/cabível, na intenção da transdução<sup>56</sup> desta, em particular estes que foram aqui tratados.

Na intenção de encerrar o trabalho o capítulo subsequente apresenta uma exposição mais próxima de uma conclusão. Contudo, não se trata de uma conclusão categórica no exposto modo comprobatório e

---

56 Conceção em equivalência aos princípios da etnografia da transdução (HELMREICH, 2017).

sim algo muito mais inclinado para um conjunto de considerações que visam fomentar a continuidade da pesquisa.

### **3** CAPÍTULO 3 – Aparente catástase

#### **3.1** Coda - Síntesis

Este capítulo, o mais curto dos três, se resume ao encerramento deste trabalho. Entretanto, antes que partir diretamente para ditames na forma de desfecho, faz-se necessário fazer dois pequenos aditamentos. Estes correspondentes a duas curtas transcrições musicais que precisam constar deste trabalho. Primeiro corresponde a curta a análise musical de uma melodia de flauta; segundo o canto de *yapucani* que é a transcrição linguística e musical do canto.

## Flauta Ka'apor

Score

The musical score for Flauta Ka'apor is presented in six staves, all in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The score includes various musical ornaments and fingerings:

- Staff 1:** Measures 1-3. Measure 1 has a red '1' above the first note. Measure 3 has a red '3' above the first note. Measure 4 has a red '2' above the first note and a red '4' above the second note.
- Staff 2:** Measures 4-7. Measure 4 has a red '4' above the first note. Measure 6 has a red '6' above the first note. Measure 7 has a red '8' above the first note and a red '7' above the second note.
- Staff 3:** Measures 7-10. Measure 10 has a red '10' above the first note.
- Staff 4:** Measures 10-13. Measure 10 has a red '9' above the first note. Measure 11 has a red '11' above the first note. Measure 12 has a red '12' above the first note. Measure 13 has a red '13' above the first note.
- Staff 5:** Measures 13-17. Measure 13 has a red '15' above the first note. Measure 14 has a red '16' above the first note. Measure 15 has a red '17' above the first note. Measure 16 has a red '18' above the first note. Measure 17 has a red '17' above the first note.
- Staff 6:** Measures 17-20. Measure 17 has a red '19' above the first note. Measure 19 has a red '20' above the first note.

The score features various musical ornaments, including slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20). The music is written in a treble clef.

## 3.2 Análise Fraseológica

- Ornamentação: Uso constante de glissandos.

- Estrutura rítmica binária. Durante a performance do trecho transcrito a intérprete oscila no andamento. Por vezes fica a sensação de irregularidade rítmica.
- Variação introdutória do motivo principal a ser apresentado posteriormente.
- Introdução livre, aberta à improvisação, mas orientada para a estrutura motívica da frase musical subsequente.
- Motivo principal predominante e central, toda a linha melódica da música orbita no seu entorno.
- 1º membro da frase.
- Repetição do motivo com ligeiras alterações.
- Período simples. Apresenta apenas uma frase subdividida em dois membros.
- Cont. 1º membro de frase.
- 2º membro da frase.
- Célula.
- Cont. 2º membro da frase.
- Cont. 2º membro da frase.
- Cadência.

A análise de conteúdo musical (melodia da flauta Ka'apor) foi feita a partir da transcrição para partitura e um software de notação musical Finale foi usado para a edição. O método de transcrição empregado foi por apreensão auditiva e notação subsequente com o objetivo da transcrição. Posteriormente, foi feita observação dos itens teóricos e empregados os critérios para uma correta análise musical. Ainda relativamente à flauta Ka'apor, podemos também encontrar presença de outra melodia no início do vídeo etnográfico da festa do cauim na abertura da exposição onde liderança Ka'apor reproduz a mesma a melodia incluída no LP de Samain (faixa 17), intitulada *Uiarinã pui*, interpretada por Mene Ka'apor para o momento da gravação. Durante o transcurso do vídeo podemos observar e escutar várias vezes a presença da flauta.

A flauta Ka'apor, mesmo que em aparência possa parecer não apresentar implicações com a contextura xamanística deste povo, este é um assunto que precisa ser mais profundamente analisado na intenção de chegar a entender de alguma forma, se foi eventualmente perdido o

elo que apresenta o aerofone indígena junto a alguma pajelança das Terras Baixas da América do Sul (ver *Burst of Breath Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America* (HILL & CHAUMEIL, 2011).

Antes ainda das considerações finais, não poderia deixar de colocar neste trabalho a representação na forma de partitura do canto de *yapucani*. Nome de um agente invisível que resolvi colocar no título deste trabalho por seu protagonismo durante minha experiência de campo e porque segundo os especialistas, este não humano *tupiwari* tem lugar cativo e proeminente no firmamento xamanístico Ka'apor.

