

O BRILHO DO MARACÁ: CHOCALHOS, CANTOS-REZAS E SEUS REGISTROS ENTRE OS  
KAIOWA E GUARANI (MS)<sup>1</sup>

Tatiane Maíra Klein (PPGAS/USP)

PALAVRAS-CHAVE: Guarani, música, xamanismo



*Figura 1: Cena em que os Wajãpi assistem aos registros dos cantos-rezas kaiowa / Vídeo nas Aldeias*

#### O ESPÍRITO DA TV

Corte seco. Aos 7 minutos e 21 segundos, surge na tela a imagem de um homem de olhos semicerrados, que canta e dança em meio a vozes em coro, femininas e masculinas. Sua cabeça é adornada por uma coroa emplumada; colares de contas cobrem seu dorso; sua mão esquerda faz vibrar um chocalho lustroso e chiante. Um musicólogo facilmente identificaria o objeto como um idiofone, instrumento musical cujo corpo vibra ao ser tocado. Já se o espectador fosse um etnólogo, ele provavelmente

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília (DF).

veria um xamã ameríndio com seu maracá, um objeto comum a muitos dos povos indígenas na América do Sul. Era no pátio de uma aldeia do povo Wajãpi, no Amapá, que se formava um pequeno auditório: homens, mulheres e crianças em torno de um aparelho de televisão, reunidos para ver e ouvir os cantos-rezas vindos de longe.

Começa uma discussão coletiva sobre a natureza daquelas imagens, trazidas das noites em que os Kaiowa e Guarani<sup>2</sup>, no Mato Grosso do Sul, se reúnem para cantar e dançar com seus *mbaraka*, percutindo-os na posição vertical. “Quando se agita o maracá, a substância dos espíritos penetra nele”, pontua um dos espectadores wajãpi. “Esse pessoal está se transformando; eles é que mandam os espíritos”, completa o chefe Waiwai, um dos protagonistas do vídeo-documentário. “Seu maracá se iluminou”, alguém constata, usando o termo *marari*, em wajãpi, para se referir ao objeto. Não demora para que se abra uma polêmica. De pé, um homem afirma que os Guarani e os Wajãpi estão contentes com a chegada dos espíritos, já que eles “vêm para curar”, mas uma mulher o contraria, dizendo: “Acho que os espíritos vêm para matar”.

Os efeitos da chegada dos espíritos seriam sentidos já naquela noite, ainda que alguns garantissem que eles seriam barrados pelo pajé wajãpi. Em entrevista, um homem conta que por ter ido dormir tarde, havia se sentido fraco e quase teria sido morto pelos espíritos trazidos pelas imagens dos Guarani: “As substâncias dos espíritos talvez tenham vindo pela TV. Eles foram chamados pelo som do maracá”, avalia, reproduzindo o chiado e o movimento circular do artefato. Na cena seguinte, o chefe Waiwai tranquiliza a todos afirmando que os Guarani eram seus parentes e que, portanto, não teriam motivos para agredir os Wajapi. –*Paie*, segundo ele, era bom mesmo para matar inimigos, como os garimpeiros que ameaçavam e invadiam a Terra Indígena Wajãpi na década de 1990.

Em 2016, projetei estas mesmas cenas do documentário a um grupo de professores kaiowa e guarani, durante uma aula da Licenciatura Intercultural Teko Arandu, e o xamã kaiowá que nos acompanhava em sala de aula fez seus comentários, concordando com as especulações dos Wajãpi: tanto o *mbaraka* e quanto os registros de seu som e de suas imagens podiam ser mesmo perigosos.

---

2 Tenho pesquisado junto a povos guarani-falantes que vivem no Brasil, identificados convencionalmente pela literatura como Guarani Kaiowá, Guarani Nandeva e Guarani Mbya. Neste ensaio adoto os termos atualmente utilizados por meus interlocutores para se autoidentificarem, a saber Kaiowá, Guarani, em Mato Grosso do Sul (MS), e Mbya, em São Paulo (SP). Este englobamento abstrai, sem dúvida, uma série de outros etnônimos e formas de fazer/desfazer coletivos que operam entre mais de 280 mil pessoas (Mapa Guarani Continental, 2016) no sul da América Latina. Em Mato Grosso do Sul, os Kaiowá e Guarani somam juntos cerca 65 mil pessoas e os Mbya, em São Paulo, em torno de 13 mil.

\*

Início esta comunicação com esse encontro mediado pelo vídeo<sup>3</sup> entre dois povos falantes de línguas tupi-guarani, um amazônico e outro no Brasil meridional, para enfocar estas afirmações dos Wajãpi e do xamã kaiowa. Quero tomá-las não como meras opiniões ou interpretações sobre um fato ou uma coisa, mas como expressões de um tipo de pensamento que atribui a este chocalho, seu som, os cantos e movimentos que o acompanham. Isto pressupõe não tentar reconstituir o pensamento nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) – por exemplo, afirmando que os Wajãpi *acreditam* que os espíritos enviados pelos Kaiowa e Guarani viajaram através da TV –, mas efetivamente tomar os objetos do pensamento indígena como conceitos, imaginando “o mundo possível que eles projetam” (Idem, 2015, p. 218).

