Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MÚSICA E ENCANTAMENTO NA AMAZÔNIA:
O ritual do Kariamã em uma comunidade Baniwa-Baré em São Gabriel da Cachoeira, Rio Negro, Amazonas

Líliam Cristina Barros Cohen
Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com
Deise Henrique Rodrigues
Escola Municipal Indígena Lílian Ambrósio de Souza
deisemariahenrique@gmail.com

Resumo
O artigo propõe uma etnografia do ritual do Kariamã realizado por uma comunidade Baniwa-Baré nas cercanias da cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. A descrição e análise têm como foco o repertório das flautas sagradas e seus processos transformativos simbióticos com os *xerimbabos,* tendo como ponto de partida o lugar ocupado pelas autoras no ritual na condição de mulheres participantes e seus processos de escuta participativa. O repertório de *Kapiwayá* é apresentado brevemente neste ritual, dado o seu caráter formativo pontual. O artigo apresenta, também, a diversidade de repertórios musicais recorrentes na cidade de São Gabriel da Cachoeira e suas relações com os demais domínios da realidade e a noção de encantamentos.
Palavras-chave: Kariamã; flautas sagradas; encantamento; escuta participativa.

MUSIC AND ENCHANTMENT AT AMAZON REGION:
The Kariamã Ritual in a Baniwa-Baré Community in São Gabriel da Cachoeira, Amazonas

Abstract
This article proposes an ethnography of the Kariamã ritual performed by a Baniwa-Baré community in the vicinity of the city of São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. The description and analysis focus on the repertoire of the sacred flutes and their symbiotic transformative processes with the *xerimbabos*, taking as a point of departure the authors' positionality within the ritual as participating women and their processes of participatory listening. The *Kapiwayá* repertoire is presented briefly within this ritual context, given its specific formative function. The article also addresses the diversity of musical repertoires recurrent in the city of São Gabriel da Cachoeira and their relationships with other domains of reality, as well as with the notion of enchantments.
Keywords: Kariamã; sacred flutes; enchantment; participatory listening

Duas artistas amazônidas que se encontram

Este artigo é proposto por duas artistas amazônidas residentes em paisagens geográficas opostas da região: uma artista indígena residente no Alto Rio Negro, no Noroeste, e a outra, musicista nascida e residente em Belém do Pará, porta de entrada para a região do baixo Amazonas. Esta última com vivência de duas décadas no Alto Rio Negro. As vivências ponderadas neste artigo surgiram a partir da experiência própria das duas artistas na condição de mulheres participantes do Ritual do Kariamã. Assumindo, assim, um lugar de sujeito e pesquisadoras, cada uma a partir de sua vivência musical específica, num trânsito entre fronteiras etnográficas e da pesquisa etnomusicológica na Amazônia (Cohen et al, 2025). Importante destacar que ambas as pesquisadoras amazônidas têm atuado no campo da pesquisa em música e da prática musical, perspectiva a partir da qual serão feitas as descrições e análises do presente artigo. Tal como descreve Santos (2023), a etnomusicologia no Brasil se inscreve em um campo epistemológico em que o sujeito manifesta o olhar etnográfico sobre sua própria prática musical.

Entre o Rio Negro e o Marajó

Os *bayaroá*[1] disseram que no Marajó havia embaúbas deixadas pelos ancestrais. O desejo de ir até esse lugar – não identificado no vasto mundo marajoara – ligava o Pará ao Rio Negro, na linha circular da história da Cobra Canoa e do surgimento da humanidade. Antes do Pará, em algumas versões, a Cobra Canoa havia passado por algumas regiões do sudeste. Porém, essa rota Pará – Rio Negro unificou as histórias de músicos de uma e outra região, ao longo de duas décadas entre 2004 e 2024.