### 3.3 Transcrição Canto de Pajelança

#### Canto Gavião (yapucany)

Pajelança Ka'apor

Voz  
Pajé

Ja — ne ja — pu — kai ka — tu

4  
wy — ra — wan — ne pe — e

8  
a — he — e — e — he — ei — ã

*jane japukai katu*  
nós chamamos bem  
*wyrawan pe*  
Chamamos os futuros pássaros  
*Aheheia*<sup>57</sup>

57 Transcrição e tradução - Godoy, com pes.

### 3.4 Considerações finais

Em trabalho recente, Roseman propôs uma estrutura quádrupla (*four fold framework*) para o estudo etnomusicológico que aborda temas como música e medicina. A autora divide em quatro eixos essa estrutura: “musical, sociocultural, performático e o biomédico”. Para esse tipo de estudo, na perspectiva de Roseman, é necessário um *crossstalk* entre “pesquisa etnográfica, vidas musicais, corpos dançantes, prática clínica e observação, experimentação cognitiva e biomédica, dialogo e trabalho de equipe interdisciplinar” (2008, p. 23; 38). Na imersão do seu campo junto aos Temiar, Roseman achou que a melhor maneira para abordar o objeto seria:

[...] etnograficamente através da observação participante, questões abertas em entrevistas na língua nativa, documentação audiovisual e sua reprodução, análise conjunta e a interpretação dentro do contexto cultural particular [...] Quais as abordagens médicas locais [tradicionais] a temas como saúde e doença, etiologia da doença, sintomatologia e protocolos de tratamento. [...] Onde é que os Temiar se aproximam ao conhecimento musical e cinético e à prática performática. Onde é que os Temiar sentem a música ou, de onde vem a dança, que formas tomam, quem a faz, e como são performances organizadas? (1991); (2008, p.21,22)

Este conjunto de proposições e questionamentos faz parte do complexo metodológico para uma correta aproximação etnomusicológica do objeto: música com fins terapêuticos em contextos culturais específicos. Diretrizes importantes que tentei seguir neste trabalho e que, intencionalmente, coloco neste espaço para interessados no estudo de culturas terapeuticamente musicais.

“Sistemas médicos estão conectados a religiões e culturas tradicionais particulares” (SHEPARD, 1999, p. 90), integrando um fenômeno encontrado mundialmente. Entre eles, o xamanismo, que “é uma importante instituição nas sociedades nativas da América do Sul”. (LANGDON, 1996, P, 29).

O xamanismo em si é um fenômeno cultural terapeuticamente musical. Neste estudo procurei transcorrer sobre o intrinsecamente musical universo Ka’apor xamanístico. Ficou aqui evidente que a música, neste contexto, é de origem não humana e se apresenta por meio

de tais agentes, através da distinção auditiva do curador, capaz de escutar o inaudível.

Inicialmente, apresentei uma síntese dos métodos e a abordagem ao objeto pesquisado. Apresentei definição clássica do xamanismo e citei alguns autores basilares no estudo etnográfico do xamanismo da América do Sul. Os estudos antropológicos e seus enfoques particulares, como a etiologia da doença e as bebidas alucinogênicas. A centralidade da música no xamanismo e a ausência de estudos nesse sentido. Acerquei-me do tema música e saúde na cultura indígena pelo escopo da etnomusicologia médica.

O xamanismo Ka'apor foi abordado etnograficamente, onde foram expostos dados coletados em campo e relacionados trabalhos que visaram a música no xamanismo Temiar, Kayabi, Kamayurá, Kĩsédjê, Guarani, Matsigenka etc. Aqui tratei de relatar lembranças iniciáticas relacionadas às vivências xamânicas. Entrei no universo dos não humanos, espíritos auxiliares animais ou antepassados mortos. Uns e outros podem se inter-relacionar letal ou amistosamente com os humanos. Frisei particularidades rituais, como a necessidade de ausência de luz, visão dupla do pajé, a presença de animais antropomorfos, a importância do fumo, a condução musical. Sobre as técnicas aplicadas ao xamanismo apontei a amplamente debatida “viagem” do pajé e o transe por possessão, técnica parcamente discutida no contexto nativo sul-americano. Descrevi a busca por cura em pajelanças outras e a importância do coletivo na assessoria musical xamanística. Os relatos de feitiçaria no meio indígena. O agente “dono” do jacaré e o resgate da alma do jovem indígena.

A transmissão do conhecimento xamânico foi o tópico que escolhi para nele mencionar os sintomas do processo iniciático, a sequência de testes pela qual passa o aspirante a pajé. Outro tema deste tópico foi a variação de modos de transmissão musical no xamanismo: os sonhos, os cantos ensinados nos sonhos, escutar os mais velhos, a interação com os não humanos para se tornar xamã, a importância de querer ser.

O xamanismo Ka'apor (fenômeno cultural terapeuticamente musical) está imerso num complexo universo do qual fazem parte agentes não humanos musicais que assistem momentos de cura. “O xamanismo é uma instituição duradoura e deve ser compreendido holisticamente” (LANGDON, 1996, p. 30). As particularidades relacionadas ao universo musical xamanístico Ka'apor são amplas e densamente povoadas por detalhes que merecem ser ainda mais pesquisados e aprofundados. A abrangência do tema é vasta e pode ter

correspondência com outras práticas musicais Ka'apor que também merecem ser investigadas.

Aqui relatei o curto registro de três cantos de pajelança: Na análise da forma de onda do áudio gravado, verifiquei um encadeamento progressivo da amplitude vocal do cantador com incremento microtonal ocasionado pelo início de transe por possessão, numa ação de *yapucani*, agente não humano. Os antepassados (*yanderamu-i~*) foram lembrados, assim como o xamanismo de antigamente. Revolvi enunciar o problema da desconsideração relativa ao transe com possessão no xamanismo indígena da América do Sul por parte da antropologia. Comentei sobre as plantas medicinais e a etiologia da doença no xamanismo. Transcorri sobre a estrutura tripartite dos cuidados de saúde Ka'apor. Na parte final do trabalho, coloquei a transcrição para partitura do canto *yapucani* que foi cantado pelo Pajé Ka'apor.