Alguns objetos do xamanismo kaiowa e guarani, como *mbaraka*, *takuapu*, *mimby*, *guyrapa’i*, ainda que categorizados como instrumentos musicais, são dotados de estatutos ontológicos próprios. O *mbaraka* comumente descrito pelos Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul como “celular para falar com Ñanderu”, aparece na etnografia de Deise Lucy Montardo como um mestre que ensina a cantar o *jeroky* (2009, p. 170), enquanto *guyrapa’i* ensina os *kotyhu* e *guahu*, outros gêneros musicais kaiowa. Já *mimby apyka* serve aos rezadores para “avisar Pa’i Kuara (Sol) onde estão” (Idem, p. 175), funcionando como uma linha telefônica cujo toque é ouvido pelos deuses<sup>4</sup>.

Segundo os interlocutores da pesquisa de doutorado que estou desenvolvendo<sup>5</sup>, os registros em áudio e vídeo desses instrumentos e dos cantos-reza kaiowa e guarani também veiculam sua agentividade e capacidades de comunicação. Neste trabalho, assim, me proponho a iniciar uma investigação sobre como pensar através (SALMOND *et al*, 2007)<sup>6</sup> do *mbaraka*, partindo do diálogo com uma rezadora kaiowa acerca de suas formas de execução e funcionamento e de descrições produzidas por outras etnografias sobre o xamanismo de povos tupi-guarani. Assim, para buscar entender *o que é e como opera o mbaraka* dos Kaiowá e Guarani, traçarei comparativos com outros destes

3 Registrado em *O espírito da TV* (1990, 18’) um dos primeiros curta-metragens realizados pela antropóloga Dominique Gallois em parceria com o cineasta Vincent Carelli, cujo projeto, o Vídeo nas Aldeias, do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), tinha como objetivo consolidar uma rede indígena de comunicação por meio de correspondências audiovisuais.

4 Importante notar que este caráter invocatório do aerofone *mimby* é também, segundo a autora, atribuído aos cantos-rezas com letras indefinidas, que têm a capacidade de evocar (Idem, p. 161).

5 A saber, “Como se faz um *opuraheiva*? Registros e circulação de cantos-rezas guarani”, desenvolvida junto Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP), sob orientação da Profª. Drª. Dominique Tilkin Gallois.

6 Estes autores têm apostado em uma virada metodológica, chamada de ontológica, que sugere que a Antropologia leve às últimas consequências a tarefa de tornar visíveis os inumeráveis “modos como pessoas e coisas podem se diferenciar de si mesmas” (HOLBRAAD e PEDERSEN, 2017, p. 29).

instrumentos de mediação por excelência (LÉVI-STRAUSS, 1967), os chocalhos tupi-guarani – que, penso, operam também como tecnologias de comunicação.



Figura 2: Xamã kaiowa e seu mbaraka em cena do vídeo "O espírito da TV" / Vídeo nas Aldeias

#### CELULAR PRA FALAR COM ÑANDERU

A clássica descrição dos maracás tupinambá feita por Hans Staden, no século XVI, diz: “Os selvagens crêem numa coisa que cresce como uma abóbora”. Ao ser recuperada na etnografia Deise Lucy Montardo (2009, p. 164) sobre a música guarani, não é aspecto coisal que o viajante parecia imputar ao maracá o que é destacado pela autora, mas sim aquilo os pajés diziam sobre ele: espíritos de longe seriam capazes de dar-lhes poder e fazê-los falar. A menção está na seção dedicada pela antropóloga a apresentar os instrumentos musicais guarani, em que o *mbaraka* é descrito como um “idiofone do tipo chocalho globular” (2009, p. 163), feito do porongo (*Lagenaria*), e, ao mesmo tempo, é revelado como uma pessoa a partir das interlocuções com a *ñandesy* ou rezadora Odúlia Lopes. O corpo do *mbaraka*<sup>7</sup>, como o dos jovens em reclusão, precisa

7 Entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul, o termo *mbaraka* se refere aos chocalhos, enquanto entre os Mbya, aos violões utilizados para a marcação de ritmo nos *mborai tarova*, na casa de rezas, e também em outros gêneros musicais e de dança. Os chocalhos, em geral menores, são

ser esfriado; ele deve ser percutido todos os dias para ganhar vida e aprender a falar, tal qual uma criança; nos desenhos feitos pelos interlocutores de Montardo, aparece sempre com um rosto sorridente; é comparado por dona Odúlia às cabeças humanas (Idem, p. 164), sendo adornado e pintado com urucum.

Mas qual seria a novidade deste tipo de descrição? Sztutman (2012, p. 494) revisita a análise de Ronaldo Vainfas (1995, *apud* Sztutman) sobre personificação do maracá tupinambá e o historiador por interpretar a associação do instrumento a Jesus, em uma espécie de “idolatria insurgente” produzida pela situação colonial. Seguindo princípios identificados por Severi (2007) na composição de imagens quiméricas pelos Apache, Sztutman sugere que a condensação das imagens da cruz e do maracá, observada no caso tupi, deve ser compreendida como uma forma de ativar capacidades de entidades não humanas, produzindo comunicação entre humanos e não-humanos, em “um processo análogo ao do paralelismo nos cantos xamânicos, em que 'imagens verbais' são unidas de maneira a construir uma dimensão que se poderia dizer sobrenatural” (Idem, p. 499-500).

