



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

IZOMAR LACERDA

PIYARËTSI: Musicalidades rituais entre os *Ashenika* do Rio Amônia da Amazônia
acreana.

Florianópolis

2021

Izomar Lacerda

PIYARĚTSI: Musicalidades rituais entre os *Ashenĩka* do Rio Amônia da Amazônia
acreana.

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social para a obtenção do
título de Doutor em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Rafael J. de Menezes Bastos.

Florianópolis

2021

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

Lacerda, Izomar

PIYARETSI: Musicalidades rituais entre os Ashenika do
Rio Amônia da Amazônia acreana. / Izomar Lacerda ;
orientador, Rafael José de Menezes Bastos, 2021.

316 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Ashaninka. 3. Ritual. 4.
Musicalidades. 5. Cadeia Intersemiótica. I. José de Menezes
Bastos, Rafael. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
III. Título.

Izomar Lacerda

Título: *PIYARÊTSI*: Musicalidades rituais entre os *Ashenïka* do Rio Amônia da Amazônia acreana.

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Anthony Seeger

University of California

Prof.^a Dr.^a Deise Lucy Oliveira Montardo

UFAM

Prof.^a Dr.^a Maria Eugenia Dominguez

PPGAS-UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Antropologia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Orientador

Florianópolis, 2021.

Para Laura, minha companheira e Dora, minha filha.

Para Anna, minha mãe e Alcides, meu pai.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha companheira, cúmplice, namorada Laura. Você é meu maior incentivo. Sem seu amor, carinho, respeito, apoio (moral e financeiro) e paciência, eu não conseguiria passar por mais esta fase. Também aproveito para me desculpar pelo longo período de ausências, dificuldades e mau humor. Juntos, nos aventuramos pela Amazônia e persistimos nas dificuldades destes muitos anos. Mesmo difícil, enfrentei isto contando com o seu bom humor e alegria, regado a jantarzinhos, violãozinho, patezinhos, vinhozinhos, cervejinhas e boas risadas. Te amo muito, Negrita. Contigo eu sou bem melhor do que costumava ser! Nos momentos mais difíceis, tenho em você meu porto-seguro, onde encontro alento. Além de tudo, no percurso desta empreitada, tivemos nossa amorzinha querida, a Dora! Em meio a tantas dificuldades e desafios, ela nos ajuda a manter o foco no que importa. Este trabalho é dedicado a vocês duas, meus amores.

A meus pais: Dona Anna e Seu Alcides, por toda a força e incentivo, além do amor incondicional que venho recebendo desde meu nascimento. Tomem este trabalho como uma homenagem e uma pequena retribuição. Amo vocês.

Ao meu orientador Rafael J. de Menezes Bastos. Não tenho palavras para agradecer a amizade de tantos anos e a oportunidade de conviver e trabalhar com esse sujeito de tanta sabedoria, generosidade, paciência e elegância. Seus ensinamentos têm sido a melhor parte de meu trabalho como aprendiz de antropólogo e espero ainda contar contigo por muito tempo. Muito obrigado mesmo Rafa. Aproveito e agradeço também a sua cúmplice/companheira, Silvinha, pela amizade e incentivo.

Aos meus amigos *Ashenika* do Rio Amônia:

Primeiramente e em especial a Wewito e sua família (Alzelina, Iara, Kamorishe, Piyungari e Piãgiri) que me acolheram tão bem e com tanta paciência e vontade de construir uma aliança. Sou grato também a Isaac por me acolher e mediar junto à comunidade, a minha chegada e permanência na T.I.. A Moisés pelo esforço em me inserir no “mundo espiritual” *Ashenika*, e por tantas coisas aprendidas que superam em muito qualquer trabalho escrito que eu possa fazer.

Também agradeço a Seu Antônio e Dona Piti, que tão bem me acolheram em sua casa. Dona Piti ainda me ajudou muito quando de meus problemas de saúde, além de sempre estar preocupada com meu bem estar e de que eu não me sentisse só na aldeia. Muito grato a vocês.

Agradeço a Oãtxoque, que tanto me ensinou sobre a música do *Piyarêtsi* e a mitologia. Você é um excelente professor e um grande amigo.

Agradeço a Shomõtsi pelas conversas de tanto proveito para meu aprendizado, assim como pelo humor impagável. Agradeço também a Otxo, por me levar ao “centro” (da mata) para visitar seu pai (Shomõtsi) e seu sogro Aricemi, a quem agradeço muito também por tanto aprendizado.

A Komayari, pelas conversas profundas sobre a mitologia, as tradições e a linguística de seu povo.

Agradeço também a Benki pelas exegeses elaboradas e cheias de informações, assim como pelas experiências rituais fantásticas.

Grato a Davi, que me acolheu de forma muito gentil em sua casa na cidade de Thaumaturgo e, junto com sua família, me ajudou muito na recuperação de minha condição debilitada de saúde.

A Dora, Alzelina, Alexandrina, Fátima, Maicon, Compadre Valdeci, Seu Cláudio, Iririta, Wiko, Tsirõtsi, Francisco, Eliane Yawanawa, Taire, Piãko, Biãka, Vanderléia, Letxero, Hadã, Baial, Shãpe, Jaime, Bandeirão, Enison, Sãkori, Ixari, Goya, e todos os demais sujeitos que de alguma forma contribuíram para minha permanência e aprendizado vivenciando o mundo da T.I. Kampa do Rio Amônia. Muito obrigado.

Ainda no Acre, gostaria de agradecer profundamente a Gleyson e Valquíria. O primeiro, como assessor da Associação Apiwtxá - e posteriormente, diretor da CPI/Acre (Comissão Pró-Índio) - por me proporcionar um aprofundamento relacional com as lideranças da Apiwtxá, assim como fornecer muitas dicas fundamentais para a melhor convivência com estes sujeitos. A Val, além da amizade e acolhida, agradeço sobretudo, pela ajuda como Coordenadora do Curso de Licenciatura Indígena da UFAC (Universidade Federal do Acre – Campus Floresta) para que eu pudesse exercer a função de professor orientador de Wewito, o que foi fundamental para uma aproximação maior ainda entre mim e ele, dando possibilidades de aprendizados profundos sobre as temáticas de estudos compartilhadas entre nós. Agradeço ainda aos professores da UFAC Manuel Estébio e Amilton.

Aos professores do PPGAS-UFSC, com quem tive aprendizados fundamentais, tanto em disciplinas como pelos corredores e que certamente contribuem em muito para meu desenvolvimento acadêmico. Agradeço, sobretudo, a Oscar Calávia, Mirian Hartung, Márnio Teixeira Pinto, Carmen Rial, Theóphilos Rifiótis e Sonia Maluf. A José Kelly e

Gabriel Barbosa, pelas leituras e sugestões ao projeto de tese; e a Jeremy Deturche e Acácio Piedade (UDESC) pelas críticas ao texto de qualificação da tese.

Agradeço aos membros da banca de defesa de tese: Antony Seeger, Deise Lucy Montardo, Maria Eugênia Dominguez e Jeremy Deturche.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado e ao INCT Brasil Plural pelos recursos financeiros que foram fundamentais para a realização do trabalho de campo.

A todos os colegas e amigos do MUSA-UFSC, pelas várias conversas interessantes que as reuniões do núcleo sempre fomentam.

Agradeço ao Professor José Pimenta (UNB) por ajudar nas primeiras negociações para meu trabalho de campo.

Agradeço ao Professor Philippe Bourgois (UCLA) que em alguns dias de convivência, me ensinou lições importantíssimas sobre etnografia e escrita etnográfica, com as quais julgo terem me ajudado a escrever este trabalho da forma que gostaria. Agradeço ainda pela gentileza de me enviar todos os livros de sua autoria. Foram inspiradores!

Agradecer aos amigos é sempre difícil e injusto – sobretudo em um processo como este aqui, prolongado por tantos anos -, pois pessoas muito importantes acabam sendo esquecidas por motivos quase sempre inexplicáveis. Portanto, aos que não forem citados nominalmente, fica a minha gratidão e sinceras desculpas pelo possível esquecimento.

Primeiramente, agradeço profundamente a meu amigo Kaio Domingues Hoffmann, pela convivência desde a graduação, sempre com muita conversa, reflexões de fundo de sala, risadas e cachaçadas que sempre renderam reflexões fantásticas. Nas fases de escritas, suas leituras, críticas, sugestões e apoio foram fundamentais para que eu conseguisse finalizar este e outros trabalhos. Valeu demais Kaiera!

A Marcelo Portela, grande Jogadô, que além de muita conversa e amizade, como engenheiro acústico/músico, me ajudou muito a conseguir realizar boas gravações de áudio em campo.

Aos meus amigos do Rock (Ramonés) na Lavanderia, Marcelo Spaloense, Sidnei Vidal e (novamente) Kaio D. Hoffmann. Sem estes momentos de alegria, extravasados nos gritos e riffs de guitarras distorcidas seria muito mais difícil suportar as angústias que o processo da escrita da tese rendeu. Hey Ho! Let's Go!

Aos Cumpadi/Cumadi: Leco e Gonzalo, amigos queridos fundamentais para a vida de minha família! Vinícius Possebon (Moskão), nosso grande mestre Jedi! Dismael e Karla, por tanta torcida e palavras de incentivos durante estes anos todos de convivência

e muita amizade. Também aos cumpadi/cumadi colombianos Carlos e Marcela, que mesmo a distância, sei que torceram por mim.

A Tati Dassi, pela parceria durante a fase de aulas presenciais do doutorado, a leitura dos primeiros escritos da tese, a assessoria em inglês e por nos deixar tocar Rock em alto volume em sua casa!

Agradeço também a prazerosa convivência com a turma das pelejas musicais, cantorias, churrascada, conversas, risadas e coisas do tipo. Além da Lalita, nos vocais e na cozinha, agradeço em especial: O polvo da “República Independente da Coxta di Dentro”, Bernardo, Dai, Tiago, Ingrid, Daniel, Mateus, Aline, André e Fernanda. Novamente aos Ramones e suas cúmplices, Tati, Bianca e Bruna. Aos amigos Helô, Max, Sarah, novamente ao Portela e a Gabi. Agradeço ainda a Fer Marcon, Afonso, Ari, Taty, Harold, Carolina, Juliana (Ju) e Thiago.

Aos amigos do extinto “Bloco Carnavalesco Universtárias Peludas”. Em especial, novamente, aos cumpadi Disma, Karla, Maurício e Moskão, além dos amigos(as) Camilo, Graci, e aos Forquilha: Marcão (o que não gosta de pizza congelada, nem de vinho), Rodrigo (Dicon), Mano (Demétrio), Nadinho, Pereira, Cunha, Wladi, Gisele, Elaine e Vânia. Obrigado Nação Peludense!

Agradeço a meus irmãos véio excaliburianos de tempos de outrora dos quais, mesmo na distância, continuamos juntos. Obrigadíssimo mesmo Broto, Suspa e Glote Tio e Leo, Bozó, Keima e Lilian, Ritão, Paiacan, Bruno, Zé Mauro, Pinga, Biju e Zé Pirula. Sem a experiência de conviver aqueles malucos tempos de picardias em sampa, não haveria a minha abertura de perspectiva para a possibilidade do mundo acadêmico. Além das próprias picardias em si! “Levantem cavaleiros! Brindemos nossa glória!”.

A meus familiares que, mesmo a distância, sempre torceram e fizeram esforços para me incentivar e ajudar como podiam. Em especial a meus irmãos Helinton, Adilson e Everson (*in memoriam*); meu irmão emprestado, Fabiano (Moita) e sua família; minhas(meus) sobrinhas(os) Eder (*in memoriam*) Taiane, Tainara, Diogo, Anna e Lucas; meus(minhas) sogros(as), Susana, José Luis (*in memoriam*), Raul e Rita; meus(minhas) cunhados(as) Carolina, Maurício, Ramiro, Raulzinho, Otávio, Bruno, João, Fabi e Claudiane (*in memorian*).

Agradeço a meus fiéis escudeiros peludos: minha companheira que me acompanhou em muitas madrugadas, minha cachorra Pretinha (*in memoriam*). Por muitas vezes, jogar sua bolinha foi a única saída possível das angústias que me travavam na escrita solitária. Mais recentemente, meu parceiro animadíssimo Peri a substituiu nesta

empreitada, a quem agradeço muito. Também a coelhinha Flor, que, como dizia Clarice Lispector, pensa como ninguém o pensar dos coelhos, mexendo rapidamente o focinho!

RESUMO

Esta tese é uma etnografia do ritual do *Piyarëtsi* entre os *Ashenïka* do Rio Amônia (Alto Juruá) na região fronteira Brasil/Peru na Amazônia acreana. Baseada no discurso nativo e em parte de sua mitologia, o rito é analisado sobretudo com atenções voltadas para aspectos de suas musicalidades. *Piyarëtsi* denomina a bebida fermentada de mandioca (“caičuma”), mas também designa o ritual de seu consumo. Tal rito, em sua versão ideal, é constituído por uma série de micro-rituais musicais dos quais participam tambores e flautas, assim como se expressam repertórios específicos de cantos e danças que agenciam modos diferenciais de participações dialógicas e complementares entre homens e mulheres. O complexo rito-musical aponta para conexões cosmológicas, estabelecendo relações com patamares celestiais, assim como, criando uma volta a um espaço-tempo mítico ideal. O texto advoga pela compreensão de tais atos rituais como parte de um sistema ritualístico mais ampliado, que inclui como elemento complementar outro ritual musical, o *Kamarãpi*, que tem como marca característica o consumo da ayahuasca (também denominada de *Kamarãpi*). Envolvendo experiências multissensoriais sinestésicas que se passam através de uma cadeia intersemiótica, o Sistema Ritual *Piyarëtsi-Kamarãpi* é um potente modo de estabelecimento de relações amplas, horizontal e verticalmente, que explicita modos de atuação da socialidade *Ashenïka*, que tem sua ética, estética e política permeadas pelas noções de guerra e amor (sensualidades).

Palavras-chave: Ashaninka. Ritual. Musicalidades. Flautas. Indígenas Amazônicos. Aruaque. Cadeia Intersemiótica.

ABSTRACT

This thesis is an ethnography of the *Piyarëtsi* ritual among the *Ashenïka* of the Amônia River (Upper Juruá) in the Brazil/Peru border region in the Amazon region of Acre. Based on native discourse and part of its mythology, the rite is analyzed above all with attention to aspects of their musicality. *Piyarëtsi* calls the fermented drink cassava (“caïçuma”), but also designates the ritual of its consumption. Such rite, in its ideal version, is constituted by a series of musical micro-rituals in which drums and flutes participate, as well as specific repertoires of songs and dances that organize differential modes of dialogical and complementary participation between men and women are expressed. The rite-musical complex points to cosmological connections, establishing relationships with celestial levels, as well as creating a return to a mythical ideal space-time. The text advocates the understanding of such ritual acts as part of a broader ritual system, which includes as a complementary element another musical ritual, the *Kamarãpi*, whose characteristic mark is the consumption of ayahuasca (also called *kamarãpi*). Involving synaesthetic multisensory experiences that take place through an intersemiotic chain, the *Piyarëtsi-Kamarãpi* Ritual System is a powerful way of establishing broad relations, horizontally and vertically, which explains the modes of action of the *Ashenïka* sociality, which has its ethics, aesthetics and politics permeated by the notions of war and love (sensualities).

Keywords: Ashaninka. Ritual. Musicalities. Flutes. Amazon Indigenous Peoples. Arawak. Intersemiotic Chain.

Sumário

1 - INTRODUÇÃO	17
1.1 - Nota de apresentação	17
1.2 - Das motivações para o trabalho	18
1.3 - Do projeto de pesquisa e seus enquadramentos teóricos: as noções de “Guerra” e “Cadeia Inter-semiótica do Ritual”	22
1.3.1 - Das noções de guerra	23
1.3.2 - Sobre a “cadeia inter-semiótica do ritual”	30
1.4 Focalizando o <i>Piyarêtsi</i> , ajustando o escopo da tese.....	31
CAPÍTULO 1 - O TRABALHO DE CAMPO	33
1 - Meus primeiros contatos	33
1.2 – Iniciando as viagens	37
1.2.1 - Chegando ao Acre: as cidades de Rio Branco e Cruzeiro do Sul	37
1.2.2 - Rio Branco – Acre	37
1.1.3 - Cruzeiro do Sul (CRZ), uma cidade de costas para o Rio	39
1.2.1 - Primeiros encontros pessoais com os <i>Ashenïka</i> em CRZ.....	45
1.3 – As margens do Rio Amônia	56
1.3.1 - Chegando à vila (Marechal Thaumaturgo)	56
1.3.2 - A subida do Rio Amônia e a chegada à Aldeia <i>Apiwtxá</i>	62
1.4 - Reuniões, assembleia e as justificativas de minha presença: negociação continuada. ...	68
1.5 – Das parcerias em campo.....	69
1.5.1 - Wewito – Anfitrião, informante e pesquisador.....	70
1.5.2 - Moisés – Orientação de iniciação ao <i>Kamarãpi</i>	76
1.5.3 - Isaac, o professor mediador e atual prefeito de M. Thaumaturgo.....	79
1.5.4 - Oãtxoke, professor das canções do <i>Piyarêtsi</i>	81
1.5.5 - Shomõtsi, o amigo <i>ãtariite</i>	83
1.5.6 - Aricêmi – <i>ãtariite</i> e curaca do “centro”	85
1.5.7 - Seu Antônio e Dona Piti, núcleo do <i>nãpitsi</i> da <i>Apiwtxá</i> e progenitores dos <i>Piyãko</i>	86
1.5.8 - Benki, ativista e xamã internacional	88
1.5.9 - Komayari, linguista da aldeia.....	90
1.5.10 - Dora, Shãtsi (Alexandrina) e Alzelina.	92
1.5.11 - Laura, a companheira enfermeira.....	94

1.6 - Enfermidades em campo e suas implicações	96
CAPÍTULO 2 – Kampa e os <i>Ashenika</i>	105
2.1 - Nomações	105
2.2 - Breve introdução a bibliografia histórica Kampa	108
2.3 - Ashaninka no território brasileiro e a T.I. Kampa do Rio Amônia.....	112
2.4 – Centro e periferia na T. I. Kampa do Rio Amônia	117
2.5 - Família (<i>noshanika</i>), Grupo Doméstico e Território Político (<i>nãpitsi</i>).....	119
2.6 - Casa.....	121
2.7 - A Casa de Wewito	128
CAPÍTULO 3 – Descrição do Ritual do <i>Piyarëtsi</i> (Caiçuma – bebida fermentada de mandioca)	130
3.1 - Descrição d’o grande <i>Piyarëtsi</i>	131
3.2 - Dos pródromos d’o grande <i>Piyarëtsi</i>	133
3.3 - Reunião na Escola.....	133
3.4 - A uma semana d’o grande <i>Piyarëtsi</i>	141
3.5 - Há dias da festa	142
3.6 - Voltando a co-memoração d’o grande <i>Piyarëtsi</i> – abertura das gamelas	143
3.7 - A distribuição de caiçuma e o compartilhamento da bebida.....	147
3.8 – Ouvindo o <i>Kanpanhanhakinhane</i> (o “bom som do <i>tãpo</i> ”)	150
3.9 – Começa o <i>Tãpotaatsi</i> – micro ritual do tambor.....	153
3.10 - O micro ritual do <i>Pirãtãatsi</i> , das canções do repertório das mulheres	156
3.11 - <i>Sõkatãatsi</i> , o micro ritual da flauta <i>Sõkari</i> e <i>Pirãtãatsi</i> , micro ritual das mulheres.....	158
3.12 - Tudo ao mesmo tempo agora!.....	160
CAPÍTULO 4	167
4 – Considerações gerais sobre a realização do <i>piyarëtsi</i>	167
4.1 - Da concepção/feitura da bebida fermentada do <i>piyarëtsi</i>	167
4.2 – Da mandioca (mitos de origem) e do fermentado	171
4.3 - Outros tubérculos	172
4.4 Ato de concepção do <i>piyarëtsi</i> – o poder do sopro feminino	173
4.5 <i>Pitsitsiroyte</i> e os ensinamentos rituais do <i>piyarëtsi</i>	174
4.6 – Narrativa de <i>Aviveri</i>	177
4.7 - <i>Piyarëtsi</i> como “sêmem” feminino.	179
4.8 – Casa dos homens / casa do fogo: Nota sobre a disposição espacial do ritual do <i>piyarëtsi</i>	185
4.9 – Das performances rituais do <i>Piyarëtsi</i>	189

4.9.1 – Nota sobre os modos discursivos da oratória ritual <i>Ashenika</i>	189
4.10 – Especificidades sonoro-musicais e seus instrumentos.	191
4.10.1 - <i>Txooreëtsi</i> e <i>Tãpo</i> : anúncio do <i>Piyarëtsi</i>	191
4.10.2 Especificando atuações de <i>Tãpo</i>	193
4.10.3 - As sonorizações de <i>Tãpo</i> e seus repertórios.....	195
4.10.4 - <i>Tãpotãatsi</i>	196
4.10.5 - <i>Homãpani Ashi Ātariite Tãpo</i>	197
4.10.6 - <i>Tãpotãatsi/Showitãatsi</i> – repertório compartilhado	204
4.10.7 – Continuação do rito com as músicas em aparelhos de som eletrônicos: O Forró e as Chichas.....	217
CAPÍTULO 5 – Flautas, Cantos e Serpentes	221
5.1 – A flauta <i>Sōkari</i>	221
5.1.1 - Da sua constituição	221
5.1.2 – <i>Sōkari</i> e os cuidados exigidos.	227
5.1.3 – Serpentes ou aqueles/as que são temidos/as.....	230
5.1.4 – O Motivo gráfico de <i>Kēpiro</i>	232
5.1.5 – Motivo de <i>Sōkari</i>	233
5.1.7 – Motivo de <i>Kēpiro</i> e Motivo de <i>Sōkari</i> : eis os primeiros X(s) das questões.	238
5.1.8 – <i>Sōkatãatsi</i> : <i>Kēpiro</i> :: <i>Pirãtãatsi</i> : <i>Kamatōge</i> – homens e mulheres rituais.....	242
5.2 – Serpentes e sensualidades.....	248
5.2.1 - Entre Serpentes e Moléculas: <i>Kēpiro</i> , <i>Kamatōge</i> e o DNA.	250
5.2.2 - As serpentes, as moléculas de DNA e o <i>Piyarëtsi</i>	261
5.2.3 - Rosalind Franklin e outro X na questão.....	263
CAPÍTULO 6 – O ritual do <i>Kamarãpi</i>	269
6.1 – Da formação xamânica no ritual do <i>Kamarãpi</i>	269
6.2 – O ritual do <i>Kamarãpi</i> – breve descrição	271
6.2.1 - O silêncio ritual.....	272
6.2.2 – A “força” e os cantos como caminhos.....	273
6.2.3 – A chegada da “força”	275
6.3 – O pássaro Japó e o <i>Kamarãpi</i>	277
6.4 - De palavras recorrentemente cantadas no <i>Kamarãpi</i>	282
6.5 – Dos aspectos sonoro-musicais do repertório de cantos do <i>Kamarãpi</i>	286
6.6 – Repertório de canções executadas com acompanhamento de violão.	292
6.7 – Vômito ritual como purificação, aprendizado e renascimento.	294

7 - Breve Encerramento: até a próxima abertura de gamela de <i>piyaržtsi!</i>	298
8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	305
8.1 - FILMOGRAFIA.....	316

1 - INTRODUÇÃO

1.1 - Nota de apresentação

Os índios *Ashenïka*¹ do alto Rio Amônia, afirmam que fazem o ritual do *piyarëtsi*, tomando coletivamente e em grandes quantidades a bebida fermentada da mandioca (*piyarëtsi*), tocando seus instrumentos musicais, cantando e dançando para ficarem alegres, homenageando *Pawa*² (o demiurgo, pai criador) e comemorando seu legado deixado para eles no patamar terreno. Afirmam ainda neste sentido, que estar *borracho* (“bêbado”) e alegre, não necessariamente se opõe a estar sereno e ponderado, pois fazer (e tomar) *piyarëtsi* é algo muito sério. Esta tese é um esforço para compreender estas afirmações inter-relacionadas entre si. Para isto será imperativo começar tal exame com um estudo preliminar sobre o povo *Ashenïka*, - grupo classificado linguisticamente como pertencente à família Arawak, especificamente como Arawak sub-andino -, caracterizando seu lugar na etnologia e contextualizando sua história geral, que tem como aspecto fundamental as narrativas sobre os movimentos migratórios seculares das regiões das montanhas do baixo Andes peruano, na direção oriental da região amazônica do Peru, estendendo-se mais recentemente ao Brasil, no Estado do Acre, nas imediações fronteiriças entre estes dois países. Uma apresentação de especificidades dos grupos *Ashenïka* localizados na região do Alto Juruá Acreano, mais especificamente no Rio Amônia, e suas inserções no sistema político regional faz parte desta contextualização preliminar. Em seguida, insiro uma introdução a aspectos de sua cosmologia, através do pensamento mítico e de suas histórias, no intuito de acessar certa compreensão sobre a constituição do mundo *Ashenïka*, seus distintos patamares e habitantes. Este percurso continua na etnografia do ritual do *Piyarëtsi* – pensado como parte de um sistema ritual relacionado com outro ritual, o do *Kamarãpi* (que tem como característica principal o consumo de *Ayahuasca*) -, tendo como chave de entrada o seu aspecto sonoro-musical e

1 Genericamente o grupo é referido na bibliografia como *Campa* (ou suas variações *Camparia*, *Kampa* ou *Kamparia*) ou *Ashaninka*. Nos relatos missionários e coloniais, eram ainda referenciados como “Antis”. Segundo os habitantes do Rio Amônia, estas denominações estão incorretas, afirmando que preferem ser chamados pelo seu nome verdadeiro que é *Ashenïka*. Por essa razão adoto tal grafia. Segundo Renard-Casevitz (1992) o termo *Ashaninka* seria uma auto-designação em que: *A* = nome inclusivo e *shaninka* = termo que remete a origens dos homens.

2 Tomo por convenção o uso de *itálico* reservado às falas e aos termos nativos, tanto da língua materna, quanto de empréstimos das línguas portuguesa e espanhola, recorrentemente utilizados.

sua musicalidade. Por fim, seguindo trilhas abertas e vislumbrando novas veredas possíveis, o esforço reflexivo em relação a este sistema ritual apontará possibilidades para pensar qual o papel da música em tal sistema, sua implicação e importância para uma compreensão sobre a Ashenĩkaneidade³, ou seja, modos de ser e estar no mundo *Ashenĩka*. Todo o trajeto pretende compreender melhor aquelas afirmações mencionadas acima.

1.2 - Das motivações para o trabalho

Sou Cientista Social e mestre em Antropologia Social. Atuei no período em que realizei estas formações, em pesquisas - com enfoque antropológico - relacionadas às áreas da música, da política e das relações de poder. Tais estudos⁴ tiveram como campo e objetos de trabalho a temática da música popular. Minha entrada no doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS-UFSC) foi ainda nesta direção, tendo como proposta inicial o aprofundamento de questões abertas pela minha pesquisa de mestrado⁵. No entanto, já no primeiro semestre do curso de doutorado, ainda no período dos cursos curriculares e disciplinas, minhas atenções e interesses foram se voltando para a etnologia indígena⁶.

3 Este é um termo analítico que encontra correspondência na expressão nativa encontrado entre os *Ashenĩka* do Rio Ene no Peru, *Ashenĩkasanori*, ou seja, *vivir como autentica persona*.

4 Meu trabalho de conclusão de curso de graduação em Ciências Sociais é uma etnografia entre músicos do gênero musical “choro” na Ilha de Santa Catarina (Lacerda, 2007). Minha dissertação de mestrado em Antropologia Social é uma antropologia histórica da trajetória do grupo musical “Os Oito Batutas”, a partir de etnografia realizada na cidade do Rio de Janeiro (Lacerda, 2011). Este texto foi atualizado e publicado pela Editora Flor Amorosa em Lacerda (2019).

5 O projeto de doutorado inicial, apresentado para a banca do processo seletivo de ingresso ao PPGAS, buscava pensar as turnês-pesquisas do grupo musical popular “Os Oito Batutas” pelo interior do Brasil na década de 1920 - viagens que aliaram apresentações musicais e coleta de material folclórico -, localizando-as nas negociações sobre a “verdadeira” identidade nacional e as tendências ideais de procura de matéria nas tradições populares. O estudo – inspirado em Menezes Bastos (2009) - pautava-se por restabelecer a simetria nas relações entre musicólogos - etnomusicólogos - e músicos (“nativos”), sugerindo as turnês-pesquisas como antecipação de horizontes conceituais e procedimentos metodológicos de práticas musicológicas, como base da música folclórica brasileira.

6 Estes interesses já estavam presentes no período de mestrado, chegando eu a apresentar como trabalho final no curso de Métodos e Técnicas de Pesquisa I, um breve e básico anteprojeto de pesquisa sobre bailes entre os índios *Kaingang* do Vale do Ivaí, no Paraná. Este trabalho (de caráter inicial) tinha como *insight*, uma proposta experimental baseado nas minhas memórias de juventude sobre tais eventos (os bailes indígenas), quando vivia em minha cidade natal, Manoel Ribas, a sociedade envolvente dos *Kainguang* (disto, portanto, vem minha relação pessoal direta com grupos indígenas desde a infância). O trabalho relacionava esta memória com parte da bibliografia sobre os Jê meridionais, sobretudo *Kaingang* e *Xókleng*. Este exercício não teve maiores pretensões, mas também faz parte dos impulsos e tendências que me levaram à temática.

Concomitantemente a isto, ainda em 2011, no núcleo de pesquisa do qual faço parte, o MUSA⁷, estávamos realizando um interessante e intenso seminário de leitura da tese de doutorado de meu orientador (e coordenador do MUSA) Rafael J. de Menezes Bastos, sobre o ritual do *Yawari* entre os *Kamayurá* do Alto Xingu (Menezes Bastos, 1990). Estes encontros contemplavam leituras, apresentações e debates minuciosos sobre cada capítulo da tese, incluindo ainda audições selecionadas de gravações do trabalho de campo de Menezes Bastos, contando com a luxuosa presença do autor, comentando, esclarecendo e sugerindo chaves de leitura para seu trabalho⁸. As experiências nestas reuniões tiveram um impacto profundo na minha formação acadêmica como um todo e influenciaram de forma contundente a minha decisão de mudar os rumos de minha trajetória de estudos, da música popular para a etnologia indígena⁹.

De fato, a possibilidade de abertura de novas perspectivas teóricas, bem como o entusiasmo pelo novo campo de trabalho me tocaram de forma particular. Neste sentido, apresentei meus conflitos internos e novos interesses para meu orientador, o qual muito gentilmente aceitou e incentivou minha mudança de projeto de tese, apontando alguns caminhos iniciais para a efetivação eficaz da nova proposta. A partir disto voltei minhas atenções para as áreas etnográficas da Amazônia brasileira. Um dos motivos que me levaram a esta escolha foi a identificação – a partir de um levantamento prévio não exaustivo de teses e dissertações nos principais programas de pós-graduação em antropologia no Brasil, relacionados aos grupos da região - de uma carência de trabalhos sobre os grupos indígenas desta região que tivessem como pauta, pesquisas antropológicas voltadas ao estudo da arte e mais especificamente das *musicalidades* daqueles povos¹⁰. Com isto minha proposta se inseria de forma interessante dentro desta

7 O Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) tem sede no Laboratório de Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Ele reúne professores e estudantes de graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) interessados na antropologia das artes e da artisticidade. A etnomusicologia é sua área originária. O MUSA existe desde 1990 e faço parte de seu quadro de integrantes desde 2004.

8 Estas discussões também instigavam fortemente a busca de leituras intensas dos trabalhos de meus colegas etnólogos do MUSA, notadamente os de Maria Ignês Cruz Mello (2005), Acácio T. de Camargo Piedade (2004) e Sônia Regina Lourenço (2010).

9 O processo foi lento e não sem certa aflição pessoal. O medo da mudança era forte devido ao deslocamento abrupto da zona de conforto em que me encontrava, em um campo teórico e de diálogo já mapeado, onde tinha boa entrada e em que já me sentia a vontade.

10 A quantidade e qualidade de trabalhos nesta temática desde os relatos de viajantes cronistas e missionários europeus dos séculos XVII a XX, não é insipiente e nem irrelevante, mas ainda assim certa carência no quadro atual pode ser notada. No entanto, o interesse nas músicas indígenas vem

discussão temática, envolvendo de um lado, estudos já desenvolvidos por integrantes do MUSA-UFSC com grupos do Alto-Xingu e adjacências, e de outro o estudo sobre outros grupos indígenas na Amazônia, o que poderia trazer importantes contribuições aos campos da etnologia ameríndia, da antropologia da arte e da música (etnomusicologia)¹¹.

Tomada a decisão pela mudança temática em comum acordo com meu orientador, iniciei um intenso mergulho na literatura etnológica das Terras Baixas da América do Sul (TBAS), passando a realizar levantamentos de bibliografias e dados sobre grupos indígenas da Amazônia brasileira, buscando me informar e definir possibilidades para minha proposta de trabalho. Realizei também uma inserção geral no âmbito das discussões da etnologia indígena brasileira, bem como da etnomusicologia e antropologia da arte ameríndia, me dedicando – dentro das possibilidades de tempo que as primeiras fases do curso de doutorado fornecem, levando-se em conta a grande carga horária demandada pelas disciplinas e atividades curriculares normais – a leitura dos trabalhos realizados pelos colegas do núcleo de pesquisa MUSA sobre grupos ameríndios das TBAS, bem como realizando um levantamento sobre trabalhos (etnografias, sobretudo) que tratavam de dar um panorama geral sobre os atuais debates teóricos em etnologia indígena no Brasil e no mundo. Foi a partir deste levantamento que sistematizei um plano de leituras para o decorrer do doutoramento.

No primeiro semestre de 2012, tive a oportunidade de realizar um curso intensivo de leitura dirigida sobre “Etnologia das TBAS” e ainda a cadeira curricular optativa “Tópicos Especiais - Etnologia Indígena”, ambos ministrados por meu orientador, Rafael J. de Menezes Bastos, onde várias questões pertinentes ao meu projeto foram apreciadas e discutidas, havendo bom rendimento teórico e temático que foi de suma importância para a elaboração de meu projeto de doutorado.

Passado algum tempo de leitura e procura sobre grupos da Amazônia, eu não havia ainda decidido e escolhido onde e com quem eu poderia realizar um trabalho de campo, o que me causava certa ansiedade (sou ansioso, infelizmente). Ao sentir minhas angústias,

_____ aumentando significativamente ainda mais nas últimas duas décadas. Para um estado da arte mais recente sobre a música indígena nas terras baixas, ver Menezes Bastos (2007).

¹¹ Vale ainda destacar a interessante possibilidade aberta pela proposta de uma aproximação e parceria institucional entre os grupos de pesquisas MUSA-UFSC (sob coordenação de Rafael de Menezes Bastos) e Arte, Cultura e Sociedade-UFAM (sob coordenação de Deise Lucy Montardo) dentro do âmbito das redes de pesquisas vinculadas ao Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural (InCTBP). Esta entidade foi de suma importância para a pesquisa, ao me proporcionar eficientes condições para sua realização, financiando grande parte dos custos das viagens de campo e fornecendo materiais como, por exemplo, uma câmera fotográfica profissional.

meu “amigorientador” Rafael tentava me acalmar com sua paciente serenidade descontraída de sempre, dizendo: “Izo, fique tranquilo e ouça o chamado da floresta”! A frase trazia alento, além de risos, é claro. No entanto, foi o próprio Rafael o primeiro a “ouvir o chamado” - ele, “xamã caraíba que ouviu o mito dançar”, como disse Barcelos Neto (2011), tem ouvido iniciado - e me avisar. Em uma conferência que participei no México, onde dividiu a mesa do evento com o antropólogo José Pimenta (professor da UNB, Brasília), que realizou seu trabalho de campo de doutorado com os *Ashaninka* do Rio Amônia, Rafael lembrou-se de seu antigo interesse em tal grupo. Assim que retornou da viagem me procurou e comentou comigo sobre este fato, dizendo que os *Ashaninka* eram o grupo que ele gostaria de ter pesquisado, antes de sua primeira viagem ao Alto Xingu nos anos 60, onde foi “capturado” – como disse Rafael – pelos *Kamayurá*, mudando assim de rumo e de grupo. Foi assim que meu orientador me sugeriu ler e pesquisar um pouco mais sobre os *Ashaninka*, da região da fronteira do Acre com o Peru.

A partir desta sugestão, em pouco tempo fui tomado por um enorme interesse em trabalhar com este grupo, uma vez que me pareceu de forma geral, ter na artisticidade uma importância significativa para sua vida social. Também o fato de serem eles subandinos (Aruak), deslocados historicamente para a Amazônia, mas com muitas referências aos Andes, me instigava. Some-se ainda os poucos estudos realizados em relação aos grupos *Asheninka* localizados no Brasil e a ausência quase total da temática das musicalidades. A partir disto, por sugestão mais uma vez de meu orientador, procurei mais informações sobre os *Ashaninka* com o professor da UNB José Pimenta. Este muito gentilmente e de forma solícita me forneceu algumas bibliografias, orientações sobre modos de abordagens para as primeiras negociações de minha inserção em campo, além de me passar os contatos de algumas das lideranças do grupo, chamando a atenção para a provável necessidade de uma apresentação de minha proposta pessoalmente às lideranças para que eu pudesse obter a autorização para realizar a pesquisa de campo com o grupo. De fato não consegui tal autorização por email ou telefone, sendo realmente necessária uma viagem prévia de curta duração para tratar da possibilidade do trabalho, sobre o que tratarei mais detidamente adiante.

1.3 - Do projeto de pesquisa e seus enquadramentos teóricos: as noções de “Guerra” e “Cadeia Inter-semiótica do Ritual”.

No decorrer do trabalho, continuei o levantamento bibliográfico, voltando agora as atenções aos grupos Aruak e mais especificamente aos *Ashenïka*. Associado a isto, realizei então a primeira fase das pesquisas de campo, viajando em 2012 no mês de abril daquele ano para a cidade de Cruzeiro do Sul¹² – com passagem por Rio Branco – no estado do Acre, onde pude me encontrar com lideranças do grupo indígena *Ashenïka* da T. I. Kampa do Rio Amônia (Isaac, Wewito e Komayari¹³), com os quais pude compartilhar diálogos fecundos do ponto de vista da pesquisa. Estas atividades foram de total importância e deram subsídios para a elaboração de meu projeto de tese de doutorado (Lacerda, 2012a) que foi apresentado e aprovado em banca de qualificação do PPGAS-UFSC em julho de 2012¹⁴.

Já a partir deste primeiro contato, os âmbitos da artisticidade e da musicalidade¹⁵ foram reforçados para mim como centrais para se compreender a socialidade, a

12 Os contatos por telefone e email com as lideranças *Ashenïka* iniciaram em fevereiro de 2012.

13 Os três são professores bilíngues na comunidade do Amônia e constituem parte significativa da “*intelligentsia*” *Ashenïka*. No período em que os encontrei estavam preparando seus trabalhos de conclusão do curso de licenciatura indígena na UFAC. Seus temas de pesquisa abordavam: etnobotânica, estudando as variações de espécies de palmeiras na região e suas implicações para o grupo (Isaac); linguística, buscando realizar uma sistematização gramatical e um dicionário da língua *Ashenïka* (Komayari); música, buscando pensar a diversidade musical e seus contextos de realização (Wewito). Isaac é tido como o mais respeitado professor do grupo e é irmão de Wewito – também de Francisco (então assessor da presidência da Funai), Wêki e Moisés (lideranças e pajés atuantes no Alto Juruá) -, Dora (agente de saúde indígena) e Alexandrina (professora), todos filhos de Dona Piti e Antônio Pianko, o *kuraka* (caçique) da T.I. do Amônia. Todos estes sujeitos figuram como lideranças de destaque na região do Alto Juruá.

14 A banca de qualificação do projeto de doutorado contou com os professores Rafael J. de Menezes Bastos (orientador), Gabriel Coutinho Barbosa (PPGAS-UFSC) e José Antônio Kelly Luciani (PPGAS-UFSC). Agradeço as contribuições e críticas ao texto apresentado então, bem como as sugestões feitas pelos membros da banca buscando me ajudar a pensar o trabalho de campo que iria iniciar logo depois.

15 A artisticidade ajuda a compreender de forma global a importância relacional de domínios como a corporalidade, organização social, ritual, arte e xamanismo, para a constituição de socialidades no mundo ameríndio. Seria, portanto, conforme Menezes Bastos (2007: 295), “um estado geral de ser que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, esta compreendida tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a “monstruosidade”, a “prototipicidade”, a “eficácia”, a “formatividade” e outras senhas)”. Neste conceito analítico amplo desprendido das “natividades” - do ocidente, mas não só – que fazem confundir as “senhas” ou “passes de ingresso” ao universo da arte com o próprio conceito, “a vida como um todo passa também a ter lugar no campo da artisticidade” (Menezes Bastos, 2008: 155), desde a produção de pessoas até o cosmos. Neste sentido, também a musicalidade aponta para este aspecto conceitual holista e relacional, tomando como referência e ponto de partida, o domínio sonoro-musical do mundo nativo.

cosmologia e a política do grupo, tornando-se premissas básicas para minha proposta. Conjuntamente e de forma mais específica, o conceito de guerra se sobressaiu de forma pertinente e conduziu boa parte das abordagens teóricas do projeto de pesquisa. Por isso julgo importante apresentar minhas ideias em relação a esta noção, pois ela de fato foi ponto central no enquadramento teórico de todo o meu trabalho de campo¹⁶, sendo relevante também no processo de análise dos dados e da escrita da tese. No mesmo sentido, vale, na sequência do texto, fazer também uma breve explanação da minha leitura sobre a teoria da “cadeia inter-semiótica do ritual” elaborada por Menezes Bastos (1990; 1999; 2007; 2013).

1.3.1 - Das noções de guerra

Diversos trabalhos apontam para a dimensão da guerra como importante para o mundo nativo *Ashenïka*, por exemplo: Varese (1968); Weiss (1969); Mendes (1991); Renard-Casevitz (1993); Pimenta (2002); Beysen (2008); Lessin (2011). Todos estes autores tocam na temática. No entanto, o modo pelo qual isto é feito, de forma geral, parte da ideia que o estado de guerra seria algo que remetesse ao passado, apenas como “imagem” que ajuda a construir uma figura da “cultura guerreira” do grupo. A questão mais recorrente diz respeito a avaliações da tese de Renard-Casevitz (1993) sobre a proibição da endoguerra entre os Arawak sub-andinos. Segundo esta tese, diferentemente dos Pano e dos Shuar (Jívaro), os Campa teriam estabelecido uma “paz interna”, pautada numa identidade coletiva que se estenderia a outros grupos Arawak. Neste sentido, os grupos Campa seriam antes uma organização política pela paz – “Les guerriers de la paix” (Renard-Casevitz, 1993).

A tese de uma “paz interna” é criticada por Mendes (1991) no seu trabalho de campo entre os *Ashenïka* do rio Amônia, apontando para a importância social da guerra e destacando a recorrência dos conflitos intra-étnicos. No entanto, a passagem é rápida e não chega a ser desenvolvida mais a fundo pela autora. Esta crítica é lembrada por Pimenta (2002) que, reconhecendo evidências de uma “cultura guerreira” em seu trabalho de campo entre os *Ashenïka* no Rio Amônia, sugere que “a proibição da endoguerra entre

16 A ideia de sopro ritual também foi importante no momento da elaboração do projeto, bem como pensar os aerofones *Ashenïka* como variações do “complexo das flautas sagradas”. Estas ideias ainda permeiam meus interesses, mas foram deslocadas de seus lugares nas prioridades do estudo no decorrer do trabalho de campo. Suas pertinências serão avaliadas a frente.

os Campa não implica necessariamente a negação dos conflitos e das rivalidades entre ‘territórios políticos’, ou entre comunidades”. Assim, para o autor, uma identidade comum "Campa" e até "índios amazônicos", não significaria homogeneidade e negação (ou diluição) das diferenças. Segue argumentando que “se o domínio das armas oferece aos chefes um meio de aquisição de prestígio, a ‘arte da negociação’ e a resolução pacífica dos problemas, sem derramar sangue, também são qualidades altamente valorizadas” (Pimenta, 2002: 65).

Outros estudos ainda apontam a presença da guerra entre os *Ashaninka*. Para Zolezzi (1994), contrariamente a outros grupos das terras baixas, a guerra não seria um princípio estruturante da sociedade, mas, ao contrário, representaria uma característica de uma humanidade anterior desprovida de cultura. Neste sentido, a guerra seria em primeiro lugar dirigida ao "outro" (*Amahuaca*), os de língua Pano e principalmente os *Piro*, sem significar um impedimento das guerras intra-tribais e constituição de alianças políticas entre os *Ashaninka* frente a inimigos comuns.

Na compilação de textos realizada por Hill & Santos Granero (2002), estes autores (e também outros na coleção, como Heckenberger, Whitehead e Vidal) buscam caracterizar matrizes culturais específicas dos grupos Aruak, reavaliando a pertinência e generalização do modelo da predação para a Amazônia como um todo. Neste sentido, diferentemente de grupos que se caracterizariam pela primazia da constituição da pessoa relacionalmente no devir *outro*, na exterioridade (um *ethos* da predação, comum aos Pano, Carib e Tukano), para os Aruk, segundo a tese dos autores citados, o vetor potencial da constituição da pessoa – e dos grupos – estaria voltada internamente para a integração e solidariedade entre os povos linguisticamente relacionados, sendo um modo distinto de relação com o exterior, onde a proibição da endo-guerra torna-se um diacrítico fundamental. É neste sentido que Hill & Santos-Granero afirmam na introdução do livro:

É importante ressaltar que a guerra e sua ritualização [expressa no canibalismo] não são constitutivas das identidades sociais Aruaque, como é o caso entre os Jívaro, Carib, Pano e Tupi. Este contraste acentuado sugere a existência de uma ontologia Aruaque profundamente enraizada, na qual o poder ritual e as relações de comércio e troca cerimonial predominam sobre predação e conflito como princípios básicos para a ordenação da vida social e construção de sociabilidade. A relativa ausência de endo-guerra também pode estar ligada à capacidade dos grupos aruaques para formar macropolíticas regionais no noroeste da Amazônia, na periferia sul da Amazônia e outras áreas onde a hierarquia é mais claramente expressa. Como alternativa, a supressão da endo-guerra no leste do Peru e Bolívia pôde responder à ameaça representada pela expansão imperialista, pre-Inca, Inca e dos Estados. (Hill & Santos-Granero, 2002:18 – tradução minha)

Portanto, nesta ótica do “*ethos* Aruaque”, as identidades não são constituídas perante uma “ontologia da predação”¹⁷. Heckenberger chama a atenção de que, ainda que seja importante reconhecer que a parte externa é contextual e permeável, pois muitas sociedades regionais Aruaques estariam embrenhadas em vastas redes de sociabilidade, não haveria nenhuma função simbólica central ligada à predação, sendo que “de fato, entre muitos povos Arawak eram frequentemente elaborados aparatos rituais para a redução da tensão, dentro e entre aldeias, através de rituais de antagonismo sexual, eventos desportivos (lutas, jogos de bola) e ritualização de conflitos” Heckenberger (2002: 115 – tradução minha).

Gostaria de reter, primeiramente, a centralidade da dimensão da guerra no mundo conceitual *Ashenika*. Isto foi ficando cada vez mais evidente no decorrer de meu contato com o grupo. Havia uma grande recorrência do tema da guerra nos diálogos, figurado por expressões de exaltação da “força guerreira do povo”, da “cultura guerreira” e o “espírito de luta”. Mas também o modo pelo qual as relações – no caso com o antropólogo, por exemplo – eram cuidadosamente e estrategicamente levadas, me fizeram pensar na noção de guerra de forma mais impregnada e presente na dinâmica social do grupo. Tudo se passando como se a vigilância fosse a base da relação, numa condição contínua de iminência de guerra. No entanto, ao identificar essa tensão permanente – e normalizada -, sugeri que ela seria mais bem explicitada a partir de um melhor entendimento sobre a noção de guerra, não entendida nos termos em que os estudos sobre o grupo a vêm tratando – numa oposição mutuamente canceladora entre guerra e paz, onde uma é excludente da outra -, mas como uma visão positivada da guerra.

Ao pensar sobre a ordem política em relação ao sistema social xinguano, Menezes Bastos aponta a presença marcante do aspecto da “vigilância capilar” constituindo uma “etiqueta”, ou seja, uma estética e uma ética, ou ainda, uma disciplina ou legislação, que atinge todos os domínios da vida social. Analisando-se os rituais cerimoniais xinguanos e os festivais de artes marciais, o estado de guerra – ou “caminho de guerra” – surge como anti-Hobbesiano e se apresenta como fundante da socialidade xinguanas, ou seja, “a guerra não é algo ‘para fora’ mas constituidor do ‘dentro’ mesmo do *socius*”. No entanto, além de constituir o contrato social – no caso *Kamayurá* – o caminho da guerra também “está na base do contrato cósmico, uma guerra cujo inimigo central é o ‘mesmo’ transformado em ‘outro’ pela finitude”. (Menezes Bastos, 2001: 343).

17 Vale ressaltar que na mesma coleção, o texto de Gow (2002) não aponta nessa direção.

Lévi-Strauss (1976[1942]) em “Guerra e Comércio entre os índios da América do Sul” contribui significativamente para a discussão em pauta, quando equaciona a guerra ameríndia com a noção de troca. As oposições guerreiras em conflito são a contrapartida de relações positivas – trocas de especialidades produtivas -, em termos econômicos e sociais. Neste sentido, “(...) os conflitos guerreiros e as trocas comerciais não constituem na América do Sul, dois tipos de relação coexistentes, mas antes dois aspectos, opostos e indissolúveis, de um único mesmo processo social” (1976:337). Isto aponta para uma forma específica de relação com a alteridade, onde a guerra – positivada sociologicamente – não nega, senão que constitui relação. Gow (2002) se utiliza destas ideias para analisar os casos *Piro* e *Apurinã* – grupos arawak peruanos – onde troca e guerra podem ser vistas como diferentes modalidades de uma mesma relação. Neste sentido, o autor aponta que os dois grupos se relacionavam de formas distintas com os grupos vizinhos no século XIX: onde os *Piro* praticavam o comércio, os *Apurinã* preferiam a guerra. No entanto, esta diferença aparentemente radical, expressa dois modos análogos de relação. Gow afirma que na Amazônia os grupos se constituem relacionalmente, sendo a forma global de tal ordem social, uma economia da predação, onde as relações de predador-presa são o modelo cosmológico de todas as relações sociais (Gow, 2002: 193). A predação aqui, portanto, aparece como o modelo da relação de alteridade e diferença a partir do que as identidades podem se constituir. Isto é afirmado por Gow em acordo com os argumentos de Viveiros de Castro (1993).

Para Viveiros de Castro em sua análise sobre a “inconstância da alma selvagem”, o complexo canibal guerreiro *Tupinambá* aponta para uma incompletude ontológica essencial – da socialidade e da humanidade -, sendo a guerra um dos pilares do social – ligada a ideia fundamental da vingança – como, de um lado, produtor e mantenedor da diferença, e por outro, como produtor de memória – função mnemônica da vingança¹⁸. O canibalismo dos inimigos sugere um modelo de predação incorporante, que projeta um *sócius* que tem o “outro” como destino (e não um espelho) e abertura no devir (o vetor se move ao fora). O essencial do sistema da guerra-canibalismo-vingança era de tal ordem que “o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à

18 A memória do grupo era a memória das mortes e dos inimigos. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante, servindo a produção do devir. A guerra não era serva da religião, mas o contrário.

diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância” (Viveiros de Castro, 2011 [2002]: 220)¹⁹.

Fausto (1999, 2001, 2002) analisa os usos da noção de guerra em vários estudos do material etnográfico ameríndio, chegando ao uso político da noção nas formulações de Pierre Clastres, para quem “as sociedades primitivas” são antes de tudo, “sociedades *para-a-guerra*”, sendo a permanência destas sociedades devida à permanência da guerra. Neste sentido, afirma Clastres que a guerra seria o principal meio sociológico de promover a força centrífuga de dispersão contra a força centrípeta da unificação. “A sociedade primitiva é sociedade contra o Estado na medida em que é sociedade-*para-a-guerra*” (Clastres, 1982: 203). Como Clastres, Fausto (1999, 2001, 2002) critica a tradição Lévi-Straussiana que equaciona guerra e troca, pois, para o autor, a passagem de uma a outra, sem mediações, tende a esvaziar a dimensão política da guerra, assim como obscurecer o âmbito dos sujeitos e a fenomenologia. Numa superação desta posição, é que Fausto propõe pensar a guerra em grupos com as características da predação (distintas das de predominância da troca), como “consumo produtivo”. Esta ideia conjuga três proposições: 1 – prioridade na produção de pessoas e grupos, e não de objetos; 2 – a relação com o exterior sendo necessária como condição da reprodução interior do grupo; 3 – a articulação com o exterior se dá primariamente pela predação. Neste sentido, articulando consumo e produção, Fausto propõe um conceito que coloca em primeiro plano a dinâmica de união da predação no exterior com a produção no interior, transformando, portanto, a destruição do inimigo em produção de parentes, pessoas e corpos. Temos, portanto, uma noção de “predação familiarizante”, que tem no ritual, um aspecto central que permite que o trabalho simbólico de produção social de pessoas, adquira um caráter público e coletivo. Depois de caracterizar estes conceitos, Fausto assinala que “a continuidade de sistemas guerreiros como os descritos, em sua situação de ausência de guerra, não é difícil de se conceber. Todos eles possuem um maior ou menor grau de flexibilidade, que permite reproduzi-los na falta de vítimas humanas” (Fausto, 1999: 275).

Já Lanna (2005) aponta contribuições e limites no modelo analítico de Pierre Clastres, sobretudo a partir das críticas deste autor em relação ao conceito de

19 O autor ainda aponta a diferença entre dinâmicas sociais associadas às metáforas de tipo mármore e de tipo murta, atribuídas respectivamente ao ocidente e a América, onde a primeira tem por princípio “a coincidência consigo mesma”, e a segunda, por sua vez, teria por princípio a alteridade, pois forja sua identidade na relação com *outrem*, não pela sua negação.

“reciprocidade” de Lévi-Strauss. Para Lanna, Clastres articula troca e chefia, onde a ausência do poder coercitivo seria a prova de que a sociedade primitiva seria bem-sucedida em sua empreitada “contra o Estado”, pois seria uma “sociedade com poder não coercitivo”. Clastres ao entender a “essência das sociedades”, elabora que o político e o poder não se reduzem ao Estado, mas quando o Estado passa a ser definido pela dívida, Lanna nota que há um recentramento da política no Estado. Clastres vai postular a regra e instituição primitivas contra a troca, “contra o Estado” e a favor da guerra. Posteriormente, segundo Lanna, irá direcioná-las para o patamar da necessidade, da vontade e até mesmo de certo instinto de liberdade. Lanna afirma assim que a guerra mantém “funcionalmente” o ideal da autonomia. Se para Clastres a guerra e a troca não estariam em relação de continuidade, por outro lado a aliança aparece “em favor da guerra”, funcionalmente submetida a ela. Aqui Lanna argumenta que o erro de Clastres seria reduzir a aliança à razão prática suprimindo o aspecto ontológico da noção da troca como fundadora da sociedade, transformando-a em mera “necessidade”.

A partir destas discussões e de meu trabalho de campo, me deparei, portanto, com uma compreensão distinta das concepções sobre os *Ashenika*, que tendem a relacioná-los a uma “sociedade de paz”, que se constituiria sobre a base de uma busca de coesão e harmonia. O que presenciei com meus amigos do Rio Amônia foi muito mais uma “sociedade da guerra”, atenta e vigilante, convivendo com as tensões, equacionando tranquilamente hospitalidade e hostilidade²⁰. Ali o poder está capilarizado²¹, de acordo com a imagem de uma “sociedade de controle”, conforme apresentada na leitura deleuziana de Foucault²².

20Derridá, a partir de Benveniste (1995), aponta a relação etimológica entre hostilidade e hospitalidade. Este termo, do latim *hospes*, está relacionado a *hosti-pet-s* (“senhor do hóspede”), onde *hosti* aponta para o estranho, e mais, o *hostilis*, para inimigo (Derridá, 2008: 75). Temos, portanto, uma equação entre o hóspede (*hôte*) e o inimigo (*hostilis*). Ao discorrer sobre a “ética da hospitalidade”, Derridá (2003, 2008) demonstra a passagem (a partir de Kant, relacionando-o com Lévinas) da “lei da hospitalidade” enquanto incondicionalidade, para uma hospitalidade condicional e condicionante com força de lei. A hospitalidade para se efetivar lei, só se concretiza enquanto traição de sua incondicionalidade, pervertendo-se na hostilidade. A hospitalidade só se realiza pela des-purificação – da plenitude da incondicionalidade –, como equacionada com a hostilidade. Não há como não lembrar o dito popular que parece já anunciar os nexos correspondentes entre hospitalidade e hostilidade: “hóspede é como peixe, depois de dois dias começa a feder!”.

21 Aqui há semelhanças significativas com uma das características do *ethos* xinguno a que se referiu Menezes Bastos (1990, 2001, 2013) em relação ao controle e disciplina neste contexto etnográfico, como a “gnosiologia da Fresta no Sapé”.

22 Nesta perspectiva, não compartilho da tese de Hill & Santos Granero (2002) sobre o *ethos* aruaque destituído do domínio da guerra.

Deleuze (2005) na cartografia de Foucault aponta uma nova proposta de concepção do poder, realizando de um lado, um mapeamento crítico dos postulados tradicionais sobre a natureza do poder, e de outro, um diagrama do poder como vetores de relações de forças. Neste sentido apresenta os postulados sobre o poder buscando diagnosticar seus limites: 1- no postulado da propriedade, o poder deve ser visto para além de uma propriedade de classe, sendo antes estratégias – e não uma posse – com efeitos de suas posições num campo de forças; 2- no postulado da localização, a centralização do poder em instituições – como o Estado - deve ser revisto, como efeito de uma multiplicidade de micro-poderes difusos, onde a disciplina toma parte fundamental como tecnologia de produção de corpos, gestos e tempos; 3- no postulado da subordinação do Estado ao modo de produção, a economia é antes um dispositivo disciplinar – formas dissipadas de dominação e mecanismos de poder - do que produtivo; 4 – no postulado do atributo da posse dominante, Foucault mostra que o poder não tem essência, antes sendo um conjunto de relações de forças tanto em relação aos dominantes quanto aos dominados; 5 – no postulado da modalidade, os modos de ação do poder estão associados a repressão violenta e a ideologia (“falsa consciência”). Isto não opera necessariamente. A violência exprime o efeito de uma força, mas não a relação de poder, uma vez que este “produz ‘realidade’ antes de reprimir” e “produz ‘verdade’ antes de mascarar”; 6 – por fim, no postulado da legalidade, a lei seria tomada como expressão do poder (do Estado), o que é repensado em termos de composição de “ilegalismos”, gerenciados pela lei (possibilitando e compensando as relações de forças entre dominantes e dominados) e assim, a lei é sempre uma composição de ilegalismos que ela diferencia ao formalizá-los. Nestes termos a noção de “diagrama” é ressaltada por Deleuze como indicação cartográfica do campo social em suas micro-relações, sendo uma exposição das relações de força que compõem o poder, onde o saber e os enunciados de poder se encontram imbricados a domínios não-discursivos. Deleuze afirma que as “sociedades disciplinares”, a partir da segunda metade do século XX, começam a dar espaço para aquilo que denomina “sociedades de controle”, como redes “cujas malhas mudam de um ponto a outro”, sendo que os controles são modulações constantes. Nas sociedades de controle, os espaços se interpenetram, se interpelariam, sem limites definidos²³. No entanto, vale ressaltar que para Deleuze, não seria uma supressão da sociedade disciplinar pela sociedade

23 Foucault (2003 [1978]) já apontava para a crise dos dispositivos disciplinares e para a necessidade de refletirmos sobre os novos mecanismos de gerenciamento de poder, cada vez mais imateriais e sutis.

do controle, mas antes uma intensificação e generalização da disciplina para além das instituições.

Portanto, para além de se pensar “o” poder, pensa-se as práticas de poder em uma dinamicidade complexa e difusa. O poder não é uma “coisa”, mas um “estado de coisas”. São situações e táticas que não cancelam os movimentos, senão que os criam – portanto, o poder tem caráter positivo.

1.3.2 - Sobre a “cadeia inter-semiótica do ritual”

Gostaria de assinalar mais um aspecto do âmbito das musicalidades, que é o papel da música na “cadeia inter-semiótica do ritual”, conforme apresentado por Menezes Bastos (1999, 1990, prelo, 2007). Conforme as descrições deste autor sobre os rituais dos Kamayurá e Yawalapiti do Alto Xingu – que são por excelência “rituais musicais” (Basso, 1985) -, a música ali, tem o papel de pivô que conecta a mito-cosmologia (palavra e pensamento) à dança (também a plumária e pintura corporal), traduzindo verbo em corpo. Esta ideia de uma série de transformações semióticas – tradutivas²⁴ – fornece uma potente teoria de abrangência Amazônica, que como sugere Barcelos Neto (2011), tem dimensões teóricas possivelmente semelhantes à do “perspectivismo ameríndio”²⁵. Assim como este, a “cadeia inter-semiótica do ritual” também apresenta variações e ênfases. Neste sentido, atenta Barcelos Neto, que no Alto rio Negro, a ênfase é sobre o mito, no Alto Xingu sobre a música, e nos Andes sobre a dança. Sugere o autor, que “tanto o perspectivismo quanto a cadeia inter-semiótica do ritual são vigorosas teorias da transformação, a primeira incidindo sobre as relações de identidade/alteridade, e a segunda sobre a ação ritual” (Barcelos Neto, 2011). Em minhas experiências em campo, pude perceber a fecundidade

24 A noção de tradução está próxima da concepção de Benjamin (2001), como uma re-produção que pressupõe sempre a possibilidade de transformação inovadora do sentido original. Neste sentido, o que se pretende no ato tradutor, é procurar ressonâncias entre os dispositivos conceituais, o original e o traduzido. Como afirma Menezes Bastos (1998: 18) a tradução dos subsistemas artísticos significantes da cadeia inter-semiótica que compõe o ritual do *Yawari* entre os *Kamayurá* estão em uma relação, antes de tauteologia, do que de alegoria ou sinonímia.

25 Na versão de Viveiros de Castro (2009), o “perspectivismo ameríndio” incide na ideia de que o mundo está composto pela multiplicidade de *pontos de vista*, como centros de intencionalidades ou *conceitos*. Isto resulta que, se para a cosmologia ocidental, a natureza é una e invariável (derivante de leis universais) e a cultura, múltipla e variável; é o inverso que se dá para a epistemologia ameríndia, ou seja, todos os seres – humanos e não-humanos – possuem uma mesma cultura (ou espírito), diferenciando-se pela variedade da sua natureza (ou dos corpos, de certa forma como roupa). Humanos e não-humanos vêm-se diferentemente por ocuparem, cada qual, diferentes *pontos de vista*. Os humanos vêm os animais como animais, mas os animais vêm a si mesmos como humanos e vêm os humanos como animais.

e complexidade das inter-conexões tradutivas de diversos planos de sentido e de expressão, como da mito-ritualística, a pictografia, a música e a dança. O papel atuado por cada um desses domínios expressivos nesta “cadeia inter-semiótica” no planeta *Ashenĩka* é algo que explorarei no decorrer da tese a partir da etnografia do ritual do *Piyarẽtsi*.

1.4 Focalizando o *Piyarẽtsi*, ajustando o escopo da tese

Depois da volta do trabalho de campo²⁶ (“estar lá”) e superadas as dificuldades de readaptação no “estar aqui” – conforme a expressão de Geertz -, comecei a organizar os dados de campo buscando estabelecer as diretrizes do trabalho para a construção da tese. O enfoque inicial tinha a pretensão “megalomaniaca” de apresentar a descrição analítica de todo o sistema ritual com o qual tive contato em campo, ou seja, os rituais do *piyarẽtsi* e do *kamarãpi*. Isto foi logo repensado depois de conversar com meu orientador. Portanto repensei um ajuste no escopo da tese.

Eu havia sido alertado por diversas pessoas relacionadas de alguma forma com os *Ashenĩka* – entre eles José Pimenta -, que seria muito difícil que eu conseguisse informações sobre o ritual do *Kamarãpi*, devida a sua relação direta com as práticas do xamanismo. Isto era uma restrição séria e eu deveria ter muito cuidado ao perguntar e tentar me aproximar destes assuntos, correndo o risco inclusive de ser expulso da T.I., caso fosse acusado de desrespeito a esta restrição. Por isso demorei um pouco até me sentir a vontade para investigar mais profundamente e fazer perguntas sobre isto em campo. Mas para minha surpresa, tive uma relação muito tranquila com meus anfitriões em relação a isto e pude dialogar abertamente sobre o *kamarãpi*, participando muitas vezes e de formas diversas do ritual, conseguindo inclusive autorização para realizar gravações de áudio de ciclos completos de suas realizações. Com isto e todo o material de campo que havia compilado, havia um apego pessoal com este tema e era muito difícil decidir por deixá-lo em segundo plano no foco da tese.

26 O trabalho de campo compreendeu duas viagens à T.I. Kampa do Rio Amônia, a primeira entre agosto e dezembro de 2012; a segunda de maio a agosto de 2013. Também uma viagem preliminar a Cruzeiro do Sul e ainda tive encontros com Wewito Piãko, meu principal interlocutor, em Manaus em 2012, quando da realização do evento “Colóquio Arte e Sociabilidades: Pesquisa, Colaboração e Fronteiras”, - promovido pelos núcleos de pesquisa MUSA-UFSC e Mbaraka-UFAM -; e em Cruzeiro do Sul, quando participei da banca de defesa de seu TCC, o qual fui orientador. Sobre o trabalho de campo terei oportunidade de tratar especificamente no capítulo 1.

Por outro lado, desde o início de minhas negociações com as lideranças do grupo, tinha como certo o foco no ritual do *Piyarêtsi*. Some-se a isto que meu principal interlocutor e professor em campo – também meu anfitrião direto, pois fiquei em sua casa – Wewito, estava realizando sua pesquisa sobre a música deste ritual de seu povo, como trabalho de conclusão de curso em Licenciatura Indígena na Universidade Federal do Acre, e eu estava incumbido de ajuda-lo nesta empreitada, numa troca de orientações, de um lado eu lhe ajudando a escrever para a academia o seu TCC, de outro ele me ensinando sobre a musicalidade *Ashenĩka*, ambos com a mesma temática como horizonte de trabalho. Neste sentido, a situação privilegiada em que me encontrava em relação ao *piyarêtsi*, contando com uma relação tão próxima com um especialista no assunto, também tornava difícil minha decisão de concentração temática.

A saída para o impasse foi justamente não abandonar nenhum dos dois rituais, investindo de forma substancial no ritual do *Piyarêtsi*, mas mantendo de fundo a ideia da sistematicidade constitutiva deste com o *Kamarãpi*, ainda que este não seja possível ser profundamente descrito nos limites deste trabalho. Foi neste sentido que os esforços foram voltados para a realização da presente tese.

CAPÍTULO 1 - O TRABALHO DE CAMPO

1 - Meus primeiros contatos

Meu primeiro contato com os *Ashenĩka* do Rio Amônia se deu por telefone, em 2012, quando iniciei o processo de negociações para a realização do trabalho de campo na Terra Indígena. Com a ajuda do professor José Pimenta da UNB (Universidade de Brasília), que realizou trabalho de campo para seu doutorado na T. I. Kampa do Rio Amônia, obtive os contatos, telefônico e de email, do professor Isaac Piyãko, uma das lideranças *Ashenĩka*. Sem respostas aos meus contatos por e-mails, então optei por telefonar. Foram muitas ligações sem sucesso. Eu tentava pensar em outras estratégias para iniciar o contato, mas não conseguia encontrar alternativas. Após ligar insistentemente por vários dias, finalmente Isaac me atendeu. A conversa foi rápida e direta ao ponto, não durando muito mais do que cinco minutos. Basicamente me apresentei como antropólogo e expus meus interesses de realizar um trabalho com eles na T.I. do Rio Amônia, estudando sobre a música. Enquanto eu falava, Isaac apenas sinalizava que estava ouvindo: “ãhã”²⁷! Quando citei o nome de José Pimenta dizendo que ele havia me passado o seu telefone, Isaac esboçou familiaridade, lembrando-se de Pimenta, dizendo: “ah sim o Pimenta, manda um abraço pra ele!”. Portanto, o primeiro sinal de abertura de diálogo com os *Ashenĩka* do Rio Amônia eu devo ao professor Pimenta, pois só o fato de citar o seu nome acabou desencadeando uma pequena, mas importante, alteração nos rumos da conversa com Isaac²⁸.

Depois de minha apresentação Isaac me explicou – tudo rapidamente e de forma objetiva e direta – que estava na cidade de Cruzeiro do Sul, junto com outros professores da T.I., onde cursavam Licenciatura Indígena na UFAC²⁹. Ele iria conversar com os demais professores (os quais ele se referia como “as outras lideranças”), com a comunidade e depois entraria em contato comigo por email para continuarmos a conversa. Finalizando, ele me deixou claro – como já me havia alertado Pimenta - que seria necessário que eu fosse até lá pessoalmente para apresentar minhas intenções e “um

27 Eu ainda não tinha ideia que esta expressão seria tão recorrente na minha pesquisa de campo.

28 Isto já indica como José Pimenta é respeitado e querido na T.I. do Amônia, sobretudo na *Apiwtxá* e entre os Piãko.

29 Universidade Federal do Acre. O curso foi realizado no campus Floresta, em Cruzeiro do Sul.

projeto” para eles. Este seria levado à comunidade e avaliado, e somente depois disto é que eu teria alguma posição se poderia ou não realizar a pesquisa³⁰. Sendo assim, já estava claro que eu teria que fazer uma viagem preliminar de campo sem a garantia de autorização. Iniciei então a preparação para esta primeira viagem ao Acre.

O contato telefônico com Isaac intensificou minhas procuras por informações sobre o grupo do Rio Amônia, ao que se somava a minha atividade de leituras gerais sobre etnologia indígena, sobre os Aruque e mais especificamente os “Campa”, como foram genericamente nomeados os *Ashenika* (e/ou *Ashaninka*) na etnologia³¹. Nestas pesquisas, sobretudo via internet, obtive as primeiras informações sobre relações entre música e os *Ashaninka*. Inicialmente encontrei notícias sobre a viagem do músico brasileiro Milton Nascimento ao Rio Amônia, no final dos anos 80³². Também consegui baixar quatro faixas e obter alguns dados relativos ao disco *Homãpani Ashaninka* gravado na aldeia *Apiwtxá* em julho de 2000³³. E ainda, para minha surpresa, me deparei com notícias sobre

30 A antropóloga Margarete Mendes e também José Pimenta descrevem o mesmo processo de uma viagem preliminar e das inseguranças em relação à possibilidade de viabilização do projeto de pesquisa.

31 No Capítulo 2 terei oportunidade de pormenorizar as diferenciações de denominações (e autodenominações) e algumas de suas implicações.

32 Esta viagem foi um convite feito a Milton Nascimento através de seu empresário Márcio Ferreira, pelo Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e pela União das Nações Indígenas (UNIS). Em agosto de 1989 durante 17 dias o cantor e uma equipe composta pelos antropólogos acreanos Terri Vale de Aquino e Mauro Almeida, o seringalista e sertanista Txai Macedo, e ainda os responsáveis pelos registros da viagem, Sri Kaxinawá e Charles Vincent (vídeos), o empresário Marcio Ferreira (fotos) e ainda o artista plástico Rubens Matuck (gravuras e fotos) viajaram pelo Rio Juruá, seguindo até a comunidade Kampa do Rio Amônia, na fronteira com o Peru, visitando comunidades ribeirinhas e indígenas no curso dos rios. A experiência foi marcante na carreira de Milton, sendo inspiração para a composição das canções do disco Txai de 1990, com o qual foi indicado ao prêmio Grammy na categoria de World Music. Entre as faixas do disco está a canção Benke, feita em homenagem a Wêki Pyiãko (ou Benki), que na época da viagem era então um menino de 14 anos que chamou muita a atenção do cantor, marcando significativamente sua experiência. (CEDI, 1991: 409). Na descida de barco de volta da viagem, já em direção à Cruzeiro do Sul, Terri realizou uma entrevista com Milton Nascimento, para o site www.programadeindio.org. Ainda embarcados, os áudios das falas são captados explicitando ao fundo as dificuldades com a navegação no Juruá na época do verão, com o nível de água do rio baixo. Neste contexto Milton fala sobre suas impressões da viagem. Os áudios editados para o programa (que contêm ainda gravações de canções do próprio Milton solo ao violão e também dos *Ashenika* em cantos do *Kamarãpi*) podem ser acessados em duas partes, no site (<http://www.programadeindio.org> – acessado em 20/04/2021). Não deixa de ser interessante notar que o disco Txai, resultante deste projeto, marcou minha carreira como músico popular em meados dos anos 90 e sua temática influenciou de certa maneira, grande parte de meu interesse por questões ligadas aos povos indígenas, ainda que numa ideia muito romântica e pouco crítica sobre o que significava isto tudo.

33 A gravação e posterior organização do disco foram feitas pela Taboca Anapyiri Produções, contando com financiamento da iniciativa privada via renúncia fiscal pela Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). As empresas patrocinadoras foram: Banco da Amazônia, Governo do

o lançamento do DVD/CD de um show ao vivo em Paris³⁴, que os *Ashenïka* do Rio Amônia fizeram em parceria com o cantor de música pop Leoni³⁵. Além disto, no youtube consegui acessar alguns vídeos de performances Ashaninka, entre elas de Benki³⁶, mas, sobretudo, de pessoas de comunidades do território peruano. Mesmo que de forma muito precária, estes dados e informações ajudaram a compor minhas ideias iniciais sobre a temática da música e sua relação com os meus futuros interlocutores do Rio Amônia.

Acre, Eletrobrás, Ministério de Minas e Energia, Fundação Elias Mansur e Fundação Ford, além do apoio do LACED – Museu Nacional. Teve como produtora executiva Nicole Algranti. As gravações e produções musicais ficaram a cargo de Victor Tostoi e Daniel Carvalho. Francisco e Moisés Piãko tiveram à frente da organização dos músicos e da mobilização da comunidade para as gravações. No Capítulo 4 volto a este assunto, comentando sobre as impressões dos *Ashenïka* do Rio Amônia em relação a este disco e acrescentando mais algumas informações relativas a este material.

34 Leoni & Ashaninkas - Outro Futuro (ao vivo em Paris), conforme informações do próprio DVD, foi gravado durante a apresentação de um show realizado no Palais de La Décourverte em Paris, em junho de 2005. O local abrigava então uma mostra sobre a Amazônia brasileira, que contava com uma exposição da cultura material de vários grupos da região, sendo o show mais um complemento para tal evento. O DVD conta, além do show com participação dos *Ashenïka*, materiais extra incluem: um breve documentário sobre o grupo filmado na Aldeia Apiwtxa (Os Ashaninkas); breve registro sobre Weki (Benki), documentando o encontro deste com Leoni e a preparação do disco; e ainda outro registro com imagens da passagem dos *Ashenïka* por Paris e dos bastidores do show (Diário de Bordo). Neste último, os *Ashenïka* aparecem caminhando pelas ruas principais de Paris com seus *kitarëtsi*, coroas e colares, todos pintados, causando impacto nos transeuntes. O projeto foi financiado pela iniciativa privada via renúncia fiscal pela Lei de Incentivo a Cultura (Lei Rouanet), contando com os seguintes patrocinadores: Banco da Amazônia, Embraer, Brasil Telecom e Ancine.

35 Conforme informações biográficas disponíveis em seu site oficial (<https://leoni.com.br> – acesso em 27/04/2021), Carlos Leoni Siqueira Júnior, mais conhecido apenas como Leoni, nasceu em 1961, no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira na música aos 16 anos, tocando baixo em sua primeira banda rock, formada com os amigos da escola, o “Chrisma”. Em 1981 passou a integrar como baixista e principal compositor da banda “Kid Abelha e os Abóboras Selvagens”, com quem recebeu quatro discos de ouro (mais de 500.000 discos vendidos). Em 1986 saiu desta banda para fundar outra, os “Heróis da Resistência”, com quem lançou três discos e conquistou um disco de ouro. A partir de 1993, Leoni seguiu em carreira solo, obtendo grande repercussão nacional o hit “Garotos II”. Leoni é um compositor de muitos clássicos do rock pop brasileiro em conjunto com outros compositores de renome como Cazuza, Herbert Vianna, Leo Jaime, Paula Toller, Frejat, Ney Matogrosso, Vinícius Cantuária, Ivan Lins e Paulinho Moska. Entre os frutos destas parcerias estão hits como: “Fixação”, “Como eu quero”, “Só pro meu prazer”, “Exagerado” e “A fórmula do amor”, entre outras.

36 Passarei a utilizar a grafia Benki para se referir o comumente conhecido Wëki Piyãko. Seu nome ainda poderia ser escrito como *Iwëki*, referindo-se ao nome de espécies de plantas (piri-piri) que têm enorme atribuição sagrada entre os Ashenïka. A nomeação de Benki - como me explicou ele próprio, confirmado por sua mãe Dona Piti – foi dada por seu avo Samuel Piyãko, tendo como inspiração o nome da planta de poder *Iwëki*. Daí, a abreviação *Wëki* e posteriormente, a tradução para Benki/Benke, uma vez que na língua *Ashenïka* o “w” tem som semelhante ao produzido pela letra “b” na língua portuguesa ou “v” no espanhol rio-platense. Algo semelhante acontece com o nome de Wewito Piyãko (irmão de Benki), que é corriqueiramente traduzido como Bebuto. Neste caso, continuarei grafando o nome de Wewito, uma vez que é assim que o próprio grava seu nome.

Para a realização da viagem de campo fez-se necessário algumas outras preparações que valem ser mencionadas. Mesmo tendo nascido no interior (do Paraná), e desde a infância estar dentro de um contexto de vida bastante familiarizado com a vivência na mata em acampamentos para caçadas e pescarias, ainda assim, a ideia de uma viagem para a floresta Amazônia despertava certas expectativas e causava algum receio. Neste sentido dispensei certo tempo em pesquisas sobre vivência na selva e equipamentos disponíveis para ajudar em tal feito (descobri um verdadeiro universo paralelo no mundo do consumo, no qual fui absorvido e passei a fazer parte³⁷). Também procurei me informar sobre prevenções a possíveis problemas de saúde recorrentes em viagens à Amazônia, no que contava com a ajuda e assessoria de minha companheira enfermeira Laura, que buscava informações junto ao Ministério da Saúde e outras instituições, sobre vacinas e profilaxias recomendadas.

Apesar de pouco usual nas etnografias, pretendo deixar claro para o leitor meus sentimentos românticos no processo de realização das viagens etnográficas. Mesmo com as preparações metodológicas que a formação profissional do antropólogo nos oferece para lidarmos com o campo, percebo que há emoções arraigadas na pessoa investigadora (decorrentes da trajetória de vida de cada um) que emergem nos momentos de preparação e efetivação de uma viagem desconhecida. Estas emoções que aqui chamo de românticas (poderíamos dizer também, exotizantes), tomam parte na experiência vivida do campo e por sua vez, implicam de forma substancial nas ideias registradas e apresentadas no decorrer do trabalho de campo. Se deixo transparecer minhas aspirações românticas para o trabalho de campo, é, sobretudo por buscar esboçar criticamente meu caminho e minha própria construção do objeto da pesquisa. Ou seja, minhas emoções subjetivas são parte de minhas reflexões críticas método e epistemológicas. Incorporo uma indicação de Lévi-Strauss (2003 [1950]) em seu texto clássico de “Introdução à obra de Marcel Mauss”,

37 A gama de materiais e equipamentos para este nicho de mercado é impressionante. Desde calçados e roupas especiais, passando por utensílios de todo o tipo, com a intensão de promover soluções inteligentes às necessidades na mata, com equipamentos resistentes, de fácil manuseio, leves e compactos o suficiente para não ser algo dificultoso para os “aventureiros”. Os tecidos das mochilas, sacos de dormir, toalhas que secam rapidamente, enfim, são muitos os itens, que dependem de um grande investimento tecnológico para seus desenvolvimentos. Dentre todos estes itens, a empresa alemã de mochilas Deuter, ganhou o meu respeito. Sem o sistema de distribuição de peso que faz parte da mochila que levei para campo e considerando meu estado de saúde com minhas três hérnias de disco, seria impossível a realização do trabalho de campo.

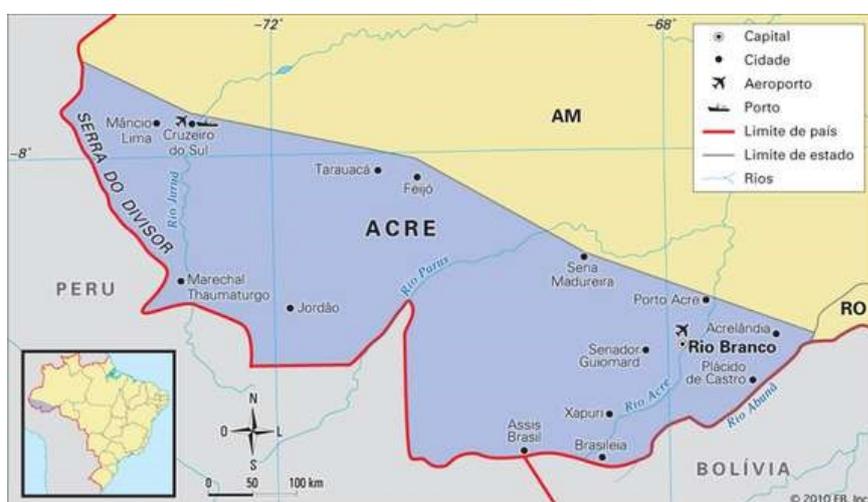
quando se refere ao lugar proeminente da etnografia nas ciências do homem, como uma experimentação concreta de um processo de objetivação da experiência subjetiva.

1.2 – Iniciando as viagens

1.2.1 - Chegando ao Acre: as cidades de Rio Branco e Cruzeiro do Sul

Tratarei desta experiência como uma primeira viagem sobre vários aspectos: Amazônia, Acre e a Floresta. Para um habitante do sul do Brasil (e viajante pelo Sudeste e Centro-oeste), como eu, realmente foi como adentrar em outro mundo tamanho o impacto das diferenças.

Mapa 1 - do Acre/Brasil.



1.2.2 - Rio Branco – Acre

Em maio de 2012 realizei a primeira viagem ao Estado do Acre, a pedido de Isaac Piyãko, para conversar pessoalmente sobre minhas pretensões de pesquisa na comunidade do Rio Amônia. Optei por permanecer por alguns dias na cidade de Rio Branco, a capital do Estado, para buscar informações sobre os grupos indígenas em órgãos do Estado e acervos, além de me adaptar aos poucos ao ambiente do norte do Brasil. Era minha primeira viagem para a Amazônia. Para um habitante do sul do país, como eu, acostumado a temperaturas mais amenas e algum calor intenso durante poucos meses do verão, se deparar com aquele mormaço úmido típico da região não foi nada fácil e já sinalizava sutilmente algumas das dificuldades por virem.

Durante a estadia em Rio Branco, pude visitar o campus da Universidade Federal do Acre (UFAC) e conhecer alguns projetos do governo do Estado, como a Casa dos Povos Indígenas e a Biblioteca da Floresta, além da sede da ONG Comissão Pró-Índio do Acre. Em minhas caminhadas pela cidade (já sentindo o rótulo de estrangeiro/forasteiro no olhar dos transeuntes) percebia muitas campanhas publicitárias (sobretudo do governo do Estado e município), sobretudo em locais públicos, como praças e escolas, que apresentavam um ambiente de exaltação aos “Povos da Floresta”, como marca diacrítica do Estado e região. Isto se dava por uma retórica que tinha na valorização da diversidade étnica-cultural amazônica seu ponto forte. Pontos turísticos eram apresentados neste sentido, onde os seringueiros (e a exaltação do período da borracha) e os povos indígenas eram apresentados como relíquias, dignas de menção honrosa na construção da cultura acreana. Para mim, cansado da retórica dos Estados do sul e sudeste brasileiro (sobretudo de onde moro, Santa Catarina), onde a exaltação é focada nos povos estrangeiros imigrantes, chegados sobretudo no início e meados do século XIX, os discursos no Acre me pareciam interessantes e simpáticos. Mas conforme o “modo turista” do visitante começou a se desligar, aos poucos foi ficando perceptível a pouca profundidade e relevância real que as questões dos “povos da floresta” tinham, de fato, nas políticas e interesses públicos, sobretudo por parte do Estado. Excetuando ações dignas de méritos de ONGs como a Comissão Pró-Índio/AC, que seguem com esforços próprios e lutando para conseguirem financiamentos para manterem seus trabalhos, quanto mais eu ia me inteirando sobre as condições de vida dos povos indígenas no Acre, mais eu ia me dando conta do pouco investimento por parte do Estado para a garantia de direitos de tal parcela da população acreana. De qualquer forma, as passagens por Rio Branco [além da primeira, outras se seguiram, mas em situações mais transitórias, de caminho para Cruzeiro do Sul, Marechal Thaumaturgo e T.I. do Rio Amônia]³⁸ forneceram subsídios para um olhar crítico sobre o papel das políticas públicas do Estado em relação aos povos indígenas, sobre o que terei oportunidade de voltar a me referir no decorrer do texto.

38 Os Mapas 1, 2 e 3 situam respectivamente, o Acre no Brasil; as cidades de Rio Branco, Cruzeiro do Sul e Marechal Thaumaturgo no Estado do Acre; e a T.I. Kampa do Rio Amônia no município de Marechal Thaumaturgo.

1.1.3 - Cruzeiro do Sul (CRZ), uma cidade de costas para o Rio

A segunda paragem de minhas viagens de campo foi Cruzeiro do Sul (CRZ), a segunda maior cidade do Acre, a 635 Km ao norte de Rio Branco, a uma hora de voo comercial (diário realizado pela empresa aérea Gol) ou dez horas de viagem por terra pela rodovia BR364, conforme condições normais de tráfego. Realizei todas as minhas viagens de Rio Branco a CRZ por via aérea.

Ao desembarcar em CRZ me deparei com um belo e moderno aeroporto com uma boa infraestrutura, de acordo com os padrões estabelecidos pela Infraero do Brasil daquele período de 2012 a 2015. Na descida da aeronave no pátio da pista de pouso já senti o impacto do mormaço típico da região. Seguindo até a sala de desembarque e de retiradas de bagagens, cheguei ao saguão do aeroporto, onde alguns taxistas esperavam ansiosos por passageiros que precisam de transporte para o centro da cidade, que ficava à aproximadamente 40 km do aeroporto.

No trajeto até o centro, por uma rodovia asfaltada e em boas condições, avistei o estádio municipal da cidade e o Igarapé Preto, um dos principais pontos turísticos da região com grande movimento, onde é possível tomar banho e ainda aproveitar as delícias culinárias com os peixes locais. Seguindo mais alguns quilômetros adentrei ao centro da cidade. O que encontrei foi um acesso bastante urbanizado com uma grande avenida (em seu início tem o interessante nome de Avenida Copacabana, que depois muda para Avenida Coronel Mâncio Lima) com belos canteiros e ciclovias. Ao fundo se avistava uma Ponte Estaiada que ultrapassava o grande Rio Juruá, sempre escondido pelo morro ou pelos prédios. Chegamos ao centro comercial da cidade, onde outras avenidas bem asfaltadas completavam a urbanística. O ponto principal era a grande praça/calçada que se estendia como canteiro da Avenida principal de CRZ (Avenida Rodrigues Alves), que abrigava entre outras construções, lojas (incluindo uma de artesanato local para turistas) e um grande coreto. Este se encontrava disposto imediatamente em frente a grande Catedral Nossa Senhora da Glória, que tinha uma peculiaridade arquitetônica de grandes dimensões. Em uma das extremidades da avenida se encontrava a rodoviária municipal e na outra o centro comercial, um grande ponto de taxi e o “novo” mercado municipal. Tudo isto estava voltado na direção oposta ao Rio Juruá, numa grande urbanização voltada para o asfalto, cimento, proporcionando trânsito facilitado e tranquilo (ao menos por enquanto)

para os carros e motos (muitas, diga-se de passagem). O hotel no qual me hospedei (que havia reservado desde Florianópolis, via internet) ficava - assim como os demais estabelecimentos dignos da designação de hotel - nesta parte da cidade.



Foto – Centro de Cruzeiro do Sul, vista da frente da praça da catedral.

Subindo uma rua lateral ao conglomerado da Catedral, lá do alto pude finalmente enxergar o Rio Juruá em sua grandeza. Some-se ao quadro, um grande tráfego de barcos, médios e pequenos, de transporte de passageiros e cargas. Do alto e na direção ao rio se percebia imediatamente e claramente uma urbanística em contraste com a do outro lado do morro, a do centro da cidade. Antes mesmo, já na subida em direção a este local mais alto de onde se avistava o rio, se notava que os comércios ali concentrados começavam a adquirir um contexto muito mais popular. Um grande mercado de bugigangas com muitas lojinhas (chamados também de “camelôs”) marcava o caminho até o alto, onde estava o “Mercado do Agricultor”, também chamado de “mercado da farinha” ou “mercado antigo”. Ali se agrupavam pequenas lojas, onde os principais itens de vendas eram os diversos tipos de farinhas³⁹, além de uma grande variedade de ervas (para muitas coisas,

³⁹ Tive a felicidade de conhecer Dona Maria, uma senhora já idosa que era uma das vendedoras neste mercado, que me deu uma verdadeira aula sobre os modos de feitura e a diversidade de tipos de farinha.

desde reumatismo, dores diversas, pedra no rim, até impotência sexual), vassouras de palhas, açaí (natural ou xarope), tucupi, cupuaçu (natural ou suco), bolachas, feijão, tapioca, fumo e muitos utensílios domésticos manufaturados. Logo ao lado deste comércio estava o relativamente bem conservado Museu de Cruzeiro do Sul que abrigava o Memorial José Augusto de Araújo⁴⁰. Em frente a este museu, estava uma praça em condições precárias, construída obedecendo ao terreno em declive, datada de 1912 e que funcionava então como parte da administração da capitania naval. Até minha última estadia em CRZ (em 2017), esta praça delimitava o fim da urbanização da cidade na direção do Rio Juruá. A partir dela, iniciava uma pequena rua sem asfalto, muito precária, que levava ao barranco do rio, onde de forma improvisada e com muitas dificuldades, as pessoas embarcavam e desembarcavam dos barcos que ali chegavam, vindos de muitos lugares do grande Alto Juruá. Numa atitude muito otimista e singela, os usuários daquele lugar o chamavam de “porto de Cruzeiro”.



⁴⁰ O museu abrigava uma coleção de documentos e artefatos históricos da colonização da região, além de peças arqueológicas e paleológicas. Alguns professores da Universidade Federal do Acre (UFAC), do campus de CRZ, ligados ao curso de Licenciatura Indígena, organizaram uma exposição de artefatos indígenas, utilizando os conhecimentos dos próprios alunos do curso, que realizaram pesquisas em suas comunidades e trouxeram alguns objetos, fotos e vídeos ligados a suas etnias. Após o período de exposição, muitos destes objetos passaram a fazer parte do acervo permanente do museu. Entre eles estavam algumas peças do vestuário *Ashenika*.