Numa seção final da pesquisa, a partir do contexto Ka'apor, comecei por expor a principal problemática que este povo enfrenta e o paralelo com o arco do desmatamento, porque nele está situado o seu território. A partir daí, aludi um pouco ao tema do desmatamento que é uma das origens antrópicas das alterações climáticas. Indiquei algumas colocações de autores relevantes que estimulam o debate em torno da “virada ontológica”. Talvez possa ser interessante futuramente relacionar o xamanismo ao Antropoceno. Esta é uma categoria controversa, mas importante, justamente por promover a reflexão e o debate a respeito do problema e, igualmente, por rejeitar a disjunção homem-natureza.

Dessa mesma forma, o Xamanismo é colocado como antagonico às ações subversivas humanas, onde o antropomórfico e o antropocêntrico são contrários, como pudemos ver. Foi dessa forma que tentei mostrar como a reversão da perspectiva ameríndia para pensarmos a cultura ocidental (cultura, normas sociais e perspectiva naturalista europeia) é central, tida como princípio da “virada ontológica”. Posteriormente destaquei também outra premissa importante desta última, a relação entre humanos e não humanos. A atenção central foi posta em torno das relações interespecíficas, enunciado atinente à contextura ritual, em razão do tema de minha pesquisa, ou seja, o xamanismo e sua música. Entendendo que tais relações só têm lugar por intermédio da música, que é o elemento central e determinante interposto na mediação entre os participantes do ritual.

Foi enfatizada a agência musical não humana, modo de comunicação entre humanos e não humanos. Foram apontados alguns estudos com enfoque na música que apresentam situações análogas.

Estes trabalhos demonstram que a etnomusicologia, por seu viés teórico-metodológico, apresenta alguma vantagem em nos aproximar dos modos de interação entre espécies em contextos específicos, justamente porque não tangencia a música como ocorre em boa parte da etnologia. Compreende-se que este modelo comunicativo ameríndio produz uma inversão ao predatismo gratuito do *karaí*, pois, pelo viés musical na Amazônia, se percebe uma mútua e benéfica correspondência entre humanos e a Natureza. Ao menos no que pude perceber da minha curta experiência de campo, é dessa mesma forma entre os Ka'apor. Essa relação, como pudemos ver, está presente nos mitos de origem na música e na relação com os donos/mestres dos animais. Nesse sentido, foram aludidos os encadeamentos e entrecruzamentos das linhas, teias, redes ou rizomas, estabelecidos pela música em contexto ameríndio, ou seja, parte de suas ontologias.

Segui para as contribuições teóricas da “virada ontológica”. Uma das ressalvas apontadas, foi a virada do interesse no conhecimento epistemológico para o ontológico; o princípio de simetria, que está em sua base; virada no foco do tradicional para as instituições dos “modernos”; e a virada reversiva das filosofias ameríndias para reformular as do Velho Mundo. Nesse sentido, algum relevo foi conferido aos conceitos de perspectivismo multinaturalista de Viveiros de Castro, contribuição essencial do movimento teórico abordado. Quase no final, prossigo na referência à etnomusicologia das Terras Baixas, em particular sobre a intercomunicabilidade sonora no mundo ameríndio e a audibilidade nestes contextos, ou as ontologias da escuta. Aqui também foram colocadas algumas fragilidades do perspectivismo que a etnomusicologia pode em parte resolver.

Por fim, a partir de dados do meu prévio campo junto com os Ka'apor — e até certo ponto, em parcial consenso com a teoria perspectivista —, descrevi que a ritualidade xamanística pela via musical assiste a corporificação com transe, e a mútua transferência perspectiva entre o pajé e os agentes não humanos que se acercam, quando do ritual musical.

Este exercício foi uma espécie de epílogo teórico em vista de uma etnografia da música no xamanismo, que certamente me ajudou a revisitar alguns momentos do campo. Minha intenção de seguir por esta via foi estimulada justamente pela estada com os Ka'apor. Ainda que um intervalo de tempo reduzido, foi o bastante para ter o vislumbre e proximidade suficiente da agentividade não humana na vida musical xamanística. Este um assunto que tratarei no futuro, noutra oportunidade.

Para chegar ao cerne deste trabalho, penso ter sido importante colocar em preâmbulo alguns enunciados, de maneira a evitar o ingresso ao lugar das asserções (o ritual) de forma repentina e abrupta, sem antes mencionar as liminaridades, por assim dizer. Quando se entra em casa de alguém que se desconhece, mesmo sabendo que lhe é atribuída a permissão para poder entrar, pedir licença não é nenhuma polidez descabida. Em prisma análogo, começar de modo direto e incisivo com a descrição ritual, obrigaria a desconsiderar elementos sensíveis e particularmente importantes que o antecederam. Elementos que, no meu ponto de vista, ajudaram a construir e alicerçar esta etnografia. Assim, seria menos gentil para com o grupo e o tema a que faço menção se não o fizesse. Dessa maneira, considerei colocar neste trabalho o que chamei de pré-campo, que foram objetivamente alguns momentos do meu estágio no Museu Goeldi. Desse período, o mais relevante para este trabalho é a visita dos indígenas e a oficina colaborativa com os Ka'apor no acervo Etnográfico do Museu. A justificativa para tal é o fato de o primeiro contato com o mundo Ka'apor (mesmo que ainda arredado do seu contexto mais particular) ter acontecido nesse espaço.

