



Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas  
ISSN: 1981-8122  
ISSN: 2178-2547  
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

Camarinha, Hugo Maximino; Garcés, Claudia  
Leonor López; Alves, Raimundo; Ka'apor, Valdemir  
O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo  
introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas  
Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências  
Humanas, vol. 15, núm. 1, e20180128, 2020, Janeiro-  
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

DOI: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2018-0128

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394065203001>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

redalyc.org  
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

# O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas

The Ka'apor drum and the percussion of other peoples:  
an introductory study on the membranophone in indigenous contexts

Hugo Maximino Camarinha<sup>I</sup> | Claudia Leonor López Garcés<sup>II</sup> |

Raimundo Alves Neto<sup>III</sup> | Valdemir Ka'apor<sup>III</sup>

<sup>I</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

<sup>II</sup>Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTIC. Belém, Pará, Brasil

<sup>III</sup>Aldeia Xiepihu-rena. Terra Indígena Alto Turiaçu, Maranhão, Brasil

**Resumo:** Trabalhos sobre música indígena, com foco específico na organologia ameríndia, dão prevalência aos instrumentos musicais aerofones. Colocar em paralelo o estudo de outros instrumentos musicais indígenas nos parece significativo. Entre o conjunto de instrumentos característicos dos povos indígenas, no contexto da Amazônia, o tambor tem sido o menos abordado pela etnomusicologia. O presente estudo aborda o tambor dos indígenas Ka'apor, povo falante de língua do tronco Tupi, habitantes da Terra Indígena Alto Turiaçu, Maranhão, Brasil. A partir do enfoque da etnomusicologia e com base em levantamento feito em acervos etnográficos e em pesquisa etnográfica, procuramos evidenciar as particularidades do tambor Ka'apor e de seus aspectos performáticos, em paralelo com outros instrumentos membranofones em outros contextos indígenas e quilombolas. A multiplicidade de designios e a aplicabilidade do instrumento, entre os diferentes grupos abordados, denotam correlação ou divergência, dependendo dos contextos culturais particulares. Por haver escassa equanimidade entre as diversas abordagens, é importante que haja um olhar distinto sobre o membranofone indígena, devendo este ser elevado a outra categoria, uma que lhe conceda um lugar justo, junto ou a par dos estudos dos demais instrumentos musicais indígenas.

**Palavras-chave:** Povo indígena Ka'apor. Membranofone ameríndio. Música indígena.

**Abstract:** Much of the ethnographic work on indigenous organology has a specific focus on wind instruments, but we maintain that the study of other indigenous musical instruments is also important. Among non-wind instruments, membranophones have received the least attention in ethnomusicology. This study describes the drum instrument of the Ka'apor people (Tupi-Guarani language speakers who live in the Alto Turiaçu Indigenous Reserve in Maranhão, Brazil) from an ethnomusicological perspective based on fieldwork and research in ethnological archives. We highlight the unique features and performative aspects of the Ka'apor drum alongside other membranophone instruments in other indigenous and *quilombola* contexts. We understand the myriad of purposes and applications of these instruments among different indigenous groups in lowland South America to represent both correlations and divergencies, depending on the particular cultural context. Because of the lack of identical relative intensity among the various approaches, modern ethnography requires a different approach to indigenous membranophones that puts these instruments on equal footing with studies of other indigenous musical instruments.

**Keywords:** Ka'apor people. Amerindian membranophones. Indigenous music.

---

Camarinha, H. M., López Garcés, C. L., Alves Neto, R., & Ka'apor, V. (2020). O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(1), e20180128. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2018-0128

Autor para correspondência: Hugo Maximino Camarinha. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional. Quinta da Boa Vista, s/n., São Cristóvão. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. CEP 20940-040 (glineos@gmail.com).

Recebido em 10/12/2018

Aprovado em 17/12/2019



## INTRODUÇÃO

Vinculado à pesquisa sobre música entre o povo indígena Ka'apor<sup>1</sup>, o tema aqui apresentado surge no contexto da organização de uma exposição sobre expressões socioculturais deste povo, no espaço 'Rocinha', do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em Belém do Pará (Brasil), em outubro de 2014.

Intitulada "A Festa do Cauim - Ka'apor akaju kawī ta'yn muherha", e com curadoria compartilhada com lideranças indígenas, a exposição se centrou fundamentalmente nos rituais de passagem do povo Ka'apor, com exposição de objetos da sua cultura material, guardados na Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendajú do Museu Goeldi, relacionados com a indumentária ritual, objetos de caça, cestaria, redes e instrumentos musicais. A realização desta exposição foi ocasionada no contexto de trabalho conjunto, desenvolvido a partir do projeto de pesquisa intitulado "Compartilhando coleções e conectando histórias: um projeto colaborativo entre o Museu Goeldi (MPEG) e o Museu de Etnologia de Leiden (NME), na Holanda", em colaboração com três representantes do povo Ka'apor (López Garcés et al., 2017).

Na presença dos indígenas, um conjunto de encontros e oficinas aconteceu nos respectivos acervos etnográficos das duas instituições envolvidas na pesquisa, atividades que precederam a exposição. Junto às coleções etnográficas nos dois museus, os Ka'apor puderam reconhecer, descrever e contextualizar objetos da sua cultura material, hoje musealizados.

O projeto não só oportunizou uma aproximação dos indígenas às coleções etnográficas nos dois museus, como também, durante a inauguração da exposição, os Ka'apor tiveram um espaço onde puderam alertar publicamente quanto à problemática da extração ilegal de madeira em seu território e os violentos conflitos territoriais gerados a partir dessa situação (López Garcés et al., 2017).

Do conjunto de objetos preservados no acervo etnográfico Reserva Técnica Curt Nimuendajú do Museu Goeldi, interessa destacar os instrumentos musicais Ka'apor, especificamente o tambor, colocando-o em paralelo com informações etnográficas sobre a performance do tambor ka'apor contemporâneo, bem como informações bibliográficas e documentais, principalmente fotográficas, sobre este instrumento musical. Desse modo, o objetivo deste artigo é apresentar um estudo maioritariamente focado no membranofone Ka'apor, considerando as seguintes perguntas: Qual a importância do tambor para este povo? Qual o/a papel/função deste instrumento nas performances rituais Ka'apor? Por que existe uma certa desconsideração do tambor, nos estudos etnomusicológicos e antropológicos, sobre música indígena das terras baixas sul-americanas? Essas são as questões que norteiam este artigo, as quais pretendemos abordar.

Falar do tambor Ka'apor reporta-nos necessariamente para cenários etnográficos onde a investigação sobre música dos povos indígenas das terras baixas da América do Sul é foco e objeto principal de análise. Nos estudos etnomusicológicos e no sentido dos aportes organológicos<sup>2</sup> destes contextos, tem se dado destaque, em primeiro

<sup>1</sup> Trata-se do estudo intitulado "Música Ka'apor, a práxis musical como medicina: contribuições para uma aproximação com a etnomusicologia médica" (Camarinha & López Garcés, 2015a, p. 16). A pesquisa, sob orientação de Cláudia Leonor López Garcés, abordou a música em relação com a medicina tradicional do povo Ka'apor e se debruçou fundamentalmente em torno da música nos rituais, com foco nas práticas xamanísticas deste povo, onde a música indígena é executada com fins terapêuticos. A abordagem etnográfica do presente artigo foi efetuada no contexto do projeto de pesquisa de Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia (INCT) chamado "Biodiversidade e usos da terra na Amazônia"; subprojeto "Laboratório de práticas sustentáveis em terras indígenas próximas ao arco do desmatamento", sob a coordenação da Dra. Cláudia Leonor López Garcés, o qual possibilitou a realização dos trabalhos de campo nas aldeias Ka'apor Xiepihu-rena e Paracui-rena, onde foi efetuada a presente pesquisa.

<sup>2</sup> A musicologia, como disciplina, tem algumas ramificações que a constituem, sendo uma delas a organologia. Estabelece-se, através desta, o estudo de instrumentos musicais, em sua pluralidade de aspectos. As suas particularidades mais evidentes seriam: a atenção, a classificação e a análise de materiais, o fabrico ou a manufatura dos instrumentos musicais, seus aspectos sonoros, sua correspondência histórica, seu enquadramento social, assim como aspectos performáticos associados (Libin, 2001).



lugar, aos instrumentos aerofones<sup>3</sup> (Hill & Chaumeil, 2011; Menezes Bastos, 2006; Piedade, 1999, 2011a, 2011b, 2013; Beaudet, 1997) e, em segundo lugar, aos instrumentos idiofones<sup>4</sup>; alguns autores consideram que tem se dado mais atenção aos primeiros em comparação aos segundos (Piedade, 1997; Montardo, 2009); ficando em último lugar de atenção os instrumentos membranofones<sup>5</sup>, sendo quase inexistentes as pesquisas sobre o tambor nas etnografias musicais de povos indígenas na América do Sul. Talvez a relevância não equitativa (dada aos dois primeiros grupos de instrumentos) possa ter encoberto um possível olhar para o terceiro.

Na nossa perspectiva, no entanto, e na tentativa de aproximar este instrumento da visibilidade etnográfica, tal ensejo merece maior relevo, visto que o tambor se faz presente não apenas na maioria dos coletivos, mas especialmente como algo integrado ao universo musical de um significativo número de povos indígenas nas terras baixas da América do Sul, a título de exemplo: os Wari, os Tembé, os Mbya-Guarani, os Ticuna, os Katukina, os Macuxi, os Kamayurá, outros grupos xinguanos e os Ka'apor; bem como também se faz presente entre povos indígenas das Terras Altas (Andes), por exemplo, entre os Mapuche (fronteira Chile/Argentina), os Naza e Yanaconas (Colômbia), os Quechua (Bolívia), os Salasacas (Equador); assim como entre coletivos pré-colombianos, como a Cultura Nazca (200-600 d.C, no Peru). Estes são apenas alguns poucos exemplos de grupos que atribuem valor ao tambor, certamente muitos mais ficam por mencionar.

A influência de posicionamentos que consideram este instrumento como “não autóctone”, “de introdução europeia ou africana” (Camêu, 1977, p. 223), pode

ser outro motivo para o parco interesse no tambor indígena. Atrevemo-nos a considerar que ditas afirmações, fundamentadas na exaltação da ‘não originalidade’ deste instrumento musical entre os povos indígenas, têm influenciado no pouco interesse etnomusicológico concedido ao tambor nas etnografias musicais indígenas.

Neste artigo, buscamos fazer uma aproximação crítica a estes tipos de indagações sobre o tambor em contextos indígenas. Tencionamos refletir sobre a invisibilidade do tambor nas etnografias musicais indígenas e pensar sobre a possibilidade de o tambor passar a ser progressivamente notado e manifesto nas abordagens etnomusicológicas que envolvam o estudo organológico dos contextos musicais indígenas.

## METODOLOGIA

Este estudo é fruto de uma investigação desenvolvida com base em revisão bibliográfica, pesquisa de campo e em consulta a acervos etnográficos. A revisão bibliográfica tratou principalmente de autores-chave das áreas de antropologia e etnomusicologia, que dão sustentação teórica à pesquisa. Também foram efetuadas investigações sobre instrumentos musicais Ka'apor na Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendajú do Museu Goeldi, em Belém, e no Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

A pesquisa de campo – baseada no enfoque etnográfico (R. C. Oliveira, 1998) característico da antropologia e da etnomusicologia, por meio de técnicas como observação participante, entrevistas, captação das performances em áudio e vídeo e registro fotográfico – foi realizada nas aldeias Xiepihu-rena (Xié) e Paracuirená (Paracuri), localizadas no sul da Terra Indígena (TI)

<sup>3</sup> Categoria genérica empregada para designar instrumentos de sopro, precisamente aqueles pelos quais o som, que sai de sua estrutura física, é originado por vibração interna. Segundo classificação de E. M. von Hornbostel e C. Sachs, encontrada em *Zeitschrift für Ethnologie*, de 1914, os aerófonos configuram, juntamente com os ideofones, cordofones e membranofones, quatro classes de instrumentos musicais distintos (Brown & Palmer, 2001a).

<sup>4</sup> De maneira geral, é um termo utilizado para fazer referência a uma classe de instrumentos com qualidades sonoras geradas por conjunto de vibrações particulares à sua substância e às características materiais próprias (Brown & Palmer, 2001b).

<sup>5</sup> Classe de instrumentos musicais que, ao serem percutidos, produzem som característico. Processo acústico gerado por vibração proveniente de materiais distendidos como pele/couro, pelúcia ou membranas de outras matérias-primas, normalmente tocados por meio de golpe direto, fricção ou por ressonância (Brown & Palmer, 2001c).