Assim, o *mbaraka* e os demais instrumentos musicais guarani aparecem, nas interlocuções de Montardo com rezadores e rezadoras Kaiowá, Guarani e Mbya, através de afirmações e metáforas que falam sobre seu estatuto ontológico, dispostas ao longo de toda a etnografia: “Os instrumentos musicais são seres que requerem um contexto para seu efetivo emprego e um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades” (Idem, p. 162). Esse mecanismo tradutório, operado pelos xamãs e levado a sério pela pesquisadora, bem como a análise musicológica do repertório de cantos-rezas do *jeroky guasu kaiowá*, dão a ver uma teoria musical guarani que termina por produzir novas extensões de determinados conceitos nativos. Um deles é *ñe’ẽ*, noção cujas glosas por “alma” e “palavra”, e não como “linguagem”, são rebatidas pela Montardo como logocêntricas, afinal “os deuses se comunicam cantando, e os Guarani vão ao seu encontro dançando” (2009, p. 277).

---

denominados *mbaraka mirĩ*, como pude observar circulando por diferentes *tekoa mbya* em São Paulo. Montardo (Idem) recupera outros empregos do termo *mbaraka* entre povos tupi-guarani atuais (como música, por exemplo, canção ou identificando outros instrumentos musicais), mas para acompanhar suas transformações seria necessário um esforço comparativo maior.

É efetivamente por meio dessa proliferação de metáforas, da união de ‘imagens verbais’, que os pensadores kaiowá emitem enunciados precisos sobre a natureza de certos objetos de seu xamanismo, bem como sobre suas capacidades de ação e de comunicação. Importa, assim, menos o fato de mobilizarem como metáfora para *mbaraka* uma tecnologia não indígena, o *celular*, do que o que está pressuposto no modo de funcionamento deste meio de comunicação: fazer uma ligação, chamar alguém, travar um diálogo. Se os xamãs guarani alcançam magnitude através de “rituais de comunicação com os deuses nos quais dançar e cantar eram uma possibilidade de aproximar-se, cada vez mais, do patamar celestial, de tornar-se semelhante às entidades divinas” (Sztutman, 2012, p. 447) é preciso também de meios capazes de viabilizar esta comunicação.



Figura 3: Xamã araweté com seu aray /Eduardo Viveiros de Castro, 1986

### O BRILHO DO MARACÁ

A etnografia de Montardo reforça que os cantos xamanísticos do *jeroky* 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) (p. 276)”. Percorrer este caminho depende não só dos cantos, como da execução dos instrumentos musicais com concentração, dedicação e afinação – encadeados de forma intersemiótica (MENEZES BASTOS, 2007, p. 297).

Assim, durante o *jeroky* kaiowa, o rezador geralmente conduz o ritual através do *mbaraka*. Ainda que não explore de maneira sistemática as muitíssimo variadas formas de execução deste chocalho, Montardo nota que “os Kaiowá definiram o tocar *mbaraka* na posição vertical com o verbo *apyryry*, o mesmo termo usado para o nascer do sol, e na posição horizontal como *ambovera mbaraka*, ‘faço brilhar o chocalho’” (Idem, p. 167). Uma de minhas interlocutoras de pesquisa, uma *opuraheiva*<sup>8</sup> kaiowa que vive na

---

8 Podemos traduzir *opuraheiva* ou *oporaiva*, variações de um mesmo termo guarani, como “aquele que canta”.

Reserva Indígena de Dourados (MS), explica que a distinção de toques do *mbaraka* também tem a ver com os cantos e rezas que os acompanham: “cada toque dele tem uma palavra”. O toque na posição vertical, segundo ela, é utilizado para acompanhar o *mborahei* ou cantos, como o *kotyhu* (*guaxirê*) e o *guahu*, enquanto o toque na posição horizontal acompanha o *ñevanga*, classificado pelos kaiowa como um tipo de reza curativa.

Segundo as explicações desta rezadora, que herdou o *mbaraka* e o *xiru*<sup>9</sup> de seu avô, “*mbaraka* a gente não toca à toa não”. Isso porque, assim como o *mimby*, um aerofone tocado pelos *ñanderu* no início das rezas, o *mbaraka* promove a comunicação com as divindades, chamando-as para visitar os rezadores e falar com eles nas noites de *jeroky*. “Ele funciona assim”, me ensina a senhora, “quando você toca, o *xiru hyapu guasuva*, o *xiru pa’i tanĩ*, o deus, já escuta o *mbaraka*. Quando você toca, ele já sabe que ainda tem rezador aqui na terra. (...) Se for à noite, ele visita a gente e a gente vê, a gente escuta a voz [dele]”. Nestas visitas, ela conta, as divindades descem até a altura da copa das árvores e, de lá, com roupas brilhantes, conversam com os rezadores. É a partir destes atributos de luminescência que iniciarei agora uma comparação do *mbaraka* com outro chocalho tupi-guarani: o *aray* dos Araweté.

Descrito por Eduardo Viveiros de Castro não apenas como um instrumento de mediação, mas de transformação, o *aray* não é o único chocalho utilizado por este povo tupi-guarani que vive na região do Xingu, no Pará. Suas danças *opirahe* são frequentemente acompanhadas por *maraka’i*<sup>10</sup>, um chocalho de cabaça, mas a ação xamânica é necessariamente operada através do *aray*, acompanhado de cantos ou não. É efetivamente a posse do *aray* que serve como um emblema da capacidade xamanística que, no caso dos Araweté assim como entre os Wajãpi e os subgrupos Guarani, não é um papel social fixo: “Isto significa que todo adulto é um pouco xamã, e que no limite

---

9 *Xiru* ou *kurusu* é uma cruz de madeira portada pelos rezadores kaiowa que costuma ser legada a eles por seus iniciadores. Marca, assim, uma forma específica de transmissão dos saberes dos xamãs a seus aprendizes, que, entre os Kaiowa, também enfatiza aspectos como timbre e tom de voz, além de ritmo e memória, atributos que requerem um treinamento árduo para serem produzidos no corpo, como aponta Pimentel (2012), ecoando as etnografias de João (2011) e Montardo (2009). A primeira descreve a existência de “escolas de xamanismo” entre os Kaiowa, com estilos próprios, enquanto a segunda (pp. 47-48) destaca que, entre os rezadores desse povo, os cantos também são aprendidos através dos sonhos e que o papel dos mestres é de orientação, para evitar que a pessoa corra riscos de saúde ou sucumba ao medo.