No fundo dos rios, no alto das copas das árvores, nas praias de água doce ou salgadas, pelo meio dos igapós ou na penumbra da mata fechada, os encantados convivem com os humanos amazônidas, entre o Pará e o Rio Negro. No fundo do rio, há uma cidade igualzinha a São Gabriel da Cachoeira, com festas de santo, comidas e bebidas, as pessoas dançam e tocam seus instrumentos, onde não tem o bem e nem o mal. No Marajó, no fundo dos rios, há grandes feras que, sob o manto denso das águas turvas, travam enormes duelos entre si, surpreendem pescadores. Há, também, os encantados que vem à tona através das guias dos pajés, reencontram

[1] Bayaroá é um conceito do povo indígena Tukano relacionado ao guardião e transmissor dos saberes ancestrais. Pessoa de referência para a comunidade, que orienta e aconselha, assumindo um papel semelhante ao de um pai.

seus parentes vivos, aparecem nas sapopemas das samaumeiras e, em noites de lua cheia, na beira do Lago Guajarás, soam com o conjunto de pau e corda, no chamado dos pajés. Velejando lentamente na montaria por cima do Lago Guajarás[2], o pescador contou que, nos tempos antigos, ali era uma fazenda e, por ocasião da festa de quinze anos da filha do fazendeiro, houve uma grande tragédia. A menina dançou a valsa com um rapaz todo de branco que, à meia noite, se retirou. Ela, zonza de paixão, o seguiu até o seu quarto e lá o encontrou se transformando em cobra. Com um susto, o homem – cobra tomado de raiva causou um dilúvio que cobriu toda a fazenda, todos os convidados e até hoje se houve o conjunto de pau e corda[3] tocando carimbó, foxtrot, valsa, lundu e xote. Na frente de São Gabriel da Cachoeira, as festas de santo ocorrem normalmente embaixo do rio. Em Belém, sabe-se que há uma enorme boiúna que percorre o caminho do Círio de Nazaré, por baixo da terra, encerrada e petrificada, pronta para despertar aos sinais específicos. Dizia-se que no ano que não houvesse o Círio, a cobra despertaria. Em São Gabriel da Cachoeira, há uma grande cobra petrificada cuja cabeça desponta, próxima à praia. Que tantos caminhos de cobra percorreram essa rota e que tantos caminhos não conhecemos nessas imensas Amazônias.

Festas de Todos os Santos na Amazônia

Para além do culto católico, as devoções aos santos na Amazônia acoplaram-se às tradições populares locais, transformando-se, ressignificando-se ao mesmo tempo unidas pela dimensão histórica em comum à colonização católica por meio dos padres jesuítas. Mais uma vez, entre o Rio Negro e o Marajó, as festas de santo se reconhecem no histórico colonial devastador, na ressignificação, na plasticidade e no repertório musical. Assunto detalhado em *Ladainhas na Amazônia: aproximações entre as ladainhas das festas de Santo Alberto (São Gabriel da Cachoeira, AM) e São Sebastião (Cachoeira do Arari, PA)* (Cohen, Duarte e Conceição, 2023). Em São Gabriel da Cachoeira, as festas de santo emergem por entre fundamentos do *dabucuri*[4] e, no Marajó, por meio da relação com os rios e os campos. Promessas e curas, encontros entre

[2] Grande lago na região do município de Cachoeira de Arari, no arquipélago do Marajó.
[3] Também chamado de Conjunto de Jazzi. Tratava-se de conjunto instrumental constituído por sopro, percussão e cordas, com variações conforme disponibilidade de músicos, que costumavam tocar em festas no interior do Pará. O repertório variava entre músicas sacras de igreja católica tocadas por ocasião de festas de padroeiros, e música popular: fox-trote, xote, carimbó, lundu, valsa, dentre outras, tocadas nos momentos de dança das festas em geral.
[4] O *dabucuri* é uma celebração festiva realizada por povos indígenas, com danças, cantos e bebidas tradicionais, como o caxiri e a garapa, para celebrar a fartura e a partilha de alimentos, como frutas silvestres, caça e peixe. A festa pode durar um ou vários dias, não havendo um tempo fixo para sua realização.