Alto Turiaçu, durante quatro visitas de campo totalizadas em 20 dias, nos anos de 2014, 2015 e 2016, buscando-se entender os processos organológicos e a maneira como o tambor é concebido e executado pelos Ka'apor com fins lúdicos. A participação dos tocadores indígenas e quilombolas da aldeia Xié foi fundamental neste estudo, aportando seus conhecimentos musicais e performáticos, bem como fazendo-se aproximação aos tambores de origem africana, também presentes na aldeia Xié.

Em termos do enfoque teórico, seguimos Seeger (1980, p. 3), para quem 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, de indivíduos e grupos". Nesse sentido, Blacking (1995) aponta que a necessidade de entender a música em seu contexto social é o principal aporte da etnomusicologia, contribuindo para o entendimento sobre as predefinições de música e de sua performance.

Com fins museológicos, em particular relativos à exposição "A Festa do Cauim: *Ka'apor akaju kawī ta'yn muherha*", foi feito levantamento sobre as características dos instrumentos musicais Ka'apor. Para o levantamento da organologia Ka'apor, encontramos alguns dados importantes nos estudos efetuados por B. Ribeiro (1988) – principalmente a designação que fez para aerofone (flauta, colar-apito, trompete) e idiofone (maracá) –, assim como alguns subsídios de Camêu (1977) e o estudo de Moura e Zannoni (2010), sobre os instrumentos dos indígenas do Maranhão, ajudaram na elaboração deste trabalho.

O acervo da Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Paraense Emílio Goeldi guarda coleções de objetos da cultura material de povos indígenas da Amazônia brasileira e peruana (Velthem, 2012). Entre essas coleções, podemos encontrar uma variedade de instrumentos aerofones, membranofones e idiofones de diversos povos indígenas desta região. Estudo efetuado por Duarte e Silva (2014), com fins de elaboração de um catálogo, sobre os instrumentos musicais presentes neste acervo

etnográfico, confirma a existência de 574 instrumentos musicais indígenas, dos quais foram selecionados 36 instrumentos para compor a parte iconográfica do catálogo (Duarte & Silva, 2014). Foi efetuado levantamento dos diferentes instrumentos musicais Ka'apor presentes no acervo etnográfico do Museu Goeldi, com maior atenção ao membranofone Ka'apor.

## ÁREA DE ESTUDO

Habitante da Terra Indígena Alto Turiaçu, localizada no estado do Maranhão (Brasil), o povo hoje autodenominado Ka'apor fala uma língua do tronco Tupi, família Tupi-Guarani. O nome Ka'apor surge das palavras 'ka'a', que significa floresta, e 'por', que significa 'habitante'. Segundo Balée (1998, p. 1), "Outros nomes pelos quais são conhecidos são Urubu, Kambô, Urubu-Caápor, Urubu-Kaápor, Kaapor". O atual território do povo Ka'apor, a Terra Indígena Alto Turiaçu, está localizada no norte do estado do Maranhão, contando com uma população de aproximadamente 1.584 habitantes (IBGE, 2010), sendo a maior parte autoidentificada como Ka'apor, a qual compartilha o território com outros povos indígenas, como os Tembé, os Timbira e os Awá-Guajá (López Garcés et al., 2014).

A demarcação da Terra Indígena Alto Turiaçu foi efetuada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em 1978. Segundo Balée (1998), a terra indígena, que conta com extensão de 5.301 km<sup>2</sup>, foi homologada em 1982, na administração do presidente João Figueiredo e, até finais dos anos noventa, era coberta por floresta amazônica alta, sendo ocupada por todos os remanescentes Ka'apor, assim como por alguns Guajá, Tembé e Timbira. Mas, na atualidade, a área de floresta é substancialmente menor, devido a invasões e exploração ilegal de madeira, que vêm trazendo, nas últimas décadas, prejuízo ao povo Ka'apor, assim como a toda a biodiversidade local. Em seu levantamento, Balée (1998, p. 2) afirmou, 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 da floresta, perpetrado por empresários madeireiros<sup>6</sup>. As tensões, causadas pela prática da exploração ilegal de madeira, ocasionaram novas ações coletivas dos indígenas, no sentido de ocorrer a abertura de novas aldeias, estrategicamente localizadas no contorno da terra indígena, para defesa e proteção do território. As aldeias Xiepihu-rena e Paracui-rena, onde foi efetuada a pesquisa de campo para o presente estudo<sup>7</sup>, foram criadas no ano 2001, como resultado da recuperação de áreas da terra indígena ocupadas ilegalmente por madeireiros e fazendeiros (López Garcés et al., 2017).

Apesar dos violentos conflitos territoriais e das adversidades vividas ao longo dos anos por este povo, as expressões socioculturais contemporâneas dos Ka'apor mostram uma surpreendente vitalidade. Entre estas expressões, a música se coloca como elemento de contraposição a tais obstáculos, sendo motivadora de reconhecimento identitário e fortalecimento comunitário, e também funcionando como fator coadjuvante em processos ritualísticos xamânicos, como tratado em outros estudos. No vasto mundo da cultura material

Ka'apor, a construção dos instrumentos musicais depende da estreita relação deste povo com a floresta, pois a coleta de matérias-primas de origem vegetal e animal para elaboração desses objetos encontra, nessa relação, fator primário, substancial e imprescindível.

## SOBRE MÚSICA E INSTRUMENTOS MUSICAIS ENTRE OS KA'APOR

Inseridos na diversidade da cultura material Ka'apor, os instrumentos musicais formam uma fração do universo musical deste povo, que abrange desde os ciclos ceremoniais propiciatórios, como a "Festa do Cauim"<sup>8</sup> (Godoy, 2015), até os rituais xamanísticos amplamente musicais, as músicas de flauta, os cantos de pássaro, os cantos de cultivo e os mitos cantados. Sobre a importância dos cantos de cultivo, López Garcés (2016, p. 153) declara:

No mundo da horticultura Ka'apor existem representações estéticas e práticas rituais associadas às plantas cultivadas. Na pesquisa, identificou-se a existência de cantos associados às plantas cultivadas, coletando em campo uma cantiga associada ao milho, interpretada por uma mulher no momento

<sup>6</sup> Este se traduz como o principal problema enfrentado pelos Ka'apor ao longo dos anos e que teima em não ter desenlace. Lembramos que a TI Alto Turiaçu está localizada na região conhecida como o 'arco do desmatamento' na Amazônia, região de conflito onde o extermínio predatório da biodiversidade da maior floresta do planeta é causado pelos limites do Antropoceno/Capitaloceno, que prevalece e continua sem termo, sedento e sustentado por uma tal voraz e nefasta sede de progresso.

<sup>7</sup> A maior parte de nossa estada em campo se deteve em Xiepihu-rena. As razões para tal são múltiplas e não precisam ser aqui enunciadas na sua totalidade. Mas, a título de esclarecimento, talvez apontar sucintamente que, por razões de ordem prática/lógica e em decorrência da demanda de nossos interlocutores, foi decidido que a aldeia Xié seria nosso ponto focal para início de pesquisa. Entretanto, não poderíamos deixar de elencar também a nossa breve passagem pela aldeia Paracuí. Mesmo que tenhamos permanecido ali por tempo consideravelmente mais curto, pontual, diria, alguns brevíssimos dados sobre o tambor surgiram na interlocução com especialista em música Ka'apor, morador dessa aldeia. Não foi possível, contudo, ter contato visual/auditivo com algum membranofone de Paracuí. Muito provavelmente, na eventualidade de algum exemplar desse instrumento se localizar nessa aldeia, teríamos que despender tempo considerável, tal como empregamos em Xié, para obter por parte dos indígenas o mesmo grau de espontaneidade/solicitude que tiveram os *performers* da apresentação do tambor aqui relatado, apresentação à qual tivemos o privilégio de acessar quando da anuência entre os indígenas. Entretanto, para desvanecer este aparente problema metodológico, que é a falta de elementos etnográficos sobre este instrumento em outras aldeias Ka'apor, a continuidade do trabalho de investigação e a obtenção de um campo mais longo serão premissas indispensáveis.

<sup>8</sup> Maior ciclo ceremonial Ka'apor, que ocorre normalmente no mês de outubro, na lua cheia e em culminância com a época de coleta da fruta do cajueiro, ingrediente principal no preparo do cauim, bebida resultante da fermentação deste fruto. O cauim é bebida essencial, compartilhada durante a festa que celebra a nominação das crianças, a menarca das moças, os casamentos e a posse de novas lideranças, que são os quatro principais ritos deste segmento festivo. Godoy (2015) retrata os diferentes estágios da Festa do Cauim em sua dissertação de mestrado, sob o título "Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores". Este trabalho não se fixa tão somente nos atributos da cerimônia festiva, se não também se aproxima dos mitos que a compõem ou que estão a ela associados.



em que adentramos na sua roça nova. Isto leva a entender que a horticultura Ka'apor comporta também um conjunto de valores estéticos expressados na arte musical, sendo necessárias pesquisas sobre este aspecto, na interfase com estudos etnomusicológicos, seguindo o exemplo dos estudos efetuados por Aldé (Sustentando o cerrado..., 2013) sobre os cantos associados à horticultura entre os Kraho do cerrado.

Do conjunto de instrumentos musicais Ka'apor, fazem parte o maracá, o colar-apito, a flauta transversal de bambu, o trompete e, finalmente, o tambor, objeto principal de nossa discussão. Todos esses instrumentos musicais, exceto o maracá, fazem parte de um conjunto de objetos que estão fora do circuito mercadológico<sup>9</sup> de peças elaboradas para este fim (López Garcés et al., 2015).

O acervo da Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Paraense Emílio Goeldi, tombado em 1938<sup>10</sup>, guarda alguns instrumentos musicais dos Ka'apor. Entre eles, consta o maracá (MPEG, objeto não tombado); o colar-apito (MPEG, objetos n. 858; 860; 10559; 10905); a flauta (MPEG, 11354; 10580); o trompete ou a buzina de madeira (MPEG, 11360; 10567); e, finalmente, o tambor Ka'apor (MPEG, 886).

Nos nossos levantamentos realizados na aldeia Xié, podemos perceber que o maracá Ka'apor apresenta semelhanças com o maracá Tenetehara Guajajára e Tembé (Maracá Tupi), povos vizinhos dos Ka'apor, que, como argumentam Moura e Zannoni (2010), é confeccionado a partir do fruto do cabaceiro, o qual, uma vez seco e limpo, é 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, sendo o cabo enrolado

com corda de algodão e tingido com jenipapo (Moura & Zannoni, 2010). Nossas observações em campo, sobre a confecção e a forma do maracá Ka'apor, coincidem em grande parte com as registradas pelos autores; a diferença é que, ao invés do verniz negro extraído do pau-santo, entre os Ka'apor, na aldeia Xié, é usada fuligem de breu para pintar a cabaça, sendo o cabo coberto com fio de curauá (*Ananas erectifolius* L.B. Sm). Um maracá (*mara-ká*) Ka'apor coletado por Claudia López Garcés (MPEG), na aldeia Xié, em setembro de 2012, presente no acervo da Reserva Técnica Curt Nimuendajú (ainda não tombado), acompanha descrição feita pela antropóloga. Ela aponta que os materiais usados foram: "Cabaça (*Kui*), madeira de 'pé de galinha' (*piruá'y*), fio de algodão (*maneju*) natural" (López Garcés, 2012); o segmento inferior do cabo tem ornamento de penas de mutum; na parte superior, apresenta ornato ou penacho caído de penas brancas "de pato (*urumá-rã*)" (López Garcés, 2012), em conjunto com penas de mutum, de arara e de papagaio (*kurika*), penas pretas, vermelhas e verdes, respectivamente. "São 5 pingentes com sementes de Santa Maria (*pui'r-isa*), sujeita com curauá (*kiraua*) com cerol" (López Garcés, 2012) ou cera de abelha. Este é um maracá confeccionado por uma indígena Tembé casada com um Ka'apor, a qual morou na aldeia Xié.

O colar-apito é feito de osso de gavião real, preso a colar com penas de arara; utilizado pelo pajé e usado na Festa do Cauim, apenas por homens com descendência, no ritual de nomeação das crianças; o instrumento é soprado na intenção de emitir som agudo, tinido, acompanhando os movimentos da performance, que seguem um pulso específico<sup>11</sup> (Moura & Zannoni, 2010). Denominado pelos Ka'apor de *uirahu kangwer*, feito com

<sup>9</sup> Presume-se que isso ocorra em razão da dificuldade de obtenção dos materiais para a construção dos mesmos ou pelo fato de não serem atrativos para o mercado de objetos indígenas.