10 Termo que pode ser traduzido como chocalho pequeno, tal qual a expressão *mbaraka mirĩ* entre os Mbya atuais, ambos utilizados como instrumentos musicais de ritmo. Os Wajãpi também têm um chocalho que acompanha suas danças *porai*, à diferença do *marari*, que, segundo Dominique Gallois (comunicação pessoal) não pode ser descrito como instrumento musical, já que seu uso é restrito às curas xamânicas e só pode ser manejados pelos pajés, como veremos adiante.



toda unidade conjugal é uma unidade xamanística” (1986, p. 535)<sup>11</sup>. É também como um emblema, “documento do índio” nas metáforas de seus interlocutores, que Montardo descreve o *mbaraka*.

Tal qual *mbaraka*, *aray* é tocado por meio de uma variedade de movimentos, mas ele não se presta, segundo Viveiros de Castro, às marcações feitas por um instrumento de ritmo (como *maraca'i*, *mbaraka*, *mbaraka mirĩ* e o *maracá wajãpi* fazem). Seu som é chiante e contínuo e ele pode fazer movimentos centrípetos, para atrair e incorporar forças, ou centrífugos, para dispersar as flechas de inimigos: “O *aray*, como o tabaco, é uma coisa de saber, e uma coisa que ilumina. Ele é, aliás, uma coisa ígneo-fulgurante: relampeja e incendeia a terra, nas mãos dos xamãs e dos deuses. Dele se diz ser um continente de raios (*tatã ipe riro*)” (Idem, p. 536).

Esta simbologia ígnea, comum aos chocalhos tupi-guarani, está expressa no corpo do *aray* por uma coroa de plumas de arara vermelha, com que é adornado. Mas se, como *aray*, o *mbaraka* dos Kaiowa resplandece (*overa*), se ilumina, não é por meio de marcas visíveis, mas de seu movimento, tal qual *marari* – curiosamente identificado com ele pelos espectadores wajãpi na cena que abriu este ensaio. Esta capacidade, aqui, é marcada internamente, segundo Montardo (Idem), pelas pedras, *ita*, que dona Odúlia inclui no interior do chocalho: são cristais de quartzo, que lembram, de forma material, a ontologia dos espíritos amazônicos identificada por Viveiros de Castro (2006).

“Os *mbaraka* que dona Odúlia usa têm 90 e 70 anos. Acompanhei a confecção de um *mbaraka* feito pra mim. Dona Odúlia colocou dentro do porongo três pedrinhas de quartzo; quatro *kapi'i*, sementes de nossa-senhora; cerca de vinte *yva hũ jeroky*, sementinhas pretas; duas sementes de *ñandejara jety* ou *mbakuku*, a ‘batata-de-deus’; e uma lasca de madeira do *chiru* (cruz-de-madeira). As sementes têm que ser escolhidas; se colocar à toa, qualquer uma, *ndojehete ndovy'ai mbaraka*, ‘não fica feliz o corpo do *mbaraka*’ (...)” (MONTARDO, 2009)

Refletindo sobre a relação entre escuta e poder no xamanismo dos Tikmũ'ün, Rosângela Tugny (2011) usa da ideia de intensidade para pensar a distância entre os mundos explorados pelos cantos xamânicos daquele povo; a comunicação com os espíritos, *yamiÿxop*, é feita pelos cantos não como veículos que viajam pelos espaço, mas como habitantes de um determinado espaço ou região de vicinalidade (p. 100),

---

11 Na versão resumida de sua tese de Doutorado, Viveiros de Castro afirma que “todo homem araweté é um pouco xamã” (pp. 55-58), já que o *aray* seria portado unicamente por homens e às mulheres seria reportado o poder de quebrá-lo. Seu uso seria feito especialmente pelos xamãs, mas também por quaisquer homens casados, capazes de sonhar/ter visões com os *Maĩ* – ao contrário das mulheres.

operando por meio de relações intensivas: “O limiar que separa os vivos e os mortos, os humanos e os não humanos, é a própria luz. Não é necessário cantar muito alto para perfurar tais barreiras (...). Relações invisíveis tornam-se visíveis” (Idem, p. 105).

Se as pessoas não costumam ser capazes de ver o *mbaraka overa*, como explica a xamã kaiowa à antropóloga Deise Lucy Montardo (Idem, p. 164), gostaria de sugerir que é efetivamente a relação entre visibilidade e invisibilidade, produzida de forma *intensiva* pelo brilho destes chocalhos, que instaura a capacidade de comunicação com humanos e não humanos, divindades e espíritos. A rezadora que me explicou sobre o funcionamento de *mbaraka* conta que, hoje em dia, as divindades chamadas pelo *mbaraka* e pelo *mimby* só descem até a copa das árvores, mas, no tempo de seus avós, vinham até o chão onde pisamos falar aos rezadores. O *mbaraka* brilha (*overa*), ela conta, porque *tem espíritos*, os quais são enviados a um determinado local e se tornam visíveis por suas roupas brilhantes (*rendy hu’i*).