Antes do relato ritual foram também rememoradas as visitas aos Tembé; pontuei alguns dos antecedentes da viagem à TIAT; as dúvidas e receios em função de um possível xamanismo extinto; as inferências ao xamanismo Tupi; a menção a Eliade desde o arcaísmo xamanico à contiguidade entre culturas; o relato da recepção e das primeiras impressões à chegada à aldeia Xié; as dificuldades por não falar a língua Ka'apor; a anuência e a proposta da exposição para o Museu; as incertezas em campo relativas ao acesso à pajelança; a feitura de flechas; a visita a Paracuí; o discurso de um pajé que havia supostamente abandonado a pajelança e os primeiros indícios da agência não humana (*kurupi*); o tear; a farinha; o *in between* da câmera e a interlocução facilitada; o principal problema dos Ka'apor — o desmatamento e as estratégias de proteção do território; as leituras erradas da metalinguagem ameríndia; e finalmente o relato da pajelança.

Fruto da análise etnográfica do ritual, destaco o exercício comparativo posto a posteriori, que colocou a cantoria Tembé e Ka'apor em paralelo. Resultante, portanto, a sinalização de que o canto Tembé se revela monofônico e o canto Ka'apor é distintamente heterofônico. Antes é necessário ressaltar que, para além da evidência do contraste entre cantorias, outra distinção é que a monofonia Tembé cria a possibilidade de legibilidade ao conteúdo lírico, respeitante aos cantos do povo da TIARG. Enquanto na cantoria Ka'apor, sua heterofonia se mostra opostamente indecifrável ao nível do conteúdo cantado.

Ilegibilidade aqui, em função do cruzamento de vozes e dos múltiplos pulsos impressos no bramir dos maracás.

Esta multiplicidade métrica no chacoalhar dos maracás, é uma marca própria do plano rítmico pertencente ao ritual Ka'apor. Como a distribuição da pulsação é gerada desde o plano individual, o sentido do latejar pode ser (como quase sempre é) peculiar à correspondência sugestiva e livre de cada tocador/cantador. Todavia, não se deve confundir a pluralidade de pulsos com as premissas relativas à definição de polirritmia, uma vez que os batimentos não proveem e não aparentam ligação uns dos/com outros. Ainda que em certos momentos pontuais o entrosamento rítmico possa acontecer, o que na maioria das vezes acontece é o contrário, ou seja, estes batimentos, para além de divergirem entre si, não pertencem e não proveem de um plano rítmico estrutural de fundo que possa levar o conjunto sutilmente à “ordem” rítmica, por assim dizer. Parece, então, que antes que uma polirritmia uniforme, estaremos diante de um exemplo marcado por heterorritmia. Uma desconformidade aparente, que é assim não por consequência de uma suposta aleatoriedade, mas, ao contrário, por estabelecida intencionalidade. Desta forma (juntamente com a heterofonia cantada), gera-se a conjuntura sonora propícia para convocar os agentes invisíveis.

De uma forma mais generalizada, Mori (2018), ao falar como os cantos são percebidos pelo especialista no ritual amazônico, diz que o “curador ‘ouve’ ou ‘sente’ as canções executadas pelos espíritos no mundo espiritual”. O autor destaca a inaudibilidade deles para aqueles que desconhecem os predicados xamanísticos. Então, na interpretação dos cantos, o pajé não faria mais do que cantar com verbo humano “o estilo do espírito que ele esta contatando. É este contato, que é a presença real dos espíritos no ritual de cura, e pode ser escutado pelos ouvintes nas mudanças de tempo, timbre ou registro, o que foi chamado de ‘mascaramento de voz’ por Dale Olsen [...]” (MORI, 2018, p. 189).

Antes ainda de rever as mudanças no plano vocal, reexaminamos o domínio rítmico do ritual Ka'apor, onde aconteciam mudanças também audíveis e que foram percebidas desde a execução métrica do presumido protagonista. Bom, aquele que observava como leigo provavelmente via outra coisa. Seu prisma, em última instância, não seria outro que perceber unicamente a mudança de tempo por ação do pajé. Só que isto só seria assim tão linear se, afinal, as liberações não fossem outras. Segundo enunciação êmica, a aceleração na execução não era resultante humana, mas sim efeito da ação *tupiwar* no corpo do pajé.

A segunda variação que atravessava em paralelo o discurso musical, manifestou-se na forma de alteração de dinâmica. Vimos que

no desenvolvimento dos motivos cantados, quando algum *tupiwár* se aproximava e se inoculava na corporeidade do pajé, assumindo por instantes a agência de seu corpo, não só se escutava o agilizar da pulsação rítmica, como também se fazia notar o aumento de intensidade no âmbito acústico. Então, a variação de dinâmica seria também proporcional à manifestação da agência *tupiwár* em grau de “corporificação”. Quanto mais *tupiwár* era o pajé, mais aceleração e força eram impressos na esfera musical.

Por último, a terceira intercorrência descrita foi a respeito da modificação frequencial (Hz) na linha melódica cantada pelo pajé. Variabilidade que decorreu mais uma vez da relação interespecífica e que se traduziu no efeito de incremento micro-tonal. Isto aconteceu quando houve uma gradação progressiva ascendente da melodia cantada, ou a declinação micro-tonal quando ocorreu o processo inverso, isto é, descendente. Esta última interferência do discurso musical, assim como as duas primeiras (ritmo e intensidade), aconteceram em conjunto e de forma progressiva com a culminância máxima da efetivação delas no momento em que o pajé é tomado integralmente pelas designações da presença não humana. Onde não apenas o canto é transformado, mas também o pulso e a dinâmica (simultaneamente às mudanças na performance dançada). Tríade de transformabilidade declarada, que é index da agência não humana na música.