Foto – Porto de Cruzeiro do Sul (chegada dos barcos pelo Rio Juruá).



Foto – Porto de Cruzeiro do Sul visto de perto.



Foto – Pôr do sol visto do porto de Cruzeiro do Sul. Ao fundo (a direita) está a parte detrás da grande Catedral.

Somente quando desci pela primeira vez de barco o Rio Juruá, vindo de Marechal Thaumaturgo até CRZ – este caminho eu fiz na maioria das vezes de avião mono ou bi-motor – é que me dei conta realmente da precariedade e dificuldade que as pessoas que chegavam de barco a CRZ tinham que enfrentar. Dá pra imaginar o que é desembarcar malas, caixas, crianças de colo, enfim, em um barranco enlameado, sem nenhuma base em solo, nem mesmo de madeira. Era para mim admirável observar a criatividade e destreza daquelas pessoas, passando por estreitas tábuas dependuradas entre a borda do barco e a lama do barranco. É claro que isto não é exclusividade de CRZ, aliás sendo o modo comum de embarque/desembarque na maior parte das cidades ribeirinhas da Amazônia (e mundo afora). Mas a questão que me chamava à atenção era que esta precariedade, ali, destoava brutalmente de toda a disponibilidade de infraestrutura destinado ao outro lado do morro, ao centro da cidade, território dos prédios, carros e motos. Para mim parecia haver um gradiente de investimento de capital público em infraestrutura: quanto mais se afastava em direção oposta ao Rio Juruá, (a principal porta

de entrada dos habitantes da região, utilizada por centenas de pessoas diariamente), partindo do “porto” improvisado, subindo a praça decadente, em direção ao comércio precário de peixe, da farinha e de bugigangas, tudo isto nas costas da igreja (isto não me surpreende), quanto mais se avança em direção à outra entrada da cidade, mais recursos em obras, asfaltos e mobilidades urbanas eram encontrados. Oposto ao rio, descendo para as avenidas arborizadas, com ciclovias e monumentos, tomava-se o caminho ao culminante aeroporto internacional de Cruzeiro do Sul, principal porta de entrada dos estrangeiros (“out-siders”). A meu ver, esta disposição urbanística da cidade de Cruzeiro do Sul oferece boas indicações sobre o modo de investimento em infraestrutura dedicado pelo Estado aos seus habitantes do que chamarei de Acre profundo, inversamente proporcional ao investimento e atenção dedicados aos estrangeiros visitantes. Conheci pessoas que visitaram CRZ e que não avistaram o Rio Juruá. Viram, no entanto, somente a bela ponta da ponte estaiada que passa o rio, imagem quase onipresente no centro da cidade, que faz parte da ideia do progresso urbano, de modernidade, juntamente com a avenida principal.

Neste cenário de CRZ é que comecei mais intensamente a me relacionar com a forte e numerosa presença indígena da região. Não é incomum passar por grupos pequenos de pessoas, marcadamente com traços fenóticos de povos indígenas, falando línguas com diferenças marcantes em relação ao português. Eles sempre estavam um tanto à margem do que estava freneticamente acontecendo no ambiente, como as correrias dos carros e motos, e os transeuntes indo e vindo, nos afazeres do cotidiano citadino. Aqueles, em momentos distintos, foram para mim descritos por habitantes da cidade⁴¹ como “descendentes dos antigos Nawa” e normalmente, isto era seguido da afirmação de que, infelizmente (e no mínimo, contraditoriamente), “eles já não existiam mais”!

Enfim, toda esta situação descrita me faz sugerir que se para o Estado do Acre (e boa parte da população compra este modo de encarar o assunto), os indígenas e a população presente no interior das florestas (RESEX e ex-seringais) servem como uma bela lembrança exótica da formação da “união do povo”, no passado, sob o slogan e a retórica de um Estado para “o povo da floresta”. Por outro lado, no presente, há um evidente esforço de camuflagem de sua presença marcante e constante na cidade. Ou seja,

41 Na sua maioria, estas pessoas eram funcionários de hotéis, de mercados, de restaurantes ou bancários. Interessante que recorrentemente ouvi destas mesmas pessoas afirmações do tipo: “eu não sou índio, mas minha avó era (ou, meu avô era casado com)”.

há uma desqualificação ou no mínimo, pouca atenção a sua existência hoje. Esta presença é em muitos aspectos, incômoda ao fluxo da vida do ambiente depois do morro, de costas pra o Rio.

1.2.1 - Primeiros encontros pessoais com os *Ashenïka* em CRZ

No segundo dia de minha estadia em CRZ, consegui novamente contato telefônico com Isaac Piyãko, marcando para o dia seguinte uma reunião com ele e os demais professores. O encontro aconteceu no Hotel Luca & Samara, no centro da cidade, onde estavam hospedados vários alunos indígenas⁴², de várias etnias, que faziam o curso de Licenciatura Indígena da UFAC. Este hotel contava com um salão para reuniões, onde estavam acontecendo algumas aulas sobre as elaborações dos trabalhos de conclusão de curso, em seções de orientações coletivas. Foi neste local e após uma destas aulas que encontrei pessoalmente pela primeira vez os *Ashenïka*: Isaac, Wewito e Komayari.

Na noite anterior ao encontro eu me sentia um tanto apreensivo lembrando-me dos relatos de primeiros encontros de outros antropólogos com os Ashaninka. Nunca estes eventos eram descritos como algo fácil. Sempre havia certa tensão e uma difícil negociação envolvidas. Tudo levava a crer que era isto que eu encontraria no dia seguinte e, sem surpresas, foi mais ou menos assim que as coisas se passaram⁴³.

42 Este hotel tinha contrato de parceria com a UFAC para hospedar os alunos do curso de licenciatura indígena. No entanto, os *Ashenïka* do Rio Amônia não se hospedavam no hotel pois tinham adquirido uma casa própria na cidade, onde moravam alguns membros do grupo de forma regular, para atuarem na direção e organização da entidade do grupo, a Associação *Ayôpare*, que tem sede administrativa em CRZ. O escritório, que ficava no centro da cidade, contava ainda com uma pequena loja de artesanatos *Ashenïka*, trazidos diretamente da aldeia *Apiwtxá* para o comércio.

43 Os antropólogos Gerard Weiss, Margarete Mendes, José Pimenta, Peter Beysen e Juan Pablo Sarmiento Barletti são alguns dos que citam as dificuldades de iniciarem as relações em campo. Weiss fala em “conspiracy of silence” como mecanismo de defesa [sobre a sobrevivência da religião Campa, frente aos esforços missionários] e uma política comum de revelar o mínimo possível sobre a cultura deles aos forasteiros, os caucasianos, concebidos pelos Campa de forma geral, como inimigo comum, intrusivo e arrogante (Weiss, 1975: 234). Mendes (1991) descreve em detalhes o que considerou como “ambiente de desconfiança e reserva” que dificultou seu ingresso em campo, chegando muito próxima de desistir do trabalho de campo. Já Pimenta afirma que “a atitude fechada que os Ashaninka impõem ao estrangeiro foi, certamente, a maior dificuldade que encontrei durante o trabalho de campo” (Mendes, 1991: 48) e a superação da barreira teria sido fruto do tempo e da insistência. Por sua vez Beysen (2008) chama a atenção para o silêncio: “minha entrada neste universo (da arte) foi marcado pelo silêncio” (Beysen, 2008: 11) Vale lembrar que Beysen se utiliza produtivamente da ideia de silêncio, como base de produção e transmissão de conhecimento, utilizando o conceito de “meditação”. Barletti descreve assim suas primeiras impressões: “Eu me acostumei a este olhar sério em meus primeiros dias em

Quando cheguei ao Hotel, Isaac e os demais já me esperavam no saguão. Depois dos cumprimentos, Isaac me convidou para ir até o salão do hotel, pois a aula deles já havia acabado e lá nós poderíamos conversar melhor. A conversa foi mediada por Isaac, que inicialmente me falou sobre o curso de licenciatura que estavam frequentando, suas expectativas e dificuldades, sobretudo naquele momento em que iniciavam a fase de conclusão do curso e o processo de escrita dos trabalhos finais. Neste sentido, me contou que cada professor *Ashenĩka* (eram então cinco professores) havia ficado responsável por um tema e alguns deles com áreas de conhecimento diferentes, todos relacionados aos usos e costumes de sua comunidade do Rio Amônia. Assim descreveu as escolhas temáticas: Isaac, na área da ecologia, com o tema sobre o uso e manejo na comunidade de algumas espécies de palmeiras; Fátima (esposa de Isaac), também na ecologia, sobre os usos e costumes relacionados a vários tubérculos; Komayari (primo de Isaac), na área da linguística, buscando elaborar um novo dicionário *Ashenĩka*; Shãtsi (irmã de Isaac), na área da ecologia, trabalhando com as formas tradicionais e processos de tinturas e tingimentos; e por fim, Wewito (irmão de Isaac), na área das artes, com o tema relacionado a música e o *piyarẽtsi* (nome atribuído a bebida fermentada de mandioca – regionalmente conhecida como “caiçuma” - e ao ritual de seu consumo).

Um dos problemas que todos eles estavam passando com relação ao curso, segundo Isaac, era a falta de professores específicos para a orientação de seus trabalhos finais. Este era um problema geral de todos os alunos indígenas naquele momento e também dos professores da UFAC de CRZ, pois eles não conseguiam dar conta do número elevado de alunos em fase final⁴⁴ e ainda mais, da diversidade temática dos trabalhos. O problema era ainda maior para o caso de Wewito, que havia contado, durante o curso inteiro, com pouca orientação específica na sua área de atuação, as artes. Portanto, logo na primeira conversa pessoal, Isaac já sinalizava algumas possibilidades de trocas

Nueva Esperanza. A única pessoa que veio até mim foi Mañuco, um homem andino casado com uma mulher Ashaninka, que, em um estado incrível de embriaguez, me acolheu para a Comunidade e imaginava que eu estava lá para filmar um documentário (...). O resto me olhou desconfiado de suas casas, e algumas crianças mesmo choraram enquanto eu caminhava ao redor da aldeia. Eu invejava meu amigo Conrad Pena que fez trabalho de campo entre Povo Nahua, "as pessoas mais afetuosas na Amazônia" dizia ele. Isto a, três dias rio abaixo." (Barletti, 2011: 20)

⁴⁴ Havia também um problema organizacional em relação a toda a organização do Curso da UFAC. Voltarei adiante a este assunto, apenas salientando por hora, que pude acompanhar posteriormente algumas das dificuldades e dúvidas que os gestores e professores do curso enfrentaram.

entre mim e eles, como um possível professor orientador, iniciando assim as negociações propriamente ditas, sobre as contrapartidas possíveis para minha proposta de realização de trabalho de campo no Rio Amônia.

Logo depois da fala inicial de Isaac, passei a me apresentar de forma mais detalhada, enfatizando que eu também tinha interesse específico na questão das artes, e mais, da música. No entanto, salientava a todo o momento, que eu não tinha ainda uma proposta fechada e que estava ali para negociar com eles. Explicitar esta postura maleável, além de óbvio recurso de negociação, me fazia lembrar o trabalho de Peter Beysen (2008) que salientava a importância nos diálogos, das aberturas e possibilidades de escolhas, como valores caros aos Ashaninka do Envira, com quem realizou seu trabalho. Portanto, ao afirmar minhas intenções de trabalho, em seguida mostrava sempre flexibilidade de negociação, o que realmente era muito bem recebido por meus interlocutores.

O diálogo nesta primeira conversa fluiu bem, e para minha sorte, todos eles falavam muito bem a língua portuguesa, o que ajudou muito nestas primeiras negociações⁴⁵. Pelo fato de termos temas de pesquisa em comum, Wewito seria a pessoa com quem eu mais deveria tratar e o principal personagem a ser convencido por minha proposta de trabalho. Caso eu não o agradasse estaria fora do jogo.

Desde o primeiro encontro pude notar que havia muito cuidado com as palavras e os eventos estavam circunscritos por um ambiente de controle por parte de meus interlocutores. Tudo estava sendo medido e avaliado. Havia sempre uma vigilância em relação às minhas posturas e falas, e a todo o momento eu era lembrado do caráter inicial da conversa (sem garantia de nada). Era sempre sublinhado que quem decidiria sobre mim seria a “comunidade”, sendo eles, ali presentes, “apenas representantes”. Assim Isaac me

45 Vale salientar a situação ambígua em relação à língua portuguesa. Se de um lado a fluência de alguns de meus interlocutores facilitava para mim algum diálogo, por outro lado isto dificultava em muito o meu aprendizado da língua nativa. Durante minha estadia na T.I. do Rio Amônia a quase maioria dos meus interlocutores se esforçavam para falar comigo em português (ou mais recorrentemente em portunhol, mistura de português com espanhol), mesmo eu tentando insistir do contrário, para tentar aprender a língua Ashenika. As mulheres e, sobretudo, as crianças falavam quase em sua maioria somente na língua nativa. No entanto, a despeito de eu ser um tema constante nos diálogos entre as mulheres e crianças (as mulheres faziam questão de demonstrar isso apontando, com olhares e risos para minha direção), as conversas comigo propriamente ditas foram menos recorrentes. Infelizmente, portanto, meus conhecimentos sobre a língua nativa ficaram em um nível muito inicial e precário, o que reconheço ser um limitador de alguns aspectos de meu trabalho.

falou que seria interessante que eu apresentasse uma “proposta por escrito”, que seria avaliada e levada pra a “comunidade”, que então deliberaria pela aprovação ou não.

Com a demanda de Isaac fiquei na dúvida do que seria essa tal “proposta”? Comentei que eu estava elaborando meu projeto de tese de doutorado o qual eu teria que apresentar para banca de qualificação em minha universidade quando eu retornasse para Florianópolis. Então Isaac prontamente sugeriu: “dá pra pensar um resumo enxuto disso aí e passar pra gente”. Mas, logo em seguida, talvez notando certa hesitação de minha parte, propôs outra saída. Eu construiria a proposta conjunta ali durante aquelas semanas que eu estaria em CRZ, buscando integrar os interesses meus e deles em torno das questões da música e da arte. Isto corroborava com minha pretensão de não impor um projeto, mas de construí-lo com eles. Então Isaac sugeriu que nos encontrássemos nos dias seguintes para conversar mais e para que eu pudesse preparar a tal proposta resumida. Assim fiquei de me encontrar novamente com Wewito e Komayari. Isaac a partir deste dia se dispôs a ficar como intermediador de minha proposta junto à comunidade, e de “fazer casar e acontecer essa coisa toda”.

De volta ao hotel onde me hospedava, comecei a pensar a tal proposta. No dia seguinte tentei entrar em contato com os *Ashenika* para agendarmos as conversas conforme havíamos combinado e outra vez vieram as dificuldades de comunicação. Ninguém atendia minhas chamadas telefônicas, nem Wewito, nem Komayari e nem Isaac. Fui até o hotel – onde tínhamos nos encontrado - várias vezes nos três dias que se seguiram, deixando recados na portaria e nada de respostas. Eu tinha pouco tempo antes de retornar a Florianópolis e estava ficando cada vez mais preocupado com os rumos das negociações. Passados três dias do primeiro encontro, finalmente, já no início da noite, Wewito atendeu uma das minhas muitas ligações telefônicas feitas. De forma pouco amistosa e quase a contra gosto, ele me disse rápida e objetivamente: “O Isaac falou que é pra eu e o Komayari conversar com você amanhã de manhã! Você pode vir às nove!”. Ainda que o tom da fala de Wewito sinalizasse que as coisas não estavam das mais fáceis, eu me sentia aliviado por ao menos conseguir continuar as negociações. Este clima de tensão permaneceu nos dois encontros posteriores que tive com Wewito e Komayari, este

um pouco mais flexível e interessado que aquele. De qualquer modo os encontros - que duraram algumas horas - correram bem e tive boas oportunidades de conversas⁴⁶.

Algumas questões ficaram evidentes já nestes encontros, como a importância para os *Ashenika* dos temas da música e da arte⁴⁷. Isto era apontado ao mesmo tempo em que indicavam de forma negativa a pouca atenção dada ao tema por pesquisadores que haviam trabalhado anteriormente com eles. Ainda neste sentido, eles chamavam minha atenção para a necessidade de pensar a temática de forma abrangente e ampla, não separando, por exemplo, a música, das histórias, das danças, das pinturas, das festas e dos rituais. Para eles, portanto, tudo estava interconectado e era assim que um trabalho com o tema deveria encará-lo⁴⁸.

Havia também uma preocupação recorrente, sobretudo de Wewito, de “resgate da cultura”, que estaria, segundo sua visão, “se perdendo por causa da pouca atenção que os jovens estavam dando a isso”. Esta questão, segundo ele, estaria ligada ao processo de contato constante com “os brancos” e suas formas de sociabilidades que se sobreponham às tradicionais práticas *Ashenika*. Conforme me explicou, foi a partir do final dos anos 90 (pós conquista de território) que na T. I. do Amônia haviam começado um esforço coletivo para o fortalecimento da cultura tradicional, onde as músicas ocupavam um lugar elementar. A isto se somava o esforço dos pesquisadores *Ashenika* para a elaboração de materiais didáticos que poderiam servir de ferramentas educativas na escola e como veículo de difusão do conhecimento tradicional⁴⁹.

46 Arrisquei pedir para eles se eu poderia gravar estas conversas e mesmo com certa hesitação, eles não se opuseram e pude utilizar o gravador.

47 Apesar de no fundo ter convicção de que isto era verdade, ouvir deles esta afirmação me trazia alento e ânimo para propor o trabalho, sabendo que de fato a temática que eu me dedicava teria relevância no mundo nativo e que, portanto, haveria justificativa para meus intentos.

48 De fato, estas reivindicações e advertências corroboravam com a perspectiva com que trabalhávamos com os âmbitos das “artisticidades” conforme compreendidas pelos estudos do MUSA-UFSC, influenciados pela orientação de Rafael de Menezes Bastos. O interessante é que uma forma de pensar muito semelhante à que eu estava acostumado a abordar o tema, já se explicitava para mim no contexto nativo como ponto de partida. Foi Komayari que chamou minha atenção para a amplitude da matéria dizendo: “Tá tudo ligado professor. Tem a história, o mito. Tem a música que tem dança, pra homem e pra mulher. Tem instrumento também. Mulher é só canto mesmo, mas ela canta junto. E dentro de cada festa, tem os desenhos. Tá tudo ligado e tem simbologia”. Esta fala apresenta de forma condensada, uma boa descrição de aspectos da musicalidade *Ashenika*.

49 Vale considerar que esta visão de elaboração de material didático estava ancorada nos modelos educacionais que os próprios professores indígenas da região (e alhures) adentraram no mundo acadêmico, via cursos de licenciatura indígena. Antes mesmo da universidade, pude perceber com o decorrer de meu contato com eles que os processos de formação de professores especiais

Outro ponto para o qual me chamaram a atenção foi sobre os registros audiovisuais. Se de um lado tinham muita coisa registrada por eles próprios, de fitas cassetes a vários formatos de vídeos, por outro deixavam claro para mim sobre o sério cuidado em relação a o que se registrar. Esta era, segundo eles, “uma questão perigosa”. Nem tudo estava disponível a registros e, sobretudo, com relação às músicas, o repertório relacionado à “medicina” e ao “mundo espiritual” faziam parte das interdições⁵⁰. Sendo assim, Wewito me alertou sobre “a necessidade de pensar um equilíbrio dos registros e o que divulgar pra fora”. Tomada consciência de tal precaução, os registros apresentavam outro problema para os pesquisadores *Ashenïka*, a saber, o da sistematização do material coletado. Isto era uma preocupação geral que estava relacionada às novas práticas de pesquisas que vinham realizando e a inserção deles no mundo acadêmico-científico. Assim sugeriram que minha contrapartida a um possível trabalho que eu desenvolvesse com a comunidade deles, seria justamente a de ajudá-los, como sintetizou Komayari, “auxiliando e assessorando na sistematização científica das pesquisas que nós estamos fazendo”.

Depois destas reuniões, fui para meu hotel e continuei finalizando e formalizando a tal proposta. Contava com poucos dias antes de minha volta para Florianópolis. O texto que elaborei para que Isaac apresentasse à “comunidade” continha informações básicas sobre meus objetivos de: a partir de um período de convivência na T.I. do Rio Amônia, participando do dia a dia local, - onde buscava aprender sobre a organização sócio-

indígenas, que desde pelo menos os anos 90 vinham sendo realizados no Acre (e em outras regiões) por órgãos do governo e entidades como a Comissão Pró-Índio do Acre, estavam voltados neste sentido. Assim a preocupação específica com estes formatos de trabalhos (cartilhas, por exemplo) fazia parte deste contexto particular de formação profissional. Ainda que não caiba neste texto uma avaliação mais elaborada sobre esta questão, gostaria de sinalizar minha posição crítica sobre a centralização do saber no formato escolar e minha percepção de que isto pode ter implicações positivas, mas também negativas, em relação aos processos de conhecimento indígena e suas difusões internas.

50 Terei oportunidade de tratar da questão das interdições e prescrições relativas às práticas musicais *Ashenïka* à frente. Por hora vale apenas frisar que as interdições mais explícitas se referiam aos instrumentos musicais, basicamente as flautas *Sökari* e o tambor *Täpo*, que são interditos às mulheres (estas interdições são específicas em relação ao toque, diferentemente de outras regiões etnográficas, como o Xingu, por exemplo, entre os *Ashenïka* do Rio Amônia, as mulheres podem ver as flautas e os tambores - além de outros artefatos masculinos, como o arco e flecha -, mas não os tocar). Se os cantos do *Kamaräpi* têm suas restrições no campo do registro, os instrumentos têm restrições ao seu uso. As flautas *Sökari*, por exemplo, não podem ser comercializadas, diferentemente do *Täpo* e da flauta *Showirëtsi*.

cultural do grupo, sua língua, os processos de sociabilidades, sua mitologia, sua história e formas de parentesco -, fazer um levantamento de material sonoro-musical *Ashenĩka*. Este material seria por mim utilizado para complementarmente, realizar uma sistematização descritiva e analítica, comparando-o com outros materiais e estudos realizados sobre outros assuntos relacionados aos *Ashenĩka*, assim como de outros grupos indígenas. Eu ainda salientava que a proposta podia ser entendida como compatível com o trabalho que já vinha sendo realizado com grande êxito pelos pesquisadores nativos, como Isaac, Fátima, Shãtsi, Komayari e, sobretudo, Wewito, que contava com muito material reunido de gravações, músicas, vídeos, letras e desenhos. No entanto, minha proposta seria de complementação desta iniciativa: de um lado propondo novos registros (principalmente áudio fonográficos, mas também fotográficos); e de outro auxiliando e dando suporte para a sistematização e análise científica do material e dos dados destas pesquisas, com vistas a produção tanto de conhecimento especializado (acadêmico e literário), como de instrumentos didático-educativos a serem utilizados nos trabalhos realizados na escola tradicional da T.I.⁵¹.

A realização de novos registros sonoros seria pensada contando com a utilização de técnicas de gravação das práticas musicais do grupo, com preocupações mais condizentes com as especificidades da musicalidade *Ashenĩka*, pois seria parte do trabalho de campo e da observação participante do pesquisador, que tinha no aprendizado sobre as particularidades sócio-culturais da comunidade, uma preocupação primordial. O que queria dizer é que não eram as músicas, os sons e seus executantes que deveriam se adaptar aos formatos, mídias e aparelhos de gravação, senão o contrário. As técnicas de gravações é que deveriam ser pensadas como ferramentas a serem trabalhadas de várias formas pra melhor captar e tentar registrar a perspectiva global do evento sonoro e suas qualidades específicas. Era desta perspectiva que eu propunha novos registros, inclusive

51 Incluir em minha proposta uma nota advertindo minha ciência das limitações de acesso ao conhecimento tradicional do grupo, reconhecendo a comunidade como autoridade legítima para definir tais limites, de acordo com seus interesses e intenções. Assinalava ainda que eu compreendia esta atitude do grupo como uma forma de defesa e autonomia da gestão de seus conhecimentos e valores. No entanto, isto não impedia que eu pudesse acessar basicamente alguns dos fundamentos essenciais do modo de vida *Ashenĩka*, que seriam de suma importância para uma melhor capacidade de análise e sistematização do material de pesquisa e da realização de minha tese de doutorado.

da atuação do próprio Wewito, que havia me revelado saber muitas músicas aprendidas com os “conhecedores antigos”, e que nunca haviam sido gravadas.

Já a assessoria⁵² em relação à sistematização e análise da documentação e dos registros da pesquisa, teria um caráter colaborativo e de parceria, onde as trocas de saberes e conhecimentos seriam fecundas para ambos os interessados, o antropólogo e os pesquisadores da comunidade. Para mim, o interessante e rico nesta parceria era poder, além de ter acesso a um vasto material, contar com a presença de especialistas nativos que me forneceriam melhores descrições de suas categorias de pensamento, possibilitando um aprendizado mais rico. Para os pesquisadores nativos, minha experiência como antropólogo poderia fornecer subsídios para os seus estudos e pesquisas sobre seus próprios modos de ser e de pensar, no diálogo intercultural com a academia.

A proposta ainda salientava almejar como resultados de meu trabalho, compreender mais sobre a filosofia, sociabilidade, cosmologia e política indígena amazônica e especificamente do Alto Juruá, assim como promover possibilidades de se pensar novas formas de fortalecimento da diversidade cultural e dos conhecimentos tradicionais, estes pensados como força motriz das lutas políticas de tais comunidades, sobretudo os Asheníka do Rio Amônia⁵³.

Após finalizar o texto da proposta, já no último domingo antes de minha volta para Santa Catarina, resolvi relaxar um pouco e curtir um dos pontos turísticos de CRZ. Fui então almoçar no Igarapé Preto e saborear um delicioso tambaqui, orgulho da gastronomia regional. Na ocasião, coincidentemente, encontrei-me no restaurante com a professora Valquíria Garrote, então uma das responsáveis pelos trabalhos no curso de licenciatura indígena na UFAC e a quem eu havia sido apresentado havia poucos dias por Isaac. Ela muito gentilmente me convidou para se juntar à sua família que também estava almoçando ali, ao que aceitei prontamente. Ao conhecer o esposo de Valquíria, Gleyson

52 Vale ressaltar que esta função ultrapassou a questão dos trabalhos acadêmicos dos professores indígenas. No decorrer do trabalho de campo, ocupei a função de assessor em diversos projetos da Associação Apiwtxá e da Cooperativa Ayõpare, entre outras atividades.

53 Por fim, assinalo as possibilidades fecundas de parcerias e projetos institucionais abertas pelo encontro – através de minha atuação na pesquisa - com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o núcleo de pesquisa do qual faço parte, o MUSA e o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-UFSC), que conta com vários pesquisadores de grande atuação no cenário acadêmico e político na luta pelos direitos e valorizações dos povos tradicionais. Isto se estendia também a outras Universidades e núcleos de pesquisa que poderiam vir a ser futuros parceiros, sobretudo as instituições participantes da rede do Instituto Brasil Plural (IBP), que então era minha principal financiadora de pesquisa.

Teixeira, fiquei sabendo que, novamente por coincidência, ele era o então Cientista Social contratado pela Associação e Cooperativa *Ashenĩka* do Rio Amônia como seu assessor. Nós já havíamos trocado alguns e-mails, mas ainda não tínhamos nos encontrado pessoalmente. Assim tive a oportunidade de saber mais sobre as atividades das instituições do grupo e de seus projetos em andamento, assim como obter algumas dicas de como proceder nas futuras negociações com as lideranças. Aquela ocasião informal me proporcionou novas e interessantes perspectivas sobre o andar de minhas futuras ações em relação ao trabalho, mas o domingo ainda reservava outra bela coincidência.

Terminado o almoço, Gleyson e Valquíria me ofereceram uma carona de volta ao centro da cidade, dizendo que iriam passar pela casa dos *Ashenĩka*⁵⁴ para tratar de alguns assuntos. Se quisesse eu poderia acompanhá-los até lá e assim teria outra oportunidade de encontro com eles antes de minha volta. Aceitei, é claro, a oferta e assim rumamos para lá. Quando me viu chegando em sua casa acompanhando Gleyson e Valquíria, Isaac disse: “Ah, vocês já se encontraram né? É bom porque vocês têm bastante coisa pra conversar”. E assim fui recebido atenciosamente pelos presentes que confraternizavam saboreando uma carne assada em uma churrasqueira improvisada de tijolos, bebendo cerveja e conversando em um clima amistoso e descontraído. Gleyson e Valquíria foram para dentro da casa, enquanto eu me sentei ali na garagem onde estavam Isaac, Wewito, Komayari, Shãtsi, Maycon (seu esposo) e os colegas Huni Kuin da licenciatura indígena, Txaguinha e Bane. Logo Isaac me ofereceu uma cerveja e passamos a conversar. Esta ocasião, que foi fruto de uma conjunção de coincidências, resultou na melhor e mais longa oportunidade de diálogo com meus futuros amigos *Ashenĩka* que tive nesta primeira viagem de campo. Foi justamente ali, tomando uma cervejinha num ambiente totalmente diferente das reuniões anteriores, é que as negociações de meu trabalho começaram a tomar outros rumos, muito mais favoráveis.

Gleyson e Valquíria logo foram embora e eu fiquei ali até a noite, quando voltei para o hotel já bastante alterado pela boa quantidade de cerveja tomada. Aquilo renunciava minha relação com os *Ashenĩka* e dizia algo sobre meu futuro objeto de estudo, o *piyarẽtsi* (ou seja, o fermentado de mandioca). Felizmente, pelo menos em

54 Como já me referi, os *Ashenĩka* do Rio Amônia haviam adquirido uma casa na cidade, em virtude justamente da presença das famílias dos participantes dos cursos da licenciatura, mas também, pelas atividades que a Associação desempenhava em CRZ.

algum sentido, eu era então um iniciado e forte consumidor de álcool (alguns chamam negativamente de alcólatra!). Isto me ajudou em muito a ser bem aceito por meus anfitriões, pois o ato de beber *piyarëtsi* em grandes quantidades e não cair ou agir de forma inadequada, era um indício positivo na socialidade *Ashenïka*⁵⁵. Além de conversarmos, bebermos e rirmos muito naquele ambiente descontraído, logo apareceu um violão para que eu tocasse (eu havia dito que era violonista). Queriam saber que tipo de música eu gostava e se sabia tocar algo do gosto deles, basicamente naquele momento, música sertaneja, com canções que incluíam de Leandro e Leonardo a Amado Batista. Felizmente para mim, nascido no interior do Paraná, este não era um repertório de todo desconhecido e me saí bem na apresentação. Enfim, naquele encontro ocasional acabei causando boa impressão também por saber tocar violão⁵⁶.

Apesar da boa impressão e da melhor acolhida que o encontro gerou, nesta minha primeira viagem a CRZ eu não consegui de fato nenhuma garantia real de que teria ingresso na T.I. e nem a autorização por parte da comunidade para realizar minha pesquisa. Por outro lado, os encontros renderam subsídios fecundos que orientaram de forma significativa a elaboração final de meu projeto de tese, qualificado no PPGAS-UFSC imediatamente no mês seguinte a esta ida ao Acre.

De volta a Florianópolis passei então a me dedicar a fechar o texto do projeto de tese de doutorado e de organizar e realizar a banca de qualificação, cumprindo mais uma das etapas do curso. Só após terminar este processo é que eu poderia me dedicar exclusivamente ao trabalho de campo e assim realizar as incursões de maior fôlego de

55 Obviamente não estou igualando os atos de beber cerveja e de consumir *piyarëtsi*. Voltarei a esta questão da relação dos *Ashenïka* com o álcool e sua embriaguez. Noto, no entanto, que na T.I. Kampa do Rio Amônia, desde os anos 90, foi terminantemente proibido o consumo de qualquer bebida alcóolica considerada “de branco”, o que inclui principalmente, álcool, cachaças, destilados e até mesmo cerveja. A única bebida alcóolica permitida – e esta sim, consumida em grandes quantidades – é o *piyarëtsi* (caçuma) feito pelas mulheres *Ashenïka*. No entanto, quando alguns deles se encontravam nas cidades, eventualmente acabavam ingerindo bebidas alcólicas “de branco”. Na maior parte das vezes, ao menos do que presenciei, o que eles consumiam eram basicamente cervejas. Apenas para adiantar algo que será pormenorizado adiante, vale sinalizar que a ingestão de “bebida de branco”, ou seja, uma “não-bebida”, aponta para uma dieta perigosa. Ela transformaria um *Ashenïka* numa pessoa violenta e sem modos, numa nítida perda de Ashenïkaneidade, ou da verdadeira humanidade.

56 Apesar de óbvio, vale remarcar que os encontros com os *Ashenïka* nunca foram sem implicações e que a todo o momento eu estava sendo observado e avaliado. Tudo podia levar a uma boa ou má recepção, resultando na aceitação ou rejeição da relação comigo e consequentemente de meu trabalho.

imersão etnográfica. Sendo assim, algumas semanas após o meu retorno consegui concluir o texto de qualificação e realizar com êxito a banca⁵⁷.

Concomitantemente a este trabalho, eu fazia parte da comissão organizadora de um Colóquio que buscava reunir pesquisadores antropólogos que trabalhassem com o tema da arte. Tal evento foi proposto pelo núcleo de pesquisa MUSA: Núcleo de estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade da UFSC (sob orientação de Rafael de Menezes Bastos), em parceria com o MARACÁ: Grupo de Pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade da UFAM (sob orientação de Deise Lucy Montardo) e contou com o financiamento do Inct Brasil Plural, sendo realizado em duas etapas consecutivas: uma em Manaus e a outra em Florianópolis. Após trocar ideia com os demais organizadores do evento, propus que convidássemos Wewito Piyãko para participar como um dos palestrantes convidados, o que foi prontamente bem aceito. Com a ajuda de Deise Lucy Montardo e Maria Eugenia Domingues, consegui financiamento para custear a ida de Wewito para o evento em Manaus. Como eu também era um dos palestrantes no mesmo evento, esta foi uma segunda oportunidade de encontro com aquele que se tornaria meu principal interlocutor e anfitrião durante o trabalho de campo no Rio Amônia. Mas além da oportunidade de diálogo e da apresentação do trabalho de Wewito em um evento significativo da área das artes, eu tinha em mente ainda a continuação de minhas negociações em busca da autorização para a realização do trabalho de campo, pois vale lembrar, até então eu não havia recebido nenhuma resposta positiva para minha proposta.

O Colóquio “Arte e Sociabilidade: pesquisa, colaboração e fronteiras” foi realizado com sucesso e constituiu um ambiente muito profícuo⁵⁸, amistoso e divertido em ambas as cidades sede.

Em Manaus durante uma semana passamos na companhia de vários pesquisadores interessados pelo tema da arte (sobretudo a música). Como estávamos hospedados no

57 A banca contou com a participação de Rafael de Menezes Bastos (orientador), José Kelly e Gabriel Coutinho, a quem agradeço muito pelos comentários ao texto e pelas dicas para a viagem a campo.

58 O Colóquio foi realizado em agosto de 2012 e contou com a presença de vários alunos de doutorado dos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFSC e UFAM, além de vários professores de várias universidades, entre estes: Jonathan Hill (Southern Illinois University), que proferiu três conferências; Rafael J. de Menezes Bastos (UFSC); Deise Lucy Montardo (UFAM); Acácio Piedade (UDESC); Maria Eugenia Dominguez (UFSC); Sônia Lourenço (UFMT); Alexandre Herbetta (UFG); Scott Head (UFSC); Evelyn Schuler Zea (UFSC) e Vânia Muller (UDESC). A maioria dos trabalhos apresentados foram editados e publicados na coletânea “Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica”, lançada pela EdUFSC em 2014.

mesmo hotel, a convivência acabou se tornando ainda mais intensa e próxima entre os participantes. Foi neste clima que Wewito foi recebido por mim, minha companheira Laura (que me acompanhava em Manaus) e meus colegas antropólogos. Como eu havia feito questão de esclarecer a meus colegas que entre mim e Wewito existia ainda uma situação de negociação em relação a minha pesquisa, houve mais um motivo para que meus colegas e amigos se dedicassem a receber com mais carinho e atenção o meu ilustre convidado. Então, naquele ambiente agradável, no último dia do evento em Manaus, após as apresentações minha e de Wewito⁵⁹ (que encerraram as atividades da primeira etapa do colóquio), foi que este me disse formalmente que eu poderia ir para a Aldeia *Apiwtxá* (na T.I. do Rio Amônia) e que ficaria hospedado em sua casa. Não posso negar que o alívio foi grande, pois já começava a crer que talvez eu tivesse que repensar a possibilidade de trabalhar com os *Ashenika* do Rio Amônia. Felizmente para mim, não foi o caso e minha estratégia de negociação havia surtido o efeito desejado. Logo após o evento do colóquio eu parti para as demais viagens de trabalho de campo.

1.3 – As margens do Rio Amônia

1.3.1 - Chegando à vila (Marechal Thaumaturgo)

Marechal Thaumaturgo é um município – criado em 1992 - no oeste do Estado do Acre e de acordo com estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) contava em 2014 com aproximadamente 16380 habitantes. Localiza-se na região do vale do Alto Rio Juruá e faz divisa com os municípios de Tarauacá e Porto Walter ao norte; com o Peru ao sul e oeste; e com o município de Jordão a leste (Ver Mapa 2). A “vila”, como se referem os regionais à sede do município, fica localizada entre a margem esquerda do Rio Juruá e a foz do Rio Amônia. Embora situada a 560 km da capital Rio Branco e à apenas 148 km de Cruzeiro do Sul, o acesso à vila é difícil, pois é possível somente via transporte fluvial ou aéreo. No primeiro caso, dependendo das condições do

59 Ambas as apresentações – Lacerda (2014) e Wewito Piäko (2014) – fazem parte dos trabalhos publicados na coletânea organizada a partir do colóquio, Montardo & Dominguez (org) (2014). Wewito basicamente falou sobre sua experiência de pesquisa das musicalidades *Ashenika*, apresentando os diferentes rituais que compõem o *piyarëtsi* e os respectivos instrumentos musicais. Ao fim cantou uma canção do repertório ritual.

Rio Juruá – e se está subindo ou descendo o rio -, pode-se demorar de 2 a 3 dias em “batelão” (embarcações maiores, que dividem transporte de passageiros e de carga), ou aproximadamente 10 horas em “voadeiras” (pequenos barcos de motores potentes, mais voltados a transporte de passageiros). No caso aéreo a viagem de CRZ a Thaumaturgo leva no máximo 50 minutos em condições normais de voo. Em minha última viagem à vila (em setembro de 2013) haviam dois voos diários a um custo de R\$ 250,00 por trecho.

Ambas as formas de se chegar a Thaumaturgo têm suas peculiaridades, para não dizer um caráter de aventura. Nunca subi o Rio Juruá (sentido CRZ-Thaumaturgo), mas fiz duas viagens no sentido oposto. Uma de “voadeira” em dez horas de viagem e outra de “batelão” que por dois dias me proporcionaram uma experiência de convívio interessante com os regionais⁶⁰, além de uma grande crise de dores de coluna devido às precárias instalações da embarcação (basicamente redes penduradas como cama – o que foi comum a todo o trabalho de campo -, um fogareiro improvisado, e uma garrafa de plástico cortada ao meio como banheiro!).

Por outro lado, as viagens aéreas – na maior parte das vezes a minha opção de viagem -, que de um lado eram mais tranquilas, de outro guardavam suas surpresas. Pra começar, as condições das aeronaves não eram das mais confiáveis⁶¹. As possibilidades de um pouso de emergência na selva não eram das mais fáceis. E mesmo ao fim da jornada para a vila de Thaumaturgo, quando o passageiro já sentia o gosto da vitória, a descida no campo de pouso da cidade ativava novamente a adrenalina. O piloto, assim que a aeronave tocava o solo, rapidamente iniciava manobras dignas de mérito para desviar dos enormes buracos na pista de asfalto. A despeito de todo o quadro, como se sabe, sobrevivi a todas as idas e vindas.

60 Esta experiência realmente daria subsídios para um belo trabalho etnográfico. Compartilhei conversas incríveis com dois Kuntanawa que desciam para tratamento médico em CRZ e principalmente com seu José Antunes, um antigo seringueiro de 80 anos, nascido na região e que tentava mais uma vez dar entrada em seu processo de aposentadoria.

61 Eu costumo me referir anedoticamente a estas aeronaves como: toyotas bandeirantes dos anos 80, com asas!



Foto – Entrada principal da cidade de Marechal Thaumaturgo e avenida central.

A vila de Marechal Thaumaturgo, é formada basicamente por uma avenida central de aproximadamente 600 metros de comprimento, com uma pequena praça ao meio. De um lado estavam o barranco alto e lá em baixo o Rio Juruá. De outro seguiam algumas ruas que levavam aos bairros mais distantes, basicamente para o lado residencial da vila, com as ruas sem calçamento e em estados precários, e onde se localizava a usina de geração de energia elétrica movida a óleo diesel. Na avenida e em suas proximidades encontravam-se os maiores comércios, a prefeitura, a câmara de vereadores, os correios (e a correspondente do Banco do Brasil), a agência da Caixa Econômica Federal, o Centro de Saúde, o hotel, a delegacia de polícia e a escola. Desta parte se enxergavam os rios lá em baixo, onde ficavam ancorados os “batelões” comerciais (o mais famoso era então o “batelão do Mamede”). Estes eram estabelecimentos de venda de produtos variados, que subiam e desciam os rios vendendo e trocando produtos, mas que na maioria das vezes ficavam ancorados na vila. Também se avistavam aportadas ali, as plataformas de venda de combustíveis. Na outra margem do Rio Juruá, era possível se ver as escadas que levavam ao Centro de Saberes da Floresta – *Yorêka ãtame*, de propriedade da Associação *Apiwtxá dos Ashenĩka* do Rio Amônia.



Foto – Vista do centro da cidade de M. Thaumaturgo das escadarias de entrada do Centro Yoreka Ātame.

O Centro *Yorēka Ātame*⁶² foi inaugurado em 2007. Os recursos para a compra do terreno e a construção das primeiras instalações vieram de verbas dos governos federal e estadual, bem como da iniciativa privada. Desta, vale destacar o papel atuado pelo Instituto Roberto Marinho e vários artistas da Rede Globo⁶³ que contribuíram em uma ação coletiva de arrecadação de verba para o centro, conforme me explicou Moisés⁶⁴. A estrutura física do local contava com uma sede administrativa, uma pousada com quartos (suítes, quartos simples e quartos coletivos) com ventilador de teto e chuveiro, uma sala de computadores abastecida por energia solar, duas casas “tradicionais” *Ashenīka* para hospedagem de pessoas da aldeia que precisassem de abrigo na cidade⁶⁵, três grandes

62 A tradução literal do termo *Yorēka Ātame* seria “saber da floresta”.

63 Os *Ashenīka* do Rio Amônia, - sobretudo Benki -, como se vê, mantêm ótimas relações com muitas pessoas ligadas ao show business e não raramente aparecem nas mídias ao lado de personalidades deste meio. Em 2017, enquanto escrevia este trabalho, Benki atuou na novela das 21h da Rede Globo de Televisão, “A Força do Querer”, interpretando um pajé indígena.

64 Pimenta (2007) apresenta de forma detalhada o processo de constituição e realização do que então se apresentava como “Escola *Yorēka Ātame*”. O projeto se apresentava como de grande potencial político na atuação dos *Ashenīka* no cenário interétnico de então.

65 Vale considerar que nem sempre os *Ashenīka* (da *Apiwtxa* ou de outras localidades) ficam hospedados nas instalações de *Yorēka*, sobretudo no verão quando os rios estão baixos. Assim muitos preferiam acampar nos tapiris montados nas praias próximas a vila. Pude perceber uma espécie de gradiente de soluções em ocasiões de problemas relacionados com o Estado, sobretudo em questões burocráticas, ou de documentações, assim como outras demandas, como tratamentos

salões para reuniões e um refeitório, estes últimos dispostos em círculo com uma pequena cabana ao meio, onde se realizavam encontros e rituais.

Desde sua inauguração o Centro *Yorëka Ātame* tornou-se de fato um polo de formação educacional de agentes agro-florestais na região do Alto Juruá, pautado sobretudo pelas ideias do “desenvolvimento sustentável”. Este era um dos objetivos básicos do projeto inicial e até minha passagem pela região, pude percebê-lo em pleno vigor.

A meu ver há outros aspectos concomitantes às práticas educacionais que acontecem no *Yorëka* que apontam para os modos de atuação *Ashenïka* na região. De um lado o fato de conseguirem comprar e cravar uma estrutura daquele porte, em um lugar estratégico na margem oposta do rio Juruá, de frente para o centro da vila de Thaumaturgo explicita de forma material o poder político dos *Ashenïka* do Amônia. O trânsito de pessoas vindas de fora do local que entram e saem daquelas instalações - incluindo personalidades de vários meios - provocava um sentimento de curiosidade (com mescla de inveja) nos habitantes da vila. Da ex-primeira dama francesa, diretores do banco mundial, políticos regionais e nacionais, a artistas de várias áreas - além de pesquisadores⁶⁶ -, muitas vezes estas pessoas chegavam à *Yorëka*, passavam alguns dias na “vivência da floresta”, e nem mesmo iam ao outro lado do rio para conhecerem a vila. Dali saíam direto para o campo de aviação e de lá para CRZ.

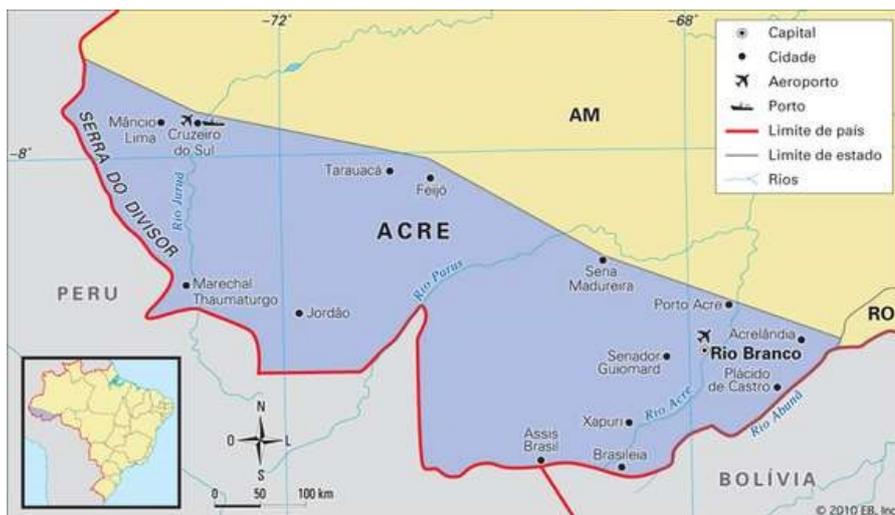
Nas viagens para a aldeia *Apiwtxá*, sempre fiz uma parada em Marechal Thaumaturgo onde na maioria das vezes fiquei hospedado na sede da *Yorëka Ātame*.

de saúde, e outros. Este gradiente se dava primeiramente da T.I., para a vila de Marechal. Caso não se resolvesse a questão, se iria para CRZ. Não resolvido, seguiria o caminho para Rio Branco. A partir daí o salto já é para Brasília e posteriormente (e já muito mais raramente) se iria para São Paulo e Rio de Janeiro. Os *Ashenïka* do Rio Amônia contam com um bom trânsito nesse gradiente e além (podendo chegar no âmbito internacional). Sobretudo os integrantes da família *Piyãko* (ou *Pyianko*, ou ainda *Pinhanta*), não raramente circulam em todo este circuito na busca de resolução de suas pendengas. Eles possuem grande rede de aliança em todas estas cidades com diferentes personagens que vão desde políticos influentes, a jornalistas e artistas ligados ao show business, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro.

66 Em relação a mim, soube por intermédio de terceiros de algumas opiniões que circulavam pelos habitantes da vila sobre quem eu era e o que fazia ali, algumas próximas da realidade, outras fruto de grande poder de imaginação do pessoal. Eu poderia ser então: um cineasta fazendo um filme sobre os índios; um jornalista fazendo uma matéria sobre os índios; um pesquisador sobre qualquer coisa; um agente da polícia federal; um gringo ambientalista e por fim, como me contou seu José na decida do batelão para CRZ, eles tinham certeza só de uma coisa, que “eu era um dotô lá do sul!” Mal sabiam eles que eu ainda estava longe de ser um doutor!

Além da melhor instalação hoteleira, também contava com o auxílio dos funcionários do lugar que me ajudavam com as compras e normalmente conseguiam alguém para me levar para a aldeia. Quando cheguei pela primeira vez na *Yorêka*, acompanhei um dos cursos de qualificação dos agentes agro-florestais do Alto Juruá que estavam acontecendo naquela ocasião. Um dos convidados participantes era o sertanista José Carlos Meireles. Esta foi uma oportunidade interessante em minha chegada a campo, pois pude compartilhar da companhia de Meireles durante alguns dias, período em que conversamos muito sobre os indígenas no Estado do Acre, a política etno-ambiental, a condição dos índios “isolados” e sobre a trajetória de vida do sertanista⁶⁷. Também foi interessante conhecer vários líderes locais, sobretudo da reserva extrativista (RESEX), assim como de outros grupos indígenas como Huni Kuin, Arara e Kuntanawa. Aquela semana foi significativa como uma primeira inserção e como outra fase de preparação para a chegada à aldeia.

67 José Carlos dos Reis Meirelles Júnior nasceu em São Paulo (SP), em 30/04/1948, mas foi criado no interior do Estado, onde “aprendeu e se interessou pelo mato”, conforme me relatou nas conversas. Foi aluno de Engenharia em Guaratinguetá no fim dos anos 60, mas em 1970 abandonou o curso e prestou concurso para Técnico Indigenista da FUNAI. Sua primeira experiência em campo foi com os Kaapor na região do Maranhão, onde também tomou conhecimento sobre os Awá-Guajá, então em processo de contato. Em 1976 Meirelles foi convidado pelo indigenista José Porfírio de Carvalho para trabalhar em Rio Branco (AC) em 1976 junto a FUNAI, fazendo a busca e levantamento de aldeamentos indígenas no Acre. Em 1980, desentendimentos entre vários servidores com os militares dirigentes da FUNAI, culminou na demissão de vários indigenistas da Sociedade Brasileira de Indigenistas (SBI), incluindo Meirelles, que passou a trabalhar com o antropólogo Terri de Aquino na Comissão Pró-Índio do Acre. Foi recontratado pela FUNAI em 1982 e passou a se dedicar na maior parte do tempo ao trabalho de proteção de grupos isolados, ajudando a organizar em 1987 o I Encontro de Sertanistas da FUNAI (1987) que tratou sobre a criação do sistema de proteção aos índios isolados. Após estas deliberações, já nos anos 90, Meirelles foi destacado para comandar a instalação de um Posto Indígena na região do Rio Envira, no Acre, para mediar as relações de conflitos entre isolados e os Ashaninka da região. Neste trabalho na frente de contato, Meirelles chegou a ser alvejado por uma flecha dos isolados, resultando num episódio quase fatal. Depois de alguns meses de recuperação, no entanto, Meirelles volta ao Envira e retoma sua posição de comando na frente de contato. Para mais informações biográficas e profissionais sobre Meirelles, conforme Rocha Freire (2005) e o filme documentário Paralelo 10, de Silvio Da-rin (2011). Sobre este, tive a oportunidade de assistir ao filme ao lado de Meirelles, na primeira vez em que este o assistia. Isto aconteceu justamente quando estávamos juntos na *Yorêka Átame*.



Mapa 2 – Estado do Acre – Brasil.

1.3.2 - A subida do Rio Amônia e a chegada à Aldeia *Apiwtxá*

Da vila de Thaumaturgo até a T.I. Kampa do rio Amônia levam algumas horas de acordo com algumas variáveis. Primeiramente as condições do rio. No verão com a estação seca, o nível de água do rio é baixo e as condições de navegação tornam-se difíceis, com muitos troncos, galhos e bancos de areia que facilmente resultam em encalhes das embarcações. No período de cheia do rio, a dificuldade fica por conta da forte correnteza, além das constantes chuvas. Também o tipo e em que condições se encontram as embarcações alteram em muito o tempo de chegada. Um barco carregado ou vazio, de madeira ou alumínio, com motor forte ou fraco, ou sem motor - no caso, na vara de “varejão” -, ou um condutor do barco hábil e conhecedor do rio ou não, enfim, são muitas as variáveis que determinam um maior ou menor tempo de navegação. Em minhas experiências no rio Amônia o tempo variou entre cinco e nove horas de viagem.

Narrarei de forma breve minha primeira subida do rio e a chegada à aldeia, buscando dar o tom da experiência e aos poucos ir ambientando o leitor - possivelmente não conhecedor da região - ao contexto do trabalho.

Eu estava hospedado no *Yorēka Ātame* havia quatro dias. A princípio Wewito viria para a vila e eu pegaria carona com ele de volta, mas, no entanto, ele não pode vir e então tive que negociar outra alternativa. Falei com o pessoal do *Yorēka* e depois de algumas recusas, finalmente consegui um barqueiro, de apelido “Quejé”. Havíamos combinado para sair na sexta-feira de manhã, mas, na quinta-feira, por volta das 15 horas, Quejé

apareceu apressado, falando que tinha que ser naquele momento. Então saí correndo, atrapalhado, arrumando minhas coisas e logo estávamos saindo. Saídas deste jeito, num rompante, foram recorrentes nas viagens da vila pra a aldeia e nunca consegui me adaptar direito a esta dinâmica (nem mesmo entender seus reais motivos!). Nestas condições, carregar minha mochila gigante, os sacos de alimentos e por vezes, os galões de gasolina e ainda descer o barranco (às vezes na chuva, escorregando) até o barco, era realmente uma tarefa difícil. Estas situações estiveram entre as coisas que mais me desanimavam em meu trabalho de campo⁶⁸.

Depois de arrumar o barco partimos rio acima. Era final do mês de agosto e o rio estava bastante seco. Quejé era um bom barqueiro e fazia manobras realmente impressionantes para desviar dos obstáculos que o rio trazia pela frente. Aquele fim de tarde realçava as belezas da paisagem, com muitas crianças brincando e se banhando nas águas das praias, ribeirinhos pescando e muita mata. Eu me sentia muito feliz por finalmente estar indo para a aldeia.

Logo no início da viagem paramos para dar carona para um senhor morador da reserva extrativista que fica no caminho da aldeia. Depois de alguns minutos, paramos mais uma vez para Quejé deixar uma encomenda numa casa beira rio. No intervalo da parada, o caroneiro desceu, caminhou até a praia e colheu uma melancia (grande). Trouxe-a para o barco, cortou-a ao meio e me deu um dos pedaços para comer. Ele agia como se aquele pedaço gigante de melancia fosse uma frutinha, como um pêssego! Achei engraçada a situação e devo dizer que a fruta estava muito boa, apesar de minha dificuldade com o tamanho dela. No decorrer do campo pude perceber que esta era uma prática comum. As praias eram repletas de melancia, amendoim e macaxeira. Se necessário, os viajantes poderiam parar e colher algo para comer. A etiqueta mandava que se plantasse algo novamente para que outra pessoa pudesse em outro momento ter o mesmo benefício.

Após algumas horas chegamos a RESEX e o senhor que nos acompanhava chegou ao seu destino. Ao descer, se despediu dizendo que iríamos chegar à aldeia somente à

68 A quantidade de quedas que tive descendo ou subindo os barrancos do rio Amônia é incontável, algumas quedas sendo memoráveis ou difíceis de esquecer. Cheguei por duas vezes a descer deslizando completamente o barranco e cair no rio, com a mochila nas costas. Cada tombo era uma verdadeira alegria para meus anfitriões, que riam muito e lembravam por dias a fio do episódio, contando aos que desafortunadamente não haviam presenciado o feito atrapalhado do “txai”.

noite. Isto me acendeu uma luz de alerta! Vendo minha preocupação, Quejé respondeu: “é o que rapaiz! Daqui é hora e meia e chegamo ainda é dia! Preocupa não seu Izoma!”. E eu só pensando!

Seguimos viagem. Passando o tempo, o sol caindo, e nada de chegar. Acabou a gasolina no motor. Reabastecemos e seguimos viagem. O sol caindo. Encalhamos num banco de areia. Descemos e desencalhamos o barco e seguimos viagem. O sol já quase sumindo. Quando a noite caiu e eu já estava aflito por não enxergar mais nada, a não ser um reflexo da luz da lua na água, felizmente Quejé encosta o barco no barranco. Finalmente havíamos chegado à *Apiwtxá*! Agora era só vencer mais uma vez o barranco (bem alto) levando as bagagens e já estaria tudo certo.

Vencido o barranco – eu quase sem fôlego – a escuridão imperava. No entanto, algumas réstias da luz da lua faziam entrever um terreiro e duas casas em estilo Ashaninka, conforme eu já tinha vista em fotos e vídeos. Em uma das casas enxerguei uma luz de vela. Quejé, que trazia um de meus sacos de mercadorias, se dirigiu para lá e eu, rebuscando o fôlego, o segui. No tablado da casa estavam sentadas duas pessoas próximas à luz da vela e pude reconhecer que um deles era meu anfitrião, Wewito, que logo me cumprimentou e me chamou para subir. Subi e fui apresentado ao outro homem, Vincent (que Wewito pronunciava “Vançan”, semelhante a pronuncia francesa). Somente depois me dei conta que se tratava de Vincent Carelli, cineasta e indigenista, conhecido por ser o idealizador e diretor do projeto nacional de produção áudio-visual “Vídeo nas Aldeias”. Ele estava na aldeia fazendo filmagens para a realização de dois vídeos documentários em parceria com Wewito (que também é vídeomaker, formado nas primeiras turmas do projeto “Vídeo nas Aldeias”). Vincent se tornaria uma pessoa muito importante nas primeiras semanas de minha estada em campo, me ajudando na adaptação à nova realidade, assim como em minha inserção na aldeia⁶⁹.

69 Obviamente que a presença de outro estrangeiro na aldeia, e além de tudo, com experiência em campo, tinha suas vantagens. Por outro lado, como passei bastante tempo das duas primeiras semanas com Vincent, acompanhando-o em suas filmagens, muitas pessoas associaram inicialmente minha presença a este trabalho e ao cineasta. Depois que Vincent se foi, ficava a indagação de porque eu ficara. Demorou um pouco para que eu conseguisse me desvencilhar deste lugar e tornar minha presença e meu trabalho independente e diferente das atividades de cineasta.

Ainda na primeira noite em campo, fui apresentado à bela família de Wewito⁷⁰, com quem eu passaria vários meses seguintes. Conversamos um pouco e logo fomos jantar. Depois arrumei minhas coisas, pendurei minha rede⁷¹ e não muito tempo depois fomos todos dormir. No nascer do novo dia iniciava uma nova fase de negociações em campo, agora justificando minha permanência, buscando integração entre os demais, e tentando aprender algo sobre os modos de ser e de viver *Ashenïka*.

No decorrer dos dois primeiros meses de estadia em campo, se seguiram reuniões, uma assembleia geral da “comunidade” na escola e longas conversas em alguns *piyarëtsi* (os rituais de consumo de fermentado de mandioca, cerne da análise deste texto) que se apresentavam como verdadeiros interrogatórios interpelando-me sobre minha presença na aldeia e seus motivos. Aos poucos fui me adaptando à rotina de explicações e justificações, assim como os *Ashenïka* foram se adaptando à minha presença e as perguntas mudaram de lado, agora comigo interrogando sobre seus modos de vida.

70 Contavam, além de Wewito, sua esposa Alzelina (“Alzé”) e seus filhos: Iara (12 anos), Kamorishi (9 anos), Piungari (7 anos), Piägiri (4 anos) e Oiari (então, recém nascido).

71 Como já disse, tentei me preparar com os melhores equipamentos de acampamento possíveis no mercado. No entanto, minha escolha da rede de dormir foi um desastre. Nas duas primeiras semanas de campo dormi muito mal, pois a rede era muito pequena e de material pouco confortável. Vendo minhas agruras noturnas, Vincent decidiu gentilmente me deixar a sua rede quando foi embora, ao que agradeço fortemente.



Mapa 3 - (T. I. Kampa do Rio Amônia - ACRE)

Como já me referi anteriormente, outros antropólogos antes de mim já haviam registrado que a inserção no cotidiano dos grupos Ashaninka era difícil. Mendes (1991), por exemplo, escreve que sentia que não iria realmente conseguir realizar o seu trabalho de pesquisa devido a recusa das pessoas de se relacionarem com ela. Este sentimento de nenhum progresso relacional e de parecer ser invisível em campo também aconteceu comigo, de forma um pouco diferente. O sentimento não era de invisibilidade, mas irrelevância. Nem mesmo por curiosidade - algo que costumo ler em relatos etnográficos de outros contextos indígenas e não indígenas -, as pessoas se aproximavam para que eu pudesse esboçar alguma tentativa de diálogo.

Sobre as dificuldades na inserção em campo, Mendes escreve:

A primeira vez que estive em uma aldeia Ashaninka, cheguei a pensar ser impossível suportar a indiferença demonstrada por eles em relação à minha presença." Assim, não houve interação propriamente dita neste primeiro momento. Mesmo assim, Mendes voltou novamente a campo alguns meses depois para tentar uma estada mais prolongada e encontrou a mesma situação de indiferença. "Passaram-se dois meses sem praticamente progresso algum da pesquisa; comecei a ficar preocupada (...). A

distância entre eles e eu persistia e dificultava o andamento do trabalho. Uma certa simpatia era discretamente demonstrada, mas havia muita desconfiança.” Esta situação se alterou quando das situações de conflitos dos índios com madeireiros invasores de seu território, quando Mendes foi consultada sobre questões jurídicas, e a antropóloga se apresentando como consultora. Foi a partir deste papel que se “estabeleceu uma relação de troca que criou uma vase de confiança, sem a qual eu não poderia ter, a meu ver, sequer começado meu trabalho” (Mendes, 1998: 7).

Pimenta (2002) diz que suas relações com as lideranças foram tranquilas, mas para acessar os demais habitantes da T.I. teria sido cansativo.

Se o trabalho com as lideranças foi menos problemático, com os outros informantes, menos familiarizados com contato interétnico, tive grandes dificuldades. Passava horas para obter, no melhor dos casos, as mesmas respostas às minhas questões: “sim”, “não”, “não sei”. Quando a situação se tornava constrangedora para ambos os lados, um Ashaninka me indicava outro que, segundo ele, saberia responder as perguntas e este, por sua vez, me indicava um terceiro, que indicava um quarto e assim por diante. Cada um se livrava de mim de uma forma educada, mas firme e eu passava os dias percorrendo a aldeia sem obter nenhuma ou quase nenhuma informação”. (Pimenta, 2002: 50)

No entanto, após uma viagem com um grupo Ashaninka para Rio Branco, onde atuou organizando a viagem em conjunto com Isaac, Pimenta então começou a estabelecer um melhor contato com os demais integrantes do coletivo. “Paradoxalmente, foi na cidade que comecei a romper a barreira cultural e a reduzir a distância que me separava dos Ashaninka na aldeia” (Pimenta, 2002: 50), lembra Pimenta.

Percebo muitas semelhanças entre a minha experiência de campo com a relatada por José Pimenta, pois, na cidade de Thaumaturgo, depois de me aproximar de Oãtxoke, Winko e de alguns outros (como por exemplo, ajudando-os a tirar o título eleitoral), houve uma mudança significativa na minha aceitação geral em relação aos demais *Ashenĩka*. Ou seja, foi também na cidade, que isto começou a se dar. Mas também como Pimenta, quando voltei para a T.I. visitei mais as demais casas para além do núcleo Piyãko. Além disto, como passei por um tempo morando sozinho na casa de Wewito (tempo em que a família deste se ausentou por conta das aulas do curso de Licenciatura Indígena na UFAC em CRZ), outras pessoas moradoras mais distantes passaram a me visitar e, depois,

retribuía as visitas, sobretudo às casas de Shomõtsi, Otxo, Oãtxoke, Wiko, Leniro e Aricemi. Isto me trouxe uma relação em campo, por certo mais abrangente e profunda.

1.4 - Reuniões, assembleia e as justificativas de minha presença: negociação continuada.

Após a chegada na T.I. se seguiram algumas assembleias para que eu explicasse meu trabalho e minha presença na aldeia. Tive a primeira reunião na casa de Seu Antônio, cacique da aldeia Apiwtxa, que além deste, contou com a presença de Isaac, Wewito e Moisés. Depois, Isaac organizou outra reunião, agora na escola, com a presença de muitas das pessoas da aldeia. Nesta ocasião havia outras questões a serem tratadas, como os procedimentos sobre o pleito eleitoral que aconteceria no fim de semana seguinte. Então a concentração de pessoas foi ainda maior. Aproveitando então este público, Isaac me incluiu como participante para que eu falasse para a comunidade em assembleia. Outra das interpelações mais específicas ocorreu já em dezembro, quando já se passavam 4 meses de minha estada em campo, com a chegada de Francisco, filho de Seu Antônio, liderança *Ashenĩka* que então era assessor da presidência da FUNAI, em Brasília. Em todas as situações obtive êxito nas apresentações e maior respeito após as sabatinas, que não eram nada fáceis de serem encaradas.

Vale ainda registrar que não houve nenhuma censura propriamente dita às minhas propostas de trabalho e nem mesmo nada que me desautorizasse a investigar qualquer assunto. Mesmo em relação ao xamanismo ou à ayahuasca (*kamarãpi*), assuntos muito alertados como interditos nos trabalhos de José Pimenta⁷², nada foi censurado. Tive autorização inclusive para gravar todas as sessões de *Kamarãpi* que quis, e nas que eu não gravei por algum motivo – às vezes metodológico, para uma observação detalhada, sem desviar a atenção com o processo de gravação – recebi afirmativas de que, caso quisesse gravar a sessão não haveria problema. O que considero como hostipitalidade *Ashenĩka* (conforme referido na Introdução deste trabalho), não significa de modo algum que não fui bem recebido e nem que não fiz entre as pessoas que convivi, mais do que

⁷² Este chegou a me alertar pessoalmente sobre os possíveis problemas sérios se eu não tomasse cuidado em relação às perguntas e questionamentos sobre este tema. Segundo o conselho, seria melhor não entrar nestas questões.

uma relação de pesquisa, mas que sim, transformei-me em amigo/aliado (e em três casos, compadre).

1.5 – Das parcerias em campo

Como em toda pesquisa, contei com muitas pessoas que tiveram papéis fundamentais. Neste sentido, o processo de articular colaborações foi essencial sobretudo, na realização do trabalho de campo. Já citei alguns colaboradores e parceiros, mas gostaria de especificar mais detalhadamente quem foram estes sujeitos e quais foram os modos pelos quais minhas relações se constituíram, deixando mais claro o grau e a forma de aprendizado a partir de cada relação pesquisador/informante-interlocutor. Para não me estender em demasia na questão (já me estendendo), focarei nos sujeitos que impactaram diretamente na produção de conhecimento específico relacionado ao meu trabalho de campo etnográfico, pilar fundamental desta pesquisa.

1.5.1 - Wewito – Anfitrião, informante e pesquisador



Já mencionei um pouco sobre minha relação com Wewito, salientando que minha aceitação de ida e permanência na T.I. Kampa do Rio Amônia dependia em muito de sua anuência. Para isto, além de aceitar minha pesquisa, ele também se prontificou a me receber como hóspede em sua casa. Neste sentido, além de anfitrião, Wewito se tornou uma espécie de meu fiador em relação à minha permanência em campo, assumindo possíveis reponsabilidades pelos meus atos perante a comunidade *Ashenika* do Rio Amônia⁷³. Somado a isto, Wewito também se tornou meu principal informante, interlocutor. Por fim, nos tornamos ainda um do outro, espécies de orientando e orientador de pesquisa, com o tema comum relacionado às musicalidades *Ashenika*.

Wewito é um sujeito muito interessante. De personalidade ativa e forte, possui um humor sensacional, mas que não costuma se exhibir a todo o momento e nem a qualquer pessoa. Apresenta uma postura extremamente comprometida com suas relações familiares e com suas responsabilidades como liderança comunitária, que inclui (ou incluía então) entre várias coisas, sua função como professor e administrador da escola na aldeia. A relação estabelecida entre mim e Wewito, foi semelhante a que este já tinha com o cineasta Vincent Carelli – do qual já me referi a pouco -, com o qual Wewito desenvolveu suas potencialidades como cineasta, sobretudo na produção de roteiros e cinegrafia⁷⁴.

Como a convivência com Wewito foi diária e intensa, pelo fato de eu morar na sua casa, minhas relações de aprendizado neste caso se deram através de vários momentos. O mais comum e usual, era no cotidiano da própria casa. Primeiramente em

73 Esta função de ser o que chamo de meu fiador, foi em certa medida compartilhada entre Wewito e seu irmão, Isaac Piãko. No entanto, este esteve bastante ausente da aldeia no período em que estive em campo e acabamos tendo menos contato do que tive com Wewito.

74 Tive a oportunidade de presenciar sua capacidade de cinegrafista e fiquei impressionado com a capacidade e a sensibilidade de Wewito para tal. Um destes momentos marcantes, vi Wewito captando imagens do Rio Amônia, com a câmera na mão, ao mesmo tempo em que conduzia o barco, como timoneiro. Como tenho formação e trabalhei com produção audiovisual (sou fotógrafo e membro do NAVI-UFSC – Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal de Santa Catarina), me lembro de pensar – de forma preconceituosa – que as imagens que Wewito estava fazendo naquelas condições deveriam estar ficando um horror. Para minha surpresa – e meu aprendizado – as imagens ficaram realmente lindas e pareciam terem sido captadas utilizando equipamentos de estabilização de câmera. Isto é só uma pequena menção para salientar o profundo conhecimento de Wewito em relação ao trabalho de produção audiovisual. Este, além de seus irmãos Isaac e Benki, foram da primeira turma do projeto “Vídeo nas Aldeias”, nos anos 90, idealizado pelo cineasta Vincent Carelli. Algumas das produções de Wewito, “Shômotsi”, teve bons alcances de público, recebendo prêmios e sendo exibidas em grandes festivais nacionais e internacionais.

minha observação (participante) do próprio dia-a-dia da família anfitriã⁷⁵. Algumas ocasiões do cotidiano diário eram mais propícias para as interlocuções, sobretudo nos momentos de comensalidades e após a janta, numa prática comum de repouso e conversação (às vezes de contação de mitos e histórias) antes da retirada para dormir. Portanto, tínhamos diariamente estes momentos em que conversávamos sobre muita coisa, e por vezes, também sobre questões especificamente relacionados à minha pesquisa. Assim, geralmente antes de dormir, eu finalizava o dia de trabalho retomando as anotações de campo do dia, adicionando as informações destas últimas conversas⁷⁶.

Também acompanhei a dinâmica de trabalho de Wewito em relação às suas funções na *Apiwtxá*, como professor e liderança. Neste sentido, pude presenciar muitas reuniões na escola, na casa de Seu Antônio e Dona Piti (pais de Wewito) e em *piyarëtsi* onde também se discutiam muitas ações relacionadas às organizações da *Apiwtxá*. Nestes eventos, notei uma característica no modo da atuação de Wewito como liderança, que depois pude identificar como uma recorrência e um predicado valorizado na forma de agir dos principais líderes *Ashenika* com os quais tive contato, que é a capacidade de ouvir em silêncio por muito tempo, falando muito pouco, porém, de forma assertiva e ativa⁷⁷.

Outro grande atributo de Wewito é ser um reconhecido promotor de grandes *piyarëtsi*. Como veremos, esta também é uma grande qualidade de um líder e está diretamente ligada proporcionalmente ao grau de sua força política. Tive a oportunidade de presenciar ao todo seis *piyarëtsi* realizados na casa de Wewito, o que ao que parece, é uma quantidade alta para um período de tempo de pouco menos de um ano – período de

75 Tanto na casa como em suas visitas a outras famílias que por vezes eu os acompanhava.

76 Estes momentos de conversação antes de dormirem, são diários e muito importantes na socialização *Ashenika*. Há muito aprendizado sendo veiculado nestes momentos que à vista de um desavisado forasteiro, parecem atos banais. O momento é ritual, marcado pelo consumo de folha de coca e de tabaco. Também a prática do silêncio vocal é recorrente, ficando por vezes, longos minutos sem nenhuma fala, numa espécie de contemplação das vozes da floresta. Vale ainda ressaltar que não há energia elétrica na T.I. do Rio Amônia, o que torna momentos como este também marcados pela escuridão da noite, quebrada geralmente por focos de luz, da lua (quando há) e de uma pequena lamparina.

77 Conversando sobre esta minha impressão em relação ao modo de atuação das lideranças com Moisés (Irmão de Wewito e outra liderança com a mesma capacidade), este me disse: “Se você fala pouco, consegue ouvir bem o que estão querendo saber, tem tempo pra pensar no que responder e quando fala, fala pouco, mas bem”. Ainda nesta conversa, Moisés me afirmou que o segredo de um *ätariite* (ancião, e como tal alguém que detém muito respeito e conhecimento) seria o “controle” de si, e esta capacidade de ouvir, diz respeito à prática deste “controle” em vários momentos do dia (mencionei a pouco a prática noturna de silêncio e conversação antes de dormir), mas sobretudo, no ritual do *kamarãpi*.

minha estadia em campo. Todos estes rituais contaram com uma significativa quantidade de frequentadores, o que diz também respeito à quantidade de bebida fornecida no ritual, e está diretamente ligada a capacidade do seu promotor de atrair pessoas para seu evento, o que por sua vez, vale ressaltar, diz respeito à sua força política e de liderança.

Mais do que o número de pessoas frequentando os *piyarëtsi* de Wewito, o que também me chamou a atenção foi o valor simbólico das pessoas que passavam por ali, sobretudo os *ãtariite* da aldeia⁷⁸. Portanto o fato de Wewito ser um grande promotor de *piyarëtsi* implicava também no fato de que sua participação na realização dos grandes *piyarëtsi* da *Apiwtxá* (como por exemplo, o que chamarei de “grande *piyarëtsi*” que descreverei em detalhes a frente), marcadamente realizados preferencialmente no terreiro de Seu Antônio e Dona Piti, acabava sendo decisiva e uma das forças motoras do sucesso dos rituais. Isto diz respeito também à presença forte da musicalidade ritual do *piyarëtsi*, trazida à tona pela participação de Wewito, um dos grandes estudiosos nativos interessados pelo assunto das artisticidades rituais de seu povo.

Quando cheguei em campo, Wewito estava iniciando a escrita de seu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura Indígena, pela UFAC (Universidade Federal do Acre – Campus Cruzeiro do Sul). Seu tema de pesquisa era justamente sobre as musicalidades do ritual do *piyarëtsi*. Como já me referi anteriormente, coincidentemente, a UFAC estava com um problema em relação ao aluno, pois não havia nenhum professor que tivesse uma formação especializada especificamente na temática da música, o que deixava Wewito (e outros alunos de outras etnias) sem orientador acadêmico para seu trabalho. Acabei neste contexto, assumindo esta tarefa como professor colaborador da UFAC. Portanto, minha estadia em campo foi marcada também por este trabalho de orientação e meu último trabalho presencial (e contato pessoal) em campo foi a defesa do TCC de Wewito na UFAC (Cruzeiro do Sul)⁷⁹.

78 Em minha estadia presenciei poucos *piyarëtsi* com tantos reconhecidos *ãtariite* juntos. Na maioria dos eventos de Wewito foi certa a participação de muitos deles. Outros reconhecidamente grandes promotores de *piyarëtsi* que também contavam com estas presenças ilustres, ao que pude presenciar, foram os rituais na casa de Seu Antônio e Dona Piti (curaca da aldeia), Seu Cláudio (Pishiro), Isaac e Benki.

79 Agradeço a Professora Walquiria Garrote, então chefe do departamento de Licenciatura Indígena, pelo convite para participar presencialmente do processo de defesas de TCCs da UFAC. Ainda participei como membro de banca de avaliação de TCC de outros dois trabalhos da etnia *Huni Kuin* sobre “músicas tradicionais”.

Wewito demorou um pouco para começar a mostrar para mim o seu material de pesquisa e escritas sobre o TCC. Esta recusa inicial de troca de informações foi muito recorrente em campo não só em relação a Wewito, mas a todos na aldeia. Porém, também como na maior parte dos demais casos, com tempo, paciência e a insistência de minha parte, quase sempre consegui me colocar numa situação de confiança suficiente para começar a acessar informações para uma interlocução produtiva do ponto de vista de meu aprendizado, assim como de minha ajuda como orientador acadêmico no caso de Wewito⁸⁰.

O material da pesquisa de Wewito era muito interessante e continha um compilado de informações anotadas, transcrições de histórias e mitos, assim como algumas gravações, tanto de entrevistas com sujeitos chave da aldeia, quanto de músicas e canções do *piyarētsi*. Haviam também muitos desenhos (lindíssimos) relacionados a processos e fases do referido ritual, assim como dos instrumentos musicais a ele associados. Desta forma, passei algumas semanas tendo como atividade principal em campo a análise destes materiais, se somando ao meu processo de convivência cotidiana na vida da aldeia. Depois de fazer uma leitura aprofundada do que Wewito havia levantado de material, propus a ele que nos encontrássemos especificamente para trabalhar a escrita de seu TCC, o que conseguimos em longas reuniões realizadas no escritório da aldeia, em que líamos e discutíamos sobre a pesquisa. Foram vários dias neste processo incrivelmente profícuo para ambos os sujeitos. A troca de saberes foi realmente proveitosa e, para mim, foi uma honra e uma grande sorte, estar justamente naquele momento e poder participar de tudo aquilo ativamente. Apesar de ter sido mais uma entre tantas atividades em campo, sem dúvida este trabalho meu de orientação acadêmico de Wewito teve um aspecto profundo em meu trabalho de pesquisa.

Gostaria ainda de relatar um último aspecto interessante de minha relação de aprendizado mútuo com Wewito. Nós dois também compartilhávamos um processo de iniciação ritual no *Kamarãpi* (ainda que iniciantes em fases distintas). Aqui portanto, de certa forma tínhamos uma situação invertida de orientador-orientando. Se nos processos de iniciação acadêmica, contávamos com um orientador, no caso eu, como um iniciado

80 Fui orientador oficialmente de Wewito, porém ajudei de forma menos profunda os demais Ashenika que também estavam no mesmo processo de escrita, eram eles: Isaac, Komayari, Alexandrina e Fátima.

(porém, em formação como doutorando) e um orientando a ser iniciado, Wewito; nos processos de iniciação ao ritual do *Kamarãpi* era justamente o contrário. Wewito passava a ser um orientador iniciado (porém, em formação) e eu o orientando a ser iniciado. No entanto, neste caso, ambos tínhamos sobretudo Moisés (também Aricêmi e Benki) como referência geral de orientação⁸¹.

81 Vale lembrar que, do ponto de vista acadêmico, também havia um papel de orientação geral ocupado pelo meu orientador Prof. Dr. Rafael J. de Menezes Bastos. Neste sentido, tínhamos dois sujeitos orientadores em campos distintos, mas condições relacionais semelhantes: Rafael estava para a nossa (minha e de Wewito) iniciação em relação à academia e o trabalho de pesquisa sobre as musicalidades; assim como Moisés estava para a iniciação (de Wewito e minha) em relação ao ritual do *Kamarãpi*.

1.5.2 - Moisés – Orientação de iniciação ao *Kamarãpi*



Moisés (ou Diene) foi uma das pessoas com quem mais aprendi sobre o modo de vida *Ashenïka*. Convivi intensamente com ele e compartilhei experiências marcantes. Primeiramente no cotidiano da aldeia, acompanhando seus trabalhos locais e suas intervenções políticas nas ações relacionadas a Associação *Apiwtxá*, a Cooperativa

Ayompari e a dinâmica administrativa geral da T.I. Kampa do Rio Amônia⁸². Também em relação à sua grande capacidade de transitar entre os grupos distintos e distantes distribuídos pela T.I. Kampa do Rio Amônia, o que me possibilitou, em sua companhia, conhecer outras famílias nucleares dispersas e longe da Aldeia *Apiwtxá*, frequentando pequenos *Piyarêtsi*, o que foi de extrema importância para este estudo. Por fim, devo a Moisés o que considero ter sido a experiência de maior impacto existencial (e por que não, filosófico) na minha vida, qual seja, a minha iniciação e meus aprendizados em relação ao profundo e potente Ritual do *Kamarãpi*⁸³.

As implicações de minha vivência do ritual do *Kamarãpi* foram de tal ordem, que cheguei a cogitar a ideia de alterar meu objeto de pesquisa e focar na musicalidade deste ritual, retirando o foco do *Piyarêtsi*. Porém, depois de aprofundar significativamente meu entendimento sobre o *Kamarãpi*, pude compreender a sua ligação sistemática em relação ao *Piyarêtsi*. Neste sentido, voltei a meu projeto original – do estudo do *Piyarêtsi* –, no entanto, com esta percepção de considerá-lo como parte do que passei a chamar de sistema ritual. Terei oportunidade de pormenorizar estas ideias mais adiante no texto, entretanto, gostaria de frisar neste momento a importância fundamental da figura de Moisés como meu orientador e interlocutor assíduo no processo de meu aprendizado sobre os conhecimentos relacionados ao *Kamarãpi*, sobre seus aspectos rituais e sobretudo, sobre sua musicalidade.

Minha relação com Moisés foi marcada por respeito mútuo e confiança, e esta atitude confiante foi muito importante para estabelecer relações com outros sujeitos em campo, além de me proporcionar acesso a determinados conhecimentos que num primeiro

82 Participei de muitos trabalhos auxiliando Moisés nestes processos. Fiquei como uma espécie de assistente e consultor dele nas demandas destas instituições pelas quais ele estava responsável e que demandavam vários tipos de respostas, como elaboração de relatórios e cartas a parceiros de projetos. Dentre estes trabalhos, cito dois muito marcantes: primeiro, o entendimento jurídico sobre a situação do processo contra Orlei Camelli (madeireiro, grileiro e ex-governador do Acre), que se encontrava então parado esperando avaliação no Supremo Tribunal Federal, que correspondia a última instância de apelação de uma condenação que atribuía alguns milhões de reais de indenização a favor do povo *Ashenika*. Em segundo lugar, o acompanhamento como consultor de Moisés a uma visita de uma comissão de avaliadores e dirigentes do Banco Mundial e do Governo do Estado do Acre ao Centro *Yorëka Átame*, como parte de um processo de avaliação de emprego de recursos a projetos agro-socio-econômico-florestais, bem como da possibilidade de renovações e de novas parcerias.

83 Vale reafirmar. *Kamarãpi* é o nome dado ao ritual que tem como componente principal, o consumo da ayahuasca. Esta bebida, por sua vez, também é chamada genericamente de *kamarãpi*, da mesma forma para o caso do *piyarêtsi*, onde a palavra designa tanto a bebida, como o ritual de seu consumo.

momento de pesquisa me pareciam inacessíveis⁸⁴. Moisés foi muito paciente em me ensinar canções do *Kamarãpi*, assim como muito generoso em me deixar gravar os cantos durante os ritos. Além disto, foi ainda muito solícito em dialogar por horas e em vários momentos diferentes, sobre os modos de vida *Ashenĩka*, sua mitologia (que aliás tem vasto conhecimento) e sobre a história recente das lutas políticas de seu grupo, desde os processos para a demarcação do T.I., até as lutas contra as invasões deste território por madeireiros e outros aproveitadores.

84 Como já me referi, em meu processo de negociação para o trabalho de campo, haviam recomendações claras sobre a não acessibilidade a determinados assuntos, sobretudo envolvendo o Xamanismo e o *Kamarãpi*. Isto já me aparecia lendo outros pesquisadores que faziam a mesma recomendação, como Mendes (1991) e Pimenta (2004). Este autor, por exemplo, havia me dito em mensagem trocada, para não entrar no assunto do *Kamarãpi* sob pena de criar embaraços e empecilhos para a estadia em campo. Portanto, eu estava bastante predisposto a não tratar desse ritual e tinha a impressão que talvez nem tivesse acesso a participação em um destes rituais, o que acabou sendo totalmente diferente. Não só participei, como falei muito sobre e ainda pude gravar muitas canções deste repertório. Obviamente, há muitas restrições quanto ao que faço com tudo isto. Mas isto não se aplica só ao *Kamarãpi* ou a Ayahuasca, mas a todas as informações que tive acesso sobre o modo de vida *Ashenĩka*.

1.5.3 - Isaac, o professor mediador e atual prefeito de M. Thaumaturgo



Isaac foi meu primeiro contato com os *Ashenïka* do Rio Amônia. Além disto, como já me referi, me recebeu tanto no primeiro encontro presencial em Cruzeiro do Sul, assumindo a mediação de meu contato com os demais professores *Ashenïka* que se faziam presentes na ocasião; mas também me recebeu e mediou minha chegada na aldeia *Apiwtxa*. Portanto a participação de Isaac foi fundamental no processo geral de negociação e inserção em campo, dando a mim um aval de confiança que fez toda a diferença para que eu pudesse estabelecer relações com os sujeitos habitantes da T.I. Kampa do Rio Amônia. Neste sentido, já na aldeia, Isaac organizou algumas situações nas quais eu pudesse me apresentar ao grupo – sobretudo em reuniões na escola -, contando com a tradução dele e com o seu aval (e de Wewito).

As funções de liderança exercidas por Isaac eram realmente muito importantes. Suas atuações diziam respeito a todos os assuntos de interesse comunitário, nos campos administrativos, educativos e políticos, sendo sua voz sempre um peso forte nas decisões

tomadas. Tive a oportunidade de presenciar algumas destas atuações do Professor Isaac, mas, no entanto, no período em que estive em campo na T.I. Kampa do Rio Amônia, Isaac passou bastante tempo afastado da comunidade, realizando muitas viagens por vários motivos, que incluíam sua própria atuação política, mas também por motivos pessoais⁸⁵. Neste sentido, apesar de haver tido menos tempo de contato do que gostaria com Isaac, ainda assim, sem dúvida, ele foi um de meus mais importantes interlocutores em campo⁸⁶, sendo além de mediador, um excelente professor e exegeta⁸⁷.

85 Isaac e sua família estavam enfrentando um momento difícil com um de seus filhos, que tinha diagnóstico de hidrocefalia, o que acarretava muito cuidado específico, o que fazia com que tivessem que leva-lo para atendimentos a saúde em centros urbanos maiores, como por exemplo, Brasília e São Paulo. Felizmente, graças as redes de aliança muito bem tecidas pelos Ashenka do Rio Amônia, eles contam com acolhimento em vários centros de saúde pelo Brasil e no caso do filho de Isaac não era diferente.

86 Minhas conversas com Isaac foram sempre muito proficuas. O professor é um sujeito extremamente articulado, didático, eloquente e direto ao ponto. Neste sentido, em uma hora de diálogo surgiam muitas questões que eu acabava levando adiante com outros interlocutores em outros momentos em campo. Portanto, Isaac me fornecia vários elementos que, se de um lado ele não conseguia me esclarecer, me instigava a correr atrás de sua compreensão. Justamente uma atuação de um ótimo professor.

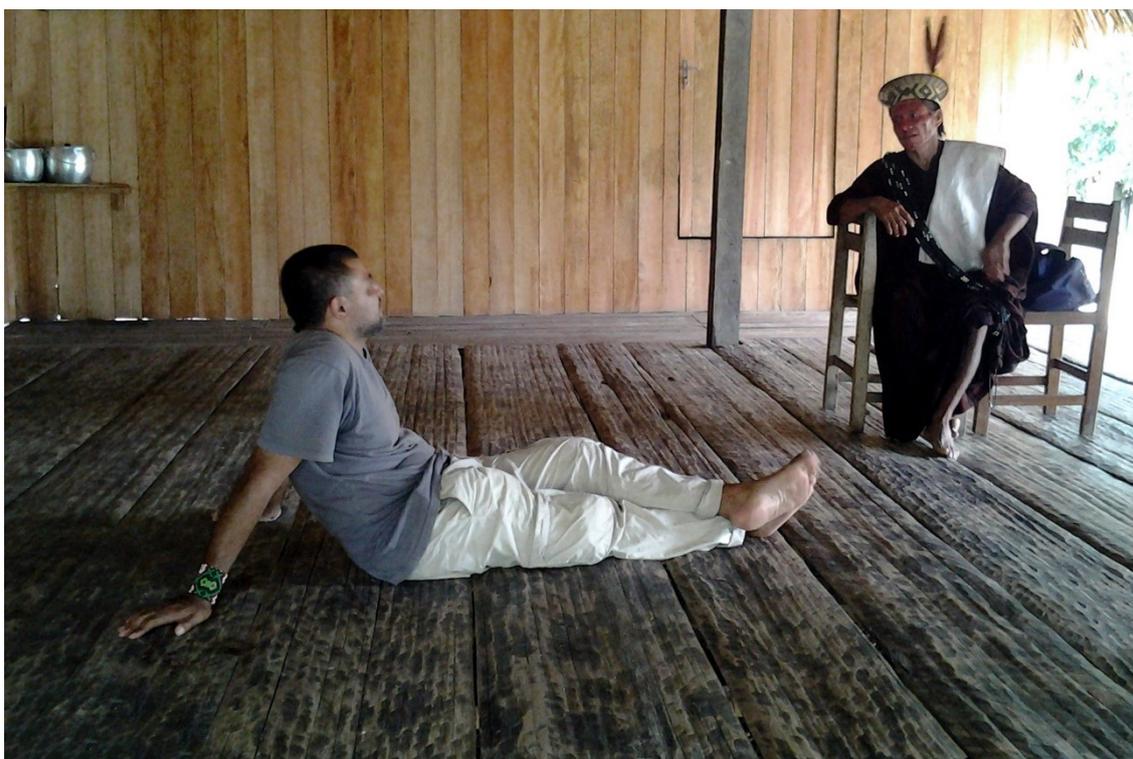
87 Não quero passar a ideia de que tive pouco contato com Isaac. Pelo contrário. Houve apenas menos tempo de convivência no período em que morei na aldeia Apiwtxá em relação ao tempo de convivência com os demais moradores da comunidade, os quais não realizavam tantas viagens. Mas minha relação com Isaac foi profunda, a ponto de nos tornamos compadres, sendo eu e minha companheira Laura, padrinhos de um de seus filhos. Isaac, no pleito eleitoral de 2016, se tornou o primeiro prefeito indígena de Marechal Thaumaturgo, reeleito em 2020.

1.5.4 - Oãtxoke, professor das canções do *Piyarëtsi*



Depois de Wewito, Oãtxoke foi certamente meu maior mestre interlocutor em relação aos saberes sobre as musicalidades do ritual do *Piyarëtsi*. Sua contribuição foi muito significativa para meu aprendizado específico sobre os repertórios de canções do ritual, das performances vocais e de peculiaridades em relação às letras das canções. Assim como Moisés em relação à musicalidade do *Kamarãpi*, Oãtxoke foi muito generoso e solícito em relação a minha iniciação ao *Piyarëtsi*. Era interessante que por vezes Oãtxoke, como professor que era, fazia questão que eu o acompanhasse até a

escola, sentasse como aluno, para que ele me desse aula sobre os cantos. Esta era a forma como ele aprendeu a trabalhar didaticamente nos seus cursos de formação de professor, e embora não fosse a prática corriqueira de atuação em relação aos seus alunos (esta não era uma prática didática apreciada⁸⁸), foi assim que tive meu aprendizado. Mas apesar de tudo, realmente aprendi muito sobre os cantos, mitos e exegeses sobre o *Piyarëtsi* desta forma e fico imensamente grato pelo tratamento a mim oferecido por Oãtxoke, realmente um grande professor.