#### RECIPIENTES, CORPOS E RELAÇÕES

É Sztutman (2012) quem recorda brevemente a reflexão de Lévi-Strauss, nas *Mitológicas*, sobre o papel dos chocalhos de cabaça como instrumentos de mediação na América do Sul. Os chocalhos seriam “bons para pensar” por causa de sua forma: são continentes de ar que também são contidos por ele. Demonstrado por meio da análise estrutural de narrativas míticas sobre a origem do tabaco, este papel de mediação dos chocalhos aparece em uma relação simétrica com a fumaça do tabaco e em uma relação análoga com os sinos, que, na tradição europeia eram também instrumentos mediadores (LÉVI-STRAUSS, 1967), “apresentados na Igreja do mesmo modo que as crianças recém-nascidas, dotados de padrinhos e madrinhas e que recebiam um nome” (p. 419).

Os chocalhos não teriam, entretanto, apenas a função de chamar, mas também a de servir como um suporte, ou um corpo, para a fala dos espíritos, que se exprimiriam através de sua voz (Idem). Em posição oposta estaria outro tipo de esfera, a meia cabaça ou *cabaça diabólica*, aproximada por Lévi-Strauss aos instrumentos das trevas, a qual, em lugar de realizar “a conjunção mediatizada e benéfica com o mundo sobrenatural”, faria “a conjunção não mediatizada e maléfica com a natureza” (Idem, p. 421). A partir dos mitos Xerente, o autor ordena um grupo de transformações dos recipientes feitos de cabaça, cruzando códigos culinários e acústicos.

“O chocalho é um continente de ar, contido no ar, a cabaça diabólica é um continente de ar, contido na água. Os dois objetos se opõem,

portanto, quanto ao continente, que é ou o ar ou a água. Um deles introduz o sobrenatural no mundo da cultura e o outro, sempre descrito como ricamente ornamentado, parece fazer a cultura emergir da natureza, então simbolizada pela água” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 429)

Não pretendo aqui atravessar, passo a passo, todos os argumentos do autor, mas lembrar que é deste modo, indo da lógica das qualidades sensíveis à lógica das formas, presente no pensamento filosófico como no pensamento mítico, é que Lévi-Strauss reforça o valor tópico dos mitos sul-americanos para problemas do pensamento – ou, dizendo de outra forma, do valor da mitofísica como uma metafísica (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Mas voltemos a *marari*, o chocalho que os Wajãpi confundiram com *mbaraka*, para refletir sobre como essa mediação acontece.

À diferença dos outros instrumentos xamânicos de comunicação de que falei até aqui, *marari*, chocalho wajãpi que contém *-paie* e que se ilumina, não é utilizado como insígnia por seus portadores wajãpi, nem como instrumento de marcação de ritmo. Em comunicação pessoal, Dominique Gallois explicou a mim porque não existem descrições etnográficas ou musicológicas de suas formas de execução: “o *marari* de alguém que tem pajé não pode ser usado por quem não tem; é muito perigoso e por isso é sempre guardado no topo da cobertura da casa, para evitar que incautos o chochoalem e assim chamem a presença dos seres que estão ali presentes em forma *õpi-warã*” (2018). Em um livro (2008) elaborado pelos professores wajãpi para explicar por que as fotografias e imagens gravadas carregam o *i’ã* (princípio vital) de quem foi fotografado, uma ilustração é uma expressão eloquente desse “recipiente” que é ao mesmo tempo um “caminho” (GALLOIS, 1987, p. 44).