Entre o protagonismo *yapucani*; a remoção de *karuar*; os “donos” dos animais; a nota pedal grilos e cigarras em analogia ao baixo contínuo na forma de centro tonal de cada canto; a feitiçaria; o processo iniciático; e a comparação entre pajelanças Ka'apor e Tembé, foram assuntos que certamente ilustraram os predicativos do tema aqui apresentado. Mas, indubitavelmente, tais assuntos não se esgotaram aqui, nem minha intenção foi trazer um contributo na forma de um possível mote mais conclusivo. Isto logicamente não seria coerente, por haver ainda muito a indagar — no sentido futuro de me aproximar do saber Ka'apor mais efetivo — na relação de sua música com o xamanismo. Nesse sentido, importante ressaltar por último, que dois subtemas particulares à pajelança deste povo e tremendamente embrenhados ao plano musical do ritual e que foram aqui tratados, serão retratados e aprofundados. Há expectativa de que possam vir a ser mais explorados no âmbito de futura pesquisa de doutorado. Assim, em modo pré-projeto, creio que os subtemas da viagem/corporificação com transe e a agência não humana *tupiwár* encabeçarão a proposta de continuidade da pesquisa em música no xamanismo Ka'apor — por variáveis concernentes que aqui brevemente coloquei, mas que pelo curto tempo

de mestrado não tive possibilidade de desenvolver com mais profundidade. Espero poder fazê-lo em sequência.

Por hora, resta dizer que seguirei a trilha rumo à etnografia experimental de multiespécies. Creio que esta será uma forma conexa de trabalhar na direção de alguns dos postulados acima citados, tendo em mente que rescindir com o antropocentrismo na etnomusicologia se faz premente. Transladar o foco e dar protagonismo aos que têm igual ou maior agência no ritual e que estiveram sempre pospostos. Dar lugar à multiplicidade de agentes visíveis e invisíveis, humanos e não humanos, que mediante a ritualidade postulam e afirmam sua musicalidade. Este, creio, é um viés teórico que me instiga a seguir trilhando em favor das recíprocas musicais ecosofias ameríndias.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Fróes. **Na Terra das Palmeiras**. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931.

AGAR, Michael H. 2 Getting Started; 5 Beginning Fieldwork. In: **The professional stranger: an informal introduction to ethnography**. Orlando and London: Academic Press, 1980. p. 21–39; 83–117.

ASAD, Talal. Two European images of non-european rule. In: ASAD, Talal (Ed.). **Anthropology and the colonial encounter**. Ithaca: London Press, 1973. p. 103–118.

ATHIAS, Renato Monteiro et al. Os serviços de saúde nas terras pankararu-etnografia e políticas. **Tempus Actas de Saúde Coletiva**, [s. l.], v. 7, n. 4, p. 205–222, 2013.

BALDUS, Herbert. O xamanismo - Sugestões para pesquisas etnográficas. **Revista do Museu Paulista**, [s. l.], v. XVI, n. São Paulo: Museu Paulista, p. 187–253, 1965.

BALÉE, William. Verbete - Ka'apor. In: **Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil**. ISA, 1998.

BALÉE, William L. **Cultural forests of the Amazon: a historical ecology of people and their landscapes**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013.

BEAUDET, Jean-Michel. **Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi**. Nanterre: Société d'ethnologie, 1997.

BLACKING, John. **Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking**. The University of Chicago Press ed. London: The University of Chicago Press, 1995.

BRABEC DE MORI, Bernd. Music and Non-Human Agency. In: POST, Jennifer (Ed.). **Ethnomusicology – A Contemporary Reader**. New York & London: Routledge, 2018. v. Iip. 181–194.

BRABEC DE MORI, Bernd; SEEGER, Anthony. Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. **Ethnomusicology Forum**, [s. l.], v. 22, n. 3, p. 269–286, 2013.

BRABEC DE MORI, Bernd; LEWY, Matthias; GARCÍA, Miguel A. (EDS.). **Estudios Indiana 8: Sudamérica y sus mundos audibles**. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, 2015. v. 8 Disponível em: <[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Estudios\\_Indiana/Estudios\\_Indiana\\_8\\_online.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Estudios_Indiana/Estudios_Indiana_8_online.pdf)>

BRIGGS, Charles L. **Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BUCHILLET, Dominique. A antropologia da doença e os sistemas oficiais de saúde. In: **Medicinas Tradicionais e Medicina Ocidental na Amazônia**. Belém: MPEG/CNPq/SCT/PR/CEJUP/UEP, 1991. p. 21–44.

CALAVIA SÁEZ, Óscar. Xamanismo nas terras baixas: 1996-2016. - BIB, , , n. , p. . **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo. [s. l.], v. 1/2019, n. 87, São Paulo, p. 15–40, 2018.

CALDAS, Raimunda Benedita Cristina. **Uma proposta de dicionário para a língua Ka'apor**. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

CALLICOTT, Christina. Comunicação entre espécies na amazônia ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas. **Caderno de leituras n. 71**, Belo Horizonte, p. 19, 2017.

CALLON, Michel. Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. In: LAW, J. (Ed.). **Power, action and belief: a new sociology of knowledge?** London: Routledge, 1986. p. 196–223.

CAMARINHA, Hugo. **Música Indígena Tenetehara Canto, Ritual e Relação com a Medicina Tradicional**. Belém, PA: Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, 2014.

CAMARINHA, Hugo Maximino. Música e Pajelança dos Povos Tembé e Ka'apor: Uma aproximação comparativa a partir de uma perspectiva etnográfica. In: MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ (Ed.). **[Anais do VII ENABET [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia]**. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015. p. 402–415.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de Antropologia**, [s. l.], p. 13–37, 1996.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os Mortos e os Outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó**. São Paulo: Hucitec, 1978.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 7–22, 1998.

CESARINO, Pedro. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie : Instituto Socioambiental, 2014.