88 A dinâmica de aulas na escola da Apiwtxa era muito mais maleável, sem a imposição e cobrança pelos professores, da presença e obediência formal e corporal dos alunos. Sobretudo em relação as carteiras e cadeiras (trazidas pelo Estado para a T.I.), o uso era muito mais criativo do que o de apenas sentar e escrever. Para sentar, havia o chão! Sem falar que a rotina de aulas era marcada pelo trânsito constante dos alunos entre as turmas distintas, não havendo qualquer controle ou irritação pelas intromissões e desvios de atenção provocados pela prática.

1.5.5 - Shomōtsi, o amigo *ātariite*⁸⁹



Shomōtsi é tido como um dos mais respeitados *ātariite* da aldeia, sendo também um dos mais antigos⁹⁰. É um sujeito realmente singular, com uma história de vida impressionante e um senso de humor impagável, o que realmente dava o tom de nossos encontros, permeados de muito riso⁹¹, além de recheado de muito aprendizado de minha parte. No período em que fiquei morando sozinho na casa de Wewito – o que durou por volta de dois meses – tive a honra de contar com visitas frequentes de Shomōtsi, que chegava dizendo: “vim tuma café com bolacha e cunversa co amigo!”. Conhecendo a figura, não é de se estranhar que ele realmente gostasse mais do “café com bolacha” do que “cunversa co amigo”, mas eu gosto de pensar o contrário. De qualquer forma,

89 O termo remete a noção de ancião. Neste sentido está relacionado a uma pessoa que deve ser tratada com grande respeito devido a sua importância e sua sabedoria.

90 Não há certeza, mas ao que parecia, Shomōtsi devia estar por volta de 90 anos quando eu estava em campo, o que era inacreditável pela condição física e mental do sujeito. Isto também se pode dizer de outro personagem que tratarei à frente, Aricêmi.

91 Um dos audiovisuais mais significativos realizados pelos cineastas Ashenika é justamente o que apresenta uma crônica do cotidiano, salientando as peculiaridades de Shomōtsi. Inclusive este empresta o próprio nome ao brilhante documentário dirigido por Wewito e produzido pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”. Recomendo fortemente que assistam este lindo trabalho, disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/shomotsi> (acesso em 25/06/2020).

Shomõtsi foi um interlocutor fundamental, surpreendentemente se revelando um grande e generoso exegeta.

Além das visitas de Shomõtsi a mim, - algo por si só realmente impressionante, devido à distância necessária para se chegar até onde eu estava hospedado desde onde ele morava -, tive a oportunidade de visitá-lo em sua casa no “centro” algumas vezes (muito menos do que gostaria). Devido à distância significativamente grande para mim e o caminho difícil pela floresta que liga a Apiwtxá (onde eu me hospedava) até o “centro” (onde vivia Shomõtsi e também Aricêmi), acabei tendo algumas restrições de convivência mais aprofundada com os moradores daquela localidade. Aproveito para agradecer a meu amigo Otxo (filho de Shomõtsi e genro de Aricêmi) por me ajudar em algumas de minhas visitas até o “centro”, inclusive me hospedando em sua casa em algumas situações.



Foto – Otxo (filho de Shomõtsi e genro de Aricemi).

1.5.6 - Aricêmi – âtariite e curaca do “centro”

Como já afirmei, minha convivência com os moradores do “centro” foi menos recorrente do que a que tive com os habitantes da *Apiwtxá*. Porém, gostaria de considerar minha relação com Aricêmi, com quem mantive longas conversas profícuas para meu aprendizado sobre o modo de vida *Ashenĩka*. Aricêmi é uma figura icônica de um ancião. De uma sabedoria realmente impressionante, ficava sentado em sua rede ou no chão da casa, com olhar reflexivo e sempre fumando seu cachimbo. Era muito reservado e de pouca fala, mas, contudo, muito assertivo e convicto em suas frases. Conversamos muito sobre a mitologia *Ashenĩka*, mas sobretudo sobre o *kamarãpi*, algo que Aricêmi tem enorme propriedade e sobre o que era então, reconhecidamente o maior conhecedor na T.I. do Rio Amônia, sendo inclusive citado como mentor dos mais atuantes “xamãs”⁹² *Ashenĩka*, Moisés e Benki. Quando conheci Aricêmi, sua desconfiança foi forte em relação a mim. Porém, depois que passei a visitá-lo em sua casa, primeiramente com a ajuda de Otsho, depois na companhia de Moisés, as coisas foram se alterando significativamente, e passamos a constituir uma relação de confiança, com o que pude usufruir de sua generosidade, passando horas em diálogos sensacionais, sempre regado a tabaco⁹³ e *piyarẽtsi*⁹⁴.

92 Esta é uma palavra que não encontra muita receptividade entre os *Ashenĩka* do Rio Amônia. Apesar de se utilizarem deste termo deliberadamente em diálogos com o mundo externo, entre eles há uma recusa de se autorreferenciar como “xamã” ou “pajé”. Isto se aplica também ao termo “cacique” e até mesmo curaca em relação a Seu Antônio.

93 Tabaco era um dos produtos de que eu dispunha como troca, sobretudo pelos inconvenientes de minha intromissão no cotidiano das pessoas. Sempre que eu ia até Cruzeiro do Sul, fazia questão de comprar uma boa quantidade de tabaco, devido a sua melhor qualidade e menor preço em relação ao que era comercializado em Marechal Thaumaturgo. O tabaco que eu levava era realmente muito apreciado na T.I. do Rio Amônia.

94 O consumo cotidiano de *piyarẽtsi* era uma das formas recorrentes de seu uso, para além dos usos em rituais mais elaborados. No “centro” sobretudo, este era um modo corriqueiro e em quase todas as vezes em que visitei o local havia a bebida em boa quantidade para regar as conversas.

1.5.7 - Seu Antônio e Dona Piti, núcleo do *nãpitsi* da *Apiwtxá* e progenitores dos *Piyãko*



Como figuras centrais na administração da *Apiwtxá*, foi realmente fundamental o apoio e confiança estabelecidos por mim com Seu Antônio e Dona Piti. Sua casa era a porta de entrada para qualquer pessoa ou questão do mundo externo, sempre passando por um certo crivo analítico da pertinência e das implicações para a população local. Para mim, assim como para a maioria dos habitantes da T.I. Kampa do Rio Amônia, ali era o local de referência para as discussões e tomadas de decisões sobre o cotidiano da vida dos habitantes locais, mas também sobre boa parte de questões relacionadas também com seus vizinhos próximos. Não há dúvidas de que a casa de Seu Antônio e Dona Piti era a expressão material de um centro de controle de um grande *nãpitsi*, ou “território político”. Não à toa, os grandes rituais de *Piyarëtsi* e do *Kamarãpi* eram recorrentemente elaborados e postos em prática no terreiro desta casa, que ainda dispõe de um campo de futebol em frente.

Esta foi a segunda casa onde mais passei o tempo em minha estadia. Fiz inúmeras refeições com Seu Antônio e Dona Piti, sempre acompanhado de pessoas que por ventura estavam de passagem. Caracteristicamente, as refeições da casa eram feitas em grandes quantidades (muito maiores do que as demais casas), justamente contando de que pessoas do núcleo familiar mais afastados ou de outros grupos, poderiam e certamente iriam passar por ali e poderiam comer também. A meu ver, esta capacidade de prover esta

necessidade básica e de forma quase automática para um visitante, já aponta para as atribuições de um grande líder político de um *nãpitsi*, e torna o dono da casa alguém com status diferenciado, o que em relação a Seu Antônio (e Dona Piti) não resta dúvidas⁹⁵.



95 No decorrer do texto certamente voltarei a falar sobre estes sujeitos e sobre sua casa, devido a centralidade de poder já comentada. Enquanto estava em campo, Wewito e Vincent Carelli estavam realizando filmagens e captando informações para a produção de um vídeo documentário sobre a história de vida de Seu Antônio e de Dona Piti. Tive o privilégio de acompanhar uma parte deste trabalho, como espectador e por vezes, auxiliar técnico de gravação de Vincent. Este vídeo foi finalizado em 2019 e está disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/antonioepiti> (acesso em 25/06/2020).

1.5.8 - Benki, ativista e xamã internacional



Foto – Benki com a coroa ao lado de Izomar.

Benki é um sujeito de imensa singularidade. Acredito que descrever esta figura, suas ações e trajetória de vida ocuparia as páginas de um longo livro. Citarei algumas de suas atuações para situar o leitor do que estou falando. Quando criança, Benki chamou a atenção do músico e compositor Milton Nascimento, quando de sua viagem pela Amazônia acreana e passagem pela T.I. do Kampa do Rio Amônia, o que resultou na inspiração para a composição de uma canção de grande sucesso do artista, de nome Benke, que faz parte do disco premiado Txai (1990). Com o decorrer de sua trajetória como liderança e ativista agroecológico (Benki fez formação em Técnico em Agroecologia), somado a sua eloquência e carisma, Benki passou a transitar de forma consistente pelos meios dos movimentos pró-ambientalismo e das causas indígenas, tornando-se um dos mais influentes atores indígenas neste cenário, sobretudo no

estabelecimento de fortes relações com sujeitos nos setores do show business, nacional e internacional.

Meus encontros com Benki sempre se deram em suas permanências na Apiwtxá. Devido a seus compromissos como uma espécie de embaixador do mundo indígena, Benki vivia em viagens pelo mundo e por vezes, conseguia retornar pra casa (segundo ele próprio, na Apiwtxá) onde passava alguns dias ou semanas, antes de retomar as viagens. Ao menos em minha estadia em campo, parecia realmente alucinante a quantidade de viagens de Benki. Apesar disto, tive a oportunidade de ter muitas horas de diálogos intensos com Benki, presenciando suas atuações rituais tanto no *piyarëtsi* quanto no *kamarãpi*. Assim como Wewito, Benki é também um pesquisador da musicalidade de seu povo, realizando gravações e entrevistas sobre o tema com os *ãtariite* e compilando informações diversas sobre a mitologia e os modos de vida *Ashenïka*.

Para minha sorte, uma das características de Benki, é sua generosidade, que, por exemplo, resultou no ato de confiar a mim boa parte de suas gravações, tendo eu portanto, acesso irrestrito a este rico material, ao que agradeço fortemente. Outro traço de sua generosidade para comigo foi sua atenção em me fornecer comentários em relação a momentos específicos em rituais nos quais estávamos tomando parte. Portanto, embora eu tenha tido menos tempo de convivência com Benki - em comparação a outros sujeitos interlocutores em campo -, sua excepcional condição de exegeta o torna também uma fonte muito profícua de informações sobre as musicalidades rituais *Ashenïka*.

1.5.9 - Komayari, linguista da aldeia



Komayari foi um dos primeiros *Ashenñka* a demonstrar interesse específico pelo meu trabalho como antropólogo. Isto talvez tenha sido resultado de seu caráter curioso em relação ao mundo acadêmico e as possibilidades abertas a partir deste para a pesquisa. Komayari também fazia parte dos professores da *Apiwtxá* que estavam em fase de escrita do TCC da Licenciatura Indígena da UFAC, onde estava elaborando um trabalho a partir do campo da linguística, buscando entre outras coisas, elaborar um dicionário. Komayari foi um sujeito fundamental no processo inicial da minha pesquisa. Os diálogos com ele (e Wewito) foram fundamentalmente o subsídio etnográfico para a finalização do projeto

de pesquisa e de organização para o trabalho de campo etnográfico mais elaborado, com a intensão de ida e permanência na T.I. Kampa do Rio Amônia. Porém, na aldeia não cheguei a estabelecer uma convivência mais profunda com Komayari⁹⁶.

96 A casa de Komayari era fora da Apiwtxá e significativamente longe de onde eu estava hospedado.

1.5.10 - Dora, Shãtsi (Alexandrina) e Alzelina.



A possibilidade de interagir e dialogar com as mulheres na T.I. Kampa do Rio Amônia foram bastante reduzidas. Primeiramente pela questão linguística, uma vez que em sua maioria, elas não falavam português, nem espanhol, e por outro lado, minha capacidade linguística em Aruaque, infelizmente era incapaz de me proporcionar condições de estabelecer um diálogo propriamente dito. Assim, no geral tinha pequenos diálogos com algumas delas - sempre mediados por intérpretes -, na maioria das vezes em meio a algum *Piyarëtsi*, em ambientes descontraídos onde a curiosidade pelo forasteiro fazia por vezes com que elas tentassem algum contato⁹⁷.

No entanto, tive a oportunidade de contar com três mulheres com as quais pude ter diálogos diretos. Primeiramente me refiro a Alzelina, esposa de Wewito e com quem convivi os meses em campo compartilhando a moradia e sendo muito bem alimentado por suas belas refeições diárias. Alzé não é *Ashenïka*, mas Yawanawa e era então a segunda esposa de Wewito, com o qual havia tido quatro filhos. Nesta condição e morando a muitos anos na *Apiwtxá*, Alzé foi uma interlocutora interessante na medida que me fornecia alguns sinais diacríticos de sua alteridade, o que me ajudava a entender

97 Além de curiosidades gerais sobre o que eu estava fazendo ali e de onde eu vinha, na maior parte das vezes eram moças solteiras querendo saber se eu era casado e onde estava minha esposa. As casadas, por sua vez, se espantavam de eu não ter levado a família (filhos e esposa), e ficavam absolutamente incrédulas, quando eu afirmava que não tinha filhos (no momento em que estava em campo eu ainda não havia tido minha filha, Dora, que tem esse nome inclusive em homenagem a minha comadre *Ashenïka*, Dora Piyãko, além da bela canção de Dorival Caymmi). Isto era algo realmente inacreditável para eles (mulheres e homens *Ashenïka*). Para mim, ao que parece, havia um sentimento que misturava pena, compaixão e desconfiança. Sempre tinha a impressão que os *Ashenïka* me viam com a seguinte ideia sobre isto: “que tipo de gente com essa idade não tem filho?”, e a resposta não era um tipo de gente muito confiável, com toda a certeza.

tanto as suas diferenças como *Yawanawa*, como alguns dos modos de vida *Ashenĩka*, por contraste. Assim, por esta via, digamos, indireta, acabei tendo acesso a informações do mundo feminino *Ashenĩka* – e *Yawanawa* – através de meus diálogos com Alzé.

As outras duas mulheres interlocutoras foram as irmãs Dora e Alexandrina (Shãtsi) Piyãko, filhas de Seu Antônio e Dona Piti e, portanto, irmãs, por sua vez, de Wewito, Benki, Moisés, Isaac e Francisco⁹⁸. Com Dora, pude conversar bastante sobre o processo de feitura da bebida *piyarẽtsi*, além de conhecimentos sobre algumas plantas usadas em tratamentos medicinais, estéticos e até como artifícios de sedução⁹⁹. Já Alexandrina fazia parte do grupo de professores que realizavam o TCC em Licenciatura Indígena na UFAC e sua pesquisa na área da ecologia, tinha como tema as formas tradicionais *Ashenĩka* de processos de tinturas e tingimentos, empregados em vários artefatos utilizados pelo grupo, como por exemplo, as tinturas dos fios de algodão empregados em roupas e acessórios da vestimenta e as tintas de pinturas corporais.

Estas três admiráveis mulheres foram fundamentais para minha pesquisa e bem estar no trabalho de campo, mas tiveram outro papel ainda mais importante, como anfitriãs de minha companheira Laura, em sua estada na T.I. Kampa do Rio Amônia. A parceria de Laura ao me acompanhar por dois períodos de aproximadamente um mês cada, foi de suma importância para acrescentar informações relevantes sobre os modos de vida *Ashenĩka* a partir da perspectiva das mulheres.

⁹⁸ Francisco Piyãko é o irmão mais velho. No período em que estava em trabalho de campo, este estava atuando como assessor da presidência da FUNAI em Brasília. Antes disto, Francisco já atuava como assessor para questões indígenas para o governo do Estado do Acre, o que o fez se mudar para a capital Rio Branco, havia muitos anos. Neste sentido, mantive pouco contato com Francisco, tendo a oportunidade de encontra-lo em uma visita sua a *Apiwtxa*, que durou uma semana.

⁹⁹ As pinturas corporais, assim como perfumes produzidos a partir de diversas plantas são amplamente utilizados por mulheres e homens com intensões de seduzirem suas/seus preteridas/os amantes.

1.5.11 - Laura, a companheira enfermeira



Foto – Laura, Bianca e Dora.

Eu realmente não teria espaço neste texto para descrever o quanto minha companheira Laura me ajudou nos processos de admissão e formação de minha carreira como antropólogo. Mesmo especificamente falando sobre sua participação em meu trabalho de campo para esta pesquisa que aqui me refiro, farei uma descrição que não contempla a totalidade de sua real ajuda. Primeiramente, gostaria de salientar que Laura foi fundamental no processo de negociação com Wewito sobre minha ida e permanência na T.I. Kampa do Rio Amônia, ainda quando conversávamos na viagem a Manaus, da qual já me referi a pouco. Laura conseguiu atuar como mediadora naquelas negociações, dando um tom mais suave e descontraído aos diálogos entre mim e Wewito, o que ajudou a resultar na aceitação deste em ser meu anfitrião *Ashenĩka*.

A capacidade de interação social de Laura é infinitamente maior que a minha. Foi um aprendizado para mim, presenciar o modo pelo qual ela conseguia acessar as pessoas de forma séria, porém cativante e rapidamente transformar uma relação arredia e de desconfiança, em uma relação amistosa e solícita. Não apenas com Wewito, mas a maioria das pessoas com as quais ela conviveu na T.I. Kampa do Rio Amônia, incluindo homens, mas sobretudo, mulheres e crianças. Com pouco tempo de estadia de Laura em campo, as pessoas passaram a se apresentar espontaneamente para conversar com ela na casa onde estávamos hospedados. Obviamente, esta condição de facilidade relacional não é fruto exclusivamente de sua personalidade, mas também tem a ver com o fato de ela ser uma experiente profissional de saúde pública, como enfermeira obstétrica especializada na “Estratégia da Saúde da Família”¹⁰⁰. Dentre as premissas de trabalho na atuação dos profissionais da “Saúde da Família”, a interação social direta - posta em prática sobretudo pelas “visitas domiciliares” - é parte fundamental para o sucesso do acesso dos pacientes às prevenções, aos acolhimentos e aos tratamentos de saúde disponíveis na rede de saúde públicas. Nesta condição de profissional de saúde, obviamente sua presença na T.I. Kampa do Rio Amônia teve impacto, dada a tremenda falta de atenção à saúde na região e o grande descaso do poder público vigente então sobre tal situação. Sendo assim, Laura passou a ser voluntariamente consultora¹⁰¹ e prestadora de serviços na área da saúde na Apiwtxá, acolhendo e fazendo atendimentos de emergência e de atenção básica a vários casos de problemas de saúde da comunidade, sempre com um alto grau de efeito resolutivo, o que aumentava em muito a confiança na “Ditora Laura” (como a chamavam na aldeia), e indiretamente, no “Txai Issumá” (como a maioria das pessoas na aldeia me chamava).

Com tudo isto, Laura portanto conseguia adentrar os espaços sociais das mulheres e, mesmo com a dificuldade em relação a língua aruaque e a necessidade de tradutores nas conversas, ela ainda assim pôde me ajudar imensamente com informações relevantes sobre os modos de vida *Ashenka*, obtidas a partir do ponto de vista das mulheres.

100 Laura inclusive já havia tido a experiência de trabalhar em 2000 e 2001 na “Saúde Indígena” no município de Manoel Ribas, no Estado do Paraná, atuando como enfermeira na assistência à saúde na T.I. Ivaí, da etnia Kaingang.

101 Como tal Laura ajudou os “Agentes de Saúde”, profissionais indígenas contratados pelo Estado para atuarem na comunidade, a entenderem melhor e organizar os processos de trabalho de atendimento à saúde na T.I. Kampa do Rio Amônia. Na época Dora era a principal Agente de Saúde.

1.6 - Enfermidades em campo e suas implicações

Gostaria de finalizar este capítulo chamando a atenção para um fato recorrente nas etnografias com comunidades indígenas, que são as enfermidades e doenças que acometem muitos pesquisadores em trabalhos de campo.¹⁰² Isto não foi diferente para o meu caso, trazendo implicações e dificuldades significativas para o desenvolvimento da pesquisa.

Tive formas distintas de problemas de saúde em campo. As mais leves e frequentes eram problemas gástricos - sobretudo de refluxo e queimação – e leves dores de cabeça, ao que me submetia na maior parte das vezes a tratamentos tradicionais *Ashenïka*, através da ingestão de chás (com cascas, folhas, raízes e às vezes mel) e o mascar de algumas folhas (a mais frequente era o chamado pelos *Ashenïka* de *Iwëki*, conhecido regionalmente como “piri-piri”)¹⁰³. Estes tratamentos não eram saberes exclusivos – de um xamã, por exemplo -, mas amplamente conhecidos e utilizados pelos habitantes da comunidade *Ashenïka* do Rio Amônia. Portanto as indicações para o uso destes também vieram a mim por pessoas diversas. Na maioria dos casos houve grande eficácia no combate às enfermidades.

Outro problema de saúde que enfrentei em campo, foram dores relacionadas a minha condição - a qual já tinha conhecimento - crônico-degenerativa em minha coluna vertebral, com lesões na lombar e no pescoço. Isto era uma de minhas principais preocupações antes do trabalho de campo. Tinha realmente muitas dúvidas se eu aguentaria suportar as condições de moradia e forma de vida na aldeia, pois, questões posturais e de excesso de força ao levantar pesos são atos que geralmente desencadeiam crises de dores que por vezes podem impossibilitar meus movimentos, inclusive de caminhar. Assim, tinha preocupações (e minha companheira enfermeira também) sérias

102 Embora reconheça que os episódios de enfermidades e de doenças, não são exclusividades dos trabalhos de campo etnográficos entre grupos indígenas, tendo a admitir que as recorrências nestas situações sejam mais numerosas. Uma das razões óbvias é a exposição dos pesquisadores a habitats excepcionalmente diferentes – como no meu caso, a região bastante isolada, da Amazônia acreana – e, por sua vez, com possibilidades infecciosas – vírus, bactérias, animais peçonhentos, a lista é grande - também muito diferenciadas das que o pesquisador está sujeito em seu habitat.

103 São variedades de *Cyperus* sp.. Já fiz referência a ela a pouco e terei oportunidade de descrever mais sobre o modo *Ashenïka* de uso e as variedades desta planta. Lenaertz (2004, 2011) trata do assunto.

em relação às longas viagens nas canoas, ao fato de dormir em rede e ainda as caminhadas pela floresta levando muito peso.

Infelizmente algumas de minhas previsões foram certas e estas situações aconteceram, tendo sim impactos negativos em meu bem estar na aldeia. Com o passar do tempo, aos poucos meu quadro crônico de dores na coluna foi piorando. Logo no primeiro mês de estadia comecei a ter alguma dificuldade em caminhar, ao que eu tentava fortemente disfarçar, pois não queria ser tomado como um problema para a comunidade. Assim, fui levando os dias com as dores na coluna aumentando. Eu buscava participar das atividades cotidianas da aldeia normalmente – dentro da minha posição de pesquisador e estrangeiro visitante, obviamente – o que pressupunha também minha participação nos rituais (objetos centrais de minha pesquisa). Era justamente em um deles, o *Kamarãpi*, onde acabava tendo mais dificuldades em suportar – e disfarçar - as minhas dores na coluna. Passar muitas horas sentado no chão era realmente muito difícil para mim naquele estado.

Foi justamente numa destas situações no ritual do *Kamarãpi*, que Moisés – xamã que conduzia o ritual -, ao notar minhas dificuldades e incômodos, veio até mim e disse que iria me ajudar. Não havíamos nunca conversado sobre meu estado de saúde e eu ainda estava tentando esconder minha condição, e, portanto, ninguém sabia de minha doença propriamente dita. Surpreendentemente para mim, Moisés conseguiu identificar por si só os lugares onde eu tinha dores, e começou a realizar um procedimento ritual de cura¹⁰⁴, utilizando o toque das mãos e o sopro de tabaco nas regiões de dores localizadas. A experiência foi realmente inacreditável e a sensação de alívio das dores foi imediata¹⁰⁵. Em menos de cinco minutos eu me sentia completamente sem dores e havia sumido todo o meu desconforto da região lombar da coluna e da extensão do nervo ciático, onde vinha sentindo muitas dores havia dias. Assim, não somente pude ficar e compartilhar o ritual do *Kamarãpi* daquela noite em sua totalidade – o que quer dizer, ir até o nascer do sol

104 A cura foi paliativa e tinha como objetivo reduzir os efeitos negativos das dores e os incômodos, conforme me explicou assertivamente Moisés em outro momento. Ele me disse: “Txai, isso que você tem nas suas costas não é muito fácil de curar pra sempre, mas eu consigo fazer parar de doer por um tempo. É igual uns remédios que você toma. Não é assim também?”.

105 Gostaria de deixar claro, que sou um sujeito profundamente cético por natureza, e no momento em que Moisés começou sua atuação, eu - de forma preconceituosa, admito – realmente não acreditava na possibilidade de que algo daquela natureza fosse acontecer e que minhas dores fossem sumir como tal.

sentado no chão, tomando ayahuasca, fumando cachimbo e cantando – como passei vários dias, - inexplicavelmente, diria¹⁰⁶ -, fazendo coisas na aldeia que não faria em meu cotidiano normal, justamente por necessitarem de movimentos não recomendados para minha condição – ao menos não imagino meu médico ortopedista especialista em dores de coluna recomendá-los. Portanto, tive a oportunidade de experimentar visceralmente eu diria, a atuação ritual de xamanismo *Ashenïka* com objetivo curativo específico, presenciando efetivamente a sua eficácia realmente impressionante.

Mas em 2012 tive meu maior problema de saúde acontecido durante meu trabalho de campo entre os *Ashenïka* do Rio Amônia. Ouso dizer que esta tenha sido a pior situação desta natureza enfrentada por mim até agora. Tudo começou pela manhã com fortes dores de cabeça. Em algumas horas passei a sentir muita tontura, associado a vômito intenso. Neste período eu estava morando sozinho na casa de Wewito¹⁰⁷ e demorou algumas horas até que alguém tivesse conhecimento do meu estado de saúde. A primeira a me oferecer auxílio foi Dona Piti. Ela me trouxe chá e pediu para que seu neto Taire fosse chamar Moisés rapidamente. Logo, este veio até mim e depois do diagnóstico através de uma conversa, ele também indicou que eu tomasse chá, porém com outros ingredientes (não faço ideia quais eram, nem de Dona Piti, nem de Moises). Moisés e Dona Piti foram embora dizendo que voltariam mais tarde trazendo sopa para que eu me alimentasse. Neste dia, de fato, melhorei um pouco e parecia que tudo estava se resolvendo. Mais tarde, quando eles voltaram para ver minha condição, atestaram esta situação e parecia tudo bem.

No entanto, na madrugada, voltei a passar muito mal. Todos os sintomas pioraram muito, somado a fortes cólicas intestinais e diarreia. Em uma de minhas voltas da casinha da patente, logo após ocorrer mais um episódio de diarreia, desmaiei no caminho, ficando no chão desacordado por algum tempo (não tenho noção de quanto durou). Acordei novamente com dores abdominais e na coluna, mas consegui me recompor com muita

106 Obviamente quero dizer que do ponto de vista da ciência biomédica normal, não haveria muitas possibilidades de explicação em relação ao evento de cura referido. Mas, do ponto de vista do saber *Ashenïka* (e de outros grupos, tenho certeza), aquilo não parecia ser nenhum pouco novidade e nem excepcional. A eficácia e a funcionalidade do ato pareciam sim óbvia e corriqueira.

107 Wewito estava em Cruzeiro do Sul para as aulas presenciais na UFAC, e havia levado toda a sua família.

dificuldade e chegar novamente até a casa de Wewito¹⁰⁸. Fiquei ali sozinho passando muito mal por algum tempo e logo o dia clareou. Pouco tempo depois chegou novamente Dona Piti que ficou assustada com meu estado, ao que mandou chamar Moises, agora com certa apreensão. Moises também se surpreendeu com a piora de meu quadro de saúde e disse que talvez fosse o caso de eu descer para a cidade. Lembro de sua afirmação: “isto não parece doença da floresta não, Txai”.

Coincidentemente, naquela manhã havia chegado na aldeia, uma equipe de saúde da SESAI (Secretaria de Saúde Indígena). Era a primeira vez em meses que uma equipe desta aparecia por lá e fui rapidamente levado para ser atendido pela equipe, que estava se instalando na casa de Isaac (que também estava viajando) e passaria a atender a comunidade durante dois dias. A experiência foi chocante! A forma descuidada e menosprezada com que fui atendido foi decepcionante e revoltante. A equipe toda tinha postura arrogante e completamente despreparada para desenvolver um atendimento diferenciado e capaz de dar suporte adequado para os problemas de saúde, não só o meu, mas da maioria dos sujeitos da comunidade.

No meu caso, após meu acompanhante relatar meus sintomas, a reação de parte da equipe foi de risos, complementando o descaso afirmando que aquela situação era muito recorrente na região, pois, como disse a enfermeira: “quem manda ficar bebendo água suja do rio?”. Quem me acompanhava era um menino de 12 anos, Taire (filho de Dora e neto de Dona Piti) e eu não estava em condições de argumentar algo em minha defesa no primeiro momento. Da mesma forma, até aquele momento, a equipe de saúde também não havia percebido que eu não era um *Ashenĩka*¹⁰⁹, e isto, infelizmente, pude conferir que fazia diferença na qualidade do atendimento.

Após alguns minutos, tive um pequeno momento de melhora (sem tontura), e pude recuperar minha capacidade de entender o que eu estava presenciando e de como era

108 A casinha da patente para as necessidades fisiológicas ficava a uns 50 metros da casa de Wewito. Era necessário atravessar o terreiro da casa e passar pelas caixas de abelhas sem ferrão. Foi neste espaço que eu caí desmaiado.

109 Para quem não sabe, meu fenótipo é muito semelhante ao estereótipo indígena, com pele morena, cabelo preto e rosto arredondado. Sem dúvida tenho uma descendência direta indígena, mas não tenho informações suficientes para reconstituir minha genealogia familiar até uma constatação segura sobre alguma identidade étnica hereditária. Ao que pude saber em minha busca familiar sobre o assunto, tudo leva a crer que tenho alguma descendência relacionada aos Kaingang do Paraná.

revoltante aquele tratamento¹¹⁰. Depois de me apresentar como antropólogo fazendo trabalho de campo de doutorado – informação que nitidamente causou constrangimento entre os membros da equipe de saúde – passei a recriminar a falta de atendimento e o modo equivocado pelo qual haviam tratado uma pessoa enferma em busca de acolhimento e auxílio de profissionais da saúde. Não me lembro exatamente o que falei, mas fui bastante duro e assertivo em meu posicionamento – incluindo citar que iria fazer uma reclamação formal aos órgãos competentes do Estado - o que levou a equipe rapidamente a tomar providências em relação ao meu caso, antecedido por pedidos de desculpas. Assim, fui finalmente avaliado e medicado pela equipe. Após a medicação, me senti melhor e pude voltar pra casa de Wewito. A equipe de saúde teve, no entanto, que enfrentar outras reclamações sérias em relação aos seus comportamentos, vindas das lideranças *Ashenïka* que também estavam revoltados com as abordagens preconceituosas e ineficazes da então despreparada equipe de saúde da SESAI¹¹¹. Estes ficaram atendendo por mais um dia na aldeia Apiwtxá e depois seguiram de volta para Cruzeiro do Sul.

Voltando a meu estado de saúde, passei aquele dia relativamente bem, sem maiores episódios de mal estar sérios. No entanto, na tarde do dia seguinte voltei a passar mal com todos os sintomas voltando, com ainda mais força. Ainda estava tomando os medicamentos deixados pela famigerada “equipe de saúde”, mas nada melhorava meu

110 Vale recordar que minha companheira Laura é profissional da área de saúde, com experiência tanto na “saúde indígena”, quanto na “estratégia da saúde da família”. Portanto, eu não sou um leigo no tema, devido a tantos anos acompanhando as discussões – práticas e teóricas – em que Laura toma parte. E mais, como usuário, admirador e ativista do SUS (Sistema Único de Saúde) que tem a experiência de contar com o atendimento modelar oferecido pela rede de saúde pública da cidade de Florianópolis (um dos melhores serviços de saúde pública de atenção primária oferecidos no Brasil), minha referência do que seria um atendimento minimamente bom, estava muito longe do que eu presenciava naquela situação.

111 O evento relacionado a mim teve sim algum impacto na avaliação negativa das lideranças *Ashenïka* em relação à equipe de saúde. Porém, este foi apenas mais um de vários episódios mal acolhidos pela equipe. Vale assinalar que obviamente, os *Ashenïka* do Rio Amônia não precisariam de um antropólogo para defenderem seus direitos e agiram fortemente e por si só neste sentido, em relação aos péssimos profissionais de saúde que passaram pela T.I. na ocasião. Após meses sem atendimento na aldeia, infelizmente presenciávamos uma péssima visita e uma perda de oportunidade de acesso a atendimento à saúde, tão necessárias naquele momento. Felizmente vim a saber que depois deste incidente outras equipes de saúde fizeram excelentes trabalhos na comunidade. Vale ressaltar a mudança significativa para estes atendimentos impactadas pela inserção do Programa “Mais Médicos” do governo federal, que propiciou a contratação de profissionais com boa formação técnica para atuar em regiões afastadas, como o caso da comunidade Kampa do Rio Amônia. Infelizmente, soube que em 2020, com o impacto de retrocessos das medidas do governo Bolsonaro (retrocessos de políticas públicas em geral, mas mais fortemente marcantes em relação aos povos indígenas), a atuação dos profissionais de saúde na região voltou a ficar muito complicada.

estado. Moisés também tentou novamente ajudar, mas, como não via solução, achou melhor que eu fosse levado rapidamente para Thaumaturgo para buscar atendimento médico. Também dali eu poderia ser levado pra Cruzeiro do Sul de avião caso achasse apropriado. Desta forma, fui colocado no barco de Moisés e Djom me levou para a cidade de Thaumaturgo. Fiz o trajeto todo praticamente desacordado e quando chegamos ao porto da cidade, tive muita dificuldade para sair do barco e contei com a ajuda de pessoas que estavam pelo porto para subir o barranco e chegar até o posto de saúde da cidade (então, único centro de atendimento à saúde no município).

Muito debilitado, fui rapidamente atendido e medicado com soro para reconstituir a hidratação que estava muito ruim por conta dos episódios de vômito e diarreia. O diagnóstico foi de que eu havia contraído malária, porém, não havia material necessário para realizar o teste para a certificação laboratorial. De qualquer forma, a opção foi de aplicar a medicação profilática de malária, além de outros medicamentos para reabilitação da hidratação e de flora intestinal. Como a unidade de saúde era muito pequena (contava com três macas em duas salas) e com poucas condições de atendimento, quando melhorei um pouco minha condição de saúde, optei por me hospedar no hotel (único da cidade), que ficava a poucos metros da unidade de saúde. Minha impressão (depois entendi, equivocada) no momento em que tomei esta decisão era que estava melhorando e que qualquer piora no quadro de saúde eu poderia procurar atendimento tranquilamente de onde eu ficaria hospedado. Mas não foi bem assim que as coisas se deram.

Depois da rápida melhora no quadro e de minha instalação como hospede no hotel, tomei um banho e logo depois, fui deitar um pouco para descansar. Parecia tudo bem. Acordei a noite, passando muito mal novamente! Na verdade, a crise foi mais intensa ainda, com dores fortes no corpo todo e muito vômito (na verdade, ânsia e esforço, pois havia pouco alimento para vomitar). Com muito esforço, cheguei até o banheiro, onde caí desmaiado. Por sorte, não me feri na queda. Fiquei por algum tempo desacordado ali e quando voltei, não conseguia levantar devido a uma forte crise de dores na coluna. Tentei gritar por socorro, mas não fui ouvido por ninguém¹¹². Eu ouvia meu celular tocar na cama (era minha companheira Laura, que estava preocupada comigo e que estava

112 De fato, não haviam muitos hóspedes no hotel e a recepção ficava no térreo.

tentando acompanhar minha situação à distância), mas não conseguia chegar até lá para atender. Na tentativa de me levantar, tive mais um episódio de desmaio.

Foram horas de desespero e muita angústia (tive realmente a impressão de que iria morrer ali, sem atendimento). Depois de algum tempo, consegui novamente força para me arrastar – sim, não conseguia levantar – até a cama. Inacreditavelmente, quando consegui pegar meu celular, pude conferir que ele não estava funcionando, por conta de falta de sinal da operadora (o que era muito recorrente na região). Desta forma, naquela noite, não pude chamar ajuda (nem com gritos e nem pelo celular), além de não conseguir sair da cama, continuava com muitas dores. Finalmente, já quase amanhecendo, eu dormi. Acordei por volta das dez horas, ainda muito mal, mas ao menos em condições de me levantar – ainda com muita dificuldade – e chegar até a escada, onde consegui pedir ajuda para o rapaz que trabalhava na recepção do hotel. Este me amparou e me ajudou a chegar até a unidade de saúde, onde novamente fui atendido. A princípio cogitei ir até Cruzeiro do Sul, mas a preocupação era com minha piora no quadro na viagem, mesmo indo de avião. Assim, acabei aceitando ficar sob os cuidados da equipe de saúde do município de Marechal Thaumaturgo.

A esta altura a história “do doutor que havia quase morrido no hotel” já se espalhava pela pequena cidade e logo Davi, um *Ashenika* que me conhecia e que morava permanentemente em Thaumaturgo, apareceu no posto de saúde para saber de meu caso. Desta forma, depois de um dia em observação na unidade de saúde, acabei indo me hospedar na casa de Davi, onde fiquei sob os cuidados deste e de sua generosa família. Foram quinze dias de tratamento até recuperar minha condição de saúde suficientemente para que conseguisse voltar para a aldeia *Apiwtxá*. Neste período, tive a perda de peso corporal de dezessete quilos (ao todo, no período deste trabalho de campo eu perdi vinte e cinco quilos).

Obviamente estes episódios de dificuldades em relação à minha condição de saúde foram impactantes na dinâmica de trabalho, tanto em campo, quanto nas percepções posteriores em relação à escrita da tese. As implicações emocionais e psicológicas de todos estes eventos não podem ser desqualificadas e por isso optei por descrevê-los aqui para registrar e fornecer ao leitor, ao menos em alguma medida, o que representaram para mim e minha pesquisa, estas experiências inesquecíveis. No entanto, quero deixar claro que estes episódios não foram de forma alguma, apenas forças

negativas em relação ao aprendizado no trabalho de campo e nem interromperam significativamente a dinâmica da etnografia. Foram, por outro lado, a despeito das dificuldades, propulsores de outros olhares possíveis de aprendizagens¹¹³.

Gostaria de abordar ainda mais um aspecto desta experiência. Passados os dias de tratamento, voltei para a aldeia *Apiwtxá* para dar continuidade ao meu trabalho de campo. Minha chegada gerou alguma comoção entre meus amigos *Ashenĩka*, nitidamente surpresos em vários sentidos: pela minha recuperação, mas também, pela minha condição física, muito magro; por minha não desistência do trabalho; e, na soma, pela minha força de vontade e garra, de voltar para a floresta, mesmo depois de tanta dificuldade (obviamente, muita gente na *Apiwtxá* já sabia das histórias ocorridas com o “txai” na cidade). Mas minha volta suscitou outro entendimento sobre o ocorrido, até então fora do hall das possibilidades explicativas, qual seja, o feitiço. O emprego desta categoria, no entanto, se deu numa versão genérica, como papel ativo de agentes produtores de doenças difíceis de serem curadas. Não necessariamente eu havia contraído algo lá na Amazônia, mas, poderia também, trazer dentro de mim algum feitiço desde meu próprio lugar, feito por algum inimigo. Minha proximidade com a floresta poderia ter apenas desenvolvido algo para me atacar. Estas interpretações se davam me incluindo no contexto do xamanismo, onde a guerra é um cenário comum, propiciando combates pró e contra feitiçarias. As doenças, em muitos casos (senão na maioria), são agenciamentos neste sentido e pelas práticas xamânicas encontram resoluções.

Meu reencontro com Shomotsi e Aricemi após minha volta para a T.I. foi significativa neste sentido. Meus relatos sobre os eventos foram rapidamente interpretados nesta chave de entendimento, relacionando minha experiência de doença com o xamanismo, porém inserindo um outro elemento. Eu havia chegado muito próximo da morte. Além disto, havia ficado sem alimentação e água (haja visto a minha perda de peso significativa), com muito vômito, bem como experimentado muita “mariación” (como disse Shomõtsi, num sentido de alucinações). Tudo isto sugeria possibilidades de aprendizados. Mas estes num sentido específico. A experiência apontava para um quadro de iniciação xamânica, com semelhanças com os processos de aprendizagem de um

113 Por exemplo, a oportunidade de acompanhar o cotidiano da família de Davi, um *Ashenĩka* morando na cidade – e isto estava fora de minhas intensões etnográficas –, foi muito interessante como ponto diacrítico ao que eu vivenciava no cotidiano da aldeia *Apiwtxá*.

sheripiari. Percebam que não estou afirmando que me achavam um *Sheripiari* por conta de minha experiência. Estou contextualizando as chaves interpretativas sobre tal da perspectiva *Ashenïka*. Neste sentido, havia o reconhecimento de eu haver aprendido algo extraordinário na minha condição de doença, comparável em alguma medida a possibilidades de aprendizagens xamânicas. De qualquer forma, a minha volta, sinalizava uma postura de força admirável, digna de um xamã.

Mais do que considerar a proximidade ou não desta condição, o importante aqui é a perspectiva *Ashenïka* sobre aqueles meus processos de doença. Este modo de entendimento impactou em alguma medida nas relações com determinados sujeitos em campo, onde eu, o “txai Issumá”, era reconhecidamente um sujeito de “espírito forte”¹¹⁴. Isto, a meu ver, me dava uma condição de ser um sujeito interessante como aliado.

114 Em uma situação de campo interessante, em meio a uma sessão de *Kamarãpi*, Benki me chamou em um canto para conversar. A situação era inédita e eu (assim como minha companheira) fiquei apreensivo no início, uma vez que pouco antes, Benki havia citado ações de feiticeiros agindo naquele momento ritual. Fiquei inclusive com medo de ser acusado de feitiçaria ou algo do tipo. Mas, no entanto, Benki me falou mais detidamente sobre um feiticeiro que havia fugido para a floresta e de como as ações deste ainda repercutiam de forma negativa na vida da aldeia. Ele e Moisés (assim como outros xamãs do *Sawawe* – aldeia no Peru) lutavam para impedir malefícios provocados pelo feiticeiro em muitos eventos rituais como aquele que estávamos então. Naquela ocasião, Benki estava só, sem a ajuda de Moisés. Assim, ele havia me chamado para falar sobre o assunto. No dia seguinte minha companheira Laura, preocupada, buscou saber mais sobre o ocorrido com Dora. Esta, buscando tranquilizar Laura, lhe disse que Benki precisava de “ajuda espiritual”, e no caso, o “espírito mais forte” no momento era o do “txai”, no caso, eu. Com esta informação fui questionar Benki, que me confirmou a versão de Dora, dizendo: “você é você Txai, e você sabe de sua força!”. Mais do que vaidoso, fiquei grato pelo reconhecimento.

CAPÍTULO 2 – Kampa e os *Ashenika*

Há disponível ampla e diversa produção bibliográfica sobre grupos genericamente chamados de Kampa/Campa ou Ashaninka, representando vasto material histórico e etnográfico. A extensão deste registro torna o exame detalhado de toda a bibliografia disponível uma empreitada que extrapolaria os limites e possibilidades desta tese. Neste sentido, apresento um breve panorama geral comparativo a partir de alguns aspectos dos trabalhos mais significativos para o efeito de uma contextualização sobre os Ashaninka, explicitando alguns dos argumentos e informações com os quais mantive interlocução bibliográfica. De qualquer forma, aponto que o tema do presente trabalho, relacionado especificamente aos rituais musicais, a partir do sistema ritual *Piyarëtsi-Kamarãpi* – com foco no primeiro -, não foi tematizado exclusivamente por nenhum dos trabalhos a que tive acesso sobre tais grupos. Assim, julgo meu trabalho etnográfico como uma contribuição complementar ao campo de estudos sobre os *Ashenika* e mais genericamente ao grupo dos arawak sub-andinos.

2.1 - Nomações

De forma geral os Ashaninka são classificados como pertencentes à família linguística arawak, em seu ramo ocidental, como arawak sub-andinos. Estes seriam divididos em cinco sub-grupos: Ashaninka, Nomatsiguenga, Matsiguenga, Manchineri, Amuesha e Piro. Autores como Renard-Casevitz e Pimenta, apontam os dois últimos sub-grupos (Amuesha e Piro), como diferentes, em termos lingüísticos e culturais, dos demais sub-grupos, que se caracterizam por certa homogeneidade (Renard-Casevitz 1991, 1993; Pimenta 2002). Os Arawak sub-andinos se estendem desde os Andes até as margens dos rios amazônicos, e neste sentido, Urban (1992) aponta o processo de dispersão destes grupos, das regiões dos Andes peruano e boliviano em direção às terras baixas, em duas direções: uma que se estenderia pela região do Acre, subindo em direção ao noroeste amazônico e chegando ao mar caribenho; outra para o Brasil Central, em direção ao Xingu e a foz do rio Amazonas. No entanto, não há consenso na literatura etnológica e histórica sobre a origem dos Arawak.

Os indígenas da região sub-andina (piemonte) tiveram uma denominação genérica no século XVIII pelo termo “Kampa” ou “Campa”, este apontando para todos os grupos que mantinham certo padrão de assentamento e que compartilhavam semelhanças em

relação a costumes, vestimentas e que ainda tinham o mesmo tronco linguístico aruaque, excetuando os Piro. Esta nomeação “Campa” seguiu sendo utilizada mais ou menos desta forma - incluindo diferenciações, por exemplo, em relação aos Amueshas, conforme Santos & Barclay (2005). Porém, a partir de meados do século XX, iniciaram reivindicações por parte de grupos nativos, para abandonarem o uso do termo genérico Campa, buscando superar suas conotações pejorativas através da diferenciação étnica por específicos etnônimos.

No entanto, muitas das classificações linguísticas atuais ainda se utilizam analiticamente do termo Kampa (ou sua variação, Campa), como ramo da família Arawak. Neste sentido, Michael, (2011) (aprimorado por Lawrence (2014)) apresenta um modelo para a classificação interna do ramo Kampa (a partir de uma reconstrução da morfologia verbal proto-kampa) da seguinte forma, conforme Figura 1.

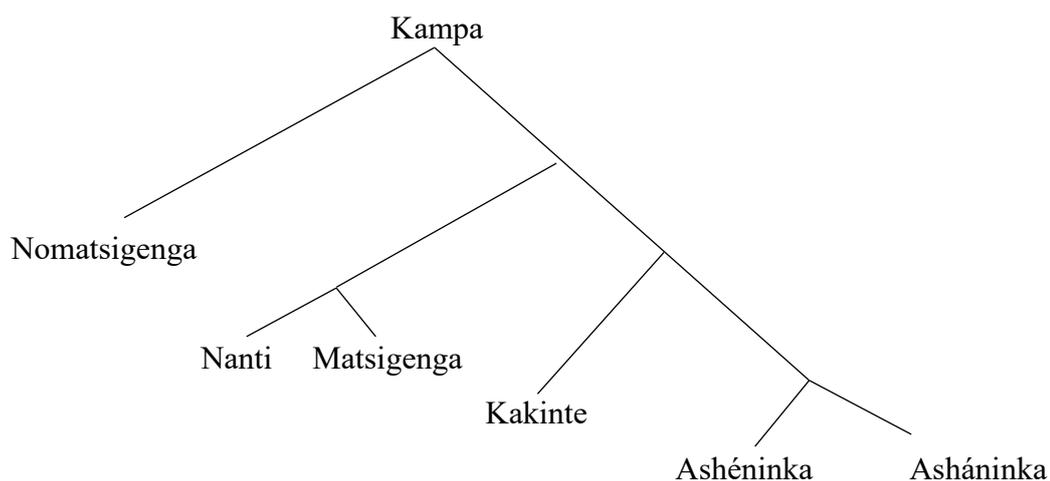


Figura 1

Esta classificação é basicamente a mesma apresentada por Payne (1991), que por sua vez, abandona a classificação de arawak sub-andino (ou arawak pré-andino¹¹⁵), utilizando o termo arawak como proto-língua longínqua. Esta possuiria relações com outras proto-famílias de línguas pertencentes, entres elas o proto-maipuran, que na sua vertente sul-maipuran, incluiria o grupo Kampa que apontaria para a matriz das línguas Ashéninka. Para estes Lev (2011) aponta diferenciações entre cinco regiões de falantes:

115 Conforme aponta Varese (2006 [1968]: 18) Rivet y Tastevin cunham a expressão "Arawak preandinos" para denominar quatro grupos linguísticos dos pés dos Andes: 1 - os Piro ou chontakiro do Ucayali, os Kuniba do Juruá e os Kanamaria; 2 - Os Kampa, Anti, Machiguenga e Katongo; 3 - os Ipuriná e os Marawan; e 4 - os Mareteneri, inapari e pajaguara.

Ashíninka Apurucayali; Ashéninka Pajonal; Ashéninka Perene; Pichis Ashéninka; Ucayali-Juruá Ashéninka¹¹⁶. Portanto, os *Ashenïka* do Rio Amônia estariam relacionados a este último grupo.

Portanto na bibliografia consultada para este trabalho, vários termos se referiam aproximadamente a coletivos com maior ou menor relação com o coletivo com o qual realizei meu trabalho de campo, os *Ashenïka* do Rio Amônia. Neste sentido foram encontrados: Anti (termo utilizado pelo império Inca para se referirem aos grupos das terras baixas, região chamada de “antisuyo”¹¹⁷); Kampa, Campa e Kamparia; Ashaninka, Asháninka, Ashéninka e enfim *Ashenïka*.

Hvalkof & Veber (2005) comentam que na falta de um termo melhor, analiticamente seria possível se utilizar do termo Kampa de forma genérica, haja visto que o uso de Ashaninka para este fim, acarretaria um maior risco por hierarquizar por englobamento os Ashéninka. Para tentar sair desta armadilha, Weiss (2005) propõe diferenciar os Campa Ribeirinhos (os grupos que se autodenominam Asháninka) e Campa do Pajonal (os grupos que se autodenominam Ashéninka). No entanto, a maioria das bibliografias sobre estes grupos utilizam esta forma genérica, Ashaninka.

Tomando esta problemática das diferenciações de terminologia linguística, optei neste trabalho por convencionar o uso de Kampa de forma genérica (conforme o uso de Payne e Lev); Ashaninka para se referir também de forma genérica ao grupo Asháninka-Ashéninka; Asháninka e Ashéninka de acordo com alguma referência a um dos grupos em específico; e por fim, *Ashenïka* para se referir especificamente aos moradores do Rio Amônia, por ser esta uma reivindicação de auto-denominação apresentada a mim pelos meus interlocutores. De acordo com Komayari, professor *Ashenïka*, esta terminologia diferenciada apontaria inclusive para as especificidades linguísticas decorrentes dos empréstimos e influências da relação da língua nativa com as línguas espanhola peruana e portuguesa brasileira para o caso da fronteira acreana do alto rio Amônia.

116 Para mais informações sobre o contexto linguístico descritivo do tronco arawak até os asheninka ucayali-yurua, consultar <http://glottolog.org/resource/language/id/ucay1237> e Lev (2011).

117 Na divisão cosmológica incaica, o termo Antisuyo designa o oriente. De origem quéchua, as palavras Anti, Andes ou Chunchos, designavam as regiões orientais e seus habitantes. Esses termos aparecem nas fontes coloniais pelos espanhóis. Estes também utilizavam o termo Pilcazonas para classificar os índios orientais e os Campas. Cf. Varese (2006 [1968]: 67-73).

2.2 - Breve introdução a bibliografia histórica Kampa

A história Kampa figura entre as mais bem documentadas entre os povos indígenas das terras baixas da América do Sul. Há um valioso e extenso número de registros de missionários, cronistas e antropólogos que contribuem significativamente para o conhecimento histórico sobre estes coletivos. Dentre os autores que fazem um mergulho intenso nesta documentação estão trabalhos referenciais de Varese (2006 [1968]), Bodley (1970), Brown & Fernandez ([1991] 2001), Santos-Granero & Barclay (1998, 2005) e Renard-Casevitz (1985, 1991, 1992a, 1993).

Varese (2006) focaliza sua análise na dimensão histórica dos povos Campa, a partir das narrativas sobre a guerra pelas minas de sal do Peru, procurando abordar o encontro das diversas etnias da região dando ênfase às trocas e viagens empreendidas pelos Campa. O foco recai sobre a resistência Campa em relação aos primeiros contatos com os espanhóis no século XVI e os desdobramentos destas relações até início do século XX. Os primeiros dois séculos de exploração espanhola (séculos XVI e XVII) foram intensos na região oriental do Peru, através de missões franciscanas e jesuítas. De um período inicialmente pacífico, as relações com os colonizadores foram se tornando cada vez mais violentas, sobretudo com as tentativas espanholas de controle de território pela força, o que passava por ocupar e controlar as minas de sal da região do Gran Pajonal, controladas até então pelos Campa. Os capítulos 3 e 4 de Varese são dedicados a este período de hostilidades bélicas que inicia de forma mais intensa no início do século XVIII - até meados do século -, com os Campa liderados pelo líder messiânico Juan Santos Atahualpa, período em que as fronteiras dos Cerros de la Sal são efetivamente fechadas. No século XIX e início do XX, Varese apresenta os esforços e as tentativas violentas dos colonizadores em reconquistar e dominar a região. O panorama histórico contempla ainda o período do caucho, já no século XX, apresentando outro aspecto das relações fricativas do contato.

Outros autores contribuem nesta mirada histórica, tocando em eventos mais recentes, mas que têm impactos marcadamente significativos na vida e memória Kampa. Bodley (1970) direcionou sua atenção para as relações dos Ashaninka com as frentes de colonização e o meio-ambiente, apresentando detalhadamente a organização das missões mais recentes (segunda metade do século XX) e as implicações que estas relações tiveram historicamente para os indígenas. Brown & Fernandes (2001 [1991]) fazem um trabalho de reconstrução da história política Kampa com ênfase nos movimentos messiânicos,

desde os primórdios das relações entre os Ashaninka e “os brancos” até a participação dos Ashaninka nos conflitos mais recentes no Peru (a partir dos anos 80) envolvendo as forças armadas peruanas e grupos guerrilheiros, como o Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Tupác Amaru (MRTA).

Também em relação a estes conflitos, os trabalhos de Espinosa (1993a; 1993b) analisam a importância da guerra para os Ashaninka do Peru, acentuando o papel protagonista de tais grupos neste contexto. Vale destacar ainda os trabalhos de Renard-Casevitz (1985, 1992, 1993) que abordam temas como relações de troca dos produtos da selva e produtos manufaturados entre os Campa e o império incaico, também apontando para os âmbitos da guerra e do comércio. Também Benavides (1991) e Rodríguez Vargas (1993) tratam das relações fricativas entre os Ashaninka e os grupos de guerrilheiros no Peru dos anos 80.

Na história da montanha central do Peru, o século XVIII está caracterizado por dois tipos de acontecimentos de natureza diversa, porém intimamente vinculadas. Os primeiros trinta anos do século representa o profundo e intenso projeto de exploração e cristianização iniciados por volta de 1595 pelo jesuíta Font e depois seguidos por outros que de forma insegura tentaram levar adiante os intentos missionários franciscanos ao longo do século XVII. Nesta primeira parte do XVIII se realiza assim a descoberta do Gran Pajonal. No restante deste século, por outro lado, toma parte uma forte resposta indígena violenta às atitudes missionárias e sobretudo contra a penetração espanhola. Varese (2006 [1968]) caracteriza este período de "el siglo de la rebelión".

Vale ainda que brevemente retomar e sinalizar a potência que a figura messiânico-profética de Juan Santos Atahualpa ocupa na etno-historiografia Ashaninka¹¹⁸. Pimenta apresenta da seguinte forma a complexidade do tema.

A historiografia produzida sobre o líder da grande revolta indígena que abalou a Amazônia peruana no século XVIII apresenta-se como um caleidoscópio de imagens que podem ser interpretadas e manipuladas em função dos interesses de cada parte: criminoso em fuga induzindo os índios, segundo os franciscanos, símbolo da resistência dos povos nativos para o indigenismo, herói da independência para o Peru republicano, precursor da guerrilha armada contra as injustiças para a esquerda radical

118 O impacto desta figura, como transformação mítica do Inka, ultrapassa em muito os grupos Ashaninka e tem implicações a coletivos tanto andinos como das terras baixas, notadamente grupos amazônicos Aruaques e Panos. Para uma discussão mais detida a partir de uma perspectiva Pano, conforme Saez Calavia Saez (2000).

peruana... Atahualpa faz parte do imaginário peruano, declina-se no plural e serve a várias causas. Além do etnocentrismo da história oficial franciscana, do militantismo indígenista e das aspirações nacionalistas ou revolucionárias, na realidade, sabe-se pouco sobre o personagem. Depois de sua entrada na selva, além dos seus companheiros indígenas, poucos espanhóis cruzaram seu olhar, as testemunhas são raras (basicamente, um mestiço capturado pelos índios e posteriormente liberado por Atahualpa e dois missionários jesuítas enviados como diplomatas) e as principais fontes são de segunda ou de terceira mão. (Pimenta, 2002: 73)

No trabalho sobre a “ação política Ameríndia e seus personagens”, Sztutman (2012) dedica o último capítulo do livro – alinhavando com erudição um expressivo número de etnografias dedicadas às terras baixas da América do Sul - intitulado “As metamorfoses da política”, a descrever e analisar três diferentes percursos ou movimentos indígenas tendo como princípios comuns, o profetismo. O primeiro movimento, chamado de “No caminho do Mar”, o autor parte da etnografia Tupi e Tupi-Guarani. Já o segundo, “Rumo à Cordilheira”, trata a partir das migrações Tupi-Guarani às terras andinas e suas relações com grupos quéchuas e arawak, notadamente para o caso Chiriguano. Por fim, o terceiro movimento “O Piemonte Reavistado” é dedicado mais especificamente aos grupos sub-andinos, sobretudo numa revisão crítica sobre a figura emblemática de Juan Santos Atahualpa. Na análise de tais percursos, o profetismo – espécie de xamanismo feito história – é tratado pelo autor como um fenômeno assaltado pela incerteza.

A intensão de Sztutman (2012) tem como princípio a comparação de modos possíveis de transformações do xamanismo em chefia. No item subsequente à apresentação crítica dos movimentos, intitulado “Pausa final: Profetismo e Ação Política”, o autor recupera a discussão sobre os movimentos de caráter profético, não como simplesmente como formas de resistência, mas como agenciamentos reflexivos sobre gestão existencial, humana e social. Figuras como o chefe de guerra e o profeta, diz Sztutman, se assumiriam alguma função representativa, formalizando coletivos, isto se realizaria durante um “repouso momentâneo ou mesmo ilusório”. Por mais que haja pretensão de se manter ou ser retido, sua existência anuncia uma nova metamorfose. Neste sentido, o autor fecha o livro com uma reflexão de Elias Canetti (1960) dizendo que “a metamorfose parece ser mesmo inimiga do poder político que insiste em fixá-la sob suas formas unidas e rígidas”.

Os tempos demarcados por uma etno-história *Ashenika* atribui diferenciações a: o tempo do cáuchio e das “correrias”, marcando pela violência dos “patrões” e conflitos

com estes e também demais grupos indígenas na região da fronteira peruana; o tempo da madeira, em que os “patrões” passaram a ser os madeireiros, atuando também com um grau elevado de violência e exploração para com as comunidades locais; o tempo das lutas pela terra, marcada pelas tentativas de negociações com o Estado Nacional e estabelecimento de processos legais para a obtenção da demarcação da T.I.; e, por fim, o tempo pós-demarcação, marcado pelos “projetos” e o “desenvolvimento sustentável” e o “novo ayompari”. Para um desenvolvimento preciso sobre estas fases e sobretudo uma análise interessante sobre estes últimos, conforme os trabalhos de Pimenta (2002, 2004, 2006 e 2007).

Weiss 1975 [1969] apresenta um estudo pioneiro e sistemático da cosmologia Kampa no Peru, oferecendo uma boa caracterização etnográfica sobre pontos importantes do pensamento Ashaninka. O autor apresenta um modelo descritivo a concepção Kampa do universo, apontando sua organização vertical que compreende um número indeterminado de patamares superpostos, e de baixo para cima, teríamos: Sãrinkavéni (o “Inferno”), Kivínti (o primeiro nível subterrâneo), Kamavéni (o mundo terrestre), Menkóri (o mundo das nuvens), com camadas que seguem em direção ao céu, que tem no conjunto de patamares celeste, a denominação de *henóki*, ou *Inkite* (céu). No decorrer da tese voltaremos a tratar deste trabalho de forma mais específica, dialogando precisamente com alguns pontos relacionados aos rituais Ashaninka.

Vale mencionar alguns importantes trabalhos que tratam de alguns grupos aruaques, tendo em vista possíveis proximidades conceituais. Destaco, por exemplo, os trabalhos de Peter Gow como estudos consistentes sobre os Piro. Em Gow (1991) o autor trata de como os Piro concebem seus processos de mudanças e sua auto-definição de “misturados”, tendo como chaves de leituras as noções de “tipos de gente”, e, sobretudo, história e parentesco. A compreensão do “mundo vivido” Piro, como “sistema de transformação”, tomando como ponto analítico inicial a mitologia Piro e suas variações, é discutido em Gow (2001). Sobre os Amuesha, dentre outros trabalhos, Santos-Granero (1991) apresenta uma etnografia sobre o *ethos*, a ética e a política do grupo, partindo de uma análise das concepções Amuesha de poder, conhecimento e moralidade. Sua opção teórica propõe pensar as conexões entre mitologia e conduta social. A compilação de artigos organizada por Jonathan Hill e Fernando Santos-Granero (Hill & Santos Granero, 2002) traz um importante estudo comparativo sobre os grupos de filiação linguística arawak. O livro sugere possíveis substratos culturais compartilhados por estes grupos, contribuindo para a discussão da pertinência da relação entre área cultural e língua,

apontando para possíveis elementos básicos de um “*ethos* Arawak” (Santos-Granero, 2002). Renard-Casevitz (1985, 1991, 1992, 1993) apresenta as relações complexas envolvendo os Arawak sub-andinos com o império Inca, bem como com seus vizinhos amazônicos, sobretudo os povos de língua Pano¹¹⁹.

O grupo Ashaninka é o mais numeroso do conjunto arawak sub-andino, localizados parte no território peruano e parte no Estado do Acre, na Amazônia brasileira. Esta localização bi-nacional é uma característica compartilhada com alguns povos vizinhos de língua Pano, como os *Kaxinawá*, *Yawanawá*, *Kuntanawa*, *Yaminawa* e *Katukina*. Portanto, os Ashaninka ocupam um vasto território que se estende da região brasileira do Alto Juruá acreano, aos pés da cordilheira andina peruana, das bacias dos rios Urubamba, Ene, Tambo, Alto Perene, Pachitea, Pichis, Alto Ucayali, e as regiões de Montaña e do Gran Pajonal. No Brasil, os Ashaninka estão localizados em cinco Terras Indígenas (T.I.), todas no Alto Juruá, Estado do Acre. São elas: T. I. Jaminawá / Envira e T. I. Kampa do rio Envira (município de Feijó); T. I. Kampa do igarapé Primavera (município de Tarauacá); T. I. Kaxinawá do rio Breu e T. I. Kampa do rio Amônia (município de Marechal Thaumaturgo). O mapa 3 (anexo) mostra a localização desta T.I..

2.3 - Ashaninka no território brasileiro e a T.I. Kampa do Rio Amônia

As narrativas dos grupos Ashaninka que se situam hoje em território brasileiro apontam sua origem e migração proveniente do Peru, sendo muito marcadas as características fricativas e belicosas deste deslocamento. No entanto, a característica desta migração é parte da história geral do grupo¹²⁰, na longa duração, correspondendo a narrativas sobre guerras e conflitos contra a expansão do Império Inca, posteriormente em relação ao processo de colonização espanhola, seguindo-se as práticas etnocidas tanto dos caucheros peruanos como dos seringalistas e fazendeiros brasileiros. Em todas estas situações, os *Asheninka* aparecem como contraposições marcantes e significativas, buscando a manutenção de suas características sócio-culturais específicas e conquistas de territórios. Com uma longa história de contato com a sociedade nacional, os grupos Asheninka localizados no Brasil, diferentemente da maioria dos demais grupos indígenas

¹¹⁹ Para um estudo do conjunto pano conforme Erikson (1992).

¹²⁰ A questão da “mobilidade” é apontada por Varese (1968) e reafirmada por Mendes (1991) e Ioris (1996) como traço étnico característico do grupo, que constitui certa “elasticidade” a sua organização social.

no Acre¹²¹, têm a especificidade de não terem feito parte da economia extrativista da borracha, optando por outro lado a outras atividades comerciais (como comércio de madeira, pele e carne de caça) ao invés do trabalho no seringal. (Mendes, 19991; Pimenta, 2002).

A T.I. Kampa do Rio Amônia – foco específico deste trabalho – está localizada no município de Marechal Taumaturgo, circunscrita na região imediata da fronteira do Brasil com o Peru, numa área de 87.205 ha. Sua demarcação aconteceu em junho de 1992 e a homologação em 23 de novembro do mesmo ano, por decreto do Presidente da República, Itamar Franco. Com o formato de uma ponta do território brasileiro que avança em direção ao território peruano, a T.I. tem seus limites dados, a oeste (noroeste e sudoeste) e sul¹²² pela fronteira com o Estado nacional do Peru; ao norte pela T. I. Arara do Rio Amônia (na época de meu trabalho de campo, ainda em processo de homologação junto à FUNAI) e ao leste pela Reserva Extrativista (RESEX) do Alto Juruá. A T.I.

A T.I. Kampa do Rio Amônia contém o maior contingente *Ashenïka* em território brasileiro e tem sua imagem associada a um grupo politicamente organizado, sobretudo pela presença de instituições como as da cooperativa e da associação (*APIWTXA*¹²³). Estas instituições nasceram como projetos para superar os problemas sócio-culturais derivados das degradações ambientais em suas terras, causados pela exploração madeireira que teve seu auge na década de 80. A partir deste contexto, os *Ashenïka* do rio Amônia buscaram modos de se organizarem para buscar formas legais de garantir seu território e defender seus direitos, onde surgiu a criação da Associação *Ashenïka* do Rio Amônia (*APIWTXA*), em 1991. Esta associação atua, sobretudo, em defesa dos interesses da comunidade, estabelecendo diversas parcerias com diferentes atores da sociedade nacional. Tem como foco principal os projetos sócio-ambientais de desenvolvimento sustentável, articulados com vários atores do indigenismo regional, nacional e internacional (Pimenta, 2002). Complementarmente, apoia e desenvolve atividades artístico-culturais, onde a produção e venda de artesanato é carro chefe. Mas é no trabalho com a ecologia e sustentabilidade que a *APIWTXA* se destaca regional, nacional e

121 Vale considerar que os *Ashenïka* estão localizados numa região predominantemente habitada pelos grupos de língua pano. Para um estudo do conjunto pano conforme Erikson (1992).

122 Nesta direção divisa com o território de outra aldeia *Ashenïka*, em território peruano, chamada de Sawawe.

123 Esta é a designação da aldeia dos *Ashenïka* do rio Amônia, o termo podendo ser traduzido como “todos unidos” ou “todos juntos” (Pimenta, 2002).

internacionalmente. A partir disto, os *Ashenika* do Rio Amônia acabam sendo vistos por grande parte de órgãos indigenistas e da sociedade envolvente, como exemplo de constituição de relação com o “mundo dos brancos” e o Estado brasileiro.

Em decorrência das várias invasões de seu território no início dos anos 90, tendo como objetivo a caça predatória para a venda de pele animal e a exploração de madeira, o grupo buscou conter estas invasões criando uma aldeia (também com o nome de *Apiwtxa*) nas proximidades da entrada da área indígena. Isto iniciou um processo de mudança do padrão de assentamento *Ashenika*, de uma disposição dispersa nas proximidades da foz do igarapé Amoninha, afluente da margem esquerda do rio Amônia na fronteira peruana; para uma concentração na aldeia *Apiwtxa* e redondezas. Com relação aos grupos Ashaninka no território brasileiro, os estudos realizados vêm tendo como mote principal questões relacionadas às práticas e estratégias políticas destas populações, frente aos impactos e implicações do processo de contato interétnico, bem como das relações com o Estado Nacional brasileiro. Dentre os assuntos estudados, a questão da legitimação e demarcação de territórios e dos projetos de sustentabilidade ecológica e de desenvolvimento sustentável aparecem recorrentes. Mendes (1991) apresenta uma etnografia pioneira com os Ashaninka do rio Amônia, focalizando sua atenção na descrição do ritual do *piarentsi*, nome dado pelos nativos tanto para a bebida de mandioca fermentada (caiçuma), como para o evento de seu consumo (caiçumada). Além de uma visão geral sobre a literatura etnológica disponível na época sobre o grupo, a autora desenvolve os temas da constituição da chefia e das relações de troca, apresentando o ritual do *piarentsi* como espaço fundamental da constituição de sociabilidade (e produção de parentes) e decisões políticas. O estudo ainda conta com interessante compilado de traduções de narrativas de mitos do grupo. Em outra direção, Ioris (1996) estuda o grupo Ashaninka localizado no rio Envira, focalizando as relações com a FUNAI e os índios isolados da região, numa perspectiva em que o contato é base analítica promotora das “mudanças sociais” e suas implicações políticas. Os trabalhos de Pimenta (2002, 2004, 2006, 2007) tratam, por exemplo, da criação da Escola *Yorenka Ætame* e a inserção dos indígenas do Rio Amônia no paradigma do desenvolvimento sustentável, apontando o grupo como destaque em relação a projetos de gestão ambiental, inclusive para além da T. I. Kampa do Rio Amônia, articulando planejamentos que envolvem os demais povos da região do Alto Juruá. Entre outros aspectos, o autor apresenta as “apropriações” específicas destes sujeitos de conceitos como os de “projetos” para seus interesses e colocação no mundo do mercado.

Ainda que outros aspectos sejam tratados e descritos, como as dimensões mitológicas e históricas, por exemplo, da migração Ashaninka das terras sub-andinas para a Amazônia, o período das guerras, no Cerro do Sal, com o Sendero Luminoso e os caucheros e patrões, a prática do *ayonpare* (sistema nativo de troca), o *piarentsi*, o parentesco, a cosmologia e outros, ainda assim, o foco principal da atenção recai no âmbito do contato, este destituído da artisticidade. Uma exceção é o trabalho de Peter Beysen (2008), realizado sobretudo em relação ao grupo do Rio Envira, com poucas alusões ao grupo do Rio Amônia, tratando da relação entre mitologia e pintura corporal, onde a estética Ashaninka é apontada como minimalista, articulada cosmologicamente entre a “procura pela imortalidade” e a “fragilidade do amor”. Já Lessin (2011) traz contribuições ao analisar o êxito histórico-político da *Apiwtxa* a partir de uma análise com base no “perspectivismo ameríndio” (Viveiros de Castro, 2009), abordando a política e a economia da comunidade, a partir de seu ambiente sócio-cosmológico tradicional. Assim, o autor propõe o conceito de “pós-sustentabilidade” para identificar o modo pelo qual os Ashaninka produzem sua reciclagem social e econômica.

Estes trabalhos são de suma importância e muito ricos. No entanto, como já me referi, em nenhum deles há atenção voltada para a questão das musicalidades. Aludo que para entender *sobre*, e sobretudo, aprender *com* estes processos nos quais os Ashaninka do Rio Amônia vêm se envolvendo e produzindo politicamente, é necessário uma dedicação e atenção ainda maior aos planos simbólicos¹²⁴ e não-simbólicos, e, sugiro, ao plano das artisticidades, com ênfase - mas não exclusividade - nas musicalidades. Mesmo reconhecendo a relevância do âmbito do contato (com o mundo branco, sobretudo) e as implicações significativas para mudanças sócio-culturais dos grupos ameríndios - da dimensão do poder e da violência a que foram submetidas estas populações com o fenômeno do contato colonial e do período de exploração - penso como necessária uma

124 Geertz (1991) identifica que na concepção de Estado do discurso político moderno há pelo menos três temas etimológicos concentrados: *status*, pompa e governo. O último tema tende a dominar o conceito de Estado, obscurecendo os demais, comprimindo a compreensão da sua natureza múltipla. Analisando o *Negara*, o autor se depara com um campo variado de significados englobados, com a interconexão entre *status* (meta principal dos governantes), pompa e governo. Para a compreensão do Estado-Teatro balinês, Geertz propõe elaborar uma “poética do poder”, ao invés de uma “mecânica”, ou seja, sugere uma teoria política restituída das dimensões simbólicas do poder. Neste sentido, Menezes Bastos (2001) aponta inconsistências teóricas que devem ser superadas em relação ao tema da política na compreensão das terras baixas da América do Sul: 1 – a equação que confunde coerção física com o próprio conceito de política (sendo o governo, através da violência, e o Estado – presente ou não – conceitos englobantes redutores da análise da política); 2 – a politicidade reduzida a esfera “pública” (jurídico-político) da vida social, ficando o domínio “doméstico” destituído e residual do ponto de vista político.

análise que tenha a ideia de contato não como excepcionalidade, senão que constitutiva dos grupos.

Em 1954 no seu texto célebre “Raça e História”, Lévi-Strauss deixa clara a importância primordial da questão relacional da constituição das culturas em suas diversidades, alertando para os erros de se concebê-las de uma maneira estática e de observá-las de maneira fragmentadora ou fragmentada. A diversidade cultural, nestes termos, é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem. (Lévi-Strauss, 1993 [1954]). Ao estudar os mecanismos dos processos de mudanças políticas envolvendo os Kachin e Chan no nordeste da Birmânia em termos de sistema, Leach (1996) realiza uma crítica aos modelos monográficos que tendem a pensar a estrutura social enquanto organismos estáveis. O autor irá mostrar o sistema político Kachin, tendo em si, dois sistemas de governos distintos, como modelos de ideais de vida aparentemente contraditórios entre si. Em termos de organização política, as comunidades Kachin oscilavam entre tipos ideais, de um lado a “democracia” *gumlao* e de outro a autocracia *Chan*. O ideal de compromisso entre estes polos, Leach chama de sistema *gumsa*. Este, embora tratado teoricamente em termos estáveis, são estruturas políticas essencialmente instáveis, sendo inteligíveis somente em termos dos contrastes entre os tipos polares de organização políticas: *gumlao* e *chan*. Leach portanto, sugere os sistemas sociais em um “equilíbrio instável”, para além dos modelos conceituais de sociedade estável, e neste sentido aponta outra forma de perceber as mudanças estruturais, ao pensar o poder político dentro de um dado sistema.

Esta forma processual e relacional de pensar o mundo social encontra ressonâncias nas análises de Menezes Bastos, quando trata do sistema social xinguno definido, sobretudo, em sua ordem política, como articulado em uma organização de diferenças onde os sistemas de comunicação de alcances supra-locais como o comércio, as trocas matrimoniais, o xamanismo-feitiçaria, o faccionalismo e o cerimonial desempenham papel determinante (Menezes Bastos, 1999[1978], 1990, (prelo), 1995, 2001). É neste sentido que sugiro repensar os processos de mudanças em relação aos grupos do Alto Juruá, especificamente em relação aos Ashaninka. Vale ressaltar, que mesmo estudos como os de Pimenta (2002) que têm em Sahlins (1981, 2003) um de seus principais interlocutores teóricos, penso que não seja adequado o tratamento em relação aos processos de mudanças e permanências do grupo. Na proposta de Sahlins as mudanças culturais estão em relação a uma “estrutura da conjuntura”, que pode convergir para uma transformação estrutural no processo de contato/novidade. As pessoas usam as ordens

culturais para moldar sua construção e ação no mundo. Quando agem, colocam suas construções em jogo, usando-as para se referir ao mundo. Fazendo isso estabelecem a “estrutura da conjuntura”. Isto pode suscitar uma transformação estrutural quando se estabelece mudanças nas relações entre as categorias.

Sahlins (2003) aponta a recorrência do tema da representação do estrangeiro enquanto constituinte do poder. Ao que “vem de fora” se atribuem grandes poderes, sendo que ao se realizar a aliança com os autóctones, por exemplo, através dos laços matrimoniais, o que se passa é o fundamento da sociedade propriamente dita, o engendramento da sociabilidade, onde o estrangeiro (rei “de fora”) passa a governar. É preciso entender esse processo como uma apreensão/captura do externo pelos termos e nos termos da transformação estrutural da ordem autóctone. Sahlins, portanto, sugere a importância da ideia de uma assimilação da potência da alteridade como possibilidade de poder político, estabelecida como uma das formas elementares da vida política. Demonstra, enfim, a extensão global e a escala histórica do fenômeno das representações do poder estrangeiro. Sugiro que esta proposta, por demais generalizante, torna-se pouco rentável. De fato, caso tomemos os grupos constitutivamente como parte de sistemas instáveis, independente de contatos extraordinários, conceitos como os de “evento” e “estrutura conjuntural” pouco contribuem para se pensar a mudança, uma vez que ela é não exceção ou fruto de contatos específicos, mas a própria natureza primordial das sociedades estudadas.

Neste sentido, me pergunto o que o mundo sonoro-musical *Ashenika* pode nos ensinar sobre modos de ser (e, portanto, de pensar) deste grupo? Qual o papel das musicalidades no planeta *Ashenika*?

[2.4 – Centro e periferia na T. I. Kampa do Rio Amônia](#)

Dentro da T.I. o principal aglomerado de grupos domésticos constitui a aldeia *Apiwtxá*, esta por sua vez estabelecendo-se como *nãpitsi*, - ou “território político”, como traduz Mendes (1991: 26) – fundamental, reunido em torno da figura de Antônio Piyãko e seus familiares. A aldeia *Apiwtxá* teve sua constituição por volta de 1987, e até 1995 estava localizada mais ao centro-sul da T.I. na subida do rio Amônia próximo a foz do rio Amoninha. Logo após a morte de Samuel Piãko (pai de Antônio e um dos pioneiros a figurar como “liderança” política nas relações com o Estado e constituir em torno de si

um aldeamento, ou uma “comunidade”¹²⁵) em 1994, a aldeia se transferiu para mais ao norte, na entrada da T.I. pelo rio, local em que se encontra até hoje¹²⁶.

Subindo o rio Amônia, a sede da aldeia Apiwtxá ficava ao lado direito. Do outro lado do rio, em direção ao igarapé Montevideo de Baixo é onde se localizam os núcleos familiares de Aricemi e Iririta, assim como de Shomõtsi (num outro assentamento de grupos familiares que tomo como outro *nãpitsi*). Entre os familiares da segunda geração de ocupantes deste espaço está Otxo, filho de Shomõtsi e sogro de Aricemi. Mais à frente, subindo o rio, está o núcleo de Komayari. Já passando a Apiwtxá, temos os núcleos de Oãtxoke, de Wiko, Napoleão, Iyari, Leniro (e Antônio), Horero e, mais ao “centro”, o núcleo de Jacu. Foram mencionadas ainda outras famílias nucleares dispersas na T.I., como por exemplo, algumas moradias na divisa leste da T.I. com a RESEX, descendo o rio Arara, onde estariam os núcleos familiares de Manitsi e Temeno. No entanto, em relação a estas famílias mais afastadas da Apiwtxá, infelizmente não tive a oportunidade de visitá-las em minha estada em campo.

O que a definição nativa se referia como “*centro*”, designava o interior da mata, onde grupos familiares se constituíam de forma mais autônoma¹²⁷. No caso das casas do *centro* ligadas a Aricemi e Shomõtse, por vezes ouvi referências a elas como “Apiwtxá 2”, ou seja, como uma sub-divisão da aldeia Apiwtxá. Do ponto de vista dos moradores daquele local, o sentimento de pertencimento ao *nãpitsi* de Antônio (a *Apiwtxá*) não era absoluto. Havia de fato situações em que se explicitavam diferenciações, inclusive de oposição a decisões de ordem política. Se de um lado haviam momentos de forte relação e concordância estabelecida, isto não impedia que em outros momentos, por outro lado, houvessem divergências marcantes em relação às proposições da Apiwtxá, apresentando-

125 Pimenta (2007(1)) trata dos processos de constituição da Aldeia Apiwtxa, apontando algumas das especificidades políticas da passagem de assentamentos dispersos (padrão tradicional de assentamento) para a constituição de “comunidades”, relacionados a uma figura de liderança, cacique ou kuraka.

126 Novamente vale ressaltar que a “mobilidade” de estabelecimentos é um traço marcante dos coletivos Ashaninka, conforme se encontra largamente na bibliografia. Para Varese (1968) isto se deve a questões religiosas, relacionadas a ritos mortuários e sociais, sobretudo pelas mudanças e préstimos devidos após a concretização de casamentos. Renard-Cazevits (2004) chega a afirmar que este caráter ajudaria em situações de conflitos intrapessoal ou intergrupar, onde os Ashaninka prefeririam a mudança de local, ao uso de violência.

127 Pimenta (2002) utiliza de forma analítica as ideias de “centro” e “periferia”, para apresentar a distribuição espacial da T.I., onde o primeiro se referiria à Aldeia Apiwtxá (“centro” político e *nãpitsi*) e o segundo aos assentamentos mais dispersos na floresta. Portanto, é uma concepção oposta ao que os nativos me sugeriram quando de meu trabalho de campo. Optei por me orientar pela concepção nativa.

se, portanto, como uma contraposição política. Sugiro que aquele *centro* pode ser qualificado como um *nãpitsi* em potencial – em estado de potência, sem desenvolvimento pleno -, pois conta com pessoas de prestígio e poder que têm alguma condição de concentrar cada vez mais novos grupos domésticos em torno de si, sobretudo na figura de Aricemi, o xamã mais velho da aldeia. Pude presenciar situações de tensão e rivalidade entre as duas localidades, sem que isto resultasse no cancelamento da relação. Pelo contrário, há de fato, uma forte relação mediada também pelo conflito. Pimenta em sua tese já sinalizava algumas contraposições do grupo de Aricemi em relação à Apiwtxá. Contudo, a não participação destes no contexto inter-étnico regional dificulta a ascensão de seus representantes à posição de território político, nos termos da categoria *nãpitsi*. Por isso minha sugestão de pensá-los como um *nãpitsi* em potencial.

2.5 - Família (*noshanika*), Grupo Doméstico e Território Político (*nãpitsi*).

Conforme a bibliografia etnográfica relacionada aos Ashaninka, a família nuclear constitui a sua unidade sociológica, composta por marido, esposa(s)¹²⁸ e filhos(as). Weiss (1975: 240) se refere a "conjugal family" como unidade econômica e unidade institucional de organização do parentesco. Para Mendes (1991: 36) a unidade de parentesco linguisticamente definida seria *noshenika*, traduzido como "minha família". Já Zolezzi (1994: 120) analisando os aspectos simbólicos do sistema de trocas tradicional Ashaninka (*ayompare*), afirma que *Nosháninka* comporia o termo através do qual um indivíduo designaria tanto seus parentes consanguíneos como afins. Parte destes geralmente se encontrariam - devido a regras de residência ambilocal - em grupos diferentes do próprio grupo. "No" seria o prefixo de primeira pessoa, adicionado da raiz "-sháninka", parente. Deste modo, o termo *Asháninka* seria composto do prefixo de primeira pessoa inclusiva plural "a", com a mesma raiz. Por este termo, portanto, se designaria todo o membro do grupo, sendo literalmente traduzido por "nós, os parentes".

Outras características amplamente recorrentes na literatura Kampa são a flexibilidade sociológica e a dispersão como padrão de assentamento e organização espacial. Cada família nuclear tem para si o ideal de obter sua autonomia política e

128 Embora a monogamia seja o padrão totalizante nas relações do Rio Amônia, os Ashaninka têm na poliginia uma incidência histórica. Este atributo estaria essencialmente, mas não exclusivamente, reservado a pessoas poderosas, ou "chefes".

econômica¹²⁹. No entanto, os núcleos familiares tendem a se concentrar em um grupo doméstico – ou como define Bodley (1970: 79) “household group” -, ligado através de relações de afinidade e consanguinidade a um homem mais velho, geralmente pai ou avô, com respeito suficiente para integrar cooperativamente e reciprocamente as famílias de seu grupo doméstico¹³⁰. Esta forma de relação pode se replicar em escala mais ampla, compondo um conjunto de grupos domésticos em torno de um homem de poder e prestígio necessário para manter atualizada uma rede de relações locais e, sobretudo, supralocais. Este conjunto é referido na literatura sobre os Kampa relacionado ao conceito nativo de *nãpitsi*.

Mendes (1991: 26) traduziu *nampitsi* como “território político”, que compreenderia uma área supra-local de influência de um chefe/kuraka. Este teria como seus principais atributos: a coragem como guerreiro; a capacidade de tecer redes de troca com o exterior por meio de seus parceiros (*ayumpari*); e ainda o poder de cura e xamanismo (no caso de um chefe xamã). Estas qualidades seriam diretamente proporcionais aos limites e à ampliação de seu *nampitsi*¹³¹. A autora inclui o *piyarëtsi* (grafado por ela como *piarentsi*) – tomado como “instituição” sócio-política¹³² - como um dos modos de atualização das forças políticas de um *nampitsi*.

Para Lessin (2011) o *nampitsi* seria formado por um circuito de “círculos de aliança” como “reprodução ampliada e fractal do molecular ao molar”, que, partindo do núcleo familiar se estenderia em um raio comunitário em torno de um grande homem de prestígio. A estrutura se ampliaria replicando-se em um novo círculo unitário, que através de relações de trocas substanciais de pessoas e entre pessoas, produziriam, nas palavras de Lessin:

129 Killick (2005 e 2009) caracteriza o modo ideal de ocupação dispersa como um estilo de vida flexível e fragmentado, explicitando a preferência por “living apart”. Isto não quer dizer que os grupos domésticos sejam isolados. Conforme o autor, “it is not that Ashéninka individuals do not see themselves as connected to others through webs of kinship, trade, and sociality but rather that their everyday existence is focused around a striking household independence and self-sufficiency.” (2009: 703)

130 Apesar do ideal de autonomia das famílias nucleares, os grupos domésticos são pautados por cooperações inter-familiares, sobretudo em trabalhos de construção de casas, roçados, caça e pesca.

131 A concepção de *nampitsi* de Elick (1969) aponta para território, mas também para os recursos naturais disponíveis.

132 Esta forma de conceber o *piyarëtsi* é amplamente recorrente na literatura. Pimenta (2002), Beysen (2011) e Barletti (2014) são exemplos disto.

(...) uma dinâmica reticular sempre atualizada por uma política reiterada de casamentos e parcerias comerciais. (...) A autonomia de cada indivíduo na família e de cada família em um *namptsi* – família estendida – e de cada *namptsi* em relação ao outro sustenta a transversalidade e unidade desta estrutura social, em que cada parte se torna um núcleo estruturante relativamente independente do conjunto. (Lessin, 2011: 46)

Fernandez & Brown (2001) ao se referirem aos grupos familiares independentes e extensos, dispersos na selva peruana, apresentam o chefe masculino do grupo como *itinkami*, termo que seria também aplicado para definir a viga principal de sustentação da casa.

El *itinkami* supervisava las actividades de sus esposas, hijos y esposos de sus hijas casadas. Entre sus preocupaciones centrales se incluía proveer de alimentos para su familia, forjar vínculos de hospitalidad y ayuda mutua con vecinos y proteger a su familia de cualquier peligro. (Fernandez & Brown, 2001: 11)

No livro de Fernandez & Brown (2001) esta citação está se referindo aos Ashaninka. No entanto, não encontrei nenhuma outra menção disto na literatura relacionada a este grupo. Porém, lendo o trabalho de Gerhard Baer (1994: 49) sobre os Matsiguenga, reencontrei a palavra *itinkami*, traduzida como “jefe”, com uma apresentação que contempla basicamente os mesmos termos que a menção daqueles autores, adicionada de maiores detalhes. Sendo assim, a palavra parece ser de fato relacionada aos Matsiguenga e não aos Ashaninka.

2.6 - Casa

As casas *Ashenika* são construídas em espaços amplos, com terreiro e quintal muito bem cuidados. As famílias são responsáveis por seus próprios roçados, que preferencialmente devem ser cultivados o mais próximo possível da casa. Nos assentamentos mais dispersos na T.I. esta preferência pode ser atendida. No entanto, o modo de assentamento que constitui a Apiwtxá, com grande número de casas próximas umas das outras (como uma vila), dificulta ou quase impossibilita que todos os seus moradores possam fazer seus roçados nas proximidades da casa. Por isso os moradores da Apiwtxa têm uma pequena agrofloresta e horta ao lado das suas casas, mas também,

os roçados propriamente ditos, em outros lugares, distantes da Apiwtxa, onde plantam a maior parte de seus insumos alimentares.

Assim, os roçados (perto ou longe das casas) são preparados com uma grande variedade de cultivos. Os principais são: macaxeira (*kaniri*), banana (*pariëtsi*), batatas (são várias espécies diferentes) e coca (*koka*). Também se encontram milho (*shiki*), feijão (*matxaki*), amendoim (*mudubim*); além de frutas como melancia (*santsira*)¹³³, mamão (*maposha*), abacate, ingá e abacaxi (*tsiwana*). Há uma grande variedade de palmeiras cultivadas¹³⁴, sobretudo o açaí, a pupunha, o murmuru, a abacaba, o jaci e o côco. Algumas destas espécies de plantas podem ser encontradas também nas proximidades das casas em cultivos menores, mesmo que a família tenha um roçado grande longe. Estes pequenos roçados fazem parte do quintal das casas e são organizados como pequenos “sistemas agro-florestais” (SAFs). Este modo de cultivo – também orientador de alguns cultivos dos roçados - é muito difundido na região e decorre dos cursos de formação de agentes agro-florestais promovidos desde os anos 90, pelo Estado e, sobretudo, pela Comissão Pró-Índio do Acre. No Rio Amônia há algumas pessoas formadas por estes cursos e seus conhecimentos foram repassados em oficinas oferecidas na escola, para os demais habitantes da T.I.. Os *Ashenika* afirmam que estes aprendizados foram importantes, mas que o que fazem é uma combinação destes novos conhecimentos ao saber tradicional, e que muito do que aprenderam nos cursos agro-florestais eram práticas habituais e antigas de cultivo¹³⁵.

133 Tratando dos empréstimos linguísticos em relação aos Shipibo-Conibo nas classificações etno-botânicas Asheninka-Ashaninka, Lenaerts (2004: 214-217; 2011) cita a palavra “sandía”, (melancia em espanhol), passando primeiro pelos Shipibo-Conibo como *santira*, para posteriormente chegar aos Ashaninka-Asheninka, como *santéra* ou *santsira*. Um exemplo no sentido contrário do movimento de empréstimo, seria a palavra *kamarâpi*, que para os Ashéninka-Asháninka designa a ayahuasca (e o ritual de seu consumo), e é referenciado pelos Shipibo como termo para apontar “ayahuasca de las alturas”, o que sugere possivelmente o lugar de origem Ashaninka. Assim conclui Lenaerts: “(...)lo importante es subrayar que, antiguamente, por razones a veces obvias, a veces mucho más oscuras, en ambas direcciones circulaban influencias y préstamos, desde los shipibo-conibo hacia los ashéninka-asháninka, y vice-versa. (Lenaerts, 2011: 75)”

134 O TCC de Isaac Piyãko (2013) no curso de Licenciatura Especial Indígena foi dedicado às palmeiras cultivadas, concentrando-se em três espécies: *Tsirotsi*, o Murmuru – *Astrocarium sp*, *Tsitamaki*, o Jaci – *Scheela sp* e *Tiretsiki*, o Açaí – *Euterpe sp*. Em seu levantamento, Isaac aponta 22 espécies diferentes de palmeiras cultivadas. Também apresenta um inventário das formas de usos de cada espécie.

