

# Entre *tÿnh* e *mborahéi*: cantos e movimentos kaingang e kaiowa

Tatiane Maíra Klein<sup>1</sup>  
Paola Andrade Gibram<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

## Resumo

Este trabalho explora uma comparação etnográfica entre formas expressivas dos povos indígenas Kaingang (PR) e Kaiowa (MS), baseada em duas pesquisas: uma focada no movimento *Nên Ga*, um coletivo intergeracional cujas ações são centradas nas práticas de cantos/danças/rituais [*tÿnh*] kaingang; e outra no papel das gravações nos processos de transmissão dos cantos-rezas-danças kaiowa – cujas artes por excelência, como outros povos guarani (PISSOLATO, 2008), são as artes vocais. Destacando as categorias nativas que emergem das festas e mobilizações de povos jê e tupi-guarani no Brasil Meridional, nos perguntamos: como formas distintas de praticar, conceber e classificar o que é cantado e dançado pode produzir sentidos inovadores para noções como música, política, cultura e xamanismo? Atentas aos contextos em que tais cantos-danças se manifestam, abordamos seus aspectos poéticos e sonoros e os movimentos que marcam suas formas de transmissão e de circulação.

**Palavras-chave:** Cantos. Aprendizagem. Xamanismo. Política. Kaingang. Kaiowa.

## Between *tÿnh* and *mborahéi*: kaingang and kaiowa songs and movements

## Abstract

This work explores an ethnographic comparison between the expressive forms of the Kaingang (PR) and Kaiowa (MS) indigenous peoples, based on two ongoing researches: one about the *Nên Ga* movement, an intergenerational collective whose actions are centered on singing/dancing/ritual practices [*tÿnh*] kaingang; other on the role of recordings in the transmission of kaiowa chants-prayers-dances – whose arts par excellence, like other Guarani peoples (PISSOLATO, 2008), are the vocal arts. Highlighting the native categories that emerge from the ceremonies and mobilizations of jê and tupi-guarani indigenous peoples living in Southern Brazil, we ask ourselves: how different ways of practicing, conceiving and classifying what is sung and danced can produce innovative meanings for notions like music, politics, culture and shamanism? Aware of the contexts in which such songs-dances are manifested, we address their poetic and sonorous aspects, and the movements that define their forms of transmission and circulation.

**Keywords:** Songs. Learning. Shamanism. Politics. Kaingang. Kaiowa.

Recebido em: 30/01/2020

Aceito em: 06/05/2020



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## 1 Abertura

Este artigo pretende realizar um exercício de aproximação etnográfica, a partir de pesquisas realizadas entre os Kaingang e os Kaiowa. Os primeiros, pertencentes à família linguística Jê, e os segundos, à família linguística Tupi-Guarani. Uma comparação, portanto, pouco usual. Não é de hoje que povos pertencentes a cada uma dessas famílias são tema de nichos de pesquisas antropológicas, formando cada qual seus conjuntos específicos de questões, problemas considerados intransponíveis entre as barreiras desse divisor linguístico.

Sabemos, no entanto, que os Kaingang e os povos falantes de Guarani<sup>1</sup> são povos que dividem e disputam o território há mais de três mil anos, quando da expansão dos Jê Meridionais do planalto central brasileiro ao Sul (NOELLI, 2004). São também povos que passaram por processos históricos de colonização bastante similares, cujas temporalidades remetem há mais de 400 anos. Coletivos guarani e kaingang foram atacados, já no século XVI, por militares e bandeirantes, estiveram em aldeamentos jesuíticos, tiveram seus territórios invadidos por exploradores e fazendeiros, povoaram os aldeamentos coloniais do século XIX. No século XX, suas aldeias foram também foco de atuação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tendo sido tomadas, em ambos os contextos, como modelos de intervenção desse órgão indigenista.

Por terem se relacionado prioritariamente por meio da guerra, é na chave das diferenças que os Jê Meridionais e os povos Guarani costumam ser comparados; entre algumas das diferenças fundamentais, se destacam na literatura a associação dos últimos a uma proeminência de questões metafísicas e relações com divindades celestes<sup>2</sup>, e dos primeiros à ênfase em aspectos da organização sociológica<sup>3</sup> e aos planos do mundo material.

---

<sup>1</sup> No Brasil, os Guarani atuais são geralmente identificados pela literatura com três coletivos, Kaiowa, Nandeva e Mbya. Segundo dados do Mapa Guarani Continental (2016), os povos guarani somam com uma população total de 280 mil pessoas na América Latina e de 85.500 no Brasil, sendo que a maior parte desse contingente vive no estado de Mato Grosso do Sul, habitando cerca de 90 áreas de ocupação tradicional. Este artigo se baseia em uma pesquisa de campo conduzida junto aos Kaiowa em Mato Grosso do Sul – também, portanto, adota a denominação utilizada por eles para se autoidentificar e para identificar os demais coletivos guarani. No Paraguai, os Kaiowa são chamados Paĩ Tavyterã, nome pelo qual algumas comunidades no Brasil também se identificam.

<sup>2</sup> As revisões da vultosa literatura sobre os povos Guarani elaboradas por Viveiros de Castro (1986, p. 99-105) e Fausto (2005) oferecem um quadro bastante detalhado da centralidade da dita “religião guarani” nestes estudos, algo que também seria notado por Bartomeu Melià (CHAMORRO, 1995, p. 13) ao apontar o caminho da “palavra”, vetor da comunicação com as divindades, como aquele trilhado pelos primeiros grandes etnógrafos dos Guarani: Montoya, Nimuendajú e Cadogan.

<sup>3</sup> A complexidade das formas de organização sociológica Jê, expressa principalmente por sistemas de metades relacionados ao parentesco e às categorias cerimoniais, bem como à disposição circular das aldeias, foi ponto focal nas pesquisas do escopo do projeto Harvard-Brasil Central (HBCP), que formularam o dualismo como princípio fundamental para as populações indígenas em questão (Maybury-Lewis, Turner, daMatta *et al* 1979).

Muito embora essas ênfases ganhem expressão, no caso dos Kaingang, na centralidade do sistema de metades *kamé* e *kanhru* e no investimento nas qualidades corporais para se adquirir *força* [*tár*], e no caso dos Guarani, na importância da palavra [*ñe'ẽ/ayvu*] para a comunicação com as divindades e a produção de um corpo leve [*vevui*] e limpo [*hesã*] capaz de alcançar a “Terra sem Males”, neste trabalho, buscamos não tomá-las como pressupostos para a comparação.

Diante da proposta de pensar as redes de relações entre povos indígenas no Brasil meridional, elegemos nesse texto um assunto de comparação e também um modo específico de comparar. A música kaingang e kaiowa é o recorte escolhido, tomando em conta que elas não estão destacadas de outros campos da vida – para não falar em “cultura” (MENEZES BASTOS, 2013) – e que podem suscitar questões tanto para a literatura sobre esses povos quanto alimentar reflexões teóricas sobre a artisticidade ameríndia.

Um dos pressupostos desse esforço comparativo é o de que “[...] as terras baixas da América do Sul constituem um grande sistema relacional, comunicante [...] assentado na existência de uma ampla rede de comunicações” (MENEZES BASTOS, 2007)<sup>4</sup>. Assim, é tanto pelas distâncias quanto pelas proximidades que a comparação entre as artes kaingang e kaiowa se mostra produtiva, permitindo observar características comuns da música ameríndia (SEEGER, 2015; MENEZES BASTOS, 2007; 2017) e seus modos específicos de produzi-la. A base dessa comparação está em uma interpelação comum, inspirada na clássica formulação de Anthony Seeger: por que cantam os Kaingang e os Kaiowa? Quando cantam? Haveria algo em comum em suas motivações? Para quem querem se fazer audíveis?

## 1.1 De que cantos estamos falando?

O conceito de música, assim como outras categorias, não é transcultural. Assim, ao falar de cantos, não podemos pressupor que o que se entende por isso entre os Kaingang, os Kaiowa e outros povos, ameríndios ou não, seja equivalente ou esteja assentado nas mesmas bases. Nesse artigo vamos perseguir e aproximar algumas das categorias kaiowa e kaingang que evocam os atos de entoar, soar, vocalizar – os quais, como veremos nestes contextos, são inseparáveis do dançar e do se movimentar.

Existem termos em kaingang que se referem ao que entendemos como música instrumental – *vãnkыр* –, ao som que as coisas emitem – *кыр* – e ao ato de rezar/cantar – *jãnjãn* (como em muitos termos kaingang, o substantivo deste termo é *jãn*, que traduzem como canto, reza ou hino). Existe também um termo que utilizam para dançar – *gringrén*. No entanto, atualmente (no tempo do *ũri*) esses termos são mais utilizados em relação à dança e à música dos bailes – onde se tocam, principalmente, gêneros de música sertaneja e gaúcha – e aos hinos evangélicos. As categorias enfocadas neste trabalho dizem respeito a outros contextos de expressão – a saber aqueles referentes ao que alguns Kaingang descrevem como *rituais*, nos quais aquilo que entendemos como “dança”, “canto” e “movimento” aglutinam-se em um só termo: *t̃nh*.

<sup>4</sup> O que ressoa na proposta de observar redes de comunicação e intercâmbio em pesquisas sobre redes de relações ameríndias, conforme destaca Gallois (2005).

O termo *t̃yñh*, que ao ser dimensionado como ação coletiva é expresso no plural *tygt̃yñh*, é central para o que faz coletivos como o *Nên Ga*, cujos integrantes são interlocutores centrais para este trabalho, conforme será apresentado adiante. Importante destacar que a definição do amplamente conhecido dicionário bilíngue organizado pela linguista Úrsula Wiesemann para o termo *tygt̃yñh* é: “cantar, festa de canto a noite toda” (WIESEMANN, 2002, p. 90). De fato, nos múltiplos exercícios de tradução realizados em torno destes termos e tema, percebemos que *tygt̃yñh* remete a *cantos-danças-movimentos-rituais* realizados em *festas tradicionais* ou *dos antigos*, que são geralmente noturnas, feitas ao redor do fogo.

A *festa dos antigos* mais conhecida entre os Kaingang recebe, já há algum tempo, a alcunha de ritual: trata-se do *ritual do Kiki*, uma celebração funerária onde são expressos princípios dualistas, principalmente por prestações mútuas entre aqueles pertencentes às metades *kamé* e *kanhru*. Em análises de registros deste ritual realizadas por Rosa (2005), nota-se o uso da expressão *jōnjōn ti ag*, ali traduzida como *rezadores*. Talvez por ser uma celebração funerária cujos espíritos dos mortos [*vēñh kupr̃ig*] são convidados a comparecer, os cantos do Kiki são geralmente traduzidos na literatura como *rezas* – sendo esta a tradução utilizada no registro audiovisual realizado por Tommasino e Resende (2000), um dos materiais de maior importância e disseminação já produzidos sobre o Kiki. Neste texto, ao nos referirmos ao repertório do Kiki, o trataremos como *cantos/reza*, por serem, ambas, formas empregadas pelos Kaingang, a depender do contexto.

Também entre os Guarani Kaiowa há noções conectadas ao seu “mundo voco-sonoro” (MONTARDO, 2009, p. 140), e que dificilmente são destacáveis de suas concepções de pessoa e corpo e de suas práticas xamânicas. O termo que se refere a soar ou fazer soar é *pu*, *ombopu* sendo utilizado para se referir ao som percutido: é o que faz o bastão de ritmo [*takua*] tocado pelas mulheres, por exemplo. Canto ou cântico são os principais termos utilizados pelos Kaiowa para traduzir o termo *mborahéi* ou *porahéi*; *ñembo’e* é quase sempre traduzido como *reza*; e *jeroky* como *dança*; mas os sentidos imputados por eles ao *cantar*, ao *dançar* e ao *rezar* não são triviais<sup>5</sup>, de forma que esses termos no português indígenas são, neste artigo, também tratados como categorias nativas.

Os rituais cotidianos são frequentemente chamados de *jeroky* ou *jeroky guasu*, grandes danças, marcados pela execução de *cantos* e também *rezas*. Não é incomum também que alguns tipos de *ñembo’e*, *rezas*, sejam referidos como *mborahéi*, *cantos* – caso do *mborahéi puku* ou *jerosy puku*, canto longo festa do milho branco. Falando sobre um *ñembo’e* usado em processos de cura, uma *rezadora* kaiowa explica: “[Isso] é *ñembo’e*. Também é *porahéi*. *Porahéi* é [o] mesmo *ñembo’e*. *Ñembo’e* também é *porahéi*”. Isso indica que algumas soluções empregadas na bibliografia específica para traduzir esses termos, como *cantos-rezas*, *cantos-rezas-danças*, *rezas-cantos* (MONTARDO, 2009; RODGERS *et al*, 2016; SERAGUZA, 2013; KLEIN, 2019a) ajudam a revelar a multiplicidade e a complexidade expressiva dessas práticas, bem como os entrecruzamentos e deslizamentos entre esses termos.