encantados e vivos, cruzar de bandeiras nos rios, troca de instrumentos musicais, a largada do Castelo[5] no rio e o santo voltando para a casa dele – a Europa. Tudo isso acontece entre o Marajó e o Rio Negro. Aspectos da história das músicas amazônidas que se ligam entre as tradições e os rios, com as montarias nas planícies e os encantados e as feras ao fundo. Por estes caminhos de boiúnas, cobras-canoas, botos e enormes jacarés, tradições musicais foram sufocadas, porém, seus vestígios emergem de tempos em tempos nas secas dos afluentes do Rio Negro deixando-se florescer os petróglifos que apontam para Nhapinkuli (Wright, 2018) ou idiofones e aerofones que brotam nas 'terroadas' dos rios marajoaras ou nas fazendas encantadas, outrora terra dos povos originários do Marajó (Cohen, 2018).

Musicalidades em trânsito na cidade de São Gabriel da Cachoeira

Bem cedo marapatá com café preto, com macaxeira frita, tapioquinha, bolinho de tapioca frito, beiju ou, menos frequentemente, pão careca, tudo com café preto. Ao lado, falava-se Baniwa e, dentro de casa, português e nheengatu. Meninos correndo, cachorro latindo, panelas no fogão, peixe na brasa, xibé de açaí. Logo todos desceriam para a praia. Na sacola, beijus e uma muda de roupa. Saindo da Praia, era necessário cruzar a serra para chegar ao roçado, ainda existente naquela época. Vários senhores aguardavam já com um gravador. A reunião iniciou com a dança da Cabeça de Veado, *Ñamã-Oá*, em Tukano. A música instrumental tocada num aerofone constituído pela cabeça de veado preparada com breu em alguns buracos era, ao mesmo tempo, música e linguagem. A tradução da melodia, em Tukano, convidava as pessoas a trazerem *caxiri.* O movimento corporal que acompanhava a melodia era o balançar rítmico-melódico de um lado ao outro, acompanhando a melodia prosódica e, ao fim, numa gargalhada, todos caem para trás (Barros, 2009). Música, língua, dança, organologia, mito, corpo, risos, fartura. São Gabriel da Cachoeira descortina-se como uma grande paleta de cores ou enorme panteão sonoro-emocional, de infinitas possibilidades de aglutinação de saberes.

[5] Embarcação em miniatura talhada com madeira de miriti ou similar, enfeitada com velas e bandeirinhas de plástico. Simboliza o santo retornando para o lugar dele (Europa). No terceiro dia de festa é lançada no Rio Negro.