135 Um aspecto que salientavam entre o que se passa hoje (pós-cursos de formação agroflorestal) e o passado, é que agora têm assegurados os direitos de uso da terra. De certa forma coincide com a formação, também a conquista da homologação da T.I.. Isto acaba refletindo na forma como eles trabalham a terra, decidindo por si mesmos as melhores possibilidades de cultivo.

Mandioca e bananas¹³⁶ – com uma considerável variação de espécies - compõem a base alimentar *Ashenika* (associados a algumas carnes animais) ocupando posições semelhantes na alimentação cotidiana. Além de presenças obrigatórias nas refeições, ambas podem ser comidas cozidas, socadas, assadas, fritas ou ensopadas. Fontes privilegiadas de nutrição – ambas deixam “os corpos fortes”¹³⁷, sobretudo consumidos em conjunto com carnes (peixe ou caça) - até mesmo na alimentação ritual é possível encontrar proximidades entre as duas. O mingau de banana, ainda que no dia a dia seja consumido e apreciado de forma “doce”, ou seja, sem fermentação e álcool; ele também pode substituir a caiçuma de mandioca (o *piyarëtsi* ¹³⁸). Esta, por sua vez, tem sua qualidade diretamente ligada a ser “quente”, pois, fermentada e alcoólica. Para esta, quanto mais “quente”, melhor. Há até a possibilidade de um *piyarëtsi* “doce” – mas nunca sem fermentação e um mínimo de graduação alcoólica -, consumido cotidianamente, no

136 Na mitologia, ambas aparecem como *Ashenika* transformados (assim como a coca, a pupunha, o fumo, as batatas, e outros), sendo dádivas deixadas por *Pawa* (o demiurgo) a seus filhos. Sendo assim, estes alimentos constituem “a verdadeira comida” ou “comida de *Ashenika*”, e, portanto, são parte dos qualificadores diferenciais da condição ontológica do ser/estar *Ashenika*. Saéz (2006: 59) faz referência à macaxeira e a banana como ocupando o mesmo espaço na alimentação Yaminawa (Pano acreano). Contudo, neste contexto etnográfico, a banana, qualificada como “doce”, é objeto de frequente tabu alimentar, ao contrário da macaxeira, entendida como alimento “neutro”. Além desta divisão interna, os dois produtos ainda teriam um papel de signo diacrítico, onde por exemplo, o *butsa* (mingau de banana) seria bebida própria de Yaminawa, ao contrário da caiçuma de macaxeira, que seria “bebida de Manchineri”. Interessante porque encontrei em meu trabalho de campo, algo semelhante, porém, com os *Ashenika* se referindo ao *piyarëtsi* (fermentado de mandioca alcóolico) como verdadeira bebida de *Ashenika*, em oposição à caiçuma fraca (no caso não se referiam a banana, mas ao fato de ser de menor teor alcóolico, sendo possível ser de banana ou mandioca) dos Yawanawa (e outros Pano).

137 Esta qualidade é ressaltada nos rituais do *piyarëtsi*, onde por vezes, come-se muito pouco. Nestas ocasiões, a bebida do *piyarëtsi*, em conjunto com o ato de mascar *koka* (e em menor medida, mas não menos importante, de fumar o tabaco), fornecem nutrição necessária para se passar vários dias sem comer propriamente dito, indo de ritual em ritual. Hwakof & Veber (2005) tratam dos valores nutricionais da alimentação Ashaninka (do Gran Pajonal), criticando Denevan (1974) por não incluir em seus estudos nutricionais com o mesmo grupo, a prática ordinária da coleta (de frutas silvestres, insetos, moluscos, cogumelos,...), assim como dos valores nutricionais do “masato de yuca” (caiçuma de macaxeira, em espanhol). Ainda segundo estes autores, o processo de fermentação da macaxeira gera proteínas e vitaminas extras fazendo com que se aumente a qualidade nutricional da macaxeira. Neste sentido, afirmam que “el masato tiene un aspecto nutritivo que no debe desestimarse” (Hwakof & Veber, 2005: 215). Nesta direção, Veber (1991a) afirma que no período em que os indígenas deixaram de tomar tradicionalmente suas bebidas fermentadas de macaxeira, sob a intensa influência dos missionários adventistas – e a imposição de seus tabus alimentares - que entendiam a embriaguez como um mal a ser combatido e eliminado, resultou num tempo de severos sintomas de desnutrição e grande incidência de enfermidades.

138 Vale assinalar que o *piyarëtsi* pode ser feito ainda de pupunha. No entanto, o mais consumido e apreciado é de macaxeira. Veremos detalhes do preparo da bebida e algumas considerações mais específicas nos capítulos seguintes.

trabalho do roçado, por exemplo. Mas numa reunião de *piyarētsi* (no ritual), uma bebida “doce” é motivo de vergonha e depreciação para a dona do ritual¹³⁹.

Além dos pequenos SAFs, os quintais ao redor das casas contêm muitas plantas de uso culinário e medicinal. É comum encontrar alguns tipos de temperos e vários tipos de ervas, entre elas uma em particular é imprescindível, o *iwēki*¹⁴⁰, (o nome científico é *Cyperus sp.*, conhecida regionalmente como “piri-piri”). Segundo os Ashenīka, esta planta tem uma variedade enorme, e serve a uma infinidade de propósitos, segundo suas características mágicas de “planta encantada”. Há um *iwēki* para cada coisa. No emprego medicinal e curativo, por exemplo, é usada contra picadas de insetos, cobras, machucados diversos, cada caso necessitando de um tipo diferente da planta. Mas ela também tem poderes que influenciam na caça (atraindo e “amansando o bicho”), na guerra (fazendo o inimigo cegar, ficar desorientado, ou o Ashenīka desviar das balas ou flechas), na conquista amorosa (seduzindo o(a) parceiro(a) via *pusanga*) e outros casos¹⁴¹.

Complementando a descrição do quintal das casas Ashenīka, é comum encontrarmos caixas de abelhas sem ferrão para a produção de mel, produto muito apreciado pelos nativos. Galinheiros e banheiros são raramente encontrados, com alguma frequência nas casas maiores localizadas na aldeia Apiwtxá.

139 Soares-Pinto (2011: 159) identifica uma situação semelhante de competição entre as donas da “chicha”, o fermentado de macaxeira entre os Wajuru do Guapor (Rondônia). A disputa acerca do tema se daria, além de um plano individual, comumente girando em torno da filiação grupal. Por outro lado, a autora não identifica em sua etnografia correlatos comparativos sobre a capacidade de embriaguez da chicha no que diz respeito àquelas produzidas por mulheres de outros povos. No contexto etnográfico da T.I. Kampa do Rio Amônia, pude notar que a capacidade de embriaguez é sinal diacrítico poderoso, sendo uma caiçuma “doce” (de baixo teor alcóolico, ou, de pouca força para “mariación”), referida negativamente, como já afirmei, como “coisa de Yawanawa”.

140 Weiss (1968) usa a grafia *ivénki*. Hwakof & Veber (2005) grafam *ivenki*. Curiosamente, o nome de um conhecido Ashaninka, Benki, é uma aproximação “wiracocha”, ou “de branco”, da palavra *iwēki*. Segundo D. Piti, mãe de Benki, seu avo lhe teria dado este nome por sua aparência “de pernas finas, como piri-piri”, mas também por identificar um “poder espiritual muito forte” no menino. Segundo Wewito (que também tem seu nome muitas vezes grafado como Bebito), a confusão na grafia seria uma incapacidade dos brancos de dizer a palavra *iwēki*, assim como em seu nome, *Wewito*. O w na grafia Ashenīka tem o som semelhante ao V em espanhol, numa mistura entre os sons de B e V.

141 A diversidade da espécie apresenta algo curioso. Dona Piti (esposa de Seu Antônio, curaca da Apiwtxá), que é uma mulher branca que vive há muitos anos com os Ashenīka, conta que ficava impressionada com a capacidade que eles tinham em identificar e classificar as plantas. Disse-me D. Piti: “você chega no quintal, tá lá, tem *iwēki*. A gente chega e é tudo igualzinho. Mas se você precisa pra uma coisa, não é qualquer um que você pega. Tem um lá que é só pra aquilo mesmo. Se você pegar outro, pode até piorar o caso ou não vai fazer nada. Mas se pegar o certo, e eu não sei como que eles sabem qual é, vai funcionar certinho”.

A construção de uma nova casa é um indicador da transformação de um jovem para a vida adulta, pois o ato implica numa relativa autonomia e provável constituição de uma nova família nuclear, através do estabelecimento do casamento. Este se dá preferencialmente entre primos cruzados, o que sugere que os *Ashenika* possam ser classificados na terminologia de parentesco como de tipologia dravidiana¹⁴².

As casas *Ashenika* de forma geral têm as mesmas estruturas básicas de construção. Ao estilo palafita, são apoiadas sobre pilotis, em esteios, nos quais são fixados os barrotes que assentam o assoalho¹⁴³ da casa, constituindo um ambiente em forma de tablado, elevado aproximadamente a um metro e meio do chão. Este espaço é coberto por uma estrutura de madeira – de altura variável entre 3 e 6 metros – que desce em duas águas, onde se assentam as folhas de palmeiras¹⁴⁴ que dão revestimento ao telhado.

Apesar de este formato ser recorrente na totalidade das casas (ao menos em todas as que pude visitar), as diferenças entre estas são significativas em termos de tamanho e qualidade das construções. Uma pessoa só (caso raro, às vezes possível para idosos homens) ou um jovem casal podem ter uma casa muito pequena. Por outro lado, pessoas com poder aquisitivo maior (como por exemplo, os professores da escola e outras lideranças) conseguem construir casas em que a partir daquela base, estendam-se cômodos fechados com paredes, geralmente destinadas a serem quarto e cozinha. Casas desta natureza podem chegar a impressionar um visitante quando comparadas às demais casas da T.I..

Bons exemplos de construções extraordinárias deste tipo são as casas de Benki e Moisés na Aldeia Apiwtzá. Estas formam um complexo habitacional, arquitetonicamente construído em círculo. Ao centro temos um grande terreiro. De um lado, está o barranco e o rio. Na parte superior do barranco, com vista para o rio e para o terreiro, está

142 Pude notar uma significativa obediência da regra de casamento preferencial nos primeiros casamentos, ou seja, de jovens casais *Ashenika*. Contudo, há também a recorrência da separação do casal após algum tempo, mesmo depois de haverem tido filhos. Em seguida casam novamente com pessoas diferentes, independentemente de serem primos cruzados ou não, inclusive com possibilidades não raras de casamentos inter-étnicos. Exemplos destes casos são alguns dos casamentos dos membros da família Piyáko. Seu Antônio e a maioria de seus filhos tiveram primeiramente um casamento preferencial estabelecido e posteriormente, se separaram e constituíram novos casamentos, estes inter-étnicos.

143 Para o assoalho (e também algumas paredes, quando existentes) normalmente são utilizadas tábuas de palmeiras *paxiúba* [*paxiubinha* (*txeko*) e *paxiubão* (*kâpona*)].

144 Nos telhados são utilizadas as folhas da palmeira *Jarina* (*kôpiraki*), mas principalmente da *Jaci* (*tsitamashi*).

construído um grande deque de madeira, em formato de uma flecha, que aponta para o nascer do sol. Este é um local de realização de rituais do *kamarãpi* (ayahuasca), uma vez que Benki e Moisés são dois dos principais e mais ativos xamãs do grupo. Na sequência círculo está a casa de Moisés de um lado, e de Benki do outro, ambas contando com dois andares. A primeira, apesar da diferença de tamanho, apresenta maior semelhança com as demais casas da aldeia, mantendo a característica básica de não haver paredes. Já a segunda casa, de Benki, é uma casa muito atípica. Além de ser muito grande e de dois andares, conta com um espaço grande fechado por paredes. Na parte superior, com espaço considerável e bem aconchegante, temos espaços para fixação de redes e ainda uma pequena varanda, que fica direcionada para a parte central do terreiro. Fechando o círculo do complexo, do lado oposto ao deck, há quatro pequenas casas dispostas entre as duas casas grandes, fechando o círculo.



Foto – Casa de Benki



Foto – Reunião na Casa de Benki. Ao fundo estão a casa de Moisés e ao lado, o deck ritual.



Foto – Almoço na casa de Moisés.

Segundo Benki e Moisés, a finalidade deste espaço era de se transformar numa referência para os rituais do grupo. A disposição espacial foi pensada tendo isto em mente, sendo o deck pensado para o *kamarãpi* e o grande terreiro como espaço para o *piyarêtsi*. As pequenas casas serviriam para acolher os *ãtariite* (anciões) visitantes em um *piyarêtsi*. No entanto, o propósito não foi completamente alcançado e ao menos no período de

minha estadia em campo, nenhum grande *piyarëtsi* foi realizado no local. A prioridade continuou sendo os terreiros de Seu Antônio, Seu Claudio e Wewito para a realização de *piyarëtsi* mais significativos.

2.7 - A Casa de Wewito



Foto – Casa de Wewito

A casa de Wewito foi meu local de hospedagem na quase totalidade da estadia na T.I.. Ficava localizada na aldeia Apiwtxá, próxima equidistante da escola, do açude e do rio, ficando um pouco mais distante da casa de Seu Antônio (seu pai). Imediatamente em frente ficava a casa de sua irmã Dora, sendo os dois terreiros complementares formando um grande terreiro, com longos bancos construídos em suas laterais, que abrigavam os convidados em um *piyarëtsi*. Era também uma casa bastante grande, com partes fechadas por paredes, uma delas um grande quarto, onde todos da família de Wewito dormiam¹⁴⁵, e a outra era a cozinha. No tablado central ficavam os hóspedes, com as redes penduradas nas vigas da estrutura da casa. Num dos cantos do tablado, encostado na parede do quarto,

145 As crianças da família dormiam em dois colchões no chão, um para os meninos e outro para as meninas. Wewito, a esposa e o bebê recém-nascido dormiam em uma cama. Tudo coberto por grandes mosquiteiros. Além desta casa, pude confirmar o uso de colchões nas casas de Seu Antônio, de Isaac e de Benki. Nas demais se dormia em redes ou esteiras de palha.

tinha um pequeno suporte de madeira onde ficava uma panela de alumínio com água limpa para beber¹⁴⁶.

A cozinha de Wewito foi fechada com paredes enquanto eu estava em campo. Era um espaço de aproximadamente 4 por 3 metros, rebaixado um metro em relação ao tablado. Nela estavam todos os apetrechos de cozinha (panelas, pratos, talheres, copos, facas,...), além dos mantimentos. Também ficavam pendurados ao teto grandes cachos de banana, além de eventuais peças de carne salgada (caça ou pesca), que durante a noite deveriam ser retiradas e guardadas em outro local mais reservado, devido aos ratos, baratas e morcegos que constantemente insistiam em percorrer o ambiente. Um fogão a gás bastante usado – um verdadeiro luxo que muitas vezes não podíamos usar por falta de gás, algo difícil e caro para se conseguir – também fazia parte das instalações da cozinha. No mesmo espaço havia uma mesa e duas cadeiras, usadas geralmente como suporte para mantimentos e não para usá-las como assento. Para realizar as alimentações diárias, a família se reunia e se sentava no chão para comer.



Foto – Casa de Wewito. Minha rede e meus dois companheiros, a arara e o mico.

146 Embora a água fosse limpa, tive dificuldades em se certificar da qualidade da água, devido a várias alterações na dinâmica de captação e de distribuição da água pela aldeia. Em minha estadia, como tinha certa obsessão por água limpa, acabei ficando a cargo de tratar a água da panela e mantê-la em bom estado para o consumo. Isto acabou se tornando um ritual do antropólogo, que fervia, colocava cloreto de sódio, e depois esperava esfriar e decantar para poder beber. Tudo era visto com alguma surpresa e certo desconfio pelos nativos. No entanto, respeitavam minha neurose.

CAPÍTULO 3 – Descrição do Ritual do *Piyarëtsi* (Caçuma – bebida fermentada de mandioca)

Apresento neste capítulo uma descrição tanto quanto possível densa, resumida, do ciclo esquematicamente completo¹⁴⁷ de um *Piyarëtsi* tomando-o analiticamente como ritual de referência para pensar o complexo ritual em questão¹⁴⁸. Tomarei como base a descrição do *Piyarëtsi* realizado em 23 de junho de 2013, chamado de “a grande festa” ou “o grande *Piyarëtsi*”, realizado para comemorar a demarcação da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, motivo pelo qual o acontecimento também é denominado de “festa da demarcação”. O investimento coletivo destinado à sua realização dá a este evento um lugar de destaque e especificidade. Minha intensão é de mostrar que o processo do ritual do *Piyarëtsi* contempla vários momentos e elementos arranjados de forma particular. Do consumo da bebida fermentada [base fundamental], passando pelos

147 Infelizmente não terei condições nos limites deste trabalho de descrever integralmente o ritual e nem dar conta da totalidade de material por mim recolhido no trabalho de campo, devido entre outros empecilhos ao tempo demasiadamente extenso que uma empreitada desta ordem tomaria. Portanto, a descrição opta por apresentar aspectos gerais buscando dar ao leitor as “intensões” (tanto no sentido das intensidades [ânimos, energias e ímpetos], como das tensões) do momento ritual em sua sequencialidade.

148 A ideia está inspirada em Lévi-Strauss e sua análise do conjunto de transformações de mitos ameríndios apresentado nas “Mitológicas”. Lévi-Strauss (2004) afirma que a ideia de chamar o mito Bororo do Brasil central (aquele do desaninhador de pássaros) como fio condutor ou “mito de referência” é a princípio uma escolha arbitrária. A razão deste procedimento não se localiza no fato de que este seja mais ou menos completo ou arcaico, sendo a causa da eleição uma atitude largamente contingente. Contudo, isto não exclui uma condição estratégica do ponto de vista analítico. De fato, o mito bororo, doravante designado pela expressão mito de referência, não é – como tentaremos demonstrar – senão uma transformação mais ou menos elaborada de outros mitos, provenientes da mesma sociedade ou de sociedades próximas e afastadas. Teria sido legítimo, portanto, escolher como ponto de partida qualquer representante do grupo. O interesse do mito de referência não reside, nesse sentido, em seu caráter típico, mas, antes, em sua posição irregular no seio de um grupo. Pelos problemas de interpretação que coloca, ela é, com efeito, especialmente apropriada ao exercício da reflexão. (Lévi-Strauss, 2004: 20) A inspiração nesta atitude - contingente, mas estratégica -, me levou a tomar uma versão do ritual do *Piyarëtsi* (aqui, “o grande *piyarëtsi*”) como rito de referência, de forma semelhante ao “mito de referência” Lévi-Straussiano. Se para Lévi-Strauss nas “Mitológicas” o mito bororo do desaninhador de pássaros ocupa lugar estratégico pela sua posição no conjunto dos mitos ameríndios que “articula dois sistemas que, respectivamente, dizem respeito às relações verticais e às relações horizontais, ou seja, às relações entre alto e baixo, terra e céu, natural e sobrenatural, de um lado, e, de outro, às relações entre próximo e distante, concidadãos e estranhos” (Lévi-Strauss & Didier, 1990: 173), o ritual d’o grande *Piyarëtsi* que tomo como “rito de referência” informa um lugar específico dentro do conjunto das práticas rituais, em sua condição de peculiaridade política, mobilização coletiva para sua realização e pretensão nativa de apresentação do “ritual ideal” (no sentido de um conjunto dos elementos primordiais – do mito de origem - de tal ritual), condensando e promulgando em si algo daquilo em que se compreende como condição importante para a formação da pessoa *Ashenika* e suas múltiplas relações verticais e horizontais.

discursos, diálogos e conto de mitos, o cuidado com as roupas, pinturas, colares e perfumes, indo à música e à dança, cada um destes planos constituem o ritual, e as disposições possíveis de tais planos atribuem diferencialmente potências e valores para tal evento. Portanto, o “grande *Piyarëtsi*” aponta para um momento específico em que vários destes elementos estão sendo postos em movimento, sendo assim uma variante particular do sistema de transformações de que é parte. Minha opção para esta descrição toma como possível, pensar o ritual do *Piyarëtsi* em suas possíveis versões, com inclusões ou subtrações deste ou daquele elemento, não se tornando com isso outra coisa, senão uma das transformações possíveis de tal sistema. Com esta descrição pretendo fornecer ao leitor maiores subsídios narrativos para melhor acompanhar as discussões de temas mais específicos que serão pormenorizados nos capítulos seguintes. O estudo desta etnografia (que vale reafirmar, tem no plano sonoro-musical sua chave de entrada) será feito nos capítulos subsequentes, contendo-me agora de análises propriamente ditas, senão os comentários imprescindíveis para uma melhor apresentação dos argumentos e fluidez da leitura.

3.1 - Descrição d’o grande *Piyarëtsi*

Era manhã de sábado dia 22 de junho de 2013, quando o *txoorëtsi* (uma espécie de buzina ritual) soou, por volta das 6:00 horas, na casa de seu Antônio, o *kuraka* (cacique) da Aldeia *Apiwtxá*. Quem a tocou foi seu filho Wewito, meu anfitrião e um dos principais organizadores do *Piyarëtsi* que eu estava presenciando. Neste momento já se iam algumas semanas de meu retorno à aldeia, sendo que esta segunda viagem, tinha como principal objetivo justamente o acompanhamento das atividades relativas à elaboração e execução de tal ritual. Um ano antes, eu já havia sido convidado a participar deste ritual anual, mas, no entanto, devido a vários motivos, incluindo os procedimentos para a qualificação do projeto de tese doutorado no PPGAS-UFSC, não pude realizar a viagem. Isto me deixava ainda mais ansioso pelo porvir, pois a espera já durava no mínimo um ano. Portanto, mesmo eu já tendo participado de vários outros rituais do *Piyarëtsi* durante minha primeira estadia e nos primeiros dias da segunda, agora havia uma característica extraordinária que fugia ao que já havia presenciado. A especificidade do ritual estava explícita ao menos em termos de escala e abrangência, e neste sentido, na quantidade de pessoas (incluindo convidados estrangeiros, *wiracochas* (os “brancos”) e

“parentes” de outros grupos indígenas do Alto Juruá) e por sua vez, na grande quantidade de bebida *piyarëtsi*.

Com o toque do *txoorëtsi* foi dado o sinal de chamamento para o ritual, ao que iniciou a chegada de algumas pessoas ao terreiro de Seu Antônio, de frente para o campo de futebol, na parte central da aldeia. Como de costume, alguns *ātariite* (anciões) receberam as primeiras porções rituais da bebida (uma ou duas porções) já neste momento da manhã, conforme rege o cerimonial *Ashenika*, numa situação intimista em que somente homens específicos, com status de prestígio (mais velhos, xamãs ou lideranças), tomam parte. Isto abriu oficialmente as atividades da festa, no entanto, as gamelas lotadas de bebida ficaram cobertas com folhas de bananeira, fermentando, à espera (ansiosa de todos) pela sequência do dia.

Os demais participantes, sobretudo visitantes, iam chegando e se arrumando para participarem do torneio de futebol que se iniciava. A animação se dava numa crescente com a realização dos jogos e brincadeiras, que contaram, além do torneio de futebol, corrida e cabo-de-guerra (estas atividades com as modalidades masculina, feminina e infantil); e por fim, a disputa de tiro ao alvo com arco e flecha (somente masculino, com participação de adultos e crianças). Tudo acompanhado de muita torcida, piadas, risos, enfim, uma alegria contagiante, misturada com a característica competitiva e concorrencial dos *Ashenika*. Nesse clima, me recorro que a todo o momento alguém passava por mim e lembrava: “daqui a pouco tem caçuma, txai¹⁴⁹!”. Assim, com o término destas primeiras atividades, que duraram até a metade da tarde, as pessoas foram se dirigindo ao rio para tomar banho e se arrumar para a abertura das gamelas e a continuação da festa, que prometia muito.

Proponho que façamos uma pausa na narrativa do dia do evento e retrocedamos no tempo, para saber mais sobre a preparação de um *piyarëtsi*. Os pródromos são de suma importância para entendermos o sistema, e informam, por exemplo, sobre as redes de solidariedades e trocas na comunidade¹⁵⁰.

149 Muitas pessoas em campo se referiam a mim com esta designação. *Txai* é um termo geral para designar um afim, que tem grande recorrência no contexto da aliança dos povos indígenas e dos povos da floresta na região amazônica. Assim como *ayonpare* – termo exclusivo *Ashenika* – entre outros sentidos quer dizer cunhado. Este termo põe em suspenso a relação de alteridade, produzindo um adiamento provisório do estranhamento social total e inclusão da pessoa estranha no campo da afinidade potencial.

150 Também fornecerão – assim espero – mais indicações sobre as inserções do antropólogo em campo.

3.2 - Dos pródromos d'o grande *Piyarëtsi*

Os rituais maiores começam a ser pensados com antecedência de meses e os menores de, no mínimo, uma ou duas semanas. Mesmo com a intensa profusão deles, sobretudo na época da seca, há previsão e preparação para as atividades. Assim, na aldeia continuamente as pessoas estão mobilizadas em torno de algum *Piyarëtsi* a ser (ou sendo) efetivado. Dentre as atividades, o próprio fato de pensar e conversar sobre as realizações, já demandam reuniões e discussões a respeito, que podem acontecer no meio de um *Piyarëtsi* (já pensando o próximo), ou em reuniões específicas para tratar do assunto, como acontecem nos casos das elaborações dos grandes rituais. Mobilizar parcerias e aliados para a execução das atividades é parte das atribuições importantes dos proponentes do rito.

Cheguei à aldeia em minha segunda viagem, a mais ou menos um mês para o grande *Piyarëtsi*, quando as reuniões para definições das responsabilidades e tarefas que cada um assumiria no evento estavam se intensificando e várias ações já começavam a acontecer. O tema era debatido a todo o momento, sobretudo nos *Piyarëtsi* regulares - que reuniam em torno de vinte a quarenta pessoas -, mas também em reuniões mais específicas, sobretudo na escola e na casa de seu Antônio, dois dos principais centros administrativos da aldeia. Pude acompanhar de perto todo este período, mas sempre a partir das atividades masculinas, onde eu podia transitar e ser aceito sem problemas. Mas vale notar, que concomitantemente às decisões masculinas, as mulheres também se organizavam para dividirem tarefas. Neste caso, sobretudo Dora e Alexandrina (Shãtsi), filhas de Seu Antônio e Dona Piti, se responsabilizavam por mobilizarem as mulheres.

3.3 - Reunião na Escola

Eu ainda estava em meio a meu ritual matutino (escovar dente com a caneca; tomar comprimidos de vitamina B para evitar mosquitos e codeína para hérnia de disco; tomar banho de repelente; passar e tomar o café – chamado carinhosamente pela Alzelina, esposa de Wewito, de dipirona do Vincent [o cineasta do projeto Vídeo nas Aldeias], pelo amargor da falta de açúcar – e por fim; ir ao banheiro da casa de Dora), por volta das 6:30, quando o pessoal já passava a caminho da Escola, que ficava a poucos metros da casa de Wewito. Tanto no caminho, quanto na chegada à Escola, ouvi muitos deles

falando sobre a falta de bebida para a reunião. Alguns me diziam de passagem pela casa onde eu me hospedava: “Não tem caíçuma aí Txai?”, acompanhado de risos. Aquilo não era mera alusão despropositada, mas apontava uma ausência importante, pois a princípio, tomar *piyarêtsi* é um modo mediador de decisões políticas importantes. Se a reunião era para justamente definir ações e organizar um grande *piyarêtsi*, nada mais necessário que sua presença e consumo. Mas, os assuntos debatidos na reunião da Escola, todos, vinham sendo discutidos também durante os outros pequenos encontros de *piyarêtsi*.

Vale destacar que o grande *Piyarêtsi* ou a festa da demarcação está diretamente ligado à família Piãko, que se configura historicamente (sobretudo a partir de meados dos 80) no papel de liderança na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, sendo destaque nas articulações e negociações com a sociedade envolvente e o Estado brasileiro (mas não só) que resultaram entre outras coisas, na própria demarcação do território. Sendo assim, a rede de prestações e contraprestações rituais em torno da organização, preparação e realização deste *piyarêtsi*, passa pelo alcance das relações políticas estabelecidas pelo grupo local (famílias nucleares ligadas por relações de parentesco) ligado a Seu Antônio (*kuraka* – cacique - da *Apiwtxá*) e Dona Piti (sua esposa). O poder de tal grupo se amplia no estabelecimento de trocas, dando a extensão da influência política supra local do chefe, que conta assim com a participação de outros grupos locais aliados. A grandeza de tal evento se dá, portanto, na medida das condições materiais e de prestígio que tal grupo familiar detém, remarcando por assim dizer o potencial de sua força política intra e extra comunidade.¹⁵¹

A reunião na escola contou com umas quarenta pessoas e foi organizada pelo professor Wewito. Este se posicionou no fim da sala, com o quadro negro atrás, marcando os tópicos da reunião e as decisões a serem tomadas. Em primeiro lugar, o local da realização do *piyarêtsi*.

No *Piyarêtsi* da demarcação anterior, em 2012, o local escolhido foi o terreiro das casas de Bêki e Moisés Piãko (filhos de Seu Antônio), num espaço peculiar na aldeia¹⁵²,

151 Como apresentado no capítulo 2, outros grupos locais compõem outros territórios políticos (*nâpiitsi*) que formam o sistema político na T.I. do Rio Amônia, mas o alcance de suas forças políticas são menores e menos mobilizadoras em relação aos Piyãko, o que não as destitui de um papel decisivamente importante nas dinâmicas de poder e decisões políticas do território em questão.

152 Este espaço foi concebido por Bêki e Moisés, duas das principais lideranças e ativos pajés da aldeia, como lugar de se fazer ritual tradicional *Ashenîka*.

que conta com duas grandes casas (com dois andares), um grande terreiro circundado por pequenas casas (cabanas) e ainda um grande deck com vista para o rio, em formato de flecha (apontando para o nascer do Sol), onde são realizados rituais do *Kamarãpi* [ritual do consumo da ayahuasca]. Mas a experiência do *piyarëtsi* ali não teve grande aceitação e a posição dos presentes era de mudança de local novamente, sendo cogitadas as casas de Seu Antônio e de Seu Cláudio (Pshiro), ambas com os terreiros circundantes do campo de futebol e pontos centrais da aldeia *Apiwtxá*. Sem muita contraposição, foi escolhido o terreiro de Seu Antônio, com Wewito (filho de Antônio), lembrando a necessidade de algumas reformas no espaço, sobretudo a construção de mais bancos para que as pessoas pudessem se sentar em volta do terreiro, assim como um lugar especial para os *ãtariite* (anciões), ao que todos concordaram prontamente. Acertado o lugar, Wewito riscou o quesito do quadro negro e passou-se a segunda pauta: mandioca!

Wewito anunciou que ele próprio iria doar algumas sacas de mandioca de sua produção própria. Assim, prontamente outros se apresentaram para também contribuir com outras sacas, o que na soma resultou numa boa quantidade de mandioca, possível de garantir um bom e grande *Piyarëtsi*. Naquele momento se celebrava a fartura de mandioca e rapidamente a questão estava resolvida com muitas contribuições do produto para a festa. No total mais de 40 sacas de 50 kg de macaxeira foram garantidas. Esta fartura fez alguns dos presentes lembrarem a situação bem diferente que ocorrera no fim de minha primeira estadia na aldeia, quando a escassez de macaxeira preocupava muito os *Ashenïka*. Participei na ocasião de 2012 de uma reunião também naquela Escola, com as mesmas características da que estávamos naquele momento, presenciando as aflições em relação às realizações do *Piyarëtsi* de fim de ano, devido justamente à falta da mandioca. Aquela ocasião foi interessante e importante para minha inserção em campo e vale fazer outro pequeno recuo temporal narrativo.

Na reunião de 2012, em meio às discussões sobre o que fazer em relação à escassez de mandioca, Oãtxoke, sereno como sempre e vendo que eu estava me esforçando para pegar o contexto da conversa que acontecia em aruak, tentou me incluir e disse no seu portunhol:

Tá faltando mandioca toda región. No tengo mandioca no muito, txai. Se dá tudo, como vai fazê *piyarëtsi* y também comê depois? Depois no tiene mas nada e fica ruim, né? Entón, cada *Ashenïka* dá um poco que pode dá y vai colocando ali. Com tudo juntando, vai dá mandioca e faz *piyarëtsi* bastante, né txai? Asi que faz *Ashenïka*, pra

fazê festa grande memo e chamá todo mundo, pra cantá, dançá y bebê muita caçuma!
(Oãtxoke)

Pensei comigo mesmo: “obrigado, grande Oãtxoke!”. Ele havia me incluído na conversa e com isto, aberto uma possibilidade de me apresentar como possível colaborador aliado. Nesta brecha, com outras pessoas já falando em português/espanhol, pude entender melhor que uma das possíveis soluções para o impasse, era a compra de macaxeira de alguns vizinhos de rio abaixo, das comunidades extrativistas, que haviam tido sorte com suas produções e ainda tinham bastante macaxeira – haja visto também que o consumo de macaxeira nestas comunidades está restrito à alimentação e não se consumia tanta mandioca quanto nos *Ashenika*. O problema eram os altos preços do produto que a escassez havia imposto ao mercado. Anunciaram:

- R\$ 30,00 a saca de 50Kg! É isso que lá na RESEX (reserva extrativista) tão cobrando!

Um espanto alarmante tomou conta da sala e se somou a uma confirmação da essência mesquinha e aproveitadora *wiracocha*. Em meio à indignação, uma piada descontrai e reforça desconforto com o preço alto, mas agora gerando muito riso.

- Tem que chamá Tufão pra piyarëtsi. Aqui no Acre só se for jogador de futebol famoso pra ter dinheiro pra comprar mandioca!
- Bora chamá Tufão y Carminha! (risos)

A brincadeira fazia referência à novela da Rede Globo de televisão “Avenida Brasil”, que havia sido um sucesso de audiência no país (e porque não, também no rio Amônia) no ano de 2012. Na trama, Tufão, personagem vivido pelo ator Murilo Benício, era um bem sucedido ex-craque de futebol, muito rico, que esbanjava dinheiro, sempre presenteando amigos, oferecendo e bancando festas, num contexto suburbano carioca incluído no imaginário do “novo rico”. Conforme a brincadeira, naquele momento do mercado da macaxeira do Alto Amônia, só mesmo um “Tufão” era capaz de conseguir comprar algo.

Apesar de não se enquadrar nem um pouco nas características do personagem Tufão, nem jogando futebol (sou péssimo) e muito menos rico (sou antropólogo e ex-músico popular), me apresentei como comprador da cara mandioca, propondo a compra de dez sacas (R\$ 300,00). Em meio aos olhares aprovadores, uma sequência do chiste:

- Não temo Tufão, mas temo “Issumá”! [tentativa *Ashenïka* de dizer meu nome, Izomar]

Após a frase, se seguiu uma intensa profusão de risos no salão, ao mesmo tempo em que a frase era repetida uns aos outros. A piada, de um lado servia para tirar sarro da cara do antropólogo (um passatempo divertido e comum para a maioria dos nativos), mas por outro, abria uma possibilidade descontraída, de inclusão do específico *wiracocha*, no processo (pré)ritual, como elemento ativo na rede de trocas. O riso oferecia uma quebra na carrancuda e fria linguagem do mercado - diminuindo sua importância por si - e apontava uma possibilidade de aliança, mediada por um modo de troca, como saída mais interessante. Mesmo não conseguindo eu, sair de uma situação em que o dinheiro funcionava como mediador na relação, naquele momento específico isto não adquiriu uma forma negativa ou mal vista, como geralmente o dinheiro associado, à sovínice dos “brancos”. Naquela ocasião, de certa forma, se explicitava um modo de “pacificação do branco”, via inclusão ritual, onde o *wiracocha* (eu) pôde participar ativamente das negociações e se tornou aliado na promoção de um ritual, numa certa equivalência - mediada pela moeda - ao ato de fornecer parte da mandioca.

Voltando aos tópicos da outra reunião, de volta a 2013, passou-se então a se discutir sobre a limpeza da aldeia, ao que, sem muita dificuldade, várias pessoas se prontificaram a ajudar. Nesta ocasião, novamente, eu (Issumá-Tufão) me ofereci para contribuir comprando gasolina, óleo dois tempos e lâminas para as roçadeiras que fariam a limpeza da aldeia. Estas atitudes foram decisivas no processo de inserção diferenciada em campo e eram constantemente lembradas, sendo um referente, servindo como um sinal diacrítico de *wiracocha* “pacificado”¹⁵³.

Além da limpeza, voltaram questões sobre reformas no terreiro e de estruturas para dar condições às mulheres para a realização do processo de feitura da bebida, o que envolve principalmente: trazer e cortar a lenha para o fogo; arrumar os fogões; puxar e disponibilizar água; e deixar à disposição as caixas d’água (mais comumente utilizadas) e/ou gamelas de madeira para receberem as massas de macaxeira. Enfim, é parte das

153 A questão não era apenas de dar o dinheiro, pagar, mas de me posicionar e me apresentar como aliado e interessado no andamento das atividades. Também o fato de eu me oferecer espontaneamente a pagar por algumas das coisas, - reconhecendo de certa forma, que se tratava de uma contraprestação devida pela impossibilidade de propor outra forma de participação (pois não sabia caçar, não tinha roçado e nem força suficiente para ajudar o suficiente nas atividades gerais) -, diminuiu a negatividade de uma relação mediada pelo dinheiro.

atribuições masculinas, dar às mulheres boas condições para que possam realizar sua parte nos trabalhos do *Piyarëtsi* com tranquilidade.

O próximo assunto foi sobre os convidados para o evento. De início, Wewito chamou a atenção para o fato de que seus irmãos, Francisco e Wëki, estavam se esforçando para trazer algumas autoridades políticas de Rio Branco, entre eles o próprio governador do Estado do Acre. Outras personalidades também faziam parte dos convidados, como alguns aliados históricos dos *Ashenïka*, ligados às Organizações Globo, como João Fortes e Roberto Marinho Filho, além de atores e atrizes desta emissora. Também haviam feito convites para personalidades da política regional, como o prefeito e secretários do município de Marechal Thaumaturgo. Os convites nesta cidade estavam a cargo do filho (adotivo) de Seu Antônio, Davi Ashaninka, que na ocasião era o então recém-nomeado Secretário do Esporte e Turismo do município. Nesta condição, Davi também era o responsável pela organização do torneio de futebol e das atividades esportivas que iriam ocorrer no dia da festa e estas questões foram apenas assim relatadas na reunião.

Eu e minha esposa Laura, que estava a caminho para a aldeia para participar do *Piyarëtsi*, fomos também incluídos na lista de convidados. Mas logo foram notadas certas diferenciações para nosso caso. Algumas pessoas na reunião argumentaram que eu já estava presente na aldeia havia algum tempo convivendo com eles e isto, portanto, dava-me outro estatuto na lista, ou seja, estava em outro modo de participação. Uma frase em meio às falas que positivavam nossa presença explicita este caráter: “É diferente né? O txai (eu) tá tumano já caiçuma faze dia! Né txai?”, disse Otxo. Ou seja, eu já estava compartilhando do processo ritual havia algum tempo e isso me dava uma condição diferenciada. Não era eu (e minha esposa, que também já havia participado de muitos *piyarëtsi/kamarãpi* em sua primeira estadia na aldeia), mais um na plateia, mas um elemento ativo (é claro, também diferenciado em relação a um *Ashenïka*) no sistema ritual. Isto me deixava alegre, mas também ansioso, pois fazer parte do sistema pressupõe participar de sua lógica, incluindo expectativas e deveres.

Outros convidados foram mencionados, como os “parentes” de outras comunidades indígenas da região do Alto Juruá, entre eles representantes *Huni Kuĩ*, *Yawanawá*, *Kuntanawa*, *Apolima-Arara* e *Ashaninka*, estes vindos do Peru, sobretudo da Aldeia do *Sawawe*, vizinha direta, na subida do Rio Amônia, do lado peruano da fronteira.

Em relação aos *Ashaninka* do *Sawawe*, havia no momento uma situação de rivalidade bastante intensa e isto se fez presente nas discussões. O pessoal da *Apiwtxá*

acusava-os de não respeitarem os limites da fronteira, entrando em seus territórios para caçar e pescar, sem autorização. Estas invasões se davam inclusive nos territórios fechados (parte dos sistemas de manutenção e manejo agro-florestal praticado na T. I. Kampa do Rio Amônia), nos quais haviam restrições para as atividades de caça e pesca para os próprios *Ashenïka* do lado brasileiro. Outras acusações faziam parte do clima tenso entre as duas comunidades¹⁵⁴. Algumas pessoas do *Sawawe* haviam pedido autorização para venderem comida nos dias do *Piyarëtsi* da *Apiwtxá*, o que foi veementemente reprovado pelos presentes na reunião. Se alguém fosse vender algo, seria para arrecadar dinheiro para a Cooperativa da *Apiwtxá*. A partir disto, passou-se a discutir então como seria garantida a alimentação dos convidados participantes do evento.

Primeiramente surgiram propostas considerando uma doação coletiva de galinhas. Da mesma forma como havia sido com a doação de mandioca, cada pessoa que pudesse, traria uma galinha que seria cozida com mandioca e o prato poderia ser vendido aos visitantes, excluídos os participantes do torneio de futebol, que ganhariam de graça as suas porções. No entanto, Wewito anunciou que não haveria necessidade desta coleta de galinhas, pois a prefeitura de Marechal Thaumaturgo havia oferecido dois bois para a festa. Um seria para a premiação do torneio e o outro seria para a alimentação dos participantes. Interessante notar que a carne de boi não é parte da dieta alimentar dos *Ashenïka*, sendo seu consumo inclusive desprezível, “cosa de wiracocha”, como me afirmava meu amigo Sãkori, ao ver a carne de gado na cidade em certa ocasião. A própria criação de gado e as pastagens estão associadas à memória de um período histórico regional que teve como consequência grande escassez de alimento e múltiplas dificuldades aos *Ashenïka*, caracterizando parte do que eles se referem como “o tempo dos patrões”, apontando o período de subjugação violenta pela qual este povo e outros passaram. Mas como a questão no momento da reunião era a alimentação dos convidados, em sua maioria não-*Ashenïka*, carne de gado com mandioca estava de bom grado. Ao

154 Dentre as temáticas do cisma, é importante destacar a recorrência das acusações de desrespeitos ao *conhecimento tradicional*, que desembocam no sistema de acusações de feitiçaria, algo de extrema relevância e tratamento perigoso. A pauta da reunião incluiria uma aliança de guerra, para o controle dos territórios de ambas as partes e o respeito de seus limites. Posteriormente, em setembro de 2014, um episódio trágico envolvendo lideranças do *Sawawe* reaproximou os vizinhos de forma solidária. Quatro integrantes desta comunidade foram assassinados por pistoleiros a serviço de madeireiros e traficantes do Peru, quando estavam a caminho de uma reunião na *Apiwtxa*, do lado brasileiro, justamente para tentar negociar estratégias para uma melhor relação entre as comunidades vizinhas.

final do tópico, acordou-se que incluiriam arroz ao cardápio, ficando, portanto, carne de gado, mandioca e arroz, um ótimo prato *wiracocha*, pelo preço de oito reais a porção. Seria ainda construída uma barraca para venda de outros produtos, como bom-bom (balas e chicletes), bolachas, salgadinhos, bolos, refrigerantes (pois seria instalado um freezer alimentado por gerador à gasolina durante a festa) e sucos. O dinheiro arrecadado seria destinado, como já disse, para a Cooperativa e Associação da *Apiwtxá*.

Vale remarcar que esta discussão sobre a alimentação se referia especificamente aos convidados externos e não aos habitantes da *Apiwtxá*. Para estes, em um contexto de *piyarëtsi*, a prioridade é em outro sentido. Algo de extrema recorrência é a afirmação: “o piyaretsi alimenta!” Isto não é figura de linguagem, mas algo levado à sério. De fato, ao que parece, a união bebida + folha de coca (e se some também o tabaco) resulta de certa forma na alimentação suficiente e necessária (chamarei de alimentação ritual neste sentido)¹⁵⁵.

Diferentemente de outros contextos etnográficos recorrentes nas terras baixas, não há ali relação direta com troca de alimentos advindos de caça/pesca, onde estas relações adquirem contornos rituais centrais. A preocupação culinária está por assim dizer contemplada na abundância de bebida, folha de coca e tabaco. Eventualmente há casos de mandioca cozida ou peixe para comer, mas fica restrito ao domínio doméstico do dono/dona do *Piyarëtsi*. Para as mulheres parece haver alguma preocupação mais específica e é comum vê-las assando peixe, comendo mandioca ou frutas, sobretudo aquelas que têm crianças pequenas. No entanto isto não caracteriza de forma evidente um sistema prescritivo de troca ritual, ou no mínimo, não conta como algo imprescindível à realização e à valorização do evento. No caso de falta ou pouca bebida, folha de coca e tabaco, isto sim é uma situação que gera mal estar e desqualificação do ritual, com implicações negativas ao seu(sua) promotor(a). Terei oportunidade adiante para tratar mais detidamente desta comensalidade ritual e suas relações com a sociocosmologia *Ashenika*.

Antes de finalizar a reunião, Wewito chamou a atenção sobre as músicas e danças que seriam apresentadas no *piyarëtsi*. Algumas das lideranças da comunidade – entre eles e especialmente Wewito e alguns outros professores - estavam preocupados em manter

155 Estes três ingredientes são consumidos em grandes quantidades no *Piyarëtsi*. Conforme apresentado em nota do Capítulo 2, Hwakof & Veber (2005) apontam para a qualidade nutricional do fermentado de mandioca, salientando a potencialidade deste como fonte alimentar Ashaninka.

momentos destinados exclusivamente à “tradição *Ashenĩka*”, o que estava sendo referido em oposição às “músicas dos wiracochas”. O tema foi tratado com veemência e entusiasmo, com vários discursos sobre as “músicas dos *ãtariite*” (músicas dos anciões) e a necessidade real de não deixar as cumbias, chichas peruanas e o forró-arroxa tomarem espaços no *piyarẽtsi*. Neste sentido, tomou-se a decisão: só música e dança *Ashenĩka* até o pôr do sol. Esta era uma proposta que eu percebia fazer parte dos debates nos *piyarẽtsi* menores que havia acompanhado e agora presenciava a efetivação de um veredito para o assunto. Isto garantiria, segundo os discursos, a presença e participação ativa dos *Ãtariite* (anciões) e *Ãtawoyte* (anciãs), abrindo-se uma grande possibilidade de aprendizado para as gerações mais novas. Estas poderiam aprender a cantar, tocar e dançar as músicas dos antigos e realizar com alegria e de modo apropriado o *piyarẽtsi*, garantindo assim o “aprendizado do seguimento”, ou seja, aprender a seguir os ensinamentos que *Pawa* (o demiurgo), através de seu filho *Ptsitsirõyte* (ser mitológico responsável pelos ensinamentos das musicalidades do *piyarẽtsi*) deixou aos *Ashenĩka*, conforme me disse Moisés Piãko.

Com o enfoque na “garantia da tradição da cultura” é que se deu o tom do término da reunião na Escola. Sem mais, as pessoas iam se despedindo uns dos outros e ao passarem por mim no fim da sala me diziam: “já vô txai!”

3.4 - A uma semana d’o grande *Piyarẽtsi*

Nos dias que se seguiram continuei acompanhando o cotidiano das preparações da aldeia para “o grande *piyarẽtsi*”. Limpeza dos terreiros; corte da grama do campo de futebol; corte dos matos; construção de bancos no terreiro de Seu Antônio; construção da barraca de venda de alimentação; fiação para iluminação com gerador à gasolina; corte de lenha; colheita e transporte da macaxeira; preparação dos fogões; transporte dos recipientes para a bebida; enfim, uma grande quantidade de atividades que ocupavam os dias na aldeia. Além disto, homens e mulheres continuavam seus trabalhos cotidianos de limpeza do roçado, lavação de roupas, limpeza da casa, caça e pesca. *Wewito*, *Tayre* e *Maycon*, por exemplo, se dedicaram por mais de uma semana na construção de uma grande gamela de tronco de cedro escavado, chamada de *intxatonake* (no formato de uma canoa), para acondicionar a bebida do *piyarẽtsi*. A bebida preparada nesta gamela teve valorização diferenciada durante a festa, sendo o trabalho de construção muito elogiado pelos demais, salientando-se recorrentemente o caráter “tradicional” do *piyarẽtsi* feito na

gamela e não nas caixas d'água de polietileno (que são recorrentemente utilizadas para o mesmo fim).

3.5 - Há dias da festa

A três dias d'o grande *Piyarëtsi*, se intensificaram as atividades gerais na *Apiwtxá*, mas, sobretudo os afazeres femininos, que se voltaram à preparação e feitura da bebida fermentada de mandioca. As mulheres participantes faziam parte em sua maioria da família extensa dos proponentes do ritual, tendo Dora e Alexandrina (filhas de Seu Antônio e Dona Piti) como as principais organizadoras do processo de trabalho.

O procedimento de feitura da bebida é demorado, exigindo cuidado e paciência, como chamava a atenção Dora. Pela grande quantidade de mandioca, se organizou uma espécie de linha de produção que dividia os trabalhos, seguindo uma sequência que expressa de forma geral, o modo de preparo da bebida de qualquer *piyarëtsi*. Na ordem: [1] se iniciava o descascamento da macaxeira, que seguia para a uma panela de água, para a lavagem e limpeza inicial de terra e cascas remanescentes. [2] Em seguida, a macaxeira era transferida e arrumada de forma ordenada para outra panela maior, coberta com folhas de sororoca amarradas à lateral da panela, que era assim levada ao fogo com água em fervura, onde passava pelo cozimento. [3] Depois de cozida, a macaxeira era novamente passada para outro recipiente, agora uma gamela de madeira (*intxatonaki*), onde era “machucada” (batida e espremida) com uma pá de madeira, denominada *intxapatari*. [4] Após ser “machucada”, se esperava então o resfriamento. [5] Enquanto isto, outras mulheres (sobretudo crianças e jovens) descascavam, cortavam em pequenas rodela e lavavam, outra espécie de tubérculo, as batatas, que são componentes indispensáveis no processo de produção da bebida. [6] Com a massa de macaxeira esfriada um pouco, começava então a mastigação. As mulheres pegavam uma pequena porção de macaxeira, juntamente com um pedaço de batata crua, levavam ambas à boca, mascando por um tempo, até adquirirem consistência pastosa, quando então era devolvida para a gamela¹⁵⁶, misturando-se e formando uma grande massa de macaxeira. Todo o processo se dava simultaneamente envolvendo muitas mulheres, jovens, adultas e crianças, que dedicavam horas de trabalho intenso. O final desta primeira etapa se deu quando as duas grandes

156 Este processo de devolução da massa da boca para a gamela não é referido como um ato de cuspir, mas como um ato de emitir uma espécie de sopro. Este procedimento e conceito tem significativa importância em vários aspectos da vida social *Ashenika* e será tratado adiante.

gamelas estavam cheias de massa de macaxeira, com consistência de pasta mais ou menos uniforme. [7] Foram então cobertas as gamelas com folhas de bananeira, para esperarem a fermentação, ação que se estendeu por dois dias. No dia anterior ao *piyarêtsi*, [8] foi acrescentada a primeira porção de água para desmanchar a massa, acelerando e intensificando ainda mais a fermentação. O resultado de tudo isto é um líquido espesso com uma grossa camada de espuma¹⁵⁷. A partir daí, se avivava a ansiedade de todos à espera da abertura das gamelas e o início do ritual do *Piyarêtsi*.

Ainda sobre os dias antecedentes ao ritual, me chamou a atenção o investimento das famílias na confecção ou arrumação de indumentárias e adornos de uso pessoal. Neste sentido, era comum ver as mulheres confeccionando ou tingindo as *cushmas* (roupa tradicional) e as *kayêtawotsi* (tipoias), fazendo novos *txoshki* (colares tipo bandoleira de uso masculino) e *tathani* (adornos femininos), *thato* (bolsas de uso masculino) e *amatherêtsi* (coroas ou chapéus masculinos). Estas atividades desenvolvidas individualmente em cada grupo doméstico, na medida em que acontecia concomitantemente na maioria das casas, apontava para um momento não ordinário. Neste mesmo sentido, aumentava-se a frequência de homens trabalhando também na confecção e reforma de seus instrumentos musicais, notadamente *Tãpo* (tambores) e *Sőkari* (flautas de tipo pã).

3.6 - Voltando a co-memoração d’o grande *Piyarêtsi* – abertura das gamelas

Retomo a narrativa sobre o dia d’o grande *Piyarêtsi*, já no período vespertino. Apenas para situar na memória o ponto em que paramos na narrativa do dia, durante a manhã aconteceram as atividades esportivas e brincadeiras, enquanto as mulheres davam continuidade aos processos de adição de água e último desmanche das massas de macaxeira fermentada que repousavam nas gamelas, que ao serem filtradas pelas peneiras (*Tskamědotsi*), já se encontravam em condições de serem amplamente consumidas.

Após as atividades esportivas, fui me arrumar - como a maioria das pessoas - para a sequência da festa (o que incluía, no meu caso, arrumar também os equipamentos para gravação de áudio e fotografia). Voltando para a casa de Wewito, onde me hospedava,

157 Os últimos processos são: [9] a adição de mais água e [10] a filtragem do bagaço com uma peneira. Estas fases aconteceram somente no dia do evento. Voltarei a tratar sobre os processos de feitura do *piyarêtsi* no Capítulo 4.

pude então acompanhar de perto a preparação corporal de seus familiares para o ritual, o que já havia presenciado em outras ocasiões de *piyarëtsi*. São procedimentos de extremo cuidado, com vários elementos compondo a indumentária e ornamentação. Mas sem dúvida o tempo dedicado às pinturas faciais requer maior atenção, com o emprego de técnicas demoradas e minuciosas que garantem precisão em desenhos de grande beleza, que têm uma simetria rigorosa em relação aos lados do rosto. Ainda que em alguns casos os desenhos sejam de fácil execução, como, por exemplo, a face toda homogeneamente pintada de vermelho com o urucum, em muitos casos eles podem adquirir formatos complexos, com detalhes minimalistas compostos por linhas grossas ou finas (paralelas e transversais), pontos e figuras geométricas, combinando as cores vermelho e preto.

Wewito, na ocasião, pintou primeiramente seu rosto e posteriormente se dedicou às pinturas de seus filhos, ficando as meninas a cargo de Auzelina, sua esposa. Curiosamente, estas ficaram com pinturas muito menos elaboradas do que aqueles, sem que a diferenciação parecesse gerar incômodos. Perguntei a Wewito sobre as escolhas das pinturas que havia feito ao que me respondeu sem muito pensar e descontraidamente: “Elas (as pinturas) tão bonita e alegre, pra pude tuma muita caiçuma e bate tambor! Amanhã quando elas já tiver desmanchada, nós já passamo pra um forró arrochado! (risos)” (Wewito). Então, neste estado de ânimos partimos para o grande *Piyarëtsi*.

Aos poucos as pessoas iam chegando ao terreiro de Seu Antônio e Dona Piti, em sua maioria, adequadamente muito bem pintadas, ornamentadas e paramentadas para a ocasião. Para mim foi realmente interessante observar a reação dos convidados não-indígenas presentes naquele dia, pois a altivez das vestimentas *Ashenïka* é realmente impressionante e era nítida certa surpresa ou admiração nos olhares dos *wiracocha*. Perguntei a alguns dos presentes sobre suas impressões em relação às posturas *Ashenïka* e recorrentemente obtive respostas chamando a atenção para a beleza e a forma orgulhosa e ilustre de seus estilos. Eu naquele momento aproveitava a luz do dia que se fazia aberto e claro, com o sol forte, para registrar em fotos aquelas imagens, pois sabia que logo o sol iria embora e com o decorrer do *piyarëtsi* e a intensidade do “quente” da bebida agindo (o álcool), logo as pinturas também se borrariam. Ao me verem com a máquina fotográfica, várias pessoas me pediram para serem fotografadas, fazendo poses orgulhosas, normalmente juntas com alguns de seus familiares.

Antes da abertura das gamelas, realizou-se uma cerimônia de entrega de premiações do torneio e uma distribuição de brindes e medalhas aos participantes das atividades da manhã. O clima cerimonial incluía os discursos dos irmãos Piyãko, como

lideranças da aldeia, e também do então prefeito de Marechal Thaumaturgo, Ademir Lopes da Silva, todos falando em microfones devidamente ligados (via gerador a gasolina) a um potente amplificador elétrico e a caixas de som, trazidos por Wēki da cidade. Fizeram seus discursos na seguinte ordem: Isaac Piyãko, Ademir Lopes da Silva (Prefeiro de Thaumaturgo), Moisés Piyãko, Francisco Piyãko – que havia recém chegado de Brasília¹⁵⁸ - e para finalizar, Seu Antônio Piyãko (*kuraka*), declarando a abertura das gamelas e o início da distribuição das bebidas.

Os discursos dos Piyãko tinham mais ou menos o mesmo teor tradicionalista e memorialista. Dissertaram sobre os históricos de dificuldades das subjugações “no tempo dos patrões”, passando pelas grandes batalhas contra fazendeiros, madeireiros e também o Estado, pela conquista de demarcação do território – que fazia o aniversário de 21 anos da regulamentação -, chegando ao atual estado de bonança. Mas as falas dos três irmãos Piyãko advertiram enfaticamente que este bem viver momentâneo, não poderia ser confundido com falta de luta e trabalho pela sua garantia e manutenção. Neste sentido, em certa altura de seu discurso, Moisés disse em seu tom de voz imponente, digno de uma grande liderança (e xamã):

Nós não pudemo esquece, que essa comunidade já passo por tanta guerra e vive ainda desse jeito. Não é porque nós tamo com nosso território e conseguimos se organiza e ter nossa cooperativa, nossa associação, que nós vamo agora fica tranquilo, descansano não. Nós *Ashenika* somo um povo que não se cansa de luta e somo mesmo guerreiro. Nós não fugimo da guerra não. E hoje é um dia que a gente tem que mostra, pra nossos filho, nossos neto, que a força nossa ta aqui, nisso que nós tamo fazeno aqui, que é o *Piyarëtsi*, que é nossa cultura. Nós não temo que ter vergonha de se pinta, de canta, de dança, de toca nosso instrumento e de faze nossa festa, que tamo fazendo, porque *Pawa* nos deixo tudo isso e nós aprendemo e temo orgulho disso. Aqui ta nossa força, que vem dos *Ātariite*, dos velhos, que são os guardião da sabedoria, dos conhecimento do nosso povo e aqui é que nós passamo, transmitimo esses conhecimento. Tudo isso é que garante de verdade nossa vida, nossa existência. Isso aqui não é só uma festa não, é também, mas não é só isso, como um bando de gente tomando cachaça, como as pessoa pensa por aí não. Hoje nós tamo recebendo muitos visitante, uns *wiracocha* e outros parente das otras aldeia, e nós tamo feliz de vocês tarem aqui e são bem vindo. Mas vocês precisam sabe que isso aqui tem um seguimento e é coisa séria. No tempo dos patrão nós não podia faze isso que tamo

158 Francisco na época trabalhava contratado pela presidência da FUNAI em Brasília, onde exercia o cargo de assessor indígena.

fazendo aqui hoje, porque eles não respeitavam nossa tradição, nossa cultura. Eles faziam era coloca cachaça, era música de branco, era tudo que era coisa pra nós não pude fazer o *Piyarëtsi* e se fortalece na nossa cultura. Por isso, eu peço aos visitantes que tão aqui hoje, que são muito bem vindo, mas que vocês respeite o que tá acontecendo aqui hoje, que é muito grande! (Moisés Piäko)

Na mesma direção, Francisco reafirmou o ímpeto guerreiro do seu povo, chamando também a atenção para a necessidade de se levar a sério o *Piyarëtsi*.

Esta comemoração que nós tamos fazendo aqui, que é também festejar a demarcação do nosso território, não foi dado assim, de qualquer jeito pra nós não. Nós só conseguimos isso graças a nossa força guerreira e é muito bom que os mais jovens sejam aqui pra ouvir isso, porque são vocês que vão conseguir garantir isso tudo e manter a nossa cultura, os nosso conhecimento e a nossa tradição. E pro pessoal de fora que tá aí, que são muito bem vindo, precisamos explicar que isso aqui não é uma cachaçada não. Tem respeito e tem tradição aqui. E já faz muitos anos, que nós conseguimos acabar com a cachaça aqui na nossa terra. Então, nós vamos pedir pra aqueles que, mesmo sem saber, trouxeram cachaça ou cerveja, que eles guardem isso nos barcos e não tomem aqui na nossa terra não. Se isso acontecer, nós vamos ser obrigados a tomar a cachaça e a mandar o pessoal embora e nós não queremos fazer isso, mas vamos fazer se alguém fizer isso. Pro pessoal que quer participar do nosso *Piyarëtsi*, é do nosso jeito. Vocês vão ver a nossa cultura, nossas músicas e não o forró lá da cidade não. Nós vamos dar sequencia na nossa tradição, tomando caçuma e tocando tambor, e nada de forró e cumbia até o nascer do sol! (Francisco Piäko)

É possível perceber nos discursos que elementos constitutivos do *Piyarëtsi* como ritual surgem como sinais diacríticos de afirmação da identidade étnica *Ashenïka*. Moisés, assim como Seu Antônio, fizeram questão de proferir parte de seus discursos na língua *Ashenïka* (outro sinal diacrítico importante). Mesmo com minha dificuldade em compreender a língua, foi possível captar sentidos gerais de frases e entender globalmente os argumentos, que além de repetir o tom das falas em português, remarcavam os sentidos originários da realização do *Piyarëtsi* que tem na alegria (*kemoshire*) seu princípio, ligado às heranças éticas, morais e espirituais de *Pawa* e o “seguimento” (referindo-se a “seguir” o legado de *Pawa*) a tal herança que os diferenciam como povo e comunidade. Rostos orgulhosamente pintados de urucum miravam atenciosos os oradores com aprovação, sinalizando com leve balançar de cabeça em concordância com a relevância das falas e a

incorporação de seus sentidos. Neste clima, Seu Antônio decretou a abertura das gamelas, chamando a atenção que a festa iria longe, pois havia muita caiçuma e “boa mesmo”, ou seja, forte e saborosa.

3.7 - A distribuição de caiçuma e o compartilhamento da bebida

Retirando-se as folhas de bananeira que cobriam as gamelas cheias de *piyarëtsi*, as mulheres passaram a distribuir a bebida para as pessoas que já se encontravam no terreiro. A distribuição obedece a certa prioridade etária, sendo os mais velhos (*ãtariite*) os privilegiados a serem atendidos primeiro. No entanto, esta prioridade é mais observável para o início da distribuição, passando no decorrer do ritual a preferência aos recém-chegados, independentemente da idade. Vale lembrar que no caso aqui descrito e como rege o costume, alguns *ãtariite* já haviam tomado suas primeiras porções rituais nas primeiras horas do dia, abrindo as atividades.

As mulheres enchiam uma panela de alumínio ou um balde de plástico com alça, e saiam pelo terreiro com duas tigelas pequenas feitas de cabaças cortadas ao meio (normalmente de aproximadamente 500 ml a 1000 ml de capacidade) onde eram servidas as bebidas. Com uma das mãos elas seguravam a panela/balde, enquanto a outra enchia de forma generosa a tigela, que era entregue a pessoa, que tinha como missão, tomar tudo, preferencialmente, mas não obrigatoriamente, virando toda bebida de uma só vez. Enquanto uma tigela estava sendo bebida, a outra estava sendo reenchida e assim sucessivamente até que a panela/balde se esvaziasse, voltando a mulher para a gamela para refazer todo o procedimento. Esta sequência exaustiva pode durar horas, indo mesmo até ao término da bebida por completo.

As mulheres que serviam a bebida faziam parte daquelas que ajudaram no processo de feitura, incluindo-se muitas das jovens, chamadas de “caiçumeras”, em tom debochado, marcando a diferenciação como aprendizes. De qualquer forma há uma correspondência entre fazer e distribuir o *piyarëtsi* (bebida), sendo mais um elemento pertencente ao sistema de reciprocidades. Neste, outras mulheres que não participaram da feitura da bebida podem ajudar na distribuição, o que parece sugerir uma possibilidade

de diminuição da não contribuição e superação de uma ausência, compensada por outra forma de participação, garantindo as prestações e contraprestações¹⁵⁹.

O sol se apresentava de forma magistral naquela tarde com uma intensa luminosidade. O terreiro agora se encontrava povoado e os bancos formavam com a casa e as gamelas de caiçuma um semicírculo aberto para o campo de futebol, onde crianças brincavam em meio aos adultos que conversavam de pé ou sentados na grama. Observando o cenário, vi Dora atravessando o terreiro com sua panela vazia na direção das gamelas. Sua beleza exuberante, adicionada de uma vaidade cuidadosa dos elementos componentes da estética corporal - característica comum às mulheres e homens *Ashenika* -, contrastava com as manchas embranquecidas que tingiam o tecido de sua *cushma* escura, cada vez mais manchada pelo respingar da caiçuma que ela servia a horas, e portanto, as manchas eram ossos do ofício. Ela recarregou sua panela de *piyarëtsi* e tomou uma pequena dose, parecendo recompor as energias para mais uma volta no terreiro servindo o pessoal. Virou-se e olhou para o terreiro buscando identificar a pessoa mais adequada para reiniciar novamente a distribuição da bebida.

Seu olhar encontrou Wiko que havia chegado a pouco e, portanto, seria um bom ponto para recomeçar. Atravessou então o pátio na direção dele, - não sem alguma dificuldade devido ao peso da panela cheia -, e se postou em sua frente, enchendo generosamente uma grande tigela de bebida que o entregou sem falar nada. Ele recebeu a bebida com a mão direita, enquanto a esquerda era levada a boca para amparar a massa de folhas de coca que estava mascando. Depois de cuspir os pedaços remanescentes das folhas, passou a beber compassadamente e em uma só virada, todo o líquido da tigela. Com um movimento rápido da mão se livrou das últimas gotas restantes e devolveu a tigela vazia para Dora, que nesse tempo já havia servido Oãtxoke que estava ao lado. Wiko cuspiu mais uma vez, agora para se livrar de pequenos fiapos de mandioca que tem a bebida, para em seguida recolocar na boca a massa de folha de coca, retomando a mastigação e a conversa com Oãtxoke. Esta cena se reproduziu de forma semelhante pelo terreiro, com mais ou menos elementos, incluindo aí o cachimbo ou cigarro, como algo a ser cuidado na hora de se tomar a bebida.

159 Diferencialmente ao que outros pesquisadores presenciaram - notadamente Mendes (1991) e Lessin (2011) -, observei que as mulheres que serviam a bebida, por vezes também tomavam suas porções, entre uma entrega e outra. De fato observei isto em todos os *Piyarëtsi* em que participei. Ainda que elas o fizessem de forma menos intensa, por vezes pude vê-las muito bêbadas após algumas horas, chegando a não mais conseguirem servir, o que de fato não era nada bem visto pelos demais.

Muitas rodas de conversas foram se formando em volta do terreiro com números variados de participantes. Os diálogos se davam em meio a muito riso e descontração, onde chistes, piadas e brincadeiras relacionadas ao tema da sexualidade eram recorrentes. Mas notadamente haviam momentos específicos em que outros modos discursivos tomavam as atenções dos presentes, tendo como mote e modo narrativo os mitos. Na roda um ou dois oradores mobilizavam a audiência de forma particular. Eram sujeitos com aptidões específicas na arte da oratória, que lhes conferiam autoridade ao falar, sendo assim respeitosamente ouvidos. Estas aptidões eram atribuídas pelos *Ashenika* como características dos *ātariite* (anciões) e das *ātawoyte* (anciãs), “os/as antigos/as conhecedores/as”. No caso que observava, era Rabelo, irmão de mais velho de Seu Antônio que chamava a atenção em seu discurso.

Caminhei então até a roda onde Rabelo contava sua história na sombra de uma grande mangueira. Eram em torno de quinze a vinte pessoas, maioritariamente masculinas, que atentamente o ouviam. A fala era em língua nativa o que dificultava minha compreensão total, mas, contudo, consegui identificar o contexto geral da narrativa que versava sobre a caçada a um bando de “porquinhos”. Meu entendimento também se deu na medida em que prestava atenção nos encadeamentos das frases, na forma de impositação vocal, nos gestos e expressões corporais que informavam a audiência e davam vida a história cheia de detalhes¹⁶⁰. O desfecho da história de Rabelo era que depois de muita espera de tocaia e da vinda de um grande bando de porquinhos, o caçador – um *Ashenika* dos tempos passados - não havia conseguido matar nenhum animal, porque suas flechas estavam enfeitiçadas por uma mulher que ele havia abandonado. Ela então tocou seu arco e suas flechas, deixando-o “panema”, ou seja, enfeitiçado a não mais conseguir caçar. Este término com característica tragicômica suscitou reflexões dos homens presentes, que falavam dos perigos que as mulheres representavam quando ficavam bravas, sobretudo quando eram abandonadas. As falas se misturavam a risadas e gritos que indicavam o término do relato¹⁶¹.

Me desloquei até outro grupo onde Moisés falava em outro modo discursivo, já com maior eloquência e tom de voz mais imponente, numa grande mistura de língua

160 O narrador utilizava vários artifícios sonoros, reproduzindo, por exemplo, as pisadas do caçador nas folhas secas da mata, o vento, o balançar das folhas na mata e o barulho do deslocamento do bando de porquinhos, fornecendo ainda mais elementos não verbais na construção de sentido da narrativa.

161 Estes gritos são muito semelhantes ao que me refiro como vinheta no sequenciamento das canções, conforme será apresentado adiante.

nativa, português e espanhol, que facilitava minha compreensão. Era um discurso de ordem eminentemente política, contando sobre as dificuldades dos *Ashenika* vizinhos do Peru, moradores da aldeia *Sawawe*, que haviam deixado madeireiros e narcotraficantes entrarem nas suas terras para cortarem a mata, situação esta que acarretava um grande desequilíbrio no mundo deles, e resultava naquele momento na falta de alimento para aquele povo. A estes argumentos se misturam acusações sobre o descaso com os conhecimentos tradicionais, por exemplo, assim como a falta de respeito com os *ãtariite* e o *Kamarãpi* (ritual de consumo da ayahuasca), que conjuntamente, causavam o infortúnio e a desestruturação social generalizada. Os olhos atentos dos presentes fixavam o orador e os gestos sinalizavam com a cabeça negativamente ou positivamente em concordância com os argumentos do discurso que iam sendo apresentados. Ali não havia espaço para a jocosidade.

O que quero destacar é que estas formas discursivas são elementos fundamentais que compõem os *Piyarëtsi*. A todo o momento há uma nova história começando, concomitantemente às demais atividades. Como esses momentos exigem competências oratórias específicas, nem todas as pessoas se sentem aptas a proporem uma narrativa, participando de outra forma, como parte da audiência. A capacidade de saber utilizar os elementos verbais e não verbais para mobilizar tal audiência é uma das principais qualidades de um grande orador, reconhecidamente parte fundamental do poder de uma liderança.

3.8 – Ouvindo o *Kanpanhankinhane* (o “bom som do *tãpo*”)

Com o aumento da temperatura do *Piyarëtsi* - pois a bebida era “quente”¹⁶² e o Sol ainda insistia em acompanhar de perto o evento -, foram se intensificando o ressoar dos toques dos *Tãpo*¹⁶³ (tambores rituais), iniciando nova fase nas atividades rito-musicais¹⁶⁴.

162 Os *Ashenika* chamam uma caçuma de “quente”, referindo-se ao seu alto teor alcóolico, como algo positivo em um ritual. Porém esta característica não deve interferir de forma significativa na alteração do gosto particular da bebida.

163 O *Tãpo* é um tipo de tambor, fabricado e tocado exclusivamente pelos homens. Seu corpo é feito de tora de cedro cavado, no qual a pele de animal é esticada e fixada com cipó trançado. As peles podem ser dos seguintes animais: macaco preto, macaco guariba, macaco prego, cotia, porquinho do mato, queixada, arraia, surubim e caparari. As amarrações são feitas com embira (trançado) de uma espécie de imbaúba (*Cecropia Glaziovii*).

164 Saliento a fecundidade de pensar aqui as peças musicais como parte de um sistema complexo que tem na disposição sequencial característica típica, o que orienta as atenções analíticas para as estruturas extensas formadas pelas unidades menores. A ideia de sequencialidade é aqui

Dentre suas características comunicantes, a sonoridade do *Tãpo* convida e informa aos presentes, mas também aos distantes, que há *Piyarëtsi* acontecendo e que as músicas já estão por vir. O prelúdio sonoro-musical que o tambor introduz pode parecer aos ouvidos não iniciados algo descompromissado e sem propósito. Este período inicial pode durar horas de toques que não necessariamente soam em conjunto formando um só ritmo. No entanto, as batidas adquirem certa estabilidade, ainda que independentemente, em pulsos de durações regulares em tempos de 60 a 110 bpm. É um momento de ajustes importantes, como o aperto das cordas que amarram o coro ao corpo do instrumento e o devido posicionamento, tamanho e espessura do *txetxeronhaki*, uma pequena palheta de talo ou pedaço de pena, que é presa por um cordão amarrado juntamente ao couro da parte inferior do tambor, dando certo repique, estendendo a sua ressonância, o que segundo meus interlocutores, “ajuda o *Tãpo* cantar melhor”, afinando-o e produzindo *kanpanhanhakinhane*, ou seja, “o bom som do *Tãpo*”.

Veremos adiante que a concomitância de sonoridades aparentemente desconexas para um ouvido não iniciado - formando linhas melódicas independentes, tocadas e cantadas ao mesmo tempo, por exemplo – é uma característica dos rituais musicais *Ashenïka*, relacionada com os ideais de belo e bom. Neste sentido, e adiantando o assunto, tanto no *Piyarëtsi* quanto no *Kamarãpi*, quanto mais canções e linhas melódicas aparentemente independentes forem executadas concomitantemente, assim como a grande participação de pessoas neste amálgama sonoro, maior a satisfação dos participantes que admirarão a beleza do momento ritual, avaliando-o assim positivamente¹⁶⁵.

compreendida a partir das propostas de Menezes Bastos (2006, 2013) chamando a atenção para sua potência analítica para pensar as musicalidades (indígenas, mas não só).

165 No pensamento nativo, a música pode ser pensada como “caminho”. Isto pode indicar possibilidades para compreender estas correlações. Neste sentido, quanto mais canções ou linhas melódicas diferentes concomitantes, maior o número de “caminhos” possíveis e, conseqüentemente, mais amplas as possibilidades de estabelecimentos de relações.



Foto – Oãtxoke ajustando o *txetxeronhaki*.

3.9 – Começa o *Tãpotaatsi* – micro ritual¹⁶⁶ do tambor

Com o som do *Tãpo* se intensificando minhas atenções foram voltadas para a gravação de áudio das canções que estavam em fase iminente. Preparei então meu gravador de áudio digital (Zoom H4n¹⁶⁷), ligando-o a um microfone direcional externo amarrado a uma vara de bambu seco de aproximadamente dois metros, que funcionava para mim como um boom. Enquanto ia me arrumando sob o olhar atento de várias pessoas, (sobretudo das mulheres e crianças que estavam ao meu lado, próximas das gamelas de caíçuma), via que aos poucos, alguns tocadores de *Tãpo* iam se deslocando da casa ou dos bancos ao redor, e caminhando para o terreiro onde se posicionavam uns ao lado dos outros, configurando um pequeno círculo. Na medida em que os tocadores iam se concentrando, os toques do *Tãpo* também iam se aproximando e formando certa estabilidade uníssona, que continuava ressoando em torno de 80 a 90 bpm, em uma métrica que poderíamos traduzir aproximadamente como uma pulsação regular de mesma intensidade.

Chamarei de proposição do tema de *Tãpo*, o momento cancional em que os músicos se agrupavam em torno do proponente da canção que dava indicações do encadeamento rítmico aos participantes, buscando definir um toque mais ou menos uníssono. Neste período, o músico que propunha a canção, o proponente, fornecia aos demais a marcação do tempo das pulsações das batidas do *Tãpo*, de acordo com a proposição do tema da canção que seria desenvolvida. O proponente era o puxador da

166 O ritual do *Piyarëtsi* engloba rituais menores que o compõem, que correspondem normalmente a instrumentos musicais ou repertórios de canções específicos. Me refiro a estes pequenos rituais como micro rituais, contemplando nesta categoria: o *Tãpotaatsi* (micro ritual do *Tãpo*), *Sõkatãatsi* (micro ritual do *Sõkari*), *Pirãtãatsi* (micro ritual de canções do repertório feminino) e *Showitãatsi* (micro ritual do *Showirëtsi*).

167 O Zoom H4n Handy Recorder é amplamente utilizado para gravações em campo, reunindo características importantes tais como: formato compacto que o torna ideal para uso em situações móveis. O chassi em borracha oferecendo um alto nível de durabilidade e ajuda a minimizar o ruído de manuseio. Quatro canais de gravação com modo multi-track que fornece reprodução/gravação de pistas simultâneas. Captação de “estéreo verdadeiro” ou “estéreo natural” (sem problemas de phasing), utilizando o sistema de disposição dos microfones on-board em X/Y. Estes microfones ainda podem ser girados para selecionar um padrão de gravação de 90 ° ou 120 ° para maior versatilidade na captação digital de áudio, que tem ainda pré-amplificação controlada de forma clara e precisa a taxas de até 24-bit/96kHz. Os formatos de armazenamento de dados são wave e mp3, em SD / SDHC, via cartões de memória flash SDHC com capacidades de até 32GB. Este tipo de mídia não apresenta partes móveis, e é uma plataforma incrivelmente estável, garantindo a segurança dos dados. O H4n ainda conta com Speaker integrado, com alto-falante embutido, além de saída para fone monitor e controle remoto que lhe dá pleno acesso aos controles de gravação e reprodução, e é ideal para eliminar o ruído de manuseio.

canção e seu principal (normalmente o único) cantor, e, portanto, o centro do micro ritual. Naquela ocasião, o primeiro proponente foi Seu Antônio¹⁶⁸, acompanhado de seus filhos Wewito, Wēki e Valdeci, de seu irmão Rabelo e ainda Eni e Oãtxoki. O tema foi apresentado e firmado a partir da sonoridade, somando-se a ela, os olhares e o balançar dos corpos sinalizando o ritmo a todos os *Tãpo*.

Definida a pulsação das batidas, o puxador iniciou o canto. Seu Antônio, como exímio e reconhecido músico que é, cantava com postura confiante – ainda que com voz baixa -, encarando os parceiros e sinalizando a reafirmação do tema, para em seguida iniciar a dança. Esta aconteceu a partir do proponente que iniciou uma marcha que foi acompanhada pelos demais músicos em procissão, caminhando no ritmo da canção, com leves flexões corporais e movimentos da cabeça em cada mudança de passo em que se adiantavam no percurso ao longo do terreiro. As voltas do trajeto formavam um grande círculo em sentido horário. A coreografia se complementava com algumas breves paradas no percurso, onde o proponente reagrupava os parceiros em pequenas rodas, reafirmando o tema e o ritmo, para em seguida novamente retomar a caminhada. Estes momentos eram usados recorrentemente para pequenos discursos do proponente, com falas sobre a “alegria do *tãpotaatsi*”, da “voz do *Tãpo*”, chamando as pessoas para participarem e ouvirem¹⁶⁹. Enquanto o *tãpotaatsi* se desenvolvia, outros *Tãpo* se juntaram a Seu Antônio sem nenhuma cerimônia explícita ou ordem para a entrada ou saída dos participantes. Assim, Wiko, Rabelo, Peydi e outros também entraram no ritual, encorpando a sonoridade das batidas do tambor.

Eu acompanhava o ritual posicionado no terreiro fora do grupo de tambores, segurando a vara de bambu com o microfone (meu boom improvisado) por cima da cabeça dos músicos, de modo que quando acontecia a movimentação coreográfica, eu ainda podia segui-los sempre tentando manter o microfone em frente e acima, o mais próximo possível de Seu Antônio, o cantor naquele momento¹⁷⁰.

168 Seu Antônio, além de *kuraka* e anfitrião (dono) d’o grande *Piyarëtsi* daquele ano, é muito reconhecido como grande músico, principalmente nas artes dos rituais do *Tãpo* e da flauta *Sökari*, duas das principais e mais respeitadas atividades músico-rituais entre os *Ashenika* do Rio Amônia. A correspondência entre bom músico e bom líder tem relevância e será tratada adiante.

169 As exegeses que consegui sobre alguns destes pequenos discursos apontam frases do tipo: “olhem como se toca o *Tãpo*”; “é desta forma que *Pawa* ensinou a tocar *Tãpo*”; “assim é o canto do *Tãpo*”.

170 Eu já havia tentado outras técnicas de gravações em outros *Piyarëtsi* e esta era uma tentativa nova que me parecia interessante, embora cansativa.

Algumas das canções do *Tãpotãatsi* são do repertório dos *Ãtariite* (anciões) e como tal, de grande relevância e importância devido ao respeito e à hierarquia etária característica da socialidade *Ashenika*, que dá a este gênero de canto lugar de destaque. Não são quaisquer pessoas que podem propor uma canção deste repertório específico no terreiro. É preciso alguma posição de reconhecido destaque social, mas sobretudo, a preferência é contar com algum *Ãtariite* como proponente, pois o gênero musical apresenta, de forma geral, “músicas dos antigos”, que expressam conhecimentos tradicionais que são salvaguardados pelos “antigos” e que no momento de *Piyarẽtsi*, são disponibilizados aos iniciantes para que aprendam da forma correta os ensinamentos deixados por *Pawa*. Neste sentido, Seu Antônio, Alípio e Rabelo, todos *Ãtariite*, figuravam como os principais proponentes das canções do *Tãpotãatsi* n’o grande *Piyarẽtsi*.

Na musicalidade do micro ritual do *Tãpotãatsi*, portanto, alternavam-se momentos de batidas solos do *tãpo* e momentos de marcação de base rítmica para os cantos masculinos. Sua atuação inaugurava as atividades propriamente musicais do ritual. Os tambores também foram acionados em outro momento, quando foram executadas as canções do *Showirẽtsi*, as flautas retas (de tipo Quena), no micro ritual do *Showitãatsi*, que de certa forma encerra as atividades com instrumentos musicais propriamente ditos no *Piyarẽtsi*. Este momento, portanto, em relação ao grande *Piyarẽtsi*, só aconteceu no dia seguinte.

As canções de *Tãpo* que presenciei tiveram durações que variaram de 6 a 20 minutos cada sequência. O encerramento de uma canção deste repertório se dava com a inserção por parte do proponente, de batidas bem aceleradas no tambor. Estas batidas sinalizavam que a canção está finalizando, e os demais tambores então o acompanhavam com as batidas rápidas, encerrando a execução da canção, que fechava com vocalizações em exortação, sintetizada na expressão vocal “*iiii-ii*” (primeira parte da vocalização com ênfase ascendente em *iiii*; e segunda parte descendente em *ii*, que por vezes pode ser *hii* descendente). Entendo este momento de finalização da canção (tambores + vocalização), como uma categoria músico-vocal que atua como sinal diacrítico definidor da mudança radical, o término/mudança da canção. Neste sentido, defino-o como uma vinheta (vinheta final tambor/ii-i)¹⁷¹, semelhantemente ao sentido utilizado por Menezes Bastos

171 Esta vinheta aparecerá da mesma forma no repertório do *Showitãatsi* (micro ritual da flauta quena), também com a intervenção dos tambores. Já no *Sõkatãatsi* (micro ritual da flauta tipo pã),

(1990, 2001, 2013) - na sua etnografia do ritual do *Yawari* dos *Kamayurá* do Alto Xingu -, para quem a vinheta “é uma classe de música vocal onde letra e música são onomatopeicos” (2013: 106), diacrítico que sinaliza mudança de canções ou mudanças de sequências de canções¹⁷². No capítulo seguinte detalharei melhor alguns aspectos de canções deste repertório, discutindo mais sobre suas características principais.

3.10 - O micro ritual do *Pirããatsi*, das canções do repertório das mulheres

Enquanto Seu Antônio e Ôtxoke seguiam com suas canções, algumas *Ātawoyte*, mulheres anciãs, já se articulavam para iniciar a execução de canções do repertório feminino. Num dos intervalos entre uma gravação e outra das canções masculinas, quando eu descansava um pouco da dura batalha de segurar o boom de bambu (meu “boombu”) e correr atrás dos músicos no terreiro, veio até a mim Benki, alertando-me que as mulheres estavam prontas para começar a cantar e que seria muito importante que eu as gravasse. Sendo assim, peguei novamente o equipamento de gravação e corri até as gamelas da bebida do *piyarêtsi*, território proeminentemente das mulheres, onde Irãtxa já iniciava um canto. Concomitantemente, o *tãpotaatsi* (com as canções do repertório dos homens) reiniciava no terreiro, e tive que escolher para onde direcionar o microfone e as atenções. Fui fortemente seduzido pelo canto suave e saudoso da canção de Irãtxa.

Vale considerar que o canto das mulheres começou já no início da noite, quando a caiçuma já potencializava as sensações, inclusive – e, sobretudo – do antropólogo em campo. De qualquer forma, era a primeira vez em campo que eu presenciava o canto das mulheres no ritual daquela forma com uma *Ātawoyte* (anciã)¹⁷³ como proponente. Era realmente uma cena linda que me emocionava muito, pois, além da beleza do momento e de seu ineditismo pra mim, a canção e a execução na voz de Irãtxa eram primorosas, dando ainda mais carga emotiva ao que eu presenciava. Irãtxa ao perceber que estava

onde não há a participação dos tambores, a vinheta fica restrita a expressão vocal “iii-ii”, que chamarei de vinheta final *Sökari/ii-i*.

172 "No *Yawari*, as vinhetas funcionam de duas maneiras: no plano sintático, como marcadores (pré-, in- e sufixos) de canções e blocos de canções; no campo semântico, como ementas ("manchetes") do conteúdo de referidas canções e blocos de canções". (Menezes Bastos, 2001: 248) Para meu caso etnográfico, a vinheta se apresenta de forma muito menos elaborada, somente como marcador do término de canções.

173 Já havia presenciado em outros *Piyarêtsi*, o canto de mulheres jovens, estas sempre com menor desenvoltura e certa timidez.

sendo gravada sorriu, mas não se acanhou ou se intimidou diante do gravador, pelo contrário, parecia se dedicando ainda mais para fazer bonito para o registro.

Irãtxa cantava enquanto outras mulheres a observavam e se aproximavam, formando um círculo a sua volta. De certo modo a canção solo de Irãtxa foi desencadeadora da organização das demais mulheres que logo depois do término da canção, passaram a segurar umas as mãos das outras, balançando o corpo em um movimento cadenciado mais ou menos no ritmo dos tambores que tocava no terreiro. Logo Ririta iniciou um novo canto, agora já apontando para a entrada das mulheres em direção ao terreiro para fazer o micro ritual do Pirãtãatsi, que foi realizado concomitantemente aos micros rituais do *Tãpotãatsi* e também do *Sõkatãatsi* na sequência do ritual dos homens.

As mulheres se organizaram em uma formação lateral, com Ririta, a proponente da canção, em uma das extremidades (núcleo), com as demais ao lado (periferia). Ao entrarem com a formação no terreiro elas passaram a realizar uma progressão (procissão) também no sentido horário em conjunto com os homens, realizando movimentos com as mãos para frente e para trás, com os braços um pouco flexionados. Na medida em que mudavam os passos na pulsação da canção, marcavam também o ritmo coreográfico progredindo na marcha, buscando relativa proximidade com o grupo masculino, posicionando-se na maior parte do tempo atrás deles, seguindo-os. O movimento era progressivo-regressivo, não acontecendo em linha reta, mas com diferenças de movimentação entre as partes, o que acarretava uma movimentação sinuosa do conjunto, em formato serpenteado¹⁷⁴.

Neste momento eu já estava novamente seguindo os cantores (e agora as também as cantoras) no terreiro, numa situação desesperadora para o pesquisador, que buscava conseguir captar o áudio da melhor forma possível. Mas esta tarefa se tornava cada vez mais complicada, pois aumentavam gradativamente os grupos de músicos. Havia naquele momento, três grupos de *tãpotãatsi* (masculinos) e um grupo de *pirãtãatsi* (feminino). Contudo já percebia que outros começavam a se formar, incluindo alguns homens que sob a liderança de Wêki e Alípio, organizavam o início de outro micro ritual masculino,

174 A sinuosidade na configuração coreográfica é notoriamente visível no *Pirãtãatsi* feminino e também no *Sõkatãatsi* masculino. Sugiro que isto aponta para a constituição relacional dos micro rituais, relacionados à presença de entidades extra-mundanas, espíritos das cobras Jararaca e Surucucu-Bico-de-Jaca, respectivamente relacionados aos gêneros feminino e masculino. Esta hipótese será tratada no Capítulo 5.

o *Sōkatāatsi*, onde atuavam as flautas *Sōkari*¹⁷⁵. Desta forma, como contava com dois gravadores de áudio, optei por deixar um ligado com a captação aberta em 180°, fixado em um pedestal na periferia do terreiro, de forma que captasse globalmente o que ocorria nos vários micro-rituais concomitantes. Com o outro gravador eu continuei acompanhando a movimentação de grupos que eu escolhia utilizando como forma de seleção, a presença de *Ātariite/Ātawayre*, pois sabia que este era um critério básico e importante no sistema classificatório das canções para os *Ashenīka*.

Com o início do *Sōkatāatsi* aumentaram-se ainda mais os ânimos das mulheres que passaram a contar com maior número de participantes e com cantos cada vez mais intensos. Os cantos femininos apontavam para uma busca de sobreposição ao som dos demais “cantos masculinos”. Vale notar que no pensamento ritual *Ashenīka*, tanto o *Tāpo* quanto o *Sōkari*, o que emitem como sonoridades são seus respectivos “cantos”, e por sua vez, também suas “falas”. Neste sentido, as mulheres pareciam perseguir os cantos dos homens, os cantos dos *Tāpo*, mas, sobretudo os cantos dos *Sōkari*.

3.11 - *Sōkatāatsi*, o micro ritual da flauta *Sōkari* e *Pirātāatsi*, micro ritual das mulheres.

Entre as características do *Sōkari* estão a sua exclusividade e, sobretudo sua posição honorável (diria melhor, venerável), que o distingue do *Tāpo* na hierarquia dos instrumentos. Ambos são tocados pelos homens e interditos às mulheres, mas nem todos os homens podem tocar a flauta, ficando esta assim destinada ao uso dos *ātariite* e de pessoas reconhecidamente distintas socialmente no grupo, que passam por aprendizados específicos, incluindo o da construção do instrumento e de suas histórias míticas, que os habilita a serem tocadores de *Sōkari*. Ele funciona assim como importante elemento distintivo positivo na hierarquia ritual masculina. No momento em que Wēki e Alípio começaram a tocar *Sōkari*, rapidamente outros músicos se juntaram a eles, notadamente Wewito, Seu Antônio, Moisés e Napoleão, todos estes reconhecidos homens ilustres da aldeia.