<sup>5</sup> Segundo a teóloga e historiadora Graciela Chamorro (2008), as formas da “dança e da palavra” vivas entre os Kaiowa, Guarani e Mbya são: *ñembo’e*, *guahu*, *mborahéi*, *ñe’êngarai* ou *ñemoñe*, *kotyhu* e *xondaro*. Em campo, entre os Kaiowa, pude identificar os *porahéi* ou *mborahéi*, cantos; os *kotyhu*, cantos de encontro, conforme a tradução proposta por Chamorro; os *guahu*, cantos míticos ou líricos; os *ñembo’e* ou *rezas*, seja sob a forma de hinos ou de invocações, conforme a distinção proposta por Melià *et al.* (2008 [1987], p. 164). Não se trata de um problema tradutório simples e certamente merece desenvolvimento, como indica a revisão etnomusicológica do termo *mborahéi* e de outras categorias da teoria da música guarani feita por Montardo (2009, p. 143-145) a partir do *Tesoro* de Montoya (2011 [1639], p. 369) e de comparações com etnografias clássicas dos povos tupi-guarani.

Essas categorias, como notado por Avery (2018, p. 26), são características da literatura sobre povos guarani-falantes e uma das hipóteses possíveis para essa recorrência é a de que esses termos sejam transformações de operações tradutórias realizadas pelos próprios Guarani para se referir a diferentes gêneros de suas artes vocais ou para demonstrar que suas formas de expressão da palavra são, a um só tempo, movimento, música, poesia e xamanismo. Diante desse problema tradutório e conceitual, optamos aqui por traduzir os *porahéi* ou *mborahéi* como cantos-danças; os *kotyhu* como “cantos de encontro”, conforme a tradução proposta por Chamorro (2011); os *guahu* como “cantos míticos” (RODGERS *et al*, 2016); os *ñembo'e* como “cantos-rezas”, seja sob a forma de hinos ou de invocações, conforme a distinção proposta por Melià, Grünberg e Grünberg (2008 [1987], p. 164).

Assim, os *opuraheiva* e *ojerokyva*, “aqueles que cantam” e “aqueles que dançam”, respectivamente, não indicam simples cantores ou dançarinos, mas *ñanderu*, *ñandesy*, *rezadores*, detentores dos saberes e práticas xamânicas<sup>6</sup>, que tanto se especializam em determinadas formas de expressão da palavra, quanto detêm e empregam outras variedades delas, a depender do contexto ou da necessidade. É, aliás, o acúmulo ou o domínio eficaz de repertórios, e de outros saberes, como o manejo dos *pohã*, remédios, o que determina o reconhecimento de alguém como *rezador* – e, complementarmente, a circulação desses saberes entre aqueles que não são *porahéijara*, donos de canto.

## 2 Retomadas *kanhgág* e *kaiowa*

Ainda que aqui sejam mencionadas categorias e descrições referentes a contextos diversos sobre os Kaingang<sup>7</sup>, os principais interlocutores neste trabalho são aqueles integrantes do *Nên Ga*. O *Nên Ga* é um coletivo intergeracional da TI Apucarana (PR) que, por meio da prática musical/coreográfica/ritual, da organização de festas tradicionais e da participação em eventos do movimento indígena, atua na *retomada* de práticas e conhecimentos *kanhgág* que consideram ter *adormecido*. O “adormecimento” destas práticas e conhecimentos é atribuído ao longo período de contato com os brancos [*fóg*], marcado por inúmeros conflitos, expropriações e imposições de práticas não indígenas relacionadas, principalmente, ao trabalho compulsório na terra<sup>8</sup>.

O nome *Nên Ga* surgiu em referência a um canto tradicional, talvez o mais disseminado entre o povo Kaingang. Trata-se de um *canto de guerra* que está presente em todos os eventos de mobilização realizados por esses indígenas, além de ser ensinado às crianças kaingang nas escolas e de ser performado por *grupos de dança* em eventos comemorativos. De forma congruente, esse foi o primeiro canto ensinado às crianças que estavam na escola no momento de formação do *Nên Ga*, no ano de 2012. Devido à

<sup>6</sup> Há ainda outros termos empregados para se referir a esses sujeitos, tanto nas línguas guarani quanto no português indígena; entre eles estão os termos *pa'i*, *ñanderu* e *ñandesy*, especialmente entre os Kaiowa; *yvyra'ija*, entre os Guarani, e ainda *rezador*. Embora seja comum, a categoria *rezador* – assim como a noção de *reza* –, entretanto, não é a mais valorizada pelos Kaiowa e Guarani para se referir a esses sujeitos, tida como reducionista e por vezes criticada por sua aproximação com a religiosidade cristã.

<sup>7</sup> Relacionados a trabalhos e pesquisas anteriores (GIBRAM, 2008; 2016).

<sup>8</sup> Sobre violações decorrentes das relações de contato e da presença do órgão SPI (Serviço de Proteção aos Índios) em terras indígenas kaingang na região do estado do Paraná – ver Fideles e Gibram (2019), Tommasino (1995) e Mota (1997).

centralidade e importância desse canto, os jovens e crianças que formavam o coletivo, após serem aconselhados pelos *kofá* (pessoas mais velhas, consideradas mais sábias) que lhes acompanham, decidiram assim nomeá-lo. Pelos integrantes do *Nẽn Ga*, ele é cantado da seguinte forma<sup>9</sup>:

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Kanhgág vẽn kanhgág*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Nẽn Ga vẽn Nẽn Ga*

*Inh rárá k̃y inh m̃y há*

*Inh rárá k̃y inh m̃y há*

*Inh rárá k̃y inh m̃y há*

*Inh vẽnh génh k̃y inh m̃y há*

*Inh vẽnh génh k̃y inh m̃y há*

*Inh vẽnh génh k̃y inh m̃y há*

O surgimento, bem como a continuidade, do *Nẽn Ga* está intimamente ligado à realização da *Festa do Pãri*, uma das principais *retomadas* realizadas pelos professores indígenas e pelo coletivo *Nẽn Ga* atualmente. Trata-se de um evento realizado para a vivência e prática de uma técnica de pesca ancestral kaingang, realizada por meio de uma armadilha feita de taquara e da disposição de pedras no rio em forma de canal. Durante os cinco dias de festa, os participantes ficam acampados à beira do Rio Apucarana Grande (*Goj Kuprig*), onde aprendem as técnicas e os saberes relacionados a esta pesca com mais velhos. Caracterizado por Fideles (2020), que é integrante do coletivo, como um “ritual festivo”, trata-se de uma experiência total em que, longe da luz elétrica e do barulho dos motores de moto da aldeia, preparam e comem juntos comidas tradicionais kaingang, constroem casas temporárias, organizam brincadeiras, jogos e competições, ouvem histórias, cantam/dançam/fazem rituais todas as noites. Segundo a autora, “[...]”

<sup>9</sup> Trata-se de um canto que, com exceção do refrão, apresenta significativa variação entre as regiões dialetais Kaingang. Segundo Wiesemann (1978), os dialetos Kaingang poderiam ser divididos em cinco regiões: dialeto de São Paulo, entre os rios Tietê e Paranapanema; dialeto do Paraná, entre os rios Paranapanema e Iguaçu; dialeto central, entre os rios Iguaçu e Uruguai; dialeto sudoeste, ao sul do rio Uruguai, oeste de Passo Fundo; dialeto sudeste, ao sul do Uruguai, leste de Passo Fundo.

os jovens praticam seus rituais regularmente, desde o momento que acordam até antes de dormir” (FIDELES 2020, p. 33).

Desde que foi formado, entre 2012 e 2013, o movimento *Nên Ga* agregou mais pessoas, criou dinâmicas próprias, transformou-se esteticamente, aprofundou suas pesquisas e intercâmbios com outros coletivos Kaingang e com coletivos de outros povos indígenas. A participação em eventos como o Acampamento Terra Livre (ATL) e em outros eventos de mobilização indígena é colocada pelos integrantes como uma das diretrizes fundamentais para a existência e continuidade do movimento<sup>10</sup>. Além deste imenso evento de mobilização indígena nacional, o *Nên Ga* também participa de eventos e manifestações urbanas locais – em Londrina, principalmente, onde está situada a sede da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) local –, bem como de encontros indígenas regionais voltados à reivindicação de direitos e às lutas territoriais. Sobre estes últimos, destaca-se a *retomada* de um território na fazenda Tamarana, vizinha à TI Apucarana, local que fazia parte do território indígena de Apucarana antes do tratado de 1949. Contando com pessoas acampadas desde setembro de 2017, o evento teve como momento culminante a ocupação e a realização dos *rituais* dos *Nên Ga* e dos Guerreiros – outro coletivo da TI Apucarantina, mais antigo e formado predominantemente por adultos.

Importante destacar que, se *retomada* é o nome utilizado para qualificar os acampamentos de reivindicação territorial – não apenas kaingang, notemos<sup>11</sup> –, este é também um termo constantemente utilizado pelos integrantes do *Nên Ga* para descrever o que fazem enquanto movimento coletivo, ao envolver os mais velhos e a transmissão de conhecimentos que lhes foram “tomados”. *Retomar* o território, para eles, é indissociável da *retomada do ser kanhgág*, como costumam dizer. E vice-versa: não é possível ser *kanhgág pé* [verdadeiramente *kanhgág*], se não estiverem em seus territórios originários. Nas muitas traduções realizadas colaborativamente para projetos do coletivo, contatamos que uma das expressões equivalentes a *retomar* é *han m̃n jé* [*han* = melhorar; *m̃n* = de novo, outra vez; *je* = indicativo de futuro]. “Melhoraremos de novo” seria, portanto, uma das possíveis traduções.

A noção de *retomada* para os Kaingang deste contexto envolve, portanto, práticas relativas a cuidados com o corpo e com o território, tendo como foco a transmissão intergeracional de conhecimentos. Nesse âmbito, a língua, a culinária, os mitos, as histórias dos antigos, os cuidados com as crianças, o conhecimento botânico, o repertório de cantos – para citar os temas que surgem mais frequentemente quando se trata deste assunto (FIDELES; GIBRAM, 2019) – fazem parte do arsenal de conhecimentos kaingang (*kanhgág jykré*) que são essenciais para um determinado modo de ser e que devem ser constantemente *retomados* no *ũri* (tempo de hoje) em seus territórios de origem.

Cumpra ainda ressaltar que, por serem geralmente os detentores por excelência dos conhecimentos *kanhgág*, os *kujá* (especialistas kaingang em cura, aos quais atribui-se o

<sup>10</sup> Importante destacar que aqui são utilizados os termos *movimento* ou *coletivo*, em detrimento do termo *grupo*, por ser esta a maneira como os integrantes do *Nên Ga* preferem se auto-referir: eles não se consideram um *grupo de danças* que simplesmente se *apresenta* em eventos, mas um movimento constante, que envolve dinâmicas diárias, organização, luta e a realização contínua de *rituais*. Fideles (2020, p. 31) também enfatiza que na “[...] época inicial usava-se este termo [apresentação] para referir às performances dos cantos e danças pelo grupo [...]” (FIDELES, 2020, p. 31), salientando que no momento atual, os integrantes preferem qualificar suas práticas como “rituais”.

<sup>11</sup> Conferir, por exemplo, o trabalho de Alarcon (2013), sobre as retomadas empenhadas pelos Tupinambá na Serra do Padeiro.

termo genérico “xamã”) são figuras centrais para os movimentos de *retomada* kaingang aqui enfocados. Um grande exemplo disso é o *Encontro dos Kujá*, evento realizado a cada dois anos na TI Morro do Osso (RS), no qual as reivindicações territoriais são indissociáveis da presença desses especialistas, que sabem “rezar, cantar, dançar e queimar remédios” – conforme disse uma liderança kaingang da região, na abertura do evento de 2018<sup>12</sup>. Ponto fundamental é que, nestes contextos de *retomada* – saliente-se o *Encontro dos Kujá* e os movimentos articulados pelos *Nên Ga* –, são atribuídos aos *kujá*, além de uma proeminência em relação aos conhecimentos, também uma proeminência política.

Jorge Garcia, um importante *kujá* que habita a TI Nonoai atualmente, bem como outros importantes *kofá*, como D. Gilda Kuitá – que é professora bilíngue aposentada, liderança indígena mentora do coletivo *Nên Ga* –, afirmam o *kujá* era considerada a liderança mais importante entre os Kaingang do passado<sup>13</sup>. Sr. Jorge Garcia é muito respeitado como fonte de sabedoria e conhecimentos para os Kaingang em geral; para os integrantes do *Nên Ga*, que com ele estiveram I ATL-Sul<sup>14</sup>, trata-se de um mestre profundamente respeitado, um importante conselheiro. Neste encontro, Jorge Garcia lhes afirmou que tradicionalmente o *kujá* seria a “liderança maior” entre os kaingang e que as “lideranças menores” seriam os *péin*<sup>15</sup>, seus “ajudantes”. Em seguida, nomeou os quatro líderes do *Nên Ga* como *péin*. Esse evento, somado ao que diz D. Gilda Kuitá e outros *kofá* que lhes são conselheiros, aponta para o fato de que a *retomada* kaingang neste contexto abarca também aspectos daquilo que chamam de *política interna indígena*, ou seja, relações e papéis ocupados por lideranças, atualmente cristalizados nas figuras dos caciques (*pā’i mág*) e das lideranças menores (*pā’i s̃i*) que os acompanham<sup>16</sup>.