<sup>10</sup> Este tombamento efetuado, segundo Velthem (2012), pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1938, pode ser definido e enquadrado, diz a autora, em uma inscrição onde objetos indígenas são afigurados como "... patrimônio ameríndio e também como patrimônio institucional. . . . como patrimônio nacional e, mais precisamente, em um grupo de valor cultural específico, o 'Patrimônio arqueológico, etnográfico e paisagístico'" (Velthem, 2012, p. 55).

<sup>11</sup> Boa parte dos levantamentos efetuados pelos autores foi feita a partir de fontes secundárias, mas também por meio de entrevistas realizadas em eventos específicos (Moura & Zannoni, 2010).



osso de gavião real (*uira hu*), anteriormente era usado para anunciar a chegada de alguém importante e, hoje, está presente apenas no ritual de nominação das crianças (López Garcés et al., 2017).

A flauta é reta e transversal, com sete orifícios, seis dos quais servem para digitação, o sétimo serve para o sopro. Feitas de bambu, por vezes apresentam ornamentações em jenipapo (Moura & Zannoni, 2010). Segundo as lideranças Ka'apor que participaram da oficina no Museu Goeldi, a flauta é denominada de *takwara ir* e pode ser elaborada e executada (tocada) por homens e mulheres, jovens e velhos; é um instrumento 'que serve para namorar'.

O trompete é feito a partir de peça única de madeira, afunilada; apresenta apenas dois orifícios, um na embocadura e o outro na extremidade oposta; é envolvido com fibra vegetal, que, por vezes, é pintada de jenipapo<sup>12</sup>; a característica sonora do instrumento é grave (Moura & Zannoni, 2010). Chamado pelos Ka'apor de *jimi'á*, o trompete guardado na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi (Rg. 11360) é feito em madeira de cedro (*irari*), coberto com cipó-títica e colado com leite de maçaranduba. Só os homens elaboram este instrumento. Segundo os Ka'apor que participaram da oficina em Belém do Pará, este instrumento é usado para tocar no dia a dia, mas não é usado na festa, pois "se se toca muito, chama a chuva, o porcão e também o sol" (comunicação pessoal, outubro, 2013).

O tambor Ka'apor encontrado na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi (MPEG 886) e na aldeia Xié não apresenta semelhanças com o tambor Tembé, como descrito por Camêu (1977)<sup>13</sup>, no qual a pele seria fixa mediante compressão, "feita com tornos atravessando a pele". A autora diz que esse tipo de técnica seria

semelhante à empregada por grupos africanos, o que, de alguma forma, "parece indicar influência negra em meio indígena". Segundo a autora, o antropólogo Darcy Ribeiro, em 1949, observou que os quilombos assentados nas proximidades da região haviam também adotado "todo o sistema de vida indígena" (Camêu, 1977, p. 224).

## O MEMBRANOFONE KA'APOR

Nesta seção do artigo, incluímos uma análise comparativa das características morfológicas do tambor Ka'apor, com base no estudo dos tambores da aldeia Xié e dos tambores deste povo indígena, guardados em duas coleções museológicas no Brasil. Este exercício comparativo parte da necessidade de entender quais os elementos que podemos apontar como estruturais no membranofone deste povo.

O tambor Ka'apor, presente na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi (MPEG, 886), encontra-se já bastante deteriorado, devido à ação do tempo (Figura 1). Registrado no livro do tombo com o número 886, segundo as



Figura 1. Tambor Ka'apor (Rg. 886, Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú-MPEG). Foto: Fábio Jacob (2018).

<sup>12</sup> Não se pôde constatar a aplicação de jenipapo à fibra que envolve os trompetes postos no acervo (MPEG), tal como os autores apontam. Parece-nos, antes, que tal fibra possa ter sido envolvida por resina tipo breu, e não por tintura de jenipapo.

<sup>13</sup> Contudo, o tambor mencionado por Camêu (1977), diferentemente do que a autora parece querer apontar, pode não ser representativo de um modelo único e singular do membranofone Tembé. Dessa forma, podemos supor que outros exemplares de tambor deste grupo podem não exibir, assim, tamanha dessemelhança com o tambor Ka'apor, como a que ora verificamos, pois podem existir outros formatos de tambor não análogos ao estudo pela autora. Para tal, no lugar de ficarmos apenas apontando para as claras diferenças a partir de um objeto centenário, será necessário, futuramente, desenvolver o exercício comparativo com base em instrumentos mais recentes, para que possamos, assim, melhor averiguar as possíveis semelhanças entre instrumentos.

poucas informações registradas, consta que a coleta do instrumento foi feita por coletor não identificado, em São Joaquim, rio Gurupi, estado do Maranhão (Duarte & Silva, 2014), ingressando na Coleção Etnográfica no ano de 1900. No primeiro inventário da Coleção Etnográfica do Museu Goeldi, realizado por Curt Nimuendajú em 1921, consta a seguinte informação sobre esta coleção de objetos Ka'apor, que ingressou neste museu em 1900: "Objetos tomados no ataque que deu a tropa do 5º batalhão de infantaria em S. Joaquim na linha telegráfica. A expedição partiu de Turiassu em setembro de 1900" (Nimuendajú, 1921, p. 3). Destacamos que o tambor e demais objetos dessa coleção que ingressou em 1900 no Museu Goeldi correspondem à coleção de objetos Ka'apor mais antiga presente em museus do mundo; foi coletada e registrada muito antes da data oficial do contato e da chamada "pacificação" efetuada pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), fato ocorrido entre 1911 e 1927 (D. Ribeiro, 1996, pp. 25-26).

O tambor centenário guardado no acervo etnográfico do Museu Goeldi e os outros instrumentos musicais já citados foram temporariamente exibidos no espaço Rocinha, do Parque Zoobotânico do Museu Goeldi, na exposição "A Festa do Cauim", entre outubro de 2014 e novembro de 2016. Sabe-se que este instrumento musical está classificado como pertencente à família dos membranofones de golpe direto. Apresenta corpo de madeira com formato cilíndrico, com duas membranas de couro fixas, com cipó a cada uma das extremidades, medindo 61,5 cm de comprimento e 36,5 de diâmetro (Duarte & Silva, 2014).

Segundo informações dos Ka'apor participantes da oficina na Coleção Etnográfica do Museu Goeldi, em 2013, este tambor foi elaborado em madeira de cedro (*patua`i*); para elaborá-lo, deve-se cavar o tronco com fogo, raspando a madeira queimada com facão. Tem couro de macaco capelão (*wari pirer*), amarres de *cipó hu* (*timbó asu*), para sujeitar o couro, fios de curauá (*Ananas erectifolius* L.B. Sm) com cerol (*kirawa pihum*),

para amarrar. Colocam-se sementes de *awa'ir* (*Canna* sp.) dentro do tronco para soar de acordo com os movimentos. O tambor seria ferido só com uma baqueta, denominada de *mirara ir*. É usado na festa para animar a aldeia. São principalmente os rapazes que batem no tambor, mas qualquer pessoa, mulher, homem, jovem ou velho, pode também bater. Como afirma um dos oficinistas: "o tamborino é para a gente se divertir" (comunicação pessoal, outubro, 2013). Chama atenção que a palavra, na língua Ka'apor, para denominar este instrumento parece ser um empréstimo do português (*tamor*), sendo usada também a palavra em português (*tamborim*) para se referir ao membranofone.

Na aldeia Xiepihu-rena (Xié), tivemos o privilégio de assistir a uma performance rítmica por meio de tambor. Foi Valdemir Ka'apor, agente indígena de saúde, quem tomou a iniciativa, fato que possibilitou identificar as características morfológicas e evidenciar a maneira como era executado o membranofone entre os Ka'apor.

As características organológicas do tambor da aldeia Xié (Figura 2) são similares em alguns aspectos às do tambor centenário guardado no acervo etnográfico do Museu Goeldi, mas distintas em outros. Uma das particularidades que se evidencia é o fato de o tambor observado na aldeia ser golpeado por duas pequenas



Figura 2. Tambor Ka'apor (*tamorim*), na aldeia Xié. Foto: Hugo Camarinha (2015).

baquetas de madeira. Supostamente, de modo contrário, o tambor Ka'apor presente no acervo do Museu Goeldi, segundo as informações dos próprios Ka'apor, seria ferido só com uma baqueta; Duarte e Silva (2014, p. 85) classificam este instrumento como “membranofone de golpe direto”, o que sugere que seria ferido pelas mãos do tocador. A ausência das baquetas do tambor da Coleção Etnográfica poderia estar associada às circunstâncias em que esta coleção foi recolhida, após confronto violento entre o 5º batalhão de infantaria e um grupo Ka'apor, como esclarece Nimuendajú (1921). Nesse sentido, talvez as baquetas do instrumento podem nunca ter chegado junto ao tambor ao Museu Goeldi.

De outro lado, as dimensões dos dois tambores são distintas, sendo o tambor observado na aldeia Xié ligeiramente maior do que o da Coleção Etnográfica do Museu Goeldi. Semelhantes na forma física, os dois apresentam formato cilíndrico; contudo, no tambor hodierno, o diâmetro da extremidade onde ocorrem os ferimentos é menor do que o limite oposto, sendo que, neste último, consta uma esteira que é feita de pequenas talas de madeira, entrelaçadas com cordel de algodão (Figura 2), o que também não está presente no instrumento antigo, embora esse pormenor possa ter também desaparecido devido à ação do tempo. O tambor da aldeia apresenta alça feita de cordel de nylon de cor azul, extremamente desgastado pelo uso; é composto por membranas de couro fixo por quatro aros de cipó, dois por extremidade; o cipó é entrelaçado por corda de curauá, usada para afinação do couro e acabamento estético, aspecto presente apenas no tambor que vimos e ouvimos na aldeia Xié.

A respeito do membranofone Ka'apor que se encontra no acervo do Museu do Índio (2015), apresentado na Figura 3, segundo as informações de tombamento (n. 7074) do acervo *online* desta instituição, sabemos que este objeto se trata de um tambor Ka'apor coletado no Maranhão, e que consta ter chegado ao Museu do Índio em agosto de 1957. Porém, a ficha

*online* não inclui nenhuma informação a respeito de sua coleta em campo e também nenhum dado em relação ao coletor do objeto, apenas informa que o tambor faz parte da coleção “2 Inspetoria Regional - I.R. 2 (Pará e Maranhão)” (Museu do Índio, 2015). Contrária à condição do centenário tambor do Museu Goeldi, o instrumento presente no Museu do Índio parece estar em bom estado de conservação. Sua elaboração, segundo dados do acervo, passou por uso de técnica de “Torção em ‘z’”, sem nenhuma outra referência ou esclarecimento a respeito de tal técnica. Materiais usados: “madeira, pele de animal não identificada, cipó e fio de algodão”. As proporções do objeto são: “17,0 cm de diâmetro; 26,5 cm de altura” (Museu do Índio, 2015). Consta, ainda, na ficha do acervo o seguinte esboço sobre este instrumento:

Tambor de pele constituído de um cilindro de madeira não identificada fechado, nos dois lados, com pele de animal não identificado, fixadas [as peles em ambos os lados] por compressão por meio de cilindros de cipó roliço, também não identificado. Apresenta fixado aos cilindros de cipó fios de algodão, tecidos segundo a técnica da torção em “z”, formando chevrons. (Museu do Índio, 2015).



Figura 3. Urubu-Kaapor. Tambor de pele. Fonte: Museu do Índio (2015).



O tambor guardado no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, é visivelmente maior do que o tambor centenário guardado no acervo etnográfico em Belém (MPEG), estes apresentam valores distintos, tanto no diâmetro quanto na altura. Dessa forma, constata-se que os modos de fabricação de tal objeto não seguem um padrão dimensional equivalente para todos os tambores.

A equivalência de elementos estruturais pode, no entanto, ser observada na configuração deles, e é isso que distingue o tambor Ka'apor de outros membranofones. Como exemplo: a disposição das amarras de cipó nas extremidades do tambor para segurar as peles (couro animal, embora não possamos afirmar que se trate sempre de pele de macaco); as sementes de *awa'ir* em seu interior, para ter o efeito de maracá, quando agitado; as pequenas baquetas *mirara ir*; e o fio de algodão que envolve o mesmo, sempre de forma similarmente entrecruzada. São essas características singulares que o tornam distinto e particular no conjunto da cultura material deste povo.