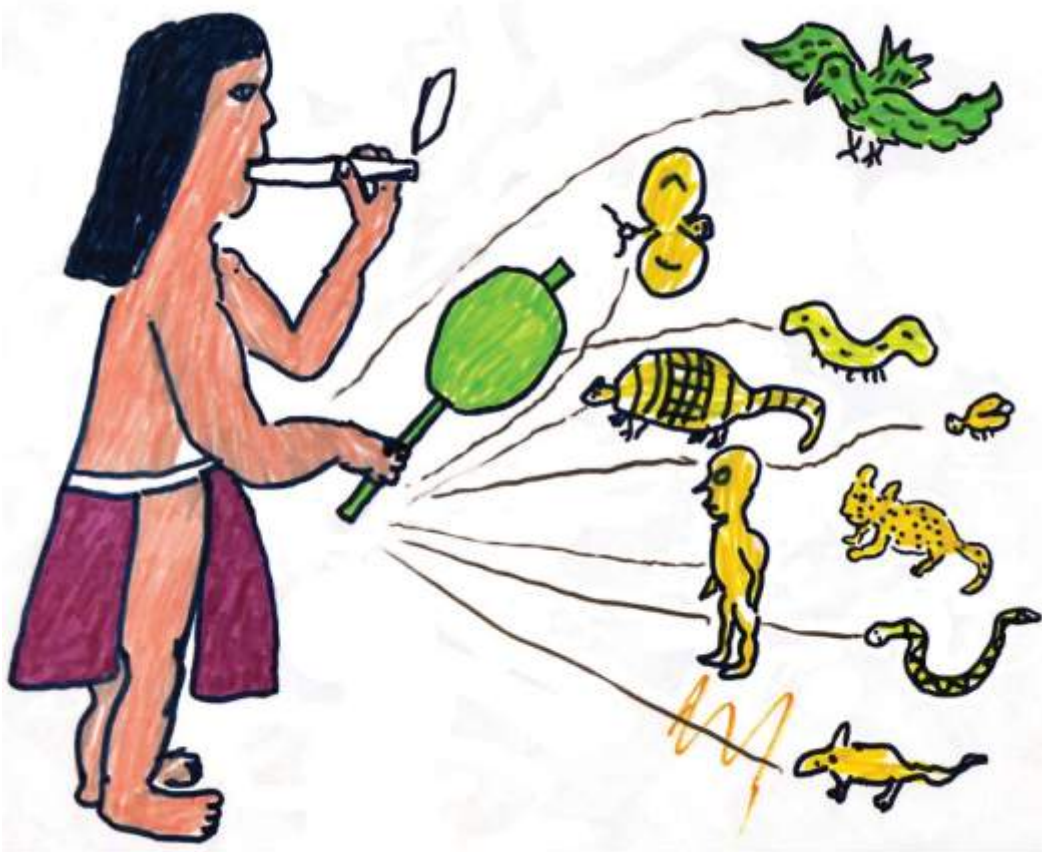


Figura 4: Pajé wajãpi “chama” donos dos animais com marari / Pesquisadores Wajãpi

Entre os Wajãpi, explica a autora, o conceito *i-paie*, longe de uma faculdade de apenas uns ou outros, está distribuído por todo o universo, aplicando-se aos animais, plantas e objetos – como *marari*. Todos (ou quase) *têm pajé*, mas o que autoriza o uso deste chocalho nas sessões xamanísticas, o que qualifica alguém como um xamã, é o fato de ser “algo mais que uma pessoa humana” (Idem, p. 40). Este ser algo mais, que permite uma comunicação privilegiada com o mundo sobrenatural, é produzido por um conjunto de substâncias e armas que possuem pajé (Idem, p. 41) e de elementos que promovem a clarividência e a locomoção desses viajantes. Assim, *i-paie* se expressa como uma relação, uma “forma de controle do movimento” entre as diferentes esferas do universo.

O que potencializa a comunicação visual dos xamãs são seus *warua* (espelhos) e os *tupãsã* (caminhos): “Através do 'espelho', o xamã vê as diferentes categorias que povoam o universo – terrestre, aquático ou celeste – em sua forma primitiva: todos são

*iane bo* (=como nós) e vivem em sociedade à imagem do mundo dos homens” (p. 43). Já os caminhos são os elementos de comunicação que “ligam todos os seres a seus respectivos ‘mestres’, ou *-jar*, donos das espécies naturais”. Os *tupã*sã preexistem no universo, mas só os xamãs os veem permanentemente e podem manipulá-los – como fazem com *marari* por saberem *chamar* por meio da fumaça de tabaco, da palavra, dos cantos, instrumentos de locomoção.

Mas aqueles que têm pajé são também recipientes. Eles possuem uma relação de consubstanciação com suas substâncias *õpi-wan*, imagens ou roupas da relação xamanística que aparecem como lagartas, jaguares e outros, e das quais, por ter pajé, *marari* também é um receptáculo: “O xamã não se limita a carregar *õpi-wan*, ele é o que seus *õpi-wan* são” (p. 46). Da mesma forma, me explica Gallois em uma comunicação pessoal, *marari* funciona para chamar porque é um recipiente em que as substâncias que materializam, em que os espíritos se sentem aconchegados – como no corpo do xamã e em outros recipientes: “É porque é um corpo que ele é recipiente. Cheio de *opiwarã* ele é a pessoa do espírito que foi chamado, que pode sair de lá e ir se aconchegar em outros corpos”.

Se até aqui vínhamos dando atenção a um objeto como responsável pela comunicação xamânica, a etnografia de Gallois ensina que devemos procurar descrever tudo que se articula para produzir a relação xamanística. Não é *marari*, o chocalho visível, que pode conter sementes, pedrinhas, ou miçangas, aquele que segundo a autora melhor revela as propriedades *i-paie*, mas outro: *aku ma'e* ou *ma*. Conforme a descrição de Seremete Wajãpi, evocada pela autora, este recipiente invisível “é leve como a bruma, voa carregado pelo gavião real, seguindo a direção do vento, indicada pela fumaça dos cigarros do xamã que dirige”. O *aku ma'e* concentra essas forças do *-paie* para propulsá-las e mandá-las a inimigos distantes, sendo costumeiramente identificado como um “recipiente da febre” ou uma “bomba”, que pode explodir, provocando barulho, luz intensa, deixando marcas na aldeia (p. 45). O xamã, um campo aberto de comunicação, é visível a todos aqueles que compartilham estes elementos de clarividência, armas e substâncias do *-paie*; ele é análogo a seus recipientes, *marari* e *aku ma'e*, “(...) uma micropopulação de agências xamânicas abrigada em um corpo” (RODGERS, 2002, p.121).

Enfim, para os Wajãpi não existe só “imagem” e aqui está a ontologia que propiciou o equívoco wajãpi sobre as imagens do *mbaraka* guarani – chocalho que, como *aray*, condensa potências de *marari* (chamar) e de *aku ma'e* (agredir); promove a

comunicação entre homens e divindades; fala com os donos dos animais (-ija); resplandece; contém as substâncias que operam esta comunicação. Marca de um período de inovações nos estudos sobre o xamanismo no Brasil (LANGDON, 1996), a teoria etnográfica de Gallois é fruto de uma tese defendida em 1988, que não precisou falar em “virada ontológica” para revelar como o conhecimento xamânico dos wajãpi está incorporado em diferentes artefatos; como quem tem pajé é uma pessoa distribuída; ou, por fim, como certos artefatos permitem que o xamã viaje ou adote outros pontos de vista<sup>12</sup>. Ela, assim como Viveiros de Castro e Montardo, simplesmente fizeram justiça à “imaginação conceitual” (ALBERT, 2015, p. 520) de seus interlocutores, por meio de descrições dispostas a ver o que estava lá para ser visto.