Os *rezadores* são indispensáveis também nas *retomadas* territoriais dos Kaiowa (CRESPE, 2015), mas ainda que viver em “[...] ocupações indígenas que aguardam instauração de procedimentos administrativos [...]” (PEREIRA, 2017) sempre implique

<sup>12</sup> Sobre o contexto de retomada territorial na TI Morro do Osso e a realização do Encontro dos Kujá ver respectivamente Freitas (2005) e Freitas e Rokág (2007).

<sup>13</sup> Encontramos em Rosa (2005, p. 181) um depoimento contundente de Jorge Garcia esse respeito: “Na época que existia *kujá* de verdade, todo mundo respeitava, ele mandava até o cacique. O que ele dizia o cacique tinha que obedecer, pois se o cacique desobedecesse ele era o contrário dele mesmo. Ele dizia o que ia acontecer pro cacique e acontecia. Era maior que o cacique”.

<sup>14</sup> Primeiro Acampamento Terra Livre da Região Sul realizado na TI Goj Vegso (RS). Até o momento da escrita deste artigo, foram realizadas três edições do ATL-Sul (o segundo na TI Mangueirinha e o terceiro em território Xokleng, TI Ibirama La-Klãnõ). Trata-se de um evento de mobilização indígena ao qual são convidados para participar coletivos Kaingang, Xokleng e Guarani, com o objetivo principal de alinhar demandas regionais para serem levadas ao ATL Nacional em Brasília.

<sup>15</sup> A categoria *péin* é apontada na literatura como aquela que, por pertencer às duas metades (*kamé* e *kanhru*), pode transitar entre as metades no ritual do Kiki. Por possuírem um *jiji korég* [nome feio], são consideradas pessoas com espírito mais forte (VEIGA, 2000). No contexto de Rio da Várzea, onde não há relatos sobre a realização do ritual do Kiki, as pessoas *péin* assumem a função de preparar o morto antes do sepultamento (GIBRAM, 2016).

<sup>16</sup> A liderança kaingang atualmente compõe-se, de formas variadas, por meio de uma “hierarquia” (GIBRAM, 2012, p. 159) organizada em “lideranças menores” e “lideranças maiores”. Essa “hierarquia” divide-se por sua vez em posições que recebem nomes de *polícias* ou de patentes militares como *cabos*, *sargento*, *major*, *capitão*, *coronel* – consideradas, geralmente, como “lideranças menores”, enquanto o cacique e o vice-cacique são considerados “lideranças maiores”. Segundo Fernandes (2003), essa é uma forma de organização encontrada em todas as terras indígenas kaingang, apresentando variações como supressão ou acréscimo de algum cargo ou patente, inversão ou ampliação da hierarquia militar (p. 161-162). A origem dessa formação, por sua vez, remete ao período de criação de aldeamentos durante o século XIX, quando alguns indígenas, ao trabalharem para agentes colonizadores do império, recebiam por seus serviços títulos militares e pagamentos em forma de soldo (MOTA, 2000). Cumpre ainda ressaltar que durante a atuação do SPI nos territórios kaingang houve também a sedimentação da figura do *capitão indígena*, que trabalhava para o chefe de posto e que, segundo diversos interlocutores indígenas, foi posteriormente substituída pela figura do cacique.

em recuperar saberes e práticas do *ymaguare* [tempo dos antigos] (SERAGUZA, 2018), o termo *retomada* não costuma ser empregado, como no caso Kaingang, para se referir à aprendizagem dos cantos ou saberes xamânicos. “A gente sempre *acompanha*”, conta um dos jovens participantes do grupo *Porahe’i mitã russu kuéra*, um dos coletivos na região do *Ka’aguirusu*, nas proximidades de Douradina (MS), empenhados em aprender com os *opuraheiva*, em exercitar cantos-rezas, em apoiar a realização das festas: “Antigamente o jovem aprendia a rezar e a cantar, mas hoje são poucos jovens que estão valorizando a cultura”, completa, explicando por que resolveram criar este grupo de cantadores na *retomada* em que vivem.

É diante desse tipo de constatação, em um contexto de baixa valorização dos saberes e práticas dos xamãs, que emergem há alguns anos iniciativas dos próprios *opuraheiva* por registrar e promover a circulação dos cantos-rezas por meio de projetos fonográficos, realização de documentários, projetos de construção e reforma de casas de rezas [*ogapysy*], entre outros. A produção de gravações dos cantos-rezas e sua circulação por meio de CDs, DVDs, *pendrives*, celulares conecta *rezadores* e seus aprendizes, mas também professores, estudantes, parceiros não indígenas e outros interessados na perpetuação desses saberes. Algumas dessas experiências, investigadas por Klein (2013) em uma etnografia sobre o lugar das práticas midiáticas nas redes de relações kaiowa, revelam estratégias de elaboração coletiva em torno das formas de *fazer aparecer* e circular saberes (KLEIN, 2013, p. 39) por meio de mídias, as quais estão em grande medida conectadas a suas práticas de conhecimento, não escolares e escolares, e de ação política. Naquele trabalho alguns *rezadores* kaiowa ressaltavam as gravações de CDs como uma forma de acionar o interesse dos jovens pelos cantos-rezas, sendo possível “restabelecer uma forma de comunicação entre comunidades kaiowá” por meio desse modo específico de *fazer aparecer* o *ñandereko* (KLEIN, 2013, p. 108) ou “mostrar o ‘segredo’” – na expressão usada por Macedo (2010) para analisar a circulação de cantos de corais mbya guarani em CDs.

Foi precisamente por meio de uma articulação entre lideranças comunitárias, *rezadores* e jovens<sup>17</sup>, no ano de 2016, que uma das *retomadas* do *Ka’aguirusu* voltou a organizar o seu próprio *avati kyry*, a festa que marca o fim da colheita do milho branco [*avati morotĩ*] – e que, à época, só era mantido em uma outra Terra Indígena próxima dali. As festas *avati kyry* são descritas como um *chamado* ao dono do milho branco, *avati rekojara* ou *Jakaira*, que tem como um de seus principais efeitos tornar os alimentos (*avati, jety, kumanda* etc.) aptos ao consumo, protegendo e tornando as sementes e as pessoas saudias, defendendo a terra para o próximo plantio. Essas festas são momentos de recepção de parentes próximos e distantes, de convites a aliados indígenas e não indígenas e de relação com humanos e não humanos por meio da execução coletiva de cantos-rezas-danças e da ingestão de *kaguĩ* ou chicha, bebida fermentada produzida a partir do *avati jakaira*, milho branco. Na região do *Ka’aguirusu*, entre Dourados, Rio Brillhante e Douradina (MS), o batismo do milho é costumeiramente denominado de *jerosy puku*, em referência ao canto longo (*mborahéi puku* ou *jeroky puku*) que marca o primeiro dia da festa.

<sup>17</sup> “A gente usa liderança, porque liderança é sempre mais de um”, explica um dos interlocutores de pesquisa de Diógenes Cariaga (2019), que observa o rendimento da categoria *liderança* para os Kaiowa em *Ka’aguirusu*, ressaltando a produção de diferentes estilos de *liderança* e a emergência de *lideranças tradicionais e constituídas*. Na tipologia construída pelo autor, todos os atores mencionados acima poderiam ser entendidas como *lideranças*.

Atualmente, a realização dos *avati kyry* ou *avati ñemongarai* é um dos momentos em que a produção de registros audiovisuais dos cantos-rezas é mais demandada pelas comunidades, mas não apenas como um modo de *fazer aparecer* o *ñandereko*. Conectadas por vínculos de parentesco, circuitos de festas, relações e histórias de xamãs – como demonstram as pesquisas de Kátia Vietta (2007) na região –, essas áreas vêm, há anos, mobilizando a produção de registros audiovisuais de suas festas, seja por realizadores indígenas ou por parceiros não indígenas. Trata-se de gravar *para lembrar* nos discursos de alguns dos *opuraheiva* da locais: permitir que as novas gerações possam continuar a ouvir esses cantos-rezas no presente e no futuro<sup>18</sup>.

Mais do que estratégias discursivas para mobilizar *brancos parceiros* (CARIAGA, 2019) capazes de apoiar a realização as festas *avati kyry*, o incentivo às gravações *para lembrar* das festas vincula-se à demanda de circulação dos registros produzidos por meio de *pendrives* e discos rígidos, objetos do interesse de *rezadores* e aprendizes (KLEIN, 2019a). Em paralelo aos projetos fonográficos que seguem mobilizando essas comunidades – efetivados por projetos de extensão universitária e políticas públicas de cultura e educação –, a circulação de *pendrives* com os diferentes repertórios de cantos da festa foram foco de grande interesse nas festas *avati kyry* de 2018, 2019 e 2020 – fazendo sempre emergir, inclusive, gravações antigas, feitas nos anos 1980 e 1990 e guardadas por alguns dos *rezadores* e pesquisadores indígenas da região. O traço distintivo desse fenômeno não é guardar imagens e sons das festas de maneira genérica, mas lembrar especificamente dos *opuraheiva* e dos repertórios cantos-rezas conhecidos por eles. Assim, os Kaiowa nessa região dizem “ter *kunumi pepy* de Paulito Aquino”<sup>19</sup>, querem “gravar os *guahu* de Nailton Aquino”, querem “guardar o *jerosy puku* de Jairo Barbosa” – o que está intimamente relacionado ao regime kaiowa de circulação dos cantos e outros saberes xamânicos, como veremos adiante.

Durante o *avati kyry*, é um *porahéijara* – um dono de canto, especializado no canto longo do milho branco – quem conduz os participantes da festa em uma dança-caminhada, iniciada antes do anoitecer. Isso acontece porque o *rezador* desenvolveu a capacidade ver e relatar os desenhos ou imagens das moradas celestes e outros locais por onde se passa – o que também aparece na etnografia de Deise Montardo (2009), na qual os cantos xamanísticos dos *jeroky* kaiowa são um caminho e que, à medida que vão sendo executados, produzem o deslocamento dos corpos em sentido ascendente, ao encontro das divindades: “Neste percurso o xamã ou a xamã ouve os deuses e canta o que eles cantam, vai narrando o caminho e incitando os participantes a **acompanhá-lo(a)**” (MONTARDO, 2009 p. 276, grifo nosso).

<sup>18</sup> Um dos quatro registros audiovisuais realizados por Tatiane Klein, em 2019, a pedido de uma comunidade de *Ka'aguirusu*, manifesta outras dimensões da realização e documentação da festa *avati kyry*, diretamente relacionadas às formas de ação política kaiowa: feita poucos meses após a ocupação de uma área de pastagem sobreposta a uma Terra Indígena em processo de demarcação, a festa ali era mobilizada como uma forma de fortalecimento da *retomada*.

<sup>19</sup> O *kunumi pepy*, festa que marca o final do processo de iniciação dos meninos, não é mais realizada nesta região, permanecendo ativa atualmente em comunidades paĩ tavyterã no Paraguai. Para além de um repertório de cantos específicos, dominado por poucos *opuraheiva* na atualidade, os Kaiowa contam que essa festa demanda uma série de processos que atualmente estão impossibilitados, seja pela escassez de recursos ambientais na região, sejam pela indisponibilidade de detentores desses saberes – que precisam, também eles, ter passado pelo processo de iniciação. Assim com o *avati kyry*, o *kunumi pepy* não pode ser realizado de forma incompleta, sob o risco de produzirem desequilíbrios cósmicos – o que restringe suas possibilidades de realização atualmente.

Em sua descrição do *mborahéi puku* dos Paĩ Tavyterã, no Paraguai, Melià, Grünberg e Grünberg (2008 [1987]) também notam que “aunque el paso de danza se da sin desplazamiento, la impresión que se tiene al observarlo es que se está realizando una marcha, que se caminha em un espacio simbólico”. Eles descrevem que esse movimento indica que “se está ‘pasando’ de los dominios de uno de los personajes míticos a outro, de un ‘cielo’ a outro, siendo estos territorios divinos em número de 13, hasta llegar a *Pa’i Kuara*” (MELIÀ; GRÜNBERG; GRÜNBERG, 2008 [1987], p. 162). Um excerto do canto longo registrado em diálogo com um *opuraheiva* kaiowa (KLEIN, 2019a) permite observar como esses “personagens míticos” ou agentes se desdobram, obedecendo sempre a uma mesma sequência: a partir de *Jasuka*, bruma ou espuma primordial, passa-se a *Mba’ekuaa*, *Jeguaka*, *Ñandua* e *Kurusu*<sup>20</sup>:

*Jasuka mboaviju*

*Jasuka mboaviju*

*Jasuka mboaviju*

*Ehe hehe*

*Ehe ehe ehe*

*Mba’ekuaa mboaviju*

*Mba’ekuaa mboaviju*

*Mba’ekuaa mboaviju*

*Ehe hehe*

*Ehe ehe ehe*

*Jeguaka mboaviju*

*Jeguaka mboaviju*

*Ehe hehe*

*Ehe ehe ehe*

*Ñandua mboaviju*

*Ñandua mboaviju*

*Ehe hehe*

*Ehe ehe ehe*

*Kurusu mboaviju*

*Kurusu mboaviju*

*Ehe hehe*

*Ehe ehe ehe*

Muito embora essa festa seja marcada pelo canto longo do milho branco, *mborahéi puku*, outros repertórios fazem parte da “regra do *jerosy*”, como dizem, e um dos aspectos reiterados pelos Kaiowa como uma dessas regras é que não se pode chegar à festa sem cantos – nem sem convite<sup>21</sup>. A partir do momento em que são fixados e enfeitados os

<sup>20</sup> Nas versões deste canto longo registradas nos anos 1990 por Chamorro (2017) na TI Panambizinho, aparecem, além desses cinco agentes, *Tyapu* e *Kurundaju*.