No tambor que aparece na foto de autoria de Sam Zebba, realizada nos anos 50 do século XX (Figura 4), podemos observar os atributos mencionados, reforçando, dessa forma, aquilo que apontamos em relação aos elementos estruturais do tambor Ka'apor. Na foto (imagem que tem sensivelmente mais de meio século), a maior parte desses elementos está visível. Seria, assim, auspicioso se pudéssemos alcançar algum registro em vídeo também dessa época com alguma performance do tambor, a fim de estabelecermos comparações. Infelizmente, até a data, não o pudemos fazer, visto não termos encontrado nenhum registro nesse nível, que proporcionasse o exercício comparativo. Apenas o curto filme interpretado por alguns indígenas Ka'apor, sob a direção de Sam Zebba (Zebba, 1950 citado em Back, 1995), perante o poema sinfônico<sup>14</sup> *Uirapuru* de Heitor Villa-Lobos (de 1917), apresenta uma curta performance fictícia para a interpretação do



Figura 4. Alguns integrantes Ka'apor do filme de Sam Zebba (1950): "Uirapuru – an interpretation". Foto: Sam Zebba (1950).

argumento criado pelo compositor modernista brasileiro. Em poucos segundos do suposto ritual, aparecem dois *tamorins* Ka'apor (análogos ao tambor do Museu do Índio, conforme a Figura 3) e um terceiro tambor verticalizado que, por hipótese, apresenta a aparência de membranofone quilombola.

Segundo a literatura etnomusicológica, a performance do tambor em contextos indígenas está associada, em parte, a rituais de caris "propiciatório[s]" (Müller, 1984-1985, p. 105). A partir de suas observações da ritualidade asurini, Müller (1984-1985) identifica dois traços distintos, designados como ritual propiciatório e ritual terapêutico. Ambos são categorias que envolvem agência não humana. Segundo a autora, o ritual propiciatório não inclui o transe, como no ritual terapêutico, apenas a relação com animais-espíritos da floresta. Tomamos emprestado o conceito de ritual propiciatório, pelo fato de a performance do tambor Ka'apor estar em relação direta com os movimentos do macaco guariba (*Alouatta guariba*). Segundo Valdemir Ka'apor, a performance do instrumento não terá aplicabilidade no que concerne ao ponto de vista terapêutico, servindo apenas para 'entreter' e 'animar' a Festa do Cauim.

<sup>14</sup> "Uma forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa ou ilustrativa" (Macdonald, 2001).

## A PERFORMANCE DO TAMBOR KA'APOR

Dos dados relativos ao membranofone Tupinambá em tempos pretéritos (Barros et al., 2015), destacamos alguns aspectos performáticos, para pô-los em paralelo com a performance contemporânea do membranofone Ka'apor. Entre os Tupinambá, em tempos passados, o tambor era golpeado por ambas as mãos do tocador, já os Ka'apor, como vimos, ferem o instrumento com duas pequenas baquetas. Enquanto as performances percussivas do antigo povo eram perpetradas pelos mais velhos, entre os Ka'apor, até os mais pequeninos o tocam, mesmo que o objetivo da performance seja o seu aprendizado (Camarinha & López Garcés, 2016). Albuquerque (2010) considera os ritos ceremonias dos Tupinambá como manifestações socioeducativas, mas isso não significa que os mais jovens Tupinambá não aprendessem a percutir da mesma forma; contudo, por escassez de dados, não podemos afirmar tal proposição. Os Tupinambá, segundo nos informa R. S. Oliveira (2016, p. 100), se sentavam para tocar nos tambores; já a performance do instrumento, entre os Ka'apor, acontece na posição vertical, com o corpo levemente inclinado.

Na performance do tambor na aldeia Xié (Figura 5), o tocador se coloca levemente inclinado para a frente, ficando o tambor na diagonal, preso por alça e suspenso ao seu ombro esquerdo. Suas pernas, ligeiramente flexionadas, impulsionam curtos saltos, tanto para a frente como para trás, enquanto percute o instrumento. Em conjunto com a ressonância da esteira na pele oposta, durante os movimentos do performer, podemos perceber que, no interior do membranofone, pequenas sementes fazem acusticamente o efeito de um idiofone maracá. No ciclo transcrito a seguir, ciclo que se repete ao longo de toda a performance, a mão

direita segura uma pequena baqueta, que fere a pele inferior do tambor, representada graficamente na cabeça de cada tempo, por compasso (compasso ternário). Isso ocorre enquanto a baqueta da mão esquerda fere a pele do tambor em contratempo, na figura da segunda colcheia, última nota do compasso; esta soa em paralelo, com efeito de idiofone maracá, provocado pelos curtos saltos do tocador (pequenos pulos replicam movimento animal), chacoalhar audível entre as duas colcheias (representadas na grafia da Figura 6) percutidas ao final de cada compasso.

Em lugar próximo à aldeia Xié, encontramos duas pessoas provenientes de comunidades quilombolas. Seu Raimundo, coautor deste artigo, é casado com uma indígena Tembé; o casal vive na aldeia Xié há muito tempo e todos os seus filhos falam a língua Ka'apor. Os descendentes de quilombolas falaram da Festa do Boi, que acontece no período das festividades juninas, nas comunidades quilombolas próximas à Terra Indígena Alto Turiaçu, festa que Raimundo trouxe para a aldeia Xié (Figura 7).



Figura 5. Performance do tambor feita por Valdemir Ka'apor, na aldeia Xié. Foto: Claudia López (2015).

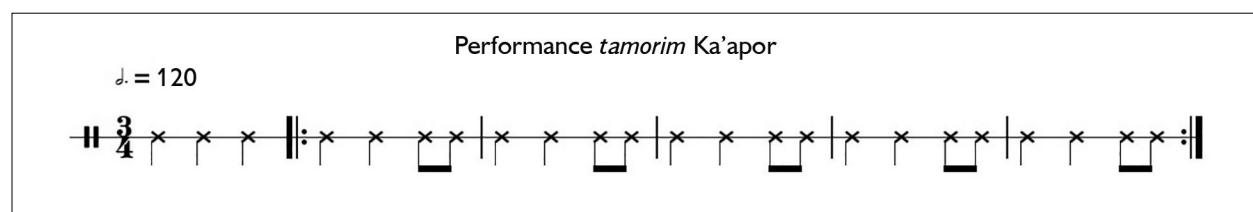


Figura 6. Estrutura rítmica – toque de tambor, na aldeia Xié. Autor: Hugo Camarinha (2018).



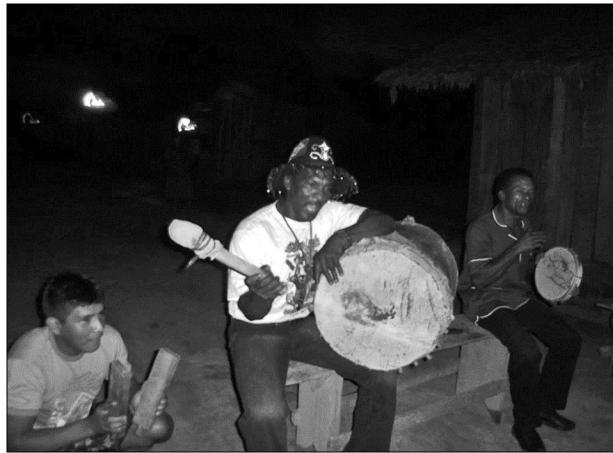


Figura 7. Raimundo executando o tambor na Festa do Boi, na aldeia Xié. Foto: Claudia López (2007).

D. Ribeiro (1996), em seus diários de campo, relata que, entre o final da década de 40 e o início dos anos 50, nas duas expedições que conduziu ao Maranhão, teve contato não somente com indígenas daquela região, mas também com quilombolas que ali habitavam. Alguns expressivos episódios apresentados em “Diários indíos: os Urubus-Kaapor” revelam como eram as relações de contiguidade entre representantes de comunidade quilombola e os Ka’apor naquela altura. Ainda que o alto Turiaçu seja uma terra indígena majoritariamente habitada pelos Ka’apor hoje, ali conjuntamente vivem os Awá-Guajá e os Tembé, assim como alguns remanescentes quilombolas. Dessa forma, contatos e trocas culturais entre grupos e relações interétnicas que surgiam das relações de contiguidade, ainda hoje, podem ser percebidos entre essas populações. Ainda que possa haver, nos diários de campo de Darcy Ribeiro, outros exemplos interessantes, destacamos dois deles, por representarem claramente este tipo de troca recíproca:

Estão aqui conosco. . . três trabalhadores negros. O Zico e o Itá, que serram madeira. O Chico Ourives, que é nosso curandeiro oficial e cuja

a ciência e a beberagem nunca poderei louvar bastante. Com os meus remédios de farmácia, apenas, essa gente nunca chegaria a constituir um elenco. . . Outra virtude de Chico é a de cantador. Esse negro maranhense, magro, alto, parecendo um guaribão, é um tipo notável. Tem certos ditos, que repete a cada momento com a voz cantada, que até os índios vão aprendendo. Não fala senão português, mas conversa o dia todo com os índios. . . À noite canta logo que escurece, se faz bom tempo. Começam a chamá-lo pelo apelido que botaram: capitão Festa. Vem o Chico, toma um dos tambores dos índios e tocando, como se fosse pandeiro, desfia suas cantorias aprendidas nas farsas do Bumba-meu-Boi do Maranhão. Conta a história de cada cantador célebre de sua terra e vai explicando as toadas, geralmente críticas ao governo, comentários sobre a miséria dos pobres e o descaso em que vivem. . . É noite, Chico está cantando para alguns índios. Outros estão aqui, pedindo remédio e brilhantina. Outros, ainda, olham um companheiro tocar caixa e dançar. (D. Ribeiro, 1996, pp. 191, 193).

Todavia, apesar de indígenas da aldeia participarem dela, a festividade referida anteriormente não integra o círculo cultural Ka’apor, como fez questão de salientar Raimundo. Durante a festa, segundo nos informou, fazem-se presentes vários tambores, peças fundamentais da celebração. Na última visita à Terra Indígena Alto Turiaçu, por iniciativa de Raimundo, foi registrada, em vídeo, uma curta demonstração da ‘toada do boi’<sup>15</sup>. O registro deixou de lado a incumbência coreográfica da figura do boi e focou unicamente nos elementos musicais (cantoria e seção rítmica). Durante pesquisa de campo anterior (em 2007) e também em 2015, foi registrada a Festa do Boi na aldeia Xié. Já noite, foi acesa uma fogueira, sendo colocados ao redor dela os tambores utilizados na festa. As peles dos membranofones ficaram voltadas para o fogo, para que esticassem com o calor e, assim, reproduzissem um melhor som em resposta ao toque (Figura 8). Segundo Raimundo, o *tamorim* Ka’apor não se confunde com os tambores da toada: “[O tambor Ka’apor] já existia quando entrou o

<sup>15</sup> Desta demonstração participaram Raimundo, Valdemir Ka’apor e Julio Cesar, conhecido por Beneza, do município de Zé Doca. Para o repertório do ensaio, foram interpretadas as seguintes músicas, nesta ordem: “Prepara vaqueiro”; “Pelé” (homenagem); “Música da areia”; “Vaqueiro de cabiceira”; “Noite de São Pedro”; “Brilhou e Terra” (levanta boi); “Na copa do meu chapéu”; “Tempo mudou”; “Meu São João”.



Figura 8. Tambores de boi colocados perto do fogo para que o calor auxilie na afinação das peles, na aldeia Xié. Foto: Claudia López (2007).

tambor do boi [na aldeia]" (comunicação pessoal, fevereiro, 2015). O primeiro é feito pelos indígenas, o segundo pelos quilombolas, apontou. Raimundo diz ter chegado às aldeias quando tinha seus 18 anos para trabalhar na roça. Pouco depois, pediu permissão aos indígenas no intuito de realizar a toada<sup>16</sup> junto dos Ka'apor. Desde esse tempo, diz Raimundo (comunicação pessoal, fevereiro, 2015): "eu me junto à cantoria deles, no Cauim, aí eles festejam o Boi também". A toada daquela noite foi uma espécie de exemplo que remete

aos princípios melódicos e rítmicos do passado. Segundo ele, os cantos/toadas que nos apresentou não são mais do que versões, com ligeiras alterações, das toadas originais que aprendeu com seus avós.