Após um rápido período de afinações e ajustes das flautas *Sōkari*, algumas proposições de canções se iniciaram, sendo Seu Antônio novamente o principal

175 É uma flauta de tipo pã, composta de cinco canos feitos de uma espécie de taboquinha (tipo de bambu), sem furação. Sua amarração é de algodão fiado pelas mulheres, que é revestido com cera de abelha para obter melhor fixação dos canos. No próximo capítulo descrevo detalhadamente suas características principais.

proponente. A disposição dos músicos era semelhante ao que se deu no início das proposições de canções no *Tāpotāatsi*, com os integrantes do grupo formando um círculo, onde o proponente da canção ficava ao centro, de frente para os demais (periferia). Ele os encarava e sinalizava com movimentos corporais, notadamente da cabeça e tronco, que eram inclinados para baixo (a frente e ao lado), lembrando uma investida ou um bote na direção dos demais participantes, de acordo com a marcação forte do centro tonal da melodia executada no *Sōkari*. O movimento coreográfico corporal era individualmente serpenteado, com flexões dos joelhos e inclinações do tronco, já levemente curvado devido à posição sugerida pelo próprio o ato de segurar e soprar os tubos do aerofone. Ao serem instigados pelo proponente (centro), os demais músicos (periferia) responderam com um breve atraso de tempo, as notas propostas pela canção, executando também o movimento corporal na mesma medida e intensidade. É um jogo dialógico interessante que tem como base comunicativa as sonoridades da canção e a coreografia¹⁷⁶.

Apresentado e firmado o tema da canção, bem como instigados os músicos participantes do grupo, o proponente – no caso Seu Antônio – iniciou sua marcha pelo terreiro em projeção semelhante ao que se passa no *Tāpotāatsi*, somada agora as peculiaridades coreográficas do serpenteio que o novo repertório musical exige. O deslocamento era interrompido por alguns instantes, nos momentos em que o proponente reagrupava os músicos, recompondo e reforçando o tema musical e após um breve momento, retomavam a marcha e saíam pelo terreiro novamente. Isto se estendeu até o término da canção que ia até a vinheta final de encerramento. Esta se caracterizava pela diminuição no andamento da canção e o prolongamento na duração das notas sopradas (sopros longos), sobretudo da nota tônica forte. Isto se dava com os músicos já parados e com movimentos coreográficos também na mesma medida, mais lentos em decorrência do novo andamento e temporalidade imprimida pela vinheta. O prolongamento se estendeu até o proponente finalizar a execução instrumental propriamente dita, com a expressão vocal em exortação “ii-i” que encerra a execução da canção, da mesma forma

176 Como me referi em relação a sinuosidade serpenteada na coreografia coletiva das mulheres no *Pirātāatsi* (o grupo de mãos dadas forma a serpente), relacionando-a aos movimentos da cobra jararaca; no *Sōkatāatsi*, por sua vez, temos uma sinuosidade serpenteada na coreografia individual (cada um realiza um serpenteio), relacionado aos movimentos da cobra surucucu-bico-de-jaca, chamada de *Kēpiro*. Esta entidade é tida pela concepção *Ashenika* como a “dona de *Sōkari*”. As hipóteses destas relações serão apresentadas no capítulo 5, apontando caminhos para uma reflexão sobre a estética *Ashenika*.

como acontece na vinheta final do *Tāpotātsi* já referido anteriormente. Este momento final de canções de *sōkari* chamarei então de “vinheta final Sōkari”.

Como já me referi, as execuções das canções do repertório feminino foram estimuladas com o início do *Sōkatātsi*. No entusiasmo, o grupo de mulheres, ao executarem seus movimentos coreográficos, chegava a de fato confrontar corporalmente o grupo de homens. Elas iam para cima deles, sempre na dinâmica coreográfica correspondente ao *Pirātātsi*, mas com intenção clara de chocar-se com os homens. Tudo se passava como se elas tentassem impedir a progressão masculina no terreiro, postando-se à frente de seus oponentes rituais, como numa espécie de jogo ou disputa. O jogo é dialógico em outros planos, pois são expressos nos motivos musicais das melodias das canções do repertório feminino, transformações das melodias do repertório masculino, incluindo-se a isto letras que por vezes, são depreciativas ou jocosas em relação aos homens. Terei oportunidade de aprofundar estes pontos adiante, bastando no momento reiterar esta característica dialógica e complementar dos repertórios cancionais masculino e feminino. Aqui, se as mulheres não podem tocar os instrumentos – interdição - (*Tāpo* e *Sōkari*), elas são indispensáveis e imprescindíveis para ouvi-los – prescrição -, pensa-los e transforma-los.

3.12 - Tudo ao mesmo tempo agora!

Estávamos então no auge d’o grande *Piyarētsi*. O número de participantes variava, mas aconteciam ao mesmo tempo no terreiro, atuações de grupos de *Tāpotātsi* (canto + tambores [masculino]), de *Sōkatātsi* (flautas pã [masculino]) e de *Pirātātsi* (cantos [feminino]). Cada micro ritual contava com seus respectivos participantes realizando as suas coreografias correspondentes. Somem-se a isto as rodas de discursos e a distribuição intensa de *piyarētsi* (bebida). O momento, que acontecia já na alta madrugada, era muito interessante e contava, portanto, com uma grande profusão de coisas acontecendo concomitantemente. Era realmente um intenso tudo ao mesmo tempo agora.

É preciso sublinhar minha sensação de surpresa ao presenciar aquele momento. Minha forma de pensar organizava mentalmente a experiência em campo, classificando e separando o que estava fortemente estruturado em sistema. O mundo ritual era pleno de uma multiplicidade sincrônica explicitamente posta em prática no seu auge, com o tudo ao mesmo tempo agora. A ideia de des-ordem ali era ineficaz, pois o caos sonoro ali instaurado sugeria antes a atuação de múltiplos canais expressivos que se intercruzavam

por um momento, podendo logo em seguida se distanciarem relativamente, para buscar um novo ponto de relação comunicativa, constituindo uma dinâmica sistêmica complexa. Momento pleno de tensões motoras da dinamicidade ritual. Ouvi de meus anfitriões frases do tipo: “agora esquento memo *txai!* Esse alegria né?”; ou “tá bonito agora *Txai*, mulher canta forte memo!”. A julgar pelos comentários de meus interlocutores, o momento era a presentificação máxima da ideia de “alegria” coletiva, foco primordial da realização do ritual do *Piyarëtsi* e busca fundamental para a vida *Ashenïka*.

A dinâmica ritual do que descrevi como sendo o auge do ritual, teve duração de horas durante a madrugada, indo até o amanhecer, diminuindo gradativamente a intensidade e o número de participantes no terreiro. Já com o sol alto, lá pelas 7 horas da manhã, um novo repertório de canções e um novo micro ritual começou. Iniciava-se então o *Showitãatsi*, que apresentava as canções da flauta *Showirëtsi* (espécie de flauta quena), incluindo o acompanhamento de tambores (que também incluíam outros tambores maiores e mais graves, não usados anteriormente no *Tãpotãatsi*).

O *Showitãatsi* marcou uma ruptura radical na sequencialidade ritual, deslocando o foco das atenções e atuações dos presentes, do terreiro para o tablado da casa (no caso, da casa de Seu Antônio). O que acontecia, portanto, era uma mudança de formato da apresentação propriamente dita, com os músicos parados em formação lateral, onde passaram a tocar as canções para que as pessoas dançassem em pares, constituindo algo muito semelhante a um formato de baile ou dança de salão. No caso que estou descrevendo, isto incluía ligar os instrumentos e as vozes a microfones e caixas de som (lembrando que haviam geradores de eletricidade movidos à gasolina para o evento, que já alimentavam as luzes na casa, na gamela de *piyarëtsi* e no terreiro).

Como já me referi, além dos tambores *Tãpo* serem usados no *Showitãatsi*, surgiram outros tambores diferentes, sobretudo maiores, mais graves e sem o *txetxeronhaki* (o talo amarrado inferiormente no instrumento, como uma espécie de esteira) tão importante no *Tãpotãatsi*. Também os toques que acompanham a flauta neste novo momento ritual adquirem outros formatos rítmicos, saindo do padrão marcadamente de pulsação característico do *Tãpotãatsi* e passando agora a constituir inclusive ritmos distintos.

O repertório deste gênero de canções é diversificado. Os temas são propostos (proposição do tema¹⁷⁷) pela flauta *Showirētsi*, que apresentava então uma vinheta inicial. Esta sinalizava o tempo musical aproximado do ritmo, antecedido de uma pequena apresentação de notas que compunham a escala e a marcação da tonalidade da canção. Com a vinheta introduzida, o proponente iniciava o tema principal da canção, que passava a ser seguido de forma gradativa pelos tambores, marcando o ritmo que acompanharia a flauta até o término da canção. No momento em que o conjunto flauta-tambores sincronizava sistematicamente melodia-ritmo, os tambores passavam a intensificar ainda mais a força de suas batidas e a canção se encorpava em volume sonoro. Este momento era apreciado e reconhecido pelos presentes ouvintes (periferia) que participavam também com gritos e batendo palmas no pulso da canção.

O *Showitãatsi* intensificava também os flertes entre os casais, sendo a dança um elemento recorrente que proporcionava aproximações das relações entre casais. Claro estava que não havia ligação direta entre dançar com alguém e flertar, pois era possível e recorrente observar pares de familiares interditos matrimonialmente, como pai/mãe e filho/filha. O formato de salão que o *Showitãatsi* imprime inaugura um novo modo de interação a partir da dança de pares. Num primeiro momento a dança não supunha o enlace entre os parceiros, mas sim, a manutenção de uma distância relativa de dois a três pés entre eles. Os movimentos eram basicamente de troca de peso nas pernas, num balanço vai e vem com leve movimento do tronco e da cabeça e marcação da pulsação com os pés. As mãos podiam ficar soltas e balançando no ritmo da canção, ou paradas ao peito com os braços flexionados. Os olhares dos dançarinos não se cruzavam, cada qual olhando para uma direção. Findada a canção, era possível a continuação do par na próxima música ou a sua dissolução. De qualquer forma, a insistência de uma pessoa em tirar outra para a dança, - a quem é de bom tom aceitar o pedido -, apontava para o interesse na/no parceira/parceiro, que poderia ser correspondido ou não, mas o flerte estava de qualquer forma em processo. A duração do *Showitãatsi* a que me refiro aqui descritivamente teve a duração de aproximadamente uma hora.

177 Entendo a proposição do tema a fase inicial de organização para a efetivação de uma canção. O momento se caracteriza pelo fato de os executantes combinarem entre si o que vão tocar, a partir da apresentação de um trecho da melodia executada pelo proponente da referida canção (dentre as possibilidades no que diz respeito ao conjunto de peças específicas daquele repertório). Portanto o momento é de exposição temática melódica que já anuncia a dinâmica geral da realização da canção.

A continuação do *Piyarêtsi* passou a ser movida então pela música eletromecânica, com a execução das chichas peruanas, cúmbias e forró (arrocha), tudo em alto e bom som, ligado em um aparelho de som de muita potência sonora (marca Sony). Esta nova fase parece ser uma transformação do formato imposto pela realização do *Showitãatsi*, ou, no mínimo, da continuidade ao modo de atuação dançante em duplas, com a diferença de incluir o enlaçamento entre os sujeitos do par de dançarinos. Como a relação de toque entre os *Ashenika* é restrita, este modo de constituição relacional imprimido pela dança tem um caráter sensitivo profundo. Para o caso de casais de possíveis amantes, os toques dos corpos constituem verdadeiros momentos eróticos públicos, o que não é algo comum. As danças com a música dos aparelhos eletrônicos duraram até o fim da tarde, quando acabou definitivamente o *Piyarêtsi*. Vale ressaltar que o fim do ritual (*Piyarêtsi*) foi estabelecido pelo término da bebida (*piyarêtsi*).

Figura 2 – Disposição espacial geral do “grande *Piyarêtsi*”

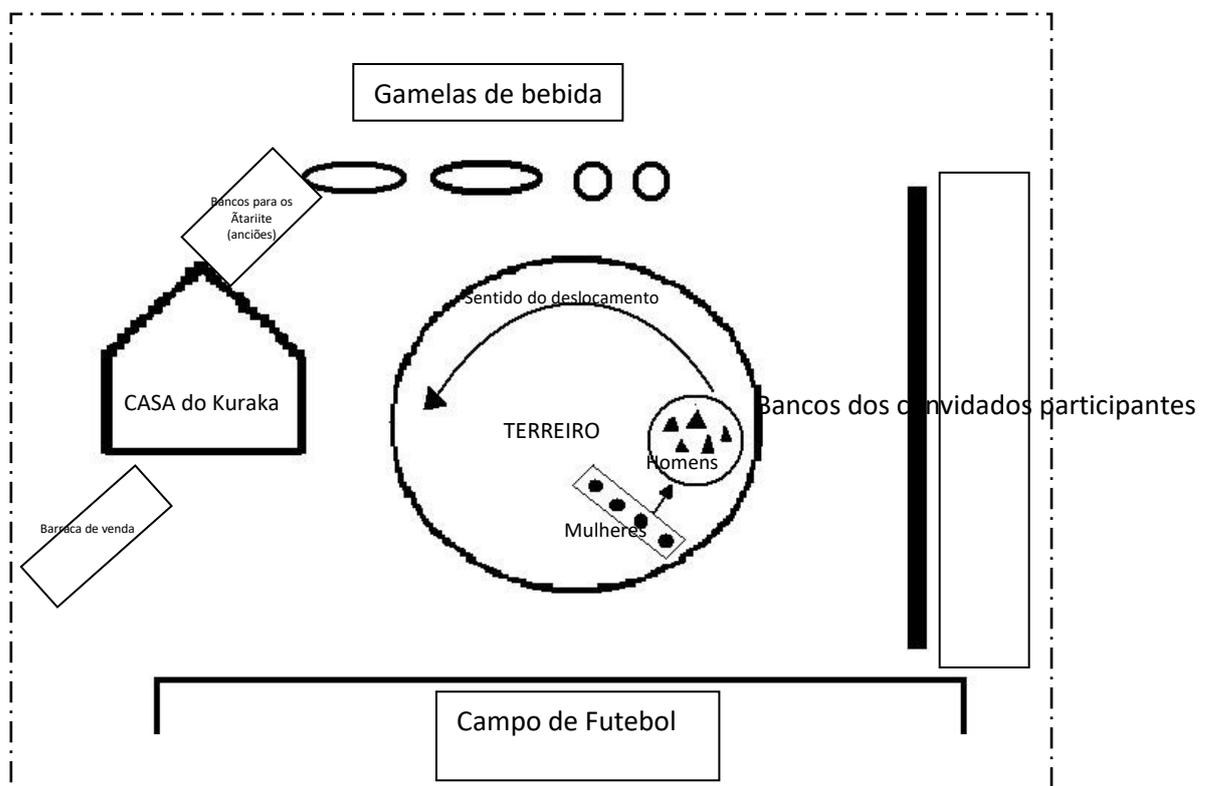


Figura 3 – Disposição do espaço geral (relação Núcleo-Periferia, Terreiro-Entorno)

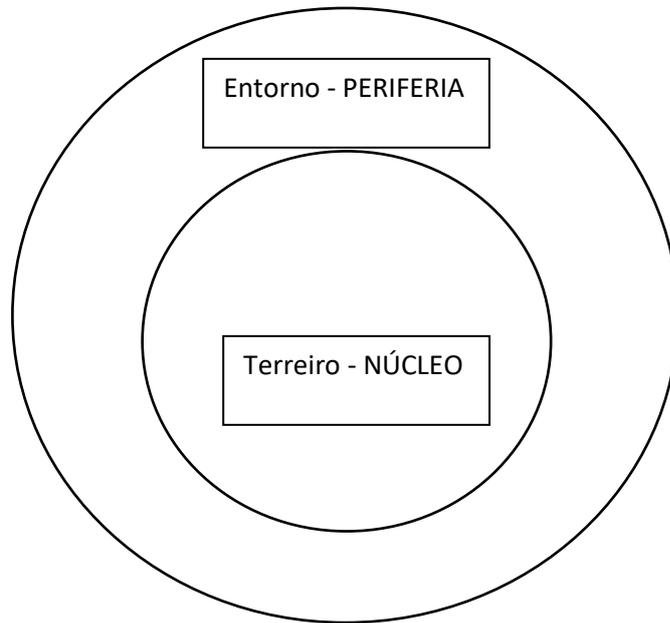


Figura 4 – Disposição geral do terreiro (Relação dos conjuntos Homens/Mulheres)

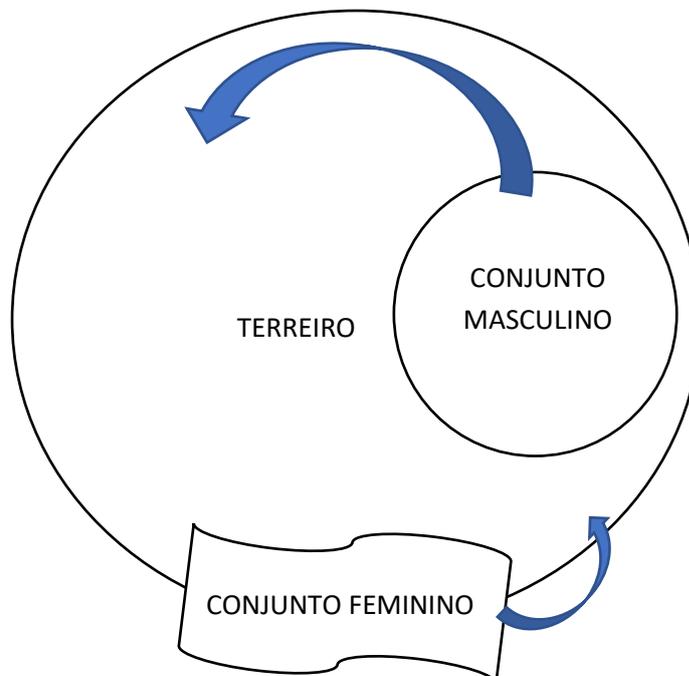


Figura 5 – Disposição geral da formação do Conjunto Masculino (Relação Núcleo-Periferia/Hierarquia) – *tãpotãatsi* e *sõkatãatsi*

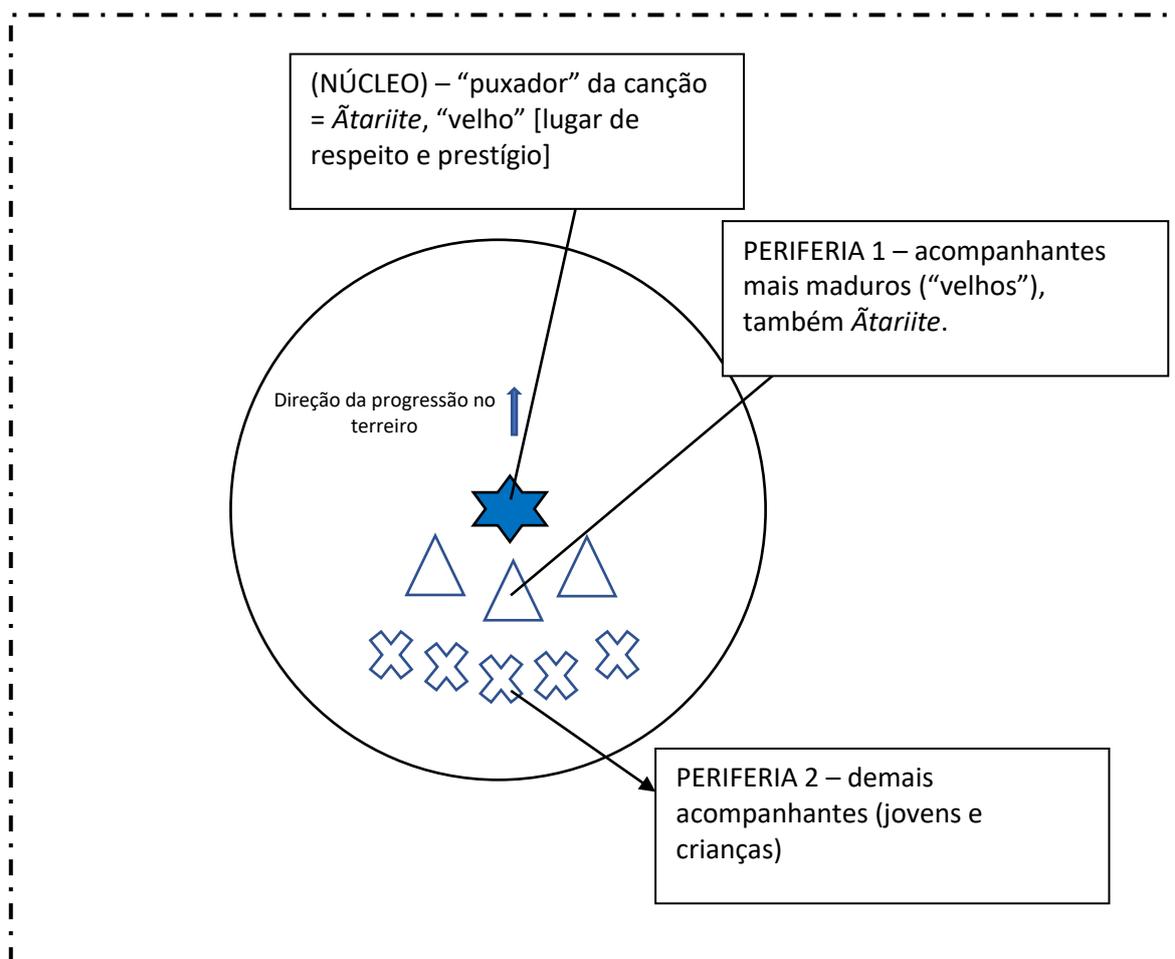
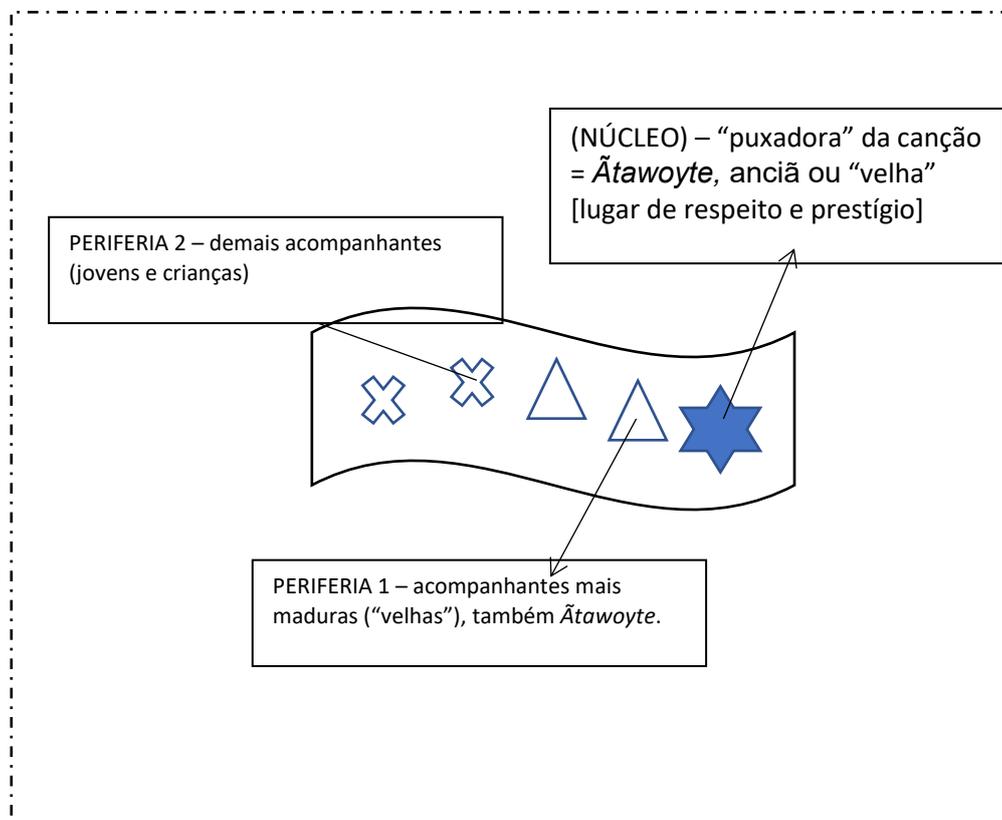


Figura 6 – Disposição geral da formação do Conjunto Feminino (Relação Núcleo-Periferia)



CAPÍTULO 4

4 – Considerações gerais sobre a realização do *piyarẽtsi*.

4.1 - Da concepção/feitura da bebida fermentada do *piyarẽtsi*.



Foto – Cabaça com a bebida *piyarẽtsi*.

Primeiramente gostaria de abordar nesta retomada analítica do ritual do *Piyarẽtsi* algumas questões relacionadas ao próprio processo de feitura da bebida fermentada *piyarẽtsi*, cerne fundamental, sem o qual, obviamente, não há o ritual homônimo. Vale deixar claro, sem a bebida não haveria nenhuma das manifestações musicais das quais me refiro como musicalidades do ritual do *Piyarẽtsi*. Neste sentido, inicio minhas explicações voltando o olhar para alguns dos atos das mulheres no processo de concepção da bebida do *piyarẽtsi*, sendo a feitura propriamente dita, uma exclusividade do mundo das mulheres.

Comecemos por explicitar esta exclusividade. Como já afirmei no Capítulo 3, para a preparação da bebida *piyarẽtsi*, em todos os casos de rituais maiores que presenciei, os homens foram os responsáveis por trazer a mandioca da roça – vale lembrar, em grandes quantidades - até o local onde se realizaria a feitura. Para se fazer um *piyarẽtsi*, que chamarei de cotidiano – com intenções de uso diferenciados, por exemplo, para se tomar

a bebida nas atividades de trabalho – as mulheres na maioria das vezes buscavam a mandioca na roça.

Mendes (1991: 78) assinala de forma generalizada que a tarefa de “arrancar mandioca” seria exercida conjuntamente entre homens e mulheres, o primeiro arrancando propriamente dito o tubérculo e a segunda, transportando-o até a casa. Zolezzi (1994: 174-177) também traz informações corroborando esta divisão de trabalho, incluindo o fato que homens e mulheres executariam “gestos simbólicos” associados às técnicas de trabalho, os primeiros entoando cânticos específicos no ato de semear os talos no chão (mais precisamente, no ato de cobrir os talos com a terra) e as segundas, executando cânticos específicos no ato de transportar a mandioca para o preparo do *piyarëtsi*. Os cantos são tomados pelo autor como exemplos da mediação simbólica das relações sociais entre horticultores e as plantas cultivadas¹⁷⁸. Estas informações são replicadas em Lenaerts (2004: 104) e Paucar (2018: 254) nos mesmos termos. Para mim, acredito que seja muito importante diferenciar os trabalhos para a realização da bebida do *piyarëtsi*, o primeiro com intuito mais cotidiano, onde a quantidade de mandioca a ser transportada é muito inferior àquela necessária para o segundo caso, o da realização de um grande *piyarëtsi*, que trato aqui como ritual¹⁷⁹.

No caso do Rio Amônia, onde presenciei grandes *Piyarëtsi*, houveram casos – já referidos no Capítulo 3 - em que tiveram a necessidade de se comprar mandioca de produtores vizinhos, pela demanda enorme de produção da bebida. Isto portanto, alterou os padrões ideais iniciais (de arrancar e transportar a mandioca) da divisão de trabalho para a produção da bebida. No entanto, chegadas as mandiocas, o processo de feitura do fermentado seguiu normalmente, sendo a produção de exclusividade feminina. Quanto a questão do transporte, minha impressão é que esta atividade seja realmente feminina num

178 Infelizmente não tive informações mais específicas sobre estes cantos em meu trabalho de campo na T.I. Kampa do Rio Amônia. No entanto, concordo com a possibilidade de sua existência. Também soube da existência de outros cantos relacionados a outras atividades do trabalho cotidiano, que, infelizmente não pude presenciar. Um levantamento extensivo e análises destes repertórios podem vir a ser motes interessantes para trabalhos futuros.

179 Esta divisão analítica que proponho, entre, de um lado um *piyarëtsi* cotidiano e de outro ritual não supõe que não haja processos rituais no primeiro. No entanto, o esforço coletivo empregado no segundo tipo dá a este um caráter extra-ordinário forte que não pode ser reduzido, como se simplesmente tratassem da mesma coisa. Ambos podem ser vistos como rituais do *Piyarëtsi*, mas os agenciamentos relacionais que um e outro proporcionam são bastante distintos (a quantidade de e tipo de pessoas envolvidas, quantidade de bebida fornecida, convidados, formas de expressão, musicalidades, tempo, espaço,...). Como o foco deste trabalho busca pensar as musicalidades do *Piyarëtsi*, concentro minha análise no de segundo tipo, chamando-o analiticamente de *Piyarëtsi* ritual.

sentido ideal, mas, no entanto, por questões de logística, seja admitido a quebra desse modo em ocasiões específicas como as que presenciei das “grandes festas”.



Foto – Caiçumeiras aguardando a abertura das gamelas para iniciarem a distribuição de *piyarëtsi*.

Há outra diferenciação bastante marcante que vale ser mencionada, que diz respeito ao teor alcóolico das duas formas de bebidas. Pelo que presenciei em meu trabalho de campo no Rio Amônia, para o ritual, o *piyarëtsi* **deve ser** “quente”, ou seja, de alto teor alcóolico¹⁸⁰. Para o cotidiano, o fermentado **pode ser** “doce”, quer dizer, com baixo índice

180 Infelizmente não tenho informações mais detalhadas sobre o assunto e acredito que seria tema para um trabalho muito interessante o estudo destas diferenciações e suas implicações. No entanto, gostaria de remarcar a diferenciação destas duas qualidades de bebidas do *piyarëtsi*, “doce” e “quente”. Presenciei o constrangimento dos donos de um *piyarëtsi* (que reservo o direito de anonimato) com dimensões rituais, em que o fermentado estava “doce”. Foi nítido o desconforto de todos em relação a isto, causando desentendimentos entre o casal anfitrião do evento, além da debandada dos convidados muito cedo, não chegando a acontecer o *Piyarëtsi* como se esperava (por exemplo, não houveram os toques da flauta *Sökari*). Vale ainda ressaltar, que há aqui um outro aspecto de poder feminino. Ouvi de um de meus interlocutores que as mulheres teriam o controle de alterar a qualidade da bebida (e da sua apreciação, tanto gustativa, quanto do que virá do ritual em si), tendo, portanto, o poder de também qualificar de forma geral o ritual em devir, assim como, sua atitude poderá implicar no tipo de avaliação que farão os convidados aos anfitriões do ritual. Apesar de sofrer por uma má avaliação de seu *piyarëtsi*, uma mulher poderia, em tese, constranger seu marido de propósito, se assim o quisesse fazer, por algum tipo de problema conjugal, oferecendo em um ritual, por exemplo, uma bebida muito “doce”.

de álcool. Isto não quer dizer que apenas a graduação alcoólica seja o importante para o ritual. É preciso equilíbrio entre sabor, aroma, consistência e sim, se está “quente”. Vale complementar que, para o ritual, é preciso ter em mente a importância fundamental de se ficar bêbado, “la mariación”¹⁸¹. Esta condição é fundante da abertura conectiva relacional ampla possibilitada pelo ritual. Sem “mariación” não há um desenvolvimento ideal do rito.

Voltando a preparação da bebida fermentada, na divisão de trabalhos, a limpeza e preparação adequada do local da realização (que incluía ter espaço suficiente para limpar a mandioca, fazer o fogo para as panelas, além de ter água disponível) era atributo masculino, ficando as mulheres como consultoras e organizadoras da obra. A partir do momento em que elas assumiam seus afazeres neste espaço - fazendo o fogo, colocando as panelas de água para fervura e iniciando o descascamento das mandiocas -, os homens não transitavam mais pelo local¹⁸², passando a atuar em outros espaços, como por exemplo, na preparação do terreiro e outros trabalhos voltados para a recepção dos convidados do ritual.

Acredito que a divisão de trabalho por gênero são portas de entradas analíticas interessantes e podem nos fornecer subsídios para pensar afinal, quem dá o que para a concepção do *piyarëtsi*. Se os homens arrancavam a mandioca¹⁸³, eram as mulheres que atuavam no processo efetivo de sua transformação¹⁸⁴, tanto em relação aos cuidados de

181 “Ficar bêbado” ou estar sob o efeito da “mariación” é a tradução *Ashenika* da expressão *ishinkitãatsi*, que corresponde aos efeitos provocados tanto pelo fermentado *piyarëtsi*, quanto também pelo consumo do tabaco (sobretudo, o “mel do tabaco”) e da ayahuasca, *kamarãpi*. Estes mesmos termos (“mariación” e *ishinkitãatsi*) são utilizados para designar alguns processos relacionados também a sonoridades (como, por exemplo, os sons de *Tãpo* e de *Sõkari*) e efeitos das musicalidades *Ashenika*, como veremos adiante.

182 Apesar de não ter uma afirmação formal de exclusividade espacial, o local de trabalho das mulheres parecia sim ser interditado aos homens. Presenciei mulheres advertindo meninos que brincavam próximos de suas mães, para saírem daquele lugar. Em uma ocasião deste tipo pedi para que um menino me traduzisse o que sua mãe havia lhe falado em tom severo: “ela disse para eu sair dali porque é lugar de mulher!”. Vale assinalar que as meninas não só podiam transitar o local, como eram muito valorizadas as suas participações ali desde muito pequenas. Foi realmente surpreendente para mim presenciar (mesmo que a distância) a habilidade de meninas muito novas com terçados afiados ajudando a descascar mandioca. Para um observador estrangeiro, o ato chegava a ser assustador!

183 Como me referi a pouco, para os grandes rituais, mesmo com a participação ativa de doações de mandioca pela maior parte dos núcleos familiares da T.I. no Rio Amônia, ainda assim algumas sacas de mandioca eram compradas das comunidades vizinhas com dinheiro da Cooperativa ou por doações em dinheiro de algum aliado (Capítulo 3). Estas preocupações em relação a compra de mandioca era sempre assunto exclusivamente tratado pelos homens, assim como a resolução deste problema.

184 Zolezzi (1994: 112) sugere algo neste sentido, assinalando como “ámbito exclusivo de la mujer: la producción de vestimentas y la transformación de los alimentos”.

cultivo¹⁸⁵ (passagem de ramo plantado até sua constituição madura para colheita) quanto de elaboração alimentar (cozimento), e como tal, da sua transformação em *piyarëtsi*.

4.2 – Da mandioca (mitos de origem) e do fermentado

Os mitos de origem da mandioca trazem algumas informações interessantes para o tema em questão. Shomõtsi em uma de nossas conversas – tomando café com bolacha de água e sal - me contou que a mandioca teria sido dada por *Kashiri* (Lua) a uma moça *Ashenîka* “no tempo do *Pawa* aqui na terra” (como me dizia Shomõtsi se referindo aos mitos). O ato teria sido um presente de Lua (este tem na maioria das vezes, conotação masculina entre os *Ashenîka*)¹⁸⁶ em meio a um **processo de sedução** da moça. Apesar de ouvir mais de uma vez esta referência de que *Kashiri* seria doador da mandioca aos *Ashenîka*, infelizmente não tive um relato mais completo e preciso do episódio.

No entanto, consultando a bibliografia Ashaninka, encontrei versões semelhantes contendo mais ou menos as mesmas informações que ouvi em campo, assim como, uma segunda versão. As citações destas narrativas partem do texto de Weiss (1969), e a partir deste são replicadas por Varese (1970), Payne (1983), Mendes (1991), Zolezzi (1994), Pimenta (2002), Lessin (2011) e outros. Estes trabalhos apresentam narrativas com maiores detalhes, trazendo *Kashiri* (Lua) como provedor e fornecedor da mandioca para uma moça (sua sobrinha) em reclusão menstrual. *Kashiri* teria dado a moça, tanto a raiz da mandioca, quanto também o ramo para sua reprodução em plantio. No decorrer da história, *Kashiri* tem relações sexuais com a moça. Na versão Matsiguenga do mito (também citada nas narrativas de tais autores), a moça acaba tendo um fim trágico, morrendo ao dar à luz *Pawa* (o Sol), que teria matado sua genitora devido ao seu enorme calor.

Já outra versão mítica da origem da mandioca – citada por Weiss e replicada por vários autores -, outra personagem assume o protagonismo, o grilo *Oretzi*. Este era um ser poderoso que entrou em contato com uma moça Ashaninka, em reclusão menstrual. Na narrativa, a moça pede algo pra comer para o grilo e ele a orienta para que lhe aperte

185 De forma geral, as mulheres são responsáveis pela maior parte da limpeza e cuidados em relação ao cultivo das roças. Aos homens fica a incumbência de limpar o espaço da roça para preparar a terra e fazer o plantio.

186 Pimenta (2000) chama a atenção para o fato de que entidades do tipo da Lua, não poderiam ser entendidas como do gênero masculino ou feminino. Teríamos mais uma situação de androginia.

a barriga. Com o ato, saem do grilo, mandiocas. Ele também ensina a moça a cozinhar os tubérculos para que possa comê-los. Antes de partir, o grilo ainda lhe deixa um ramo da planta, para que possa fazer o plantio e reproduzir a mandioca.

De formas distintas, as versões dos mitos de origem da mandioca apontam – como bem demonstrou Weiss - para a origem das plantas cultivadas, inaugurando assim uma nova era na vida *Ashenika* na terra, superando as dificuldades de um tempo de escassez (em que se comiam apenas os cupinzeiros), passando para uma situação próspera e feliz, com boa alimentação, sobretudo por conta do conhecimento sobre a mandioca. Isto insere ainda, as possibilidades de desfrutar dos prazeres do seu líquido fermentado, o *piyarëtsi*. Além disto, nos mitos, temos ainda que, de alguma forma, a mandioca surge como **troca** em uma situação de **flerte**, de uma entidade extraordinária com uma moça em reclusão ritual. No caso da versão com *Kashiri*, chegamos a ter inclusive a relação sexual – se presume, com a doação do esperma para a fecundação da moça. Vale ainda remarcar que a doação da mandioca – seja por *Kashiri* ou *Oretzi* - inclui também o donativo de seu talo, possibilitando, portanto, sua reprodução na vida terrena.

4.3 - Outros tubérculos

Como ingredientes fundamentais para a concepção da bebida *piyarëtsi*, é preciso salientar que as mulheres também utilizam outros tubérculos, que são variedades de batatas. No entanto, o uso destas é em quantidade muito menor que a mandioca. Neste sentido, as batatas parecem funcionar, ao que tudo indica, como a base fermentativa da bebida¹⁸⁷, além de inserir sabores específicos advindos da mistura da massa de mandioca com a batata. Por fim, como princípio de fermentação, o papel atuado pelas batatas no processo de concepção do *piyarëtsi* é de suma importância, pois altera o teor alcoólico da bebida. Como já me referi, isto inclusive é um dos principais índices de avaliação da prática ritual, assim como distingue um *piyarëtsi* utilizado cotidianamente (digamos, para uso no trabalho), de um mais elaborado, com fins específicos para utilização ritual.

187 Há vários estudos sobre a utilização de batatas como base fermentativa na produção alimentar humana. Atualmente na gastronomia geral, há um forte apelo a utilização da ideia de “fermentação natural” para a feitura, sobretudo, de pães. Neste processo vêm sendo bastante utilizadas as batatas como um dos princípios de ativação da fermentação.

4.4 Ato de concepção do *piyarëtsi* – o poder do sopro feminino

Mas o ato que efetivamente concebe o *piyarëtsi*, transformando os ingredientes (macaxeira e batata) no apreciado e sagrado líquido fermentado, é o “sopro das mulheres”. Assim é chamado o ato que inclui: colocar a mandioca cozida na boca, morder um pequeno pedaço de batata junto, mastigar por um breve espaço de tempo, e devolver o bolo alimentar gerado na boca para a gamela. O que um forasteiro observa como um ato de cuspir, para os *Ashenïka*, se tem nisto um ato de “soprar”. No caso, um sopro específico e poderoso exclusivo das mulheres. A forma verbal de denominação do ato pelo verbo soprar, inclui um aspecto muito mais digno e altivo para a prática das mulheres na feitura do fermentado, dando a elas uma especificidade particular poderosa, que é a exclusividade desta modalidade de poder do sopro. Este, no caso, é um poder que transforma a mandioca cozida – e a batata – concebendo assim a bebida do *piyarëtsi*. Ao realizar este ato transformativo, as mulheres, por sua vez, desencadeiam a possibilidade do ritual do *piyarëtsi*. Apesar de óbvio, vale ressaltar que é somente a partir da concepção da bebida do *piyarëtsi* que se dá a possibilidade da realização do ritual homônimo. Sem bebida, sem ritual!

Autores como Mendes (1998) e Pimenta (2001) mencionam o entendimento Ashaninka sobre o ato das mulheres na feitura do *piyarëtsi* através da ideia de soprar, ao invés de cuspir. Apesar da constatação, estes autores não trazem nenhuma análise ou desdobramento maior sobre o tema. Já Beysen (2008) contribui neste sentido, relacionando este ato de “soprar”, com outras atuações do sopro como ato criativo e transformador na cosmologia Ashaninka¹⁸⁸. Para este autor (e concordo plenamente com ele neste caso), há uma correlação entre o ato das mulheres de soprar o *piyarëtsi*, as citações do ato de soprar nos mitos¹⁸⁹, assim como os procedimentos de cura xamânicas postos em prática através de modalidades de sopros rituais (recorrentemente utilizado por um xamã – *sheripiari* – com tabaco – *sheri* -, mas também com outros recursos, como, por exemplo, a erva piri-piri - *iwëki*).

188 “Os homens dizem que as mulheres “assopram” a bebida. Não falam que “cospem” uma raiz mastigada no recipiente onde fica a massa de mandioca cozida. “Assoprar” é o que os deuses fazem nos mitos, quando abençoam alguém ou quando transformam algo.” (Beysen, 2008: 134).

189 No mito de gênese das espécies do mundo, o ato que efetiva os poderes da personagem *Aviveri* - o “grande transformador” - é justamente o sopro. É a partir de seu sopro mágico que este ser poderoso transforma sujeitos humanos Ashaninka, em animais e plantas, que hoje guardam relação de parentesco com os demais Ashaninkas na terra.

Este insight de Beysen na minha opinião é potente e orientador. No entanto, gostaria de incluir mais uma correlação para as ações deste sopro feminino. Sugiro pensá-las relacionadas aos atos de sopro masculino (e suas especificidades) postas em jogo nas performances de toques das flautas rituais, sobretudo em relação ao uso da flauta *Sōkari*. Neste sentido, acredito que algumas passagens de relatos míticos *Ashenika* podem indicar pistas para uma compreensão mais aprofundada sobre estas possíveis relações a que me refiro.

4.5 Pitsitsiroyte e os ensinamentos rituais do piyarētsi.

Pinhanta (2013) apresenta uma versão do mito de origem dos ensinamentos rituais musicais *Ashenika* através da narrativa de *Pitsitsiroyte*¹⁹⁰. Apresento a seguir um resumo geral do mito. Depois farei algumas considerações.

A saga se inicia com uma família nuclear *Ashaninka* (pai, mãe, três filhos e duas filhas) que estavam interessados e tentando aprender sobre a realização ritual do *Piyarētsi*. Nas tentativas disso, faziam muito barulho, a ponto de incomodar *Owayiri* (um grande guerreiro) de outra família vizinha. Motivado pela raiva e querendo acabar com o barulho, *Owayiri* foi até os vizinhos e matou o pai, uma das filhas e um dos filhos, além de raptar e prender a mãe e os demais (dois filhos e uma filha). Da terra dos mortos (no alto, *henoki*), o pai conseguia ver as aflições e humilhações a que sua esposa e filhos estavam sendo submetidas por *Owayiri*. No intuito de ajudar a eles, transformou-se em um pássaro *oowiro* (espécie de gavião) e veio até seus familiares na terra, chamando-os para fugirem em suas costas.

Os quatro foram levados e deixados na casa de *Shawo*, a cutia, no alto (*henoki*). Deste local todos podiam escutar os eventos rituais do vizinho de *Shawo*, o poderoso *Pitsitsiroyte*. Este era, por sua vez, um dos filhos de *Pawa*, que constantemente estava tomando *piyarētsi*, tocando *tāpo*, *sōkari*, cantando e dançando. Curiosos, os dois rapazes e a moça (filhos e filha protagonistas) foram visitar *Pitsitsiroyte* e quando chegaram foram muito bem recebidos e já na chegada, foram convidados para compartilharem o espaço ritual do *piyarētsi*.

190 O trabalho de Pinhanta (2013) traz versões de mitos e informações sobre a musicalidade *Ashenika* recolhida in loco pelo próprio Wewito Piãko (também conhecido como Valdete Pinhanta), num trabalho de pesquisa desenvolvido junto a sua comunidade na T.I. Kampa do Rio Amônia, incluindo algumas incursões a outras comunidades *Ashaninka*, como o Sawawe no Peru e da T. I. do Rio Envira. Como já me referi, esta trabalho foi feito sob minha orientação.

Mandaram trazer *piyarētsi*, deram para eles que beberam, ficando ali juntos, da mesma forma que as mulheres fizeram com a menina. Deram *sōkari* (flauta) e os convidaram para tocar. O rapaz disse que não sabia. *Pitsitsiroyte* deu *iwēki* (erva para aprender rápido) para tocar, cantar e não cansar.

- Está aqui! É só mastigar uma batatinha e soprar no seu instrumento. Você vai tocar e cantar.

As mulheres também deram *iwēki* para a menina. Então *Pitsitsiroyte* ensinou tudo para eles. Cantaram e tocaram a noite inteira; eles tocaram muito e cantaram, amanheceram três noites e três dias fazendo isso. Os rapazes e sua irmã também. O *piyatētsi* não acabava. Quando estava perto de acabar, *Pitsitsiroyte* soprava e enchia de novo a gamela. Só acabava quando ele queria. Para o rapaz, tinha passado muito tempo, mas tinham sido apenas três dias e três noites. O *Pitsitsiroyte* então parou a festa, pois já tinham tocado muito e ensinado. Então os três despediram-se de todos, agradeceram a *Pitsitsiroyte* por ter lhes recebido e ensinado. (Pinhanta, 2013: 19).

Passado algum tempo, a mãe, os dois filhos e a filha voltam para a vida terrena, contando agora com o conhecimento adquirido pela convivência com *Pitsitsiroyte*. Como retomam ainda mais ativamente a realização do *Piyarētsi* na terra, novamente *Owayiri*, incomodado com os vizinhos, vai até eles e desta vez mata a mãe, um filho e uma filha, levando para sua casa os demais (um rapaz e uma moça). Estes contam a *Owayiri* sobre os aprendizados e a convivência com *Pitsitsiroyte* e fazem um *Piyarētsi* para demonstrarem ao guerreiro o que haviam aprendido. Vendo-os realizando os rituais musicais (tocando *tāpo*, *sōkari*, cantando e dançando), *Owayiri* chora arrependido por seus atos assassinos. Superando ressentimentos, o rapaz e a moça chamam o guerreiro e sua família para participarem do *Piyarētsi*. Da mesma forma como *Pitsitsiroyte* transmitiu seus conhecimentos, os irmãos passam a comunicar aos vizinhos os ensinamentos de *Pitsitsiroyte*.

Mais do que as questões gerais que a história em si suscita de forma interessante (por exemplo, em relação aos conflitos e sua forma ritual de contensão), gostaria de sublinhar alguns detalhes contidos no trecho da narrativa que trata especificamente sobre a convivência dos terrenos com *Pitsitsiroyte* em seus processos de aprendizados rituais do *piyarētsi*.

Primeiramente chamo a atenção para a constituição da personagem mítica de *Pitsitsiroyte*. Ela surge como UM sujeito só, mas que ao mesmo tempo contém em si traços de sujeito social plural, como comunidade/família. Em sua constituição magico-

extraordinária, como sujeito múltiplo que faz o rito sozinho, carrega em si também uma ambiguidade de gênero, que o dá o poder de conceber a bebida do *piyarêtsi* através do ato de soprar na gamela. Ou seja, num simples ato de sopro, toda a dinâmica social necessária para a concepção da bebida do *piyarêtsi*, envolvendo homens e mulheres, é realizada pelo extraordinário ser mitológico.

Também é interessante sublinhar que os processos de aprendizados sobre as musicalidades do ritual se dão pela mediação do ato mágico de soprar, com a intervenção do poder das plantas mágicas (*iwěki*/batata)¹⁹¹, que ao serem mastigadas¹⁹² (ou seja, ativadas por meio de uma corporificação no contato com a saliva e tudo mais que a mastigação suscita) e sopradas, passam a funcionar como aceleradores do aprendizado e torna os iniciantes, em pouco tempo, sujeitos aptos a tocar, cantar e dançar de forma correta. A narrativa é atravessada por atos de sopros poderosos, transformando sujeitos singulares em sujeitos rituais, numa espécie de iniciação que os dota de nova condição.

Pormenorizando um pouco mais a narrativa sobre a questão do aprendizado da flauta *Sōkari*, se nota que isto se dá, como disse, com intervenção do uso de plantas mágicas sopradas na flauta, o que aponta, portanto, para uma questão de mediação relacional tocador/instrumento. Sabendo que a flauta *Sōkari* é de forma geral no pensamento nativo, de propriedade de *Kēpiro* (cobra surucucu-pico-de-jaca), uma das entidades mais poderosas e temidas pelos *Ashenika*, o que *Ptsitsiroyte* acaba ensinando aos aprendizes - ao dar a batata e os instruindo a soprar na flauta -, é uma espécie de atuação mágica de pacificação da entidade dona da flauta. Ou seja, em últimos termos, o sopro correto em *Sōkari* atua como um modo específico de construir uma aliança com seu dono, *Kēpiro*. O que me parece proporcionar toda a condição específica de aprendizado rápido e eficaz (do toque da flauta), é o fato de haver o estabelecimento de uma boa relação com este sujeito poderoso (dono da flauta). A meu ver este processo se dá por uma espécie de ato de encanto, via *pusanga*, conceito *Ashenika* que designa, de forma geral, atos mágicos de encantamento e sedução.

Beysen (2008) faz uma excelente análise pormenorizada do conceito de *pusanga* entre os Ashaninka do Rio Envira, apresentando formas pelas quais se dão alguns destes

191 No texto é ambígua a palavra *iwěki* em relação às plantas na narrativa. Ela parece designar mesmo a questão dos poderes mágicos de plantas, que no caso é tanto da batata, quanto da planta que os *Ashenika* chamam de *iwěki*, conhecida regionalmente como “piri-piri”.

192 Na narrativa é sublinhado que as plantas são dadas respeitando os gêneros, respectivamente com homens dando as plantas para os moços e as mulheres para a moça. Isto aponta mais uma vez para o caráter ambíguo e múltiplo de *Ptsitsiroyte*.

atos e seus efeitos. Entre estas formas, uma delas é justamente pelo uso de mastigação de plantas e o sopro, com intenções específicas de seduzir determinada pessoa que se tenha interesse. Não irei me aprofundar na questão, porém gostaria de sugerir que este conceito – *pusanga* - parece indicar um caminho interessante para entendermos de forma mais adequada, o que se passa na questão do aprendizado mediado, citado na narrativa mítica de *Ptsitsiroyte*. Reafirmo que a meu ver, tudo se passa através do emprego da *pusanga* em sua função mágica de sedução.

4.6 – Narrativa de *Aviveri*

Weiss (1968) dedica um capítulo de seu clássico texto para apresentar e analisar alguns relatos míticos do personagem, *Aviveri*, chamado de “the Great Transformer”. Este texto traz informações interessantes para a discussão que estou aqui propondo e julgo importante serem destacadas.

O primeiro ponto seria a qualificação de *Aviveri* como *tasorenci* (o termo correspondente que encontrei entre os *Ashenika* do Rio Amônia seria *tasorëtsi*). Weiss afirma que embora a etimologia deste termo seja bastante específica, ele seria usado de forma genérica para se referir a qualquer ser com poderes extraordinariamente fortes, ou, mais ainda, como “deuses” (Weiss, 1968: 282, 407, 413). Estes seres formam o panteão cosmológico *Ashenika* (Kampa, de forma geral) e estão situados nos patamares celestes *henoki* (no alto), onde imediatamente abaixo estão os também poderosos *Ātawiari* (“semi-deuses”)¹⁹³, sendo todos estes caracteristicamente entendidos de forma genérica como “bons espíritos”.

Isto de forma geral corresponde às informações por mim levantadas em meu contexto etnográfico. No entanto, a meu ver a classificação parece sugerir algumas complexificações, não sendo reduzidas nestes termos somente, pois estas entidades podem sim, causar males e devido a seus imensos poderes, são, portanto, perigosas. Em seus feitos no tempo passado (mítico) – conforme os próprios relatos de Weiss - há ações que resultam (em sua maioria) em situações que refletem positivamente na forma de vida

193 Em Weiss (1968: 563) encontramos o termo *Hanannerite* com um significado semelhante a *Ātawiari*, encontrado por mim entre os *Ashenika*. Embora eu não tenha tido contato com o termo *Hanannerite* propriamente dito, algo com sonoridade muito próxima, seria o termo *Ātariite*, que, no entanto, no Rio Amônia se refere a pessoas viventes poderosas, genericamente os anciões reconhecidamente valorizados como sabedores de conhecimentos tradicionais. O termo *henóki*, recorrente em meu contexto etnográfico, é encontrado com as mesmas especificações em Weiss, onde este se refere ao termo *henókisati* para designar “the sky-dwellers” (Weiss, 1968: 290).

atual dos viventes na terra. Porém, muitos dos malefícios no tempo histórico de hoje, também são reflexos de alguns dos atos destes seres.

Para mim a classificação de “bons espíritos” faz sentido no contexto de oposição aos “maus espíritos”, os chamado *Kamari*¹⁹⁴. Estes são seres também poderosos, viventes dos patamares inferiores do cosmos - *isawiki* (“em baixo”) -, sendo por excelência causadores de malefícios aos viventes na terra. Ainda assim, o sistema também apresenta sua complexidade, pois os *Kamari*, se perigosos, também podem ser aliados potenciais utilizados, por exemplo, como armas de guerra contra outros inimigo¹⁹⁵. Portanto, todo o poder está intimamente relacionado ao perigo e por sua vez, todas as entidades poderosas podem, em tese, serem convertidas em “bons” ou “maus espíritos”. A aliança estratégica é princípio fundamental de relações.

Analisando a etimologia nativa Weiss (1968: 266) aponta especificidades do termo *tasorëtsi*. Este teria uma qualidade crítica por conter em si uma referência ao modo pelo qual os seres extraordinários (“these great spirits”) exercem seu poder. Isto é indicado através da forma substantiva do verbo *tasonk*, “soprar”. Portanto, o poder criativo/transformativo dos *tasorëtsi* se dá pela atuação do ato de soprar¹⁹⁶. Neste sentido Lessin (2011) afirma que o sopro seria a “dádiva primordial, o segredo mágico da origem de tudo no mundo Ashaninka, é o verbo de toda criação”. E continua: “é, na realidade o ato de plena potência, o princípio móvel da existência e da transformação elementar de/em qualquer natureza: é o poder xamânico ontológico absoluto”¹⁹⁷ (Lessin, 2011: 68).

194 Em Weiss (1968: 290) este termo é grafado como *Kemári*.

195 Se os *kamari* são comumente referenciados como os agentes causadores de doenças, por exemplo, a cura xamânica pode por vezes se dar pela constituição de uma aliança com estes seres, por mediação do pajé/xamã, via comunicação ritual. De certa forma, haveria uma pacificação de *kamari*, transformando-o em aliado, tendo como resultado, a diminuição dos males da doença no enfermo.

196 Sobre isto escreve Weiss: “The Campa belief is that the tremendous creative acts of these most powerful spirits are effected with no more than a puff of breath. The magnitude of the power inherent in these spirits stands revealed by the modest effort they need put forth to bring about a change in the universe, especially as they are conceived to be no larger than human beings” Weiss (1968: 266).

197 Esta afirmação é significativa. Weiss chama a atenção sobre entendimentos de possíveis paralelos entre o pensamento Campa e atos da criação pelo sopro explicitados em escrituras sagradas, como por exemplo, a Bíblia, e cita: “Salmos 33: 6:” Pela palavra do Senhor foram os céus feitos; e todo o anfitrião deles pelo sopro de sua boca”. No entanto, logo adiante, Weiss aponta a diferença de entendimento entre os sistemas de crenças. Para o autor, diferentemente do deus bíblico, os deuses Campa nunca criaram algo do nada. Eles criaram por transformação. “The act of blowing by a god, or *tasórenci*, is an act of transforming something into something else. The Campa understanding is that only by such uncanny and instantaneous transformations do new forms come into existence” (Weiss, 1969: 266).

4.7 - *Piyarëtsi* como “sêmem” feminino.

Outro aspecto recorrente em meu trabalho de campo foi a correlação entre a bebida do *piyarëtsi* e o sêmen. A primeira vez que presenciei afirmações neste sentido foi em um pequeno *piyarëtsi* na casa de *Wiko*. Foi *Hadã*, já bastante mareado pela bebida quem falou de forma espontânea, ao receber a cuia da moça que servia o *piyarëtsi*: “vamo toma leite de mulher! O homem dá pra ela e ela também dá pro homem”. Após a fala houveram risadas de alguns dos presentes. Este evento, apesar de ter chamado minha atenção, não me fez compreender de início a sua real profundidade.

No entanto, na medida que em outros momentos o assunto ressurgia nos mesmos termos, fui me convencendo da relevância da questão e da necessidade de dar a ela maior zelo. Em uma destas ocasiões, *Iririta* – conhecida como uma mulher muito extrovertida e engraçada -, ao entregar a mim a cuia de *piyarëtsi* disse em tom altivo: “agora você toma leite do pau da mulher! Pensa que mulher não tem pau é? O homem dá leite do pau dele pra mulher e nós damo leite do pau da mandioca pro homem! É leite também!”. O riso foi contagiante nos presentes, provavelmente também pelo meu semblante surpreso ao me deparar com uma afirmação direta e veemente naqueles termos. A forma como ela se dirigiu a mim deixava clara a intenção da mulher em destacar tais informações e torná-las evidentes para meu conhecimento¹⁹⁸.

Neste sistema de correlações, a bebida fermentada seria, portanto, como uma espécie de correspondente feminino, do esperma masculino. No mesmo sentido, a mandioca seria uma espécie de pênis (e as batatas, espécie de testículos) ritual feminino, responsáveis por fornecerem às mulheres a condição de gerar o leite – sêmen feminino – para os homens.

Esta correlação entre *piyarëtsi* e sêmen foi também destacada por Peter Beysen em sua etnografia entre os Ashaninka do Rio Envira. Neste sentido afirma o autor:

A saliva é a secreção feminina que está sendo retribuída para os homens (em troca de seu sêmen) através da caiçuma. A caiçuma engrossaria o sêmen. Não se faz uma

198 O fato de falarem em português já indicava a intenção clara e direção da fala abertamente para que eu entendesse. Em outras várias situações me deparei com afirmações semelhantes em que a bebida *piyarëtsi* surgiu como correspondente feminino do esperma masculino, ambas espécies de leite. Entre os sujeitos que ouvi se referenciar ao tema posso citar: *Benki*, *Shomôtsi*, *Otxo*, *Leniro* e *Komayari*.

distinção entre esperma e sangue, ambos também “acabam”. Preparando a caiçuma, as mulheres “*assopram*”, disse Jucelino literalmente, fazendo ou não a ligação com o assoprar dos deuses (significando na maioria das vezes uma benção ou transformação). Se a caiçuma é diretamente ligada ao sêmen, o assoprar das mulheres pode apontar para a ejaculação, considerada também uma benção. (Beysen, 2008: 264)

Neste sentido, ao tratar da ocorrência de prostituição de mulheres Ashaninka no município de Feijo, ou como se refere Beysen, “o recebimento de dinheiro para prestar serviços sexuais em um botequim situado na beira do rio, em Feijó” (Beysen, 2008: 264), o autor afirma que tal contexto o teria sido descrito como uma “caçada”.

As mulheres poderiam estar ali esperando “caça” ou aguardando por um “caçador”. Esta metáfora da caça para o ato sexual expressa o princípio da predação, explícito no conceito de *pusanga*. As mulheres consideram que a aquisição de sêmen é saudável, como dizem, “vitamina”, que elas retribuem aos homens na forma de caiçuma durante o *piarentse*. (Beysen, 2008: 264)

Portanto temos outro contexto etnográfico que torna mais complexa a questão na medida que se aprofunda a correlação entre *piyarëtsi* e sêmen, inserindo entre outros temas relevantes, a predação, a magia/feitiço (via *pusanga*) e o sopro ritual. Os apontamentos de Beysen sem dúvida são perspicazes e fecundos, mas, no entanto, não foram especificamente aprofundados analiticamente pelo autor.

A correlação entre bebida fermentada e sêmen é assinalada entre os Araweté no texto clássico de Viveiros de Castro (1986), a partir do caráter de sêmen-feminino do cauim. O autor afirma diretamente que “o cauim é como o sêmen” e ambos são agentes ativos em processos de transformações conceptivas. Tanto a fermentação quanto a concepção-gestação se fazem através da mulher, sendo ambos processos de transformação de uma matéria-prima. De um lado o sêmen masculino é “transformado” no útero materno, concebendo uma criança. De outro, o milho cozido com água se transforma em cauim na boca da mulher (e nas panelas). Neste sentido afirma o autor:

No caso do cauim, o homem é claramente um auxiliar da mulher, seja porque o milho é um produto feminino, seja porque a saliva “fecundante” (sabem os Araweté) é da mulher – e o homem zela pela fermentação nas panelas. Por outro lado, se na

concepção o sêmen forma a criança, na fermentação o que se transforma é um equivalente do sêmen. (Viveiros de Castro, 1986: 342).

Na sequência de argumentação Viveiros de Castro (1986) aponta uma outra associação inversa sêmen/cauim. O sêmen vai dos homens para as mulheres e o cauim vai na outra direção, das mulheres (que o mastigam) para os homens.

A cauinagem é a única ocasião em que as mulheres - ou o casal em posição feminina - servem os homens. Cheios de cauim, os dançarinos “incham”, e dizem ficar barrigudos como as grávidas. Um processo curioso de inseminação artificial, onde o cauim surge como uma espécie de sêmen feminino, contrapartida e equivalente do sêmen masculino (...). (Viveiros de Castro, 1986: 342)

Viveiros de Castro ainda aponta outra associação em relação ao que chama de “processo de inseminação oral dos homens pelas mulheres”, sugerindo que este evoca o “famoso complexo da menstruação masculina”, que por sua vez, está em geral associado “ao culto das flautas sagradas”¹⁹⁹ (Viveiros de Castro, 1986: 347).

O tema da correlação entre cauim e sêmen surge também debatido em outro texto clássico da etnologia ameríndia, Stolze Lima (2005). A autora parte justamente das indicações de Viveiros de Castro (1986) – e da apreciação de S. Hugh Jones (2001) sobre estas – para se perguntar se também o *dubia* (como é chamado o cauim de mandioca produzido pelas mulheres *Yudjá*)²⁰⁰ seria também um sêmen-feminino, ao que logo responde.

O *dubia*, com certeza, não é um sêmen-feminino como o cauim araweté, mas um estado mais avançado: ele já é uma pessoa, quer dizer, um filho de sua produtora. Justamente, como o termo de parentesco feminino para o filho e a filha é um só (*umãbia*), eu não saberia dizer se tal criança poderia chegar a ser discriminada pelas mulheres em menina ou menino. Isso por um lado. Por outro, como se trata de um filho-*bebida*, o cauim é um estado menos avançado do que o sêmen: ele se transforma em duas substâncias ou tipos de leite, de homem e de mulher, masculino e feminino.

199 Sobre esta questão do “complexo da menstruação masculina” e sua relação com o “complexo das flautas sagradas” Viveiros de Castro sugere as leituras de S. Hugh Jones (1979), Menezes Bastos (1978: 176) e (Bettelheim, 1971).

200 As mulheres *Yudjá* produzem dois tipos de cauim de mandioca, o *dubia* e o *yakupa*. O último é consumido diariamente, mas o primeiro, genericamente, representa uma pessoa simbólica, tendo implicações mais complexas na cosmologia *Yudjá*.

No corpo das mulheres, diz-se, vira leite; no dos homens, sêmen. (Stolze Lima, 2005: 318-319).

Neste sentido, Stolze Lima afirma que na análise de Viveiros de Castro, o cauim araweté teria uma relação metafórica com o sêmen; ao passo que em sua análise sobre o *dubia* Yudjá, esta correspondência teria “uma relação metonímia que se propõe a explicar a sua origem” (Stolze Lima, 2005: 319).

Outros contextos etnográficos também sinalizam relações entre bebidas fermentadas e a fecundação. É o caso de Teixeira-Pinto (1997) quando apresenta as condições gerais da cerimônia do *leipari* entre os Arara, afirmando que “as bebidas fermentadas carregam nos ritos, o poder da fertilidade” (Teixeira-Pinto, 1997: 126). Ou seja, o fermentado de mandioca (*piktu*) é apresentado como agente ativo no processo de fecundação.

Ao contrário de outras bebidas, as fermentadas entram na fisiologia corporal cumprindo um duplo percurso. A fermentação se dá sobre um mingar granuloso que se liquefaz apenas parcialmente na mistura com água. A bebida é um composto de elementos com densidades distintas que não se misturam. Digerindo-a, o corpo assimila a bebida de acordo com seus compostos: o fígado separa uma parte mais líquida, menos densa, que o corpo armazena na bexiga (*tsikuru itsi* – “casa da urina”), de uma outra mais sólida, mais densa e substanciosa, que transborda de si e é alocada nas nádegas (*iuakatsi*, que dizem ser *ekuru itsit* – “casa do esperma”). Nas mulheres, o fígado lança esta parte mais densa diretamente para os seios (*monu*), de onde sairão as secreções que alimentarão os filhos: o leite de peito, *monukuru*. Nos homens, quanto mais bebida processada pelo fígado, mais sêmen se armazena nas nádegas: o movimento ritmado da cópula, o balançar das ancas, empurra o esperma para os dutos que levam à saída pela uretra. É esta a simbólica da fertilidade, a fisiologia que no corpo têm as bebidas fermentadas como matérias-primas para o *ekuru*, o que explica a lógica da oferta de *piktu*. (Teixeira-Pinto, 1997: 126).

Neste sentido, o autor continua explicitando justamente esta “lógica da oferta” da bebida fermentada, relacionando-a com a questão da fecundação.

Não devendo fecundar a própria irmã, um homem receberá dela, através das bebidas, a capacidade de fecundar sua(s) própria(s) esposa(s). E o mesmo se passa, em sentido inverso, na relação entre os afins quando a um deles se oferece a bebida: não se casando com uma irmã ou com uma filha, um homem delega, através da simbólica da oferta obrigatória do *piktu*, a seu cunhado ou a seu genro,..., a possibilidade de

fecunda-las. Assim, mais do que as relações de afinidade ou de consanguinidade, são as propriedades e os atributos de fertilidade e reprodução (dos quais consanguinidade e afinidade já são parte), simbolicamente acionadas pelo passar do *piktu*, o que preenche mais e melhor a dinâmica do oferecimento da cerveja nativa. (Teixeira-Pinto, 1997: 127).

Esta descrição é interessante e perspicaz pois explicita etnograficamente um modo (no caso, do pensamento Arara) pelo qual se dá o entendimento da complexidade das relações: bebida fermentada/sêmen/leite/masculino/feminino. Ainda que não haja correspondência direta entre esta forma de pensar o *piktu* Arara, com a forma de pensar o *piyarëtsi Ashenïka* (ao menos não pude presenciar algo especificamente neste sentido em minha etnografia), a comparação nos ajuda a vislumbrar possibilidades para melhor compreender as afirmações que relacionam o *piyarëtsi* ao sêmen (correspondência feminina/masculina). Estas guardam em si complexidades profundas e provavelmente ligadas à questão da fecundidade.²⁰¹ Para mim, mais importante do que procurar correspondências diretas entre o modo de pensar Ashenïka e os demais casos etnográficos aqui descritos, é a explicitação da recorrência e relevância temática no contexto ameríndio.

Voltando ao caso etnográfico *Ashenïka* de correspondência *piyarëtsi/sêmen*, a meu ver, esta aponta para a questão da fecundidade, ao menos implicitamente. Quanto ao “leite”-sêmen não resta dúvida de sua função fecundante. Pensemos então sobre do que se trataria esta função em relação ao *piyarëtsi*, tomando sua correspondência àquele outro “leite”. De forma geral o *Piyarëtsi* é um evento reconhecido na bibliografia como ponto central da vida social Ashaninka. Neste sentido afirma Mendes que “ao realizar as reuniões do *piarentsi*, [bebendo a caçuma e tocando *sungari*] os Ashaninka celebram os preceitos de *Pawa* e se vêm como parte da ordem correta do universo” (Mendes, 1991: 110). Isto sugere, em meu entendimento, o *Piyarëtsi* como ponto nevrálgico da elaboração

201 Infelizmente não tenho dados sobre a compreensão *Ashenïka* em termos fisiológicos para uma elucubração naqueles termos da análise de Teixeira-Pinto, que, no entanto, parece fornecer um caminho interessante para futuros trabalhos sobre o tema. Também vale assinalar que Christine Hugh-Jones (1979) apresenta insights interessantes e é sem dúvida um dos estudos mais aprofundados sobre processos envolvendo a produção, oferecimento e circulação das bebidas fermentadas (sobretudo de mandioca), tendo entre outras implicações, a questão da fecundidade entre os Barasana. Menciono ainda que Peter Gow (1991) afirma que entre os Piro, a parte restante de bebida fermentada que sobra na cabaça seria um correspondente simbólico do líquido amniótico.

e transmissão da ashenikaneidade²⁰², atualizando e explicitando sinais diacríticos e a concepção de modos de ser *Ashenika*. Portanto temos um aspecto de renovação, de renascimento ritual. Aceitando a tese de Lessin (2011) de que o *piyarëtsi* agiria como uma espécie de “fermentação social” no mundo Ashaninka, vemos que este caráter de fecundação social surge intrinsecamente. Neste sentido Lessin afirma:

Será com uma política xamânica ritual através de uma sofisticada fermentação coletiva que representa a regressão ao momento indiferenciado da cultura que os Ashaninka vão investir e nutrir aquilo que eles consideram a verdadeira humanidade. (...) através da beberagem ritual do *piyarentsi* o corpo comum do grupo é restituído, atualizado e revitalizado. (Lessin, 2011:84-85)

Na perspectiva do autor, esta atualização/revitalização implica uma “recriação”²⁰³.

Operando um corte no tempo, o *piyarentsi* sugere um acompanhamento dos ciclos de renovação periódica da vida. É um exemplo particular Ashaninka que nos revela algo de suma importância, a saber, que uma renovação cíclica do tempo implica uma recriação, ou seja, uma repetição do ato cosmogônico. (Lessin, 2011: 109)

Encontramos então um modo de atuação fecundante do *piyarëtsi*, como re-criador da Ashenikaneidade. Se o “leite”-sêmen possibilita a concepção do vivente; o “leite”-*piyarëtsi* possibilita a concepção do sujeito *Ashenika*. Em ambos os casos, os “leites” têm função específicas - mas semelhantes - de fecundação. Um gerando a vida e o outro renascendo para a vida²⁰⁴.

A temática da relação *piyarëtsi*-sêmen indica ainda a inclusão de outros pontos interessantes, como as trocas de fluídos corporais (de um lado, a saliva feminina “soprada” na produção da bebida *piyarëtsi* e de outro, a própria transmissão do sêmen no ato sexual), inserindo a questão da sexualidade e, portanto, da sensualidade. Por sua vez, este patamar de constituição de relações nos leva a pensar ainda o papel fundamental da *pusinga* (forma de feitiço/magia) nestes processos, conforme referido a pouco. Remarco

202 Minha sugestão é de que o *piyarëtsi* exerce esta função de forma sistemática com o outro ritual, a saber, do *kamarãpi*. Tratarei desta questão adiante.

203 Lessin (2011) menciona a análise de Eliade (1985) sobre os processos de “purificações rituais”, quando o autor afirma que nestes, a renovação implicaria em um “novo nascimento”.

204 Vale considerar também, que é muito sabido que os eventos do *piyarëtsi* são momentos primordiais na profusão de relações sexuais entre os Ashaninka, pois, é um momento de trocas e encontros, entrecortado por atos de sedução e romances. São nestes eventos que a maioria das fecundações viventes se dão.

estes aspectos para deixá-los pulsantes na memória do/a leitor/a, pois voltaremos a estas questões quando tratarmos mais precisamente sobre as formas rituais e as dinâmicas performáticas das musicalidades rituais, sobretudo em relação aos rituais *Sōkatāatsi* (da flauta *Sōkari* e a performance masculina) e *Pirātāatsi* (dos cantos performáticos femininos). Veremos que a relação de complementaridade ritual masculino-feminino neste caso talvez possa ser melhor compreendida pela chave do duplo aspecto inerente, da guerra e da sensualidade²⁰⁵.

4.8 – Casa dos homens / casa do fogo: Nota sobre a disposição espacial do ritual do *piyarētsi*.

Conforme afirmei no capítulo anterior, o terreiro da casa promotora de um *piyarētsi*, do ponto de vista de sua configuração espacial, é um lugar pleno de disputas rituais, de forma mais evidente, entre homens e mulheres (mas não só), se configurando, portanto, numa espécie de arena. Nas suas bordas estão dispostos separadamente os espaços distintos de homens e mulheres. Estas se encontram com seus filhos menores, no espaço da “casa de fogo”, onde geralmente estão as gamelas de *piyarētsi*²⁰⁶. Aqueles se encontram, digamos, aglomerados em outro espaço, não designado especificamente por nenhum nome.

205 Beysen afirma que a literatura sobre os Ashaninka, de forma geral, acentua o lado político-econômico dos “piarentse”, mas, contudo, para ele valeria a pena incluir outra dimensão, chamando a atenção para “os piarentse como foco nevrálgico” do que ele designa como a “socialidade erótica Ashaninka” (Beysen, 2008: 272).

206 Esta ideia surgiu pela afirmação de uma de minhas interlocutoras, Iririta, ao me dizer: “a caiçuma fica com as mulhé. Elas faz fogo no chão, faz casa de fogo né? Fica com criança. Os home vão pra lá, outro lugar. Não pode ficar ali não!”. Portanto, mesmo quando as gamelas estão dispostas longe da “casa de fogo” da casa anfitriã (ou seja, o espaço da casa com o fogão no chão onde cotidianamente se tem fogo para o cozimento cotidiano dos alimentos), as mulheres recorrentemente constroem um espaço semelhante a este próximo das gamelas de *piyarētsi*. É um espaço marcadamente feminino. Mesmo que nele aconteça a circulação de homens, sem dúvida, a sua permanência não seria algo conveniente.



Foto – Mulheres na Casa do fogo.



Foto – Espaço feminino em um ritual do *Piyarêtsi*.

É amplamente recorrente na literatura etnológica amazônica (inclusive sobre grupos Aruaque) referências em relação à “casa dos homens” como lócus masculino, em contraste com a “casa de fogo”, como espaço feminino. Neste sentido, e numa perspectiva comparativa, talvez a distribuição espacial do *Piyarëtsi* nos leve a pensar na possibilidade de afirmar – diferentemente do que recorrentemente se afirma em relação aos Ashaninka – algo sobre a presença sim de uma espécie de casa dos homens, ainda que de uma forma não tão marcadamente evidenciada como em outros contextos etnográficos, como o xinguano, por exemplo.

Vários autores enfatizam a não presença da “casa dos homens” entre os Ashaninka, como por exemplo, Seeger & Vogel (1978), Mendes (1991), Zollezi (1994), Pimenta (2002) e Beysen (2008). Esta avaliação pela ótica da “falta”, também me parece orientar a afirmação destes autores, de que não haveria entre os Ashaninka “grandes rituais”. Isto se dá geralmente afirmando que a disposição espacial dispersiva dos grupos domésticos, apontaria para esta presumida não aglomeração ritual. Porém, como tentarei demonstrar, do ponto de vista mito-ritual e da cosmologia Ashaninka, o *Piyarëtsi*, como rito, tem como princípio, um caráter de grandeza ritual, inclusive em relação a aglomeração de pessoas. Sua melhor avaliação se dá na medida do grau de sua extensão (por exemplo, isto evidencia o grau de poder específico de um sujeito de liderança política – o *kuraka*). Quanto maior o evento, mais abrangente, com mais quantidade de bebida fermentada, com maior grau alcóolico – sem perda de bom sabor -, com mais pessoas reunidas, bebendo, cantando, tocando e dançando, melhor! A não presença de rituais do *Piyarëtsi* nestes termos, conforme parece ser o caso das experiências etnográficas dos autores referidos, a mim não parece ser uma condição sociológica específica dos grupos Ashaninka, mas uma evidência das condições contextuais históricas que levam determinadas comunidades a não terem possibilidades efetivas de exercitar tais rituais nos termos ideais.

Ouvi tanto de Shomõtsi quanto de Aricêmi que “no tempo dos patrões” (tempo histórico marcado por uma relação serviu dos grupos indígenas, no caso, os Ashaninka, com sujeitos brancos em (im)posição de poder, os “patrões”), uma das formas de controle muito poderosa por parte da patronagem, era justamente a prática de proibição velada da realização dos rituais e suas aglomerações. No mesmo sentido, a possibilidade de se praticar os rituais (*piyarëtsi* e *kamarãpi*) sem interferências e da maneira como quiserem,

nas falas de meus interlocutores, era índice de boa vida, pois estavam vivendo conforme os ensinamentos e os preceitos de *Pawa* (o demiurgo).

Se, como estou afirmando, a partir de minha experiência etnográfica, que o local de concentração masculina no *Piyarëtsi*, em disposição opositiva ao espaço feminino, sugere semelhanças conceituais e rituais com o papel destas distribuições espaciais em outros contextos etnográficos, isto talvez possa nos apontar subsídios específicos para compreender mais profundamente algo sobre a “imaginação conceitual indígena” (como se refere Viveiros de Castro, 2011[2002]: 15) e das dinâmicas da socialidade *Ashenïka*, pela via dos rituais. Ainda que não haja a presença de designação verbal explícita da “casa dos homens” e da “casa do fogo”, algo destas instituições parecem figurar implicitamente nos processos rituais do *Piyarëtsi* e quiçá outros lugares.

No dicionário *Asheninka/Castelhano* publicado por Mihás (2014) - a partir de narrativas nativas de sujeitos *Asheninka* do Rio Perene no Peru - encontramos as seguintes informações sobre o verbete “*ashiropanko*”:

Acantilado donde en tiempos antiguos había la forja que funcionaba como el templo. Sus habitantes veneraron al dios del fuego sagrado, Paamari, e hicieron herramientas de fierro. Por eso se llama ‘casa de fierro’, allí hicieron chafles, cuchillos, todas las herramientas con las que trabajaban. Los jóvenes que trabajaron allí eran elegidos, no tenían sexo con las mujeres, ni las jovencitas con los hombres para que realicen bien sus trabajos. Si ella tenía sexo con un hombre donde trabajaban ellos, cuando él trabajaba en la forja, no salía bien lo que el hombre hacía. (Mihás, 2014: 74)

No contexto do que venho argumentando, vale sinalizar como interessante a referência a um espaço eminentemente masculino, com explicitações de interdições sexuais. Com algum esforço é possível imaginar alguma possível relação entre este espaço e algo como a ideia da “casa dos homens”. Em um de meus diálogos com *Shomötsi*, tratamos sobre esta questão da presença da “casa dos homes” entre os *Ashenïka*. Este me relatou justamente sobre um espaço semelhante, referido por ele como “dos antigos”, chamado de “casa de ferro”, em aruaque, *ashiroãko*. Este seria um local de produção de artefatos de metal, sendo atestado de conhecimento próprio *Ashaninka*

que remontaria aos primórdios míticos²⁰⁷. Ao que tudo indica o termo de Shomotsi (*ashiroãko*) pode ter alguma relação de semelhança com o verbete “ashiropanko” citado em Mihas (2014).

4.9 – Das performances rituais do *Piyarëtsi*

4.9.1 – Nota sobre os modos discursivos da oratória ritual *Ashenïka*

O primeiro aspecto que gostaria de trazer sobre as performances (no sentido de ação) rituais, diz respeito a formas de articulação da oralidade. Alguns procedimentos linguísticos e de corporalidades vão diferenciando as falas rituais dos discursos ordinários. Tais procedimentos são possíveis através de formas de controle corporal. Este fica evidente de início em relação a postura ereta, que dá a qualquer sujeito ativo de um discurso oral, caráter de altivez. Este é um dos modos de mobilização da audiência. O sujeito que toma para si a função de narrador, de proponente de um discurso, o faz de forma altiva e potente. Independentemente do tipo de narrativa (mito, história, uma passagem do dia-a-dia, discurso de mobilização comunitária, ...) é preciso fazê-la de forma potente, com impostação vocal, volume, intensidade e de forma altiva, impondo fortemente seu significado.

207 De acordo com a narrativa, este conhecimento teria sido “roubado” dos ancestrais *Ashenïka* pelos “brancos”, quando capturaram o personagem mitológico “Inka”. Esta é uma versão do mito desta personagem, muito recorrente em vários grupos espalhados pelas terras baixas da América do Sul. Sobre transformações desta narrativa, ver Weiss (1972) e Santos-Granero (1993a, 1993b). Para estudos sobre a mitologia do “Inka” no contexto etnográfico Pano, conforme Calavia Saez (2000). Este autor, assim como Sztutman (2005), sugerem a figura do “Inka” como um termo constituinte de modos de articulações conceituais com alteridades.



Foto – Oãtxoke narrando mito. À direita, Wewito e Benki gravam o momento.

Os discursos podem acontecer com o orador tanto em pé como sentado, porém, esta última forma é mais comum, com o locutor sentado no chão (também a maior parte da audiência) com as pernas cruzadas (a posição, curiosamente é conhecida pelos não-índigenas, como “sentado de índio”²⁰⁸) dentro de uma casa, sempre acompanhados pelo consumo tanto da bebida *piyarëtsi* como da folha de coca e do tabaco.

Como característica dos discursos verbais é possível perceber uma estrutura de comunicação baseada numa formulação dialógica de tipo a-b-c, sendo (a) orador; (b) audiência principal; e (c) ouvintes periféricos. Hvalkof e Veber (2005) apresentam uma análise dos discursos verbais Ashaninka no Gran Pajonal sugerindo uma estrutura semelhante, chamando o termo (b) de “el que dice sí”. O interessante na análise destes autores é chamar a atenção para o caráter ativo da audiência (sobretudo da principal, b, mas, em menor medida, também de c), sendo esta participação “muy importante porque garantiza la retroalimentación, positiva o negativa, necesaria para que el narrador pueda presentar el mensaje de la forma más adecuada” (Hvalkof e Veber, 2005: 107).

208 A posição é feita com a rotação externa do fêmur e o cruzamento das pernas, de modo que deixe os pés presos sob a perna oposta e o chão. Interessante que esta postura é também utilizada na prática meditativa em outros contextos, como por exemplo, no yoga na versão hindu, como uma das posturas corporais que iniciam a “posição de lótus” (“padmāsana”, na transliteração do sânscrito brâmico), postura fundamental para a meditação yogi.

Neste sentido, e corroborando com a análise de Hvalkof e Veber (1998, 2005), a narração se apresenta como um processo dinâmico e a participação da audiência, conforme o tom de suas intervenções e as atitudes corporais (positivas ou negativas), vão formando o background que expressa a retroalimentação dialógica de comunicação, de modo que o narrador sempre tenha uma noção de como está sendo recebida a sua mensagem. Ao mesmo tempo, o auditório circundante influencia o diálogo e tem papel ativo na formação de opinião geral, formulando um âmbito secundário de discursos verbais e expressões corporais, compondo, portanto, uma estrutura ampla com vários níveis de retroalimentação significativa. Assim, por vezes, os discursos vão tomando tal intensidade ao ponto de se tornarem formas comunicativas acirradas, contundentes e em volumes cada vez mais altos, tudo executado concomitantemente. Para um observador externo, como eu, o amalgama discursivo com os níveis comunicantes em ação concomitante parecem de difícil entendimento, o que, de fato, no mundo nativo não o é.

Este meu esforço analítico sobre a estrutura de comunicação *Ashenika* – assim como a maior parte de todas as minhas informações em campo - é feito a partir do mundo masculino, pois foi onde pude ter acesso. No entanto, de acordo com o relato de minha companheira Laura, que teve a oportunidade de conviver no espaço das mulheres em eventos do *Piyarëtsi*, aquelas observações do mundo masculino parecem ter semelhanças na atuação comunicacional no mundo feminino, sobretudo em relação aos controles corporais, a postura ereta e a altivez discursiva.

4.10 – Especificidades sonoro-musicais e seus instrumentos.

Passemos então a analisar mais detidamente os instrumentos musicais presentes no *Piyarëtsi Ashenika*. Farei isto começando pelos dois instrumentos que abrem, por assim dizer, as atividades sonoro-musicais do rito: *txoorëtsi* (buzina) e *Tãpo* (tambor).

4.10.1 - *Txooreëtsi* e *Tãpo*: anúncio do *Piyarëtsi*.

Apesar de ter uma atuação menos recorrente, o *Txooreëtsi* é presente como referência mitológica de anúncio do início da beberagem, como demarcador da abertura das gamelas da bebida. Me refiro a sua referência mítica, por ser algo que me foi amplamente relatado por meus interlocutores quando conversávamos sobre como eram os bons *piyarëtsi* e quais os elementos que os compunham. Neste sentido, o *Txooreëtsi*

(assim como outros instrumentos que irei apresentar) surge como um dos elementos constitutivos do pensamento de um *Piyarëtsi* ideal.

O *Txooreëtsi* é um aerofone que pode ser feito de chifre ou concha, tendo a sonoridade semelhante à de uma corneta. Presenciei em campo duas ocasiões em que o instrumento foi tocado, sendo em ambas usado um *Txooreëtsi* feito de chifre de boi²⁰⁹.

Já o *Tãpo* é o instrumento mais recorrente no mundo sonoro-musical *Ashenïka*, estando presente em quase todas as casas da T.I. do Rio Amônia. De acordo com meus interlocutores, o som do tambor anuncia para os grupos locais dispersos e longínquos, que haverá *piyarëtsi* no local de onde ele está soando. Sua função inicial é ser uma espécie de convite sonoro, que além de chamar os demais para o ritual, destaca o caráter intencional de colocar em prática as musicalidades rituais do *Piyarëtsi*. Aqui se apresenta, portanto, outro aspecto de sua participação, pois ele supõe a intensão da prática musical pelo proponente do ritual, o que quer dizer que há um convite especial para especialistas nestas práticas, sobretudo os *Ātariite* (anciões) e as *Ātawoyte* (anciãs). Como já afirmei anteriormente, a presença destes ilustres convidados e a prática de suas musicalidades são índices de sucesso do ritual, assim como demonstram força de mobilização política do/a anfitrião/anfitriã, proponentes do *Piyarëtsi*.

Este primeiro aspecto das musicalidades do *Piyarëtsi* que denominarei de chamamento, trazidos à baila pela ação do *Txooreëtsi* e/ou *Tãpo*, sugere um corte temporal significativo na vida *Ashenïka*. Seu caráter de chamada, insere de fato a demarcação do tempo-espço ritual, que, por sua vez, possibilita uma re-abertura a um plano vivencial extra-ordinário. Suas sonoridades incitam os sujeitos singulares a adentrarem em outro tempo-espço não cotidiano, que diz respeito às constituições e modos de ser *Ashenïka*, numa quase convocação feita pelo próprio demiurgo (*Pawa*) a realizarem as atividades rituais deixadas por este aos seus descendentes viventes na terra. Se bem elaborados, mais do que um convite, *Txooreëtsi* e *Tãpo* convocam os habitantes locais (e quiçá, além, pensando nos patamares celestiais, conforme a cosmologia nativa)

209 O boi não é um animal bem aceito no mundo *Ashenïka*, sendo um tipo de criação banida de forma unânime na T.I. do Rio Amônia, pois, associado ao mundo dos “*viracochas*”, ou seja, dos “brancos”. Nem mesmo sua carne (ou derivados) é consumida (ainda que haja exceções, quando em viagens ao mundo branco, mas, isto se faz com certo asco e de má vontade). Isto quer dizer ainda, que está relacionado a uma gama de problemas com as relações com os brancos, sobretudo, à questão dos desmatamentos, que incluem tanto a retirada da madeira (e por sua vez, a relação com os madeireiros ilegais), como também a incrustação da pastagem, que inviabiliza a biodiversidade da floresta. Quando perguntei sobre o uso do chifre de boi para a construção do *Txooreëtsi*, seu Antônio me disse que não fazia mal e que, o bom era que fazia um “som bem alto que escuta longe!”.

por uma via comunicativa não verbal, ao mesmo tempo em que abre uma porta de acesso a seus ouvintes ao tempo mítico-ritual, trazendo as referências cosmológicas do mundo conceitual *Ashenika*. Vale ressaltar que não se trata apenas de um descolamento, mas sim, da abertura da possibilidade de acesso a outro espaço-tempo, concomitantemente existindo de forma paralela. Um dos aspectos que se tem como possibilidade no *Piyarëtsi* é o trânsito entre estes tempo-espaço distintos, histórico e mito-ritual. Se o *Piyarëtsi* mobiliza a comunidade *Ashenika* (e os vizinhos adjacentes, aliados e parceiros comerciais e políticos) como já bem frisou a bibliografia Ashaninka, salientando esta característica no tempo histórico, por outro lado – e demonstrar isto, é uma das minhas intenções – também mobiliza verticalmente forças e habitantes dos patamares cosmológicos do mundo *Ashenika*²¹⁰.

4.10.2 Especificando atuações de *Tãpo*

A construção e execução do *Tãpo*, como já me referi no capítulo anterior, é de exclusividade masculina. Sua fabricação é feita a partir de uma tora – preferencialmente, de cedro²¹¹ - cavado, no qual a pele de animal é esticada²¹² e fixada com cipó trançado²¹³. Na extremidade de baixo, junto ao couro, é passada uma linha que segura um pedaço de pena ou madeira muito fina, que funciona como uma palheta de ressonância (chamada de

210 Weiss desde seu trabalho seminal publicado em 1969, já apontava a “dimensão religiosa” constitutiva das atividades do *Piyarëtsi*. Esta observação é salientada em outros trabalhos, como Mendes (1998), Pimenta (2000) e Beysen (2008), entre outros. Porém, além do aprisionamento ao conceito de religião – sem considerar suas implicações –, nada é levado adiante em relação a possibilidades analíticas do ponto de vista das práticas rituais. Neste sentido uma citação de Weiss (1969: 439) – replicado por Mendes (1998: 108) – parece sugestiva para este trabalho, quando afirma que as músicas do *piarentsi* (como grafa Mendes) seriam uma forma de os nativos homenagearem *Pawa*, sendo salientado a “sacred quality” (Weiss) das performances de toques e danças com a flauta “*Sungari*” (como grafa Weiss se referindo ao que tudo indica a flauta chamada *Sōkari* entre os *Ashenika*).

211 Não consegui informações mais precisas sobre o porquê desta preferência, a não ser pela questão da qualidade acústico-sonoro de ressonância da madeira. Esta característica do cedro é também relevante para o mundo da luteria de instrumentos musicais não-indígenas, sendo esta madeira uma opção muito relevante para a construção de instrumentos como violão, viola e outros.