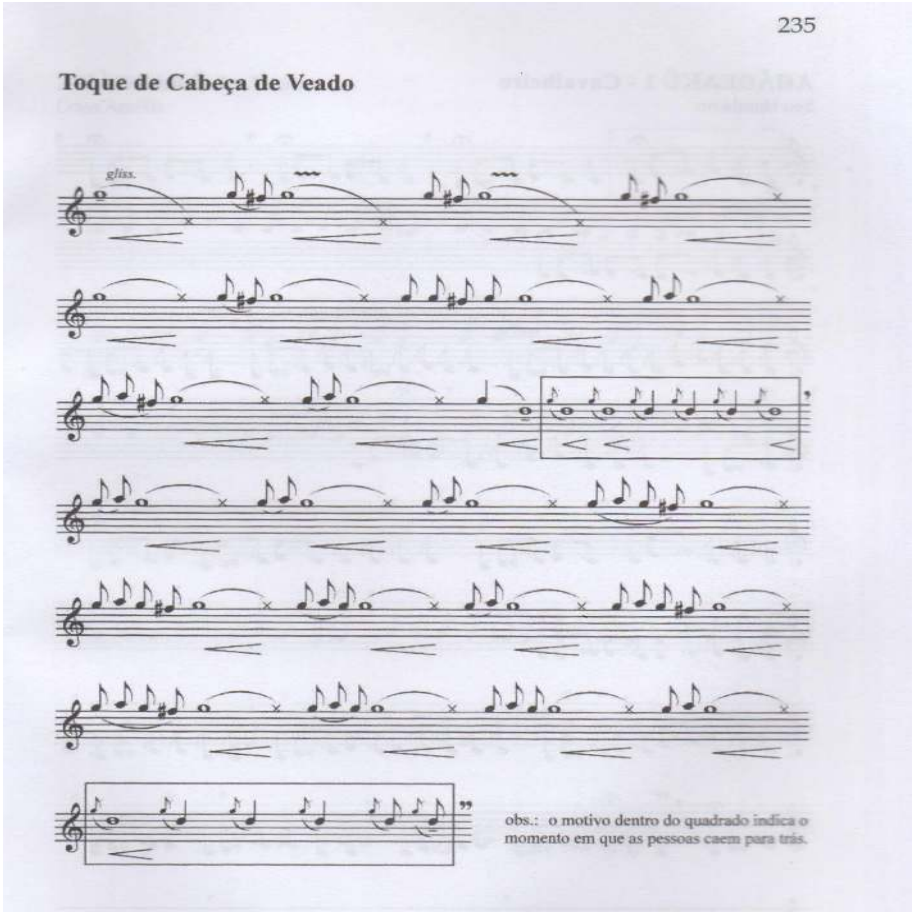

Imagem 1: Transcrição da melhoria denominada Toque de Cabeça de Veado (Barros, 2009, p. 235).

Dulcíssimo, som após som, legatto absoluto, tocando fundo o coração dos ouvintes, especialmente os Baré presentes que, a toda hora diziam: é Baré, é Baré. A dupla de sopros *japurutu* ressoava penteando o ar, alternando os sons, constituindo a melodia e transbordando significados para quem conhecia a língua. Os velhos Baré não contiveram as lágrimas, pois muitas lembranças retornaram naquele momento e o quão arriscado é penetrar no mundo das músicas das pessoas. Há vinte anos atrás, aqueles senhores sabiam a língua Baré e percebiam as histórias contidas na melodia do *japurutu*. Espetáculo fenomenal que o repertório instrumental rio-negrino oferece aos ouvintes é a relação entre as melodias e os significados e histórias contidos em seus conteúdos sonoros. Isso ocorre no *cariço*, *japurutu*, cabeça de veado e, quiçá, nas flautas sagradas. Como autoras mulheres, não sabemos falar desse último repertório. Muito além de poesia, esses aerofones são, também, corpo. O pulso marcado pelo pé direito, organizando a estrutura temporal e sonora, demandando o menear da cabeça e o

abaixar lateral do corpo. No Pará diz-se: o caqueado. O corpo sonoro dos músicos rio-negrinos determina o resultado final da estrutura sonora desses repertórios e não é possível entender o som, sem entender o corpo. A batida do pé tem o fundamento entre a terra e o som, assim como a batida do *Yegü* - no *Kapiwayá* - organiza a roda, determina o tempo, quantifica o espaçamento sonoro e rítmico, investe a energia emocional e o estilo de cada um, seja no menear da cabeça, em como faz o pequeno volteio com os passos para trás, configurando uma polifonia entre a alternância sonora complexa dos aerofones e as batidas de pés, organizadamente precisas e relacionadas à tessitura sonora impressionante.