A transcrição ora apresentada (Figura 9) é uma representação, na forma de grafia musical, que corresponde à estrutura rítmica repetida ao longo de todas as toadas apresentadas naquela noite na aldeia Xié. Trata-se de uma polirritmia constituída pelo pulso fundamental executado no bumbo por Raimundo; o tamborim quilombola tocado por Valdemir Ka'apor, seus ferimentos retratados na forma de uma quiáltera de sextina por compasso; e as claves de Beneza, marcando o primeiro e o segundo tempos do compasso, respectivamente. Raimundo era o único que, em simultâneo, cantava enquanto percutia. Sinalizava, ainda, com apito, a coda de cada toada; uns segundos de silêncio, e se dava o início de um novo canto.

A performance do tambor Ka'apor é caracterizada por um conjunto de elementos singulares, que transferem para um espaço de pouca equivalência qualquer possibilidade de analogia com a performance do tambor quilombola, isto é, tratam-se de elementos que impedem qualquer possibilidade de correspondência. Senão vejamos: depois de apontarmos

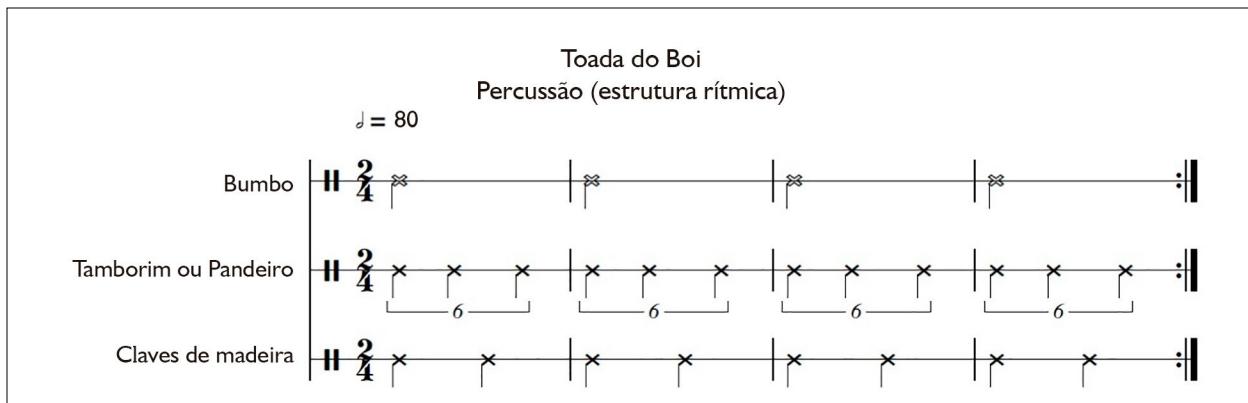


Figura 9. Estrutura polirítmica da toada do boi. Autor: Hugo Camarinha (2018).

<sup>16</sup> Esta toada do Boi poderia muito bem ser uma atualização do Bumba-meu-Boi do Maranhão, sem recorrer, talvez, a todos os elementos desta festividade, por exemplo, às indumentárias características do passado – ver registros fotográficos de D. Ribeiro (1949) quando de sua segunda expedição ao Maranhão para contato com os Ka'apor. Desta indumentária, na aldeia Xié, Raimundo só conserva o chapéu enfeitado.

os elementos rítmicos e as diferenças próprias das duas práticas percussivas, que são verdadeiramente relevantes na aldeia Xié, como pudemos verificar, precisamos salientar que os dados referentes à gestualidade, em meio às duas performances, são também distintos. Os movimentos corporais do tocador Ka'apor, enquanto este fere a pele do tambor, são acompanhados por movimentos próprios, que sugerem uma espécie de pantomima não humana, como já descrito (e adiante voltaremos a este aspecto). Já a performance do tambor quilombola acontece em meio ao festejo do Boi, onde o tocador é acompanhado por outros dois elementos (que tocam pandeiro ou tamborim e idiófone tipo clave de madeira), unicamente focados nos signos sonoros, próprios da seção rítmica e da cantoria, e que deixam as dimensões da dança, exclusivamente, sob a responsabilidade do sujeito que enverga a veste do Boi.

Entretanto, o que percebemos do levantamento bibliográfico é que ele aponta para a troca cultural entre indígenas e grupos afrodescendentes, como verificamos nas afirmações de Camêu (1977) e D. Ribeiro (1996) – aspectos interessantes para que possamos entender nosso objeto de estudo –, todavia, não encontramos nos sentidos, por nós apontados, alguma troca cultural, tal como os autores descrevem. Apenas fica evidente que, entre tais contextos, há participação efetiva de sujeitos provenientes de lugares distintos. Isto é, são integrados à festa do Boi não só os quilombolas que moram e visitam a aldeia Xié, mas também alguns indígenas Ka'apor, principalmente os jovens, que tomam para si agência e protagonismo musical, em coerência com as exigências festivas. Também a ação recíproca é verdadeira quando alguns poucos quilombolas assistem às cerimônias Ka'apor.

Tomemos, então, estas duas práticas onde se faz central o tambor, considerando-se seu grau de equivalência no encontro da pantomima animal envolta à performatividade. Emergem das duas propostas sinais evidentes da importância do universo da representação não humana. Contudo, estas proposições performativas não são análogas àquelas onde há uma agência definida por parte desses sujeitos (como

acontece, por exemplo, no xamanismo, em sua relação com os não humanos (Camarinha, 2016). Nem parece com a partida que tais predicados possam provir de alguma espécie de troca cultural, apesar de termos a representatividade animal nas duas práticas citadas. Provavelmente, essa representatividade não humana se perpetuou e difundiu, fruto de uma tal contiguidade cultural. Antes de saber qual a origem da troca, nem precisamos especular muito para entender que o elemento arquetípico da pantomima animal pode muito bem ser o mito ameríndio.

Especulações à parte, embora o tema seja deveras interessante (e talvez mereça mais aprofundamento), não cabe aqui desenvolver a origem da pantomima não humana destas performances, pois nosso foco é o tambor. Entretanto, este aspecto é aqui assinalado por se encontrar ligado ao plano performativo do instrumento em análise. Deste aspecto importante, merece ser destacado que a diferença da representatividade animal, envolta à performance deste instrumento nos dois contextos, está no modo em que o Boi não participa, afinal, dos predicados rítmico-musicais da festa, sendo que seu papel se restringe à dança. Já o tocador de tambor Ka'apor, que dança e toca no tambor ao mesmo tempo, é mimeticamente um macaco guariba (Godoy, comunicação pessoal, junho, 2016).

Abrimos, aqui, um parêntesis. Os estudos em performance, em particular a antropologia da performance, têm sua gênese nos cenários teóricos desenvolvidos pelo antropólogo simbolista Victor Turner. Um conjunto de análises sobre diversas ações performativas culminaria, mais tarde, na sua conhecida teoria da performance (Turner, 1988). Entretanto, este aparato teórico não se vê desligado de categorias muito antes desenvolvidas pelo autor, como os conhecidos conceitos de “communitas” e “liminaridade” (Turner, 1988), por exemplo. Um modelo a que apelidou de “drama social” (Turner, 1985, p. 5) veria a luz do dia no limiar da passagem que foi a sua virada do ritual para a dramaturgia. Um dos motivos fundantes da antropologia da performance estaria na aparente indissociabilidade das categorias ritual e performance. Diz o autor:



Ritual para mim, como diz Ronald Grimes, é uma 'performance transformadora que revela as principais classificações, categorias e contradições dos processos culturais'. Para Schechner, o que chamo de "violação", o evento inaugural de um drama social, é sempre efetivado por um ato ritual ou ritualizado ou 'movimento'. (Turner, 1988, p. 75).

No entanto, confirmando tal continuidade, "os rituais são performativos: são atos realizados; e performances são ritualizadas: são ações codificadas e repetíveis" (Schechner, 2002, p. 613). Conjuntamente com os contributos de Richard Schechner, também aclamado fundador desta subdisciplina, os dois autores inauguravam, assim, intercepção fundante, que foi o casamento entre a antropologia e o teatro.

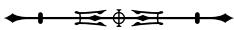
Schieffelin (2018) não abdica de trabalhar com o conceito de performance, mas não deixa de criticar a maneira como este é aplicado a partir da antropologia. Questiona este conceito apontando as implicações em considerar performance desde o ponto de vista ocidental, particularmente, menciona a relação performer/plateia no âmbito do teatro, quando inscrito ou associado a contextos que nada teriam a ver com as encenações teatrais e as relações nelas contidas. Este ponto acarreta, segundo o autor, um problema epistemológico (Schieffelin, 2018, p. 208). Para além da performance se centrar na perspectiva ocidental de performatividade teatral (Schieffelin, 2018, p. 211), o prisma ocidental desta prática implica a noção de "ilusão e da atuação como uma forma de inautenticidade" (Schieffelin, 2018, p. 219). E é aí que reside o problema epistemológico fundamental (Schieffelin, 2018). Entretanto, o autor lembra que, na Grécia antiga, o binômio performer/plateia era uma "divisão metafísica, até mesmo ontológica" (Schieffelin, 2018, p. 218), não havendo lugar aqui para qualquer "*a priori*" que atestasse a encenação da "inautenticidade".

De outra maneira, Schechner (2002, p. 644) parte do princípio de que, por detrás de "todo comportamento performativo, está o jogo". Explicita que "jogar confere um *status ontológico* à mentira". Entretanto, cabe perguntar: a performance ritual seria, assim, uma espécie de

concretização de mundos fictícios? Nesse sentido, afirma que a "performance é a forma como esses mundos são dados de forma concreta no tempo e no espaço, expressos como gestos, danças, palavras, máscaras, músicas e narrativas" (Schechner, 2002, p. 643). Talvez possam definir o conceito de performance como ambíguo em decorrência de situações como esta, sendo ele compreendido como "um objeto reflexivo controverso, permanentemente polêmico", como diz Raposo (2013, p. 8).

Schieffelin (2018) chega à problematização do conceito de performance também a partir de sua pesquisa de campo entre os Kaluli, na Papua Nova Guiné, contexto onde o âmbito ceremonial não pode ser tomado analiticamente, como se olha a relação "entre plateia e performers no teatro ocidental" (Schieffelin, 2018, p. 221). Percebemos que a performance, na perspectiva ocidental, é etnocêntrica. Podemos contrapor: "[a] ilusão da encenação performativa versus performance dos espíritos" (Schieffelin, 2018, p. 222). Dessa maneira, o autor afirma que o conceito de performance "carrega julgamentos morais e epistemológicos ocultos" que, segundo nos diz, podem, em alguma instância, comprometer o processo etnográfico (Schieffelin, 2018, p. 218).

Assim como rituais como performances cênicas, alguns postulados inscritos antropologicamente se definem (Müller, 2008). Equiparando os rituais ameríndios ao âmbito cênico, Regina Müller aponta para as múltiplas linguagens que o constituem: "dança, música, artes plásticas (adereços, objetos, pintura corporal), teatro (ritos e incorporação de personagens), literatura (narrativas míticas, discursos rituais) e cenografia (organização espacial para a ação ritual)" (Müller, 2008, p. 69). As linguagens constituintes do ritual são evocadas a partir das observações da autora sobre as performances xavante e assurini, mas fundamentalmente inspirada pela noção conceitual de Turner (1988) a respeito. Isto é, por sua conhecida definição de ritual. Para o antropólogo norte-americano, o ritual implica o performativo e o sensório, sendo que estes revelam a emergência de significados que inscrevem as definições do social/cultural (Turner, 1988 citado em Müller, 2008, p. 69).



Concentremo-nos em duas das linguagens artísticas que Müller (2008) enumera para, consecutivamente, refletir sobre a performance Ka'apor, aqui em foco. Dança e música, em particular, se apresentam em continuidade, segundo a autora. Tendo em vista que a grande maioria dos povos amazônicos não segmenta tais categorias, como acontece no ocidente, “a dança e a música indígenas são linguagens artísticas indissociáveis que devem ser compreendidas sempre no contexto da performance ritual” (Müller, 2008, p. 69). Entre os Ka'apor, dança e música estariam, de certa maneira, sintetizados no termo '*Jinghara*'. “*Oforahai* é cantar/dançar na língua dos Assurini do Xingu” (Müller, 2008, p. 69). Entre dança e canto, parece haver uma interdependência mútua, sendo que “não há dança sem canto e, por isso, voz e movimento constituem a materialidade dessa expressão. E esta. . . . se encontra contextualizada nos rituais” (Müller, 2008, p. 69). Desta mesma forma, entre os Ka'apor, são os referenciais musicais que determinam os movimentos corporais.