<sup>21</sup> Outra das regras é que depois de marcada a data de sua realização e realizado o convite, *jovía*, ao *rezador* que conduzirá o canto longo, a festa não pode ser desmarcada sob qualquer hipótese.

*yvyrá'i* no pátio dos anfitriões, um dia antes da noite do canto longo, todos aqueles que não detêm um repertório mínimo de cantos *mborahéi* – como professores e acadêmicos indígenas, parceiros não indígenas, autoridades, agentes da política indigenista, entre outros – precisam ser recepcionados por *rezadores* logo que chegam ao local da festa. Os convidados então são levados, através uma caminhada em linha reta, que corta o pátio ao meio e que só pode ser feita cantando, ao encontro de um outro grupo de cantadores. Diferentes cantos e cantadores se encontram *oka pe*, do lado de fora da casa grande, conduzindo, em seguida, os convidados para o interior da casa. Lá eles dançam juntos por mais alguns minutos e, antes de finalmente se cumprimentarem, fazem *jehovasa*, movimentando as mãos e braços em diferentes direções, acima de suas cabeças.

No *avati kyry* realizado em fevereiro de 2019, a chegada dos convidados se intensificou um dia antes da noite do canto longo e, muito embora a festa seja sempre marcada por repertórios de cantos dominados por especialistas – e de difusão restrita –, nesses momentos de recepção são os *mborahéi*, cantos de difusão ampliada, que ressoam. Observemos um dos *mborahéi* cantado em uníssono pelos anfitriões, participantes do grupo *Porahéi mitã russu kuéra*, na recepção:

<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Jakairava mba'ejara upe ehe</i>	<i>Para Jakaira, o dono das coisas ehe</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Jakairava mba'ejara upe ehe</i>	<i>Para Jakaira, dono das coisas ehe</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm Hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Jakairava mba'ejara upe ehe</i>	<i>Para Jakaira, dono das coisas ehe</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm Hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Omoñendu ojeroky</i>	<i>Faz-se ouvir o dançar</i>
<i>Hm hm</i>	<i>Hm hm</i>
<i>Taaaaaaaaaaaa</i>	<i>Taaaaaaaaaaaaa</i> <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Este exercício de transcrição e tradução deste canto foi feito por Tatiane Klein, em interlocução com Daniela João, uma das participantes do grupo *Porahéi Mitã Russu Kuéra*.

Em uma paisagem sonora que sobrepõe os bastões de ritmo [*takua*], chocalhos [*mbaraka*] e os cantos dos convidados que chegam, este *mborahéi* fala das danças-cantos [*jeroky*] que se fazem ouvir [*omoñendu*] por Jakaira. Cantos de recepção como este, combinados ao ato de enfeitar dos rostos com urucum [*yruku*], fazem parte da “regra do *jerosy*” por que são medidas protetivas sempre adotadas para evitar que as pessoas adoçam por agressões de outros seres, invisíveis, que também vêm à festa.

## 2.1 Festas kaingang do *ũri* e do *vãsj̃*

O *Kiki* é considerado a *festa/ritual* de maior relevância para os Kaingang. As descrições pioneiras a seu respeito foram empenhadas por Baldus (1937) e Nimuendajú (1993 [1913]), que estiveram no início do século XX com os Kaingang das regiões de Palmas e Ivaí, respectivamente. Em Amoroso (2014), encontramos a descrição de um *Kiki* realizado no aldeamento de São Pedro de Alcântara, ao final do século XIX (1873), para o cacique Arepquembe. Crépeau (1997), Tommasino (1995) Tommasino e Resende (2000), Veiga (1994; 2000) e Fernandes (2003) trazem relatos e memórias de pessoas mais velhas sobre a realização dessa festa em diversas aldeias kaingang no começo do século XX e/ou descrições de sua realização na década de 1990 na TI Xaçecó (SC).

Atualmente a realização do *Kiki* é, no entanto, restrita ao domínio de pouquíssimos *kujá* e *rezadores* [*jõnjõn ti ag*]. A partir da metade deste século, ele passou a ser realizado apenas na TI Xaçecó (SC) – e recentemente tem sido realizado em novos contextos e de formas atualizadas, como na TI Kondá (2011) em 2011<sup>23</sup>, e na TI Foxá (RS) em 2013, onde foi relacionada ao contexto de reivindicação territorial dos Kaingang da região do Vale do Taquari<sup>24</sup> (CRÉPEAU; ROSA 2018).

Na TI Xaçecó, o *Kiki* deixou de ser realizado por quase três décadas no século XX, passando a ser novamente realizado nas décadas de 1970, 1980 e 1990, com o apoio do CIMI. A década de 1990 foi um período de intensificação ritual, na qual o *Kiki* foi realizado por sete vezes, contando com, além do CIMI, o apoio de diversos pesquisadores para sua realização e registro. O mestre de cerimônia deste período foi Vicente Fokãe, *pã'i* ou *cabeça* do *Kiki*, acompanhado por um número significativo de *rezadores* de outras TIs, hoje já falecidos. Já neste período, a *retomada* do *Kiki* relacionava-se ao cenário de

<sup>23</sup> A realização do *Kiki* em 2011 na TI Kondá contou com o financiamento advindo do 3º Prêmio de Culturas indígenas e foi encabeçada por um professor indígena, Jocemar Garcia, que convidou o *kujá* Jorge Garcia para coordenar os preparativos e prática da cerimônia em si. Crépeau e Rosa (2018) destacam a ausência de separação entre as pessoas da metades *kamé* e *kanhru* (como também de pinturas faciais em certas fases), o uso de ervas na preparação da bebida (bem como a negação da inclusão de cachaça) e a reza no cemitério direcionada por Jorge Garcia a Tope como “inovações” em relação aos *Kiki* realizados na década de 1990 em Xaçecó, considerados pelos autores como “paradigmáticos”. Interessante salientar que Jorge Garcia adverte que “tudo faz parte do *Kiki*. Cabe ao mestre decidir” (PINHEIRO 2013, p. 191 *apud* ROSA; CRÉPEAU, 2018).

<sup>24</sup> O *Kiki* realizado na TI Foxá em 2013 esteve intimamente relacionado com a luta territorial kaingang, reunindo coletivos de vários acampamentos de retomada na região. Sua realização foi encabeçada pelo cacique Francisco Rockã, que foi acompanhado de quatro *rezadores*. Assim como o *Kiki* realizado na TI Kondá, os autores Crépeau & Rosa (2018) destacam, entre outras “inovações”, a não separação entre as metades *kamé* e *kanhru* e a realização de um churrasco coletivo, seguido de competições esportivas. Veja-se que a presença de churrasco e de competições esportivas mostraram-se como algo típico de festas contemporâneas kaingang. O churrasco é o epítome da Festa do dia do Índio, a qual em certas localidades é chamada também de “*Monh ko*” [comer boi] (cf. Freitas 2005, para o contexto da TI Morro do Osso). Jogos, brincadeiras e competições esportivas são também centrais em eventos como os Intercâmbios e Jogos Indígenas, a *Festa do Êmi* e a *Festa do Pãri*.

reivindicação territorial kaingang: tratava-se no momento do território do Toldo Imbú, de onde muitas famílias kaingang haviam sido expulsas durante a década de 1940. A realização do *Kiki* era então percebida como uma forma tenaz de afirmação da identidade indígena, que em última instância fortaleceria politicamente o movimento de retomada do território em questão (CRÉPEAU; ROSA, 2018)<sup>25</sup>.

O *ritual/festa* do *Kiki* consiste na celebração de mortos recentes, na qual os *ṽnh kuprĩg*<sup>26</sup> são convidados a comparecer. Por meio de danças, cantos, rezas, pinturas corporais e bebida (o *kiki* é o nome dado ao hidromel fermentado), busca-se, de certa forma, agradar os espíritos dos mortos, cuja presença na aldeia dos vivos, em geral, é considerada bastante perigosa. As pinturas corporais – mais especificamente, faciais – são realizadas justamente como proteção dos vivos em relação aos *ṽnh kuprĩg*, que podem capturar o espírito daquele que estiver desprotegido durante a celebração. Essas mesmas pinturas marcam a diferença entre os pertencentes às metades *kamé* ou *kanhru*, que são exogâmicas e transmitidas patrilinearmente: pessoas *kamé* são pintadas com riscos compridos (*rá téj*) e pessoas *kanhru* com círculos ou bolas (*rá rór*)<sup>27</sup>.

Muito provavelmente por serem momentos em que os Kaingang estabelecem relações com seres invisíveis e de outro mundo, os *ṽnh kuprĩg*, as primeiras descrições sobre o *Kiki* referem-se a ele como “culto aos mortos” (BALDUS, 1937; NIMUENDAJÚ, 1993[1913]). No entanto, seguindo a precaução de Perrone-Moisés (2015) com relação aos recortes descritivos destes eventos que privilegiam o aspecto cerimonial ou ritualístico, é preciso atentar para o fato de que o *Kiki* é também uma festa: uma festa indígena, à qual os *ṽnh kuprĩg* são convidados a dançar junto com os vivos, que se embriagam com o *kiki* e viram a noite cantando, dançando e bebendo ao redor do fogo. Noites de *t̃nh*.

O *Kiki* deixou de ser realizado na maior parte dos territórios kaingang por motivos diversos. O principal deles – conforme destacado por muitos *kanhgág kofá*, bem como pelos antropólogos Veiga (1994; 2000) e Fernandes (2003), foi a perseguição e proibição de festas, rituais e práticas xamânicas por parte de agentes do Estado nacional. Outro importante fator apontado seria a escassez de recursos naturais para sua realização, como o pinheiro da araucária e o mel para a realização da bebida (o *kiki*, nome dado à bebida, é um hidromel). Tudo isso se agrava pelo fato de o *Kiki* ser considerado um evento de muito perigo para os vivos e para a vida comunitária: se não for realizado de forma estritamente correta, os *ṽnh kuprĩg* podem capturar espíritos dos vivos, ou ainda provocar danos, como doenças, brigas ou aumento do alcoolismo na aldeia em que for realizado. Portanto, ainda que tenha sido realizado de formas diferentes nas TIs Kondá e Foxá, muitos *kanhgág kofá* advertem sistematicamente que é preciso saber cantar e dançar o repertório específico do *Kiki*, realizar as pinturas e preparar a bebida corretamente, bem como seguir exatamente a ordem e as coordenadas que orientam os participantes:

<sup>25</sup> Devido à morte de Vicente Fokãe de diversos rezadores, bem como à conversão massiva ao pentecostalismo na região, o *Kiki* passou por um período de adormecimento, sendo novamente realizado em 2018, desta vez com a anuência e participação de parciais pentecostais, não apenas dos católicos – uma “novidade histórica”, conforme sugerem Crépeau e Rosa (2018).

<sup>26</sup> Expressão geralmente traduzida por “espírito” – veja-se no entanto que após alguns exercícios de tradução com interlocutores kaingang, a noção que se chegou mais próxima à expressão foi “sombra branca de alguém”.

<sup>27</sup> *Rá rór* e *rá téj* são as expressões utilizadas pelos kaingang da região dialetal atualmente presente no estado do Rio Grande do Sul. Na região dialetal do Paraná, a forma como se referem àqueles que possuem a “marca comprida” é *rá jojo*; à marca redonda referem-se com *rá kutu*.

os *kamé* devem ir sempre na frente, chegar primeiro ao cemitério, orientar-se ao leste, enquanto os *kanhru*, ao oeste<sup>28</sup>.

Essas precauções fazem com que os Kaingang sejam rigorosos com a presença dos *kujá* e outros *rezadores* que dominem os cantos e os preparativos do *Kiki*, de forma que ele só é realizado nos locais onde esses conhecedores possam estar presentes. É necessário também que haja rezadores ou *kujá* pertencentes às metades *kamé* e *kanhru*, uma vez que o repertório de cada uma das metades é específico. Assim, os rezadores *kanhru* conhecem um conjunto de cantos *kanhru*, e os rezadores *kamé* conhecem um conjunto de cantos *kamé*. Cada *rezador* aprende com seus ascendentes determinado repertório relacionado à sua metade. Este repertório, no entanto, não é necessariamente homogêneo, existindo variações dentro do conjunto de cada metade – o que leva a entender que parece ser equivocada a apreensão do conjunto de cantos do *Kiki* como uma totalidade<sup>29</sup>.

Por todos esses motivos (e outros que não cabem ao alcance deste artigo), ainda que integrantes do coletivo *Nên Ga* almejem realizá-lo, o *Kiki* não é realizado na TI Apucarantina e nem em nenhuma outra TI kaingang do Paraná atualmente<sup>30</sup>. Os líderes do *Nên Ga* buscam meios de levar o *kujá* Jorge Garcia até Apucarantina. No entanto, o traslado do *kujá* e de sua família, bem como todo o aporte material necessário para a realização do ritual, geram custos acima do que lhes é possível no momento arcar. O *Kiki* segue sendo, contudo, uma fonte de conhecimento e uma referência imprescindível para aquilo que os integrantes do *Nên Ga* consideram como uma *espiritualidade* kaingang.