No fundo da maloca, iniciaram amarrando as tornozeleiras sonantes de sementes nas pernas, testando o som. Amarravam e batiam o pé no chão, testando. A mistura percussiva das sementes se somaria aos outros tantos tornozelos sonoros envolvidos no *Kapiwayá*. Marcando o passo com o pé direito, estabelecendo o pulso de acordo com a prosódia, honrando os antigos dizeres, muitas vezes intraduzíveis de tão antigos, contidos na letra e melodia deixadas pelos ancestrais. Em uníssono, grave, sonoro e solene. As vozes masculinas preenchem a maloca, resplandecendo a estética única do *Kapiwayá*. *Uhuuuuuuu* - inicia o *bayá* balançando o *yegü* freneticamente. A introdução sonora e solene. Então inicia-se com a marcação dos pés e a batida do *yegü*. Na tradição Desana, há o envolvimento desse repertório com o *caapi,* sendo destinado a esse tema inúmeras canções. Após a introdução, inicia-se a grave e lenta melodia, com a lógica temporal marcada pelas batidas dos pés, do *yegü* e ressoar das tornozeleiras e cintas de dentes de onça ou capivara. Em meio à cena, a firme e mantida voz feminina forma a base sobre a qual a grave melodia milenar serpenteia, corporificada nas batidas dos pés no salão da maloca. Central, a voz e a mulher constroem a imagem sonora de centro-periferia, em que a melodia feminina está no centro e as demais tessituras sonoras serpenteiam em volta. Após a apresentação dos inexoráveis temas, o solo de *yegü* e a vinheta final *Uhuuuu* são retomados, marcando a finalização do *Kapiwayá*. Extraordinária experiência sonora-corporal-espacial que preenche a maloca, revivendo os tempos primevos, restaurando o equilíbrio espiritual, atualizando saberes e marcando no corpo e na memória das novas gerações, esses sons ancestrais.

Nas cerimônias nas comunidades ou nas apresentações festivas da cidade, as mulheres também se expressam através do *ahãdeaku,* um gênero musical cuja poética envolve a manipulação de padrões melódicos já conhecidos que se expandem ou encolhem atendendo à

poética verbal narrada espontaneamente durante a performance. Nesses cantos solo, as mulheres dirigem-se ativamente aos seus ouvintes, de forma geral, durante o oferecimento da bebida fermentada ao longo do *dabucuri.* Falam nas suas línguas sobre aspectos de suas vidas, podem até mesmo chorar, gesticulam e se expressam livremente. Um gênero poético-musical cuja expressividade corporal também é uma marca.

Encontros e trocas musicais: breve relato autobiográfico da compositora Deise Rodrigues.

Eu, Deise Maria Henrique Rodrigues, sou indígena da etnia Baré filha de pai e mãe Baré, nascida no município de Santa Isabel do Rio Negro. Minha mãe me contava que, quando eu ainda era criança, meu pai tocava nas noitadas das festas de santo em toda região de nossa comunidade. Ela também me contou que, para nós indígenas, era muito difícil acesso a qualquer tipo de instrumento musical vindas de fábricas, por isso meu pai mesmo quem construía seu cavaquinho, seu violão com matérias primas da natureza especificamente uma árvore chamada molongó.

É somente uma breve explicação para que entendam de onde veio a minha inspiração musical. Por ter tido a convivência sempre no dia a dia, assim como meu pai, eu amo cantar, compor, música, poema e outros. Também aprendi a tocar violão básico por conta própria, sem ter um professor ou algo dessa natureza. Assim como meu pai, nós aprendemos a tocar por vontade e nunca tivemos estudado sobre música, até porque pela própria natureza dos povos indígenas somos autodidatas, pois os instrumentos musicais criados por nós vêm dos deuses ancestrais, então, dessa forma sempre me sentia atraída pela música, pois ainda muito criança já cantava para embalar meus irmãos pequenos.

No entanto, quando eu tinha apenas entre 8 a 9 anos de idade, uma amiga da família percebeu que eu cantava bem, ela então foi conversar com um senhor conhecido por Jota Pingo um "karywa" (branco) militar que estava morando em São Gabriel da Cachoeira. Ele criou um programa de auditório que era realizado nas manhãs de domingo num espaço de nome "Cine Éden" era o único lugar de entretenimento da cidade.