#### ALGUMAS CONCLUSÕES

No estágio da pesquisa de campo em que me encontro, ainda não sou capaz de explicar o que anima o corpo do *mbaraka* kaiowa ou de descrever as substâncias que se aconchegam nesse recipiente ou nos corpos dos xamãs. O diálogo com a literatura sobre o xamanismo ameríndio, entretanto, parece ser um caminho frutífero para isso. Se o corpo do *mbaraka* produzido por Odúlia para Deise Montardo, como vimos acima, precisa conter tipos específicos de sementes, madeiras e cristais para “ficar feliz”, é também por meio da introdução de pedras em seus corpos que são iniciados os xamãs de outros povos, como descreve Karen Shiratori sobre os Jamamadi do Médio Purus (AM): “Durante o longo período em que permanece recluso, são introduzidas as pedras xamânicas, aona ou yama, conhecidas regionalmente como *arabani*, em todo o corpo do noviço. De consistência menos rígida e coloração amarelada resinosa, a pedra xamânica *aona* assemelha-se mais aos metais – por seu brilho – que a uma pedra comum” (2018, p. 85).

---

12 Faço aqui referência aos objetivos da também instigante etnografia sobre as vestes das xamãs mongóis de Pedersen, um dos defensores de um método etnográfico que se volte para questões ontológicas: “Following Viveiros de Castro (1998a; 1998b), I shall thus suggest that the shamanic costume affords the shaman with a multiple, extra-human body, which, by inducing a momentary transformation of his or her corporal gestalt, enables the shaman to attain otherwise unattainable points of view. The Mongolian shamanic costume, therefore, does not only constitute a powerful ‘talismán of thought’ which enhances peoples’ abilities to think (through) certain things, it also represents a highly potent ‘ontological tool’ inasmuch as it is perceived to imbue shamans with the magical capacity to crosscut the boundaries between human and nonhuman beings” (2002, p. 140). No caso dos Kaiowa e Guarani, a pesquisa de campo têm indicado que os adornos e roupas dos *ñanderu* e *ñandesy* também transformam seus corpos, o que certamente guarda relações com a forma de adornar o *mbaraka* e outros objetos e espaços rituais, como *yvyra marangatu* e a própria casa de rezas – tema que desenvolverei em trabalhos futuros.

Em minhas últimas visitas à rezadora cujas explicações sobre *mbaraka* eu trouxe neste texto<sup>13</sup>, ela se recuperava de um processo de adoecimento. Após um período internada em um hospital na cidade de Dourados, ela combinava com seu marido uma visita a outra rezadora, que vive na TI Sucuriy, que lhe faria um *ñevanga* ao longo de, no mínimo, dois dias. Ela e seu marido me contam que, embora pareça longo, esse tipo de reza na verdade é curta, sendo marcada por repetições no plano verbal. Chamorro é quem nos explica quem estas palavras evocam nas sessões de cura: “Estas rezas aproximam os ‘donos do ser’, *tekojára*, da condição humana cotidiana, onde, sobretudo, as doenças ocasionam grande instabilidade” (2011, p. 49). Assim, no caso Kaiowa, não é só a forma de executar o *mbaraka* que chama espíritos e suas substâncias, mas tipos específicos de cantos-rezas necessariamente associados ao movimento. Como já havia sugerido Sztutman (2012), 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” (p. 449). Investigar *como* estes deslocamentos e movimentos ocorrem através dos objetos do xamanismo *kaiowa*, articulados *com* seus cantos-reza e danças, é o que pretendo descrever com o desenrolar desta pesquisa.

Um das principais lições da teoria que Viveiros de Castro produz ao tomar o pensamento indígena como uma filosofia – particularmente por meio de cantos em que os Araweté habitam os pontos de vista dos deuses (*Maĩ*) e dos inimigos (*awĩ*) – é que, na Amazônia, imanência e transcendência coincidem. O que ele identifica no xamanismo amazônico é que, para além de operarem como produtores de homologias entre diferentes pontos de vista, ou tradutores (CARNEIRO DA CUNHA, 1998), os xamãs são oficiantes e veículos do sacrifício: para promover a comunicação entre incomunicáveis, humanos e não humanos (2015, p. 171), “é o próprio xamã que atravessa para o outro lado do espelho; ele não manda delegados ou representantes sob a forma de vítimas, mas é a própria vítima (...)” (Idem, p. 173). Sztutman bem nota que “se o guerreiro era, entre os antigos Tupi, o ideal de pessoa humana, pois que 'deus antecipado' na terra, entre os Guarani atuais, tudo indica, esse ideal é ocupado pelo xamã” (pp. 447-448). Ora, de que forma pode operar o xamanismo transversal guarani?

---

13 Tenho mantido diálogos sobre *mbaraka* e outros objetos do xamanismo *kaiowa* também com rezadores de Ypo’i e Kurusu Amba, mas os dados obtidos até o momento ainda não foram sistematizados.

Produzindo xamãs com um *devir* guerreiro: aqueles que portam seus perigosos *mbaraka* – capazes de proteger, curar e agredir – como insígnias<sup>14</sup>.