DESCOLA, Philippe. Societies of nature and the nature of society. In: **Kuper, Adam (ed.) Conceptualizing society**. London/New York: Routledge, 1992. p. 107–126.

DESCOLA, Philippe. **As lanças do crepúsculo: relação jivaro na Alta Amazônia**. Tradução Dorothée De Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DESCOLA, Philippe. **Beyond nature and culture**. [s.l.] : University of Chicago Press, 2013.

DINIZ, Roberto Belisário. **Um pouco da cultura dos índios Urubu-Kaapor**. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. 2000. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/amazonia/amaz27.htm>>.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2002.

EMERSON, Robert M.; RACHEL I. FRETZ; LINDA L. SHAW. **Writing ethnographic fieldnotes**. , 2011. [s.l.] : University of Chicago Press, 1995.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, [s. l.], v. 14, n. 2, p. 329–366, 2008.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, 3rd Edition with a New Introduction by the Author**. [s.l.] : University of Pennsylvania Press, 1981.

GALVÃO, Eduardo. **Diários de Campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ - Museu do Índio - FUNAI, 1996.

GERALDO KA'APOR. Jane ramüi uhem pyrã har ke. In: GARCÉS, Claudia López (Ed.). **Ka'apor ma'e panu ha ke - A palavra dos moradores da mata: Narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor**. Belém, PA: MPEG, 2011. p. 17–20.

GODOY, Gustavo. **Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores**. 2015. Dissertação de mestrado - MN UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

GODOY, Gustavo. **Os Ka'apor: seus gestos e seus sinais**. Rio de Janeiro, , [s.d.].

GRUBER, Jussara (ED.). **O livro das árvores**. [s.l: s.n.]. v. Benjamim Constant: Organização Geral dos Professores Tikuna Bilingües

HALBMAYER, Ernst. Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse. **INDIANA**, [s. l.], v. 29, p. 103–125, 2012.

HEIN SCHOER; BERND BRABEC DE MORI; MATTHIAS LEWY. The Sounding Museum: Towards an Auditory Anthropology. The Value of Human / Non- human Soundscapes and Cultural Soundscape Composition in Contemporary Research and Education on American Indigenous Cultures. The. **The Soundscape Journal**, [s. l.], p. 15–21, 2014.

HELMREICH, Stefan. Um antropólogo debaixo d'água: Paisagens Sonoras Imersivas, Ciborgues Submarinos e Etnografia Transdutora. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 174–214, 2017.

HENARE, Amiria J. M.; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari (EDS.). Introduction: thinking through things. In: **Thinking through things: theorising artefacts ethnographically**. London ; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2007. p. 01–31.

HILL, Jonathan. Muzicalizando o Outro: Etnomusicologia na Era da Globalização. In: MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia (Eds.). **Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. a. p. 13–46.

HILL, Jonathan. Muzicalizando o Outro: Etnomusicologia na Era da Globalização. In: MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia (Eds.). **Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. b. p. 13–46.

HILL, Jonathan D.; CHAUMEIL, Jean-Pierre (EDS.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. University of Nebraska Press ed. Nebraska: Lincoln & London, 2011.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and other sound instruments of the South American Indians: A comparative ethnographical study**. Goteborg: Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar, 1935. v. xii

JENSEN, Casper Bruun et al. New ontologies? Reflections on some recent 'turns' in STS, anthropology and philosophy. **Social Anthropology**, [s. l.], v. 25, n. 4, p. 525–545, 2017.

**Kaapor: Cantos E Pássaros Não Morrem.** Alto Turiaçu - MA: Instituto de Artes da UNICAMP, 1981. Duplo LP

KAKUMASU, James Y.; KAKUMASU, Kiyoko. **Dicionário por tópicos kaapor-português.** Cuiabá: Associação Internacional de Lingüística-SIL Brasil, 2007.

KOEN, B. D. **Beyond the roof of the world: Music, prayer, and healing in the Pamir mountains.** New York: Oxford University Press, Inc., 2008. Disponível em:  
<<http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=E1yuG2E8rycC&oi=fnd&pg=PT2&dq=Beyond+the+Roof+of+the+World:+Music,+Prayer,+and+Healing+in+the+Pamir+Mountains&ots=oSaD4vVVPP&sig=2FRdRwetV41KTBIJxrS4-yOL0bY>>

KOEN, Benjamin D. Reflections and Future Directions in Medical Ethnomusicology. **College Music Symposium - Journal of The College Music Society**, Missoula, 2014. Disponível em:  
<[http://symposium.music.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=10680:reflections-and-future-directions-in-medical-ethnomusicology&Itemid=124%E2%80%9D%20target=>](http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=10680:reflections-and-future-directions-in-medical-ethnomusicology&Itemid=124%E2%80%9D%20target=>). Acesso em: 9 dez. 2014.

KOEN, Benjamin D.; BARZ, Gregory; BRUMMEL-SMITH, Kenneth. Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine, and Culture. In: **The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology.** New York: Oxford University Press, Inc., 2008. p. 10.

KOHN, Eduardo. **How forests think: toward an anthropology beyond the human.** Berkeley: University of California Press, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **The falling sky: words of a Yanomami shaman.** Cambridge, Massachusetts: the Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

LANGDON, Esther Jean. Xamãs e xamanismos: reflexões autobiográficas e intertextuais sobre a antropologia. **Ilha Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 11, n. 1, 2, p. 161–191, 2009.

LANGDON, Esther Jean. La contextualización en narrativas sobre experiencias extraordinarias. **Revista Colombiana de Antropología**, [s. l.], v. 49, n. 1, p. 129–152, 2013.