Uma senhorita amiga da família, chamada Terezinha, me levou para o senhor Jota Pingo e pediu a ele que me ouvisse cantar e depois lhe desse resposta se gostara ou não da minha voz. E qual fora a sua resposta sobre mim? Ele ficou admirado com meu timbre e minha

afinação. Mas havia um 'porém', eu era apenas uma criança e não era permitido cantar, o programa era somente para adultos. Enfim tudo foi resolvido e foi a partir daí que ele me permitiu cantar no programa de calouros que se chamava "Domingo Alegre". E assim foi a minha primeira participação no programa de calouros, no qual eu fui a primeira colocada e continuei por vários domingos seguidos sempre em primeiro lugar. E foi então que naquele momento e naquela época eu descobri meu talento musical não só pra cantar, mas para compor e fazer arranjos me inspirando nos sons da natureza, e também serve para aprimorar a minha voz me preparando nesses sons e criando melodias para as músicas compostas em português e yẽgatu.

Tenho buscado continuar com essa herança musical que vem do meu avô paterno, depois seguiu com meu pai e hoje segue meus irmãos e comigo. Sou eclética em relação a música, mas o meu compromisso é cantar a natureza, suas belezas e mistérios sobre a humanidade. Assim sou eu no mundo musical, com esperanças sempre de mostrar que nós indígenas também somos capazes de entender e viver uma relação musical do seu mundo e do mundo dos brancos.

Gêneros musicais urbanos

São Gabriel da Cachoeira é uma cidade com um trânsito sonoro-musical diverso, seja oriundo das vertentes caribenhas, seja o forró, sertanejo, gospel, tecnomelody ou brega paraense, e que sempre aparecem nos momentos dançantes das festas locais. Gêneros musicais dançantes urbanos como *Kuximawara* surgiram por meio do entrelaçamento entre ritmos oriundos das cidades e dos indígenas. As canções para o Festribal, por exemplo, ao ritmo da toada de boi bumbá de Parintins, cantam a floresta, o cotidiano, a natureza, as belezas e até mesmo as coisas mais tristes. Os sons da natureza, dos ventos e das águas são inspirações para esses gêneros musicais urbanos próprios da cidade de São Gabriel da Cachoeira.

Festribal é o maior evento turístico da cidade, contemplando a competição entre as Agremiações Rio Negro e Uaupés que, ao longo dos anos, vem agregando maior participação das comunidades indígenas locais. As agremiações apresentam narrativas aos moldes dos desfiles do Boi de Parintins, baseadas na mitologia local, com grandes carros alegóricos e desfiles coreográficos com músicas que incluem a rítmica da toada do boi de Parintins, além de elementos estruturais sonoros da musicalidade rio-negrina tradicional. O festival tem duração

de cerca de três a quatro noites de apresentações das agremiações e palcos para bandas e grupos musicais diversos, incluindo uma noite gospel.

Ritual do Kariamã realizado na casa de Deise Henrique e Sadi Gonzaga (janeiro 2025)

Chegamos cerca de 16h e os homens e as mulheres estavam cuidando dos frutos de inajá e pescando tambaquis no lago ao lado da casa. Dentro da casa, outras mulheres cuidavam da *quinhapira*[6] que estava borbulhando no fogão. Assim que chegamos, fomos defumados para afastar qualquer malefício, foram quatro defumações. Nós trouxemos pães doces, salgados, bolos e manteiga para o lanche da tarde e para o café da manhã do dia seguinte. As crianças logo começaram a brincar correndo nos arredores. Foi servido *xibé* de açaí bem gelado. Os homens ficaram pescando, tratando o peixe e debulhando o buriti. A partir das 17h, as mulheres precisam ficar trancadas em casa, juntamente com os não iniciados, pois teria início o rito.



Imagem 2: Homens pescando tambaqui para fazer a *quinhapira.*

[6] A *quinhapira* é uma comida tradicional dos povos indígenas do Alto Rio Negro, na Amazônia. É um caldo de peixe com pimenta fresca e tucupi.