212 As peles podem ser dos seguintes animais: macaco preto, macaco guariba, macaco prego, cotia, porquinho do mato, queixada, arraia, surubim e caparari. Certa vez me surpreendi ao ver um tambor feito com pele de onça. Ao perguntar sobre o instrumento, o fabricante me respondeu que não era pra ele mesmo. Só tinha feito para mandar vender em Cruzeiro do Sul, onde, segundo ele, “os wiracocha” pagavam mais pelo tambor com aquele coro! De fato, nunca presenciei a utilização daquele tambor em nenhum evento.

213 As amarrações são feitas com embira (trançado) de uma espécie de imbaúba (*Cecropia Glaziovii*).

txetxeronhaki) que vibra em função do som percutido, incluindo ao som grave do tambor, um chiado de característica semelhante às da esteira em uma caixa (caixeta, tarol ou snare drum). Este som especificamente é designado pelos *Ashenika* pelo conceito de *kanpanhanhakinhane*, que seria uma espécie de acréscimo sonoro e de poder (de ressonância, mas não somente) do instrumento, responsável por ajudar no seu “canto”, ou sua “fala”, produzindo o “bom som do Tãpo”. Ao que parece, os acréscimos sonoros do repicado *kanpanhanhakinhane* parecem figurar como uma espécie de micro propulsores das mensagens de *Tãpo*, pois este, é entendido como produzindo em sua sonoridade (assim como os demais instrumentos musicais) uma vocalização, a “voz do *Tãpo*”.

De fato, a partir de sua ação ritual, *Tãpo* (também *Sõkari*) passa a contar com um estatuto de sujeito, detentor de “voz”²¹⁴. Estas vozes transmitem determinados sentimentos. Em meu trabalho de campo pude elencar alguns assuntos relacionados sobretudo às práticas de *Tãpo*, que expressam tais sentimentos e que são recorrentes e valorizados na dinâmica do rito do *Piyarëtsi*, quais sejam: a alegria/felicidade – fundamental na elaboração conceitual do ritual do *Piyarëtsi*, como demonstração de gratidão a *Pawa* -; a nostalgia/melancolia – outro tópico relacionado diretamente à *Pawa*, uma vez que deixou seus filhos e partiu para o alto, *henoki Pawa* -; e o amor/sensualidade²¹⁵ - incluindo a prática de flertes. Estes assuntos são explicitados de forma inteligível diretamente nas letras de cantos vocais - dos homens nos rituais do *Tãpotãatsi* e/ou *Showirëtsi*²¹⁶; e das mulheres no *Pirätãatsi*. Mas, de qualquer maneira - assim me afirmavam os interlocutores -, o próprio som de *Tãpo* por si só (sua “voz”) já carregaria implicitamente este campo conceitual significativo onde orbitam tais mensagens.

Apesar de haver esta referência à “voz”, acredito que seja pertinente sinalizar que isto, a meu ver, não necessariamente queira significar uma expressão verbal propriamente dita, ao menos não em um sentido clássico de comunicação linguística expressa em palavras. A linguagem aqui seria antes, ritual não-verbal e de via diferente do significado

214 Se no perspectivismo ameríndio (conforme formulação de Viveiros de Castro), o sujeito é o detentor de “ponto de vista”, aqui isto seria a partir do ponto de fala. A ênfase de estatuto de sujeito para os instrumentos musicais se dá na produção sonoro-vocal, priorizando os sentidos da fonação e audição.

215 Beysen (2008: 287) afirma que os temas do amor e da melancolia são pontos fundamentais da estética Ashaninka, e neste sentido o amor seria percebido ali como “a felicidade de estar triste”.

216 Neste micro-ritual, a flauta *Showirëtsi* (reta, tipo Quena) acompanha os cantos que têm as batidas de *Tãpo* de fundo.

de glosa verbal. Esta comunicação se dá por vias que detêm modos de inteligibilidade próprios a partir de meios comunicantes específicos. Aqui talvez resida um dos empecilhos que dificultam a realização de traduções²¹⁷ dos significados de expressões significantes contidas nas sonoridades rituais.

Gostaria ainda de chamar a atenção para a recorrência de outro modo interpretativo para o som do *Tãpo*, o relacionando diretamente com a presença de *Pawa* no momento ritual de sua atuação. A percussão do instrumento seria a expressão sonora das batidas do coração do demiurgo. Esta correspondência sonora entre o som do tambor percutido e o som da pulsação cardíaca de *Pawa* atualiza de forma sacralizante o seu próprio comparecimento ao rito. Não se trata de uma correspondência metafórica, mas metonímica. É mais um nível sensitivo que deixa claro aos participantes a importância do ritual devida à compleição sagrada do demiurgo (e, por ventura, outros habitantes importantes dos planos celestiais). Mas esta presença não é passiva e pressupõe uma atuação avaliativa por parte de *Pawa* sobre os atos e comportamentos dos viventes²¹⁸.

4.10.3 - As sonorizações de *Tãpo* e seus repertórios.

As atuações de *Tãpo* se dão de forma geral em três possíveis momentos distintos, apesar de sua sonoridade estar quase sempre presente²¹⁹ em todo o decorrer de um *Piyarëtsi* de grandes proporções²²⁰. Primeiramente seu som se apresenta no processo de

217 A dificuldade fica evidente inclusive na recusa dos *Ashenika* em realizar o esforço de tradução. De forma geral, meus interlocutores não viam sentido nisto, pois, por exemplo, *Sökari* ou *Tãpo* estariam “falando” em suas próprias “línguas”. O que “falavam” era justamente o que queriam expressar e, para um *Ashenika*, não havia dúvida sobre as mensagens expressas por eles. Como se diz na piada de linguagem popular: “entendedores, entenderão”!

218 *Pawa* em sua condição onipotente tem poder de observar os viventes do alto (*henoki*), onde habita. Mas a questão presencial trazida à tona pelo som de *Tãpo* reforça este controle e o deixa explícito e próximo.

219 Esta presença quase constante se dá na medida que sujeitos masculinos (incluindo crianças) tocam os tambores independentemente de haver uma canção específica tocando. São toques que a princípio parecem ser despreziosos e desvinculados de algo relativo às musicalidades do rito. Mas, no entanto, esta forma paralela de atuação, como um ato periférico (em relação ao que se passa no terreiro ritual, centro do rito) acaba formulando um amalgama sonoro quase que constante da presença de *Tãpo* durante a quase totalidade do tempo da prática ritual. Esta sonoridade periférica, portanto, não obedece a nenhum parâmetro métrico, sendo que os tambores estão sendo acionados por vezes inclusive em lugares distintos, ou seja, em rodas de aglomerações masculinas distintas espelhadas pelo espaço do ritual (obviamente, isto está condicionado ao tamanho do evento ritual, sendo que de forma geral, há apenas um espaço de reunião masculina em um *Piyarëtsi* comum).

220 Vale remarcar que a presença das musicalidades no *Piyarëtsi* aponta para um evento ritual de maior abrangência, envolvendo um número de pessoas considerável, assim como de um público

chamamento do rito, conforme já me referi a pouco. Os outros dois momentos seriam nos micro-rituais do *Tāpotāatsi* e do *Showitāatsi*, geralmente contando com a participação de vários tambores. A primeira diferenciação – e mais óbvia - entre estes micro-rituais está na presença da flauta *Showirētsi* (*Showitāatsi*) ou sua ausência (*Tāpotāatsi*). Vejamos de forma mais aprofundada este último micro-ritual.

4.10.4 - Tāpotāatsi

No *Tāpotāatsi* a atuação dos tambores se dá com os tocadores em pé e em movimento pelo terreiro. Conforme descrevi no capítulo anterior, há um momento inicial de reunião dos tocadores em que se dá a proposição do tema²²¹ a ser executado. Logo após, os sujeitos saem com os tambores tocando em procissão pelo terreiro, com o proponente cantando uma canção, com os tambores acompanhando e dando a métrica pulsante de fundo para o andamento da canção. Estes também fornecem uma métrica temporal que marca a dinâmica corporal do caminhar dos executantes do micro-ritual em seu cortejo pelo terreiro.

Pude presenciar e elencar três repertórios distintos de atuação de *Tāpo*. Um deles de execução exclusiva no *Tāpotāatsi*, e os demais podendo tomar parte de forma transformada em apresentações no outro micro-ritual, do *Showitāatsi*, do qual me ocuparei adiante no texto.

distinto em termos de poder. Quanto maior os elementos musicais que um *Piyarētsi* apresenta, maior a tendência de tal evento ser relevante em termos simbólicos e políticos. Neste sentido, o primeiro som e o mais provável de surgir em um rito do *Piyarētsi* é o do *Tāpo*.

221 Conforme dito no Capítulo anterior, entendo a proposição do tema a fase inicial de organização para a efetivação de uma canção. O momento se caracteriza pelo fato de os executantes combinarem entre si o que vão tocar, a partir da apresentação de um trecho da melodia executada pelo proponente.



Foto – Hadã puxa o *Tãpotãatsi* com jovens *Ashenĩka*. Antropólogo realizando gravação do evento.

4.10.5 - *Homãpani Ashi Ātariite Tãpo*²²²

Foi Wewito quem primeiro me chamou a atenção para as diferenciações destes repertórios, se referindo às canções dos *Ātariite* (anciões) como um conjunto de cantos que não tinham suas melodias executadas pelas flautas *Showirẽtsi*, sendo, portanto, de exclusividade do *Tãpotãatsi*. Em outro momento esta informação foi confirmada e reforçada por Oãtxoke, que forneceu mais alguns detalhes sobre características particulares deste repertório, para além do fato, digamos, óbvio, de haver uma distinção do repertório por este ser dos *Ātarrite*, o que já lhe imprime um caráter respeitável. Além disto, o repertório dos *Ātariite* (chamado de *homãpani*²²³ *ashi Ātariite Tãpo*) traria –

222 A tradução literal seria: Canto dos anciões com tambor.

223 Wewito me explicou primeiramente que os termos *Homãpani* e *Homãpãatsi* poderiam ser traduzidos literalmente para o português como “música”. No entanto, depois de alguma reflexão, ele sugeriu que talvez o significado mais aproximado seria “canto”, mais especificamente, “voz cantada”. Conversando com Oãtxoke sobre este assunto, chegamos ao mesmo ponto. No entanto, Oãtxoke considerou o fato que a ideia de canto para os *Ashenĩka* seria um pouco “diferente que para o seu mundo Txai” (se referindo a mim). A diferença seria que, no *Homãpani/Homãpãatsi*, o canto se referia a dois níveis de significados distintos, ou, dois cantos concomitantes: do cantor - vivente *Ashenĩka* -, composto pela melodia e letra emitida pela voz; e do instrumento *Tãpo*, que teria em si, sua significação pela emissão sonora percutida, “como se fosse um canto, com letra e

segundo Oãtxoke – um aspecto quase pedagógico de ensinamentos sobre modos de ser *Ashenĩka*, da valorização da ancestralidade, chamando os demais companheiros a refletirem sobre os ensinamentos deixados por *Pawa*. Neste sentido me disse Oãtxoke em uma de nossas várias conversas sobre o assunto:

Quando tá tocando *Homãpani Ashi Ātariite Tãpo*, o antigo fala pro *Ashenĩka* novo como faz *Piyarẽtsi*. É importante bastante *Piyarẽtsi* e tocar a *Tãpo* e a *Sõkari*. Tudo isso traz alegria e faz alegre também a *Pawa*, que tá vendo *Ashenĩka* e fica feliz também. *Ātariite* conta história antiga pra deixar *Ashenĩka* mais forte.

Esta fala de Oãtxoke me foi dirigida num diálogo em que tratávamos sobre a especificidade dos cantos do *Tãpotãatsi*. Perguntei a ele sobre as temáticas das canções e dos pequenos discursos entre versos que recorrentemente são realizados pelos proponentes de um canto, falando para os demais acompanhantes imediatos do rito. Assim, Oãtxoke – na qualidade de reconhecido especialista no assunto e meu mentor em campo – como em outras ocasiões, fez uma longa explanação, repetindo e reiterando o papel, digamos, didático, das canções dos *Ātariite* como pontos fecundos de transmissão dos saberes sobre os modos de ser *Ashenĩka*. Nisto se incluía ensinamentos éticos, morais e sobre os sinais diacríticos desta condição, como, por exemplo, a importância das especificidades das performances rituais e dos elementos da cultura material, sobretudo das pinturas corporais e dos ornamentos estéticos. É preciso levar em conta que esta forma pedagógica de encarar os cantos e as performances rituais pode ter relação com o fato de Oãtxoke ser professor da escola especial de educação indígena da T.I. Kampa do Rio Amônia, onde tem por função justamente atuar no ensino das artisticidades *Ashenĩka*. Mas, de qualquer forma, esta perspectiva de Oãtxoke me parece ser de fato o modo geral pelo qual os *Ashenĩka* pensam estas questões.

Em meu trabalho de campo tive algumas sessões de aprendizado de cantos *Ashenĩka* com Oãtxoke. Nos encontrávamos na escola e ele muito pacientemente me ensinava a cantar canções. Assim, ele escrevia a canção no quadro negro e a cantava em velocidade lenta para que eu aprendesse. Depois eu repetia a canção com a ajuda do professor, que corrigia tanto a execução da melodia, quanto as pronúncias corretas das palavras. Em uma destas aulas, meu mestre disse que passaria uma canção que ele julgava ser um exemplo

tudo”. Não consegui nenhuma diferenciação em relação a utilização dos termos *Homãpani* ou *Homãpãatsi*. Tanto Wewito quanto Oãtxoke afirmaram se tratar do mesmo significado. Mas, porque afinal a diferença da grafia, me pergunto. Infelizmente não consegui resposta para isto.

ideal do repertório dos *Ātariite*. A canção se chamava *Kemoshire Tãpo* e dizia respeito à força/poder expressa pela alegria de *Tãpo*. Abaixo seguem as transcrições, da letra e da linha melódica cantada da canção, lembrando que *Tãpo* tem sua execução em toques constantes, pulsando em pulsação simples, cada canção com durações regulares. Os tempos são variáveis de canção para canção, de 60 a 170 bpm, com a tendência recorrente de um início lento e sua intensificação, em velocidade mais acelerada no decorrer da canção, chegando a indicação de seu final, com a presença de diminuição gradativa do tempo das batidas dos tambores, sugerida pela marcação do tambor do proponente da canção. Vale lembrar, conforme apresentei no Capítulo 3, que os encerramentos das canções propriamente ditos são marcados pelas batidas rápidas dos tambores e pelos gritos da expressão vocal “iii-hiii” como vinhetas finais.

Letra da canção do repertório *Ātariite*.

Kemoshire tãpo

Amakero kemoshire tãporomayã, tãporomayã, tãporomayã.

Amakero kemoshire tapaka tãporomayã, tãporomayã.

Owamenëkero kemoshire iiyãka, iiyãka.

Kemoshire ikãta tãporomayã, tãporomayã.

Kemoshire ikãta iiyãka, iiyãka

Kemoshire Tāpo - Homāpani Ashi Ātariite

♩ = 167

Vocal

A ma ke ro ke mo shi re Tā po ro ma ya Tā po ro ma

Tāpo

The first system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a Tāpo line in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "A ma ke ro ke mo shi re Tā po ro ma ya Tā po ro ma". The Tāpo line consists of a series of eighth notes.

ya Tā po ro ma ya A ma ke ro ke mo

The second system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a Tāpo line in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "ya Tā po ro ma ya A ma ke ro ke mo". There is a full rest in the vocal line for the first two measures of this system. The Tāpo line consists of a series of eighth notes.

shi re ta pa ka Tā po ro ma ya Tā po ro ma ya

The third system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a Tāpo line in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "shi re ta pa ka Tā po ro ma ya Tā po ro ma ya". There is a full rest in the vocal line for the last two measures of this system. The Tāpo line consists of a series of eighth notes.

O wa me ne ke mo shi re ta pa ka ta pa ka

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a Tāpo line in bass clef. The vocal line contains the lyrics: "O wa me ne ke mo shi re ta pa ka ta pa ka". There is a full rest in the vocal line for the first two measures of this system. The Tāpo line consists of a series of eighth notes.

Ta pa ka a A ma ke ro ke mo

shi re ta pa ka Tā po ro ma ya Tā po ro ma ya

O wa me ne ke mo shi re i ā ka i ā ka

Tā po ro ma ya Tā po ro ma ya

Segundo Oãtxoke, o termo *Kemoshire* carregaria em si o significado do verbo “alegrar” (“ter alegria”), mas isto partindo da ideia de “festa”, celebração²²⁴. Neste sentido, *Kemoshire Tãpo* teria uma tradução literal de “alegria da festa do tambor”. Wewito utiliza esta canção em seu texto sobre a musicalidade do *Piyarëtsi*. Para contextualizar a letra cantada, o autor utiliza a seguinte exegese: “A música fala sobre o tambor. Ele está trazendo alegria, e que ao soar muito longe, vibrando dá alegria a todos que da festa participam” (Pinhanta, 2012).

As canções do repertório dos *Ātariite*, apesar de terem a alegria e a festa como princípios, tem, porém, em sua execução uma característica de seriedade e respeito. Oãtxoke me explicou isto dizendo que as pessoas que estivessem acompanhando o *Ātariite* proponente da canção, o deveriam fazer tocando seus tambores, mas sem cantar ou falar. A ideia seria prestar atenção nas mensagens vindas do ancião, pensando e aprendendo num instante de mudez reflexiva. Neste sentido afirmou Oãtxoke:

Ashenika toca junto a *Tãpo* e acompanha. Mas presta atenção, porque *Ātariite* conta história, história antiga. E fala, esse presta atenção porque aprende como *Pawa* deixou o mundo pra *Ashenika* e como deve fazer *Ashenika* aqui na terra. O antigo conta história e canta o que aprendeu com o pai dele, do avô. O tambor também tá ensinando e tem que ouvir e prestar atenção. Assim também, o tambor dá ‘mariación’, ele também deixa bêbado com o som. Mas tá ensinando *Ashenika*, do mesmo jeito que *Ashenika* fica bêbado com *piyarëtsi*, fica alegre e aprende também.

De fato, observando a execução de um canto/toque do repertório dos *Ātariite* na arena ritual de um *Piyarëtsi* é possível perceber estas indicações de Oãtxoke sobre o comportamento dos acompanhantes. Estão de fato, calados, respeitosos e buscando ouvir o que se passa naquele micro-ritual. Digo isto pensando em um esforço analítico, focalizando a observação isoladamente por assim dizer, em um grupo de sujeitos que formam os seguidores de um *Ātariite* proponente de canção, pois, vale lembrar, as canções do *Tãpotãatsi* podem ocorrer em meio a um turbilhão concomitante de outros micro-rituais com outros repertórios, inclusive com outro instrumento, como no caso do *Sōkatãatsi*, em que entram em cena as flautas *Sōkari*.

224 No dicionário Asheninka-Castelhano do Alto Rio Perene no Peru, compilado por Miha (2014), temos uma variação como *Kimoshirinkantsi*, sendo um verbo transitivo significando “Celebrar”.

O modo de atuação dos músicos no repertório de tambor dos *Ātariite* se assemelha muito ao modo pelo qual se apresentam os tocadores de *Sōkari*, onde temos também uma forma respeitosa e venerável dos sujeitos acompanhantes para com o proponente. Isto fica mais evidente quando comparamos com o que acontece na performance das canções do outro micro-ritual, do *Showitāatsi* – aquele da flauta reta *Showirētsi* e *Tāpo* -, quando o caráter festivo e digamos, menos reflexivo, fica muito mais evidente.

Gostaria de chamar a atenção para outro ponto que me parece interessante, trazido pela fala de Oãtxoke citada a pouco. É a questão do efeito de “mariación” provocado pelo som de *Tāpo*. Isto quer dizer que o próprio som do tambor inseriria mais um nível de alteração perceptiva – além, no caso, da gradação alcóolica da bebida fermentada, do tabaco fartamente consumido no *piyarētsi*, e, quiçá, outros modos – para os ouvintes/tocadores no ritual. Esta é uma qualidade que também foi apontada para a sonoridade da flauta *Sōkari* e para os cantos do ritual do *Kamarāpi* (Ayahuasca) que serão debatidos mais à frente no texto. Por hora, no entanto, gostaria de remarcar esta propriedade compartilhada por estas sonoridades rituais.

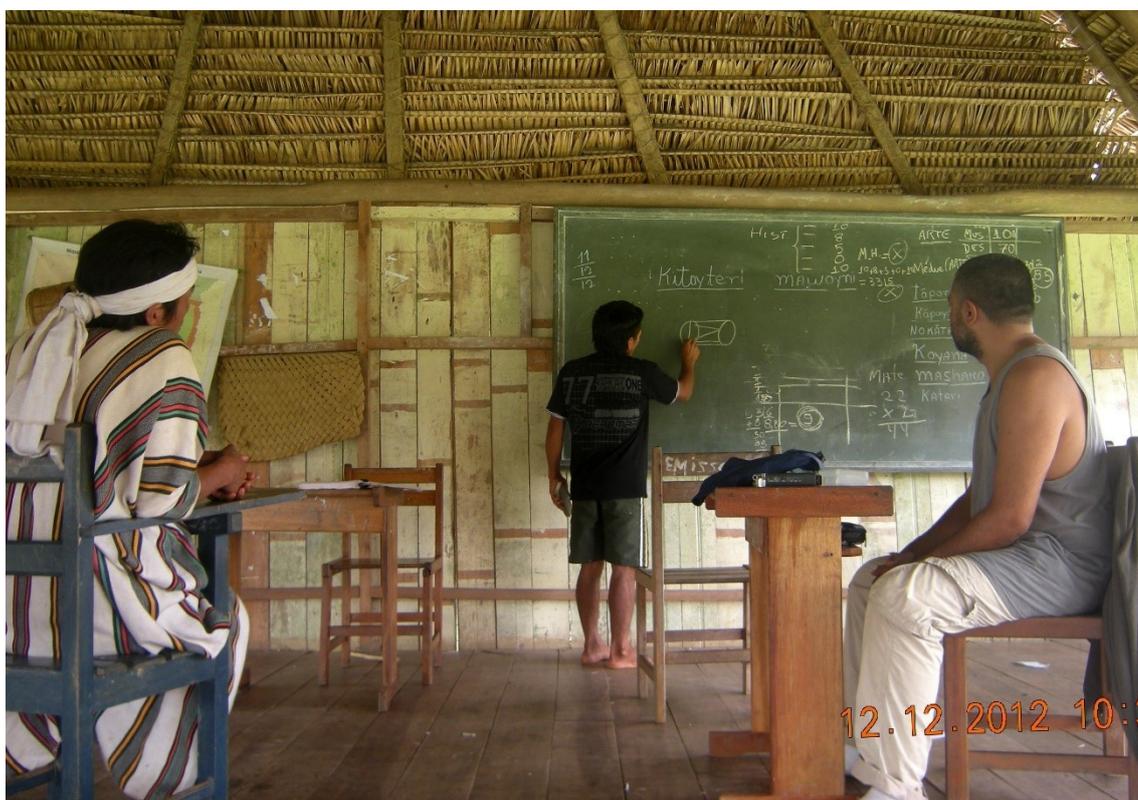


Foto – Oãtxoke em um de nossos encontros na Escola. Sentado também está Wiko.

4.10.6 - Tãpotãatsi/Showitãatsi – repertório compartilhado

Outro grupo de canções executadas no *Piyarêtsi* e que têm o *Tãpo* como elemento sonoro, são repertórios em que as canções podem ou não serem feitas com o acompanhamento das flautas *Showirêtsi*. Quando as canções são realizadas no terreiro ritual, em meio aos demais micro-rituais do *Piyarêtsi*, não há o acompanhamento de *Showirêtsi* e as canções têm uma dinâmica performática semelhante à que descrevi em relação ao repertório dos *Ãtariite*, porém, com menor reverência para com o proponente. Sua execução é menos reflexiva e parece sugerir algo mais descontraído, se comparado ao que acontece com as canções de *Ãtariite*.

Quando da execução deste repertório, pude observar a recorrência de animação de crianças correndo para o terreiro, para tomar parte no cortejo ritual, com pequenos tambores ou até mesmo simulando estes com latas ou pedaços de pau, tudo se passando num ambiente de risos e brincadeiras. Esta atitude certamente seria advertida se acontecesse na execução do repertório dos *Ãtariite* ou de *Sõkari*, onde se exige alegria, porém, seriedade e respeito entre os homens participantes. No entanto, vale ressaltar que na dinâmica global do que se passa na arena ritual (salientando o caráter de combate do termo) podemos ter a atuação das mulheres realizando o micro-ritual do *Pirãtãatsi*. Em relação ao repertório de *Tãpo* dos *Ãtariite*, ao que pude observar, elas tomavam uma atitude mais passiva, apenas acompanhando atrás do cortejo dos homens, mesmo que às vezes cantando independentemente canções próprias do repertório feminino. Isto sugere que, mesmo em uma atitude menos combativa que a demonstrada em relação ao micro-ritual de *Sõkatãatsi* (que trataremos adiante), as mulheres, porém, não tomam a posição de tanta deferência quanto à dos homens acompanhantes do *Ãtariite* proponente da canção. Talvez possamos dizer que elas demonstram respeito, mas não reverência.

Voltando ao outro repertório das canções de *Tãpo* (aquelas diferentes das de *Ãtariite*), como disse anteriormente, elas podem ser executadas tanto no terreiro - conforme comentei a pouco -, quanto em outro contexto e momento ritual, o micro-ritual do *Showitãatsi*. Neste, as melodias são também executadas pela flauta. Como já exemplifiquei no Capítulo 3, o *Showitãatsi* impõe uma mudança significativa na dinâmica do ritual do *Piyarêtsi*, transformando as performances musicais. Os músicos deixam de atuar em movimento de procissão pelo terreiro, passando a um modo de apresentação/baile, tocando parados e com a plateia assistindo ou dançando, sós ou em pares.

No *Showitãatsi* os tambores adquirem também outras configurações, incluindo instrumentos de tamanhos maiores e de sonoridades mais graves. Os padrões rítmicos também são alterados, mudando da pulsação constante simples – conforme uma pulsação cardíaca -, característica do repertório dos *Ātariite*, para batidas mais elaboradas, incluindo tempos diferentes. Na presença de um tambor mais grave, a tendência é que este faça a marcação do tempo simples, ficando os demais tambores menores inserindo padrões de tempos distintos e mais acelerados. Abaixo seguem as transcrições (Letra e linha melódica) de duas canções que utilizarei para demonstrar algumas das possibilidades de padrões rítmicos do repertório *Tãpo-Showirëtsi*. Estas canções me parecem interessantes pois pude presenciar a execução de suas letras de forma muito recorrente nos rituais de *Piyarëtsi* em três formatos diferentes: uma no formato de cortejo no terreiro (interpretação com *Tãpo* e canto); e duas (com linhas melódicas distintas) no salão do *Showitãatsi* (interpretação com *Tãpo*, canto e *Showirëtsi*)²²⁵. Estes três arranjos são exemplos interessantes destes diferentes modos de performances. As duas canções fazem parte daquelas que aprendi com Oãtxoke - contando com exegeses sobre significados relacionados a elas - e constituem uma parcela de seu amplo repertório.

Canção 1 – sem título (Letra)

Pama pama tenatxa. Kimo hani Kuyana.

Pama pama tenatxa. Kimo hani Kuyana.

Mĩpa mĩpa tenatxa. Kimo hani Kuyana.

Mĩpa mĩpa tenatxa. Kimo hani Kuyana.

Piya piya takero, Noshanĩ shanĩka.

Piya piya takero, Noshanĩ shanĩka.

Piraiyma okãta. Noshanĩ shanĩka.

Piraiyma okãta. Noshanĩ shanĩka.

225 O repertório do micro-ritual do *Showitãatsi* contém também canções instrumentais executadas pelos tambores ou a flauta. No entanto, as participações da periferia do rito são importantes com intervenções de gritos de incentivo, palmas e dança. Estas canções têm sempre um caráter festivo forte, com o ritmo acelerado e a intensão de explicitação de alegria.

Para as performances no terreiro (sem flauta), a linha melódica era aproximadamente como apresentada na próxima transcrição, com o acompanhamento pulsante simples dos tambores, nos mesmos moldes das batidas do repertório dos *Ātariite*. O que variava era a velocidade, entre 90 e 110 bpm. Nesta questão, na medida que o cantor desencadeava a marcha pelo terreiro, a tendência era a de aumentarem o tempo da canção. Quando paravam a tendência era ao contrário, diminuindo a velocidade, com semínima por volta de 90.

Pama pama tenatxa (versão Tãpotãatsi)

$\text{♩} = 90$

vocal

Pa ma pa ma te na txa ki mo ha ni ku ya na pa ma pa ma te na txa

ki mo ha ni ku ya na mi pa mi pa te na txa ki mo ha ni ku ya na mi pa mi pa te na txa

ki mo ha ni ku ya naaaaa Pi ya pi ya ta ke ro No sha ni

sha ni ka Pi ya pi ya ta ke ro No sha ni sha ni ka pi ra iy ma o ka ta no sha ni

sha ni ka Pi ra iy ma o ka ta No sha ni sha ni kaaaaaaa

A próxima transcrição apresenta a estrutura geral do trecho desta mesma canção (Pama Pama tenatxa...) em sua versão para o repertório de Showitãatsi, portanto, incluindo flauta e com outros toques de tambores. O contexto da performance deste repertório, como já me referi, é aquele diferente das performances do terreiro, sendo uma configuração performática sem procissão (podendo inclusive ter os instrumentos e a voz ligados em amplificadores e caixas de som).

Pama pama tenatxa (Repertório Showitãatsi)

$\text{♩} = 98$

vocal

Showiretsi (flauta reta)

Tãpo

Pa ma pa ma te na txa

ki mo ha ni ku ya na pa ma pa ma te na txa ki mo ha ni ku ya na

mi pa mi pa te na txa ki mo ha ni ku ya na mi pa mi pa te na txa

ki mo ha ni ku ya naaaaa Pi ya pi ya

ta ke ro No sha ni sha ni ka Pi ya pi ya ta ke ro No sha ni

sha ni ka pi ra iy ma o ka ta no sha ni sha ni ka Pi ra iy ma

o ka ta No sha ni sha ni kaaaaaaa

Como me referi, esta mesma letra era executada ainda com outra linha melódica no *Tãpotãatsi* (sem flauta e em execução em procissão pelo terreiro), conforme a transcrição seguinte. Esta foi a primeira canção que Oãtxoke me ensinou a cantar, seguindo esta segunda linha melódica.

Pama pama tenatxa - SEGUNDA LINHA (versão Tãpotãatsi)

$\text{♩} = 90$

vocal

Pa ma pa ma te na txa ki mo ha ni ku ya na Pa ma pa ma te na txa

Tãpo

ki mo ha ni ku ya na mi pa mi pa te na txa ki mo ha ni ku ya na mi pa mi pa te na txa

ki mo ha ni ku ya naaaaa Pi ya pi ya ta ke ro No sha ni

sha ni ka Pi ya pi ya ta ke ro No sha ni sha ni ka pi ra iy ma o ka ta no sha ni

sha ni ka Pi ra iy ma o ka ta No sha ni sha ni kaaaaaaa

Segundo a exegese de Oãtxoke (também o professor Otxo contribuiu na interpretação da letra), a canção trata de uma situação entre um homem e uma mulher durante um *Piyarëtsi*. Na primeira estrofe seria o homem pedindo para a mulher que lhe dê mais bebida. Em resposta, na segunda estrofe, o significado seria da mulher oferecendo “muita” bebida ao homem. As duas outras estrofes expressam o reconhecimento de serem “parentes” - ou seja, reconhecendo a situação possível de relação -, finalizando com o reconhecimento no outro, de um sentimento forte de reconhecimento desta pertença e pretensa relação. Neste sentido, a tradução²²⁶ de Oãtxoke e Osho para a letra da canção ficou desta forma:

Pama pama tenatxa. Kimo hani Kuyana.

“Me dá, me dá para mim, muita caiçuma/*piyarëtsi* na cabaça.”

Mîpa mîpa tenatxa. Kimo hani Kuyana.

“Tá pra você, tá pra você, muita caiçuma/*piyarëtsi* na cabaça.”

Piya piya takero, Noshanîka shanîka.

“Você me vê bem como parente.”

Piraiyma okâta. Noshanîka shanîka.

“Você se emociona (‘quase chora’), vendo parente.”

Ainda em relação a este esforço de tradução, vale ressaltar o jogo de sedução que está de fundo de toda a canção, apontando para uma situação de flerte na dinâmica de dar e receber a bebida fermentada, se passando pelo uso do canto para transmissão das informações entre o casal. Isto toca num dos aspectos fundamentais para se tratar do ritual do *Piyarëtsi* – e que venho sinalizando no decorrer do texto - que é a profusão de formas de expressão da sedução e da sensualidade *Ashenîka*. Esta questão está também presente de outra forma na segunda canção que apresentarei a seguir – e arrisco dizer, está presente em quase tudo o que se passa no plano das artisticidades *Ashenîka* agenciadas no *Piyarëtsi*.

226 É preciso deixar claro a excepcionalidade da situação. De forma geral os *Ashenîka* se recusavam a realizar este procedimento de tradução, alegando a incomunicabilidade de todo o significado no processo de passagem de uma língua para outra. Na maior parte das vezes eu conseguia alguma informação sobre o contexto geral da canção, ou encontrando algum sentido geral a partir de alguma das palavras que eu conseguia entender. A partir destas eu buscava iniciar a conversa com algum interlocutor que me ajudava a desenvolver a ideia geral presente na canção.

Canção 2 – Título: *Omapãtsi ashi kisapithari ãtxato* (Letra)

Nokemeke metatxa, nosãkena tawotxa.

Nokemeke metatxa, nosãkena tawotxa

Noysaritetxa, noysaritetxa.

Noysaritetxa, noysaritetxa.

Nowatekakotawo natsimiriki thate.

Nowatekakotawo natsimiriki thate.

Nopothopo thotawo noysaritetxa.

Nopothopo thotawo noysaritetxa.

Nashiyakotaritxa potẽkari kowana.

Nashiyakotaritxa potẽkari kowana.

Nowotẽka potẽka, Naro Naromororiyã.

Nowotẽka potẽka, Naro Naromororiyã.

Presenciei performances desta canção em sua versão para o *Tãpotãatsi*, ou seja, executada com voz e tambor com batidas de pulsação simples, sem a presença de flautas. No entanto, Oãtxoke me afirmou que ela poderia ser executada também como parte do repertório do *Showirẽtsi*. De fato, a linha melódica é muito semelhante a que transcrevi anteriormente e a meu ver, suas possibilidades de execução provavelmente sejam muito semelhantes também. Não tenho informações a respeito de uma segunda linha melódica (como apresentei para a primeira canção). No entanto, como há grande semelhanças entre as linhas, possivelmente também ela possa ser empregada naquele formato da segunda linha da canção 1.

Omapãtsi ashi kisapithari itxato (Tãpotãatsi)

♩ = 90

vocal

No ke me ke me ta txa no sã ke na ta wo txa No ke me ke me ta txa

Tãpo

no sã ke na ta wo txa No y sa a ri te txa no y sa a ri te txa No y sa a ri te txa

no y sa a ri te txa

No wa te ka ko ta wo na tsi mi ri

ki tha te no wa te ka ko ta wo na tsi mi ri ki tha te No po tho po tho ta wo no y sa a

ri te txa No po tho po tho ta wo no y sa a ri te txaāāāā

Na shi ya ko ta ri txa po te ka ri ko wa na Na shi ya ko ta ri txa po te ka ri ko wa na

No wo te ka po te ka Na ro Na ro mo ro riya No wo te ka po te ka Na ro Na ro mo ro riyaāāāā

O esforço inicial de Oãtxoke para me fornecer alguma exegese sobre a canção focou na elaboração de um título, talvez por minha própria insistência em perguntar sobre como se comunicavam para indicar que iam tocar esta ou aquela canção. Nestes termos, Oãtxoke sublinhou um título que carrega em si a temática geral da canção, assim interpretado:

Omãpãtsi (“música cantada”) *ashi* (“daquela”) *kisapithari* (“pintura facial”, também chamado de *pothotsi*) *ĩtxato* (nome do pau da árvore a partir da qual se faz a tintura para a pintura corporal).

Ainda que Oãtxoke não tenha feito traduções literais de cada palavra da canção, ele fez indicações no decorrer das estrofes sobre a temática das pinturas corporais, salientando a beleza do motivo pictórico (*potẽkari*)²²⁷ do peixe *kowana*. Neste sentido, por exemplo, o termo *natsimiriki thate* (apresentadas na quinta e sexta linhas da letra) estaria se referindo ao termo *atsimiriki*, que seria o nome do material feito a partir da casca da árvore (no caso *itxato* ou *owayro*) para a produção de tintura com o emprego sobretudo para a pintura facial de cor preta. Esta tinta é perfumada, o que aponta para outro patamar de significados relacionados ao plano olfativo, muito caro no âmbito das sensualidades *Ashenĩka*, como arma de sedução e conquista, via *pusanga*.

Segundo Oãtxoke, esta canção também poderia ser usada como opção de sedução por parte de algum dos músicos que identificassem, por exemplo, a presença dos motivos em questão (do pictórico do peixe *Kowana* ou do olfativo de *atsimiriki*) expressados em alguma mulher que lhe fosse de interesse. Neste sentido, enquanto a canção estivesse em curso, o flerte se constituiria em olhares e gestos entre sujeitos interessados²²⁸.

²²⁷ *Potẽkari* é um termo que designa um motivo gráfico de várias espécies de peixes de escama e de algumas cobras não peçonhentas. Motivos de outros animais e/ou plantas são denominados especificamente, como, por exemplo, *karinari*, seria o motivo da onça; ou *Kẽpiro konta* seria a cobra Surucucu-pico-de-jaca, do qual me ocuparei no próximo capítulo.

²²⁸ Beysen (2008) também aponta situações deste tipo em relação à motivos pictóricos e a cosmética *Ashenĩka* presente no *piyarẽtsi* entre o grupo Ashaninka do Rio Envira.



Foto – *Showitãatsi* em um ritual do *Piyarëtsi* na casa de Wewito.

4.10.7 – Continuação do rito com as músicas em aparelhos de som eletrônicos: O Forró e as Chichas.

A partir do formato de baile estabelecido já pela atuação do repertório de *Showitãatsi*, temos uma continuação neste mesmo sentido festivo com a ligação dos aparelhos de som eletrônicos (também teclados) com a execução de um repertório de músicas populares regionais, sobretudo dos gêneros musicais conhecidos como “forró eletrônico” ou “arrocha”; assim como da “chicha” ou “cumbia” peruana. Quando de minha estadia em campo, as canções mais recorrentes eram do grupo musical “Banda Forró Boys”²²⁹, como representante do primeiro gênero; e “El Cacique del Menkoremón y su Quarteto Atalaino” dos segundos²³⁰.

229 De acordo com a versão online do Dicionário Cravo Albin, o grupo foi formado em 2008 no Distrito Federal pelo mineiro TJ (Thiago Jhonathan), o goiano Roger (vocais e teclado), e o baiano Marcos (guitarra). Posteriormente houve a entrada de André Nunes nos teclados e de Ronivon Neves nos vocais. Conforme <https://dicionariompb.com.br/forro-boys> (acesso em 24/05/2021).

230 Interessante notar que o artista peruano Cacique del Menkoremón faz uso de uma identificação étnica Asháninka. Segundo release do artista no site da “Vidal Records”, que a princípio gerencia a carreira do artista, este se identificaria como um mestiço Asháninka, que faz o tipo de música “cumbia selvática”, misturando a música popular com temas de canções tradicionais de povos originários da Amazônia – marcadamente, os Ashaninka. Suas canções incluem, por exemplo, palavras e frases em aruaque Ashaninka, além de fazer referências

De forma geral estas musicalidades eram apontadas por meus interlocutores como “músicas de viracochas”, ressaltando certo desdém a estas, quando avaliadas em relação às músicas “tradicionais” *Ashenika*. Mas esta situação, pude notar, se dava justamente por haver na conversa com o antropólogo, em alguma medida, um fundo ideal de buscar “mostrar a tradição”. Neste sentido, penso que a explicitação de contraposição relacional expressa na dualidade “música viracocha” / “músicas tradicionais” se dava justamente pela condição do discurso elaborada especificamente comigo. O que quero dizer é que esta separação não é necessariamente um problema posto tão profundamente no contexto ritual. O que há é a tentativa de deixá-los (os repertórios das músicas eletrônicas viracochas) em momentos específicos e que eles não se sobreponham aos demais repertórios “tradicionais”²³¹. Mas as execuções dos forrós e chichas têm, sem dúvida, valor também positivado. No meu entendimento parece haver neste caso uma espécie de reapropriação de sentidos em termos nativos, dando a uma manifestação alienígena, sentido local. O ponto principal para um entendimento neste sentido é a efetivação da alegria festiva, ponto fundamental de toda a realização do ritual do *Piyarëtsi*. Ao meu ver, os forrós eletrônicos e Chichas, podem ser compreendidos como sons que fazem o corpo dançar²³².

Fazer o corpo dançar é um dos procedimentos mais importantes na concepção mitológica do *Piyarëtsi*. É um dos pontos de partida para demonstrar a gratidão *Ashenika* a *Pawa*, que vendo seus filhos dançando (e tomando *piyarëtsi*) se alegra também. Então, também de um ponto de vista, digamos “tradicional” – a partir de termos próprios nativos de entendimento conceitual sobre o rito -, uma função da sonoridade das “músicas viracocha” não seria propriamente contraditória à possíveis funções das demais

sobretudo a aspectos dos rituais de consumo da ayahuasca. Dentre estas últimas, as canções de “huarmi Icaro” são significativas. Assim se refere o artista a estas canções: “The “Huarmi Icaro” talks about an aspect of this tradition. This is fairly common here. Your wife or your girlfriend leaves you. You miss her. You want to see where she is or who she’s with. This is not easy to do, but it can be done. You go to an ayahuasca specialist and he gives you a particular song to bring her back. And sometimes you can have a vision and see her. That may be the only way to see her. These are things that happen here, so I sing about them. Other than that, they have no special significance. As I shout at the end of “Huarmi Icaro,” “These are the mysteries of my jungle!” They can’t be explained, but they can be sung.” (conforme: www.thevitalrecord.com/menko-words (acesso em 24/05/2021).

231 Isto foi inclusive ressaltado nos discursos iniciais no “grande *Piyarëtsi*” conforme relatei no Capítulo 3.

232 Me lembro de uma situação em que Wewito me disse: “quando liga o forró, já no outro dia, aí começa memo o arroxa!”. A frase desencadeou muitos risos dos presentes, concordando com Wewito. Alguns até sinalizaram positivamente, simulando com expressões corporais atos de dança em dupla, como se estivessem enlaçados com uma parceira de dança.

sonoridades rituais. Ambas as manifestações têm por princípios, – entre outras coisas – fazer o corpo dançar. Ao que tudo indica, pode haver outras formas quiçá mais elegantes e complexas de se fazer isso, e nisto sim poderia residir parte da diferenciação que dá aos rituais “tradicionais” um outro lugar na hierarquia simbólica do *Piyarëtsi*.

Os forrós/chichas eram apreciados na maioria das vezes pelos jovens. Em um *Piyarëtsi*, no entanto, muitos adultos (sobretudo as mulheres) também tomavam parte nas danças. No entanto, como me chamou a atenção Oãtxoke, a compreensão dos jovens poderia ser entendida como a de uma pessoa ainda em formação. Neste sentido, também era compreensivo a pouca atenção a formas mais elaboradas de entendimento ritual por parte destes sujeitos. No decorrer de sua formação como pessoa *Ashenïka* é que estes iriam descobrir, com os antigos, as complexidades envolvendo as histórias mitológicas e os meandros das sonoridades rituais. Conforme o passar do tempo, os jovens iriam aos poucos construindo outros modos sensitivos em relação as musicalidades do *Piyarëtsi*, possibilitando formas de socialidade distintas daquelas do forró/chicha eletrônico. Se aprenderia assim a fazer o corpo dançar com outros modos de significação. Estas outras vias de expressão ritual revelam poderes (políticos, espirituais e sociais) que podem dar àquele que domina suas técnicas, lugar diferenciado no corpo social.



Foto – Criança *Ashenika* segura um Tãpo em um *Piyarętsi*.

CAPÍTULO 5 – Flautas, Cantos e Serpentes.

5.1 – A flauta *Sōkari*

5.1.1 - Da sua constituição

O *Sōkari* é um aerofone constituído por um conjunto de cinco tubos²³³ fechados em uma das extremidades (pelo nó da taboca), amarrados lado a lado. Há uma graduação entre os tubos que são cortados em diferentes tamanhos, o que diretamente dá a cada um, quando soprado, sonoridade diferenciada em relação aos demais. Tais tubos são feitos a partir de um tipo de taboca específica, chamada pelos *Ashenika* de forma homônima à flauta, como *sōkari*²³⁴. A parte superior de cada cano é cortada reta, sem nenhuma forma especial de bocal. Na parte inferior, logo após o nó da taboca, que constitui o tampo do cano, o corte se faz em um formato de V, diferenciando-se da outra extremidade. Para as amarras dos canos entre si, se utilizam fios de algodão tecido pelas mulheres, do mesmo tipo de fios que são utilizados em peças do vestuário *Ashenika*, como por exemplo, no *kitarētsi* (*cushma*). Depois de terminadas as amarrações, é passado o mel de abelha, que, como me disseram os informantes, serviria para melhor prender os canos uns aos outros. Por outro lado, a técnica de utilização da cera nos canos da taboca, em maior ou menor quantidade, possibilitaria também um recurso de ajuste fino de afinação do aerofone, de acordo com critérios de sonorização específica deste instrumento²³⁵. Para tocar é preciso

233 Alguns trabalhos como Weiss (1975) e Brown & Fernandez (2001) apontam para a flauta *Sōkari* como construídas também com oito e/ou dez canos. Em meu trabalho de campo, esta constituição foi atribuída a outra flauta, a *Totama*. Esta por sua vez, se trataria de empréstimo de outros povos do Peru e não se constituiria com a mesma importância e valor na hierarquia dos instrumentos musicais. Isto também acontece com a outra flauta (do tipo quena), o *Showirētsi*. Vale ressaltar que o material (a taboca) utilizado para a construção destas últimas duas flautas, *Totama* e *Showirētsi*, não é o mesmo usado para a construção do *Sōkari*. O material para a construção deste tem suas particularidades que trataremos adiante.

234 Adotarei a grafia *sōkari* para me referir à taboca e *Sōkari*, para me referir à flauta.

235 Vale lembrar que Lévi-Strauss (2004 [2]: 414-416) em “Do meu às Cinzas” no seu clássico texto dedicado aos “instrumentos das trevas”, indica - a partir de mitos guayaki e outros da região do Chaco - a associação da cera de abelha (ou sua fumaça) a procedimentos acústicos. Essa substância, associada a explosão de bambus secos (jogados ao fogo), conjugariam a “fumaça de mel” aos instrumentos das trevas, da mesma forma que a fumaça do tabaco seria conjugada aos chocalhos (sobretudo de cabaças). Sugiro que talvez tenhamos mais do que razões práticas na utilização da cera de abelha na construção da flauta *Sōkari*. Associada de forma metódica – acompanhei o tratamento cuidadoso do processo - aos canos sonoros taboca (tão rara e venerável), ela parece indicar mais do que uma espécie de cola natural. No entanto, não tenho informações etnográficas suficientes para levar adiante a análise, apenas sinalizando que elas poderão vir a ser estudadas em trabalhos futuros.

posicionar o *Sōkari* de forma perpendicular à boca, direcionando o ar pelo sopro com os lábios em 45° na direção oposta da extremidade superior de cada cano individualmente²³⁶.

Vale apontar algumas particularidades sobre a taboca *sōkari*, o suporte material principal para a construção da flauta *Sōkari*. Ao que tudo indica a homonomia correspondente entre a planta-taboca (*sōkari*) e o artefato, a flauta (*Sōkari*), reforça uma correspondência substancial. Fui advertido muitas vezes por meus interlocutores *Ashenika* que, diferentemente do que se dá com a construção dos demais aerofones e o tambor, em que se pode utilizar vários tipos de madeiras, para a construção do *Sōkari* apenas um tipo de taboca específica poderia ser utilizável. Além disto, esta madeira especial só seria encontrada no centro-oeste do país vizinho, o Peru, nas regiões recorrentemente citadas pela etno-história *Ashenika* como lugares originários, notadamente o Gran Pajonal e o Alto Ucayali. No tempo do verão em que as expedições e viagens longas se dão, é comum que as famílias *Ashenika* façam excursões para visitarem parentes no Peru, de onde trazem as tabocas para a construção de *Sōkari*.

Houveram tentativas de se plantar a taboca *sōkari* na T.I. Kampa do Rio Amônia. Alguns interlocutores me afirmavam que, portanto, havia a planta ali sim. Mas também recorrentemente outros me diziam que, de fato, ou as mudas trazidas do Peru não vingavam, ou as que ali estavam não tinham o mesmo poder que as de lá. Portanto, as plantas por mudas não teriam exatamente a mesma qualidade de planta que as originárias peruanas. Benki, que foi um dos que tentaram trazer a muda das tabocas para a T.I. do Rio Amônia, me afirmou que realmente não dava certo o empreendimento, pois se não morriam, “perdiam o espírito delas” e que, portanto, eles tinham realmente que viajar até o Peru para buscar as “verdadeiras tabocas” de *sōkari*. Shomōtsi ao comentar sobre as tentativas de plantar *sōkari* na T.I. do Rio Amônia, sorriu de forma irônica, apontando o caráter ingênuo da proposta e a obviedade do resultado insatisfatório. Assim fechou o assunto: “não tem como não rapaz, *sōkari* mesmo só tem lá em Peru”.

Quero salientar, portanto, que a materialidade da taboca *sōkari* parece apontar para uma questão essencial. Ao que tudo indica, haveria na essência da planta, algo que a remeteria à temporalidade mitológica e a saberes a ela associados. A planta precisaria nascer e se constituir em território originário. Seu transplante causaria a “perda do espírito”, que remeteria no pensamento nativo a perda de sua essência e poder. Depois de

236 As características do *Sōkari* são similares às de muitos instrumentos musicais conhecidos genericamente como flauta-de-pã, remetendo ao amplamente conhecido Deus da mitologia grega, Pã ou Pan. Nesta mitologia, este seria uma entidade metade homem, metade bode.

constituída em seu local original, ela poderia ser cortada e levada para outro lugar. Nestas condições a taboca levaria consigo o seu poder específico.

Ao fim de uma das seções do ritual do *Kamarãpi* (ayahuasca) que participei tendo Benki como condutor, após horas madrugada adentro de atuação da “força” da ayahuasca e dos cantos rituais, iniciamos uma conversa sobre os poderes da “mariación” (a embriaguez, o efeito das “mirações”²³⁷ e suas implicações) e do conhecimento tradicional *Ashenika*. A conversa iniciou pela questão da ayahuasca, que acabávamos de tomar e sentir (e ainda sentíamos, ao menos para mim, por muitas horas), mas curiosamente desembocou (interessante!) no poder do sopro e, mais ainda, em *Sōkari*²³⁸.

Refletindo sobre estes assuntos Benki me contou:

Um grande *ātawari* tava bebendo caíçuma. Tava já bem na força da mandioca mesmo. Aí ele escutou o canto: son son son son. Aí pensou: rapaz, quem tá cantando assim esse canto, fazendo essa música assim? Foi, foi, caminhou, caminhou e foi ver, era a taboca. O espírito da taboca que o vento soprava e fazia aquele canto. Era o *sōkari*. Mas pra ter a ideia de aprender mesmo a fazer e a tocar a flauta, ele teve que negociar com o dono da taboca, que é *Kēpiro*, aquela cobra que é forte mesmo! Depois é que *Kēpiro* ensinou *Sōkari* e deixou outros grandes conhecimentos pro povo *Ashaninka*. (Benki Piãko)

Este pequeno fragmento de narração mítica, condensa e aponta para algumas importantes questões que tratarei adiante. Gostaria de chamar a atenção neste momento para o fato que ao falar sobre o assunto das tabocas, Benki enfatiza de forma interessante a necessidade de negociação prévia com o “espírito” e “dono da taboca”, *Kēpiro*, a cobra surucucu-bico-de-jaca²³⁹. Este processo de negociar pressupõe o estabelecimento de uma

237 Este é um termo amplamente utilizado para nominar os efeitos do uso da Ayahuasca, como produtora de miragens. Apesar de usarem esta denominação, ouvi de meus interlocutores, sobretudo de Benki e Moisés, que o termo não seria apropriado, uma vez que carrega em si o sentido de ilusão ou falsa realidade. O processo desencadeado pela Ayahuasca entre os Ashenika de forma alguma estaria de acordo com este sentido. O que se sente no Kamarãpi tem profunda percepção de realidade e os agenciamentos mediados pelo rito são de impacto nestes termos, implicando na vida real terrestre.

238 Em outra ocasião Benki me chamou a atenção para o efeito de “mariación” que o tocar *Sōkari* apresenta. Como já afirmei no capítulo anterior, da mesma forma, porém em menor grau, o ato de tocar *Tãpo* e de cantar também causam “mariación”. Voltarei nesta questão adiante.

239 A espécie tem o nome científico de *Lachesis muta* e pertence à família das víboras, *Viperidae*. Esta família compreende os gêneros *Lachesis* (surucucus), *Bothrops* (jararacas) e *Crotalus* (cascavéis). As *Lachesis Muta* são as maiores serpentes peçonhentas da América Latina. A peçonha laquéica (do gênero *Lachesis*) apesar de ter baixa toxicidade se comparada às outras duas espécies viperídeas, é inoculada em grande quantidade no momento da picada, acarretando efeitos extremamente severos no organismo afetado, podendo facilmente levar a vítima a morte.

aliança muito específica, pois, se constitui uma relação com um sujeito muito poderoso e, por sua vez, muito perigoso. Isto nos dá subsídios para começar a compreender as práticas de cuidado, a seriedade e o respeito implícitos na manipulação destes materiais, assim como algumas ações de prescrições relacionadas à flauta *Sōkari* propriamente dita.



Foto – *Ātariite* fazendo *Sōkari* no “grande *Piyarētsi*”.

Os *Ashenika* recorrentemente falam da importância da flauta *Sōkari* no *Piyarētsi* e sua posição de destaque na hierarquia dos instrumentos musicais rituais. Sua aparição, conforme já me referi, além de atribuir um caráter poderoso e honroso às atividades de um *Piyarētsi* (tornando o evento mais valorizado), foi relacionado também a vários aspectos que sugerem presenças marcantes no rito, tais como: da “voz de Pawa”, dos *Ātawari* (seres mágicos dos patamares celestes), dos *Ātariite* (anciões), do “espírito da taboca”, da “força da taboca” e por sua vez, do próprio *Kēpiro*. Esta entidade é sem dúvida a mais intimamente ligada a flauta *Sōkari*, mas também a muitos outros aspectos da cultura material *Ashenika*.

Entre os efeitos da peçonha estão: intensa dor, sangramento abundante e necrose regional, inchaço, diarreia e dores abdominais, vômito, bradicardia, hipotensão, disfagia, choque anafilático e falência renal. Conforme Santos (2013).

Partindo de relatos míticos em sua etnografia entre os Ashaninka do Rio Envira, Beysen (2008) afirma que *Kēpiro* seria o responsável pela transmissão de conhecimento de boa parte da cultura material nativa e seus sinais diacríticos identitários masculinos, como por exemplo, a coroa²⁴⁰, o *txoxiki* (vários tipos de colares) e o uso do arco e flecha²⁴¹. Na versão do mito de *Kēpiro* narrado por Jomanoria (um dos principais informantes de Beysen entre o grupo Ashaninka do Rio Envira), além destes itens, a própria *Kitarentsi* (a vestimenta tradicional, chamada também de “cushma”) seria também um aprendizado herdado de *Kēpiro*, figurando “como se fosse” uma pele de cobra (pois, além de bela, que pode ser trocada). Complementarmente, a vestimenta ainda funcionaria como uma espécie de proteção do usuário à ataques de picadas de cobras.

Retomemos então um ponto crucial para entendermos mais sobre a flauta *Sōkari* e suas especificidades e poder. A taboca específica que dá corpo a flauta *Sōkari*, é miticamente de propriedade de *Kēpiro*. Como “dono” da taboca, é com ela que é preciso negociar/pedir/estabelecer aliança, para que se possa obter o material e por sua vez, para se poder construir uma flauta. Mas mais do que a guardião/dono da matéria prima do instrumento (uma madeira oca), *Kēpiro* foi justamente quem, em ato de estabelecimento de aliança no tempo mítico, ensinou aos *Ashenika* como fazer e, sobretudo, como tocar a flauta *Sōkari* (além de tudo mais relacionado a cultura material e sinais diacríticos masculinos do grupo). Mas mais do que isto, ao que tudo indica, neste processo de aliança e de transmissão de conhecimentos, há algo imanente da entidade de *Kēpiro* que se transfere em alguma medida para o(s) pupilo(s) aprendiz(es), que toma(m) para si, parte dos poderes do mestre, através do contato com a materialidade da taboca (já transformada em flauta, ou seja, na ordenação de tubos especificamente diferenciados entre si, formando um sistema relacional acústico-sonoro). A taboca em si, *sōkari*, é *Kēpiro* (em alguma medida) e por sua vez, é (também em alguma medida) *Sōkari* (a flauta). Qualquer procedimento em relação a esta (sua construção, manipulação ou toque), portanto, exige mediação e pressupõe lidar com perigo e poder.

Aqui vale retomar algumas observações que fiz no Capítulo 4 sobre a narração do mito da personagem *Ptsitsiroyte* e os aprendizados sobre a prática do *Piyarētsi*. Como já me referi, conforme a narrativa mítica, o aprendizado sobre o toque da flauta *Sōkari* se dá

240 Beysen chama de coroa salientando que “pensando no ideal “*kempiroiano*”, seria mais adequado falar em “coroa” ao invés de “chapéu”, já que o chapéu está, também, aberto em cima” (Beysen, 2008: 95).

241 Isto coincide com as informações que tive em meu trabalho de campo no Rio Amônia.

através da intervenção do uso de plantas mágicas, mascadas e sopradas na flauta. É através deste ato que acontece, portanto, a mediação relacional tocador/instrumento. Se a flauta *Sōkari* é de propriedade de *Kēpiro*, os ensinamentos de *Ptsitsiroyte* aos aprendizes – dando a batata e os instruindo a soprar na flauta -, fornecem conhecimentos para que estes atuem magicamente na pacificação da entidade dona da flauta. O que me parece, portanto, é que *Ptsitsiroyte* ensina um modo de uso de *pusanga* - na modalidade de ato mágico de sopro com plantas poderosas -, para **seduzir** e **encantar** *Kēpiro*, tornando-o aliado.



Foto – *Ashenika* realizando o *Sōkatāatsi*.

5.1.2 – *Sōkari* e os cuidados exigidos.

Uma vez que a flauta *Sōkari* é de uso exclusivo dos homens, interdita às mulheres (que podem vê-las e ouvi-las, mas não as tocar), a aliança com *Kēpiro*, portanto, diz respeito, a princípio, ao mundo masculino. Isto vale também para os demais itens da cultura material Ashaninka atribuídos como ensinamentos de *Kēpiro*, como os colares, a coroa, o arco e a flecha. Todos estes materiais têm restrições ao toque das mulheres.

Focalizemos um pouco mais alguns fatos comuns entre flechas e a flauta *Sōkari*. No mundo conceitual *Ashenika*, ambos itens referenciam diretamente picadas de cobras. As próprias formas constitutivas dos artefatos em si (flecha e canos da flauta) parecem remeter a esta ação. Ouvi recorrentemente de meus interlocutores a afirmação de que as cobras, quando picavam alguém, estariam antes realizando a ação de “lançar as suas flechas”. Esta referência aparece nas narrativas míticas chamando a atenção para a capacidade particular das cobras como exímios atiradores de flechas, com grande poder de veneno²⁴². Esta particularidade do pensamento Ashaninka também surge na etnografia de Peter Beysen (2008) fazendo parte das informações trazidas por Jomanoria em sua narrativa sobre o mito de *Kēpiro* (grafado por Beysen como *Kempiro*) nos seguintes termos:

“(…) Aí de tarde ela [a cobra *Kēpiro*] saiu bem cedinho e só chegava de tarde, cinco horas. Ele anda todo canto. Por isso cobra anda todo canto na mata, tardinha ele vai para a casa dela. E com flecha, flecha dele. Nós também aprendemos a flechar das cobras. Flecha, por isso que temos flecha agora também, porque cobra ele só usa flecha, arco, quando morde gente, ele está dizendo que está flechando, está flechando. Por isso que nós flechamos também qualquer macaco, né, aí, porque nós antigamente, história da cobra vai muito longe, muito longe. (...)” [narração de Jomanoria em (Beysen, 2008: 103)].

Para Beysen esta forma de entendimento apresentado na narrativa de Jomanoria sobre a capacidade de ação das cobras ao picarem como sendo um ato de flecharem, explicitaria, para o autor, a percepção perspectivista da cosmologia Ashaninka em particular e ameríndia em geral, conforme as formulações de Viveiros de Castro (1996) e de Lima (1996).

242 Por exemplo, no segundo caderno de sua etnografia entre os Ashaninka do Rio Amônia, dedicado a tradução de narrativas míticas, Mendes (1998: 17 – 22) apresenta a “História de *Aroushe*” (contada por Aricemi) onde há indicações desta correlação picada/flecha, inclusive sobre a própria personagem *Kēpiro*, grafado pela autora como “*Kembiro*”.

Tive a oportunidade de presenciar em meu trabalho de campo a produção de uma flauta *Sōkari*. Benki, utilizando algumas tabocas vindas do Peru, foi o produtor do instrumento, feito com o intuito de utilizá-lo num grande *Piyarētsi* que estava por vir. Quando cheguei na casa de Seu Antônio e Dona Piti, pais de Benki, este estava com os canos de taboca *sōkari* apenas cortados, com a flauta ainda em processo de feitura. Enquanto conversava comigo, ia passando cera na linha de algodão para a amarração dos canos da flauta. Havia alguns meninos que acompanhavam os procedimentos ao lado de Benki. Em um dado momento, sob risos, um deles pegou uma das tabocas cortadas em cano que estavam no chão e fez um movimento que simulava o bote de uma cobra na direção do outro menino, sonorizando a investida com a onomatopeia “sonsonsonson...”. Os outros meninos saíram correndo e rindo, tudo em tom de brincadeira. No entanto, Benki, ao ver a situação, advertiu os meninos, falando algo que não compreendi em Aruak. A princípio, para mim, a advertência parecia ser em relação a algazarra dos meninos e não sobre algo específico relacionado as tabocas. No entanto, seu Antônio, que presenciava a distância o ocorrido, também levantou a voz para os meninos em advertência, primeiramente falando com eles em Aruak, mas, em seguida – provavelmente notando a minha observação da cena – ele olhou para mim e falou em português: “Fica brincando com taboca assim e depois cobra vem e pica mesmo!”. Na sequência Benki completou: “Com *Kēpiro* não se brinca não”.

Passado algum tempo busquei refletir mais sobre este evento. Lembrando da cena da simulação do bote da cobra, recordei que o menino segurou a taboca usando a parte que seria a de baixo do cano da flauta, aquela em corte “V”, como se fosse a boca da cobra entreaberta²⁴³. Além disto, a onomatopeia empregada “sonsonsonson...”, ou melhor grafada, “SōSōSōSōSō...”, se referia ao próprio som da flauta *Sōkari*, que, por sua vez, remetia diretamente, ao que tudo indicou no evento, à cobra. O próprio Benki em um *Piyarētsi*, enquanto observávamos a realização de um *Sōkatāatsi* (micro-ritual de *Sōkari*), me falou sobre a “voz de *Sōkari*” que estaria “cantando” no terreiro, utilizando para exemplificá-la exatamente a mesma onomatopeia “SōSōSōSōSō...Sōkari”. Como se pode notar, a primeira parte da expressão é a repetição da primeira sílaba da palavra *Sōkari*, acrescentada por Benki ao fim da onomatopeia. Mas vale salientar que esta expressão foi

243 Interessante notar que esta mesma forma de corte em “V” também está presente em uma das extremidades da flecha, aquela utilizada para se ter impulso pela corda do arco.

apresentada por Benki de forma cantada, com uma melodia que correspondia à que era executada naquele momento pelas flautas no terreiro.



Foto – Seu Antônio puxando *Sökatãatsi*.

Interessante notar que Weiss (1975) ao tratar do mito da personagem *Aviveri* (um *Tasorēetsi*, espécie de semi-deus no panteão nativo) apresenta algumas de suas ações de transformações de humanos em animais, plantas, etc. Um dos modos de efetivar estes atos seria através do próprio sopro de *Sōkari*. A onomatopeia de tal sopro é grafada pelo autor como “soosoosooso...”. Esta mesma grafia é encontrada no Dicionário Asháninka-Castellano (Kindberg, 2008[1980]) no verbete “*Soncarentsi*”, traduzido para o espanhol como “antara” (um tipo de flauta). A raiz “Sonca” é encontrada no verbete seguinte do dicionário, “soncavari”, que é traduzido como “ruído del diablo”, sendo a onomatopeia “soo” a expressão do tal “ruído”. Voltaremos a frente a este tema, mas gostaria de já assinalar que esta expressão sonoro-vocal compõe o que chamarei de **motivo Sōkari** ou **motivo sonoro de Kēpiro**, sobre o qual tratarei adiante.

5.1.3 – Serpentes ou aqueles/as que são temidos/as.

A questão do medo de ser picado pela serpente ao produzirem ou mexerem com os artefatos mitologicamente aprendidos com *Kēpiro* foi bastante recorrente em afirmações de meus interlocutores em campo e é, - corroborando com estes fatos - veementemente ressaltado no decorrer do texto etnográfico de Beysen (2008). Em uma destas passagens, afirma o autor:

A cobra kempiro, a mais valente de todas, ensinou aos Ashaninka o uso do arco, o uso do chapéu e dos colares. Digamos que o chapéu e os txoxiki refletem uma estética de poder, uma admiração por uma “beleza letal”. Porém, o motivo de kempiro é mais do que isso: é ao mesmo tempo uma prova da superação do medo da morte. Quando se erra o motivo de kempiro, a cobra vai morder aquele que errou. Assim, no motivo de kempiro encontramos a essência da arte Ashaninka. (Beysen, 2008: 96).

Neste mesmo sentido, mais à frente no texto, Beysen cita a fala de Jomanoria ao se referir ao assunto.

(...) Por isso que nós usamos, pois acha bonito, né, aquele... Agora, se fizesse errado, meu avô disse, quando tu faz *kempiro* colar, né, quando tu não fez direitinho, aí, kempiro, ele vai te morder. Ele te morde. É. Ele vai te pegar porque tu não acertou lista dele (os desenhos da pele da cobra). É perigoso. Por isso que a gente aqui não faz chapéu, porque pode errar, depois vai para a mata, vem *kempiro* e morde a gente. Tem medo de fazer. (Jomanoria em (Beysen, 2008: 104))

E completa Beysen: “Jomanoria ri com um pouco de vergonha. Confessar medo é incomum entre os Ashaninka” (Beysen, 2008: 104).

Os apontamentos de Beysen são fecundos e foram de extrema importância para me ajudar a compreender mais profundamente a relação dos Ashaninka com as cobras e outros sujeitos perigosos (poderosos), como *Kēpiro*, o que, de fato, proporcionou um melhor entendimento sobre os artefatos a este relacionado, notadamente, *Sōkari*. A perspectiva analítica de Beysen faz jus à complexidade do conceito de “medo” entre os Ashaninka²⁴⁴, diferentemente do modo, digamos, reducionista, com que é tratado em alguns trabalhos, como Mendes (1998) e Pimenta (2002). Nestes a noção de medo surge como cancelador de relações, tudo se passando como se o fato de temerem as cobras ou *peiaris* (almas dos mortos), por exemplo, levasse os Ashaninka a fugirem, se afastarem da relação com estes sujeitos.

Pelo contrário. Justamente por reconhecerem o poder de tais sujeitos, os temem, mas também, os admiram e buscam estabelecer com eles, antes, relações de alianças. O verbo “temer” aqui se refere a significados mais amplos do que apenas ter medo, apontando também para a ideia de veneração ou reverência, no sentido de respeito prestado a sujeitos de poder²⁴⁵, divindades e/ou coisas sagradas. Não é por acaso que entre os motivos pictóricos recorrentes na arte gráfica Ashaninka (das pinturas faciais, dos desenhos em *Kitarētsis* e outros ornamentos, como a coroa), os mais valorizados são: *Kēpiro* (serpente surucucu-pico-de-jaca), *Xopa* ou *Xonki* (onça), de *Kamatongue* (serpente jararaca), *pusanguinare* (serpente), *oye* ou *oyenki* (arco-íris, que também é considerado na cosmologia Ashaninka uma espécie de serpente) e *peiaris* (alma dos mortos).

244 Beysen cita Van Velthem (1992, 2003), chamando a atenção para a potência analítica do trabalho desta autora, sintetizando a complexidade da arte ameríndia já no título de seu livro sobre a arte Wayana: “o belo é a fera” (2003). Esta expressão evoca, como bem sinaliza Beysen, “o valor que a alteridade ganha neste sistema de significação: quanto mais “feroz” for um animal, mais “belo” ele se torna”. Neste sentido, Beysen afirma que para Van Velthem, a valorização visual e semântica da expressão “o belo é a fera” “se apóia justamente sobre uma correlação existente entre o sobrenatural e os seres que estão imbuídos de suas características predatórias e transformativas.” (Beysen, 2008: 41)

245 A palavra Ashaninka *Pinkáatsari* se refere a sujeitos com reconhecido papel de liderança (também traduzida como chefe, cacique e curaca). A tradução literal do conceito é apresentado por Weiss (1975) - e replicado por vários autores - como “aquele que é temido”.

5.1.4 – O Motivo gráfico de *Kẽpiro*.

Conforme já me referi, o motivo de *Kempiro* é caracterizado por Beysen (2008)²⁴⁶ como a “essência da arte Ashaninka”, pensado a partir da ideia de que as pinturas corporais (que incluem aqui, adornos e outros artefatos como colares e coroa) refletem uma estética de poder que transita entre beleza, ferocidade, monstruosidade, perigo, força e letalidade. Neste sentido escreve o autor:

Jomanoria, Ashaninka do rio Envira, desenhou para mim a cobra *kempiro*, a mais venenosa que existe, como uma sucessão de vários "x". Sua representação da cobra parecia, a princípio, a mais minimalista possível e a mais fácil de ser realizada. Mesmo assim, ele passou praticamente o dia inteiro a desenhar aquele “x”, representando *kempiro*. Sua demora em produzir o desenho não advinha do fato de não estar acostumado a desenhar em papel, mas porque se cometesse um erro ao desenhá-la ele poderia morrer. A cobra *kempiro* viria mordê-lo. O mesmo desenho, por exemplo, gravado num recipiente de *xiko* (cal para mascar coca) teria levado o mesmo tempo. Este exemplo nos faz perceber como a arte minimalista dos Ashaninka pode ter um significado tão denso.

Este trecho do texto de Beysen traz informações sobre o motivo minimal pictográfico de *Kẽpiro* expressado pelo desenho de “X”. Apesar de uma possível impressão de simplicidade no traçado, Beysen reitera o cuidado e atenção necessários para a elaboração do mesmo, reafirmando as questões do perigo e da morte envolvidos na empreita, sobre o que tratamos a pouco. Mais do que isto, gostaria de remarcar a sugestão de Beysen de tomar o motivo de *Kepiro* como princípio e essência da arte e estética Ashaninka²⁴⁷. Concordando com a indicação de Beysen, penso que seja possível

246 Beysen não apresenta nenhuma elaboração analítica sobre o conceito de “motivo”.

247 Beysen (2008) se utiliza do conceito de estética de Overing (1991) tomando este de forma ampliada sugerindo sua extrapolação para outras esferas da vida ameríndia. Neste sentido Beysen utiliza o conceito de estética como um guia importante para a compreensão do estilo de vida Ashaninka. Neste sentido, e partindo de Overing, escreve que “o conceito de estética não é algo dotado de natureza autônoma” Seria antes de tudo, “um conceito moral e político”, que nos permitiria compreender a socialidade ameríndia, uma vez que integra o conhecimento à atividade produtiva. A partir deste entendimento analítico, Beysen chama a atenção para o modo apropriado do próprio conceito de “arte” Ashaninka, que utiliza a mesma palavra para também definir “conhecimento”, qual seja, o termo *Yorêka*. Portanto a abordagem do autor da produção artística Ashaninka busca captar o seu “senso de comunidade”, tentando compreender seu estilo de vida em seus múltiplos aspectos sensoriais.

apontar algumas correspondências complementares transformativas destas ideias em outros horizontes de sentidos, marcadamente nos planos sonoro e coreográficos.

5.1.5 – Motivo de *Sōkari*

Um de meus intentos etnográficos foi buscar compreender e elencar possíveis padrões sonoros nas musicalidades rituais *Ashenñka*. Neste sentido eu procurava aprender toques, técnicas de execução e linhas melódicas, tanto dos tambores como das flautas. No entanto, no caso de *Sōkari*, estes procedimentos de aprendizados eram mais difíceis de terem sucesso por vários motivos. Primeiramente pelo fato de não serem quaisquer pessoas que as tocavam, dificultando encontrar um professor, como eu tinha no caso do *Tãpo* e das canções deste repertório, na figura de Oãtxoke²⁴⁸. Estas flautas são pessoais, não compartilhadas e, também, não fazem parte dos artefatos produzidos como mercadoria ou artesanato pelos *Ashenñka*. Assim, como eu poderia acessar uma delas? De toda forma, eu também sentia que havia de fato alguma recusa a aprofundar o assunto e que não era comum falar de *Sōkari* para pessoas de fora. Isto acontecia mais ou menos da mesma forma em relação aos cantos do repertório do ritual do *Kamarãpi*²⁴⁹ (Ayahuasca). Foi preciso tempo e o estabelecimento de uma relação de confiança mais profunda com meus interlocutores para que eu começasse a ter acesso a informações mais específicas sobre estas duas modalidades de musicalidades rituais nativas.

Depois de presenciar e gravar alguns rituais do *Piyarëtsi* onde haviam acontecido o *Sōkatãatsi* (micro-ritual com a presença de *Sōkari*), tive a oportunidade de realizar sessões de audição para apresentar as gravações para Wewito²⁵⁰. Foi numa destas ocasiões que pude pela primeira vez conversar de forma mais pontual sobre a atuação destas flautas, e, neste sentido, em um dado momento do diálogo assim me explicou Wewito:

Quando a gente toca *Sōkari* – não é qualquer um não -, só toca no *piyarëtsi* mesmo. Não toca sozinho em casa não. Também mulher não pode pegar. Elas têm ritual também. Você viu elas cantando né? Fazendo *Pirãtãatsi* delas. Então, quando toca

248 Não tenho dúvidas que Oãtxoke sabia muito sobre *Sōkari*. Mas de fato, ele pouco se dispunha a falar de forma mais aprofundada sobre o tema comigo, sempre preferindo que eu buscasse outros informantes, como Wewito, Antônio, Bandeirão e outros.

249 Vale lembrar (como já me referi anteriormente) que em meu processo de negociação para a realização do trabalho de campo, fui advertido em várias ocasiões sobre a interdição de questões relacionadas ao *Kamarãpi*, sob pena de não conseguir a autorização para se estabelecer na T.I.. Uma das pessoas que me advertiram nestes termos foi o professor José Pimenta.

250 Estas audições *a posteriori* do rito não tinham, infelizmente, um caráter extensivo (poucas horas), mas, felizmente, em alguma medida, sim, intensivo.

Sökari, o principal toca aquela música e os outros que tão junto tocam logo depois, com um tempinho e repete aquele toque, e repete, e repete. Assim vai formando e os sons vão cruzando, junto com o balanço que vai fazendo porque também tem a dança, que vai fazendo pelo terreiro e tocando. (Wewito Piäko)

Um dos primeiros aspectos característicos do repertório destes instrumentos que chama a atenção na fala de Wewito é a execução sonora em alternância²⁵¹. A canção se dá num jogo de proposição (núcleo) e respostas subseqüentes (periferia) que reproduzem, digamos assim, a mesma melodia do proponente, com um certo atraso temporal de milissegundos²⁵². O discurso nativo reconhece, portanto, que há um processo de repetição, de produção da ocorrência do mesmo, no caso, da reprodução pelos demais da sonoridade executada pelo proponente. No entanto, observando em detalhe e analisando as sonoridades, pude perceber que este sentido estrito do termo (repetição como retorno do mesmo) se dá de forma mais contundente nas execuções dos sujeitos (flautas/tocadores) da periferia que se encontram próximos do núcleo (flauta do proponente). Na medida em que os toques vão se replicando no tempo, e também no espaço, atingindo os sujeitos periféricos mais afastados do núcleo, o “mesmo”, em similitude homóloga, vai se diferenciando, chegando a diferenças significativas (outro toque). Ao que parece, esta diferenciação que se passa na medida do distanciamento em relação ao núcleo é tomada como uma espécie de efeito colateral reativo do toque principal, sendo, apesar de aparentemente importante, menos valorizado, como uma similitude que vai perdendo o referencial mimético e se tornando outro²⁵³. Apesar de orbitar o conjunto, seu efeito parece apontar para um ruído de fundo²⁵⁴.

251 Esta técnica característica é amplamente difundida nas musicalidades ameríndias. Travassos (1984, 1987), por exemplo, menciona esta recorrência no âmbito da música amazônica, citando as músicas de flauta-de-pã entre os Tukuna, Baniwa, Paresí, Maku, Cubeo, Bororo, Juruna, Trumai, Kamayurá, Waurá, Tukano, e muitos outros grupos.

252 Para mim como violonista/guitarrista, a sensação sonora do procedimento da execução das flautas tinha semelhança com a função “delay” (atraso) que é comumente encontrada em processadores e pedais de efeitos. A diferença é que, ao invés de vários instrumentos executando repetições – como as flautas *Sökari* –, temos um só que é gravado e repetido pelo processador que realiza o efeito sonoro.

253 Vale lembrar que o proponente (núcleo) tem uma posição hierárquica de destaque no rito e além, sendo um reconhecido sujeito de poder e prestígio social.

254 Interessante notar que do ponto de vista da performance, os sujeitos periféricos mais distantes do núcleo têm também uma atitude menos intensa. É como se, ao estar afastado do núcleo, a intensidade e o entusiasmo fossem de menor grandeza. Na medida em que o conjunto de tocadores segue em movimento pelo terreiro, é comum notar alguns deles que ficam para trás, quase descolados do grupo. Por vezes, nem executam os movimentos de dança, se locomovendo apenas

Conforme apresentei no Capítulo 3 deste trabalho, a concomitância sonora de diferentes fontes de produção musical é um dos aspectos mais valorizados na audição das musicalidades expressas no ritual do *Piyarëtsi* (também em relação aos cantos do ritual do *Kamarãpi*, como veremos adiante). Do ponto de vista de uma avaliação positiva de um ritual, o seu ápice musical se dá no momento em que muitos sons com linhas melódicas diferentes estão sendo executados ao mesmo tempo, no que caracterizei em minha descrição do “grande *piyarëtsi*” como um ‘tudo ao mesmo tempo agora’. Este momento ritual pode ser tomado por um expectador não informado de forma incompreendida em sua beleza e potência, podendo sugerir uma avaliação de incômodo devido a uma suposta bagunça ou desordem. Mas, pelo contrário, os fluxos sonoros distintos que se **entrelaçam** e se **entrecruzam** concomitantemente no contínuo temporal do rito são índices que sugerem, do ponto de vista nativo, uma valorização positiva do evento²⁵⁵. Ou seja, o “**cruzamento**” sonoro é um ideal que perpassa as musicalidades do sistema ritual *Piyarëtsi-Kamarãpi*.

Neste sentido, esta característica também é citada, por exemplo, por Wewito²⁵⁶ - conforme a fala apresentada a pouco - quando descreve os processos específicos relacionados à performance de *Sōkari*, afirmando que “**os sons vão cruzando, junto com o balanço** que vai fazendo, porque também tem a **dança**”. Estas afirmações foram cruciais para minha compreensão sobre o modo de atuação de *Sōkari* e decisivas para minha formulação (pós trabalho de campo) do que chamo de motivo²⁵⁷ *Sōkari*. O processo de construção analítica de tal motivo se deu através de uma audição exaustiva das gravações de áudio deste repertório realizadas em campo. Associado a isto, eu tentava reproduzir os sons das gravações executando-os em um exemplar da flauta *Sōkari* que

caminhando. A impressão é que, de longe, se mantêm em órbita, porém com menos comprometimento e entusiasmo.

255 Como já me referi, quando presenciei o momento ‘tudo ao mesmo tempo agora’ foi impressionante o nível de empolgação nativa. De fato, pelas reações nativas não há dúvida que este seja uma espécie de momento de ápice dos rituais.

256 Wenki e Moisés em outros momentos, também fizeram citações sobre esta ideia de “cruzamento” se referindo aos repertórios de *Sōkari* e também dos cantos do *Kamarãpi*.

257 A ideia de “motivo” está inspirada no uso feito do termo por Menezes Bastos (2013) em seu seminal texto sobre o ritual da Jaguatirica entre os Kamayurá, com foco nas musicalidades. Para este o “motivo” seria “o segmento mínimo do estrato sintático, irreduzível neste nível e, assim, não continente de repetições da sua mesma ordem (motívica)” (2013: 416). Complementarmente, afirma o autor, “o motivo, pois, é o átomo da sintaxe musical, o segmento que estabelece a própria sintaxe. (...) A frase, por outro lado, é um conjunto completo de motivos”. (2013: 417).

pude trazer para casa, pois a ganhei de presente²⁵⁸ de Wewito em meu último dia de trabalho de campo²⁵⁹.

Todos os toques de *Sōkari* gravados por mim em meu trabalho de campo recorrem em um padrão de execução sonora minimal. As melodias têm alguma variação, porém, sempre tendem a esta expressão que chamo de motivo Sōkari. O formato básico tomado analiticamente a partir da execução isolada de somente uma flauta se resume a três notas em sequência. A segunda nota difere em uma descida com intervalo de Tom e a terceira voltando a mesma nota da primeira (Mi – Dó – Mi).



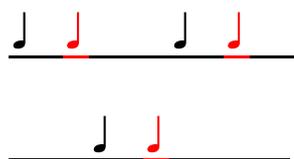
Exemplo do toque de uma flauta isolada analiticamente (Proponente/Núcleo)

No entanto, os toques das flautas só fazem sentido em sua expressão coletiva (não se toca *Sōkari* sozinho), como sonoridade composta pelas alternâncias de toques, que, como já assinali, replicam com atraso de milissegundos, os toques da flauta proponente

258 O estatuto de *Sōkari* na economia simbólica *Ashenika* a difere de uma mera mercadoria, sendo um artefato, por exemplo, proibido de comercialização. Como lembra a discussão de Strathern sobre a diferenciação entre dádiva e mercadoria tratando de trocas de pessoas na Melanésia. Aqui, afirma a autora, mesmo tendo pessoas equiparadas a “coisas”, contudo, os seus referentes simbólicos não são de “coisas” no sentido de objetos, mas, aspectos de sua condição de pessoa múltipla (Strathern, 2014: 120). Inspirado nestas observações, penso que seja possível afirmar que *Sōkari* carrega em si algo que ultrapassa sua objetificação. Mais do que objeto, ele é sujeito.

259 No período pós-campo em que estava aprendendo a tocar a flauta em minha casa (apesar de saber que para os *Ashenika* o aprendizado desta prática seja exclusivamente coletivo e ritual), eu morava no alto do morro do bairro da Armação na Ilha de Santa Catarina (Florianópolis), em uma construção incrustada no meio da mata atlântica. Morávamos naquele local haviam quatro anos e registrávamos até então, quatro episódios de encontros com cobras (três jararacas e uma coral). Depois de minha volta do trabalho de campo e de meu processo de aprendizado com a flauta (ganhada de Wewito), no período de 6 meses, registramos um aumento significativo de episódios com as cobras, com aparições de quinze jararacas e duas corais. Estes fatos podem ser considerados como meramente acasos, mas, não tenho dúvidas que meus amigos *Ashenika* não pensariam assim. Talvez o fato de Wewito me dar a flauta no meu último dia, no momento de minha despedida, possa ser entendido como uma atitude prudente em relação ao seu grupo. Eu já estava alertado e muito, sobre os perigos envolvidos na relação com *Kēpiro*. A responsabilidade em aprender a tocar a flauta (envolvendo todas as dificuldades de um iniciante) passou a ser totalmente minha e as implicações deste ato, ocorreria a milhares de quilômetros da T.I. Kampa do Rio Amônia. Mais a frente tratarei melhor sobre a relação da flauta com cobras.

(núcleo) da melodia²⁶⁰. Para caracterizar o motivo em sua totalidade, sugiro que haja a necessidade de incluir a complementaridade ritual da expressão sonora das flautas alternantes da periferia, que replicam esta figura com atraso temporal. Assim, **sobrepondo** em uma mesma linha um segundo tocador/*Sōkari* (representado em vermelho), considerando o deslocamento no tempo, teríamos:



Como uma espécie de buraco negro sonoro, no decorrer do toque das flautas, suas melodias são sugadas na direção do motivo, como retorno e reafirmação temática. Sugiro que tal volta traz consigo a explicitação da presença de *Sōkari* e, por consequência, de *Kēpiro*.

Tenho plena consciência e concordo com as críticas sobre a centralidade excessiva e prioritária da dimensão visual na antropologia e etnomusicologia nas abordagens analíticas sobre as sonoridades nativas. Argumentos como os de Schoer, Brabec & Lewy (2014) a favor de uma “auditory anthropology”, criticando inclusive o uso de partituras e transcrições como recursos visuais de mediação do pensamento, me parecem válidas. No entanto, reconhecendo limitações (explicitadas desde o formato de informação gráfica textual que aqui me expresse), ainda assim sugiro haver pertinência heurística em manter este esforço gráfico visual para estabelecer um modelo analítico para meu material etnográfico, sobretudo relativo à *Sōkari* e *Kēpiro*. A justificativa se dá por identificar uma característica própria do pensamento nativo, que sugere haver correspondências entre planos de expressão discursivos, diferentes, porém, complementares em termos de inteligibilidades transformativas que se estabelecem no ritual de forma intersensorial. O fluxo do rito é um bombardeio sensitivo e exige uma percepção ampla.

260 As replicações alternadas das flautas se constituem com atrasos diferentes no espaço. Conforme o tocador esteja mais distante (periferia) do tocador proponente (núcleo), seu toque sofre um atraso milissegundos a mais do que um sujeito que esteja tocando também na periferia, porém mais próximo do núcleo. No entanto, como se trata de uma diferença muito pequena em termos de velocidade, a percepção destas diferenças na audição é muito difícil. O que mais evidencia é justamente a segunda nota do motivo em questão, quando da descida de tom.

O que me levou a supor, por exemplo, uma representação gráfica que dispõe as notas executadas pela flauta *Sōkari* como **alto e baixo**, obedece – além da grafia musical clássica que padroniza alto-baixo como agudo-grave - a um princípio observado na dinâmica ritual a partir dos movimentos corpóreos coreografados pelos tocadores. Enquanto se movimentam pelo terreiro no cortejo do micro-ritual do *Sōkatāatsi*, seus integrantes realizam movimentos serpenteados de um lado para o outro e, no momento em que sopram produzindo a nota que na grafia musical convencional corresponderia a uma nota mais baixa na escala, marcam no corpo esta alteração, fazendo um movimento de abaixamento do tronco para frente, voltando imediatamente depois. Ou seja, a diferenciação explicitada analiticamente no gráfico musical de descida e subida em função do som soprado das flautas, corresponde ao mesmo movimento coreográfico (alto/baixo) realizado na dinâmica do rito²⁶¹.

5.1.7 – Motivo de *Kēpiro* e Motivo de *Sōkari*: eis os primeiros X(s) das questões.

Em um de meus diálogos com Shomōtsi conversando sobre as pinturas faciais e seus significados, este me chamou a atenção para um tipo de pintura em pontos, que deveriam ser pensados como desenhos completos. O observador, ao olhá-los deveria fazer um esforço para juntar os pontos com traços. Shomōtsi me pediu um papel e uma caneta e me mostrou um exemplo, falando. “Assim Txai. Esse (ponto) aqui e aquele (ponto). Mas tem mesmo o desenho desse (linha ligando um ponto a outro) que só na cabeça que vê. Não tá ali não”.

Portanto temos a possibilidade de haver desenhos onde os significados não estariam expressados diretamente no gráfico, ficando apenas indícios implícitos que exigiriam uma complementação de imaginação por parte do observador para perceber a imagem completa expressada. Assim, entre pontos marcados no rosto de uma pessoa, seria preciso imaginar as linhas que completariam o gráfico representando um motivo específico. A isto se referiu Beysen (2008: 245) sobre o “motivo pontilhado” que pressuporia uma leitura atenta e informada do observador, devendo este constituir o desenho que está apenas sugerido pelos pontos. O procedimento, para o autor, apontaria para a noção de “percepção imaginativa” de Lagrou (2007, 2013). Neste sentido afirma Beysen:

261 Vale lembrar a afirmação de Wewito citada a pouco de que “**os sons vão cruzando, junto com o balanço** que vai fazendo, porque também tem a **dança**”.

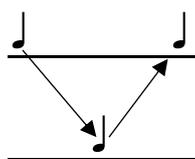
O que se vê são pontos desenhados no queixo, nos maxilares partindo dos cantos da boca, partindo do nariz nas bochechas e nos maxilares, a cima dos olhos e acima das sobrancelhas. A partir dos pontos, deve-se traçar caminhos na imaginação que ligam estes pontos, primeiro em linha horizontal, depois seguindo as linhas circulares que ligam as linhas horizontais, constituindo, deste modo, uma teia de aranha. (Beysen, 2011: 245).

Esta característica perceptiva em relação aos grafismos é muito recorrente no mundo ameríndio (e além) e o modo analítico trazido por Lagrou (2007) encontra proximidade complementar com as propostas de Severi (2007, 2013) e suas formulações sobre o que chama de “princípio de quimera”. Ambos autores apontam para canais expressivos diferentes atuando em processos rituais potencialmente sinestésicos, engendrando relações específicas entre grafismos e configurações ontológicas, de um lado figurando corpos e de outro estabelecendo possíveis relações entre o mundo visível e invisível, por sua vez, podendo estender a cognição e percepção aos planos humanos e não-humanos²⁶².

Com este campo conceitual de fundo eu buscava pensar analiticamente um modo gráfico para o motivo *Sòkari*, chegando à formulação que já citei, partindo, de um lado da temática sonoro instrumental e de outro, do movimento coreográfico ritual. Complementarmente, e utilizando uma característica cognitiva nativa de esforço perceptivo, - digamos, de “percepção imaginativa”, como diria Lagrou -, busquei visualizar uma linha complementar aos pontos da notação musical que compunham o desenho do motivo em questão. Assim, teríamos a seguinte forma, levando em conta apenas um tocador isolado (sabendo que isto só faz sentido analiticamente e não como possibilidade fenomênica).

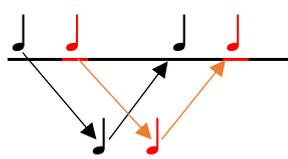
262 O texto organizado por Lagrou e Severi em 2013 tem o instigante título “Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena”. Além dos artigos de Lagrou (2013) e Severi (2013), destaco os trabalhos de Barcelos Neto (2013) e Beysen (2013). O primeiro trata da relação entre grafismos e cantos no mundo xinguano, salientando o contexto sinestésico do processo, onde sonoridades e artes gráficas apontam para relações amplas com a alteridade, a partir da cadeia transformativa entre humanos e não-humanos. Do ponto de vista dos sentidos, Barcelos Neto chama a atenção para a complexidade do conceito de “cadeia intersemiótica do ritual” de Menezes Bastos. Já o segundo texto – de Beysen – trabalha sobre a estética minimalista Ashaninka e as relações com as serpentes, que aponta para jogos de sedução que buscam mobilizar capacidades agentivas destas entidades poderosas que são as serpentes.