LANGDON, Jean. Introdução: Xamanismo - velhas e novas perspectivas. In: **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 9–37.

LARAIA, Roque de Barros. Karuara: a persistência de uma crença Tupinambá. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, [s. l.], v. 1 n. 2, p. 12, 2009.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Rio de Janeiro: , 1994. Coleção Trans. APA. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997.

LEWIS, I. M. **Ecstatic religion: a study of shamanism and spirit possession**. 3. ed. London: Taylor & Francis e-Library, 2003.

LEWIS, Ioan M. Spirit possession and deprivation cults. **Man**, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 307–329, 1966.

LIMA, Tânia Stolze. **Um peixe olhou para mim: o povo yudjá e a perspectiva**. São Paulo: Ed. UNESP [u.a.], 2005.

LOPES, Raimundo. Os Tupis do Gurupi. In: ATAS, TOMO ! 1932, La Plata. **Anais...** La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1932.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia (ED.). **Ka'apor ma'e panu ha ke = A palavra dos moradores da mata: Narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor**. Belém, PA: MPEG, 2011.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia et al. Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Ciências Humanas**, v.10, n.3, Unicamp. [s. l.], v. 10, n. 3, Unicamp, p. 659–680, 2015.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor et al. **Textos - Exposição “Ka’apor Akaju kawī yta muheryha ” “A Festa do cauim do povo Ka’apor”**. [s.l.] : MPEG, 2014.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor. O mundo da horticultura Ka’apor: práticas, representações e as suas transformações The world of Ka’apor horticulture: practices, representations and their transformations. [s. l.], v. 11, n. 1, p. 26, 2016.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor et al. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka’apor. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [s. l.], v. 12, p. 713–734, 2017.

MACHADO, Meline; EYNG, Vanessa (EDS.). **Povo Tembé Tenetehar da Terra Indígena Alto Rio Guamá. Plano de Gestão Terra Indígena Alto Rio Guamá**. Brasília: ECAM, 2018.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Medicinas populares e “pajelança cabocla” na Amazônia. In: ALVES, Paulo Cesar; MINAYO, Maria Cecília de Souza (Eds.). **Saúde e doença: um olhar antropológico**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fiocruz, 1994.

MELLO, Glaucia Buratto Rodrigues De. **Yurupari, o Dono das Flautas Sagradas dos Povos do Rio Negro. Mitologia e Simbolismo**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2013.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. Dissertação de mestrado - UFSC, Florianópolis, 1999.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. 2005. Tese (Doutorado) - UFSC, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael De. O “Payemeramaraka” Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 27/28, n. USP, p. 139–177, 1984.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. **A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999. a.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. **The World of Music**, [s. l.], v. 41, n. 1, p. 85–96, 1999. b.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 49, n. 2, p. 557–579, 2006.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 293–316, 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão**, [s. l.], v. 134, p. 21, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. **A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa**. Florianópolis: UFSC, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 60, n. 2, p. 342–355, 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José De; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. **Mana**, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 125–143, 1999.

MENEZES BASTOS, José Rafael De. La música tradicional del Brasil. **Revista Musical Chilena**, [s. l.], v. 28, n. 125, p. 21–77, 1974.

MIRANDA, Júlia Cleide Teixeira De; RODRIGUES, Denise de Souza Simões. O Ritual da Festa do Moqueado na Sociedade Indígena Tembétetehara: Teias e Tramas de Saberes. In: EDUCERE XII CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO 2015, Curitiba. **Anais...** In: FORMAÇÃO DE PROFESSORES, COMPLEXIDADE E TRABALHO DOCENTE. Curitiba: PUCPR, 2015. Acesso em: 8 dez. 2018.

MITSCHEIN, Thomas A. **Territórios Indígenas e Serviços Ambientais na Amazônia: O futuro ameaçado do povo Tembé no Alto Rio Guamá (PA)**. Belém, PA: NUMA/UFPA, POEMA, 2012.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOURA, Pedro Paulo da Cunha; ZANNONI, Cláudio. A música dos povos indígenas do Maranhão. **Cadernos de Pesquisa**, [s. l.], v. 17, n. 3, 2010.

MULLER, Regina A. Polo. Asurini do Xingu. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 27/28, n. USP, p. 91–114, 1984.

PAIXÃO, Antonio Jorge Paraense Da. **Interculturalidade e Política na Educação Escolar Indígena da Aldeia Teko Haw - Pará**. 2011. Doutorado em Educação - PUC Rio, Rio de Janeiro, 2011.

PEIRCE, Charles. Index (in exact logic). In: **In James Mark Baldwin (Ed.), Dictionary of Philosophy and Psychology**. London: Macmillan and Co., 1901. v. Ip. 531–532.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. 2004. UFSC, Florianópolis, 2004.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. Some source materials on Desana shamanic initiation. **Antropológica**, [s. l.], v. 51, n. Fundacion La Salle, p. 27–61, 1979.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do Artesanato Indígena**. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios: os Urubus-Kaapor**. 2008. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSEMAN, Marina. **Healing sounds from the Malaysian rainforest: Temiar music and medicine**. Berkeley/Los Angeles: Univ of California Press, 1991. v. 28

ROSEMAN, Marina. A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Interpretative Research on Music and Medicine. In: **The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2008. p. 18–45.

SAMAIN, Etienne. A Vontade de Ser: Notas Sobre os Índios Urubu-Kaapor e sua Mitologia. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 27/28, n. Universidade de São Paulo-USP, p. 18, 1984. a.