Sobre dança ritual Matipu, Karin Veras se concentra nos aspectos da “corporalidade e da gestualidade” deste povo indígena do Xingu, de língua Karib (Veras, 2000, p. 55). Neste contexto, a autora percebe a dança estando entre os âmbitos do poder e do afetivo. Em sua monografia de mestrado, considera “a experiência afetiva, emotiva e estética advinda dos corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano” (Veras, 2000, p. 56). Dança é aqui inclusa em uma “cadeia inter-semiótica do ritual” (Menezes Bastos, 1996, p. 11). Para pôr em prática tal tarefa, assim como Müller (2004, 2008), Veras (2000) se baseia também no escopo simbolista que enfatiza os vieses performativos. Dessa maneira, conclui que a dança está implicada diretamente na instrução, é vetor de enquadramentos políticos e sociais, facilita a relationalidade “intertribal” e a “reafirmação identitária” e, finalmente, é conectada com valores e aspectos expressivos da religiosidade ameríndia (Veras, 2000, p. 112).

Barbosa (2003), interessado em saber como se ascende às posições hierarquicamente definidas (pajé e

cacique) entre os Kambiwá e nos processos históricos da demarcação de território, adentra pelas conceituações êmicas sobre o Toré e o Praiá, interpretando-as como “práticas performáticas”. Por esse ângulo, afirma que a categoria performance não tem nenhum tipo de conotação com os princípios estruturalistas, “mas [a categoria] conota o processo de ‘completar’. Realizar uma performance, mais que praticar determinado ato ou ação, é completar um processo em curso” (Barbosa, 2003, p. 177). Para o autor, a transcorrência com sentido intrínseco deste conceito associado ao seu regime de completude nos tenta mostrar como pode ser interessante a análise de performance, como apontou Turner (1988), como “um paradigma do processo” (Barbosa, 2003, p. 177).

A teoria da performance (Turner, 1988), que se volta, como vimos, para a dramaturgia, serviu, implícita e explicitamente, como inspiração para as reflexões destes autores brasileiros. Tal impulso pode ter levado a um sutil tangenciar dos discursos musicais. Voltemos, então, à definição de Müller (2008), que interpreta ritual como performances cênicas. Antes de tomar a performance sob a circunscrição única da expressão dramática, talvez, se pudéssemos observá-la não desligada da comarca musical, teríamos condições de tirar daí reflexões surpreendentes. Pelo menos parece que é assim que Seeger (2002) busca compreender a performance ritual Suyá. Fortemente influenciado por Turner (1988), o etnomusicólogo norte-americano revela como as performances musicais deste povo promovem acepções temporais, espaciais e corporais, assim como “experiência pessoal, identidade social, relações de produção e *status social*” (Seeger, 2002, p. 686). O lugar do ritual é propício também a metamorfoses onde, através da performance musical, “o *status* de alguns participantes é transformado” (Seeger, 2002, p. 699).

Voltemos a Schechner (2002). Desta maneira, poderia afirmar-se que não haveria qualquer lugar para a participação do macaco guariba na performance do tambor Ka'apor, caso fosse conferido, nesse espaço, algum princípio “ontológico da mentira”. Ao fazermos isso, retiraríamos



qualquer laivo de protagonismo animista (Descola, 1994) que os Ka'apor atribuem (ou possam conferir) ao performer do tambor. É um guariba que salta e toca no tambor, não uma mentira. Também poderia ser analisada sob este prisma representatividade animista (Descola, 1994) idêntica nas performances do Boi nas aldeias Ka'apor.

Importante será destacar que, mesmo não havendo uma percepção clara relativa a tais trocas ou influências culturais nas expressões musicais – como a assimilação/adoção desses aspectos, tal como assinalam Camêu (1977) e D. Ribeiro (1996) –, a convivência e a participação nas performances musicais partilhadas, das quais o membranofone é central, são efetivamente uma troca simbiótica pautada pelo viés musical, na forma de correspondência simétrica, onde os contrastes culturais não são diluídos.

## A PRESENÇA DO TAMBOR ENTRE POVOS INDÍGENAS: OUTROS CONTEXTOS

Uma pesquisa recente (Barros et al., 2015), realizada a partir do estudo das coleções arqueológicas do Museu Goeldi e do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, desenvolvida na área de arqueomusicologia – centrada na organologia pré-cabralina da cultura musical Tupinambá e Tapajó, na análise de instrumentos musicais e de seus aspectos sonoros –, problematiza o uso do tambor (Barros et al., 2015, pp. 158, 159), principalmente entre os indígenas Tupinambá, possíveis ancestrais dos Ka'apor, segundo D. Ribeiro (2010, p. 80)<sup>17</sup>. Na pesquisa conjunta, são reportadas evidências da presença Tupinambá na Amazônia (Pará e Maranhão): “. . . fontes históricas atestam o compartilhamento de diversas características culturais – traço peculiar dos grupos Típí-Guarani – dos Tupinambá da região amazônica com

aqueles da costa, permitindo, assim, tratar de aspectos musicais daqueles” (Barros et al., 2015, p. 161).

Como assinalam os autores, na obra do padre João Daniel, presente na Amazônia entre 1741 e 1757, é descrito o uso do membranofone pelos Tupinambá. O levantamento conjunto atesta que:

Assim como é característica dos grupos Típí-Guarani, os Tupinambá que habitavam a Amazônia no período colonial brasileiro mantinham diversos aspectos musicais dos Tupinambá que habitavam a costa, dos quais há uma maior variedade de relatos. Essa constatação, ainda que problematizável, permite estabelecer relações entre as regiões, na tentativa de entender a cultura musical dos Tupinambá em questão. . . . Os instrumentos descritos eram os maracás, os guizos chamados de *uaí* que eram atados aos pés (Staden, 1930 [1557]), os tambores e as flautas de bambu e as feitas com os ossos dos inimigos (Daniel, 1976 [1757-1776], p. 229). . . . Os tambores eram fabricados de madeiras ocaas e às vezes modelados com fogo (Daniel, 1976 [1757-1776], p. 205). Havia tambores menores, chamados por Daniel de tamboril, que eram executados juntamente com determinada flauta pelo mesmo indivíduo. . . . Os tambores maiores só eram tocados pelos mais velhos, que o faziam assentados e com ambas as mãos. Quando estes eram executados, não eram acompanhados de flautas (Daniel, 1976 [1757-1776], p. 214). Daniel não relata qual era o material usado como membrana nesses tamboris e tambores. Segundo Holler, Daniel descreveu “a flauta e tamboril como instrumentos tipicamente indígenas e não como uma introdução portuguesa” (2010, p. 104). Entre os Tupinambá uma espécie de tambor indígena era chamado de *guarará*, que os portugueses chamavam de *atabale* (Castagna apud Holler, 2010, p. 134). Segundo Izikowitz (1935), é escassa a aparição de membranofones nas terras baixas da América do Sul; quando aparecem, seriam em sua maioria cópias de tambores militares europeus e recebem nomes derivados do português e do espanhol, tais como *tambor* ou *tamborino*. (Barros et al., 2015, pp. 158, 159, 163).

<sup>17</sup> Darcy Ribeiro, em seu conhecido documentário “O Povo brasileiro”, depois de rememorar o ritual antropofágico Tupinambá, afirma em viva voz sobre os Ka'apor: “. . . eles são os índios mais parecidos com os Tupinambá da costa brasileira . . .” (D. Ribeiro, 2000). Um pouco depois, ainda na primeira parte do filme, em voz off, recorda a preciosa de Anakampukú, um importante cacique Ka'apor (pai de Jupará Ka'apor, morador da aldeia Xié, falecido em 2016), que o impressionava por sua memória genealógica. Em sequência, em uma recitação, o cantor Chico Buarque lê trecho do livro de Darcy Ribeiro que recorda um diálogo entre o antropólogo e o cacique, trata-se de uma conversa sobre antropofagia ritual, onde o indígena lembra que seus ancestrais “também caçavam gente para comer”, tal como os Tupinambá. E conclui D. Ribeiro (2000): “Esses meus Ka'apor são é Tupinambá tardios! Tupinambá de quinhentos anos depois, mudados radicalmente no tempo”.



Ora, uma vez que certas categorias musicais se apresentam análogas entre os povos Tupi-Guarani contemporâneos e os Tupinambá de outrora e que o tambor esteve presente nas manifestações musicais destes últimos, poder-se-ia cogitar que este subsiste no seio musical Ka'apor por correlação direta com o passado. No entanto, notam-se divergências performáticas entre estes, talvez a causa das mudanças culturais provocadas pelo “canibalismo cultural”, como nos indica Sahlins (1997, p. 52)<sup>18</sup>. Isto, então, nos inclinaria à possibilidade de darmos mais relevância à consideração de Izikowitz (1935, pp. 167-168 citado em Montardo, 2009, p. 177), que alude para o parco uso do tambor nas Terras Baixas da América do Sul, e a suposta influência europeia na construção dos mesmos. Contudo,

tal afirmação desconsidera, por exemplo, os tambores autóctones do povo Wari, de Rondônia, ou o gambá notado por José Veríssimo entre os antigos Maué (Veríssimo, 1889 citado em V. Salles & M. Salles, 1969, p. 261). Ainda assim, Izikowitz (1935, pp. 167-168 citado em Montardo, 2009, p. 177) atesta para possível “autoctonia do tambor nestes grupos. . . [e] cita alguns exemplos de prováveis exceções, entre elas os Toba, os Bororo, os Chiriguano e os Mataco”. Izikowitz (1935 citado em Montardo, 2009, p. 177), por adotar uma postura difusionista, torna-se relutante em refletir e supor como autóctone o tambor entre os povos indígenas.

Uma pintura em aquarela de 1585, intitulada “*El modo de baylar de los Mexicanos. Y última del primer tratado*” e incluída no Códice Tovar (Figura 10), é um



Figura 10. O estilo de dança dos nobres dançarinos astecas. Autor: Juan de Tovar (1546). Fonte: Tovar (1585).

<sup>18</sup> O autor lembra que anteriormente se recorria à etnografia como derradeiro mecanismo para documentar a cultura indígena, considerada em declínio, por se achar que estaria sucumbindo à “homogeneidade” globalizante, ou seja, um tal “canibalismo cultural” advindo do “capitalismo mundial” (Sahlins, 1997, p. 52).

documento iconográfico jesuítico de Juan de Tovar, onde, entre outras imagens, essa em particular representa uma cerimônia incluída provavelmente no “festival de Toxcatl”. Este ritual seria em consagração à respeitada altíssima deidade Asteca de nome Tezcatlipoca, um deus criador (Olivier, 2004). O que fica evidente na ilustração é o fato de ela ser uma representação de um momento ritual, que traduz gestos e movimentos relacionados com a performatividade sagrada, onde dois tocadores de tambor são os protagonistas. Os dois membranofones, que aparecem na obra, chamam a atenção por suas características distintas. Um tambor é horizontalizado, percutido com dois batentes diretamente na madeira e posto em espécie de pedestal, o segundo, verticalizado, apresenta somente uma pele e é friccionado com as palmas das mãos à maneira, diríamos, dos tambores africanos. “Os tocadores usam o *teponaxtli* [teponaztli] (tambor de madeira) e o *ueuetl* (tambor com uma membrana)” (Tovar, 1585). Estamos, então, diante de uma representação de rito asteca, que contradiz o postulado de Izikowitz (1935), de que os tambores presentes nos contextos ameríndios, afinal, não seriam autóctones, e sim trazidos pelos colonizadores europeus e/ou pelos povos vindos da África em situação de escravidão.

A gravura presente na Figura 11 foi originalmente incluída na obra escrita por Poma de Ayala (1987 [1615]), cronista indígena peruano, descendente dos incas. Esta obra, intitulada “*Nueva corónica y buen gobierno*”, é uma crônica iconográfica dirigida ao rei espanhol Felipe III, que revela vários aspectos da vida andina naquela época, assim como das atrocidades cometidas pelo colonato aos indígenas no Virreinato do Peru. A obra é fundamentalmente constituída por ilustrações, que revelam elementos culturais e sociais riquíssimos, próprios daquele contexto específico e que nos mostram, entre outros muitos elementos, a importância do uso do membranofone naquele contexto. O livro compreende um número razoável de gravuras, nas quais o tambor andino é realçado; várias das gravuras são marcadas por indígenas,



Figura 11. Inca Raymi. Fonte: Poma de Ayala (1987 [1615] citado em Rivera Cusicanqui, 2010).

que aparecem tocando tambor em momentos diversos, por exemplo, de beberagem, de cultivo, evocativos ou de adoração, ou apenas em momentos festivos (Poma de Ayala, 1987 [1615], pp. 257, 451, 169, 94).