Desta maneira, o momento em que os integrantes do *Nên Ga* dizem vivenciar essa *espiritualidade* é na já mencionada *Festa do Pãri*, sobretudo nos momentos em que fazem seus *t̃nh* (canto/dança/ritual), durante as noites, ao redor do fogo. “Quando eles cantam, eles choram. É como se um espírito tomasse conta deles”, disse D. Gilda Kuitá ao documentário “*Nên Ga ṽ*”<sup>31</sup>. Segundo diversos integrantes do *Nên Ga*, quando eles cantam, estão chamando os espíritos dos antepassados [*javé*] e também os *jagré* [guias, mentores espirituais; conhecidos como animais-guia ou espíritos-guia dos *kujá* kaingang] para perto de si. Pintados de acordo com suas *marcas* [*rá jojo* ou *rá kutu*], definidas pelo pertencimento às metades *kamé* ou *kanhru*, ornamentados com cocares, colares e adereços como saia de juta para as mulheres, os integrantes do *Nên Ga* cantam um repertório formado por cantos aprendidos com os mais velhos [*kofá*] e cantos feitos coletivamente, a partir de improvisos sobre temas gerais. Dizem que “assim como os antigos faziam, cantavam sobre qualquer coisa, a gente faz também”. Se durante o *Kiki* os *vênh kuprîg* são convidados a comparecer, durante os *t̃nh* do *Nên Ga* – seus *rituais*, enfatizam sempre – os *javé* e *jagré* são também *vocados*, trazidos para perto.

Na TI Apucarana, onde o *Kiki* deixou de ser realizado há muito tempo, pessoas mais velhas [*kofá*] dizem que no momento da morte de alguém as crianças eram pintadas de acordo com suas *marcas* [*rá*], para serem protegidas do espírito do morto, para que

<sup>28</sup> Ver, entre outros, Crépeu (1997), Tommasino e Resende (2000) e Veiga (2000). Importante notar que após o *Kiki* realizado em 2000 na TI Xapecó sucederam-se várias mortes de rezadores que dele participaram. Atribui-se essas mortes a um erro no ritual: uma ramagem que deveria ter sido jogada a leste do cemitério, foi jogada a oeste (PINHEIRO, 2013).

<sup>29</sup> Ver Gibram (2021) para uma reflexão a partir de elementos musicais que explicitam as diferenças entre os cantos *kamé* e *kanhru* do *Kiki*.

<sup>30</sup> Os mais velhos dizem que o *Kiki* deixou de ser feito na região da bacia do Tibagi há aproximadamente 70 anos.

<sup>31</sup> “*Nên Ga ṽ*: uma retomada *kanhgág* em movimento” (2019, 28min), documentário dirigido por Paola Gibram e Nyg Kuitá Fideles.

assim não morressem cedo<sup>32</sup>. Neste contexto, a pintura era realizada com o carvão da planta conhecida como *kóvejo*, a mesma utilizada atualmente pelos integrantes do *Nên Ga* quando se pintam para *cantar-dançar-fazer ritual-movimento*. Além da *Festa do Pãri* e de outros momentos festivos, destacam-se eventos nos quais a pintura com *kovejó* ganha ainda maior relevância por suas capacidades protetivas: tais seriam as mobilizações ou manifestações políticas fora das aldeias, nas cidades, suas principais lutas contemporâneas, nas quais é preciso defender-se dos ataques e das retaliações dos *fóg* [não-indígenas].

## 2.2 Cantos kaingang

Nesta seção apresentaremos um canto do *Nên Ga* e comentaremos alguns de seus aspectos sonoro-musicais a partir de elementos destacados em análises anteriores realizadas por Gibram (2021) sobre dois cantos/rezas do *Kiki* registrados por Tommasino e Resende (2000), bem como a partir de um exemplo de *canto dos antigos* anteriormente registrado (GIBRAM, 2016). Buscaremos demonstrar que existem aspectos do repertório do *Nên Ga* que se compõem a partir de transformações estéticas se comparadas a aspectos deste repertório destacado. Neste texto, serão focados dois modos pelos quais essas transformações ocorrem. Um diz respeito à *ritmização* e outro à *melodização* dos cantos, ambos mecanismos coerentes com a vocalização em coro coletivo e performatização com as danças em ritmos quaternários, marcadas pelo *xykxy* (chocalho).

Gibram (2008a; 2008b), em trabalhos anteriores, transcreveu dois cantos/reza do *Kiki* destacando as relações entre o canto do rezador e o toque do *xykxy* (chocalho). Naquele momento, em que procurava elementos do dualismo kaingang nas expressões musicais, Gibram destacou que as relações entre melodia e ritmo na “reza *kamé* para dançar no cemitério” eram de complementaridade ou ênfase e aqueles na “reza *kanhru* para dançar no cemitério”<sup>33</sup> eram de independência ou oposição. Ou seja: não havendo em ambos um padrão cíclico determinante de fórmulas de compasso, percebeu-se que o canto/reza *kamé* operava com uma acentuação marcada pelo toque do *xykxy* no momento de entoação das sílabas tônicas do canto, e o canto *kanhru* operava com frases melódicas independentes do ostinato marcado pelo *xykxy*. Esses foram apenas primeiros aspectos destacados a respeito da relação de dois elementos centrais nos cantos do *Kiki*, que seriam a voz e o *xykxy*.

A operação de ritmização nos cantos entoados pelos *Nên Ga* se dá na relação voz/*xykxy* e dança. O *xykxy*, tocado pelo puxador principal dos cantos e por alguns outros homens do coletivo, opera como um marcador de ritmo, sendo percutido no primeiro e no terceiro tempo dos compassos quaternários, fórmula que compõe a maior parte do cantos do *Nên Ga* (a exceção conhecida é um canto composto em compasso ternário). Portanto, diferente do *Kiki* e de outros *cantos antigos kaingang*, que não são compostos em fórmulas rítmicas determinadas – conforme exemplo trazido adiante –, o *xykxy* aparece como um elemento ritmizador. As músicas são compostas em compassos quaternários, e seus tempos fortes (o primeiro e o terceiro) são acentuados pelo toque do *xykxy* e pela pisada mais forte com o pé direito dos cantores/dançarinos (a pisada com o pé esquerdo

<sup>32</sup> Sobre este tema, ver o documentário “*Eg Rá – As marcas kaingang*”, do cineasta kaingang Cleber Kronun.

<sup>33</sup> Denominações utilizadas por Tommasino e Resende (2000) no livro que acompanha o CD com os registros de áudio do *Kiki* realizado em 1998 na TI Xapecó.

ocorre, portanto, nos tempos fracos, ou seja, no segundo e no quarto). Como a própria tradução *t̃nh* nos indica, a coreografia não é destacada da música e, portanto, a pisada compõe parte do processo de ritmização musical.

Alguns exemplos de canto dos antigos foram registrados por (GIBRAM, 2016) em outros de seus trabalhos anteriores, quando teve a oportunidade de gravar alguns deles do conhecimento de Hortêncio Constante, na época morador da TI Iraí (RS), hoje já falecido. Dentre os aspectos sonoros centrais no repertório de Sr. Hortêncio, destacam-se a quase ausência de variação melódica, a ausência do uso de *xykxy* e a ausência de fórmulas rítmicas definidas. Sua composição estabelecia-se pela estrutura da letra da narrativa, nos quais notam-se aspectos poéticos conhecidos como paralelismo e repetição. Os temas tratados neste cantos são guerras e encontros dos *kanhgág* com *kanhgág ju* [índios bravos], relatos de caça e diálogos entre *jamré* [cunhados]. Veja-se o exemplo a seguir:

<i>Ũri, ũri, ũri</i>	<i>Hoje, hoje, hoje</i>
<i>Ti si ag jé</i>	<i>Eles, os antigos</i>
<i>Vanh mã han ge vỹ</i>	<i>Sentem-se bem ao se reunir</i>
<i>Vanh mã han ge vỹ</i>	<i>Sentem-se bem ao se reunir</i>
<i>Vanh mã han ge vỹ</i>	<i>Sentem-se bem ao se reunir</i>
<i>Ã my ũ nẽ?</i>	<i>Para você quem é?</i>
<i>Pãnánh ũ</i>	<i>Lá em cima do morro</i>
<i>Hã vỹ</i>	<i>É, sim</i>
<i>Pãnánh u vỹ</i>	<i>Um outro morro</i>
<i>Mrón ké</i>	<i>Faz-se barulho no mato</i>
<i>Mrón ké</i>	<i>Faz-se barulho no mato</i>
<i>Ne nỹ?</i>	<i>O que é?</i>
<i>Kanhgág jũ</i>	<i>Índios bravos</i>
<i>Ag kãre vỹ</i>	<i>Eles estão descendo</i>
<i>Kỹ tỹ panonh ũ fĩn ram ke kỹ</i>	<i>Eles então ultrapassaram a subida</i>
<i>Ag veg jan nĩn ken</i>	<i>E ficaram olhando para eles</i>
<i>Hã vỹ</i>	<i>É, sim</i>
<i>hã vỹ</i>	<i>É, sim</i>
<i>Ã my ũ nẽ?</i>	<i>Para você, quem é?</i>
<i>Kanhgág vê</i>	<i>São índios</i>
<i>Kanhgág vê</i>	<i>São índios</i>
<i>Kanhgág vê</i>	<i>São índios</i>
<i>Hã ra</i>	<i>Para onde</i>
<i>Kanhgág jũ vẽ</i>	<i>São índios bravos</i>
<i>Ag mré raranh ke vỹ</i>	<i>Eles vão brigar</i>
<i>Kanhgag pé ag tag ke</i>	<i>Os índios verdadeiros daqui</i>
<i>Kanhgag pé ag tag ke</i>	<i>Os índios verdadeiros daqui</i>
<i>Ga tag ke</i>	<i>Desta terra</i>
<i>Hã ki ke ag</i>	<i>Eles são daqui mesmo</i>
<i>Kỹ eg tỹ tó ny ti</i>	<i>Então nós estamos contando<sup>34</sup></i>

<sup>34</sup> Transcrição e tradução realizadas conjuntamente com a professora bilíngue Silvana Pinto, em 2010, durante trabalho de campo realizado na TI Rio da Várzea (RS).

Esse repertório, no entanto, não será abordado mais detidamente neste texto por questão de espaço. É importante apenas ressaltar que, assim como Seeger (2015, p. 110) pontuou, “[...] costuma-se tomar as relações de altura por característica musical distintiva. Isso não é universalmente assim”. E, de fato, mesmo que no repertório de Sr. Hortêncio Constante não se percebam variações de altura, ou melódicas, significativas, ele foi apresentado à autora como exemplar dos *cantos dos antigos kaingang*. São cantos sem variação melódica, que, no entanto, diferenciam-se das falas cotidianas (ou mesmo de outros tipo de falas mais formais como as *falas de aconselhamento* (GIBRAM, 2020; 2021) por alguns dos elementos também destacados por Seeger em relação aos cantos *kĩsêdjê*, quais sejam: a presença de paralelismo e de repetição, a estabilidade de manifestação (ou seja, cantar-se todas as vezes da mesma maneira), o tamanho regular das frases (o que acaba criando, de forma concomitante com o paralelismo, uma rítmica) e a “autoridade inquestionável” de suas letras, que são fixas (SEEGER, 2015, p. 114).

Ao comparar o repertório do *Nên Ga* com o repertório do *Kiki* ou dos *cantos dos antigos* apresentados por Sr. Hortêncio Constante, percebemos que estes são compostos, além do mecanismo de ritmização acima exposto, pelo mecanismo que aqui propomos chamar de *melodização*, por meio do qual as relações de altura entre os intervalos melódicos são estruturadas, ampliadas e definidas. Note-se que, se nos *cantos dos antigos* acima mencionados a variação melódica é pouco significativa, nos cantos/rezas dos *Kiki* existe uma reiteração de um único intervalo – de 4<sup>a</sup>, de 5<sup>a</sup> ou de 8<sup>a</sup> – que se alterna com uníssonos ou com variações microtonais, não havendo a presença de dois tipos diferentes de intervalo em um mesmo canto/reza (GIBRAM, 2008b, p. 47-48). Em contraste, os cantos compostos pelos integrantes do *Nên Ga* utilizam-se, além de intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, intervalos de 3<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> – o que acaba criando uma centralidade tonal, tal como no exemplo da *Partitura número 1 – Mũjé há*.