SAMAIN, Etienne. Reflexões críticas sobre o tratamento dos mitos. , v. , p. , . **Revista de Antropologia**, São Paulo. [s. l.], v. 27–28, n. Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, p. 233–244, 1984. b.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: **Os índios e nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 25–40.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHEPARD, Glenn H. A sensory ecology of medicinal plant therapy in two Amazonian societies. **American Anthropologist**, [s. l.], v. 106, n. 2, p. 252–266, 2004.

SHEPARD, Glenn Harvey. **Pharmacognosy and the Senses in Two Amazonian Societies**. 1999. Tese - University of California, Berkeley, San Francisco, 1999.

SILVA, Orlando Sampaio. Eduardo Galvão e o ensino e a pesquisa em antropologia social. In: **Encontro de Antropologia homenagem a Eduardo Galvão**. Manaus: UFAM e MPEG, 2011. p. 41–51.

STOICHITA, Victor A.; MORI, Bernd Brabec De. Postures of listening. An ontology of sonic percepts from an anthropological perspective. **Terrain [Online] Anthropologie & sciences humaines**, [s. l.], n. Symposia and Debates, 2017. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/16418>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

- STRATHERN, Marilyn. Cap. 10 – Cortando a rede. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 295–319.
- SWEETMAN, Lauren E. “Evidence” and the Clinical/Cultural Divide a case for medical ethnomusicology. **SEM Student News**, [s. l.], v. 9, n. Society for Ethnomusicology, p. 12,13, 2014.
- TARDE, Gabriel. Capítulos 1 (Monadologia e Sociologia) e 2 (A variação universal). In: **Monadologia e Sociologia e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 51–165.
- TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror ea cura**. [s.l.] : Paz e Terra, 1993.
- TOREN, Christina. **Learning as a Microhistorical Process**. [s.l.] : The Routledge International Handbook of Learning, 2012.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Música e xamanismo entre os Kayabi do parque do Xingu. **Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 27/28, n. USP, p. 127–138, 1984.
- TSING, Anna Lowenhaupt. **The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in the capitalist ruins**. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- VANZOLINI, Marina. **A flecha do ciúme. O parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu**. 2010. Tese (Doutorado) - Museu Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- VANZOLINI, Marina. **A flecha do ciúme. O parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu**. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- VANZOLINI, Marina. **No Alto Xingu, entre xamãs e feiticeiros - Outras Palavras. Outras Palavras**. Disponível em: . Acesso em: [s.l.: s.n.]web
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 115–144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia. **Mana**, [s. l.], v. 18, n. 1, p. 151–171, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

VON HORNBOSTEL, Erich M.; SACHS, Curt. Systematik der musikinstrumente. Ein versuch. **Zeitschrift für Ethnologie**, [s. l.], v. 46, n. H. 4/5, p. 553–590, 1914.

WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. The Tenetehara. In: **Steward, Julian. Handbook of South American Indians: The tropical forest tribes, p. .** Bulletin 143: Government Publishing Office ed. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1948. v. 3p. 137–148.

WAGNER, Roy. Cap. 2 – A cultura como criatividade; Cap. 3 – O poder da invenção. In: **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 49–72; 75-119.

WATERMAN, Richard. African Influence on the Music of the Americas. In: **Acculturation in the Americas: Proceedings and Selected Papers**. Sol Tax ed. Chicago: University of Chicago Press, 1952. p. 207–218.



## ANEXO

## Cantos de pajelança 06-11

## C 06

Canto M.

Maracá

M. Horizontalizado

## C 07

$J = 84$

Canto M.

Mulheres

Maracas

## C 08

$\text{♩} = 84$

Homens

Mulheres

Maracas

3

H.

M.

Mrs.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Homens (bass clef), Mulheres (treble clef), and Maracas (percussion). The Homens part starts with a tempo marking of quarter note = 84. The Homens and Mulheres parts play a melodic line with a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The Maracas part provides a steady accompaniment of quarter notes on a single pitch. The second system includes parts for H. (bass clef), M. (treble clef), and Mrs. (percussion). The H. and M. parts play a melodic line with a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The Mrs. part provides a steady accompaniment of quarter notes on a single pitch. The score concludes with double bar lines.

## C 09 F 01

♩ = 104

Canto F.

Canto M.

Maracás

M.

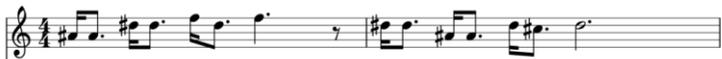
H.

Mrs.

5

## C 10 F 02

$\text{♩} = 106$

Mulheres 

Homens 

Maracas 

3

M. 

H. 

Mrcs. 

5

M. 

H. 

Mrcs. 

## Escalas dos cantos de pajelança 06 a 11

### C 11 F 03

$\text{♩} = 97$

Mulheres

Homens

Maracas

M.

H.

Mrs.

The musical score is written in 6/4 time with a tempo of quarter note = 97. It consists of three systems of music. The first system includes parts for 'Mulheres' (treble clef), 'Homens' (bass clef), and 'Maracas' (percussion). The second system includes parts for 'M.' (treble clef), 'H.' (bass clef), and 'Mrs.' (percussion). The key signature has one sharp (F#). The 'Mulheres' part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The 'Homens' part begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The 'Maracas' part begins with a percussion clef and a 6/4 time signature. The 'M.' part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The 'H.' part begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. The 'Mrs.' part begins with a percussion clef and a 6/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

## escala canto 06



## escala canto 07



## escala canto 08



## escala canto F 01 09



## Escala canto 10 F 02 10



## escala canto Filomena 03 11