Tanto a gravura do “festival de Toxcatl”, de Juan de Tovar (1585), como este conjunto de exemplos relativos à iconografia de Poma de Ayala (1987 [1615]), mesmo sendo dois exemplos com distância de quase um século, circunscritos às regiões mesoamericana e andina, respectivamente, comportam claramente a importância dada ao membranofone nas culturas ameríndias.

No Brasil, a importância dada pelos indígenas a este instrumento é igualmente equivalente. Na etnografia, encontramos alguns poucos exemplos dos sentidos dados ao membranofone nestes contextos



ameríndios. Entre os Guarani, por exemplo, o tambor é chamado de *angu'a*, feito de pele de cotia. Nas aldeias deste povo do Sudoeste do Brasil, as danças do *sondaro* acontecem por meio deste instrumento (Montardo, 2009, pp. 177, 178). Nem todos os membranofones indígenas serviriam em performances musicais. Segundo Piedade (1997), entre os Tukano (*Ye'pâ-masa*) da região do alto rio Negro, o tambor é um pequeno cilindro de madeira com pele de macaco, com aro de cipó, membranofone que o autor afirma servir para comunicação, "o tambor não é utilizado nas músicas e danças" (Piedade, 1997, p. 51).

Em um artigo sobre a "Festa de Santo" no alto rio Negro, Barros e Santos (2007) evidenciam formas e sinais de alteridade indígena, inerentes a esta festividade em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. O tamborino, usado na celebração, pode muito bem ter sido trazido pelos jesuítas. Como confirmação dessa assertiva, a autora se remete a Bettendorf (1990, p. 270 citado em Barros & Santos, 2007, p. 37), segundo o qual o Pe. João Maria Gorsony fazia uso do tamborino e da flauta no contato com os índios Tenetehara (Guajajara) do Maranhão.

Entretanto, os Tembé-Tenetehara fariam também uso do tambor, segundo aponta Camêu (1977), quando se reporta ao tambor Tembé incluído no acervo do Museu Nacional, recentemente destruído pelo incêndio. Segundo dados relativos ao seu tombamento (nº 15.221), o instrumento apresenta as dimensões de 18 cm x 51 cm de diâmetro, sendo que a coleta do instrumento aconteceu no rio Capim, no estado do Pará, em março de 1918 (Camêu, 1977). O autor observa que a fixação da pele do tambor Tembé é feita através de tornos de madeira, que trespassam a mesma. Isso seria, então, um forte indício da "influência negra em meio indígena", por ser esta uma "técnica. . . . semelhante à usada por tribos africanas" (Camêu, 1977, p. 224).

Apesar dos Tembé Tenetehara se encontrarem hoje junto ao território dos Ka'apor (Lopes, 1932; Camarinha & López Garcés, 2015b), e pelo fato de esses dois povos manterem uma intensa socialidade, que facilita as trocas culturais (Camarinha, 2014, 2015), no que podemos perceber em relação ao tambor, tal não sucedeu. No tambor Ka'apor, a fixação da pele acontece por meio de aros de cipó. Distintamente, no tambor Tembé, a pele seria fixada por tornos de madeira (como descrito). Do mesmo modo, os tambores da Festa do Boi (Figuras 12 e 13), dos descendentes de quilombolas que coabitam com os Ka'apor na aldeia Xié, também fixam a pele por meio de tornos de madeira e contemplam outras características distintas do membranofone Ka'apor, tais como a pele única, em oposição ao tambor Ka'apor de dupla face, assim como o batente, em oposição às baquetas de madeira que ferem os instrumentos. Nenhum deles apresenta esteira de talas de madeira entrelaçada, particularidade singular no membranofone Ka'apor contemporâneo.

A fixação da pele por meio de tornos de madeira é prática comum na construção dos membranofones usados no carimbó (dança típica do Pará e manifestação da cultura musical paraense). Em 2014, foi conferido ao carimbó a titulação de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>19</sup>. Quando imaginamos os antigos índios Tupinambá, sentados, percutindo com suas mãos os instrumentos, esta imagem pode nos reportar até a performance do gambá dos Maué e à forma como se percutem o tambor no carimbó contemporâneo. Segundo Veríssimo (1889 citado em V. Salles & M. Salles, 1969, p. 261), os antigos índios deste povo tocavam sentados, em cima de tambores, batendo com suas mãos na pele dos mesmos. Maciel (1986) nos informa que esta prática deu origem à performance e ao tambor usado no carimbó. Segundo Huertas Fuscaldo (2014, p. 83):

<sup>19</sup> Sobre este assunto, consultar IPHAN (2014).





Figura 12. Tambor (quilombola) usado na Festa do Boi – Aldeia Xié.  
Foto: Hugo Camarinha (2016)



Figura 13. Tamborim (quilombola) usado na Festa do Boi – Aldeia Xié. Foto: Hugo Camarinha (2016).

Enquanto os musicólogos e folcloristas consultados na pesquisa bibliográfica – como Vicente Chermont de Miranda (1968) e Salles (1969) – afirmam que o carimbó é uma manifestação originalmente afrodescendente, a maior parte dos mestres e carimbozeiros entrevistados, assim como o pesquisador Maciel (1986), defende a predominância da identidade indígena da manifestação.

Controvérsias à parte, pensamos que um estudo mais profundo sobre a performance do tambor Tupinambá talvez possa introduzir elementos importantes para um olhar menos parcial à etnomusicologia do carimbó, por haver, como vimos, quem afirme que este é de origem africana ou contando com pouca ou quase nenhuma influência indígena.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance do tambor Ka'apor, presenciado na aldeia Xié, sugere os movimentos de algum animal, especificamente do macaco guariba, como assinalado por Valdemir, mas não podemos afirmar que esta performance se aproxime das características do transe com possessão, quando o pajé Ka'apor assume os movimentos de agentes não humanos (animais) ou, inversamente, age por influência desses agentes não humanos em seus rituais xamanísticos. Como disse o tocador Valdemir, o tambor serve apenas “para entreter”, sua performance acontece em momentos aleatórios do ciclo ceremonial da Festa do Cauim, nos interlúdios da festa ou em momentos pontuais, fora do contexto ritual xamanístico, como na ocasião aqui relatada. Sobre o tambor Tupinambá, como vimos, pouco se sabe sobre as circunstâncias em que eram tocados. Talvez estivessem integrados a rituais de cura, como ocorre com o tambor nas práticas xamanísticas siberianas, onde, segundo as narrativas míticas, o xamã voa “para os Céus sentado em seu tamborim” (Eliade, 2002, p. 86). Por exemplo, entre os Siona da Colômbia, como afirma Langdon (1994, p. 17), o tambor tem o nome de *watígu*, que se traduz em “transportador de *watí*”, um agente invisível não humano, também usado como termo denominador entre os Siona.

Constatando certa desconsideração ao tambor indígena nos estudos etnomusicológicos, a partir da exposição “*Ka'apor akaju kawī yta muheryha - A Festa do Cauim do povo Ka'apor*” (López Garcés et al., 2014), demos destaque para os instrumentos musicais deste povo, visando chegar ao membranofone. Até o momento, boa parte destes estudos tem se debruçado em outros aspectos (igualmente importantes) dos contextos musicais ameríndios, nos quais a balança dos estudos organológicos, na etnomusicologia da música indígena, tem pendido mais para o lado dos aerofones. Na invisibilidade do membranofone em contextos ameríndios, pesa o fato de alguns estudos preliminares terem o tambor indígena como não autóctone, como aponta Izkowitz (1935). O esquecimento do membranofone resulta em uma parca equanimidade entre tais estudos, devendo este último ser estudado com maior atenção, entre as diversas categorias de instrumentos musicais indígenas.

Sobre os instrumentos musicais dos Ka'apor, constatamos a presença do maracá, da flauta de bambu, do trompete, do colar-apito e do tambor. Na comparação do tambor centenário Ka'apor, guardado na Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Goeldi (objeto nº 886), frente ao novo membranofone que encontramos na aldeia Xié, pudemos perceber similaridades e diferenças entre instrumentos. A comparação nos leva a deduzir que o velho tambor possa ter tido, no passado, a aparência e as características do novo tambor, tendo estas se perdido pelo efeito do tempo.

Distinguimos o uso do tambor entre os aspectos musicais Tupinambá, no intuito de equipará-lo com o dos Ka'apor contemporâneos, remanescentes daqueles, como assinala Ferraz (2000), observando um duplo sentido comparativo: organológico e performático. São percebidos claramente elementos análogos, aqui amplamente relacionados ao tambor Ka'apor, foco deste estudo. Diferentes considerações sobre outros membranofones foram colocadas: a suposta influência europeia na construção dos mesmos; a autoctonia de outros; o *angu'a* Guarani

(Montardo, 2009, pp. 177, 178); o tambor Tukano com fins de comunicabilidade (Piedade, 1997, p. 51); o tamborino de provável origem jesuítica entre os indígenas do rio Negro (Barros & Santos, 2007, p. 37); o membranofone Tenetehara de suposta influência africana (Camêu, 1977, p. 224); e o tambor do boi dos quilombolas nas aldeias Ka'apor. Todos postos aqui com a intenção de ressaltar a pluralidade de tambores em contextos indígenas.

Concluímos este estudo com as distintas particularidades da performance percussiva do membranofone Ka'apor, assim como algumas características da estrutura rítmica de sua performance: métrica – sequência de valores da célula. Os golpes percutidos e a cadência rítmica estão em relação direta com a dança animal. Neste ponto, fica, ainda, por ser tratada a relação da performance com a agência não humana. Falar de uma ‘imitação animal’ pode ser contraproducente, visto que é a figura do macaco guariba que prevalece enquanto o tambor é percutido. Portanto, torna-se importante examinar qual o protagonismo animal, no prisma dos indígenas, para melhor compreendermos se há ou não influência não humana na performance.

Os Ka'apor têm, nas suas expressões culturais, forte elemento opositor a toda a adversidade imposta. As dinâmicas culturais, das quais faz parte a música, são contidas em manifestações ceremoniais, rituais de cura, rituais hortícolas, momentos de esparecimento; todas expressões de enfrentamento das adversidades, delimitadoras de espaços, demarcadoras de ação e fortalecimento político e identitário. Desse círculo de dinâmicas, a cultura material tem valor determinante na fundamental relação de recursividade entre os indígenas e a floresta, que emerge na coleta dos materiais vegetais e animais, necessários para a confecção de seus objetos, dos quais fazem parte os instrumentos musicais.

Não podemos, nem é a nossa intenção neste artigo, afirmar ou negar a origem pré-colonial ou a ‘autoctonia’ do tambor Ka'apor, nem a finalidade deste trabalho foi concluir qual a origem do instrumento no seio do grupo. Verificamos que os estudos focados na música indígena das



Terras Baixas da América do Sul apresentam escassez de análises relativas ao tema. Visto que o membranofone se fez notar entre os Tupinambá, já foi presente ou permanece entre os povos indígenas citados e empregado no contexto musical contemporâneo dos Ka'apor, entre outros povos, afirmamos a necessidade de um outro olhar, a partir da etnomusicologia, a fim de suprir a falta notada e de dar efetivamente mais atenção ao uso deste instrumento no contexto musical dos povos indígenas.

A respeito do conceito de performance, foi concedido espaço, neste texto, para atender a uma sucinta reflexão que nos ajudasse a objetivar uma compreensão mais adequada de nosso objeto de pesquisa, o evento do tambor Ka'apor. Para tal, referenciamos alguma literatura correspondente a essa linha importante da antropologia, sem deixar de lado a sua problematização. Como vimos, o conceito de performance se concentra em contextos onde os vieses representativos se traduzem em eventos que contemplam linguagens artístico-culturais, como a dança e a música (entre outros). Esta proposta analítica particular, ainda que contemple predicados significativos para compreendermos as exegeses ritualísticas de certos grupos, desconsidera outras tantas instâncias que se revelam, por vezes, mais importantes para entendermos tais conjunções rituais.

Como vimos em Schieffelin (2018, p. 223), existe um problema conceptual (ou erro epistemológico) em querer transladar os sentidos da relação (desde o ponto de vista ocidental de teatro) entre “performers e plateia” para um contexto etnográfico específico. Segundo aponta o autor, o que importa é verdadeiramente perceber a natureza das relações na performance e, desta maneira, chegar a um melhor entendimento destes eventos (Schieffelin, 2018, p. 223). As “relações epistemológicas e ontológicas fundamentais” jamais devem ser tangenciadas, “pois, como aponta, esta é a margem criativa em que a realidade é socialmente construída” (Schieffelin, 2018, p. 224). O autor, que evoca e atesta a importância do conceito de

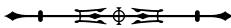
performance na antropologia, consegue problematizar tal categoria e, ainda assim, apontar que “a criação das realidades humanas acarreta problemas ontológicos e estes precisam ser explorados etnograficamente em vez de supostos *a priori*” (Schieffelin, 2018, p. 225).