Partitura número 1 – *Mũjé Há***Mũjé há**

Mũ jé há(inh) ré - gre Mũ jé há(inh) ré - gre Mũ jé há(inh) ré - gre Ā

7 vyj mré ā no gé Ā vyj mré ā no gé Ā vyj mré ā no gé Ęg

13 ga ku-nũnh jé há Ęg ga ku-nũnh jé há Ęg ga ku-nũnh jé há Vā-sān

19 mǎn inh ré - gre Vā-sān mǎn inh ré - gre Vā-sān mǎn inh ré - gre Kronh ke

25 tũnh inh ré - gre Kronh ke tũnh inh ré - gre Kronh ke tũnh inh ré - gre

Como colocado, o recurso de melodização é mais perceptível em cantos compostos pelos integrantes do *Nẽn Ga*. É importante, contudo, frisar que parte de seu repertório – aquele aprendido com os mais velhos, parte do repertório de *canto dos antigos* – mantém a ausência de variação melódica significativa ou o uso restrito de apenas um tipo de intervalo (4<sup>as</sup> ou 5<sup>as</sup>, intercalados com 8<sup>as</sup> e uníssonos). Nesse caso, os cantos passam apenas pelo processo de ritmização e por certa estabilização melódica ao serem por eles executados. O *canto de guerra kanhgág vẽ kanhgág*, que dá nome ao coletivo, é um exemplo deste caso.

O ponto a ser neste momento destacado é que os recursos estéticos ou mecanismos composicionais de ritmização e melodização mobilizados pelo *Nẽn Ga* fazem parte das técnicas por meio das quais os cantos são ensinados e aprendidos. A estruturação melódica em intervalos definidos, sempre cantados da mesma forma, as repetições das estrofes em formas ternárias e a ritmização quaternária marcada pelo *xykxy* fomentam a construção de um padrão coletivo, central para *fazer aparecer* este movimento, que está sempre em expansão. Esses mecanismos de canto em coro com repetição, somados às técnicas coreográficas de acentuação rítmica com os pés, permitem que os cantos sejam aprendidos de maneira eficaz pelos falantes da língua kaingang e gradualmente por aqueles que não são falantes deste idioma. Portanto, são técnicas que permitem que o

*Nên Ga* se expanda continuamente, em número de integrantes e em potência sonora. Em suma, os recursos aqui apontados permitem a intensificação do canto em coro, este sendo muitas vezes entoado, como vimos, em manifestações políticas em que as vozes kaingang – *kanhgág ṽi* –, em uníssono, configuram-se como uma de suas mais poderosas formas de guerra. São cantos que podem ser ouvidos à distância, cantos que expressam a força [*tár*] do povo Kaingang, guerreiros do tempo passado [*vās̃ỹ*] e do tempo atual [*ũri*]. Pintados e ornamentados, os integrantes do *Nên Ga* fazem com que a festa, coletiva e sonora, prefigure-se em guerra.

A estruturação formal dos cantos do *Nên Ga* pode ser percebida, por um lado, como um aspecto estético que os diferenciam de outras formas de arte musical/verbal kaingang e, por outro, como uma técnica sonora e corporal de circulação de conhecimentos, comunicação, ação sobre o mundo. Especificamente no caso do repertório do *Nên Ga*, o aprendizado coletivo ocorre pela prática e repetição da vocalização massiva em seus movimentos/*rituais* ou manifestações. Os efeitos dessa vocalização, repetitiva e circular, são formas de fazer aparecer ou, mais especificamente, fazer ouvir as vozes kaingang para os próprios Kaingang, para outros indígenas, para os espíritos, para os *fóg*. Tudo isso faz com que sejam também uma de suas principais ações políticas contemporâneas.

### 2.3 *Mborahéi joja*

Um dos traços constitutivos dos regimes de transmissão dos cantos e saberes xamânicos entre os Kaiowa é que a aprendizagem depende do desenvolvimento de um tipo específico de escuta, *ohendu*. Esse aspecto já era ressaltado por alguns dos interlocutores de Klein (2013), que identificavam um descompasso nos modos de conhecer exercitados nas escolas indígenas e aqueles empregados em espaços como a *ogapysy*, casas de rezas desse povo, onde as ferramentas principais da aprendizagem são o *ouvir*, o *escutar* e o *falar*. “Ouvir não é só ouvir”, explicava um pesquisador kaiowa naquele trabalho (KLEIN, 2013, p. 63), “[...] ouvir significa você se incorporar, ter uma estrutura de conhecimento que permite escutar e compreender a outra lógica”.

Para os Kaiowa, assim, saber cantar ou memorizar um determinado repertório de cantos não é condição suficiente para ser reconhecido como um *opuraheiva*, um rezador, um xamã. O processo de formação dos *rezadores*, como demonstram outras etnografias (CHAMORRO, 1995; MONTARDO, 2009; VIETTA, 2007; MURA, 2010; JOÃO, 2011), depende não só de processos de memorização e de técnicas do corpo, mas de relações que serão travadas, ao longo de anos, pelo aprendiz ou *yvyra'ija* com professores visíveis e invisíveis<sup>35</sup>. É por meio do *ohendu*, a escuta, que primeiro se aprende a cantar; mas não se trata, como indicado acima, de uma escuta qualquer<sup>36</sup>. *Ohendu*, termo que costuma

<sup>35</sup> Em Mura (2010, p. 305-326), a trajetória de um dos mais prestigiosos *nãnderu* em atividade entre os Kaiowa permite observar como são travadas as relações com tais professores invisíveis, um processo dividido pelo autor em três etapas e que é necessariamente acompanhado por professores visíveis nas etapas iniciais. Como bem resume Montardo (2009, p. 47), o processo de aprendizagem dos cantos xamanísticos acontece “em parte por meio dos sonhos e em parte na ligação estabelecida com um mestre, que inclusive orienta a interpretação dos sonhos e ensina a tocar o *mbaraka*. A pessoa sozinha, sem orientação, sucumbe ao medo e corre riscos de não manter sua saúde”.

<sup>36</sup> Conforme registra a etnografia de Montardo (2009, p. 48-49), o processo de aprendizagem acontece através da relação com mestres e também dos sonhos, o que tem implicações sobre a ideia de composição: “[...] Os Guarani não se

metaforizar o próprio processo de aprendizagem dos *yvyra'ija*, envolve o escutar, mas também a iniciativa pessoal dos aprendizes em acompanhar os *opuraheiva*.

Como indicado acima, a realização de importantes festas como o *avati kyry*, entre os Kaiowa, fazem parte de iniciativas comunitárias de valorização cultural, políticas culturais (CARNEIRO DA CUNHA; CESARINO, 2014), que, em geral, são acompanhadas por outras, como a gravação de CDs, as apresentações de danças-cantos para públicos não indígenas e campanhas para a construção ou renovação de casas de rezas. A constituição de grupos para o aprendizado e prática de cantos, como o *Porahe'i mitã russu kuéra*, compõem com essas políticas culturais, que promovem efeitos de *looping* entre cultura e “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). A constituição desses grupos tem por objetivo conectar crianças e jovens com o sistema kaiowa [*kaiowa reko*]<sup>37</sup>, e o faz produzindo inovações nos modos de transmissão das danças-cantos.

Uma das características que parece diferenciar o processo de iniciação xamânica entre os Kaiowa dos de outros coletivos guarani, como os Mbya e os Ñandeva<sup>38</sup>, é a existência de *escolas de reza*, na expressão usada pelo pesquisador Izaque João (2011). Para aprender um canto, explica João (Comunicação pessoal, 2019), não basta ouvir o que foi registrado: “Eu posso registrar todos [os cantos], mas, se não tenho habilidade para cantar aqueles *kotyhu*, eu não vou poder cantar. [...] Para a pessoa adquirir essa habilidade, tem que ser treinado, iniciado e avaliado pelos *rezadores*”. Quem acompanha um *rezador* ou frequenta seus *jeroky* de forma sistemática, assim, aprende a cantar um repertório específico, constituído por meio das relações que aquele cantador estabeleceu, ao longo de sua formação, com outros cantadores, em sua *escola de reza*.

Um dos *rezadores* do *Ka'aguirusu* explica como esse processo de aprendizagem ocorria no *yma guare* [tempo dos antigos]: “O cacique-rezador é que ensinava nas escolas. Ensinava **na palavra** para respeitar, pescar, caçar; ensinava também a união, que tem que ter durante a dança, mas que hoje em dia não existe mais. Está virando igual os brancos” [*grifo meu*]. Outra rezadora dessa mesma região conta sobre seu próprio processo de aprendizagem dos cantos: “Quem tem interesse, tem que procurar o *ñanderu*”; ela, que tem 57 anos, conta que cresceu na reza, incentivada por sua mãe. “Toda noite rezava e eu que estava acompanhando; eu que estava sempre! Eu tinha taquarazinha quando tinha onze anos. [...] Por isso que o canto do Lauro Conscianza, o canto do Chiquito Pa’i, estão gravados na cabeça”, completa, fazendo referência aos *ñanderu* de referência das parentelas de *Ka'aguirusu*. Mais do que discursos sobre a forma como essa aprendizagem ocorria no passado, essas falas dão pistas interessantes sobre o funcionamento do regime de circulação desses saberes. Segundo o Levi Marques Pereira (Comunicação pessoal, 2019), a produção e a reprodução desses conhecimentos no tempo se dá também por meio

---

consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais, recebidos especialmente por cada um em sonhos, são obtidos por merecimento, como um presente; não são compostos pela pessoa. Esta apenas escuta a música como se já tivesse sido concebida, existindo em outro lugar”.

<sup>37</sup> Aqui, a glosa de *reko* como *sistema* segue uma escolha tradutória feita pelos próprios Kaiowa e Guarani no português indígena, mas vale destacar que se trata de um dos conceitos nativos mais importantes e complexos no pensamento guarani, que guarda relações de inteligibilidade com o conceito de cultura (MACEDO, 2010; KLEN, 2013).

<sup>38</sup> Entre os Mbya e Guarani Ñandeva, a literatura reforça que o acesso aos *mborai* e a transformação em *oporaiva* se dá por meio de uma relação direta, vertical, com as divindades (MACEDO, 2012, p. 391), eminentemente através do sonho. Apesar da ênfase nas “escolas de rezas”, entre os Kaiowa a formação do rezador não se completa sem a relação direta, iniciada com a escuta, *ohendu*, do que cantam esses professores invisíveis, também através do sonho.

de vínculos permanentes entre um formador central e seus aprendizes, e de variações regionais e do estilo de cada cantador. Daí, portanto, o interesse atual em gravações *para lembrar* não de cantos em geral, mas do repertório específico de certos donos de canto, aos quais os aprendizes se relacionam, como dito acima.

É por meio do cantar junto, atualizando o modo de conhecer das *escolas de reza*, que procedem os participantes de grupos de cantos como o *Porahe'i mitã russu kuéra*<sup>39</sup>: eles *acompanham* e promovem sessões de *jeroky* com donas de cantos [*porahéijara*] que vivem em sua comunidade, em sua maioria mulheres, um processo de aprendizado focado nas danças-cantos que circulam no âmbito da parentela [*tey'i*] – as quais, na avaliação das *rezadoras*, podem ser cantadas sem maiores riscos aos jovens. Os jovens e crianças aprendem os cantos que estão acessíveis e que podem ser aprendidos em sua *escola de reza*, transmitidos no interior da parentela e se engajam em todo o processo de realização dos *jeroky*: auxiliando na limpeza da casa de rezas e do pátio; no coser das roupas; na preparação dos alimentos e da bebida fermentada de milho [*kaguĩ*]; na construção dos adornos corporais e instrumentos de comunicação xamânica; na produção de registros audiovisuais; entre outros. Vale destacar também o seu papel na introdução de novos tipos de convites para estas festas: nos *avati kyry* mais recentes, têm sido responsáveis por elaborar convites digitais, difundidos através de redes sociais e de aplicativos de mensagens instantâneas.

As festas *avati kyry* envolvem, como mencionado acima, uma variedade de repertórios de danças-cantos, que vão desde cantos de difusão ampliada – como os *mborahéi* usados na recepção dos convidados e os *kotyhu* que encerram a festa –, até cantos de difusão restrita – como o canto longo [*mborahéi puku*] do milho e os *guahu*, que marcam a segunda noite da festa (TEIXEIRA; JOÃO, 2021, p. 14-16). Se aprender a cantar depende de *acompanhar* e ouvir [*ohendu*], é junto dos parentes, exercitando o *mborahéi joja* [cantar harmonicamente], que circulam esses diferentes tipos e conjuntos de cantos. Há um papel também das próprias *casas de reza*, ou *ogapysy*, no aprendizado coletivo dos cantos e do exercício do *mborahéi joja*, de forma que as festas nelas realizadas podem ser vistas como formas atuais da circulação e transmissão não apenas dos cantos-rezas, mas também de atualização do *teko porã*, modo de ser belo/bom, por meio das relações entre anfitriões e convidados (humanos e não humanos). Como explica um *rezador* da região de Amambai (MS), falecido no ano de 2019, não se pode construir uma casa e “largá-la”: “Na casa de reza tem batismo de criança, batismo de milho, *jerosy puku*. A *casa de reza* é pra todos: pra fazer *chicha* ali dentro, *guaxire*, aniversário, pra todo tipo de eventos ela serve, qualquer movimento”.

Assim, vejamos como ocorre o *mborahéi joja* na execução dos dois diferentes tipos de cantos-danças que apresentamos acima. No *mborahéi* de recepção “*Omoñendu ojeroky*”, transcrito musicalmente na *Partitura número 2 – Omoñendu*, as vozes de todos os cantadores que ocupam a posição anfitrião cantam em uníssono, sejam elas das crianças, jovens, adultos ou das *opuraheiva* que conduzem a dança-canto, neste caso, de circulação irrestrita<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Cantar em coro é um tema de grande rendimento não apenas para os Kaiowa como para outros coletivos guarani, como apontam outras etnografias que enfocaram o cantar desses povos (MONTARDO, 2009; MACEDO, 2010), e é um dos temas em foco na pesquisa atualmente desenvolvida por Tatiane Klein junto aos Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul.