Esta análise preliminar, limitada pelo tempo e pelo espaço, não pôde (ainda) descrever as relações de transformação entre *mbaraka*, *marari*, *aray* e outros chocalhos de povos falantes de Guarani, mas tentou investigar *como* estes corpos agem. Se por meio da chamada virada ontológica a Antropologia opera aos modos do pensamento ameríndio, aprofundando a “intencionalidade do conhecido” (SZTUTMAN *et al*, 2008, p. 42)<sup>15</sup>, há que se ter em mente também seus limites: não basta levar objetos a sério; é preciso determinar como sujeito todo e qualquer objeto de conhecimento (Idem, p. 45). Ou seja, visar não apenas aquilo que materialmente nos aparecem como coisas ou instrumentos, mas procurar descrever todos objetos do pensamento nativo e o plano de imanência que os pressupõem. Esta é uma tarefa política, como nos lembram Mauro Almeida (2013) e Elizabeth Povinelli (2016).

Em 2010, quanto eu começava a investigar o uso de tecnologias de comunicação por povos indígenas<sup>16</sup>, perguntei a uma proeminente liderança kaiowa se haviam “formas tradicionais de comunicação” ou algo como *mídias* propriamente guarani. Ele me responderia que sim: eram *mimby*, *mbaraka*, os cantos-rezas dos rezadores, entre outros. O que estas metáforas fazem pensar? Como pontuei acima, elas produzem uma tradução eficaz das faculdades destas tecnologias, aparentadas que são dos meios de comunicação utilizados pelos *karai*. *Mbaraka é celular para falar com Ñanderu* porque “o equivalente funcional do xamanismo é a ciência”; “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas” (Idem). Nesta linguagem metafórica, é sob a forma de mídias, veículos de comunicação, de corpos que falam, que as capacidades agentivas dos instrumentos do xamã aparecem – e é a natureza quimérica destas afirmações que dão pistas de uma outra teoria comunicação.

---

14 Importante notar que, entre os Kaiowa, percebo indícios da existência de diferentes tipos de *mbaraka*, cujas capacidades podem eventualmente variar como no caso Wajãpi, mas ainda não reuni elementos suficientes descrevê-los.

15 O autor detalha: “A arte não é ciência e estamos conversados. É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou 'agência' às chamadas coisas. Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã está fazendo é um pouco isso: esculpindo sujeitos nas pedras, esculpindo conceitualmente uma forma humana, isto é, subtraindo da pedra tudo aquilo que não deixava ver a 'forma' humana ali contida. Os filósofos costumam usar a palavra 'antropomorfismo' como censura. Eu, ao contrário, acho o antropomorfismo um gesto intelectual fascinante” (2008, p. 43).

16 Tema da dissertação de Mestrado “Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul” (KLEIN, 2013).



## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Mauro W. 2013. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Rev. Antropol. UFSCar*, 5, 7-28.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1998. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22.

CHAMORRO, Graciela. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. *Bulletin-Société suisse des américanistes*, n. 73, p. 43-58, 2011.

GALLOIS, Dominique Tilkin. 1988. *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_.1996. Xamanismo waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação i-paie. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 39-74.

HOLBRAAD, Martin, PEDERSEN, Morten. A., & de CASTRO, Eduardo Viveiros. 2014. The politics of ontology: Anthropological positions. *Cultural Anthropology*, 13.

JOÃO, Izaque. 2011. *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*. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS.

KLEIN, Tatiane Maira. 2013. *Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.

LANGDON, Esther Jean. 1996. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Editora da UFSC.

LADEIRA, Maria Inês. 2001. *Espaço geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo.

LÉVI-STRAUSS, Claude. [2004 (1967)]. *Do mel às cinzas* (Vol. 2). Editora Cosac Naify.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2007. Músicas nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte, *Mana*, 13(2): 293-316.

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

PEDERSEN, Morten. 2007. Talismans of Thought: Shamanist ontologies and extended cognition in northern Mongolia. In: Henare, A., Holbraad, M., Wastell, S.(Eds.), *Thinking Through Things–Theorising Artefacts Ethnographically*. Routledge, New York.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. 2012. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

POVINELLI, Elizabeth. 2016. *Geontologies: A requiem to late liberalism*. Duke University Press.

RODGERS, David. 2002. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana*, 8(2), 91-125.

SALMOND, Amiria, HOLBRAAD, Martin, & WASTELL, S. (Eds.). 2007. *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically*. Routledge.

SHIRATORI, Karen. 2018. *O olhar envenenado: da metafísica vegetal Jamamadi (médio Purus, AM)*. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGAS-MN.

TUGNY, Rosângela. 2011. *Escuta e poder na estética tikmũ'ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986, *Araweté—os deuses canibais*.

\_\_\_\_\_. 2002. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1, p. 113-148.

\_\_\_\_\_. 2015. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. N-1 Edições, 2015.

\_\_\_\_\_. 2004. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 2, n. 1, p. 1.

\_\_\_\_\_. 2006. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, 15(14-15), 319-338.

WAJÃPI. 2008. *I'ã. Para nós não existe só "imagem"*. Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena – Iepé & Conselho das Aldeias Wajãpi – Apina.

SEVERI, Carlos. 2007. *Le Principe de la Chimère*. Paris, Éditions Rue d'Ulm/ Musée du Quai Branly.

SZTUTMAN, Renato. 2012. *O profeta e o principal*. São Paulo: Edusp.

SZTUTMAN, Renato; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2008. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.