Toque isolado



Realizando o mesmo esforço analítico e sobrepondo um toque instrumental complementar deslocado no tempo, conforme a característica ritual do repertório, teríamos então:

Sobreposição ao toque isolado de um segundo toque (em vermelho)



Encontramos neste esforço gráfico analítico características complementares da temática ritual, interrelacionando motivos sonoros, coreográficos, gráficos e míticos. Os planos sonoro e coreográfico apontam para as características de variação alto/baixo no motivo. Na sobreposição sonora da execução ritual, encontramos uma visualização gráfica do aspecto do “cruzamento” sonoro, citado como fundamental na dinâmica do rito. Tal expressão visual gráfica, explicita nada menos do que justamente a expressão minimal do motivo *Kěpiro* (X), amplamente utilizado no grafismo Ashaninka, conforme o estudo preciso de Beysen (2008). Reencontramos então, o(s) X(s) da questão.

Sugiro pensar o motivo *Sōkari* – expresso na dimensão ritual pelo “cruzamento” sonoro e a completude relacional entre flautas - como a tradução (transformada) no plano sonoro-musical, do motivo gráfico de *Kěpiro*. Ambos dão materialidade a recorrência e relevância da temática das serpentes na mitologia e cosmologia nativa, marcada pela pujança da personagem *Kěpiro*. Resumindo e recapitulando, a sonoridade de *Sōkari* (flauta feita e aprendida a partir da negociação com *Kěpiro*, dono/a da taboca *sōkari*) põe em movimento (dança coreográfica serpenteada) corpos marcados por índices também relacionados a *Kěpiro* (*kitaretsi* (vestimenta), coroa, *txoxki* (colares), grafismo, arco e flecha).

Neste contexto etnográfico que trago à baila, não há como não lembrar de Menezes Bastos (1990, 1999, 2011, 2013) e a sua potente teoria da “cadeia intersemiótica

do ritual”²⁶³. Conforme esta – da qual já teci comentários anteriormente no texto –, remetendo ao contexto ritual do Alto Xingu, as transformações semióticas atuam em cadeia, onde a música atua como pivô, entre o verbo e o corpo. A meu ver há significativas semelhanças entre esta condição analítica e aquilo que acabo de descrever para o caso *Sōkari/Kēpiro* performados ritualmente no *Piyarēt̄si*.



Foto – *Sōkaritãatsi* com Seu Antônio e Wewito realizando movimento coreográfico característico. Ao fundo o antropólogo fazendo gravação. (Foto: Laura D.R. Castillo Lacerda)

263 Concordo com Barcelos Neto (2011: 987) que, embora a teoria da “cadeia intersemiótica do ritual” tenha sido originalmente identificada e descrita por Menezes Bastos (1990, 2005, 2011) especificamente relacionado ao contexto do Alto Xingu, esta teoria tem abrangência amazônica com dimensões semelhantes à teoria do perspectivismo ameríndio.

5.1.8 – *Sōkatāatsi : Kēpiro :: Pirātāatsi : Kamatōge* – homens e mulheres rituais.

Na formulação de Wewito e outros, assim como na minha percepção analítica sobre as musicalidades rituais do sistema ritual *Piyarētsi-Kamarāpi*, a ideia potente do “cruzamento” sonoro ainda pode nos ajudar em outros aspectos fundamentais. No caso, chamo a atenção para a relação dialógica entre os repertórios musicais masculino e feminino, marcadamente entre os toques das flautas *Sōkari* e os cantos das mulheres, atuantes no terreiro do *Piyarētsi* – talvez seja melhor qualificada como arena ritual.

Conforme a descrição etnográfica do *Piyarētsi* que apresentei no Capítulo 3, quando os homens iniciaram as atividades musicais com as flautas *Sōkari*, logo em seguida as mulheres começaram a se organizar para colocar em prática os seus cantos e danças de forma mais contundentes. Ainda que elas também cantem de forma dialógica em relação ao repertório das canções do *Tāpotāatsi* (micro-ritual de *Tāpo*), foi perceptível que o maior engajamento se deu dedicado à relação com o repertório das flautas *Sōkari*. Neste momento ritual, tudo se passa como se houvesse de fato, um enfrentamento, que se reflete inclusive corporalmente no terreiro, onde as mulheres por vezes, parecem tentarem impedir a progressão na arena do cortejo masculino do *Sōkatāatsi*.

Infelizmente tive pouco acesso a informações específicas sobre as ações rituais das mulheres, sobretudo sobre as suas próprias perspectivas. Do pouco que pude saber, a ideia do dialogismo com os repertórios masculinos de canções foi um dos aspectos recorrentes. Também soube que neste diálogo, a jocosidade e a sensualidade estavam fortemente presentes²⁶⁴. No entanto, através da análise da literatura etnográfica, pude construir outros modos de entendimento para o que presenciei em campo sobre a atuação ritual das mulheres. Neste sentido, o que me chamou a atenção de início, foram algumas citações relacionando a performance feminina no *Piyarētsi* com coreografias ofídicas. Nada mais normal que isto me chamasse tanto a atenção, dada a importância da temática para o que acabei de descrever sobre os motivos de *Sōkari* e *Kēpiro*.

264 Algumas destas informações pude conseguir com alguns diálogos mais frequentes com Dora Piāko. Outras contei com a ajuda de minha companheira Laura, que, como já comentei, teve maior acesso ao mundo feminino *Ashenika*.



Foto – Jovens *Ashenika* se preparando para o *Pirãtãatsi*.

A primeira citação que encontrei sobre esta característica serpenteada na dança ritual Ashaninka foi em Weiss (1975: 474). Numa nota de rodapé, sem muita ênfase, o autor rebate criticamente a exótica descrição de Leonard Clark (1953) sobre “the massato festival”. Eis a nota de Weiss na íntegra, citando Clark e inserindo comentários sobre a impressão em relação à narrativa do aventureiro²⁶⁵.

Clark 1953:52: "Every night the image was offered slabs of raw tapir or deer meat, tossed on a greasy stone dish. To it, in the light of torches, Indian maidens, stripped naked, . . . offered... their . . . 'ghost bodies' to the pleasure of the image.... All this ritualistic orgy is to a drumming accompaniment on the sacred long drums, blest by the high priests of the Dancing Anaconda Brotherhood, and to the mystic wailing of flutes consisting of two rows of hollow crocodile teeth. All about [,] the men on the left, the women on the right, sit the entranced rows of Sun worshippers in a state of mass hypnotism, making obeisance to Pawa-Jesus, our Lord the Golden Man (Atahualpa's old mystic title as the incarnated Sun God)! " See also 1953:61-62: "The singsonging hymns from the palm idol-house of Pawa... seemed never to end.... Small drums... were softly patted, day and night, scarcely without cease." This is altogether

265 Leonard Clark era militar oficial da inteligência das Forças Armadas dos EUA. Como explorador, lançou o livro “The rivers ran east” onde narra parte de uma expedição pela Amazônia sul americana, em companhia da linguista Inez Pokorny.

a strange way to describe an Adventist mission. I can report with confidence that there never was such a temple among the Campas, that there is no such organization as a **Dancing Anaconda Brotherhood** among the Campas, that there are no "high priests" among the Campas, that Campa material culture lacks both long drums and* crocodileteeth flutes, and that nothing of the ceremony described has the slightest claim to credibility. Clark elsewhere referred to a Campa "**serpent cult**," to "High Priests in the Gran Pajonal" and to a "High Priest in the Brother-hood of Dancing Anacondas" (1953:58, 61, 71), of which nothing corresponds to my findings. I question also the "Cult of Dreams" and the "Dream House" reported for the Campas by the same author (1953:61,63). Clark claimed that the Campas make offerings "to the gods and devils" of solidified petroleum mixed with copal (1953:111), something which I never encountered. Weiss (1975: 474).

Compartilho com Weiss do incômodo em relação ao modo exotizante (e até mesmo, preconceituoso) pelo qual a descrição do ritual é apresentada por Clark. No entanto, tenho a impressão que o ímpeto de revolta crítica de Weiss o impediu de aceitar que talvez, em alguma medida, haja indícios interessantes analiticamente na narrativa do aventureiro²⁶⁶. Como já afirmei anteriormente, Weiss (1975), em várias passagens de seu seminal texto, diminui a relevância de se pensar as serpentes como elementos fecundos na cosmologia Campa - e isto é reafirmado em outros trabalhos, como, por exemplo, Pimenta (2002). Se a crítica de Weiss ao modo pelo qual nos anos 50, o viajante Leonard Clark se refere a uma possível "anaconda brotherhood" ou ainda a um "serpente cult", tem sua razão de ser, por outro lado, reduzir este relato à ficção (no sentido negativo do termo, como não correspondente a realidade, como fantasia ou até mesmo, uma mentira), me parece precipitado e equivocado.

Como venho mostrando, a pertinência das serpentes no contexto ritual do *Piyarëtsi* é significativa. Vale reafirmar que o fato de que a maioria da cultura material e dos sinais diacríticos de Ashenikaneidade passarem por processos de aprendizados com sujeitos-serpentes no tempo mítico já fornece justificativas mínimas suficientes para se levar esta pertinência a sério. Complementarmente a isto está a importância dada aos motivos gráficos relacionados às serpentes (conforme demonstrado tão bem por Beysen (2008)). Some-se ainda, no meu caso, a centralidade ritual de *Sökari* (e sua relação com *Këpiro*) no *Piyarëtsi*.

266 Não pretendo defender a descrição de Clark, mas, tampouco, quero descartá-la totalmente como o fez Weiss.

Gostaria de pensar um pouco sobre as expressões – tendo a concordar com Weiss, um tanto exageradas e fantasiosas – de Clark em sua narrativa sobre o rito Campa. Como imaginar o que se passou pela cabeça do sujeito aventureiro que nos anos 50 chegou a uma comunidade indígena na Amazônia peruana para observar um ritual, sendo informado que, as vestimentas dos nativos (roupas, pinturas e ornamentos) e seus instrumentos musicais (as flautas), tudo, estava intimamente ligado a serpentes míticas. Complementarmente a estas informações, o observador presenciou uma performance ritual se desenvolvendo com homens e mulheres dançando em um terreiro, com coreografias serpenteadas. Os homens tocando suas flautas e serpenteando os corpos. As mulheres formando uma fila lateral de mãos dadas, progredindo pelo terreiro de forma sinuosa. Tendo a considerar que tal cenário possa favorecer uma interpretação afirmativa sobre a presença de um “serpent cult” e, com alguma liberdade criativa peculiar, digamos assim, pensar em uma “anaconda brotherhood”. Não pretendo aqui rebater as críticas de Weiss a Clark, mas pensa-las de forma mais ampla, informado por minha etnografia. O que me interessa neste caso é a presença no relato de Clark da pertinência das serpentes para o contexto ritual e cosmológico Campa. Não considerar analiticamente tal relevância contextual pelo fato de estar sendo apresentada por uma narrativa exotizante me parece “jogar fora o bebê com a água do banho”, como se diz popularmente na língua portuguesa.

Outra citação que encontrei lendo arquivos do Acervo da SIL International (Summer Institute of Language) relacionados aos chamados grupos Campa, faz também referência a presença entre estes de uma “dança de serpiente”. Trata-se de um relatório de dados etno-linguísticos (de número 39) com o título de “Leyendas de los Campa Ashaninka” publicado em 1978 pelo Instituto Lingüístico de Verano, órgão então vinculado ao Ministério da Educação do Peru. No prólogo do texto temos informações mais precisas do que se trata o trabalho, nos seguintes termos.

El presente número consiste en la traducción libre de varios textos en el idioma campá asháninka. Los textos fueron recopilados más o menos entre los años 1956 y 1960 por Willard Kindberg y Nicolás Rojas. (...) La traducción que se encuentra en estas páginas fue preparada en 1975 por Ronald Anderson, Janice Anderson y Larry Rau con el asesoramiento de Willard Kindberg y la colaboración de Gerardo Vidal Lazarte. (Kindeberg y Rojas, 1975: 3)

As páginas 5 e 6 do relatório apresentam o texto chamado “Celebraciones de la Aldea” que descreve atividades relacionadas, ao que tudo indica, em um evento de *Piyarëtsi*. Assim inicia o texto:

Ellos tocan el tambor. Los hombres cantan con los tambores. Un tambor (el que toca) se une a otro y sigue sus sonidos. Las mujeres hacen una canción-danza, a lo que llaman maniquerrenchi. La hacen en un grupo grande con una lider. Al empezar, la lider canta sola y ella hace que las otras canten y bailen también. Ella no deja que pierdan tiempo cuando cantan y bailan. Todos se emborrachan. Me emborracho también. (Kindeberg y Rojas, 1975: 5)

Na sequência do texto temos a seguinte afirmação: “Las mujeres hacen muchas combinaciones de canción y danza. La danza más comun, que hacen cuando están celebrando con masato, es como una danza de serpiente”. ((Kindeberg y Rojas, 1975: 6)

Mas, se assumirmos a relevância do tema ofídico – como já sugeri em relação à ação ritual masculina no *Sōkatāatsi* - também para a atuação ritual das mulheres no *Piyarētsi*, a que serpente estariam elas se referindo afinal? Novamente Beysen (2008) pode nos ajudar a esclarecer algo neste sentido.

Ao tratar de apresentar suas reflexões sobre os artefatos Ashaninka *Aximaierentse* e *kewotawontse*, que são espécies de tipoias utilizadas amplamente pelas mulheres, Beysen se depara, a partir de relatos etnográficos, com uma correspondência variante entre a personagem *Kēpiro* relacionada ao mundo masculino, e outra personagem, também serpente, relacionada ao mundo feminino. Neste sentido afirma:

Se o ideal da estética masculina gira em torno de *Kēpiro* (chapéu e *txoxiki*), encontra na *aximaierentse* sua complementaridade feminina. Aqui trata-se também de uma cobra muita venenosa e ‘valente’, a surucucu de barranco (Jararaca, *Bothrops atrox*). (Beysen, 2008: 116).

Logo após o autor apresenta relatos sobre as relações entre as mulheres e temas relacionados a serpente jararaca, chamada na língua nativa de *kamatōge*. Entre outras correspondências complementares em relação a forma como os homens se referem à serpente *Kēpiro*, também as mulheres partilham um encanto pela estética de poder e beleza letal da serpente, neste caso, não a surucucu-pico-de jaca (*Kēpiro*), mas, a surucuru-de-barranco, a jararaca (*Kamatōge*). A relação das mulheres com *Kamatōge* exige cuidados semelhantes àqueles já citados, postos em prática pelos homens em relação à *Kēpiro*. Neste sentido, se uma mulher não executa perfeitamente um artefato

que, miticamente foi aprendido com *Kamatõge* (como por exemplo as tipoias ou pinturas faciais com motivos da cobra), esta pode vir a morder a pessoa.

(...) um dia, a surucucu de barranco, kamatonge, ficou enrolada no barranco do rio em baixo daquela planta que tem sementes brancas para fazer txoxiki. Minha filha estava tirando txoxiki, por isso a cobra acordou, olhou para ela. Ela pisou no rabo da cobra, só num pedacinho. A cobra mordeu. A minha filha não falou nada. Eu estava tecendo. Depois começou a doer. Ela estava botando leite de banana. Veio um vento, um vento forte. ‘Mamãe, esse vento, é a cobra, uma cobra me mordeu.’ O vento era a cobra, naquele momento começou a doer, ela estava assooprando. (Beysen, 2008: 143)

Curiosamente, a mordida da cobra Jararaca é citada no relato apresentado por Beysen, como um ato de “soprar” feito pela serpente contra a vítima. Reencontramos o tema do sopro relacionado ao poder ofídico do ato de morder/picar e transferir a peçonha poderosa e potencialmente mortal. No entanto, neste caso, o processo de mediação e controle de tal poder está relacionado ao mundo feminino, tratando da relação com *Kamatõge*. Tudo parece apontar para uma divisão de gênero, sendo as mediações com estes seres (as serpentes) o estabelecimento de alianças específicas que tendem a obedecer a tal divisão. Weiss (1975) traz algumas informações pertinentes ao se referir a processos de tratamentos para picadas de cobras, que podem nos ajudar a compreender o assunto.

Whatever special concern the Campas have with snakes can be summarized briefly²⁶⁷. *Maránkivenki* is a cultivated *ivénki* that is chewed and blow-spit on one's body to prevent snake bite. If a person is bitten by a snake near home, it is presumed that the snake was sent by a human witch, or perhaps by a bad shaman. (...) a victim of snake bite should be tended and treated by someone who has survived a snake bite and is of the same sex, as seeing someone suffering from snake bite, especially of the opposite sex, could have bad consequences. The poisonous sap of the *kamdna* tree (unidentified) is applied to the bite, and the victim observes a three-day restriction of diet. (Weiss, 1975: 303)

267 Weiss inicia e termina o argumento buscando mais uma vez diminuir a pertinência das serpentes no mundo conceitual Campa. Para tal, finaliza a nota de rodapé retomando sua crítica à Clark afirmando: “I judge Clark's report (1953:71-72, 159-160) of the considerable supernaturalistic importance of snakes, and of the existence of na Anaconda Brotherhood among the Campas, to be fiction”. (Weiss, 1975: 303)

A eficácia do tratamento, ou seja, a cura e reestabelecimento da condição originária da vítima, passa pelo cuidado oferecido por um sujeito que, de alguma forma, estabeleceu alguma relação (já foi picado e conseguiu sobreviver) com a serpente. Mas mais do que isto, e aqui, mais importante, é que o cuidado se dá obedecendo a compatibilidade de gênero, sob pena de consequências ruins em casos de não cumprimento. Como a atuação da cura xamânica passa pelo estabelecimento de relação com os agentes causadores da doença (e a citação do “bad shaman” como possível emissor da cobra seria, por exemplo, um destes agentes a serem controlados), homens e mulheres devem obter conhecimentos específicos para poderem estabelecer tais relações. Neste sentido, vemos que há espécies de serpentes (ou melhor, entidades específicas) que, desde o tempo mítico, formaram alianças particulares com homens e mulheres. Ao que tudo indica, os primeiros têm *Kēpiro* como principal aliado, ao passo que as segundas, *Kamatōge*.

5.2 – Serpentes e sensualidades.

Ainda pensando o tema das serpentes e suas atuações na vida ritual *Ashenīka*, vale chamar a atenção para sua capacidade agentiva de sensualidades. Isto foi apontado etnograficamente para Beysen (2008) quando seus interlocutores nativos o informaram sobre uma das funções primordiais das pinturas faciais com temas ofídicos, chegando Hananeri (um dos principais interlocutores de Beysen) a afirmar categoricamente que: “o desenho, *potote*²⁶⁸, da cobra é para namorar”²⁶⁹ (Beysen, 2008: 308). Esta afirmação insere o tema das serpentes e seus motivos, na temática da sensualidade e sexualidade, mas, também, e concomitantemente, aos temas dos encantamentos, dos feitiços e, por sua vez, do amor e da guerra. Para esclarecer melhor o teor destas sugestões, vale retomar algo das discussões que apresentei no capítulo anterior, a partir da narrativa do mito de *Aviveri* e algumas indicações pontuais sobre a prática do ritual do *Piyarētsi*.

Como venho afirmando, o ritual do *Piyarētsi* é um dos lócus primordiais de princípio relacional *Ashenīka*. Como tal, sem dúvida se configura como um espaço/tempo fundamental para a prática de atos de sedução, explicitação de sensualidades em prol de conquistas amorosas e sexuais. Além da afirmação dos próprios nativos que assumem tal

268 Como se refere na língua nativa a pintura facial de urucum.

269 Beysen (2008) cita Lagrou (2007) afirmando existirem paralelos entre os Ashaninka e os Kaxinawa (*Huni Kuin*) por associarem o fenômeno da sedução ao da predação.

condição como verdadeira, isto pode ser observado diretamente na participação de um evento do *Piyarëtsi*, ainda que de forma muito sutil, sem explicitações profundas destas situações de conquistas. Tudo está lá para os que conseguem sentir (cheirar, ouvir e ver). O próprio tema das trocas de fluidos sexuais rituais (os tipos de espermas, sendo a bebida *piyarëtsi* uma espécie de sêmen ritual feminino), do qual já dediquei algumas linhas a pouco, nos leva a esta condição implícita, mas fortemente presente, das sensualidades.

Partindo destas afirmações e indo adiante na análise da performance ritual posta em prática no terreiro de um *Piyarëtsi*, reafirmo que um dos aspectos mais fecundos deste evento diga respeito a uma ritualização da sensualidade. O plano relacional ritual, - em vários momentos e aspectos -, está permeado de práticas de conquistas. Se o espaço contempla “disputas” (masculino/feminino, por exemplo), como afirmaram os interlocutores nativos, ao que tudo indica, estas também se passam neste sentido, ou seja, de buscar impor domínio sobre o outro, pela articulação da sensualidade/sexualidade. Mais uma vez corroboro com o insight de Beysen (2008) quando afirma que a *pusanga* (magia sexual) é também uma arma de **guerra**²⁷⁰.

Conforme já referido anteriormente, estas características da dimensão da sensualidade também surgiram a partir da análise do mito de *Ptsitsiroyte*, aquele ser mitológico que ensina às personagens do mito a usarem os tubérculos para, através do sopro, aprender a tocar *Sōkari*. O uso de mastigação e sopro, é também um modo de atuação da *pusanga*, com intenções magico-rituais de sedução. Como vimos, de certa forma, para aprenderem a tocar *Sōkari* (que diz mais, como metáfora dos ensinamentos gerais de procedimentos para a realização do ritual do *Piyarëtsi*), dominar este instrumento/ser, ligado a uma entidade tão poderosa como *Kēpiro*, *Ptsitsiroyte* ensina um modo de seduzir magicamente o dono da flauta, que passa a ser pacificado/domesticado pelo *Ashenīka* que pode enfim, contar com sua aliança. Sem dúvida, tocar *Sōkari* é se relacionar com *Kēpiro*. Mas isto se dá mitologicamente, pelo uso de um modo de atuação da *pusanga*, via sedução mágica.

Insisto em reafirmar esta discussão (correndo o risco de me tornar – já me tornando – repetitivo) com a intensão de contextualizar a inclusão de novos pontos. Conforme afirmei, temos uma relação dialógica, responsiva e em alguma medida, fricativa entre homens e mulheres no terreiro/arena ritual do *Piyarëtsi*. Um dos modos de

270 Beysen (2008: 262) desenvolve este tema em um capítulo específico denominado: “*Pusanga*: Amor e/é Guerra”. Neste sentido, reencontramos a temática da guerra como modo fecundo de constituição da socialidade Ashaninka.

atuação ritual masculino, e o mais valorizado, é o *Sōkatãatsi*, com o toque das flautas *Sōkari*, ligadas à entidade de *Kēpiro*, que por sua vez, mobiliza de forma essencial uma estética de poder *Ashenīka*. Por outro lado, e, em contrapartida, as mulheres têm sua atuação ritual responsiva com o *Pirãtãatsi*, onde dançam e cantam coletivamente. Se a estética masculina está relacionada a *Kēpiro*, a correspondente feminina está ligada a *Kamatōge*. Ambas as entidades têm suas personificações diretamente expressas em serpentes. A primeira, surucuru-pico-de-jaca (*Lachesis Muta*) e a segunda, surucucu-de-barranco, ou Jararaca (*Bothrops Atrox*).

O ritual do *Piyarētsi*, que tem como um dos pontos mais valorizados, a atuação concomitante dos micro-rituais do *Sōkatãatsi* e *Pirãtãatsi*, parece expressar algo que se assemelha e corrobora com o entendimento de Beysen sobre a *Pusanga*, ou seja, a exploração do amor e da guerra, ou melhor, “amor e/é guerra”. O amor-guerra também agencia entidades como *Kēpiro* e *Kamatōge* na arena ritual do *Piyarētsi*.

5.2.1 - Entre Serpentes e Moléculas: *Kēpiro*, *Kamatōge* e o DNA.

Conforme o tema das serpentes foi se configurando um aspecto fundamental em minhas análises, surgindo como relevante para o mundo estético-conceitual nativo, eu passei a me interessar mais detidamente sobre o assunto. Neste sentido, realizei um trabalho genérico de busca de informações sobre serpentes, na tentativa de ocorrer algum insight relevante para minhas pesquisas. Num primeiro momento, voltei a atenção para as espécies surucucu-bico-de-jaca (*Lachesis Muta*) e surucucu-de-barranco ou jararaca (*Bothrops atrox*), respectivamente *Kēpiro* e *Kamatōge* na língua *Ashenīka*. Imaginei que pudesse ser interessante saber algo sobre a posição do pensamento biológico em relação ao assunto e, neste intuito, conversei com alguns amigos biólogos, conseguindo com eles trabalhos na área de biologia comportamental. Nestes obtive informações interessantes sobre as serpentes, sobretudo relacionadas a seus hábitos, aos princípios químicos de suas peçonhas e reações físico-corporais a ataques ofídicos na Amazônia. Apesar de meu esforço e das interessantes informações contidas nestes trabalhos, o rendimento para minhas pesquisas foi pontual²⁷¹, sem instigar grandes insights.

Concomitantemente a esta procura de informações na biologia sobre as serpentes, eu também consultava alguns estudos etnológicos nas Américas, buscando pensar o papel

271 Entre as informações destaco a pertinência das características dos hábitos noturnos, da letalidade de suas peçonhas e as habilidades corporais criptográficas destas serpentes.

das serpentes (e das duas espécies mencionadas anteriormente) em outras etnografias. Neste sentido fazia parte de minhas lembranças das leituras das Mitológicas de Lévi-Strauss (2004, 2004[2]), a recorrência das serpentes em tal sistema de pensamento. Entre as várias correlações apresentadas pelo autor, as serpentes figuram em mitos relacionados ao barro, a cerâmica, as pinturas, as cores (das penas dos pássaros que pegaram das cobras), sons (via os “instrumentos das trevas”), sobre o tabaco (do mito 24 relacionado ao mel e a cobra que foi queimada e fumada, gerando o tabaco). Nas aparições das serpentes na mitológica lévi-strausseana, há geralmente a explicitação das relações entre poder e perigo. De qualquer forma, foi fecundo para mim como uma reafirmação da importância significativa deste tema no mundo conceitual nativo e sua recorrência no pensamento mitológico ameríndio²⁷², sobretudo em relação ao xamanismo nas TBAS.

Nesta empreitada de busca de informações sobre as serpentes, entre os vários Gigabytes de arquivos de textos que consegui pela internet durante o período de realização do doutorado (tenho fascínio – pra não dizer, vício – e sou bom em conseguir fazer downloads! Tenho textos para ler para o resto da vida!), tive a grata surpresa de tomar conhecimento dos trabalhos do antropólogo canadense Jeremy Narby, que acabou trazendo bons insights para minhas reflexões. A princípio (pelas buscas por palavras-chave em arquivos) o que me chamou a atenção foi o título de um de seus livros: “The Cosmic Serpent: DNA and the origins of the Knowledge” (Narby, 1999).

Me lembro de ter chegado a tal texto não através do âmbito acadêmico, mas por sites dedicados a assuntos místicos, que tratavam sobre práticas de transes e vivências exotéricas, relacionados a movimentos neoxamanicos²⁷³. E para minha surpresa, o texto me interessava não apenas devido ao foco temático explícito pelo título “The Cosmic Serpent”, mas também pelo contexto etnográfico de base, uma vez que Narby

272 A profusão do tema das serpentes na mitologia ameríndia (e além) é significativa e tentar dar conta de situar tal recorrência ultrapassaria os limites deste trabalho. Mas por hora o importante é indicar alguns lugares interessantes que possam suscitar algumas reflexões sobre o meu material etnográfico.

273 Devo confessar que em meu preconceito (do qual não me orgulho), ao realizar a organização de textos em meu computador, eu havia salvo o arquivo deste livro em uma pasta que tinha o nome de “devaneios alucinógenos do neoxamanismo”, na seção de “textos ayahuasca e xamanismo”. Este espaço continha cartilhas, cartazes e outros materiais de cursos e informações sobre a prática do “xamanismo”, conforme se apresentam em centros urbanos como “terapias alternativas”, práticas de “autoconhecimento” e “autoajuda”, figurando na categoria de “vivência espiritual”, que coloca num mesmo saco, simplificados e misturados, pensamentos bem distantes e distintos, como cosmologias orientais, indianas, por exemplo, e ameríndias. Para minha sorte, a presença da serpente no título do livro de Narby me fez consultar seu conteúdo, superando meu horroroso preconceito.

desenvolveu seus argumentos e teses a partir de um trabalho de campo e etnografia entre grupos Ashaninka localizados no Peru²⁷⁴.

Narby inicia seu livro explicando o contexto de sua produção. Trata-se de um texto escrito após a conclusão de sua tese de doutorado em antropologia pela Stanford University (Narby, 1989), que tinha como tema a agroecologia nativa e o desenvolvimento econômico tradicional. A tese, segundo Narby, não tocou no tema que ele opta por se aventurar no livro, notadamente – a princípio -, as particularidades do pensamento xamânico – sobretudo relacionado ao uso da ayahuasca - e as implicações deste modo de pensar no sistema de conhecimento botânico nativo.

Numa busca de entendimento sobre este modo de acesso a informações identificados nos procedimentos xamânicos dos ayahuasqueiros, Narby se debruçou em estudos sobre alucinógenos, tanto do ponto de vista das ciências biomédicas e bioquímicas, quanto, no mesmo sentido, nos estudos antropológicos, incluindo o tema do xamanismo como outro ponto chave de atenção. Segundo Narby, apesar do esforço insistente e dedicado, não conseguia ter maior clareza sobre o “enigma” do conhecimento alucinatório²⁷⁵.

Ao mesmo tempo em que se debruçava sobre a literatura científica (biológica e antropológica), Narby se convencia da necessidade de “levar ao pé da letra” o que diziam seus amigos Ashaninka. Nesta atitude estereográfica – vendo por, e através de várias dimensões concomitantemente, se esforçando em formular uma única imagem - o autor encontra um insight para pensar sobre o modo de acesso dos “ayahuasqueiros” em suas visões, a informações empiricamente verificáveis, particularmente – e, em um primeiro

274 Saliento que os textos de Jeremy Narby têm encontrado poucos interlocutores na academia como um todo, mais especificamente, na antropologia. Apesar de seu potencial teórico e temático, seus livros circulam muito mais os meios de movimentos ayahuasqueiros e neoxamanicos, figurando como uma espécie de Carlos Castañeda para a academia, encarados como se tivessem um viés de misticismo associado a seus escritos, resultando numa forma pejorativa e arrogante de tratá-los.

275 Narby afirma que seus interesses iniciais em relação ao pensamento xamânico tinha como foco compreender melhor o "enigma da origem alucinógena do saber ecológico dos Ashaninka" (Narby, 2018: 34). Em seus estudos na literatura científica sobre o sistema visual (aja vista a importância da visão para a alucinação), Narby conclui que há um grande desconhecimento por parte da literatura científica, sobre os procedimentos neurológicos que reconstituem a informação mental sobre algo que se vê, ou seja, como o cérebro reconstrói as informações da emissão de fótons refletido de um objeto na retina - por sua vez transformada em informação eletroquímica que é levada por nervos óticos até o córtex visual cerebral. Neste sentido, há também, segundo Narby, um desconhecimento sobre a sede neurológica da consciência humana. (Narby, 2018 :44).

momento – sobre as propriedades das plantas e sobre as implicações deste acesso no conhecimento e eficácia da e na ecologia nativa.

Buscando informações sobre experiências alucinógenas, Narby encontrou um relato pessoal desta natureza em um texto do antropólogo Michael Harner²⁷⁶ (1968) contando sobre suas vivências com a ingestão da ayahuasca, em trabalho de campo entre os Conibo na Amazônia peruana. Neste relato, Narby nota um indício determinante para o desenvolvimento de suas hipóteses futuras. Na narrativa sobre suas visões sob o efeito do ritual de consumo da ayahuasca, Harner cita o contato com muitas formas multicoloridas como deuses com cabeças de pássaros, barcos com proas de cabeças de dragões navegando nas águas oceânicas e, criaturas reptilianas. Harner escreve:

(...) as criaturas (reptilianas) mostraram como tinham criado a vida no planeta, para esconder, no meio dessas inúmeras e recentes formas, sua própria presença. À minha frente transcorreu a magnificências da criação das plantas e dos animais, com a diferenciação das espécies – centenas de milhões de anos de atividade – numa escala e com um vigor impossíveis de descrever. Soube, então, que as criaturas parecendo dragões estão no interior de todas as formas de vida, inclusive no homem (Harner, 1980: 5, apud Narby, 2018: 49).

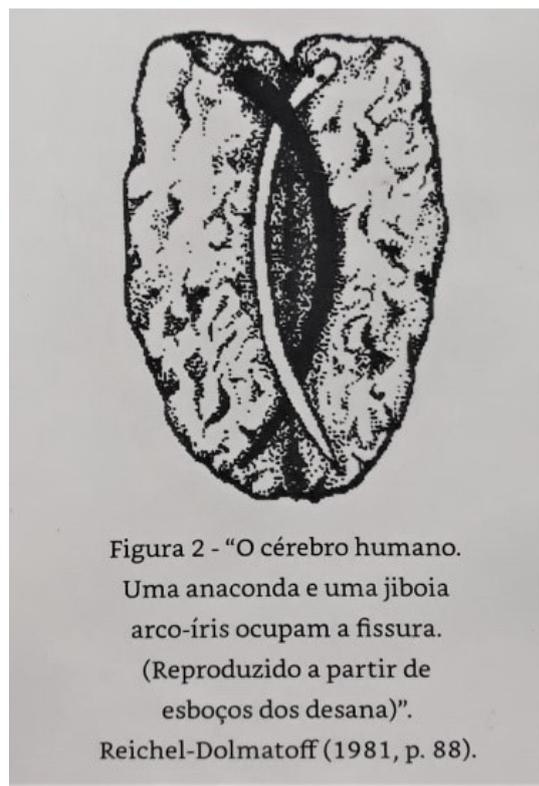
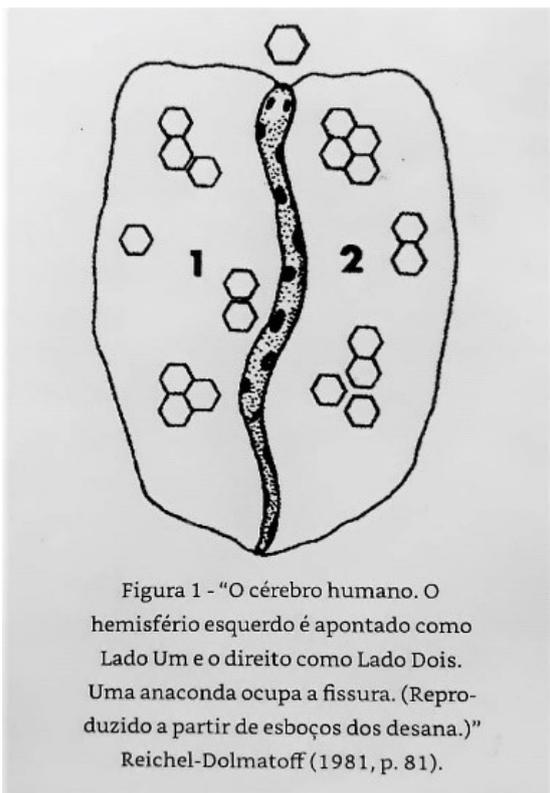
Nesta narrativa, Harner inclui uma pequena nota de rodapé que teve impacto seminal para os argumentos de Narby. A nota, conforme citado por Narby, afirma:

Em retrospectiva, pode-se dizer que elas [as criaturas reptilianas] são quase como o DNA, só que, naquela época, em 1961, eu nada sabia a respeito do DNA. (Harner, 1980: 5, apud Narby, 2018: 49).

Harner ainda chama a atenção de que na literatura mitológica, dragões e serpentes seriam geralmente sinônimos. Estas citações de Harner dão um pontapé inicial para a argumentação de Narby em “pensar que a dupla hélice do DNA se assemelha, em sua forma, a duas serpentes entrelaçadas” (Narby, 2018: 49).

276 Narby relata que Harner, depois de ter tido uma carreira brilhante na antropologia, chegando a lecionar em Oxford University, este deu as costas a boa parte de seus colegas, escrevendo um livro sobre técnicas xamânicas. O livro foi duramente criticado pelo meio acadêmico e seu autor desacreditado e desconsiderado academicamente. Narby faz uma autocrítica de que havia lido a primeira vez o livro de Harner, nesta chave de descrédito. Somente num segundo momento, permeado pelo “enigma” sobre os modos de alucinações, é que Narby tomou o texto de Harner de forma mais dedicada e séria.

Desenvolvendo esta ideia, Narby cita outra referência que lhe trouxe novos indícios. Trata-se do trabalho etnográfico de Gerardo Reichel-Dolmatoff (1981) sobre a fisiologia do cérebro humano de acordo com os Desana, habitantes da Amazônia colombiana. As figuras publicadas por Reichel-Dolmatoff a partir dos desenhos Desana apontam serpentes (duplas e entrelaçadas) como princípios constitutivos da estrutura cerebral humana.



Figuras reproduzidas a partir de Narby (2018).

Reichel-Dolmatoff afirma, segundo Narby, que estes desenhos elaborados a partir do pensamento Desana, mostram que dentro da fissura cerebral estariam duas cobras entrelaçadas, uma anaconda gigante (*Eunectes murinus*) e uma jiboia arco-íris (*Epicrates cenchria*). De um lado uma cobra aquática fosca e escura, e de outro, uma cobra terrestre, igualmente grande, de cores vivas e espetaculares. Assim, escreve Reichel-Dolmatoff:

No xamanismo desana, essas duas serpentes simbolizam um princípio feminino e masculino, uma imagem de mãe e pai, água e terra (...); ou seja, representam um conceito de oposição binária que deve ser ultrapassado quando se quer atingir a consciência e a integração individuais. As cobras são imaginadas no processo de rodar ritmicamente em volta de si mesmas, em espirais, num movimento que as balança de

um lado para o outro (...) Os desana dizem que no início dos tempos os seus antepassados chegaram em canoas com a forma de enormes serpentes”. (Reichel-Dolmatoff, 1981, 67-68, apud Narby 2018: 50)

Narby vê as correspondências entre as narrativas de Harner e Reichel-Dolmatoff como pistas interessantes a serem levadas a sério e investigadas mais profundamente, pois, segundo o autor, não seria pura coincidência que nos dois casos, “havia répteis no cérebro e barcos em forma de serpente, de origem cósmica e tendo trazido a vida, no início dos tempos” (Narby, 2018: 53).

Aprofundando as investigações, Narby encontra informações interessantes em Chaumeil (1983) sobre a cosmogonia yagua – grupo do nordeste amazônico peruano. Primeiramente a representação do universo nativo expressa em um desenho de uma “serpente celeste”. Além disto, Chaumeil afirma – segundo Narby - que os yagua têm como princípio que todos os seres vivos foram criados por “gêmeos”, tais entidades sendo, portanto, as personagens fundamentais do pensamento cosmogônico nativo.

As conexões, em princípio, um tanto indiretas e analógicas, relacionando DNA, práticas e efeitos alucinatórios rituais e as mitologias ameríndias, instigaram mais profundamente Narby. Assim o autor toma o DNA, como o conceito científico preciso para fixar um dos olhos, buscando com o outro se dirigir ao xamanismo envolvendo o consumo da ayahuasca entre grupos amazônicos. Isto incluía ainda uma correlação destes termos com as serpentes, tudo correlacionado a princípios e gêneses vitais das espécies no planeta terra.

A elaboração argumentativa de Narby ao longo das páginas do livro de fato conta com uma extensa lista de aspectos semelhantes entre os campos das ciências biomoleculares e as descrições da antropologia mitológica e xamânica. Seria demasiado longo me deter em todos os pontos e, sendo assim, me proponho a apresentar de forma resumida apenas alguns destes aspectos, deixando claro para o leitor interessado, da importância de se buscar a complementação das informações diretamente na leitura completa da obra do autor.

O primeiro ponto convergente entre as diversas perspectivas investigadas por Narby (2018) diz respeito às formas, da cadeia de DNA e das serpentes entrelaçadas. Nas enciclopédias de biologia molecular o autor encontra a recorrência em relação a figura da dupla hélice da cadeia de DNA, sendo descrita como “uma escada”, ou “uma escada de

cordas entrelaçadas”, ou ainda, “uma escada em espiral”. Narby então tenta encontrar correspondências nestes termos na mitologia.

Neste sentido o mito Ashaninka de Aviveri e sua irmã – contando a criação das espécies por transformação através do sopro – surgia como uma variante entre centenas de mitos sobre o tema dos “gêmeos divididos”. A gemealidade mítica ameríndia, no entanto, tem como variação o da célebre descrição de Lévi-Strauss sobre a serpente emplumada Asteca, Quetzalcoatl, símbolo da “energia vital sagrada”, e do seu irmão gêmeo Tezcatlipoca, ambos filhos da serpente cósmica Coatlicue. Narby apresenta vários exemplos de correlações semelhantes nas mitologias espalhadas pelo mundo, fazendo uma varredura de informações neste sentido nas obras de Mircea Eliade (1951, 1964) e de Joseph Campbell (1959).

Em Eliade (1951, 1964) Narby descobre a profusão mitológica espalhada pelos cinco continentes do tema das “escadas xamânicas” (e suas variantes, como “escadas rotativas”, “escadarias”, “cordas entrelaçadas” ou “cipós entrelaçados”). Assim afirma:

Na Austrália, no Tibete, no Nepal, no antigo Egito, nas Américas do Sul e do Norte “o simbolismo da corda, assim como o da escada, implica necessariamente a comunicação entre o céu e a terra. Através de uma corda ou de uma escada (como também de um cipó, uma ponte, uma cadeia de flechas etc.), os deuses descem à terra e os homens ascendem ao céu”. Eliade inclusive cita o Antigo Testamento, na passagem em que Jacó sonha com uma escada cujo topo atinge o céu e pela qual “os anjos do Senhor sobem e descem”. Segundo Eliade, a escada xamânica é a forma primeira da noção de eixo do mundo, ligando os diferentes níveis do cosmo, e que descobrimos em muitos mitos de criação sob a forma de uma árvore. Até então, eu tratava a obra de Eliade com certa desconfiança, mas de repente vi-a sob uma nova luz. Comecei a percorrer ao acaso seus outros escritos que tinha comigo e descobri neles serpentes cósmicas! (Narby, 2018: 57).

De acordo com Narby, avaliando a obra de Campbell (1964), as correspondências se acentuam, salientando a recorrência da serpente como elemento fundamentalmente divina e provedora da vida. Assim, as serpentes retorcidas vêm à tona em quase todas as imagens que representam cenas sagradas, o que leva Campbell a afirmar sobre esse simbolismo onipresente:

De uma ponta a outra do material fornecido nos volumes dessa obra consagrada à mitologia primitiva oriental e ocidental, os mitos e ritos relativos às serpentes

aparecem frequentemente e com uma significação simbólica notavelmente consistente. Em toda parte, onde a natureza é venerada como animada em si própria, ou seja, inerentemente divina, a serpente é reverenciada como seu símbolo. (Campbell, 1964, apud, Narby, 2018)

Entre as variações deste tema apresentado por Campbell, Narby se depara com a figura do “Deus Serpente” representado num sinete mesopotâmica datada de 2200 a.C. mostrando a divindade sob a forma humana sentada em seu trono, com o emblema do caduceu²⁷⁷ atrás e um altar de fogo à frente.



“O Deus Serpente em seu trono”, Campbell (1964: 11), Apud, Narby (2018: 58).

No símbolo do “Deus-Serpente” Narby encontra novamente uma dupla hélice, saltando aos seus olhos a semelhança com a representação da cadeia de DNA. Se deparando com isto, escreve Narby:

A cultura ocidental rompeu com a serpente/princípio vital, isto é, com o DNA, desde que adotou um ponto de vista exclusivamente racional. Os outros povos que praticam o que chamamos de ‘xamanismo’ se comunicam com o DNA. Paradoxalmente, foi a parte da humanidade que se separou da serpente que conseguiu, três mil anos mais tarde, descobrir a existência material do DNA, em laboratório. (...) Parece existirem técnicas diferentes, em lugares diferentes, para aceder ao conhecimento do princípio vital. Em seus tranSES, os xamãs conseguem, de certo modo, reduzir sua consciência ao nível molecular. É precisamente o que descreve Reichel-Dolmatoff, comentando

²⁷⁷ Conforme o Dicionário Houaiss (2009: 375), o caduceu ou emblema de Hermes (Mercúrio) é um bastão em torno do qual se entrelaçam duas serpentes e cuja parte superior é adornada com asas. É um antigo símbolo, cuja imagem pode ser vista na taça do rei Gudea de Lagash, 2.600 anos a.C., e sobre as tábuas de pedra denominadas, na Índia, nagakals. É uma insígnia ou divisa com a imagem do caduceu de Hermes usada como símbolo da medicina a partir do século XVI.

suas visões diretamente no gravador, depois de ter tomado ayahuasca [‘Pareciam [...] microfotografias de plantas, preparações microscópicas coloridas; como, às vezes, num livro de patologia’ (Reichel-Dolmatoff, 1981: 83)]. (Narby, 2018).

Em seguida, reafirma Narby sobre o modo de acesso xamânico ao nível molecular.

É como eles aprendem a combinar os hormônios cerebrais com os inibidores da monoamina oxidase ou descobrem quarenta fontes diferentes de paralisantes musculares, ao passo que a ciência tem sido capaz apenas de imitar as suas moléculas. É no sentido literal que eles dizem ter recebido dos seres criadores da vida a receita do curare. Devem ser tomadas ao pé da letra as suas palavras, quando dizem que o seu saber tem origem em seres que veem nas alucinações. (Narby, 2018: 61).

Admitindo este ponto, Narby se recorda que a comunicação com “espíritos”, segundo xamãs do mundo inteiro – incluindo, sobretudo, os ayahuasqueros -, é estabelecida de forma geral pela música. Mas, música, aqui, não se resume a expressão sonora, apontando para uma experiência sinestésica. É neste sentido que Narby cita o trabalho de Angelika Gebhart-Sayer quando trata da “música visual” projetada pelos espíritos aos olhos dos xamãs Shipibo-Konibo. Isto se dá, segundo a leitura de Narby de Gebhart-Sayer (1986), como uma espécie de imagens tridimensionais que se transformam em som. O xamã, por imitação, emite tais melodias correspondentes. Apesar de reconhecer a correspondência fundamental musico-visual, Narby se atém mais profundamente ao segundo aspecto, com o mesmo intuito de buscar informações no xamanismo e, concomitantemente, na biologia molecular²⁷⁸.

Outro passo na empreitada de Narby foi examinar o livro de pinturas relacionadas às mirações sob o efeito de ayahuasca, realizadas pelo xamã peruano Pablo Amaringo e publicado em parceria com o antropólogo Luís Eduardo Luna (Luna e Amaringo, 1991). Num primeiro momento, Narby se impressionou com as semelhanças em relação à sua própria experiência ayahuasqueira²⁷⁹. Na sequência, cita Luna, quando este afirma ter mostrado as telas de Pablo para “diversos vegetalistas”, os quais teriam reagido com

278 Pergunta-se Narby: “seria preciso verificar se o DNA emite som...” (Narby, 2018: 61). Mais à frente no texto esta questão reaparece na medida em que o autor se depara com os estudos moleculares sobre a comunicação intracelular por transmissões de fótons. Ainda que não audíveis – a princípio -, há frequências em abundância sendo transmitidas.

279 Assim se refere Narby: “Ao abrir o livro, surpresíssimo, reconheci escadarias em ziguezague, cipós entrelaçados, serpentes retorcidas e, sobretudo, quase sempre escondidas nas margens, duplas hélices...” (Narby, 2018: 61).

interesse e espanto, comentando que muitas daquelas imagens correspondiam às suas próprias visões, chegando alguns inclusive, a reconhecerem elementos precisos ali presentes. Disto, Narby resolve mostrar as pinturas também para um amigo formado em biologia molecular. A reação deste teria sido, segundo Narby, semelhante às dos vegetais a quem Luna as havia mostrado, citando expressões do biólogo tais como:

Veja, isso é o colágeno... Ali, a rede embrionária do axônio, com suas neurites... Aqui as triplas hélices do colágeno... O DNA visto de longe, parecendo um fio de telefone... Este aqui é como cromossomos em determinado estágio... Aqui a forma distendida do DNA e, ao lado, bobinas de DNA com sua estrutura em nucleossoma²⁸⁰. (Narby, 2018: 62)

Na sequência Narby desabafa sua angústia e espanto em relação a tudo o que estava encontrando de forma consistente e surpreendente, dizendo:

Estava pasmo. Ninguém reparara nas possíveis ligações entre os “mitos” dos povos “primitivos” e a biologia molecular. Ninguém notara que há milhares de anos, no mundo inteiro, a dupla hélice simbolizava o princípio vital e que as alucinações são cheias de informação genética. Pelo contrário, tudo fora interpretado do avesso. Achava-se que as alucinações de forma alguma podem ser fonte de saber e que, experimentando ao acaso é que os índios tinham descoberto as suas moléculas úteis. Os seus “mitos” eram apenas mitos, sem qualquer relação com o saber real, elaborado em laboratório.” (Narby, 2018: 62).

Vale recuperarmos de forma resumida as principais correspondências apresentadas por Narby entre a visão de mundo ameríndio (da mitologia e dos ayahuasqueiros) e o pensamento biomolecular. 1 – As semelhanças entre as formas imagéticas²⁸¹; 2 – os componentes fundamentais assumidos como princípios vitais, tendo origens cósmicas²⁸²; 3 – o papel relevante do meio aquoso para a constituição das

280 Interessante notar que minha companheira Laura, enfermeira obstétrica, em suas experiências no ritual do *Kamarãpi* (ayahuasca) me descrevia suas mirações (que por vezes, eram muito semelhantes às que eu também havia tido) citando as figuras que via em sua aula de histologia quando cursava faculdade. Curiosamente, quando relatei estas informações sobre o texto de Narby, Laura procurou em seus arquivos um caderno de anotações do tempo de faculdade, justamente das aulas referidas. No caderno haviam desenhos que a fizeram lembrar, de imediato, das mirações. Entre os desenhos estava a descrição de uma hélice de colágeno.

281 Serpentes, escadas, cipós, trançados e duplas hélices.

282 Narby (2018: 65) mostra que o próprio ganhador do Nobel de medicina em 1962 pela descoberta da estrutura da molécula de DNA (em 1952, em parceria com James Watson), Francis Click, desenvolveu uma teoria (da “panspermia dirigida”) em que afirmava categoricamente de que o princípio material da criação molecular seria de origem cósmica alienígena. Para mais informações sobre esta teoria, conforme Click (1981).

organizações comunicativas²⁸³; 4 – em ambos os sistemas, há comunicações sendo estabelecidas sob linguagens particulares e próprias; 5 – as comunicações implicam em processos de reprodução e transformação²⁸⁴; 6 – as linguagens em ambos sistemas têm características potencialmente sinestésicas, pois, baseadas em frequências (músicas-imagens/fótons)²⁸⁵. Disto Narby resume: “o DNA é mestre em transformação na forma serpentina, vivendo na água e sendo, ao mesmo tempo, muito comprido e minúsculo, simples e duplo. Exatamente como a serpente cósmica” (Narby, 2018: 85).

Gostaria de chamar a atenção para os aspectos que envolvem a identificação das linguagens comunicacionais. Reside nisto o mote de desenvolvimento posterior do trabalho de Narby (2005) em seu outro livro intitulado “Intelligence in nature”, aprofundando a questão da intracomunicação dos sistemas, de um lado no transe xamânico e de outro, nas trocas de fótons moleculares. Não por acaso Narby inicia o livro tratando do conhecimento tradicional botânico de uma sua conhecida florista francesa, que atribuía seus bons resultados de produção e de eficácia de plantio, ao fato de ter aprendido a se comunicar com as plantas (um fato semelhante e recorrente ao que eu próprio ouvi de meus amigos *Ashenika*). Este é o início de uma nova empreitada de Narby sobre princípios de inteligibilidade no chamado “mundo natural” e indícios destes princípios a partir do pensamento xamânico, de um lado, e, sobretudo – pois o autor se debruça em uma etnografia de laboratório – do pensamento biológico molecular de outro. Para o autor, ambos os sistemas de pensamento, a seu modo, acessam tal nível de realidade e com ele interage de acordo com as possibilidades de acesso e de interesses particulares.

É interessante notar que Jeremy Narby tem plena consciência das dificuldades em ser levado a sério pela ciência biomédica. Mas, de acordo com o autor, isto se justificaria, pois, aceitar seus argumentos, pressuporia o abandono de fortes axiomas fundamentais

283 Narby (2018) cita de um lado a recorrência das águas (grandes rios ou oceanos) nas narrativas míticas de gênese; e, por outro lado, o papel fundamental do meio aquoso para a organização dos princípios orgânicos moleculares do ácido desoxirribonucleico (ADN, em português; ou DNA, em inglês: deoxyribonucleic acid). Neste meio é que se dá a combinação das quatro bases encontradas no DNA: a adenina (A), citosina (C), guanina (G) e timina (T). Estas quatro bases são impermeáveis e podem se mover para ligarem-se ao açúcar/fosfato que formará o nucleotídeo completo.

284 Isto envolve a questão da duplicação celular para o caso da biologia molecular.

285 Narby lembra que as imagens tridimensionais e sonoras que surgem a partir dos espíritos vistos nas alucinações ayahuasqueiras são expressões de linguagem destas entidades. Nisto o autor vê correspondência com o DNA. Ambos são constituídos por sua própria linguagem e, como lhe afirmou um amigo microbiologista, “assim como o DNA, elas (as imagens tridimensionais e sonoras) se duplicam para comunicar a informação” (Narby, 2018: 64).

para a epistemologia biológica, sobretudo do campo de estudos biomoleculares. Reforçando este impasse, Narby sugere que dentro do próprio campo de conhecimento da biologia molecular e genética, há estudos que, apesar de - ou, sobretudo - apontarem informações bem fundamentadas e revolucionárias, encontram fortes barreiras em serem aceitas, sendo, se não desqualificadas a priori, ao menos deixadas ao largo das discussões centrais do campo hegemônico²⁸⁶. O motivo deste trato também seria a desestabilização de axiomas fundamentais da ciência e impasses que alterariam os rumos epistemológicos históricos. A comprovação da existência de agência – capacidade de tomadas de decisões – em nível molecular (a partir das pesquisas de comunicação/transformação celular) põe em xeque, por exemplo, o axioma do “acaso” (ou, da “lei natural”) da teoria da seleção natural, que desde Darwin pautava o pensamento hegemônico biológico, sendo conhecido como um “dogma fundamental”.

5.2.2 - As serpentes, as moléculas de DNA e o *Piyarëtsi*

Devo admitir que as leituras dos textos de Jeremy Narby foram impactantes para mim. Me identifiquei com muitos aspectos de seus relatos de experiências (com a ayahuasca e o xamanismo, por exemplo) assim como corroborei com alguns de seus argumentos. Neste sentido, obviamente não é surpresa que eu tenha me sentido impressionado com a centralidade com que as serpentes tomaram parte nos desenvolvimentos de suas teses, uma vez que, para mim, estudando os rituais, esta centralidade também tenha sido fortemente presente. No entanto, gostaria de inserir algumas discussões que me surgiram da relação entre as leituras dos trabalhos de Narby e de minhas próprias experiências de campo e análises de dados.

O primeiro ponto que chamo a atenção é o fato de os argumentos de Narby em relação ao xamanismo (Ashaninka, mas não só) estarem em sua maioria focalizados no uso da ayahuasca. De fato, há passagens no texto tratando, por exemplo, do consumo do tabaco como forma de alteração de consciência e acesso ao mundo xamânico e o reconhecimento da música como princípio ativo da comunicação com patamares cosmológicos. Mas, ainda assim, estas referências têm menor intensidade na linha argumentativa. Neste sentido, aponto outro aspecto que está de fato, ausente na análise.

286 Entre estes estudos estão as pesquisas sobre as comunicações moleculares por fótons e as capacidades agentivas que apontam tomadas de decisões no processo. Disto se refere, em alguma medida, a uma inteligência molecular.

Como o contexto de trabalho etnográfico de Narby é também com grupos Ashaninka – assim como eu -, minha impressão é que seria muito importante trazer o *piyarētsi* (bebida fermentada alcóolica) e seus efeitos rituais para o centro da conversa. Interessante notar que em algumas passagens de seus relatos, Narby cita momentos de reuniões com seus interlocutores Ashaninka, “bebendo cerveja de mandioca”. Coincidentemente, foi justamente em uma destas ocasiões que Narby foi alertado que, para um entendimento mais profundo sobre a visão de mundo Ashaninka – no caso relacionado aos seus conhecimentos botânicos -, ele deveria beber ayahuasca. Ruperto Gomez, o sujeito interlocutor citado por Narby como o autor de tal convite à iniciação com a ayahuasca, no momento da proposta, estava fortemente sob o efeito da bebida do *piyarētsi*. Assim se refere Narby sobre o caso do convite:

Fiquei de orelhas em pé. Sabia que o ayahuasca é o principal alucinógeno utilizado pelos povos da Amazônia ocidental. Ruperto, que não recusava as cabaças de cerveja que lhe passavam, continuou seguro: (...) ‘Na verdade, o ayahuasca é a televisão da floresta. Podemos ver e aprender coisas’. (Narby, 2018: 10)

O modo pelo qual Narby qualifica a bebida fermentada de mandioca dos Ashaninka em um comentário já no início do livro - curiosamente suprimido na edição de tradução para o português brasileiro – me parece dar indícios de como ele desconsidera a possibilidade de tratá-la (a bebida fermentada) como tendo equivalência ritual com a ayahuasca. Afirma:

We spent several evenings telling stories, singing for my tape recorder, and drinking **manioc beer, a milk - liquid that tastes like cold, fermented potato soup**. During the day we did arithmetic, worked in the gardens, or listened to the songs taped the previous evening. Everyone wanted to listen to their own performance. [grifos meus] (Narby, 1999: 16)

É curioso notar que um pesquisador tão engajado em buscar informações técnicas e científicas sobre os princípios bioquímicos dos psicoativos utilizados pelos ameríndios de forma ritual, não tenha o mínimo interesse de “levar a sério” – como Narby constantemente alerta – a bebida de maior consumo entre os Ashaninka. Neste sentido, o

fato de chama-la displicentemente de “manioc beer”²⁸⁷ é significativo, pois enquadra o fermentado de mandioca na categoria de cerveja, o que de fato é um equívoco, como já me referi anteriormente. Mas mais do que isto, há a obviedade de que a bebida é altamente alcoólica e coloca seus consumidores, em estado de alteração de consciência. Como me disseram os amigos *Ashenika*, o *piyarëtsi* (bebida fermentada), assim como o *sheri* (tabaco) e o *kamarãpi* (ayahuasca), provocam “mariación” (o efeito de alteração de consciência, ou de “ficar bêbado”). Além disto, na prática ritual, nos atos performáticos de cantar, tocar os tambores (*Tãpo*) ou as flautas (*Sõkari*, sobretudo), temos distintos modos de atingir este outro nível de realidade, ficando também sob o efeito de “mariación”, como já me referi anteriormente. Feita esta constatação, gostaria de voltar meus argumentos para alguns aspectos do ritual do *Piyarëtsi* que podem dialogar com algumas das teses de Narby.

5.2.3 - Rosalind Franklin e outro X na questão.

Inspirado pela leitura de Narby, voltei a consultar alguns amigos biólogos do campo da genética e biologia molecular²⁸⁸. Criei um grupo de conversa online via aplicativo Whatsapp, para debater com estes amigos sobre minhas elucubrações sobre a cadeia de DNA. Minha primeira questão – e única, dado o pouco rendimento geral da conversa – buscava respostas para compreender mais especificamente, como a microbiologia havia chegado à forma da dupla hélice em cadeia para designar/representar o DNA. A surpresa de meus amigos sobre meu interesse no tema já inseria um elemento sarcástico nas respostas. Quanto mais eu explicava o porquê de minhas indagações, mais ficava nítido que, para eles, eu definitivamente estava enlouquecendo. Mas, em nome da amizade antiga, imagino, alguns tentaram me “levar a sério” – como diria Narby, sobre os nativos – e esboçaram respostas, na maior parte das vezes de forma simples e diretas. Curiosamente, estas pareciam respostas que eu ouvia de meus interlocutores indígenas

287 Esta é a forma mais recorrente de se referir ao *piyarëtsi* na vasta bibliografia sobre os *Ashaninka*.

288 Em minhas andanças como músico, coincidentemente, morei 3 anos na cidade de Botucatu (de 1998 a 2001), no interior do estado de São Paulo. Nesta ocasião dividi moradia com vários amigos, então estudantes de biologia, biomedicina e medicina na UNESP, uma das mais renomadas universidades brasileiras nestas áreas. Portanto, tenho vários amigos que hoje são referências científicas em trabalhos no campo da genética e biologia molecular.

quando fazia perguntas mais profundas sobre o xamanismo, por exemplo: “Isto é assim mesmo”!²⁸⁹

A despeito destas respostas genéricas (de tão genéricas, vazias), felizmente, minha amiga bióloga Ana Paula Farro²⁹⁰, - talvez me levando mais a sério do que os demais -, me forneceu informações detalhadas sobre os procedimentos de laboratório que levaram às descobertas da forma, que ficou conhecida como da dupla hélice. Neste sentido, tomei conhecimento sobre os experimentos de Rosalind Franklin, que teve papel seminal e decisivo para o desenvolvimento posterior da descoberta da dupla hélice do DNA da qual James Watson, Francis Crick e Maurice Wilkins compartilharam a Prêmio Nobel de Medicina em 1962²⁹¹. Não me deterei mais profundamente sobre a pesquisa de Franklin, mas chamo a atenção para sua principal contribuição, a famosa fotografia 51.

Baseada em um experimento que buscava imprimir imagens do nível molecular através de uma técnica chamada de difração de raios-X, Franklin (e seu então estagiário, Raymond Gosling) conseguiu revelar em uma chapa negativa, o padrão de difração minimal que determinou a forma natural da dupla hélice do DNA. Somente a partir dos dados contidos na fotografia 51 que Watson, Crick e Wilkins puderam conhecer a forma e calcular o tamanho de tal estrutura, o DNA²⁹². Mas além desta história toda, que era então total novidade para mim, a tal fotografia 51 ainda me reservava uma surpresa. Foi impactante pra mim quando vi pela primeira vez a imagem, o que me parece ter sido semelhante às sensações narradas por Narby, quando se deparava com as suas correlações entre serpentes e DNA.

289 Um de meus amigos me disse: “Negão – meu apelido neste grupo de amigos -, no desenvolvimento das experiências, não havia outra forma que admitisse os dados. Só podia ser assim mesmo!”.

290 Trata-se da Dra Ana Paula Cazerta Farro, professora da UFES e experiente pesquisadora na área de genética molecular animal. No meu vergonhoso machismo, eu não a havia incluído no grupo de consulta online. Mas, como ela é, por sorte, companheira de um dos amigos biólogos (Gustavo Braga da Rosa) que eu havia incluído no grupo do app, por acaso ela soube de minhas indagações. Agradeço profundamente.

291 Curiosamente, o machismo nosso de cada dia dos membros da comissão do Prêmio Nobel os impediu de dar os merecidos créditos a Franklin pelo seu excepcional pioneirismo.

292 Para mais informações sobre Rosalind Franklin e seus experimentos, conforme Maddox (2002).

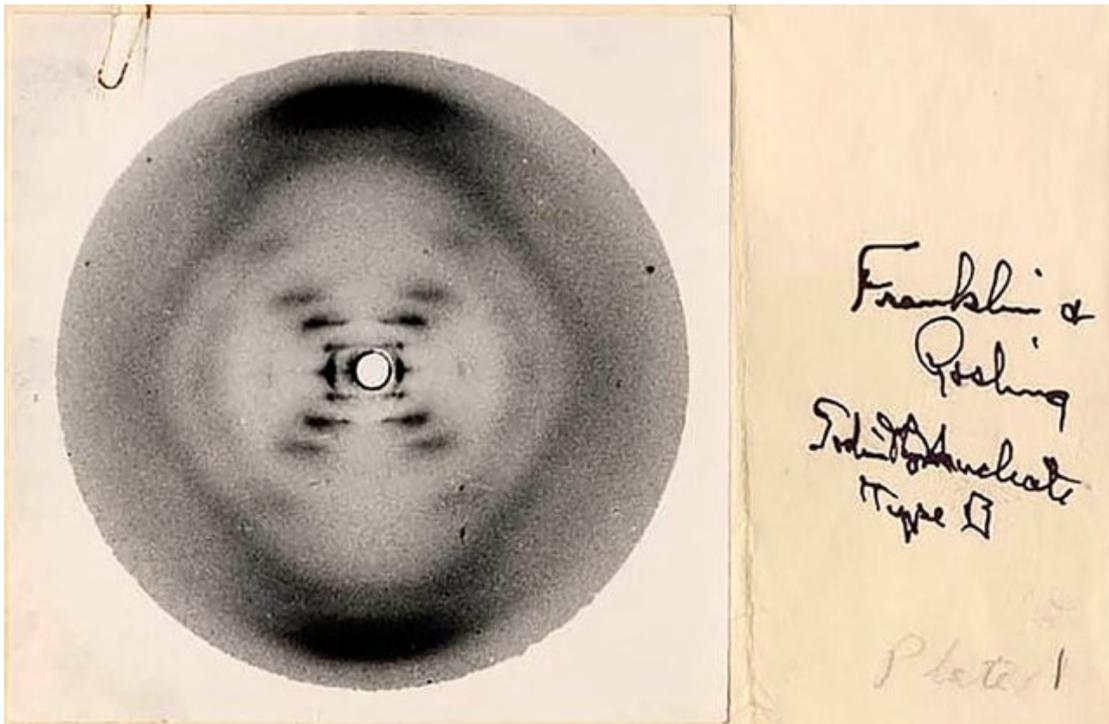


Ilustração da Fotografia 51, de Rosalind Franklin.

A forma minimal que organizou todo o processo de estruturação da dupla hélice da cadeia de DNA, é basicamente um X. Esta forma, vale lembrar, corresponde exatamente ao motivo gráfico que, segundo Beysen (2008), seria o princípio estético Ashaninka, o “motivo *Kempiro*”, do qual tratei a pouco. Este, por sua vez, e como também já demonstrei, está intimamente ligado ao motivo sonoro que chamei de motivo *Sōkari*, ambos motivos relacionados a *Kēpiro*, a serpente surucucu-pico-de-jaca. Por outras vias e caminhos, chegamos, coincidentemente ou não, a correlações entre: a estrutura formal do DNA, o pensamento ritual Ashaninka e serpentes. Os temas correlacionados apontam para gêneses e princípios vitais.

Se aceitarmos por um instante as teses de Narby, ao retomar a temática do *Piyarētsi* (e do *Sokatāatsi*), as correlações que agora apresento podem indicar que estamos tratando da explicitação ritual de um nível molecular de aprendizado, ou seja, de uma espécie de DNA *Ashenīka*. Contudo, mesmo não admitindo tal proposta – quiçá demasiadamente genérica e arriscada pelo tom místico -, é possível reconhecer que se tratam de indícios fortes de constituição de aspectos fundamentais de modos de ser *Ashenīka*. Ou seja, ser *Ashenīka*, pressupõe se colocar em relação com tais motivos e seus agentes implicados e implícitos. No caso do ritual do *Piyarētsi*, vale lembrar, sugiro estarmos tratando,

sobretudo, de um ritual entre serpentes – *Kêpiro* e *Kamatôge* - cuja estética fundamental aponta para o amor e a sedução, pois, à guerra.

Estes apontamentos trazem uma vez mais as correlações com o DNA elaboradas por Narby (2018) quando cita uma afirmação do biólogo molecular Wills (aquele do Nobel de Medicina, pela descoberta da dupla hélice de DNA): “As duas cadeias de DNA parecem **duas cobras enroladas** em si mesmas, numa espécie de **ritual amoroso**” [grifos meus] (Wills, 1991: 38, apud, Narby, 2018: 85).

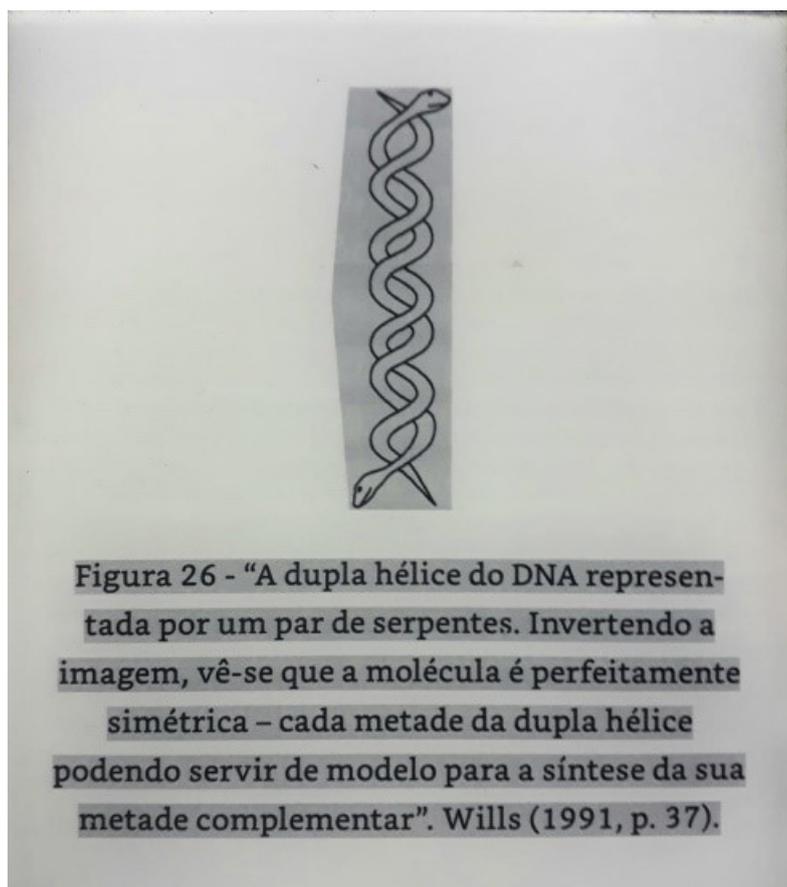


Imagem da citação de Narby (2018: 84) do texto de Wills (1991).

Não sou biólogo e sou leigo em genética. Não tenho a pretensão de fazer qualquer tipo de crítica epistemológica a tais campos da ciência, os quais respeito profundamente. No entanto, tomei a decisão de trazer estas discussões a partir do trabalho de Narby, por considerar, no mínimo, curiosas as correlações entre o modo de construção do conhecimento da microbiologia e as elucubrações do xamanismo, ambas tratando de princípios vitais. Reconheço que o modo de elaboração dos argumentos de Narby acabam criando espécies de arquétipos junguianos, que, por demasiadamente genéricos, pouco

explicam. Tive inclusive sérias dúvidas se deveria manter ou não estas discussões no texto final da tese. Decidi deixá-las e assumir, eu, exclusivamente, os riscos à possíveis críticas²⁹³ (tenho gosto por elas!).

Dito isto, insisto uma vez mais na questão para finalizar. Se, mais uma vez, tomarmos algumas das correlações aqui apresentadas como possíveis, talvez isto indique modos particulares de lidar com planos que recorrentemente denominamos de moleculares. De um lado, o pensamento da ciência moderna – digamos assim –, definindo o DNA como desprovido de agência, sendo, portanto, manipulável em função dos interesses particulares da humanidade, esta entendida como de condição superior de vida. De outro lado, o pensamento xamânico, definindo os “espíritos” – dos planos cosmológicos – como sujeitos plenos de vontade. Sendo assim, ao invés de uma busca de controle desta alteridade, o intuito seria antes, de se relacionar com ela, de forma a estabelecer nisto uma relação de aliança. O primeiro caso, desqualificaria e subjugaria; o segundo, aceitaria a condição e negociaria.

Barcelos Neto (2011, 2013) se dedica a pensar processos de transformações intersemióticas relacionados ao pensamento ritual ameríndio no Alto Xingu em um texto intitulado de “A serpente de corpo repleto de canções”²⁹⁴. Entre várias explanações fecundas trazidas pelo autor – como o caráter fundamentalmente musical da alteridade no Alto Xingu –, resalto o destaque dado a uma economia dos sentidos como um dos aspectos fundamentais para as práticas xamânicas, que são, antes de tudo, experiências sinestésicas expressas de forma transformativa em cadeia. Apesar de ser basicamente o que diz Menezes Bastos com a “cadeia intersemióticas do ritual”, o interessante no texto de Barcelos Neto para o que venho tratando aqui é o fato de salientar a importância heurística do tema das serpentes e suas agências transformativas para o estudo das artes rituais ameríndias. Neste sentido afirma o autor:

293 Uma série de vídeos lançadas (e com lançamentos futuras agendados) recentemente, a partir de um projeto de Airton Krenak (de quem sou absolutamente fã) e de Anna Dante, chamado Flecha Selvagem, me ajudou a tomar a decisão de assumir a discussão. No primeiro vídeo da série (A FLECHA 1 - A SERPENTE E A CANOA, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfroy5JTcy4>, acessado 28/05/2021), que conta com a idealização e orientação de Krenak (que inclusive narra o episódio) e com a consultoria do próprio Jeremy Narby, o tema é justamente o da Serpente Cósmica e a cadeia de DNA. Agradeço a meu amigo Kaio Domingues Hoffmann por me chamar a atenção sobre esta série de vídeos.

294 O texto é dedicado a Rafael de Menezes Bastos (“xamã caraíba que ouviu o mito dançar”, como se refere o autor) e tem como inspiração central a teoria da “cadeia intersemiótica do ritual” (Menezes Bastos, 1990, 1999, 2013).

A riqueza das metáforas transformacionais das serpentes nos mitos ameríndios recebe impressionantes traduções visuais como nenhum outro personagem. Nem mesmo a onça, tema que absorveu décadas de pesquisas, demonstra o extraordinário rendimento artístico das serpentes e a trama complexa que elas tecem entre sensibilidades estéticas e noções cosmológicas. As onças que me desculpem, mas é a ferocidade das serpentes que é bela. (Barcelos Neto, 2011: 1005)

Mais do que ferocidade e beleza (os conceitos são amplos para Barcelos Neto, é obvio), o tema das serpentes, ao que tudo indica, figura como chave de vários sistemas de pensar, constituindo ponto fulcral das noções de gênese.

CAPÍTULO 6 – O ritual do *Kamarãpi*



Neste último capítulo farei uma breve apresentação do ritual do *Kamarãpi*, através de uma resumida descrição de sua realização com base nas minhas experiências com esta prática durante meu trabalho de campo. Na maior parte das vezes participei ativamente do ritual, - ingerindo Ayahuasca, tabaco e passando pelas fases do rito como iniciante. No entanto, também participei em algumas ocasiões como observador, sem consumir a ayahuasca, ficando sobretudo a cargo de realizar gravações de áudio do ritual.

6.1 – Da formação xamânica no ritual do *Kamarãpi*.

De acordo com meus interlocutores, o *Kamarãpi* é parte da dinâmica de vida de um xamã²⁹⁵ (*Sheripiari*) *Ashenika*. Sua formação iniciatória pressupõe uma experiência

295 Utilizo este termo pela sua recorrente aparição na literatura. No entanto, gostaria de deixar claro que meus interlocutores para os quais eu utilizo este termo, quais sejam, Moisés, Benki e Aricemi, não se sentiam à vontade com esta designação para si próprios. O termo em aruak *Ashenika* que eles utilizavam para designar algo semelhante era *Sheripiari*, embora este se refira

profunda de consumo da ayahuasca e do tabaco (fumado e bebido em sua forma de “mel”²⁹⁶) em isolamento na mata, sob cuidados de um orientador já reconhecidamente formado e que tenha passado pelo mesmo processo. Este envolve várias restrições, de contatos social, sexual, assim como alimentar.

Segundo Benki, a iniciação inclui uma dieta alimentar muito rígida. A ingestão de alimento diário deve ser em quantidade muito reduzida²⁹⁷, interditando alimentos preparados (cozidos, assados ou fritos), temperados e o uso de sal. Portanto a alimentação se reduz basicamente a frutas, mel e plantas cruas. Somente com o passar de um tempo significativo é que a dieta inclui, eventualmente, ínfimas porções de mandioca cozida. Em contrapartida prescritiva, o consumo de Ayahuasca e tabaco é obrigatoriamente elevado, sendo a ingestão destes o ato que ocupa a maior parte do tempo do iniciante, sendo também referido como uma outra forma de alimentação²⁹⁸. Os relatos sobre os resultados físicos destas experiências afirmam que os sujeitos submetidos a elas voltavam para casa em estado de saúde crítico, muito magros e debilitados. O propósito, no entanto, segundo o que compreendi dos relatos, seria o de justamente o neófito passar por um processo de morte e ressurreição ritual, onde o sujeito iniciante teria a oportunidade de se transportar ao “mundo espiritual”, voltando transformado, com conhecimentos profundos sobre modos de mediação com estes patamares cósmicos e seus agentes. O processo, portanto, envolveria o trânsito entre estes patamares.

Meus interlocutores utilizavam a metáfora de “estudo” para comparar o processo de aprendizado decorrente da prática do *Kamarãpi*, com o que eu realizava em meu trabalho de campo de doutoramento. As semelhanças entre os processos seriam o fato de passar por dificuldades, o distanciamento, os problemas de saúde, as restrições, enfim, várias situações difíceis sendo encaradas, - por um iniciante no *Kamarãpi* e por mim, no doutoramento -, com o intuito de aprender mais profundamente sobre algo desconhecido

diretamente à cura através do tabaco (*Sheri*). No entanto, o tabaco é, no mundo conceitual *Ashenika*, filho da Ayahuasca. Como se refere Narby (2018) dando título a um de seus capítulos: “A mãe da mãe do tabaco é uma cobra”. Isto apontaria para uma genealogia mítica que pressupõe que o tabaco seria filho da Ayahuasca, que por sua vez descende do Cipó e por fim, de uma serpente.

296 O mel do tabaco é um líquido grosso que é obtido pela prensa das folhas de tabaco.

297 A redução a quantidades mínimas diz respeito tanto à comida, quanto à água.

298 Moisés me disse: “Quando a pessoa tá nesse processo, ela não come quase nada e tá com quase nada de água também, mas, ele tá comendo também com a ayahuasca e com o tabaco, porque isto também é o alimento dele. É a comida dele, daquele que tá querendo aprender as coisas desse mundo, entendeu Txai? Então ele alimenta a alma dele. É um pouco diferente da comida que a gente come. Mas se a gente não comer, a gente fica fraco. Lá também, tem que comer e ficar forte, mas num outro sentido.”

e importante. Neste sentido, me diziam que, em ambos os casos, pensando o *Kamarãpi* como um “estudo”, “você vai até onde dá, consegue ou quiser”, como disse Moisés. Mas os conhecimentos, como tal, precisam sempre de atualizações e novos comprometimentos. O grau de aprendizado, portanto, é diretamente proporcional ao tempo e à qualidade da dedicação a estas experiências. Neste sentido, todo o ritual do *Kamarãpi* é um processo de aprendizado, tanto de iniciantes quanto de iniciados.

6.2 – O ritual do *Kamarãpi* – breve descrição

Particpei diversas vezes do ritual do *Kamarãpi* durante minha estada na T.I. Kampa do Rio Amônia. Na maior parte delas contei com Moisés como xamã orientador do rito. Em três oportunidades, Moisés e Benki dividiram esta função e em três outras ocasiões, contei somente com Benki nesta posição. Tive ainda mais uma experiência com Aricêmio conduzindo o rito. Em todos estes eventos a estrutura sequencial do ritual foi basicamente muito semelhante. O convite/informe sobre a realização do ritual era geralmente anunciado pelo próprio condutor/proponente com alguma antecedência (um ou dois dias). A escolha do local do rito foi sempre uma decisão do proponente, levando em conta como opções – além de sua própria casa - os terreiros das casas dos principais personagens de seu grupo doméstico próximo²⁹⁹.

Os rituais do *Kamarãpi* iniciavam no crepúsculo do anoitecer e tinham a duração de algumas horas. A preferência era que o rito se estendesse até o crepúsculo do raiar do dia, o que nem sempre acontecia. Em uma noite de ritual, aos poucos, os participantes iam se reunindo no local escolhido pelo xamã. Chegavam devagar, cumprimentavam os presentes, sempre numa atitude corporal bastante contida. Pouco se falavam entre si. Sentavam-se no chão do terreiro, em círculo, ou semicírculo, conforme o número de participantes³⁰⁰. O xamã condutor do rito se sentava na mesma linha, estabelecendo um ponto convergente que dividia de forma equidistante os participantes, ficando, desta

299 Particpei de rituais do *Kamarãpi* realizados nas casas de Benki e Moisés, que possuíam terreiros compartilhados; além da casa de Seu Antônio e Dona Piti, o terreiro central da Aldeia Apiwtxá. Com Aricemi o rito foi realizado em sua casa, no outro conjunto de moradias chamado de “centro” (o centro se refere a centro da floresta), relativamente distante da Aldeia Apiwtxá, a uma hora de caminhada.

300 Nos rituais realizados no terreiro da casa de Seu Antônio (vale lembrar, Kuraka ou chefe da aldeia), este e sua esposa, Dona Piti, não se sentavam com os demais participantes no círculo. Eles ficavam sentados no tablado da casa deles e o xamã levava até eles a dose de *Kamarãpi*. Da casa Seu Antônio entoava cantos conforme se desenvolvia o ritual.

forma, o xamã – de posse da bebida da ayahuasca - como centro referencial da linha circular. Deste ponto emanavam os principais atos rituais, sendo o primeiro, a administração das doses da bebida *kamarãpi* (ayahuasca) distribuídas aos participantes em um pequeno copo de vidro de aproximadamente 50 ml. As doses podiam variar entre um copo cheio, metade ou um quarto, de acordo com o grau de iniciação do participante. Os xamãs por vezes tomavam mais de uma dose, mas, não cheguei a presenciar mais do que duas doses por vez. No entanto, ao longo do rito, geralmente havia uma segunda e até uma terceira rodada (mais raramente) de administração da bebida, sendo decisão do xamã, quando e quanto redistribuir as doses.

6.2.1 - O silêncio ritual

Uma característica específica do rito do *Kamarãpi* era o esforço corporal de controlar ao máximo a produção sonora. Os participantes buscavam ser silenciosos, mas, sobretudo, tentavam falar o mínimo possível e, quando não havia saída, o faziam em volume de baixa intensidade. Este modo de atuação ficava muito evidente no início do rito e entre os ciclos de cantos, onde haviam espécies de intervalos (nestes momentos geralmente eram administradas as demais doses da bebida). Em um de meus diálogos com Moisés - xamã orientador -, falei sobre a questão do silêncio no rito. Ao ouvir meu termo “silêncio” para definir o que eu ali presenciava, Moisés riu de forma irônica e disse:

Se tem uma coisa que não tem ali é silêncio Txai. (risos) Quando a gente para de falar e fica quieto, não quer dizer que existe silêncio. Mas, é aí que a gente começa a escutar de verdade. E tem muito o que escutar. É um barulhão muito grande e a gente precisa ficar quieto, tranquilo e saber ouvir para aprender. É difícil Txai. Mas tem que treinar o ouvido e a mente da pessoa pra conseguir saber ouvir. Falar é fácil e não faz a pessoa que fala aprender alguma coisa. Quem fala, pode ensinar uma outra pessoa, mas não aprende muito. Quem escuta, aprende muito mais. (Moisés Piãko)

Sem dúvida, ficar quieto e ouvir esta fala me fez aprender algo. De fato, em meio a floresta amazônica, como pensar em silêncio? No meio da noite em plena mata, o barulho é enorme. O rio, os animais, o vento, enfim, tudo produz sons. O equívoco na definição do verbo descritivo (silêncio), diz muito sobre a incapacidade do descritor de ouvir - melhor, sentir - além de si mesmo. Quando deixei de produzir som, sobretudo, de falar, supus o silêncio. Como disse Moisés, escutar exige aprendizado. Depois da

conversa com o xamã, passei a ouvir profundamente, nos rituais do *Kamarãpi*, e em outras ocasiões³⁰¹.

6.2.2 – A “força” e os cantos como caminhos.

“Força” é um termo recorrente na linguagem ayahuasqueira, utilizada por vários grupos e contextos religiosos, para definir a atuação de mudança de percepção que a ação da ayahuasca provoca no sujeito que a ingeriu. A “chegada da força” ou “mariación”, portanto, no caso, é uma tradução em português/espanhol do início da atuação da ayahuasca entre os participantes do *Kamarãpi*. O termo nativo *ishinkire* tem aplicação mais genérica e alude a todo o tipo de embriaguez e seus efeitos nos sentidos. Mas, de forma geral, usavam recorrentemente o termo “mariación” para este mesmo fim. Os efeitos sensitivos da produção imagética decorrente da ingestão da ayahuasca e da participação no ritual, era chamada de “miração” ou “miración”, referindo-se à produção sensitiva de miragens.

A “chegada da força” imprimia um novo ciclo no ritual do *Kamarãpi* que suspendia a citada ausência de produção sonoro-vocal, passando, nesta nova fase, para a atuação dos cantos. Estes eram proferidos pelo xamã que inicialmente cantava baixo e com pouca intensidade. Na medida que “a força” crescia e potencializava sua presença, acentuando as alterações sensitivas e as “mirações”, aumentava também a potência sonora e o volume de profusão dos cantos. Aqui, portanto, temos um ponto interessante a ser ressaltado em termos da sistemática do rito. Os cantos aumentavam o volume, na medida que as “mirações” ficavam mais fortes, devido ao aumento da “força” da ayahuasca. Mas a “chegada da força”, vinha, justamente através de cantos/sonoridades, que traziam também as “mirações”. Eram as sonoridades que traziam a força e proporcionavam as “mirações”, e não estas que produziriam no xamã, uma vontade de cantar. Tentando me explicar sobre este processo, me disse Moisés.

301 Peter Beysen (2008) recai em um equívoco semelhante ao meu ao empregar também o termo “silêncio” para descrever os momentos recorrentes que acontecem nas noites nas casas Ashaninka, quando se reúnem para fumar tabaco, mascar coca e contar histórias - tratei no Capítulo 1 sobre estes momentos rituais recorrentes nas noites dos *Ashenika*. Há de fato, momentos em que não há falas e todos estão quietos. A isto, Beysen chama de “silêncio”, incluindo ainda a ideia de uma prática de “meditação”. O autor descreve tais ocasiões como “longo ritual de meditação”, sem definir qual o seu entendimento sobre este termo. A meu ver parece se tratar genericamente de uma definição religiosa do termo, como prática de concentração mental de liberação espiritual do mundo material, onde o processo de controle corporal proporcionaria aprendizados profundos.

Na ayahuasca o canto vem, vem, vem vindo, loooooonge! Bem baixinho. Aí vai sentido que a força tá chegando e a miração vem junto. Começa a enxergar e a ouvir aquele canto e você começa a cantar também. Primeiro baixinho porque tá longe e tá baixo, mas depois vai aumentando o volume, porque tá chegando e você também tá ouvindo, vendo, tá sentido tudo mais forte. É um canto que você parece que não sabe de onde vem Txai. As vezes você nem nunca cantou aquilo, mas ele vem mesmo e você canta. E aquele canto vai te mostrando as coisas na miração. Por isso, nos cantos não dá pra traduzir palavrinha por palavrinha não Txai, porque elas não têm sentido pra essa língua que a gente fala aqui não. É uma outra língua que você entende quando tá ali, cantando e vendo. Vivendo aquele mundo espiritual lá. Aí você conversa com o japó, o beija-flor, tem toda a floresta... é muita coisa lá né Txai.

A verticalização do cosmos *Ashenika*, *henoke* (no alto/prá cima), como já me referi, é composta por patamares, onde habitam seres poderosos, como por exemplo, *Tasoretsis*, *Ātawiaris* e o próprio demiurgo, *Pawa*. É a este espaço cósmico celeste que Moisés se refere como “mundo espiritual”, acessível, segundo a concepção nativa, através de atos rituais, como, por exemplo, o *Kamarãpi*, mas também, em momentos específicos do *Piyarëtsi*, como *Tãpotãatsi*, *Sõkatãatsi* e *Pirãtãatsi*. Os ritos abrem possibilidades de trânsitos no “mundo espiritual” por “caminhos” na direção de *henoke Pawane*³⁰². A tradução literal desta expressão seria aproximadamente algo como: para o alto, na direção dos poderes/da força de *Pawa*. Ou seja, a expressão contém em si a própria ideia de um espaço cósmico-celestial - onde habitam seres poderosos -, em últimos termos, exprimindo de forma condensada a concepção de “mundo espiritual”. As possibilidades de adentrar tal mundo se dariam nos espaço-tempos rituais, que criariam espécies de portas de acesso.

Mas o que possibilitaria o trânsito através do referido “mundo espiritual”, seriam as sonoridades musicais, no caso do *Kamarãpi*, os cantos. Estes, mais do que mensagens vindas do “mundo espiritual”, são “**caminhos**” que levam e trazem sujeitos rituais por entre tais espaços cósmicos³⁰³. Nestes espaço-tempo, habilitam-se tais sujeitos a

302 Assim me resumiu Wewito sobre a expressão: “*henoke*, no alto; *Pawa*, o Deus criador; e *ne*, a força de *Pawa*”.

303 A compreensão da música como caminho é recorrente na literatura etnológica das terras baixas da América do Sul. Montardo (2009) cita esta referência em relação aos Guaraní, para os quais tais “caminhos” permitiriam encontros com seres espirituais, heróis criadores e visitas a aldeias divinas, num entendimento com algumas semelhanças ao modo descrito para o caso *Ashenika*. Cezarino (2011) trata de performances vocais em cantos Marubo, valendo destacar as descrições do processo de transformação do sujeito em pajé romeña (que confere a si mesmo o

possibilidades relacionais que podem produzir conhecimentos e saberes. No caso da experiência no ritual do *Kamarãpi*, os cantos dão sentido cosmológico às “mirações” e são elos entre os patamares, dos quais emanam a “força” e os aprendizados que dela podem surgir.

De certa forma, os cantos, entendidos como caminhos, seriam uma espécie de mensagem em que o mensageiro é também transportado com ela. O emissor segue pelo caminho aberto pela mensagem. A partir da referência do emissor cósmico, sua mensagem, via canto, chega ao espaço ritual terreno, presentificando tal entidade emissora, sendo, inclusive, visível (pelas “mirações”), ele e seu mundo. Por outro lado, na referência da resposta do sujeito ritual na terra, a mensagem sonora (cantos) leva este emissor (xamã ou o participante iniciado) pelos caminhos abertos. Esta emissão de mensagem é uma retransmissão (tradução), pois parte da mensagem cósmica original, e é reproduzida de forma transformativa, em sonorização vocal. Ouve-se a musicalidade espiritual, e se faz a replicação desta como um canto de volta. Ou seja, é a reprodução de uma mensagem, via canto, com diferença de tempo-espaço. De certa forma, temos aqui um modelo de ação ritual musical semelhante àquele observado para o repertório da flauta *Sōkari*, que analisei anteriormente em termos de ação centro/periferia (proponente emissor/replicador da mensagem com atraso). Para este caso, o centro propõe o tema, que é reproduzido logo após – diferença no tempo - pela periferia. Estabelecido este modo de atuação, o conjunto (centro-periferia) segue o caminho na arena ritual³⁰⁴.