<sup>40</sup> Vale destacar que o uníssono não é uma característica dos cantos *mborahéi*, sendo comuns as aberturas de vozes.

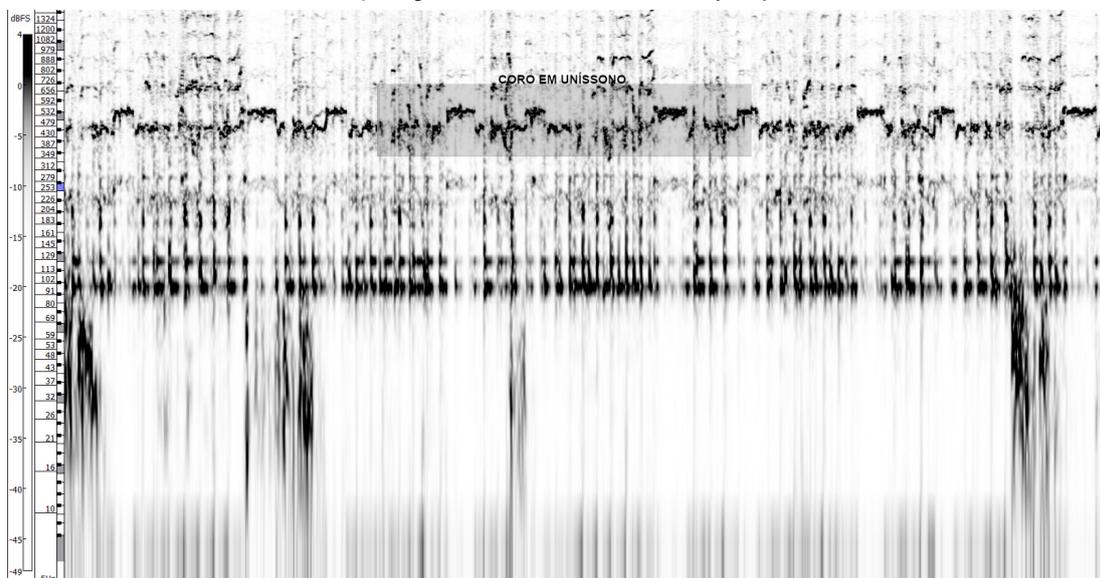
É o que também se pode visualizar no *Espectrograma número 1 – Omoñendu ojeroky*, em que a faixa entre 430 Hz e 530 Hz revela o desenho melódico feito pelo coro de vozes em uníssono e, nas faixas de menor frequência, o desenho rítmico feito pelos *mbaraka* [chocalhos] e as *takua* [bastões de ritmo].

Partitura número 2 – Omoñendu

## Omoñendu



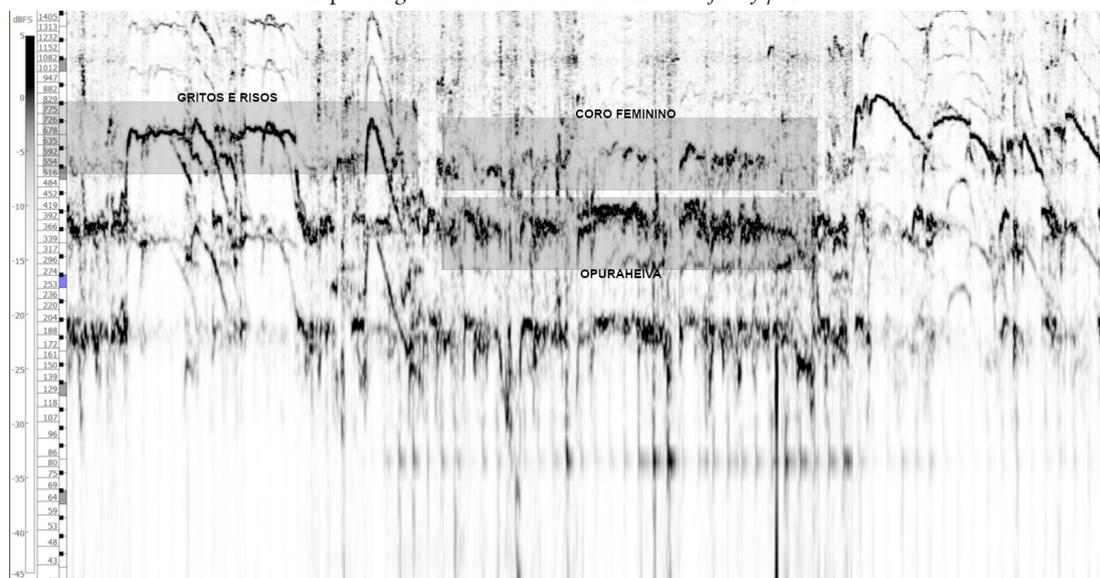
Espectrograma número 1 – Omoñendu ojeroky



As vozes não se comportam da mesma maneira na primeira noite do *avati kyry*, quando se inicia a execução do *mborahéi puku*, o canto longo do milho branco – que, muito embora venha sendo chamado de *mborahéi* ou *jerosy*, é também um *ñembo'e* ou *reza* no português falado pelos Kaiowa –, cuja aprendizagem e circulação é restrita, como já mencionamos. Partindo do excerto “*Jasuka mboaviju*” deste *ñembo'e*, observamos que apenas o *jerosyjara*, o especialista ou dono do *jerosy*, e seus aprendizes [*yvyra'ija*] é que cantam todos os versos; todos os demais apenas vocalizam com “*E he he / ehe ehe ehe*”<sup>41</sup>, acompanhando a dança-canto-caminhada com seus *mbakara* e *takua*. Aqui, o efeito que se busca é o de ser ouvido pelas divindades, buscando imitá-las, como apontou Chamorro (1995).

<sup>41</sup> Evocando Chamorro (1995), Montardo (2009, p. 161) coloca a seguinte hipótese para o papel das vocalizações com “*ehe*” nos cantos-danças guarani: “[...] Seu informante acrescenta que quando cantam o ‘heeee he he’, *ñandejára* recebe a palavra (mensagem) que eles lhe enviam. Conforme minha impressão em torno desta explicação, o texto da canção, com uma letra indefinida, tem o potencial de enviar um sinal que chama atenção das divindades, atuando como a flauta *mimby*”.

A reza-canto do *jerosy puku* tem, então, característica responsorial: a voz do *jerosyjara* chama as demais, que respondem em coro. Nesse caso, específico, como se pode ver abaixo no *Espectrograma número 2 – Excerto do jerosy puku*, as vozes podem se juntar à linha puxada pelo *opuraheiva*, na faixa dos 320 aos 450 Hz; à linha das mulheres, que cantam no intervalo de 5<sup>as</sup>, variando entre 530 aos 630 Hz; ou às linhas que indicam a algazarra dos gritos [*sapukai*], risos e ao falatório, entre os 530 e os 870 Hz, que acompanham permanentemente a massa de dançarinos-cantores em sua caminhada. Assim, as rezas-cantos que reproduzem “en la tierra el decir de Los-de-Ariba” (MELIÀ; GRÜNBERG; GRÜNBERG, 2008 [1987], p. 164) são coletivos, de forma que o sucesso da caminhada e do esforço para se fazerem ouvir por *tekojara kuéra* depende não só execução dos instrumentos musicais com concentração, dedicação e afinação (MONTARDO, 2019), mas de um vultoso corpo de vozes para “reforçar o cântico” do *mborahéi jara*, nas palavras de um dos *opuraheiva* de *Ka’aguirusu*. Izaque João (2011) resume: “[...] para os Kaiowá, essa relação de diálogo entre as divindades e as pessoas é sempre coletiva, apesar de ter um cantor principal”.

Espectrograma número 2 – Excerto do *jerosy puku*

O cantar junto ou em coro é, nesse caso, uma característica intrínseca do processo de transmissão dos cantos-rezas e saberes dos *rezadores*, que assegura a perpetuação das *escolas de reza* no tempo<sup>42</sup>; é também uma condicionante da própria comunicação xamânica. Se o cantar junto pode servir para transportar os cantos a outros contextos, isso só pode ocorrer graças a processos de seleção e identificação, pelos *porahéijara*, de quais tipos de danças-cantos podem circular de forma irrestrita e quais devem ser manejados apenas pelos especialistas. Entre esses cantos de circulação ampliada estão os cantos-danças *mborahéi*, os mais frequentemente usados nas apresentações para o público não indígena e nos projetos fonográficos protagonizados por comunidades kaiowa.

<sup>42</sup> Replicar o modo de conhecer das *escolas de reza* pode ser lido como uma resposta à perspectiva crítica de xamãs do povo Kaiowa, identificada pelo antropólogo Levi Marques Pereira (2004, p. 275), a “uma espécie de folclorização da cultura”, produzida pelo descompasso entre os discursos de preservação cultural de jovens lideranças que vivem nas reservas indígenas e suas práticas sociais, distanciadas do *ñandereko*.

O tema da circulação dos *mborahéi* e da formação de repertórios por meio de *escolas de reza* certamente demanda maior atenção e desenvolvimento, já que não parece ser casual a escolha de diferentes comunidades guarani, tanto entre os Kaiowa quanto entre os Mbya, por valorizar repertórios que circulam de forma irrestrita no âmbito da parentela (KLEIN, 2019a). O fenômeno dos CDs de corais guarani etnografado por Macedo (2010) é marcado pela intenção de gravar o *mborai kyry*, cantos das crianças, e não os *tarova* – cantos manejados pelos *oporaiva* nas sessões xamânicas na *opy*. Nos projetos fonográficos protagonizados pelos Kaiowa, da mesma forma, são os *mborahéi* e menos frequentemente os *ñembo'e*, *guahu* e *kotyhu* que sobressaem nas gravações, sempre feitas em coro, com o grupo de parentes que acompanha um determinado *opuraheiva* em suas sessões de *jeroky*<sup>43</sup>.

### 3 O movimento dos xamãs

Essa aproximação exploratória entre danças-cantos kaingang e kaiowa, como vimos até aqui, dá a ver formas distintas de relação com os repertórios de domínio dos xamãs ou *dos antigos* para propiciar a aprendizagem e fazê-los audíveis a diferentes auditórios. No primeiro caso, Kaingang, trata-se de uma transformação formal dos cantos aprendidos com os *kofá* [mais velhos] e com os *kujá* e, no outro caso, Kaiowa, trata-se de cantar junto com os *opuraheiva*, selecionando os cantos ou reforçando sua execução coletiva, a depender do regime circulação de cada tipo de canto. Ambos os casos, ainda que distintos, apontam para o protagonismo dos xamãs nesses movimentos: movimentos que não estão dissociados das posições ocupadas por eles nas formas de ação política kaingang e kaiowa, com as quais gostaríamos de concluir esse exercício etnográfico.

Para os Kaingang, assim como para os Kaiowa, os xamãs [*kujá*] são o epicentro das *retomadas*. São os detentores por excelência dos conhecimentos e práticas *kanhgág* que *adormeceram* ao longo dos séculos de contato: os poucos conhecedores dos procedimentos e dos repertórios relativos ao ritual do *Kiki* atualmente são rezadores ou renomados *kujá*, como Jorge Garcia. Os *kujá* são detentores de conhecimentos kaingang [*kanhgág jykuré*], os quais são basilares para as *retomadas* de práticas veiculadas por coletivos intergeracionais, dos quais aqui se destacou o *Nên Ga*, da TI Apucarantina. Ocupam também posição central nas reivindicações territoriais, como a *retomada* que ocorreu na TI Morro do Osso, onde se realiza de dois em dois anos o *Encontro dos Kujá*. São figuras que legitimam e dão visibilidade a um modo *kanhgág* de existir, viver em um território. Assim, se coletivos como o *Nên Ga* seguem o protótipo do *guerreiro*, indo à frente das mobilizações onde protagonizam sua *luta* por meio de seu repertório de *cantos-danças-rituais*, os *kujá* prefiguram a base, o princípio das *retomadas*, existenciais e territoriais. Alguns *kujá*, ainda, participam ativamente das mobilizações, não raro empreendendo nestes momentos a queima, a defumação e o banho feito com plantas específicas – os

<sup>43</sup> Uma exceção importante é o projeto editorial do livro *Cantos dos animais primordiais – Guyra guahu ha mymba ka'aguy ayvu*, em que 26 cantos *guahu* do repertório do rezador Atanásio Teixeira foram transcritos e traduzidos por Izaque João. O objetivo manifesto do *rezador* ao transformar em livro parte dos cantos *guahu* de que é detentor, era valorizar esse repertório – menos praticado do que outros e dominado principalmente por especialistas.

*ṽnh kagta* (plantas/remédios do mato) –, procedimentos que promovem proteção, limpeza e fortalecimento dos *guerreiros* presentes.