Partindo deste princípio, pensamos que, para ter um entendimento mais aprofundado da performance do tambor Ka'apor, é importante favorecer um caminho que confira intencionalidade ao papel desempenhado pelo macaco guariba, que aparentemente parece realizar-se como execução mimética na dança ritmada durante a execução do tambor<sup>20</sup>. Tendo em mente que a exatidão do ponto de vista êmico postula avidamente que sujeitos não humanos (animais, vegetais, espíritos) são cravados de agência entre os Ka'apor, o próximo passo será tentar entender de que forma o macaco guariba se revela dentro da multiplicidade ontológica deste povo e como isso se reflete no âmbito da performance. Um universo constituído por multiplicidades agentivas, que merecem atenção etnográfica.

## REFERÊNCIAS

- Albuquerque, M. B. B. (2010). Beberagens tupinambá e processos educativos no Brasil colonial. *Revista Cocar*, 4(7), 49-62.
- Back, S. (Diretor). (1995). *Yndio do Brasil* [Documentário]. Rio de Janeiro: Cine Brasil TV.
- Balée, W. (1998). Ka'apor. *Povos indígenas no Brasil*. Recuperado de <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaapor/print>
- Barbosa, W. D. (2003). *Pedra do encanto: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiá e os Pipipá*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Barros, L. C. S., & Santos, A. M. S. (2007). Fronteiras étnicas nos repertórios musicais das ‘festas de santo’ em São Gabriel da Cachoeira (alto rio Negro, AM). *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 2(1), 23-53. doi: 10.1590/S1981-81222007000100003
- Barros, L. C. S., Silveira, M. I., Severiano, R., Gomes, L. S., & Mayonn, S. (2015). Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. *Opus*, 21(3), 149-182. doi: 10.20504/opus2015c2105

<sup>20</sup> Mas, segundo a leitura de Schieffelin (2018), esta análise pode advir de um problema epistemológico.



- Beaudet, J.-M. (1997). *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayápi*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Bettendorf, J. F. (1990). *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* (2 ed.). Belém: Secult.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*. London: University of Chicago Press.
- Brown, H. M., & Palmer, F. (2001a). Aerophone. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000242>
- Brown, H. M., & Palmer, F. (2001b). Idiophone. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050024>
- Brown, H. M., & Palmer, F. (2001c). Membranophone. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018370>
- Camarinha, H. M. (2014). *Música indígena Tenetehara: canto, ritual e relação com a medicina tradicional* (Relatório final). Belém: MPEG.
- Camarinha, H. M. (2015, maio). Música e pajelança dos povos Tembé e Ka'apor: uma aproximação comparativa a partir de uma perspectiva etnográfica. In M. E. Domínguez (Org.), *Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Camarinha, H. M. (2016). *Música e xamanismo Ka'apor: uma abordagem etnomusicológica da medicina ameríndia* (Relatório PIBIC No. 4). Belém: MPEG.
- Camarinha, H. M., & López Garcés, C. L. (2015a, junho-julho). Música Ka'apor, a práxis musical como medicina: contribuições para uma aproximação com a etnomusicologia médica. In *XXIII Seminário de Iniciação Científica. A metodologia participativa como estratégia para o desenvolvimento e conservação da Amazônia: livro de resumos*, Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.
- Camarinha, H. M., & López Garcés, C. L. (2015b, dezembro). Música no xamanismo Tembé e Ka'apor: uma análise comparativa. In S. Chada, L. B. Cohen, C. Lima & R. Smith (Orgs.), *Anais: II Jornada de Etnomusicologia*, Universidade Federal do Pará, Belém. Recuperado de [https://www.academia.edu/19653825/M%C3%BCsica\\_no\\_Xamanismo\\_Temb%C3%A9\\_e\\_Ka\\_apor\\_uma\\_an%C3%A1lise\\_comparativa](https://www.academia.edu/19653825/M%C3%BCsica_no_Xamanismo_Temb%C3%A9_e_Ka_apor_uma_an%C3%A1lise_comparativa)
- Camarinha, H. M., & López Garcés, C. L. (2016, junho). Olhar e escutar com atenção: transmissão e assimilação do saber nas práticas musicais do povo Ka'apor. In *Anais do II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia e II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia*, Universidade Federal do Pará, Belém.
- Camêu, H. (1977). *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais.
- Descola, P. (1994). Pourquoi les indiens d'Amazonie n'ont-ils pas domestiqué le pécar? Généalogie des objets et Anthropologie de l'objectivation. In B. Latour & P. Lemonnier. *De la préhistoire aux missiles balistiques: l'intelligence sociale des techniques* (pp. 329-344). Paris: La Découverte.
- Duarte, E. L., & Silva, G. S. (2014). *Instrumentos musicais indígenas: a arte e a Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém: Fundação Carlos Gomes.
- Eliade, M. (2002). *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (2 ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Ferraz, I. G. (Diretora) (2000). *O Povo Brasileiro* [DVD]. São Paulo: Superfilmes.
- Godoy, G. (2015). *Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Hill, J. D., & Chaumeil, J.-P. (Eds.). (2011). *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Huertas Fuscaldo, B. M. (2014). O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *Revista cpc*, 18, 81-105.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). (2010). *Censo demográfico 2010: características gerais dos indígenas. Resultados do universo*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (2014). *Carimbó*. Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/>
- Izikowitz, K. G. (1935). *Musical and other sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study* (Göteborgs kungl. Vetenskaps- och vitterhets-samhälles handlingar, 5). Goteborg: Elanders boktr.
- Langdon, E. J. M. (1994). *A negociação do oculto: xamanismo, família e medicina entre os Siona no contexto pluri-étnico* [Trabalho apresentado para o Concurso de Professor Titular]. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil.
- Libin, L. (2001). Organology. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020441>
- Lopes, R. (1932). Os Tupis do Gurupi. In *Actas del XXV Congresso Internacional dos Americanistas*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires.



- López Garcés, C. L. (2012). *Etiqueta: Maracá Ka'apor aldeia Xié (materiais)* [Acervo da Reserva Técnica Curt Nimuendajú]. Belém: MPEG.
- López Garcés, C. L. (2016). O mundo da horticultura Ka'apor: práticas, representações e as suas transformações. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 11(1), 133-158. doi: 10.1590/1981.81222016000100008
- López Garcés, C. L., Godoy, G., Camarinha, H. M., Françozo, M., Ka'apor, M., & Ka'apor, V. (2014). *Textos - Exposição "Ka'apor Akaju kawī yta muheryha" - A Festa do cauim do povo Ka'apor*. Belém: MPEG.
- López Garcés, C. L., González-Pérez, S., Silva, J. A., Araújo, M. O., & Coelho-Ferreira, M. (2015). Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 10(3), 659-680. doi: 10.1590/1981.81222015000300009
- López Garcés, C. L., Françozo, M., Broekhoven, L. V., & Ka'apor, V. (2017). Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), 713-734. doi: 10.1590/1981.81222017000300003
- Macdonald, H. (2001). Symphonic poem. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250>
- Maciel, A. F. A. (1986, abril 6). A literatura do carimbó I. *O Liberal*, Caderno 2, pp. 12-15.
- Menezes Bastos, R. J. (1996). A 'origem do samba' como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 11(31), 156-177.
- Menezes Bastos, R. J. (2006). Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. *Revista de Antropologia*, 49(2), 557-579. doi: 10.1590/S0034-77012006000200002
- Montardo, D. L. O. (2009). *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: EDUSP.
- Moura, P. P. C., & Zannoni, C. (2010). A música dos povos indígenas do Maranhão. *Cadernos de Pesquisa*, 17(3), 28-36.
- Müller, R. P. (1984-1985). Asurini do Xingu. *Revista de Antropologia*, 27/28, 91-114.
- Müller, R. P. (2004). Danças indígenas: arte e cultura, história e performance. *Indiana*, 21, 127-137.
- Müller, R. P. (2008). Ritual e performance nas artes indígenas [Supl. 7]. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 69-75. doi: 10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2008.113496
- Museu do Índio. (2015). *Urubu-Kaapor. Tambor de pele*. (Acervo Museológico). Recuperado de <http://base2.museudoindio.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>
- Nimuendajú, C. (1921). Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendajú (Documento inédito). *Catálogo das Coleções Etnográficas do Museu Goeldi*. MPEG: Belém.
- Oliveira, R. C. (1998). O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In R. Cardoso de Oliveira. *O trabalho do antropólogo* (pp. 17-35). Recuperado de <https://app.box.com/s/n6akk3f3v2t6ssf4rjm8mo32z0brzvuw>
- Oliveira, R. S. (2016). *Os Tupinambá no Brasil colonial: aspectos da transmissão musical* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil.
- Olivier, G. (2004). *Tezcatlipoca: Burlas y metamorfosis de un dios azteca* (T. Sule, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Piedade, A. T. C. (1997). *Música Yé'pá-masa: por uma antropologia da música no alto Rio Negro* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Piedade, A. T. C. (1999). Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari. *Horizontes Antropológicos*, 5(11), 93-118. doi: 10.1590/S0104-71831999000200005
- Piedade, A. T. C. (2011a). Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. *TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, (15), 1-22.
- Piedade, A. T. C. (2011b). From musical poetics to deep language: the ritual of the Wauja sacred flutes. In J. D. Hill & J.-P. Chaumeil (Eds.), *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America* (pp. 239-256). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Piedade, A. T. C. (2013). Flutes, songs and dreams: cycles of creation and musical performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil). *Ethnomusicology Forum*, 22(3), 306-322. doi: 10.1080/17411912.2013.844441
- Poma de Ayala, F. G. (1987 [1615]). *Nueva crónica y buen gobierno*. México: John Murra, Rolena Adorno & Jorge L. Urioste.
- Raposo, P. (2013). Prefácio. In P. Raposo, V. Z. Cardoso, J. Dawsey & T. Fradique (Orgs.), *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance* (pp. 7-11). Florianópolis: UFSC.
- Ribeiro, B. (1988). *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Ribeiro, D. (1949). *Dançarinos com tocador de tambor grande*. Maranhão: Museu do Índio. Recuperado de [http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spia/indios\\_urubu\\_spi/images/spia1771.jpg](http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/spia/indios_urubu_spi/images/spia1771.jpg)



- Ribeiro, D. (1996). *Diários indios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, D. (2000). *O povo brasileiro* (I. G. Ferraz, Diretora) [DVD]. São Paulo: Superfilmes.
- Ribeiro, D. (2010). *Meus indios, minha gente* (Coleção Darcy no Bolso, Vol. 7). Brasília: Editora UnB. Recuperado de <https://books.google.com.br/books?id=RhN1uQAACAAJ>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Sahlins, M. (1997). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Maná*, 3(1), 41-73. doi: 10.1590/S0104-93131997000100002
- Salles, V., & Salles, M. I. (1969). Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, (9), 83-99.
- Schechner, R. (2002). Ritual and Performance. In T. Ingold (Ed.), *Companion encyclopedia of Anthropology* (pp. 613-647). Recuperado de <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=169490>
- Schiffelin, E. L. (2018). Problematizando performance. *IIha Revista de Antropologia*, 20(1), 207-228. doi: 10.5007/2175-8034.2018v20n1p207
- Seeger, A. (1980). *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Seeger, A. (2002). Music and dance. In T. Ingold (Ed.), *Companion encyclopedia of Anthropology* (pp. 686-705). Abingdon: Routledge.
- Tovar, J. (1585). O estilo de dança dos nobres dançarinos astecas. *Biblioteca Digital Mundial*. Recuperado de <https://www.wdl.org/pt/item/6751/>
- Turner, V. (1985). Epilogue: are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In E. L. B. Turner (Ed.), *On the edge of the Bush: Anthropology as experience* (pp. 291-301). Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/540338?origin=crossref>
- Turner, V. (1988). The anthropology of performance. In *The anthropology of performance* (pp. 72–98). New York: PAJ Publications.
- Velthem, L. H. V. (2012). O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, 7(1), 51-66. doi: 10.1590/S1981-81222012000100005
- Veras, K. M. (2000). *A dança matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil
- Veríssimo, J. (1889). *Estudos Brasileiros* (Vol. 1) (2 séries). Belém. Tavares Cardoso.
- Zebba, S. (Produtor). (1950). Uirapuru – an interpretation [Filme]. In Back, S. (Diretor). (1995). *Yndio do Brasil* [Documentário]. Rio de Janeiro: Cine Brasil TV.