6.2.3 – A chegada da “força”

O tempo para a “chegada da força” variava de ritual para ritual e era, como disse, marcado pelo início do canto pelo xamã. Este momento iniciava também o processo de atuação das “mirações” para os demais participantes do ritual. Na medida em que o xamã ia aumentando a intensidade e volume dos cantos, as imagens mentais iam cada vez mais se fortalecendo, até chegar a um clímax, onde os cantos estavam sendo proferidos por

poder de atuar com os cantos de cura, Iniki) ou no canto “Kēchĩtxo Wenia” (Surgimento dos Pajés), onde a própria narração do caminho percorrido na trama discursiva fornece um modo de compreensão do tempo-espaço e da constituição de socialidades.

304 Vale ainda ressaltar a observação de meus interlocutores, quando afirmavam que ao tocarem *Sōkari* também tinham “mariación”. Isto também apontaria indícios da presença de forças do mundo espiritual. Também o fato de haverem seres habitantes dos patamares celestiais relacionados a vários aspectos de atuação no ritual do *Piyarētsi*, como, por exemplo, personagens míticas como *Kēpiro*, presentificado na atuação da flauta *Sōkari*.

mais de uma pessoa (as vezes com melodias distintas sendo executadas concomitantemente), em um volume muito alto. Em minhas experiências, fiquei realmente impressionado com a capacidade de Benki e Moisés de cantarem com tamanha intensidade sonora³⁰⁵.

Com o fortalecimento da atuação das canções (e, por sua vez, de todas as experiências sensitivas decorrentes do ritual), os participantes iniciados (porém, reconhecidamente não em uma situação como a de um xamã), passavam a cantar a mesma canção, acompanhando o xamã. No entanto, na presença de mais de um xamã, os cantos proferidos por cada um eram completamente diferentes e independentes. Na medida em que o sujeito se torna um xamã (através dos vários processos de iniciação ritual a que me referi a pouco), este, passa a ter a capacidade de ouvir as sonoridades cósmicas e as reproduzir como cantos no *Kamarãpi*. Sendo estes, espécies de caminhos rituais através do “mundo espiritual”, cada xamã tem o poder de abrir novas possibilidades de trajetos através da proposição de cantos diferenciados. Portanto, cantos diferentes são realizados concomitantemente, no caso de haver mais de um sujeito com tal formação em um mesmo *Kamarãpi*. Em minhas experiências em situações deste tipo, cheguei a presenciar três cantos diferentes em atuação concomitante, proferidos por Seu Antônio, Benki e Moisés.

Interessante notar que a concomitância sonora de melodias distintas é também uma característica marcante da prática de atuação musical do ritual do *Piyarëtsi*, conforme já descrito anteriormente. Da mesma forma a que me referi em relação a este rito, também para o *Kamarãpi*, quanto maior a profusão concomitando de sonoridades (no caso deste ritual, de cantos exclusivamente)³⁰⁶, maior a relevância e avaliação positiva do evento ritual. Mais do que uma escolha estética baseada na valorização da concomitância sonora de linhas melódicas distintas e independentes (polifonia), o que dá sentido positivo a esta característica diz respeito ao aumento de possibilidades relacionais

305 Ambos se vangloriavam em relação a suas capacidades de cantar com grande potência vocal. A ideia era justamente poder, através de um canto forte e em alto volume, chegar o mais longe possível, do ponto de referência da audição. Reside aqui algo de princípio físico para a propagação do canto, que se dá a partir deste esforço corporal de emissão sonora.

306 Lembrando que para o caso do ritual do *Piyarëtsi* a profusão musical envolve além de cantos, a atuação de tambores e flautas. A característica de polifonia cantada faz lembrar as análises no clássico trabalho de Seeger (2015) entre os *Kisêdjê* (ou, *Suya*), quando trata dos Ngêre. Este termo refere-se às canções, que incluem um repertório específico, chamado de *akia*, que seriam linhas melódicas cantadas individualmente e concomitantemente pelos nativos, formando uma polifonia. Este modo de canto se opunha ao *ngêre* que seriam cantos em uníssono. Em entrevista Seeger chega a afirmar que havia chamado seu livro de “Por que Cantam os Suyá? (Why Suyá Sing?)”, “por não entender porque todos gritavam coisas diferentes. Era um som tão estranho... muito diferente de tudo o que eu já tinha ouvido” (Seeger, 2007).

de maior intensidade, devido à ampliação de modos pelos quais se pode estabelecer relações profundas com o “mundo espiritual” e seus habitantes poderosos.

Esta dimensão relacional e de produção de socialidade é justamente um âmbito pelo qual emerge uma das potencialidades fundamentais da prática do xamanismo *Ashenïka* – e de muitos outros grupos das terras baixas da América do Sul -, atuando, por exemplo, nas resoluções de conflitos. Isto deve ser pensado de forma ampla, pois implica, entre tantos aspectos, na possibilidade de curas de doenças e males (em sua maioria, fatos decorrentes de “feitiçaria”, e, portanto, reversíveis por uma contra-feitiçaria) e na intervenção de processos relacionados ao que nos habituamos a chamar de natureza, como por exemplo, o crescimento e produção botânica e animal. O Xamã atua como mediador entre seres de estatutos ontológicos, vontades e interesses distintos, negociando armistícios e buscando alianças. Disto vem o seu poder. Momentos extra-ordinários como proporcionados pelo *Kamarãpi* (e também pelo *Piyarëtsi*, por outros meios) são espaços fecundos para possibilitar aprendizados e ações também neste sentido.

6.3 – O pássaro Japó e o *Kamarãpi*.

De acordo com os *Ashenïka* do Rio Amônia, os aprendizados e poderes possíveis através da atuação do *Kamarãpi* têm ligação direta com o modo pelo qual se dá a relação do sujeito ritual com uma personagem mitológica intrigante, o pássaro Japó³⁰⁷. Este é denominado genericamente pelos Ashaninka como *txowa*, havendo, nesta classificação, espécies diferentes e específicas, como: *thori*, *kisakanari*, *takoyo*, *põya* e *tsirõtsi*.³⁰⁸

A presença do pássaro Japó foi recorrente nas minhas conversas com os *Ashenïka* em meu trabalho de campo. Nos primeiros dias de minha estadia na T.I. Kampa do Rio Amônia, me lembro de ter ficado muito impressionado com uma sonoridade muito diferente dos cantos de pássaros que eu conhecia – até então, de pássaros das florestas subtropicais, da mata atlântica e do serrado. O som que eu ouvia naquele momento na Aldeia Apiwtxá com interesse, tinha volume acentuado em médios, com um caráter metalizado, o que me fazia lembrar de sonoridades da música eletrônica com

307 É uma ave da família Icterinae, chamado cientificamente de *Psarocolius spp.*.

308 O *tsirõtsi* se refere ao pássaro conhecido regionalmente como japiim ou japinim, que também é englobado como espécie de japó entre os *Ashenïka*. Mais sobre estas classificações, conforme Carneiro da Cunha e Almeida (2002).

sintetizadores³⁰⁹. Eu já havia lido comentários em relação aos *Ashenïka* e como reverenciavam o pássaro Japó. No entanto, quando eu perguntava sobre o canto diferente que eu ouvia, me falavam o nome na língua nativa, e demorei um pouco para saber que aquele canto que eu ouvia e que havia me chamado tanto a atenção, era justamente do tão afamado Japó.

Nas falas *Ashenïka* era recorrente a referência ao sujeito Japó. Isto se dava evidenciando o seu estatuto de humanidade, explicitada pela condição de semelhança de seu modo de vida com o modo de vida *Ashenïka*. Em muitos momentos ouvi frases afirmando que “o japó é *Ashenïka* também”³¹⁰. Portanto, a relação parental com tal sujeito era evidente. Isto fica bem explicitado em um trecho escrito por Moisés e publicado na Enciclopédia da Floresta – Carneiro da Cunha & Barbosa de Almeida (2002) - tratando sobre a relação do pássaro Japó e os Ashaninka.

Os japós são Ashaninka também, vivem entre nós como gente, mas não podemos vê-los porque brigamos e não sabemos viver bem. Eles têm roçado, fumam tabaco, bebem *kamarãpi* (ayahuasca) e caiçuma. Quando alguém toma *kamarãpi* todos os dias, por muito tempo, começa a ter visões de japós chegando em forma humana, trazendo *cushmas* (túnica) de diferentes cores para quem está bebendo; cada cor representa um animal, no qual a pessoa se transforma enquanto bebe. O vermelho é a cor do japó *thori*, e representa a onça; o preto é a do japó *kisakanari* e também representa a onça; o branco corresponde ao japó *thori* e a estrela *inpokiromay*. As *cushmas* fazem parte do final do aprendizado de um xamã, pois junto com elas vem o poder de transformação. Os japós são os donos do *kamarãpi* e conduzem o aprendizado dos xamãs. Pela ligação que têm com o *kamarãpi* e por seu modo harmônico de viver em sociedade, são muito respeitados. São pássaros sagrados e ocupam um lugar de notável importância dentro da cosmologia Ashaninka. (Moisés Piyãko, in: Carneiro da Cunha & Almeida (Org) (2002: 526)).

Interessante notar que para os *Ashenïka*, uma das características marcantes e admiráveis do pássaro *Japó* é a sua capacidade de aprender, gravar e reproduzir sons de diferentes espécies animais, sobretudo de cantos de outros pássaros, mas também, sons

309 Coincidentemente, minhas primeiras gravações sonoras em campo foram feitas a partir de minha admiração pelo belo e diferente canto daqueles pássaros, até então, desconhecidos para mim.

310 Uma das evidências da humanidade dos Japós residiria no fato de fazerem seus ninhos de forma muito engenhosa, utilizando o trançado de fibras, ou seja, teriam a capacidade de utilizar a tecelagem. Esta seria também uma grande arte *Ashenïka* que produz a *cushma* ou *kitaretsi*, a sua vestimenta tradicional, que é um dos principais sinais diacríticos da etnicidade do grupo.

de onças ou porcos. De um lado esta capacidade lhe dá uma característica de uma espécie de enganador (*trickster*, *transformer*³¹¹ ou *décepteur*³¹²). Por exemplo, à sua vontade, ele poderia, devido a sua astúcia e sua capacidade de fazer imitações sonoras, enganar um caçador, confundindo-o numa eventual caçada. Isto poderia ocorrer como punição por algum desvio de conduta moral-ético-social do sujeito caçador ou de seu grupo familiar, ou, ainda, somente como brincadeira (pregando uma peça, como se diz popularmente) por parte do Japó. Por outro lado, seu modo de vida é profundamente coletivo, e não solitário, como recorrentemente é evidenciado como marca da figura do *trickster*³¹³. De qualquer forma, como já disse, a capacidade do Japó de constituir relações sociais é exemplar para o próprio modo de vida *Ashenika*, a ponto de ser, o pássaro, reconhecido como humano, e mais, parente, *Ashaninka*.

Mas o caráter imitativo do Japó não pode ser pensado de forma reduzida, como se tratasse de uma espécie de produção de plágio. Ele não apenas ilude, falseando uma sonoridade, digamos, real, mas sim, por um determinado tempo, transforma a si mesmo naquilo que (re)presenta. Este entendimento tem como base uma das forças míticas do pássaro, que o expressa como um sujeito que é um poderoso transformador. É disto que trata a fala de Moisés ao se referir às cores das *cushmas* trazidas pelo Japó, acessíveis pelas experimentações sensitivas através do “mundo espiritual” proporcionadas pelo ritual do *Kamarãpi*. Cada uma das diferentes *cushmas* mobiliza um modo transformativo específico, como por exemplo, em uma onça. A transformação, como bem notou Moisés, é um estágio avançado do conhecimento xamânico. Portanto, temos um argumento que estabelece o Japó como um mestre nesta arte de se transformar, capaz de instruir um

311 Para uma abordagem de várias concepções antropológicas sobre a figura do *trickster*, ou *transformer* (conforme definição de Boas) veja Queiroz (1991).

312 Lévi-Strauss passa a utilizar esta designação em substituição a “*trickster*” nas *Mitológicas*, conforme sublinhado por Perrone-Moisés em sua nota de esclarecimento sobre a tradução do clássico texto para o português. Conforme Lévi-Strauss (2004: 13).

313 Lévi-Strauss (2008: 241), analisa o papel da figura do *trickster* na mitologia indígena na América do Norte, apontado como um enigma, recorrentemente encarnado pelo coióte e ou o corvo. O autor analisa nesta mitologia, oposições e suas mediações progressivas (marcas do pensamento mítico), partindo do par inicial, vida e morte. Na primeira tríade progressiva, temos a agricultura (vida); a caça e a guerra (morte). Disto, chegamos a terceira tríade, com os herbívoros (vida); os predadores (morte); e os carniceiros como formas ambíguas entre estas categorias, pois, consomem alimento animal, mas não matam o que comem. Isto daria aos comedores de carniças (coiótes e corvos, apresentando também a característica de sujeitos solitários por excelência) uma condição especial para encarnarem a figura do *trickster* na mitologia em questão. Mas, mais do que fixar tais condições ao personagem, o que Lévi-Strauss chama a atenção é para o aspecto intermediário do tema, que em cadeia, numa série de articulações lógicas, fornece modos de organizações da experiência sensível.

sujeito a se capacitar nesta habilidade, através da prática ritual, no caso, novamente, pelas ações via *Kamarãpi*. Nisto reside o potencial do sujeito Japó como potente e hábil mediador³¹⁴, ou seja, um grande xamã. Como deixou claro Moisés, “os japós são os donos do *kamarãpi* e conduzem o aprendizado dos xamãs”. Ora, como já me referi, para se iniciar um xamã, é preciso outro xamã mais experiente como tutor.

Mas quero uma vez mais remarcar que um dos mais expressivos poderes do Japó reside em sua capacidade de ouvir e re-produzir sons. Esta é uma característica elementar de outros processos de aprendizados fundamentais da sabedoria tradicional *Ashenïka* e está na base prática de algumas de suas ações rituais. Cito aqui dois momentos rituais distintos que também se utilizam desta característica básica: os cantos do *Kamarãpi*; e a execução das flautas *Sökari* no *Piyarëtsi*. Em ambos os contextos rituais, há um centro propositor de um tema sonoro-musical, que é ouvido pela periferia complementar, e, a partir desta audição, se processa rapidamente a informação, para logo em seguida, reproduzi-la como sonoridade³¹⁵ transformada.

No caso do *Kamarãpi*, é evidente e explícito diretamente pela exegese nativa, que os cantos têm sua origem no “mundo espiritual”, ou seja, nos patamares cosmológicos. Portanto, esta é uma referência de atualização prática dos saberes advindos dos seres místicos habitantes destes planos celestes. Ao xamã cabe o processo de mediação, ouvindo o som e o re-produzindo de forma músico-vocal no canto ritual. Isto é algo bastante claro. No entanto, em relação a atuação da flauta *Sökari* no *Piyarëtsi*, o entendimento sobre esta característica fundamental residente nos atos de audição e reprodução sonoras exige um pouco mais de esforço compreensivo.

Em uma primeira observação sobre os processos rituais expressos nos toques de *Sökari*, como já descrevi a pouco, temos que o tocador proponente do tema (centro), inicia o toque, que é ouvido e reproduzido (como uma espécie de efeito delay, em alternância) pelos demais tocadores (periferia). Porém, como ouvia de meus amigos *Ashenïka*: “é assim, mas, não é bem assim, Txai”! O contexto ritual da prática do *Piyarëtsi*, assim como

314 Como diz a canção de Raul Seixas: “Que pra passar a noite na cocheira tem que ter o mesmo cheiro do cavalo pra não incomodar”! A similitude produz afecção e instaura a mediação entre, momentaneamente, modos de ser semelhantes. Isto facilita o caminho do que pode vir a ser uma relação de aliança entre, por exemplo, o xamã e a onça.

315 Esta também me parece ser a característica básica da estrutura dos cantos das mulheres no *Pirätãatsi*. No entanto, admitindo uma das tantas limitações deste trabalho, não tenho subsídios etnográficos suficientes para trabalhar esta questão de forma adequada. Infelizmente, como já me referi, o meu contato com as mulheres *Ashenïka* foi bastante reduzido e tangencial. Um trabalho que pudesse focar etnograficamente a partir desta perspectiva poderia trazer enormes contribuições para o desenvolvimento e melhores compreensões sobre o que venho tratando.

do *Kamarãpi*, é mais amplo do que o terreiro (plano terrestre) de sua realização. É preciso incluir os patamares cósmicos no sistema. Para compreender isto, para o caso de *Sōkatãatsi*, é preciso lembrar a afirmação de que, na prática de tocar a flauta, o tocador é também afetado pelo processo de “mariación”, ou seja, de mudança de estado sensitivo e de consciência. Ainda que por vias distintas e com intensidades também diferentes, há semelhanças sensíveis em relação ao processo de sentimentos envolvidos nas “mirações” no *Kamarãpi*. Esta afetação no ato ritual de *Sōkatãatsi*, dá indícios de sua qualidade extra-terrestre e de relações com o “mundo espiritual”, pois é a ele que a “mariación” leva o sujeito afetado ritualisticamente. Neste plano profundo se concretizam as relações com entidades como *Kēpiro*, de quem já tratei a pouco. Mas o que quero reter analiticamente neste momento, é que o processo de ouvir-reproduzir sonoridades – uma das características rituais fundamentais -, tanto para os cantos do *Kamarãpi*, quanto para os toques de *Sōkari*, têm, em princípio, uma origem mítica (tempo) e cósmica (espaço)³¹⁶. Neste sentido, compreendemos que o tocador de *Sōkari* tem um papel mediador semelhante ao que realiza o xamã, ao cantar (re-produzindo o canto ouvido do cosmos) no *Kamarãpi*.

Além do Japó, outra ave também foi recorrentemente citada como entidade mítica relevante no processo de aprendizagem e orientação durante a experiência sensitiva do ritual do *Kamarãpi*, qual seja, o beija-flor, ou, *thōkiri*³¹⁷. Em uma de minhas conversas com Moisés sobre esta personagem, o xamã me explicou que uma de suas funções no *Kamarãpi*, era de “apresentar a força”, sendo uma espécie de mestre de cerimônia, exibindo as possibilidades dos caminhos apresentados para os participantes. Além disto, ele também poderia “conduzir” o sujeito ritual por tais caminhos, apresentando possibilidades de aprendizados no decorrer do trajeto.

A personagem do beija-flor (*thōkiri*) tem um papel relevante em uma das mais importantes narrativas míticas Ashaninka, sobre a partida de *Pawa* (demiurgo) para seu patamar celeste, *henoki Pawa*, ou seja, para cima, na verticalização cosmológica nativa.

316 Esta origem cósmica também pode ser encontrada para o repertório de *Tāpotãatsi*, sobretudo relacionado às canções dos *Ātariite*, as quais discorri a pouco. Nestas canções, o próprio ato mnemônico de lembrar das canções “dos antigos” remete a esta condição, pois, se trata, em últimos termos, de acessar informações de sujeitos que passaram para outros patamares celestes, pela morte. Vale ainda ressaltar que ao se tocar *Tāpo* no *Piyarētsi*, o tocador também é afetado pela “mariación”, semelhante ao exemplo do ato de tocar *Sōkari*.

317 Este é um termo genérico para designar todas as espécies de beija-flores, sendo observadas semelhanças em todos eles, relacionados a forma do corpo, modo de voar e de se alimentar, o que os fazem serem incluídos sob o mesmo termo.

No mito, muito citado em vários trabalhos, tal ato de *Pawa* inaugura a atual condição daqueles seus filhos que ficaram na terra e que, por algum motivo, acabaram não subindo a escada celestial, acompanhando o pai³¹⁸. A narrativa deixa explícito que a personagem responsável por colocar e suportar tal escada celeste, foi *thōkiri*, o beija-flor. Este foi o único sujeito capaz de ajudar *Pawa* a tomar seu caminho, através do uso da escada. Portanto, mitologicamente, *thōkiri* surge exatamente como um mediador e possibilitador, abrindo (e no caso, sustentando, propriamente dito) caminhos para os patamares celestes em direção a *henoki Pawa*. Este é justamente o modo pelo qual este sujeito mítico age em relação a prática ritual do *Kamarāpi*.

6.4 - De palavras recorrentemente cantadas no *Kamarāpi*

Como já me referi, os cantos do *Kamarāpi* que presenciei em meu trabalho de campo, foram proferidos por quatro sujeitos, Moisés, Benki, Seu Antônio e Seu Aricemi, em vários eventos rituais distintos em que tomei parte. Cada um deles apresentava um repertório próprio de canções, guardando diferenças significativas entre cada um deles. As linhas melódicas eram distintas, e, vale remarcar, tinham suas execuções de forma concomitantes, no caso de os sujeitos estarem compartilhando um mesmo rito. No entanto, pude identificar e elencar, a partir da audição sistemática das gravações de campo, alguns aspectos recorrentes e compartilhados pelos distintos repertórios de canções. Primeiramente, vejamos algumas destas recorrências a partir de palavras que se repetiam nos diversos cantos³¹⁹.

Vale chamar a atenção para o fato de que a linguagem verbal cantada no ritual do *Kamarāpi* (e também no *Piyarētsi*), de acordo com o que me relataram meus informantes, inclui muitos termos não traduzíveis para a linguagem ordinária comum. Estas palavras

318 Na narrativa, *thōkiri* é o único dos filhos de *Pawa* que consegue suspender e suportar a escada celeste. Antes dele, outras personagens tentam realizar o feito, porém, sem sucesso devido a motivos peculiares e problemáticos que os impedem de ajudar *Pawa*. De acordo com cada caso e conforme o tipo de problema acarretado na subida, *Pawa* transforma cada sujeito em um tipo de bicho específico, baseando sua decisão em semelhanças do evento impedor da subida, com o modo de vida, ou alguma especificidade do animal transformado. Como disse, este mito foi bastante citado na literatura etnológica. Para versões deste mito, conforme: Weiss (1973), Mendes (1998), Pimenta (2002), Carneiro da Cunha e Barbosa de Almeida (org) (2002) e Lessin (2011).

319 Apresentarei este meu esforço analítico me detendo a cantos do repertório de Moisés, Benki e Seu Antônio. Quanto a Aricemi, presenciei uma única vez os seus cantos e, por mais intensa que tenha sido a minha experiência ao compartilhar com tal sujeito, o ritual do *Kamarāpi*, infelizmente, também não realizei gravação de áudio. Sendo assim, não irei tratar das canções do repertório de Aricemi.

dizem respeito a uma significância ritual, própria de uma comunicação extra-ordinária, que não oferece possibilidade significativa para além deste contexto. Quando perguntei sobre os significados expressos em alguns de seus cantos que eu havia gravado em um dos rituais, Moisés me respondeu:

Algumas palavras, a gente consegue falar o que que significa pra gente aqui mesmo. Mas tem muitas coisas que a gente tá falando é na força mesmo Txai. Só diz alguma coisa ali, quando tá tomando ayahuasca e vivendo naquele mundo. Aí, você tem o significado que tá surgindo junto com aquilo que você tá sentindo, na música, ouvindo, mas também na visão, e sentindo o cheiro e tudo mais. É muita coisa que vai fazendo a gente entender tudo ali. Mas se você vai querer traduzir aquela palavrinha ali, precisaria de um livro inteiro pra dizer só uma parte dela. (Moisés Piäko)

Portanto, os termos não traduzíveis para a linguagem verbal comum, teriam seus significados condicionados a um contexto de experiência ritual, onde os significantes, relacionais, emergiriam a partir das afetações sensitivas do sujeito que as profere como linguagem cantada. Este processo de sentido implicaria numa vasta produção de significações a partir de uma experiência sinestésica. No entanto, isto poderia ser dito também a respeito de palavras que encontram significações cotidianas, ou seja, os termos com traduções e exegeses mais diretas. Estes também parecem ter suas possibilidades significantes expandidas pelas afetações sensitivas do contexto ritual. Mas, contudo, vejamos o que se pode aprender, ao focalizar alguns termos em exegeses nativas.

Os termos que trago aqui, aparecem ao menos uma vez em mais de uma das canções dos três repertórios distintos dos quais me referi a pouco. A primeira palavra que gostaria de assinalar é *Pawane*. Obviamente o termo se refere, em suas duas primeiras sílabas, ao demiurgo *Pawa*. Mas a inclusão da sílaba seguinte, *ne*, teria, segundo a exegese nativa, um acréscimo significativo ao termo, referindo-se ao “poder” e a “força” de *Pawa*.

Mas o termo *Pawane* surge recorrentemente antecedido do termo *henokete*. Este também possui em suas primeiras sílabas explicitamente o significado de *henoke* (ou, *henoki*), sendo a referência ao patamar celestial, literalmente “para cima”, em direção da morada do demiurgo, *Pawa*. Para este caso, a sílaba complementar do termo, *te*, reforçaria a condição de “caminhos para”, no caso, o mundo de *Pawa-ne*. Neste sentido conseguimos vislumbrar parte do sentido explícito da expressão “*henokete Pawane*” - tão recorrente em várias canções dos repertórios do *Kamarãpi* -, como: caminhos para cima, na direção do espaço-tempo da força e do poder de *Pawa*, o demiurgo.

Mas outros termos recorrentes nos cantos expressam mais diretamente a ideia de caminho, quais sejam, *kamene*, *kamenete* e ainda, *kamene ãko*. Seu Antônio utilizou algum destes termos na maioria dos cantos de *Kamarãpi* que presenciei sua participação, e neste sentido, tentando me fornecer uma exegese sobre seus significados, me disse em sua forma peculiar de fala, sempre muito solícito, porém, contido:

(...) a pessoa toma a *kamarãpi*. Aí, ouve e vai, vai, começa a ver, como diz, o camino. Tem o camino, vai, vai. Esse vai enxergando. Então, *kamene*, *kamenete*, como fala, assim, é o caminhante né? É assim que fala quando tem a força da ayahuasca boa mesmo né? Isso aí. (Antônio Piãko).

Os cantos de Seu Antônio variavam muito pouco de um rito para outro, sendo geralmente uma mesma estrutura melódica que se repetia utilizando estas palavras referidas, *kamene kamenete*, incluindo ao fim de cada estrofe da canção, a expressão *heeéééé*, que é uma forma músico-vocal recorrente de fechamento de partes dos cantos do *Kamarãpi*. Veremos um exemplo deste repertório mais à frente no texto.

Quando falei sobre os termos *kamene* e *kamenete* para Komayari, este concordou com a ideia de caminhos, mas incluiu um novo significado, apontando para uma forma de dizer sobre o que é bom e belo. Para isto se utilizou da palavra *kameta* ou *kametsa*. Portanto, nesta perspectiva exegética, aqueles termos estariam também ligados a estes, chegando a um adicional significante, remetendo a caminhos bons e belos. Vale lembrar que o contexto ritual pressupõe o trânsito através do “mundo espiritual”, dos patamares cósmicos, e, portanto, a ideia de caminhos bons e belos faz muito sentido³²⁰.

Vale assinalar ainda um último termo de grande recorrência nos cantos que ouvi em minhas experiências em campo, *tsiro*, e sua complementação, *tsiroãko*. A palavra *tsiro* (e *tsirõtsi*) na língua aruaque *Ashenñka* cotidiana se refere ao pássaro japiim (ou japiim),

320 Entre os grupos localizados nos territórios do país vizinho, o Peru, há a utilização da expressão *kametsa asaike Ashaninka*, que é traduzida em vários trabalhos como “bem viver Ashaninka”. Esta inclusive dá nome ao projeto de agenda política da Associação CARE (Central Ashaninka del valle del Rio Ene). *Kametsa asaike* é ponto de partida para a tese de doutorado de Sarmiento Barleti (2011), salientando justamente os aspectos de estratégias políticas de grupos Ashaninka no Peru, com intuítos de produzir um “viver bem” para as comunidades. Este autor enfatiza a capacidade articuladora e maleável do pensamento e da prática sociopolítica dos Ashaninka, demonstrando modos de agenciamentos de alianças com o mundo exterior (outsider) em prol de seus intentos. O estudo tem por base analítica o foco nos atos cotidianos de *kametsa asaike*, pensado como “aesthetics of living”, conforme a expressão de Overing (2000).

que é considerado pelos nativos como uma espécie de japó. No entanto, no contexto ritual dos cantos do *Kamarãpi*, todas as exegeses que me foram dadas sobre a expressão *tsiro*, não deixavam dúvidas de que se tratava do Japó, como sujeito mítico e poderoso, xamã responsável por processos de transmissão de conhecimentos do “mundo espiritual” do *Kamarãpi*, conforme já me referi a pouco. A inclusão de *ãko* adicionaria significante de tempo-espaço mitológico aos termos, no caso *tsiroãko*, mas também a *henokeãko* e *kameneãko*. Mais uma vez, Komayari, um exímio conhecedor da língua *Ashenĩka*, me ajudou a compreender melhor esta questão.

Tsiroãko é, como fala, é a casa espiritual do pai de *tsirotsi*, de todo japó. É do tempo passado e desse lugar que vivia o grande japó, dono de tudo japó. Também fala de outros. Exemplo. Também o *maniroãko*, que era o lugar - assim, mito né, do passado -, do pai do veado, que fala *Ashenĩka*, como *maniro*. Assim, *maniroãko*, pra veado, como também, *tsiroãko*, pra japó. (Komayari)

Neste sentido, a partir da exegese dada por Komayari, o termo adicional *ãko* insere uma noção espacial, de lugar, associada ao tempo mítico, como “casa”³²¹ no “mundo espiritual” de entidades específicas. Mas em outro contexto de diálogo, conversando com o ancião Shomõtsi sobre a presença da “casa dos homes” entre os *Ashenĩka*, conforme já me referi, este me falou sobre um espaço “dos antigos” chamado de “casa de ferro”, em aruaque, *ashiroãko*³²². Este seria um local de produção de artefatos de metal, sendo atestado de conhecimento próprio *Ashaninka* que remontaria aos primórdios míticos³²³. De qualquer forma, temos mais uma vez a terminação *ãko* sugerindo a ideia de espaço/lugar específico, dotado de condição de produção de conhecimentos fortes e profundos.

321 O termo *Ashenĩka* para casa é *pãkotsi*.

322 Conforme referido no Capítulo 4, encontrei uma referência a um termo semelhante, como “ashiropanko”, apontando para os mesmos termos exegéticos, no Dicionário *Asheninka-Castellano dos Asheninka do Alto Perené no Peru*, conforme (Mihás, 2014).

323 Como já notei no Capítulo 4, de acordo com a narrativa, este conhecimento teria sido “roubado” dos ancestrais *Ashenĩka* pelos “brancos”, quando capturaram o personagem mitológico “Inka”. Esta é uma versão do mito deste, muito recorrente em vários grupos espalhados pelas terras baixas da América do Sul. Sobre transformações desta narrativa, ver Weiss (1972) e Santos-Granero (1993a, 1993b). Para estudos sobre a mitologia do “Inka” no contexto etnográfico Pano, conforme Calavia Saez (2000). Este autor, assim como Sztutman (2005, 2012), sugerem a figura do “Inka” como um termo constituinte de modos de articulações conceituais com alteridades.

6.5 – Dos aspectos sonoro-musicais do repertório de cantos do *Kamarãpi*

O primeiro aspecto do âmbito musical a ser destacado seria o já referido aumento proporcional de intensidade volumétrica sonora do canto, conforme o aumento da intensidade sensorial da “força”, ligada as sensações das “mirações” da ayahuasca. Há uma lógica de retroalimentação sensitiva, que pressupõe que, os sons aumentam as “mirações” e vice-versa, até um ápice geral do rito, com grande intensidade multissensorial. Em um determinado tempo, esta profusão sensitiva começa a diminuir em potência, voltando a um estado sem “mirações” e sem cantos, num silêncio³²⁴. Normalmente, os ritos pressupõem duas ou três sessões desta sequência, que correspondem também ao número de vezes que se consome a bebida *kamarãpi* (ayahuasca) durante um ritual.

Outro aspecto recorrente nas canções de *Kamarãpi* é o caráter anasalado do canto. De um lado, o som nasal fornece uma peculiaridade tímbrica marcante a expressão cantada. De outro, e de forma complementar, esta escolha estética também possibilita um acréscimo de intensidade sonoro-vocal pertinente, sobretudo conforme se intensificam os efeitos da “força” e conseqüentemente, havendo a necessidade de potencialização máxima da profusão sonoro-vocal do canto. A fonação nasal em geral coloca em evidência uma faixa de frequência sonora das regiões dos médios e médios agudos. Em termos de percepção sonora, esta região, em sua determinada amplitude e frequência, oferece uma qualidade estridente ao canto. Esta qualidade, conforme a concepção nativa, tem como função ajudar a aumentar a profusão sonora, fazendo com que o canto tenha maior capacidade de “viajar pra mais longe” e, portanto, tendo assim, maior possibilidade de alcance e audiência. Vale lembrar que o caráter comunicativo do rito, tem como aporte comunicante os cantos, pressupondo que estes percorrem longas distâncias através do cosmos. Enquanto perfazem o percurso, eles, os cantos, em si, tornam-se propriamente caminhos pelos quais os sujeitos rituais podem percorrer na direção dos patamares cosmológicos.

324 O sublinhado explicita e diz respeito a uma questão já tratada. O que costumeiramente um forasteiro pode chamar de “silêncio” está focado na emissão sonoro vocal das pessoas. Mas, este termo esquece a paisagem sonora geral (soundscape), repleta de sons da floresta e que estão intimamente ligados aos significados implícitos nas sensações e dinâmicas do rito. Apenas como exemplo disto, os sons proferidos pelos voos noturnos de morcegos, que por ventura possam sobrevoar o espaço ritual (assim como o canto insistente de uma coruja no momento do rito), podem ser explicitações de ataques de feiticeiros inimigos, que devem ser combatidos no “mundo espiritual” via ações rituais.

(Repertório Kamarãpi - Seu Antônio)

$\text{♩} = 70 - 85$ D.C. al fine.

ka me ne ka me ne te ka me ne ka me ne te ka me ne ka me ne te heeeéééé...

Esta é uma transcrição básica de uma das linhas melódicas que Seu Antônio recorrentemente cantava nos rituais do *Kamarãpi*. Presenciei inclusões de outras canções no repertório de Seu Antônio, mas, no entanto, as canções de forma geral davam a impressão de serem transformações próximas desta linha melódica. Na maioria das vezes em que tomei parte nos rituais com a presença dele, a canção aqui descrita foi executada repetidamente por horas seguidas, obedecendo as dinâmicas perceptivas das ações rituais, conforme o aumento ou diminuição da intensidade da “força”, havendo inclusive intervalos sem cantos entre um ciclo e outro do rito, conforme já me referi. Sendo assim, este canto iniciava de forma muito baixa em volume e intensidade, e ia aumentando no decorrer do rito. Estas alterações poderiam inserir pequenas mudanças na duração do tempo das notas (aumentando entre 70-85 bpm), bem como subindo a tonalidade de meio até um tom. Conforme já me referi, a expressão “*kamene-te*” aponta para as ideias de caminhos através dos planos cosmológicos, ou, do “mundo espiritual”. A expressão *heeeéééé* reforça e propulsiona a propagação de tais significados no contexto ritual.

(Repertório Kamarãpi Benki)

$\text{♩} = 100 - 115$

Tsi ro ã ko Tsi ro ã ko ã ã ko heeeeeéééé Tsi ro ã ko Tsi ro

D.C. al fine

ã ko ã ã ko heeeee ééééé

Esta é uma transcrição básica da linha melódica de uma das canções que compunham o repertório de Benki no *Kamarãpi*. Diferentemente de Seu Antônio, Benki e Moisés (filhos de Antônio) executavam várias canções com linhas melódicas e letras diversas durante suas performances rituais. Esta aqui transcrita é uma canção que normalmente iniciava as atividades dos cantos de Benki nos rituais do *Kamarãpi*. Neste sentido, sua execução iniciava de forma mais lenta e em menor intensidade em termos de volume, mas, após algumas repetições, passava para uma execução mais rápida (de 100 para 110 bpm, aproximadamente) e mais alta em volume. As repetições deste canto chegaram há aproximadamente vinte minutos ininterruptos. Após este tempo, uma nova canção tomava lugar e assim sucessivamente até o término do ritual. Ao todo, Benki executava de 8 a 12 canções no decorrer de um *Kamarãpi*, que levava em média oito horas, contando com os intervalos sem cantos. A canção aqui referida traz como mote o termo *Tsiro*, que trata do pássaro Japó, precedido da terminação *ãko* (*Tsiroãko*), com a referência ao espaço/tempo mitológico da figura do dono do Japó. Novamente assinalo a presença do elemento sonoro grafado como *heeeeeéééé* no mesmo sentido que a canção anterior, como reforço e propulsor de sentidos da canção.

Outra característica marcante dos cantos do *Kamarãpi* é o que tento assinalar na exemplificação da segunda passagem da palavra *ãko*, na segunda linha e no término da expressão *heeee-éééé*. Há uma pequena variação tonal que imprime uma queda de intervalo em alguns comas (menos que 4, uma vez que não chega a atingir meio tom). Isto acontece também em outras canções dos repertórios de Benki, mas também de Seu Antônio, Moisés e também de Aricêmi.

repetindo quatro vezes a melodia, dando um tempo de um pouco mais de dois minutos para o término da canção. Ela fazia parte dos cantos na fase de auge do rito, onde a atuação da “força” era altamente sentida e as “mirações” estavam mais intensas. Portanto, o canto se dava de forma também intensa e com vocalização em volume alto, do início ao fim da execução.

Esta foi a canção com a qual iniciei uma forma de participação mais ativa nos rituais do *Kamarãpi*, passando a cantar acompanhando o canto de Moisés. Como já me referi, esta atitude me forneceu um reconhecimento diferenciado de minha condição de neófito, adicionando um nível na minha iniciação ritual. Aos poucos passei a cantar também outras canções de Moisés e de Benki. Curiosamente e inconscientemente, nos rituais eu nunca acompanhei as canções de Seu Antônio, embora já soubesse bem a dinâmica da linha melódica de suas canções.

No decorrer de um ritual, as canções podiam ou não serem repetidas. Normalmente Moisés e Benki não o faziam. Foram raras as exceções em que presenciei uma canção voltar a ser cantada durante o processo dos ciclos de um mesmo rito³²⁶. Já Seu Antônio e também Aricêmi³²⁷, repetiam basicamente as mesmas canções nos diferentes ciclos do ritual, não necessariamente na mesma sequência.

6.6 – Repertório de canções executadas com acompanhamento de violão.

Os rituais com Moisés e as vezes com Benki, finalizavam com uma série de canções de um novo tipo de repertório, agora acompanhados por um violão. Nesta fase ritual, os cantos eram proferidos com letras em português. De fato, a dinâmica do rito se alterava consideradamente. Além dos xamãs (Moisés e Benki, no caso), outras pessoas também apresentavam canções e tocavam o violão. As canções tinham letras que versavam sobre experiências e temas relacionados ao *kamarãpi* (a bebida ayahuasca) e

326 Lembrando que um ritual do *Kamarãpi* é composto por dois a quatro ciclos de consumo da bebida *kamarãpi* (ayahuasca) dando ao rito o mesmo número de ciclos de execução de cantos. O que me refiro, portanto, é que, para os casos de Moisés e Benki, nestes ciclos, não haviam normalmente canções repetidas de um ciclo para o outro. Em cada ciclo era cantado um novo repertório, raras as exceções.

327 Infelizmente tive poucas experiências compartilhadas com Aricêmi em relação ao ritual do *kamarãpi*. Também não me senti a vontade o suficiente para realizar gravações dos cantos nestas ocasiões, uma vez que Aricêmi deixava clara o seu incômodo em relação ao ato de ser gravado. Tomei então a decisão de respeitar seus limites e não utilizar gravadores nestes eventos.

conhecimentos tradicionais do “mundo espiritual” *Ashenĩka*, sendo os pássaros Japó e Beija-flor dois personagens recorrentes nas letras.

Vale assinalar que esta nova fase ritual (com o violão) se dava em um momento já de término da “força”. A maior parte das pessoas participantes já não estavam tendo fortes alterações sensitivas (as “mirações”). O ambiente ia, aos poucos, voltando a uma situação de normalidade, onde as pessoas voltavam a falar em tom de voz normal e os cantos ao violão iam dando uma sensação mais ordinária ao rito. Nesta fase normalmente não se tomava uma nova rodada da bebida *kamarãpi* (ayahuasca), salvo exceções (presenciei uma única vez em que, nesta fase, se tomou nova rodada da bebida). O que quero dizer é que esta fase ritual parece ser uma incorporação recente ao ritual do *Kamarãpi*. Ela destoa em alguma medida dos demais ciclos rituais e fornece um outro ambiente favorecendo uma nova atitude aos participantes.

Conversando com Aricemi e Shomõtsi sobre o ritual do *Kamarãpi* percebi claramente as críticas de ambos os sujeitos (considerados *ãtariites*, ou seja, sábios anciões) a esta forma de realizar o rito, incluindo cantos acompanhados de violão e outros instrumentos musicais. Neste sentido me afirmou Aricêmi em tom crítico e um tanto irônico.

A Benki faz *Kamarãpi* e toca violão. (risos) Moisés também. Esse, assim, não é ‘kamparia’. *Ashenĩka* não toca violão, a tambor, nem dança, nada disso em *Kamarãpi*. Esse outra coisa. Eles aprenderam com Macedo. O Txai toma ayahuasca e toca violão. O Macedo³²⁸ era engraçado (risos). (Aricêmi)

Esta fala foi acompanhada pela conformidade de Shomõtsi (na crítica e no sorriso irônico) que ria e falava uma expressão muito recorrente entre os *Ashenĩka*, “ã-hã”, dando sentido de concordância à fala expressada pelo amigo.

Ao que parece, os momentos rituais de inserção de canções acompanhadas pelo violão (e com letras em português) parecem ter inspirações no contexto ayahuasqueiro e indigenista regional, onde figuras como Txai Macedo, referido por Aricêmi, são centrais.

328 Txai Macedo é como é conhecido o indigenista Antônio Batista de Macêdo. É um sujeito histórico para a causa dos seringueiros e indígenas acreanos (e além, sobretudo na região Amazônica). Tem um trabalho ativista muito intenso e parcerias muito fortes com outros indigenistas importantes como Txai Meireles, Txai Terri e Dedê Maia. Para informações precisas sobre Txai Macedo em sua atuação política junto aos seringueiros (incluindo Chico Mendes), ver Almeida Barbosa (2004). Para uma consideração ampla sobre vários indigenistas (incluindo Txai Macedo e Txai Terri) no campo das políticas indigenistas no Acre, conforme Pimenta (2007).

Mas vale incluir neste contexto as religiões que têm na ayahuasca o ponto principal de suas atuações, como o caso da União do Vegetal e o Santo Daime. Nestes contextos religiosos, são comuns as práticas de execução de canções de louvores através de hinários próprios de cada ordem religiosa. Também nestes contextos, as canções contam recorrentemente com arranjos e acompanhamentos instrumentais, sobretudo com violões. De qualquer forma, vale assinalar que a incorporação de tal formato de realização ritual já é bastante estabelecida na dinâmica dos rituais do *Kamarãpi* entre os *Ashenika* do Rio Amônia e, acredito, será, se já não é, algo considerado como tradição ancestral. Esta ambiguidade da fase ritual lembra a situação já descrita sobre o *Showitãtsi* como parte incorporada ao ritual do *Piyarëtsi*, onde os tambores e as flautas executam canções em formato de apresentação, contando com a audiência de dançarinos em pares dançando em um salão³²⁹.

6.7 – Vômito ritual como purificação, aprendizado e renascimento.

Os modos pelos quais os sujeitos se relacionam com as experiências sensitivas a que são expostos no ritual do *Kamarãpi*, e, por sua vez, as reações mentais e fisiológicas que dele resultam, são diferentes, em intensidade, de pessoa para pessoa, e de ritual para ritual. A “mariación” e os efeitos das “mirações” impõem ao praticante do rito uma forte afetação dos sentidos, que podem gerar desconfortos corporais, como por exemplo, náuseas, tonturas, vômitos ou diarreias. Isto, que para um leigo, pode parecer um efeito colateral indesejado, constitui, de fato, uma das características fundamentais do amplo processo de aprendizado vivencial possibilitado pela prática do ritual.

A palavra *kamarãpi* é um substantivo que designa a bebida da ayahuasca e o ritual de seu consumo, como venho afirmando. Mas o verbo que tem o mesmo radical, *kamarãkãtsi*, significa literalmente, vomitar. Portanto, o vômito ritual, que, como conceito, inclui outras reações fisiológicas - como as náuseas, tonturas e diarreias -, tem função purificadora, didática, assim como e, por fim, de renascimento vivencial. Estas reações também fazem parte do deslocamento do sujeito ordinário, para um tempo-espaco outro, mito-ritual. Na concepção nativa, o vômito ritual seria uma espécie de “limpeza espiritual” que tiraria o que haveria de “ruim” na pessoa, relacionada a sua vida cotidiana

329 Isto também, a meu ver, poderia ser dito, em relação ao *Piyarëtsi*, das músicas de teclados e do som de gravações do fôrró eletrônico, de cumbias e chichas peruanas, recorrentes na fase final do ritual.

e suas relações pessoais³³⁰. Após esta ação purificadora, o sujeito se tornaria apto para poder interagir integralmente com as possibilidades de aprendizados do “mundo espiritual”³³¹.

Ao término da experiência ritual de purificação e aprendizado, de volta do deslocamento espaço temporal, o sujeito emergiria “renascido”. O processo, portanto, pressupõe em alguma medida, a morte e a ressurreição ritual. A morte ritual possibilita o trânsito pela vasta dimensão dos patamares mito-cosmológicos que pressupõem o “mundo espiritual”. A volta desta viagem cósmica renova possibilidades e perspectivas para as ações de vida futura.

Mas ao mesmo tempo em que o vômito tem esta função purificadora, por outro lado, o seu controle é também fundamental. Como me disseram alguns interlocutores, é importante também “aguentar o poder da força”, o poder de sua ação, o que pressupõe suportar as dificuldades e os incômodos fisiológicos impostos pela participação no rito e não ceder, no primeiro instante, por exemplo, ao ato de vomitar.

Essa aparente contradição entre a função positivada do vômito e a busca de seu controle em não vomitar, se explica por uma razão. O ato de vomitar diminui a atuação da “força” e de seus efeitos – a “mariação” e as “mirações” - no sujeito. Neste sentido, por exemplo, em um momento de pico ritual, onde há maior profusão e intensidade de cantos e fortes efeitos, se o participante sucumbir ao vômito, ele se desconectaria da viagem ritual em curso. Se de um lado haveria uma sensação de alívio dos desconfortos

330 Esta forma de pensar efeitos do uso da ayahuasca e outros processos, como o uso do Kambô -designação das toxinas retiradas dos sapos *Phyllomedusa bicolor*, *Phyllomedusa tarsius* e *Phyllomedusa vaillantii*, usados ritualmente por vários povos indígenas do Alto Juruá (AC), tais como os Katukina, Kaxinawá, Yaminawá - parece ser bastante recorrente em outros espaços rituais de consumo, como, por exemplo, em cultos religiosos da União do Vegetal e do Santo Daime. É comum ouvir de sujeitos participantes destes contextos – com os quais tive contatos esporádicos e não intensos – a expressão “peia”, que tem como significado descrever as dificuldades fisiológicas e em decorrência, psicológicas, da experiência do consumo da ayahuasca e outros processos, como o *Kambô* ou o *Rapé*, por exemplo. A profusão de estudos relacionados ao consumo da ayahuasca (e outras “medicinas da floresta”) e seus efeitos é bastante grande. O site do NEIP (Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos) <http://neip.info> (acesso em 06/04/2021) reúne uma grande quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o assunto. De qualquer forma, para informações sobre o consumo ritual da ayahuasca no contexto de religiões ayahuasqueiras conforme Labate, Rose & Santos (2008). Para um estudo sobre a “peia” como “castigo simbólico” no contexto ritual do Santo Daime, conforme Silva (2004).

331 Os aprendizados do “mundo espiritual” não dizem respeito somente a este tempo-espaço, mas refletem e repercutem sobre temas da vida cotidiana do sujeito ritual. Portanto, decisões e impressões sobre o que se passa ordinariamente nas relações sociais do dia a dia, é também mediado pelas experiências rituais, sendo, estas, inclusive, consideradas como momentos privilegiados para desencadear tomadas de decisões importantes, relacionais e políticas.

corpóreos fisiológicos, por outro, a desconexão interromperia a experiência em sua profundidade vivencial no plano mito-ritual. Portanto é precisamente importante aprender a “controlar a força”, suportando seus efeitos. Sem isto não há um efetivo e profundo aprendizado. Na medida em que um neófito vai acumulando experiências neste sentido, o controle também vai se fortalecendo. Por isso um xamã, que passou (e continua passando) pelos processos intensos e extensos de exposição ritual, é um sujeito que tem um profundo controle destas situações. Nisto reside uma de suas principais características de poder.

São várias as formas de controle e mediações que um xamã lança mão nos processos de ação ritual no *Kamarãpi*. Entre as mais recorrentes por mim presenciadas em campo estão, por exemplo, atos de sopros, o uso do tabaco (mãe do *kamarãpi*), da “aqua florida” e da folha da urtiga.

Pude perceber algumas formas de uso do sopro como controle ritual no *Kamarãpi*. A mais recorrente, era o sujeito abrir a gola da própria roupa e realizar o ato de soprar – com ou sem tabaco – para dentro, na direção de seu peito. Após o sopro, o sujeito balançava algumas vezes a vestimenta, como se tivesse a intensão de produzir uma ventilação no corpo por debaixo da roupa. Moisés me explicou sobre estes atos dizendo:

É controle mesmo Txai. É que nem uma panela de pressão, que tem aquela tampinha que regula em cima, não é? Se não, ou queima tudo ou explode a panela! (risos). Assim é o sopro no peito assim (faz o gesto). Você vai controlando, mais, menos, o que você tá sentindo na força da ayahuasca. Também você vai direcionando pra onde você quer ir dentro daquela miração, daqueles conhecimentos que tão vindo. É assim. O tabaco também ajuda nisso tudo aí. (Moisés)

Portanto, esta expressão de sopro ritual recorrente no *Kamarãpi* tem uma função de controle e mediação. Neste sentido, é também comum que o xamã se utilize do sopro com o tabaco para direcionar as experiências rituais dos participantes, ou até mesmo para diminuir os impactos sensitivos de tal experiência. Numa situação de “peia”, ou seja, quando um sujeito está sofrendo muito com os impactos corporais/fisiológicos/psicológicos do rito, o xamã pode intervir e retirar tais efeitos com o uso do sopro de tabaco. Esta mediação retira o sujeito sofredor do estado de dificuldade. Nas situações presenciadas por mim, nestes casos os sujeitos que sofriam tais intervenções, se sentiam cansados e, curiosamente, relatavam que não voltavam a ter mais

“mirações” ou implicações como vômitos ou náuseas (efeitos da “peia”) no decorrer daquele rito³³².

332 Minha companheira Laura foi uma das pessoas que passaram por esta experiência de ser auxiliada em uma situação de dificuldade com os efeitos do rito. Após o sopro com tabaco pelo então xamã orientador do ritual, Moisés, Laura relatou haver passado totalmente seu mal estar e as sensações advindas da participação no rito. No entanto, havia um aspecto reflexivo que a experiência trazia, além de um sentimento de cansaço.

7 - Breve Encerramento: até a próxima abertura de gamela de *piyarëtsi*!

Optei na escrita deste texto por descrever de modo o mais detalhado possível (ainda que brevemente), processos pelos quais proporcionaram e se deram minhas relações com sujeitos habitantes da T.I. Kampa do Rio Amônia. Estes processos foram intensos (viscerais, eu diria) e extensos (sob muita pressão e ao longo de algum tempo). Deixar claro ao leitor como construí meus argumentos pressupunha explicitar relações de várias ordens que se constituíram pelos caminhos percorridos ao longo de tantos anos dedicados a vivenciar, pensar e escrever este trabalho. O tom de minha etnografia tem um viés intencionalmente pessoalizado, escancarando o modo arrebatador do ponto de vista experiencial que foi a dedicação a esta jornada de aprendizado. Tenho plena consciência que os impactos vivenciais que os trabalhos de campo impõem aos antropólogos (e outros tantos profissionais das artes e das ciências, por exemplo) são intensos e que não há uma situação de excepcionalidade propriamente dita em meu caso. Mas compartilho com meus amigos *Ashenika* a opinião de que argumentar de uma forma clara, honesta e franca explicitando o mais diretamente possível os meus intentos (demonstrando força, sem isenções, não excluindo dúvidas e incertezas) seja um ponto fortemente positivo de caráter. Isto é um componente que constitui em parte e encontra razão de ser inclusive na própria ideia do que chamei de Ashenikaneidade. Dito isto, afirmo que minha escrita, ainda que em tom pessoalizado, está profundamente orientada etnograficamente.

Aprendi com os *Ashenika* que o *Piyarëtsi* nunca acaba. Haverá sempre mais uma gamela a ser aberta. O caráter emergente do rito impõe ao sujeito *Ashenika* a incumbência de demonstrar alegria e lutar fortemente pelas melhores condições possíveis de se estar vivo (nisto, significa, a inclusão da realização dos ritos). Mas estes esforços não dizem respeito somente ao momento histórico presente, mas remonta ao passado mítico e a um futuro. O presente e o porvir, no tempo histórico, têm como ideal uma espécie de retorno a um passado específico, tempo mítico, naquele em que os filhos de *Pawa* compartilhavam com este as maravilhas de seu mundo. O que inaugura o tempo histórico é justamente a “partida de *Pawa*” a *henoke* (para o alto), deixando seus filhos – os *Ashaninka* – na terra. Os momentos rituais são espécies de portais para o tempo-espço mítico e remonta a esta, digamos, pré-história. De certa forma, os ritos foram deixados como possíveis atestados mnemônicos da boa vida com *Pawa*. Assim, o *Piyarëtsi* é “sempre o mesmo” (ele nunca acabou), “só que diferente”. **Replicação transformada**, de um **mesmo** evento. O primeiro (e único) *Piyarëtsi* foi obra de *Pawa*, como tudo. Algo

semelhante pode ser dito também sobre o *Kamarãpi*, mas não necessariamente sobre a sua sequencialidade única: ele abre a possibilidade de aprendizagens profundas sobre conhecimentos do tempo mítico, que podem ser utilizados (no sentido prático mesmo) como modos de atuação para a manutenção das possibilidades de estabelecimentos das melhores condições de vida no presente (tempo histórico).

Weiss (2005) ao falar das entidades *Kamari*, sujeitos maléficos por excelência, aponta que estes constituiriam uma categoria ampla que significaria “todo o maléfico”. Ou seja, toda a ameaça a vida humana ou para o bem estar da humanidade, seria *Kamari*. O termo, portanto, carrega em si o mal essencial na concepção *Kampa*, como “negación de la vida”³³³ (Weiss, 2005: 45). Neste sentido, o patamar cosmológico habitado pelos *Ashaninka*, a superfície terrestre, é chamada de *kamavéni*, glosado por Weiss como “tierra de la muerte” (Weiss, 2005: 46). Isto remarca (uma obviedade, é claro) que a condição humana é primordialmente mortal. O patamar terreno, mais do que o lugar dos viventes, é lugar dos mortais. A vida, como plenitude, está alhures. Se toda a morte é atribuída à agência maléfica como atuação do mal, portanto, *kamári* (negação da vida), o tempo histórico é justamente uma expressão do mal. A areia da ampulheta inflama, apodrece a cada descida o corpo do vivente (talvez seja mais apropriado o termo morrente). O tempo mítico cancela em alguma medida a ação maléfica do mal que o tempo histórico impõe. Na temporalidade ritual, fragmento temporal que materializa uma expressão transformada (atualizada) do tempo mítico, tem-se, se não o rejuvenescimento (a ação do tempo histórico é irreversível, em tese), ao menos um hiato temporal de experimentação de gozo, de sentimento da plenitude da vida. De certa forma, é uma amostra da imortalidade³³⁴.

Vimos que a sociológica *Ashaninka* tem sua linguagem relacional sustentada pela replicação de um modelo estrutural nuclear. Partindo da Família Nuclear (termo minimal do modelo), com Homem, Mulher (ou mulheres) e filhos/filhas; indo a um conjunto familiar mais estendido (Grupo Familiar), incluindo Famílias Nucleares de filhos/filhas. Estas se relacionam em conjunto com outros núcleos, em torno de uma liderança política

333 Isto ajuda a entender tabus alimentares, por exemplo, a determinados animais, como cobras, capivaras e outros.

334 A forte presença do tema ofídico pode ser lida como indício da tentativa nativa de uma aproximação sensitiva da imortalidade. Segundo Beysen (2008: 108), as cobras, com as trocas de peles, apontariam para um modo de expressão da imortalidade. Para o autor, a cosmovisão *Ashaninka* apontaria para dois eixos temáticos: a procura pela imortalidade e a fragilidade do amor/guerra. Entre os títulos das narrativas míticas que compõem a base analítica de Beysen estão: “Ayahuasca, passeando com os deuses através do arco íris: ainda a busca pela imortalidade” (Beysen, 2008: 215); e “Xawiri, o primeiro que bebeu ayahuasca e que virou imortal” (Beysen, 2008: 219).

e/ou espiritual (*Kuraka* e/ou *xamã*), formando um *nampitsi*. Um grande líder pode reunir em torno de seu *nampitsi* vários outros *nampitsi* menores, retroalimentando seu poder e destaque socio-político. É consenso analítico, que o *piyarëtsi* atua neste sistema relacional, digamos, horizontalmente, com vetor direcional voltado a constituição estrutural reticular interna (horizontal – *sócius* do patamar terreno) com vetor voltado para dentro. Já a outra “instituição”, o *Ayompari*, o sistema tradicional de troca, teria agenciamentos relacionais com o vetor voltado para fora, forjando relações com “outros”, e estabelecendo afinidades e alianças, contudo, também neste mesmo patamar de forma horizontal.

Pimenta (2006) e Killick (2008) fazem análises sobre a “instituição” do *Ayompari* (das redes de trocas tradicionais Ashaninka)³³⁵ para pensar a inserção destes grupos na economia de mercado (respectivamente, sobre os *Ashenïka* do Rio Amônia para Pimenta e *Ashéninka* da região de Ucaiali, no Peru, para Killick³³⁶). Killick (2008) parte de um entendimento recorrente que enfatiza um modelo de assentamento “atômico” e “autosuficiente” da família nuclear Ashaninka, o que sugeriria a constituição de grupos dispersos independentes isoladamente, como padrão sociológico. Este “isolamento” seria quebrado por duas instituições: *Ayompari* e “la fiesta de masato” (que corresponde basicamente ao que chamo de ritual do *Piyarëtsi*). A análise de Killick (2008) no entanto se restringe a primeira “instituição” e descarta a segunda. De forma muito semelhante, isto também acontece com o modo argumentativo do texto de Pimenta (2006). O autor chega a afirmar que o ritual do *Piyarëtsi* “constitui o principal **modo de interação social no interior** do território político” (grifos meus), enquanto, por outro lado, “o sistema de troca tradicional *Ayompari* permite estabelecer alianças entre diversos *nampitsi*.” (Pimenta, 2006: 4). Reconheço que tais trabalhos têm valor heurístico positivo. Porém, a divisão em “instituições” distintas (*Ayompari* e *Piyarëtsi*, com foco no primeiro termo) parece diluir em alguma medida a complexidade de ambas as partes, que, a meu ver, constituem antes, um processo sistêmico de atuação.

335 Mendes (1991) e Pimenta (2002) tratam, também como “instituição” o *ayompari* – sistema de trocas – para o caso etnográfico da T.I. Kampa do Rio Amônia. Pimenta (2006) traça paralelos entre tal sistema tradicional com processos de articulações comerciais e políticas estabelecidos pelos *Ashenïka* do Rio Amonia na elaboração e efetivação da Cooperativa Ayompari.

336 Para o autor, *Ayompari* divergiria de “compadrasgo”. Este seria o meio de atuação “wiracocha” (dos “brancos”) de impor o sistema de “habilitación”, estabelecendo uma relação de exploração comercial desigual.

Um desdobramento deste impasse dicotômico parece ocorrer em outra divisão analítica clássica, que opõe as ações e intenções dos eventos do *piyarêtsi* e do *kamarãpi*. Autores como Mendes (1991), Pimenta (2002) e sobretudo Lessin (2011) afirmam haver uma diferenciação clara entre os referidos ritos, com intenções direcionais de atuação distintas. Para estes autores, o *Piyarêtsi* teria foco nas relações horizontais, num plano, digamos, mais sociológico, incluindo implicações, por exemplo, nas relações de parentesco, nas resoluções de conflitos e políticas internas. Por outro lado, o *Kamarãpi* já apontaria para outro modo de entendimento, mais verticalizado, com pretensões mais profundas em termos cosmológicos, dizendo respeito aos planos “espirituais”.

A separação em pauta, resumida basicamente na ideia dicotômica “social”/“espiritual”, pode ser encontrada, de fato, no discurso nativo, quando este se refere ao *piyarêtsi* e ao *kamarãpi*. Mas na medida em que eu aprofundava o diálogo sobre tal divisão em meus diálogos em campo, recorrentemente ouvia frases que corroboravam com o que me disse Moisés certa vez de forma esclarecedora: “(...) mas não é só assim Txai. Tem também muito espiritual no *piyarêtsi* e também pensamos muita coisa daqui, das nossa luta aqui na terra, no *kamarãpi*. Nos dois tem tudo isso e muito mais!”. Portanto, a referida divisão no discurso nativo se apresenta como recurso retórico descritivo, para apresentação analítica de primeira instância a interlocutores externos.

Entendo que o uso da dicotomia social/espiritual seja artifício analítico por parte de meus colegas antropólogos a que me referi há pouco. No entanto, o modo assertivo e rígido pelo qual se apresenta a divisão (não deixando margens para pensar sua dissolução) tem implicações negativas do ponto de vista analítico, tendendo a um esvaziamento das complexidades e potencialidades ritualísticas. Se reduz a compreensão de tais eventos a aspectos, senão menos importantes, no mínimo, não únicos. Sugiro que para compreender os rituais *Ashenika* em suas complexidades contemplando suas plenitudes potenciais, busquemos um entendimento crítico (ou, quem sabe o próprio abandono) da dicotomia em pauta. Como interlocutores externos que somos, é preciso levar a sério a continuidade discursiva nativa, que surge após a expressão “mas, não é só assim...”. Esta atitude, penso, me levou a outra forma de apreciação em relação aos modos expressivos postos em movimento nos ritos por mim estudados.

Minhas percepções sobre meus dados etnográficos impõem uma superação de barreiras que estas divisões dedutivas colocam. Como tentei demonstrar, o lugar e o valor

do *Piyarëtsi* ultrapassam estes impasses analíticos clássicos³³⁷. Mais do que isto, na perspectiva de análise que proponho – ancorada em minha etnografia, lembro -, a instituição do *Ayompari*, assim como o outro evento ritual, o *Kamarãpi*, adquirem novos contornos potenciais. Temos aqui três grandes fontes de estabelecimento potencial de relações amplas. **Todas** atuam em **todas** as direções vetoriais, horizontal e verticalmente, com implicações nas mediações com potências sociais e metafísicas. As diferenças de ênfases de atuações neste ou naquele sentido (interno/externo; horizontal/vertical) se dão de forma conjunturais, de acordo com intenções e interesses específicos de estabelecimento de alianças relacionais. Mais do que “instituições” atuantes em lugares e sentidos distintos, são antes, modos sistematicamente complementares em prol de mediações amplas. Por este motivo é que argumento a favor de um caráter sistemático entre os rituais do *Piyarëtsi* e *Kamarãpi* no que chamo de Sistema Ritual *Piyarëtsi-Kamarãpi*.

Acredito que poderíamos nos valer de uma ampliação esquemática da linguagem sociológica que expressa os modos de formação dos grupos sociais que constituem os modos de vida Ashaninka, para pensarmos socialidades amplas, verticais e horizontais. Neste sentido, os patamares cosmológicos seriam espécies de *nampitses*. Assim, alguns aspectos rituais poderiam ser melhor compreendidos como modos de estabelecimento de *Ayompari*, mediando relações com afins potenciais virtuais³³⁸. Isto acontecendo, volto a afirmar, de forma conjuntural, nos dois ritos que formam o sistema ritual a que me refiro, *Piyarëtsi-Kamarãpi*³³⁹.

337 Alguns autores (como Mendes (1991), por exemplo) tentam diminuir a rigidez analítica, afirmando que haveria a presença do aspecto “religioso” do *piyarëtsi*. Ainda assim, esta presença (ausente como parte das análises, diga-se de passagem) não diminui em nada as divisões rígidas que descrevem as atuações das “instituições” nativas.

338 De certa forma, no *Piyaretsi* teríamos modos de mediações estabelecendo *Ayompari* com *nampitses* cósmicos também, chegando ao principal, o *nampitse* de *Pawa*, *henoke Pawane*.

339 Indícios de estabelecimentos relacionais verticais no *Piyarëtsi*, por exemplo, podem ser apreciados a partir das questões levantadas por minha análise e descrição das implicações relacionais entre *Sökari* e *Këpiro*, além da própria audiência de *Pawa* ao evento. Por outro lado, no *Kamarãpi*, as visões de um xamã têm força argumentativa que produzem efeitos nas decisões cotidianas e políticas sociais *Ashenïka*. Uma situação sintomática da atuação social do *Kamarãpi* foi a decisão de Moisés de realizar uma sessão de *Kamarãpi* para os visitantes de uma comissão de dirigentes do Banco Mundial ao Alto Juruá. A aproximação mediadora *Ashenïka* não foi posta em prática pela participação ritual em um *Piyarëtsi*, mas dando aos estrangeiros a oportunidade de tomar *Kamarãpi* e ouvir seus cantos na madrugada. Pude acompanhar esta referida reunião. Infelizmente não me deterei analiticamente no evento, mas certamente, haveria assunto para muita reflexão, que deixo para trabalhos futuros.

Pensando as musicalidades nos rituais de tal sistema, apresentei um contínuo de rituais onde estão presentes partes de um sistema complexo maior que envolve uma ampla gama de potencialidades multissensoriais dispostas em cadeia intersemiótica³⁴⁰. No caso específico do *Piyarëtsi*, temos micro-rituais que podem compor um ritual pleno. Apesar de haverem na maioria das vezes ritos modestos, sem a presença da maioria dos micro-rituais, a plenitude ritualística é uma busca ideal para todos os/as donos/as de *Piyarëtsi*, mas uma realidade para poucos deles. Este ideal envolve a presença de vários elementos³⁴¹ dos quais busquei tratar no decorrer do texto, explicitando algumas de suas especificidades.

Destaco ainda a característica festiva como um ponto crucial para entender os ideais do *Piyarëtsi*. Mas esta festividade deve ser entendida de forma ampla, incluindo como elementos constitutivos, animosidades e hostilidades, assim como amorosidades e sensualidades, sendo a guerra um pano de fundo das relações amplas postas em ação no decorrer dos eventos. Temos na forma resumida, a expressão: amor e/é guerra, conforme o *insight* de Beysen (2008). Tudo ao mesmo tempo, agora, festivamente ritualizado. Mas o rito, festivo, ainda que tratando de inventividades em prol da instituição de práticas sociais segundo os sentidos da teoria social própria, encontra finalidade ideal na demonstração de retidão aos preceitos (éticos e morais) de *Pawa*, contando com audiências avaliadoras das ações terrestres por seres habitantes dos patamares superiores (de *henoke Pawa*). Como ouvi recorrentemente, “*Pawa* se alegra vendo seus filhos realizando o *Piyarëtsi*”.

Neste sentido a música entra como ponto de impulsão do ritual a esta plenitude, realizando uma passagem de um evento mundano a extra-mundano. São as musicalidades de *Tãpo*, de *Sôkari* e com a complementaridade responsiva do *Pirãtãatsi* feminino que elevam a potência do evento a *henoke*, expandindo as características do ritual para um efetivo possibilitador de relações múltiplas. A música dá um dos principais motes para o tom “espiritual” do rito, passando de um evento político-social terreno, para uma conexão

340 A presença ou não de tais elementos diferenciam eventos, desde um simples momento de encontro em que se bebe *piyarëtsi* (que pode ter um uso cotidiano, por exemplo, para uso no trabalho) até um grande *Piyarëtsi*, com características rituais marcante, engajamento de um grande número de pessoas e a presença forte dos elementos referidos. Para os realizadores (donos/as) de um ritual do *Piyarëtsi*, a proporção de frequentadores e de elementos micro-rituais presentes em seus eventos, os distinguem como forças políticas e lideranças.

341 Nisto se incluem: bebida fermentada forte; danças/corporalidades; grafismos e pinturas corporais; falas e discursividades; mitos; flertes e sensualidades; trocas; parentescos; alianças; comensalidades; xamanismo; tabaco; folhas de coca; tambores; flautas; cantos (masculinos e femininos), etc.

com *Pawa* (e outras forças metafísicas). Este aspecto conectivo de patamares através da música é também compartilhado com o outro ritual do sistema, o *Kamarãpi* (haja visto a discussão sobre os cantos como caminhos). No Sistema Ritual *Piyarêtsi-Kamarãpi* temos momentos plenos da socialidade *Ashenĩka*, que transitam entre os planos sociológico e cosmológico. Tratam-se de agenciamentos de ações cosmopolíticas multiversais.

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAER, G. *Cosmologia y Shamanismo de los Matsigenka (Peru Oriental)*. Quito: Ediciones Abya-Yala. 1994.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu*. SP, Revista de Antropologia da USP, 2011.

_____. *O trançado, a música e as serpentes da transformação no Alto Xingu*. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Else (org). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BASSO, Ellen. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.

BENJAMIN, Walter. "A Tarefa (Renúncia) do Tradutor". In HEIDERMANN, W. (org.), *Antologia Bilingüe – Clássicos da Teoria da Tradução, vol. I: alemão/português*. Florianópolis, Núcleo de Tradução (NUT-UFSC), pp. 188-215. 2001.

BEYSEN, Peter M. I. B. *Kitarentse: Pessoa, arte e estilo de vida Ashaninka (do Oeste Amazônico)* – Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2008.

_____. *Kempiro. A arte gráfica dos traços fortes entre os Ashaninka do Oeste Amazônico*. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Else (org). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie (Collection de la Société Française d' Ethnomusicologie, III), 213 pp. 1997.

BENAVIDES, Margarida. "Autodefensa Ashaninka en la selva central", *Amazônia Indígena* 17/18: 50-61. 1993.

BENVENISTE, É. *O Vocabulário das Instituições Indo-européias. Volume I: Economia, Parentesco, Sociedade*, trad. D. Bottmann, Campinas: UNICAMP. 1995.

BODLEY, John Harry. *Campa Socio-Economic adaptation*, Ph.D Dissertation, University of Oregon, Ann Arbor, Michigan. 1970.

BROWN & FERNANDEZ. Guerra de Sombras; La Lucha por la Utopía en la Amazonía Peruana. Lima, Peru: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica; Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA); Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA-CONIDET), 2001 [1991]. 265 pp.

CALAVIA SAEZ, Oscar. "O Inca Pano: Mito, História e Modelos Etnológicos". Mana V.6, n.2. Rio de Janeiro, Contracapa. 2000.

CAMPBELL, Joseph. The masks of God: Primitive mythology. NY, Arkana. 1959.

_____ The masks of God: Occidental mythology. NY, Arkana. 1964.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro (org). Enciclopédia da Floresta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CEDI – Centro Ecumênico de Documentação e Informação. Aconteceu (Especial nº 18) - Povos Indígenas do Brasil: 1987/88/89/90. São Paulo, CEDI, 1991. (Acervo ISA)

CHAUMEIL, Jean-Pierre. Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua du Nort-est péruvien. Paris: Editions de l'Escole des Etudes em Sciences Sociales. 1983.

CLASTRES, Pierre A Sociedade contra o Estado, RJ: Francisco Alves. 1982.

DELEUZE, Gilles. Um novo cartógrafo. In. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. Da hospitalidade. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____ Adeus a Emmanuel Lévinas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURKHEIM, Émile. Pragmatismo e sociologia. (tradução de Aldo Litaif). Florianópolis: Edufsc/Ed. Unisul, 2004.

ELIADE, Mircea. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris, Payot. 1951.

_____ Shamanism: archaic techniques of ecstasy. NY, Arkana, 1964.

ERIKSON, Philippe. "Uma singularidade pluralidade: A ethno-historia Pano", In História dos índios no Brasil, M. Carneiro da Cunha (org.), Núc.História Indígena e do Indigenismo/ USP/ FAPESP/ Companhia Das Letras Ed., São Paulo: 239-252. 1992.

ESPINOSA, Oscar. "Los Asháninka: Guerreros en una historia de violencia", *America Indígena*, LIII (4): 45-60. 1993a.

_____. "Las rondas Ashaninka y la violencia política en la selva central", *America Indígena*, LIII (4): 79-101. 1993b.

FAUSTO, Carlos. "Da Inimizade: Forma e Simbolismo da Guerra Indígena". In: A. Novaes (ed.), *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 251-282. 1999.

_____. *Inimigos Fiéis. História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP. 2001.

_____. *Banquete de Gente: comensalidade e canibalismo na amazônia*. In: Rio de Janeiro, *MANA* 8(2):7-44, 2002.

Fernández, E & Brown, M. (2001) *Guerra de Sombras. La lucha por la utopía en la Amazonía Peruana*, CAAAP-CAEA, Lima, 2001.

FOUCAULT, M. *A sociedade disciplinar em crise (1978)*. In: *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Org. Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GEBHART-SAYER, Angelika. *Una terapia estética: Los diseños visionários del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo*. *América Indígena*, [S.l], v. 46, n. 1, p. 189-218, 1986.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

GOW, Peter. *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*, Clarendon Press, Oxford. 1991.

_____. *Piro, Apurinã, and Campa: Social Dissimilation and Assimilation as Historical Processes in Southwestern Amazonia*. In: HILL, Jonathan D. & SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2002.

HARNER, Michael. "The sound of rushing water". *Natural History Magazine*, 77(6): 28-33, 1968.

_____ “Common themes in South American Indian yagé experiences”. In: *Hallucinogens and Shamanism*, Oxford, Oxford University Press. 1973.

_____ *The way of the Shaman*. Nova York, Harper & Row. 1980.

HVALKOF, Søren & VEBER, Hanne. “Los Ashéninka del Gran Pajonal”. In: F. Santos Granero & F. Barclay (orgs.), *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía*, volume V, Campa Ribereños, Ashéninka. Lima: Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales / Instituto Francês de Estudios Andinos. 2005.

_____ “Los Ashéninka del Gran Pajonal”. Forthcoming monograph. In: Santos Granero, F. & Barclay, F. (orgs.), *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía*, volume III. Smithsonian Tropical Research Institute, Panama, 1998.

HECKENBERGER, Michael. Rethinking the arawakan diaspora: hierarchy, regionality, and the Amazonian formative. In: HILL, Jonathan & SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. pp. 99-122, 2002.

HILL, Jonathan. A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon, In: *The Portals of Power: Shamanism in South America*, E.J. Langdon, org., University of New Mexico Press, pp.209, 1992.

_____ *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*, Tucson: University of Arizona Press. 1993.

HILL, Jonathan D. & CHAUMEIL, Jean-Pierre, orgs. *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska. 2011.

HILL, Jonathan D. & SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2002.

HUGH-JONES, Christine. *From the Milk River*. Cambridge: Cambridge University Press. 1979.

HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*, Cambridge/New York, Cambridge University Press. 1979.

IORIS, E. M. *A FUNAI entre os Campa e os Brabos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.

KLARK, Leonard F. The rivers ran east. New York, Funk and Wagnalls Co. 1953.

KILLICK, Evan. Living Apart: Separation and Sociality amongst the Ashéninka of Peruvian Amazonia. The London School of Economics and Political Science University of London. (Thesis PHD), 2005.

_____. Ashéninka amity: a study of social relations in an Amazonian Society. Journal of the Royal Anthropological Institute (JRAI), Vol15, Issue 4, London, 2009. pp. 701-718. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2009.01580.x>

KINDBERG, Lee. Diccionario Asháninka. Colección de los archivos del ILV - Instituto Lingüístico de Verano, Lima, Perú. [1980] 2008.

KINDBERG, Willard y ROJAS, Nicolás. “Leyendas de los Campa Ashaninka” (relatorio de dados etno-lingüísticos. N. 39). Instituto Lingüístico de Verano. Lima. 1975.

LABATE, B.C., ROSE, I.S. & SANTOS, R.G. Religiões ayahuasqueiras: um balanço bibliográfico. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

LACERDA, Izomar. “Ilha por quem choras?” Concepções musicais e relações de poder entre músicos do gênero musical choro na ilha de Santa Catarina. TCC-UFSC. 2007.

_____. NÓS SOMOS BATUTAS: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. (Dissertação) PPGAS-UFSC. Florianópolis, 2011.

_____. Guerra, sopro e musicalidades Ashaninka: uma etnografia na terra indígena kampa do rio amônia, na amazônia do alto juruá. Projeto de qualificação de doutorado. Florianópolis, PPGAS-UFSC, 2012.

_____. Guerrear e soprar: notas preliminares para uma etnografia das musicalidades Asheninka na fronteira amazônica do Alto Juruá. In: MONTARDO, Deise Lucy & DOMINGUEZ, Maria Eugenia (Org.). ARTE E SOCIABILIDADES EM PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA. Florianópolis: EDUFSC, 2014.

_____. NÓS SOMOS BATUTAS: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Nova Friburgo, RJ: Editora Flor Amorosa. 2019.

LAGROU, E. M. A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks: 2007.

_____. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Else (org). Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LANNA, Marcos. As sociedades contra o Estado existem? Reciprocidade e poder em Pierre Clastres. Mana, vol.11, n.2, pp. 419-448, 2005.

LAWRENCE, Aimee. Reconstruction of Proto-Kampa Verbal Morphology Author(s): Aimee Lawrence Proceedings of the 38th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, pp. 256-271. 2014.

LEACH, Edmund Ronald. Sistemas políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin. São Paulo: Edusp, [1954] 1996.

LENAERTS, Marc. Anthropologie des indiens Ashéninka D'Amazonie. Nos soeurs Manioc et l'étranger Jaguar. Recherches Amériques latines. L'Harmattan, Paris. 2004.

_____. Etnobotánica ashéninka, entre la “tradición” y la “modernidad”: ¿qué significa “conocer las plantas”? Revista Mundo Amazónico 2, 2011 | 67-94 | ISSN 2145-5082 | doi:10.5113/ma.2.16669 | (Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co> - acesso: 16/06/2021)

LESSIN, Leonardo. Nos rastros de yakuruna: a partida de Pawa e a pós-sustentabilidade Ashaninka. Tese (doutorado – Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Guerra e comércio entre os índios da América do Sul. In: E. Schaden (org.), Leituras de etnologia brasileira. São Paulo: Cia. Editora Nacional. pp. 325-339, 1976 [1942].

_____. A oleira ciumenta. São Paulo (SP): Brasiliense, 1986.

_____. Raça e História. In: Antropologia estrutural dois. 4ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993 [1954].

_____. "Introdução à obra de Marcel Mauss". Sociologia E Antropologia. Translated by Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1950].

_____. O cru e o cozido. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Mitológicas - 1)

_____. Do mel às Cinzas. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [2] (Mitológicas 2).

_____. Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. & DIDIER, Eribon. De perto e de longe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, Tânia Stolze, "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi", Mana, v. 2 (2), 1996, p. 21–47.

LUNA, Luis Eduardo & AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*. Berkeley: North Atlantic Books. 1991.

MADDOX, B. *Rosalind Franklin: the dark lady of DNA*. New York: Harper Colins, 2002.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, tese de doutorado, UFSC, 335 pp. 2005.

_____. "The ritual of Iamurikuma and the Kawoká flutes". In: Jonathan D. Hill; Jean-Pierre Chaumeil, orgs. *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska. 2011.

MENDES, Margarete Kitaka. *Etnografia preliminar dos Ashaninka da Amazônia brasileira*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Ed. UNICAMP, 1991.

_____. Os Ashaninka do Rio Amônia no rumo da sustentabilidade. In: *Povos Indígenas no Brasil 1996-2000*, Carlos Alberto Ricardo (Ed.), Instituto Sócio-ambiental (ISA), São Paulo: p. 571-578, 2000.

_____. Habitantes: os Ashaninka. In: *Enciclopédia da Floresta*, Manuela Carneiro da Cunha e Mauro Barbosa de Almeida (orgs.). São Paulo, Companhia das Letras: p. 161-168, 2002.

MENEZES BASTOS, Rafael. O "Payemeramaraka" Kamayurá: Uma Contribuição à Etnografia do Xamanismo no Alto Xingu, *Revista de Antropologia*, 27/28, São Paulo: Usp, pp. 139-177. 1984.

_____. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. EDUFSC: 1999 [1978].

_____. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Tese de Doutorado, USP. 1990.

_____. Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e outros nomes e coisas: uma etnologia da sociedade xinguará. In: *Anuário Antropológico/94*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. Ritual, História e Política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do Estudo da Festa da Jaguatirica (Jawari). In: Franchetto, B. e Heckenberger, M. orgs. *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro, Ed UFRJ, pp. 335-357, 2001.

_____. 2007. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *Mana*, v.13, pp. 293-316.

_____. Antropologia da Arte: Uma Antropologia de 'x' onde 'x' é a arte? In *Diálogos Transversais em Antropologia* (org.) Vânia Z. Cardoso. Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2008.

_____. A Ciência é Algo de Muito Importante para Ser Deixada nas Mãos Somente dos Cientistas: Breve Reflexão sobre a Relação Pós-colonial entre Música e Musicologias. Comunicação apresentada ao colóquio, "Música/Musicologia e Colonialismo", promovido pelo Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayesterán, Montevideú, 2009.

Leonardo the flute: On the sexual life of Sacred Flutes among the Xinguano Indians. In: Jonathan D. Hill; Jean-Pierre Chaumeil, orgs. *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska. 2011.

A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis, Edufsc (2013).

MENEZES BASTOS, Rafael de & PIEDADE, Acácio. Sopros da amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. In: *MANA* 5(2):125-143, 1999.

MICHAEL Lev. La reconstrucción y la clasificación interna de la rama Kampa de la familia Arawak. Presentation at the Fifth Congress of the Indigenous Languages of Latin America (CILLA V), University of Texas at Austin. 2011.

MIHAS, Elena. Iñani Katonkosatzi. Diccionario temático ilustrado Alto Perené Asheninka-Castellano. Foundation for Endangered Languages, Bath, United Kingdom, 2014.

MONTARDO, Deise Lucy. Através do “Mbaraka”: Música, Dança e Xamanismo Guarani. SP: Edusp. 2009.

NARBY, Jeremy. Visions of Land: The Ashaninka and resource development in the Pichis valley in the Peruvian Central Jungle. Phd, Stanford University. Ann Arbor. 1989.

The cosmic serpent. DNA and the origins of knowledge. NY, Tarcher/Penguin Putnam. 1999.

Intelligence in Nature: an Inquiry into Knowledge. Nova York, Tarcher/Penguin Putnam, 2005.

A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro, Dantes, 2018.

OVERING, J. “A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa”, in *Revista de Antropologia*: 7-34. 1991.

PAUCAR, Rocio Esther Barreto. Paisagens vividas e em movimento entre os Asháninka do Rio Ene. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2018.

PAYNE, David. Estudios lingüísticos de textos Ashaninka. Lima, ILV-CALAP. 1983.

_____ A Classification of Maipuran (Arawakian) languages based on shared lexical retentions. In: Handbook of Amazonian Languages, Derby-shared, D. C., & Pullum, G. K. (org.). 1991.

PIYÃKO, Wewito (Valdete da Silva Pinhanta). Registro artístico de musicalidades do ritual do *piyarëtsi* do povo *ashenika* do rio amônia. Trabalho de conclusão do curso de licenciatura especial indígena. Cruzeiro do Sul, UFAC, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, dissertação de mestrado em Antropologia Social. 1997.

_____ O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, tese de doutorado em Antropologia Social. 2004.

PIMENTA, José. Índio não é todo igual: a construção Ashaninka da história e da política interétnica. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia da UnB, 2002.

_____ Desenvolvimento sustentável e povos indígenas: os paradoxos de um exemplo amazônico. In: Anuário Antropológico, p. 115-150, 2004.

_____ Reciprocidade, mercado e desigualdade social entre os Ashaninka do Rio Amônia. In: Série Antropológica. Brasília: UnB. 2006.

_____ Indigenismo e ambientalismo na Amazônia ocidental: a propósito dos Ashaninka do rio Amônia. Revista de Antropologia, São Paulo, USP. v 50 n 2. 2007.

QUEIROZ, R. da S. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. Tempo Social. 3, 1/2, 93-107. 1991.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. Amazonian Cosmos: The sexual and religious symbolism of the Tukano Indians. Chicago: University of Chicago Press. 1971.

_____ Brain and Mind in Desana shamanism. Journal of Latin America Lore, 7 (1): 73-98. 1981.

RENARD-CASEVITZ, France-Marie. "Guerre, violence et identité à partir des sociétés du piémont amazonien des Andes Centrales", Cahiers ORSTOM, série Sciences Humaines, XXI (1): 81-98. 1985.

_____ Commerce et Guerre dans la Forêt Centrale du Pérou. Document de Recherche du CREDAL, n°221, CNRS, Paris. 1991.

_____ "História Kampa, Memória Ashaninka", In História dos índios no Brasil, Manuela Carneiro da Cunha (org.), Núcleo de História Indígena e do Indigenismo/ Universidade de São Paulo/ Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo / Companhia Das Letras Ed., São Paulo: 197-212. 1992.

_____ "Guerriers du sel, Sauniers de la paix", L'Homme, 126-128: 25-43. 1993.

ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. Sagas sertanistas: práticas e representações do campo indigenista no séc. XX. Tese (doutorado) – UFRJ/ MN/ Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2005.

RODRIGUEZ VARGAS, Marisol. Desplazados Selva Central: El caso Ashaninka. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1993.

SAHLINS, Marshall. Historical Metaphors and Mythical Realities. Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom. University of Michigan Press. 1981.

_____. Ilhas de História. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Patty Karina dos. Proteoma da peçonha de Lachesis Muta. São Carlos: Ufscar, 2013. Dissertação de Mestrado.

SANTOS-GRANERO, Fernando. The Power of Love: The moral use of knowledge amongst the Amuesha of Central Peru, The Athlon Press, London School of Economics, London. 1991.

_____. The Arawakan Matrix: Ethos, Language, and History in Native South America. In: HILL, Jonathan, e SANTOS-GRANERO, Fernando (eds.). Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2002.

SANTOS-GRANERO, Fernando & BARCLAY, Frederica. Selva Central : History, Economy, and Land Use in Peruvian Amazonia. Washington: Smithsonian Institution Press. 1998.

_____. Guía etnográfica de la Alta Amazonía. V.5. Arequipa: IFEA; Balboa: Smithsonian Tropical Research Institute, 2005.

SCHOER, Hein; BRABEC DE MORI, Bernd and LEWY, Matthias. "Towards an Auditory Anthropology. The Value of Human / Non-human Soundscapes and Cultural Soundscape Composition. In Contemporary Research and Education on American Indigenous Cultures". The Soundscape Journal 3: 15-21. 2014.

SEEGER, Anthony. Porque canta Anthony Seeger. Entrevista. São Paulo, USP. Revista de Antropologia. 50 (1) • Jun 2007.

_____. Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify. 2015.

SEEGER, Anthony & VOGEL, Arno. "Kamparia: Breve notícia etnográfica", In: Relatório de viagem no Alto Juruá, Município de Cruzeiro do Sul, Estado do Acre, mimeo datilografado, Fundação Nacional do Índio, Brasília: 23-48. 1978.

SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire - Aesthetica*. Paris: ENS-MQB, 2007.

_____. O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar. In: SEVERI, Carlo & LAGROU, Else (org). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SEVERI, Carlo & LAGROU, Else (org). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SILVA, Leandro Okamoto da. *Marachimbé chegou foi para apurar. Estudo sobre o castigo simbólico, ou peia, no culto do Santo Daime São Paulo: Dissertação de mestrado defendida na PUC-SP, 2004.*

STOLZE LIMA, Tânia. *Um peixe olhou para mim. O povo yudjá e a perspectiva*. São Paulo: UNESP/ ISA/ NUTI. 2005.

STRATHERN, Ann Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios: Marilyn Strathern*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SZTUTMAN, Renato. “Sobre a Ação Xamânica”. In: Gallois, Dominique (org). *Rede de relações nas Guianas*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas/NHIII. 2005.

_____. O Profeta e o Principal: A ação Política Ameríndia e Seus Personagens. São Paulo, Editora da USP, FAPESP, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Xamanismo e Música entre os Kayabi*. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional-UFRJ. 1984.

_____. Glossário dos Instrumentos Musicais, In: Berta Ribeiro (coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte Índia, Petrópolis: Vozes. 1987.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. *Ieipari: Sacrifício e vida social entre os índios Arara*. São Paulo: Hucitec/Anpocs/Editora UFPR. 1997.

URBAN, Greg. *A História da Cultura Brasileira segundo as Línguas Nativas*, In: Manuela Carneiro da Cunha (org.), *História dos Índios no Brasil*, São Paulo: Sec. Mun. de Cultura-Fapesp-Companhia das Letras. 1992.

VAN VELTHEM, L. “Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana”. In: VIDAL, L. (ed.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp. 1992.

_____. O Belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. SP, Assírio & Alvin, 2003.

VARESE, Stefano. La Sal de los Cerros. Notas etnográficas e históricas sobre los Campa de la Selva del Perú, Universidad Peruana de Ciencias e Tecnología, Lima. 1968.

VEBER, Hanne. Introducción etnográfica: los asháninkas y los ashéninkas. In: Historias para Nuestro Futuro/Yotantsi Ashi Otsipaniki: Narraciones autobiográficas de líderes Asháninkas y Ashéninkas. Copenhague: IWGIA; Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Araweté: Os Deuses Canibais. Rio de Janeiro: Zahar/ANPOCS. 1986.

_____. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio", Mana, 2 (2), 1996, p. 115–144

_____. Métaphysiques Cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, 206 pp.

_____. Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. In: Amazônia: Etnologia e História Indígena. Viveiros de Castro, E. & Carneiro da Cunha, M. (orgs.). São Paulo, FAPESP, 1993.

_____. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 4ªed. 2011 [2002].

_____. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, pp.183-264, 4ªed. 2011 [2002].

WEISS, Gerald. The cosmology of the Campa Indians of Eastern Peru, Ph.D Dissertation, University of Michigan. 1975 [1969].

_____. "Campa ribereños". In: Fernando Santos-Granero & Frederica Barclay (Eds.) Guía etnográfica de la Alta Amazonía. Volumen V: Campa Ribereños/Ashéninka. Lima: IFEA. Pp. 1-74. 2005.

WILLS, Christopher. The Wisdom of the Genes: New pathways in Evolution. Oxford: Oxford University Press. 1989.

_____. Exons, introns, and talking Genes: The Science behind the Human Genome Project. Oxford: Oxford University Press. 1991.

ZOLEZZI, Enrique Rojas. Los Ashaninka: Un Pueblo Tras el Bosque. Contribución a la etnología de los Campa de la Selva Central, Pontificia Universidade Católica Del Peru, Lima. 1994.

8.1 - FILMOGRAFIA

DA-RIN, Silvio. *Paralelo 10*. Diálogo Comunicação LTDA, Rio de Janeiro. 2011.