Nos movimentos kaiowa, os *rezadores* também têm proeminência, ainda que de forma distinta. Se entre os Guarani Mbya, a figura dos guerreiros e guerreiras, *xondaro* e *xondaria*, costuma ser a marca de suas mobilizações, indo à frente das marchas e ocupações, tendo como armas cantos-danças característicos e exercitando a habilidade da esquivia (SANTOS, 2017), entre os Kaiowa são os próprios xamãs que tomam a frente nesses momentos. Como já havia sugerido Sztutman (2012, p. 449), os xamãs guarani “[...] engajam-se em um duplo deslocamento: vertical, por meio da ‘palavra embriagada’, que lança os homens ao mundo dos deuses, e horizontal, na busca por novas terras, na dispersão pelo espaço [...]”, profetismo guarani esse que está na base, segundo Pimentel (2012) e Cariaga (2019), das várias formas de ação política kaiowa e guarani, especialmente na luta pela demarcação de suas terras<sup>44</sup>. Aqui essa ação se dá novamente por um mecanismo de seleção de repertórios. Ainda que sempre *acompanhados* por jovens, crianças e adultos, *guerreiros* que entoam cantos de circulação irrestrita e empunham seus *mbaraka* e *takua*, os *rezadores* kaiowa empregam um tipo específico de reza-canto para ir à guerra: os *ñembo’e*. De domínio restrito, essas rezas-cantos são destinadas a pacificar seus inimigos, a proteger o coletivo, a demover certos sujeitos de suas intenções<sup>45</sup>. Entre os Kaiowa, os xamãs são *jekoha*, esteios de seu modo de existência [*reko*], e também *tendotá*, aqueles iniciam um movimento – conectados ao protótipo guerreiro. Como ensinou uma *opuraheiva* da região de Amambai (MS): “Nossa arma é somente nossa *reza*”.

## Referências

- ALARCÓN, D. **O retorno da terra**: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. 2013. 272f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados sobre a América) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.
- AMOROSO, Marta Rosa. **Terra de Índio**: imagens em Aldeamentos do Império. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.
- AVERY, M. A. **Os caminhos das palavras levadas (estudos dos processos de tradução das artes verbais amazônicas)**. 2018. 311f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BALDUS, Herbert. **Ensaio de etnologia brasileira**. São Paulo: Editora Nacional, 1937.
- CARIAGA, Diógenes Egídio. **Relações e diferenças**: a ação política kaiowá e suas partes. 2019. 400p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-373.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer (org.). **Políticas culturais e povos indígenas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

<sup>44</sup> Vale destacar que as reuniões da Aty Guasu, a grande assembleia do povos Kaiowá e Guarani, começaram na década de 1980 como grandes encontros de rezadores, *jeroky guasu*, conforme ressalta Celso Aoki (Comunicação pessoal, 2016) e ainda hoje têm a proeminência dos *ñanderu* e *ñandesy*.

<sup>45</sup> Para um desenvolvimento deste tema, ver Klein (2019b).

- CHAMORRO, Graciela. Kurusu ñe'ëngatu: palabras que la historia no podría olvidar. **Centro de Estudios Antropológicos**, Universidad Católica, [s.l.], 1995.
- CHAMORRO, Graciela. **Terra madura Yvyaraguyje**: fundamento da palavra guarani. Dourados: Editora UFGD, 2008.
- CHAMORRO, Graciela. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. **Bulletin-Société Suisse des Américanistes**, [s.l.], n. 73, p. 43-58, 2011.
- CHAMORRO, Graciela. **Panambizinho**: lugar de cantos, danças, rezas e rituais kaiowá. São Leopoldo: Karywa, 2017.
- CHAMORRO, Graciela. A Prática do Xamanismo entre os Kaingang do Brasil Meridional: uma breve comparação com o xamanismo Bororo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 8, p. 113-129, 2002.
- CRÉPEAU, Robert R. Mito e ritual entre os índios Kaingang do Brasil Meridional. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 173-86, out. 1997.
- CRÉPEAU, R. R.; ROSA, R. R. G. d. Actualité et transformations de la Fête des morts chez les Kaingang du Brésil méridional. **Frontières**, [s.l.], v. 29, n. 2, 2018.
- CRESPE, Aline Castilho. **Mobilidade e temporalidade Kaiowá**: do Tekoha a reserva, do tekohará ao Tekoha. 2015. 427p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2015.
- SANTOS, Lucas Keese dos. **A Esquiva do Xondaro**: o movimento como ação política entre os Guarani Mbya. 2017. 310f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FAUSTO, Carlos. Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 385-418, 2005. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200003>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 30 jan. 2020.
- FERNANDES, Ricardo Cid. **Política e Parentesco entre os Kaingang**: uma análise etnológica. 2003. 288p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FIDELES, Jaciane Goj Téj Kuitá. **Expressões corporais kaingang como forma de transmissão de saberes na Terra Indígena Apucarantina**. 2020. 48p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- FREITAS, Ana Elisa de Castro. **Murur Jykre**: a cultura do cipó. 2005. 457p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- FREITAS, A. E. da C.; ROKÁG, F. da S. O kujà e o sistema de medicina tradicional kaingang-“por uma política do respeito”: Relatório do II Encontro dos Kujà, Terra Indígena Kaingang Morro do Osso, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. **Cadernos do LEPAARQ**, [s.l.], v. 4, n. 7-8, 2007.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. **Redes de relações nas Guianas**. [S.l.]: Editora Humanitas, 2005.
- GIBRAM, Paola Andrade. **Kagma Ti Eg Kâ Ki**: Um estudo panorâmico sobre a música dos índios Kaingang da T.I. Xaçecó. 2008. 66f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008a.
- GIBRAM, Paola Andrade. Dos sons para o além: uma análise da música presente no ritual Kikikoi dos índios Kaingang de Xaçecó, SC. **Mosaico Social**, [s.l.], v. 4, p. 39-56, 2008b.

- GIBRAM, Paola Andrade. **Penhkár**: política, parentesco e outras histórias kaingang. Curitiba: Editora Appris, 2016.
- GIBRAM, Paola Andrade. Falas da diferença: aconselhamentos e modos de ser kanhgág pé. **Campos – Revista de Antropologia**, [s.l.], v. 21, n. 1, p. 43-59, nov. 2020.
- GIBRAM, Paola Andrade. **Cantos sem fim**: formas políticas kaingang e seus movimentos. 2021. 461p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- GIBRAM, Paola Andrade; FIDELES, Jaciele Nyg Kuitá. Corpos-territórios kanhgág: políticas e violências de gênero a partir de uma perspectiva descolonizante. In: 31ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2018, Brasília, DF, 2019. **Anais [...]**. Brasília, DF, 2019.
- KLEIN, Tatiane Maíra. **Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul**. 2013. 121p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- KLEIN, Tatiane Maíra. **Como se faz um opuraheiva?** Registros e circulação de cantos-rezas guarani. Relatório de qualificação (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019a.
- KLEIN, Tatiane Maíra. **“Nossa arma é somente nossa reza”**: como os xamãs kaiowa e guarani vão à guerra. Comunicação oral apresentada na SALSA 2019, Panel 05 – “Configuraciones de la violencia y del conflicto en Espacios Periféricos”. Viena, 2019b.
- JOÃO, Izaque. **Jakaira reko nheypyru marangatu mborahéi**: origem e fundamentos do canto ritual Jerosy Puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri’y, Mato Grosso do Sul. 2011. 119p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.
- MACEDO, Valéria M. **Nexos da diferença**: cultura e afecção em uma aldeia Guarani na Serra do Mar. 2010. 322p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MELIÀ, Bartomeu; GRÜNBERG, Georg; GRÜNBERG, Friedl P. Los Paĩ-Tavyterá. **Etnografía Guarani del Paraguay Contemporáneo**, [s.l.], v. 2, 2008 [1987].
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Tradução intersemiótica, Sequencialidade e Variação nos Rituais Musicais das Terras Baixas da América do Sul. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 60, p. 342-355, 2017.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka**: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MONTOYA, Antonio R. Tesoro de la lengua guaraní. **Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”**, Asunción, 2011 [1639].
- MOTA, Lúcio Tadeu. A Guerra de Conquista nos Territórios dos Índios Kaingang do Tibagi. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 1, p. 187-207, jan.-jun. 1997.
- MOTA, Lúcio Tadeu. Os índios Kaingang e seus territórios nos campos do Brasil meridional na metade do século passado. In: MOTA, L. T.; NOELLI, F. S.; TOMMASINO, K. (org.). **Urí e Wási**: Estudos Interdisciplinares dos Kaingang. Londrina: Editora UEL, 2000. p. 81-190.
- MURA, Fabio. A trajetória dos chiru na construção da tradição de conhecimento Kaiowa. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 123-150, 2010.

- NIMUENDAJÚ, Curt U. **Etnografia e indigenismo**: sobre os Kaingang, os Ofaié-Xavante e os índios do Pará. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993 [1913].
- NOELLI, Francisco Silva. O mapa arqueológico dos povos jê no sul do Brasil. *In*: TOMMASINO, K.; MOTA, L. T.; NOELLI, F. S. (org.). **Novas Contribuições aos Estudos Interdisciplinares dos Kaingang**. Londrina: Ed. da UEL, 2004. p. 19-55.
- PEREIRA, Levi M. Situação Territorial dos Kaiowá e Guarani Hoje. *In*: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany. (org.). **Povos Indígenas no Brasil 2011-2016**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017. p. 741-744.
- PEREIRA, Levi M. O pentecostalismo Kaiowá: uma aproximação dos aspectos sociocosmológicos e históricos. **Transformando os Deuses**, [s.l.], v. 2, p. 267-302, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **Festa e Guerra**. 2015. 126p. Tese (Livre Docência) – Departamento de Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- PIMENTEL, Spensy K. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani**. 2012. 364p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PINHEIRO, Maria Helena de Amorim. **A emergência do ritual do kiki no contexto contemporâneo**. 2013. 191p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- PISSOLATO, Elizabeth. Dimensões do bonito: cotidiano e arte vocal Mbya-Guarani. **Espaço Ameríndio**, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 35, 2008.
- RODGERS, Ana Paula Lima *et al.* A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul. *In*: LUHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela. (org.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 139-183.
- ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. **Os Kujã são Diferentes**: um estudo etnológico do complexo xamânico dos Kaingang da Terra Indígena Votouro. 2005. 416p. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SERAGUZA, Lauriene. Mulheres em retomadas: sobre política e relações de gênero entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul. **Tessituras**, Pelotas, v. 6, n. 2, p. 215-228, jul.-dez. 2018.
- SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal**. São Paulo: Edusp, 2012.
- TEIXEIRA, Atanásio; JOÃO, Izaque. **Cantos dos animais primordiais – Guyra guahu ha mymba ka'aguy ayvu**. São Paulo: Hedra, 2021.
- TOMMASINO, Kimiye. **A História dos Kaingang da bacia do Tibagi**: uma sociedade Jê Meridional em movimento. 1995. 351p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- TOMMASINO, Kimiye; RESENDE, Jorgisnei Ferreira de. **Kikikoi – ritual dos Kaingang na área indígena Xapecó**: registro áudio-fotográfico do ritual dos mortos. Londrina: Midiograf, 2000.
- VEIGA, Juracilda. **Organização social e cosmovisão Kaingang**: uma introdução ao parentesco, casamento e nomeação em uma sociedade Jê Meridional. 1994. 220p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.
- VEIGA, Juracilda. **Cosmologia e práticas rituais Kaingang**. 2000. 304p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000.

VIETTA, Katya. **Histórias sobre terras e xamãs kaiowa**: territorialidade e organização social na perspectiva dos Kaiowa de Panambizinho (Dourados, MS) após 170 anos de exploração e povoamento não indígena da faixa de fronteira entre o Brasil e o Paraguai. 2007. 512p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté—os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; ANPOCS, 1986.

WIESEMANN, Ursula Gojtéj. Os dialetos da língua Kaingang e o Xokleng. **Arquivos de Anatomia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. III, ano III, 1978.

WIESEMANN, Ursula Gojtéj. **Kaingang-Português**: dicionário bilíngue. Curitiba: Editora Evangélica Esperança, 2002.

#### **Tatiane Maíra Klein**

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e pesquisadora do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA-USP).

Endereço profissional: Centro de Estudos Ameríndios (CEstA/USP), Rua do Anfiteatro, n. 191, Cidade Universitária, São Paulo, SP. CEP: 05508-060.

*E-mail*: [tatimaklein@gmail.com](mailto:tatimaklein@gmail.com)

**ORCID**: <https://orcid.org/0000-0001-6384-0144>

#### **Paola Andrade Gibram**

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2021) e pesquisadora do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA-USP)

Endereço profissional: Centro de Estudos Ameríndios (CEstA/USP) – Rua do Anfiteatro, n. 191, Cidade Universitária, São Paulo, SP. CEP: 05508-060.

*E-mail*: [pagibram@gmail.com](mailto:pagibram@gmail.com)

**ORCID**: <https://orcid.org/0000-0003-4369-8675>

### **Como referenciar este artigo:**

KLEIN, Tatiane Maíra; GIBRAM, Paola Andrade. Entre *t̃nh* e *mborahéi*: cantos e movimentos kaingang e kaiowa. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 3, e71249, p. 114-143, setembro de 2022.