As mulheres mais experientes iniciaram a produção da cestaria, pequenos tapetes denominados *tupé* cuja trama era no formato de casco de tartaruga. Estes tapetes serviriam para que os dois iniciantes convidados ficassem em pé ao final do rito, pela manhã cedo.



Imagem 3: Árvore do buriti, da qual se colhe o fruto e de cujas fibras se confecciona o tapete ritual.

Por volta das 19h, as pessoas, que estavam dentro de casa, jantaram caldo de *quinhapira*, beberam açaí, comeram pão doce e logo os homens conduzidos pelo pajé vieram chamar os dois convidados que seriam iniciados no dia. Um senhor de pouco mais de 70 anos e um homem de 47 anos. Os dois tiveram permissão de sair para serem iniciados. Lá fora havia uma barraca onde estavam reunidos realizando o rito destinado apenas para os homens, iniciados e não iniciados.



Imagem 4: Barraca onde são realizados os rituais.

Após o jantar começamos a ouvir os sons dos *xerimbabos,* que eram as próprias flautas. As mulheres levantavam-se e seguravam os seios assim que ouviam os sons dos *xerimbabos.* A explicação era para manterem-se fortes. Os sons corriam ao redor da casa e ouvia-se, principalmente, um *xerimbabo* denominado Mauá, cujo som era agudo e pertencia à categoria das aves pequenas. Com a voz mais grave e rouca, a paca soava ao fundo. A sensação era que a casa estava rodeada pelos *xerimbabos*. Em todas as portas e janelas ouviam-se um e outro. As rodadas de flautas eram periódicas com um espaçamento de hora em hora, mais ou menos. Em torno das 22h, os homens iniciados liderados pelo pajé bateram na porta principal da casa e convidaram as mulheres a sair. Cantaram um canto em uníssono, com coreografia que serpenteava o pátio, batendo o pé direito no chão e ordenando a orientação métrica através da dança e da prosódia do canto. Todas ficamos em meia lua com os homens ao centro.

Organizaram um centro com folhas, buriti e uma panela contendo ervas curativas e de propiciatórias. Os homens fizeram orientações quanto ao seu uso e, depois, novamente cantaram seu canto em uníssono e se retiraram, retornando à barraca externa onde os demais os

aguardavam. Este canto assemelha-se, em sua estrutura e lugar no rito, com o *kapiwayá*. Para os Baniwa-Baré, este canto tratou da temática sobre o parto natural ancestral. As mulheres retornaram para o interior da casa e deram seguimento à produção do trançado, das pulseiras, colares e outros itens manuais. De vez em quando tomavam algo quente, como leite, café, *xibé* ou chás. As crianças dormiram, espalhadas pelos quartos e salas da ampla casa. A alternância dos momentos em que as flautas soavam e os momentos de trabalho artesanal durou a noite inteira. Bem cedo, em torno das 06h da manhã, os iniciados chegaram em frente à casa e bateram na porta. Todos levantaram, incluindo algumas crianças, e foram para a frente da casa, posicionando-se no formato de meia lua. No centro, a panela de cerâmica com *quinhapira*, rodeada com cestos de buritis que foram trançados pelos homens durante a noite.

Para os rituais com flautas sagradas existem os cantos e as músicas tocadas nas flautas, que possuem estreita relação com os *xerimbabos*. Nós mulheres, não podemos saber sobre esses cantos. Os *xerimbabos* têm sons que captamos em formato de melodia. O Mutum e o Jacamim, por exemplo, possuem som natural equivalente ao tambor, e eles fazem parte dos *xerimbabos*, além do Mauá e da Paca. Os *xerimbabos* possuem uma relação direta com a melodia e com a música em geral no Alto Rio Negro, em especial com as melodias das flautas sagradas. Como os *xerimbabos* afetam diretamente a vida não só dos homens como das mulheres, é exatamente por isso que as mulheres só podem ouvi-los e não podem vê-los. A sua visão, sem a permissão do pajé, sem proteção ou por acidente, poderá trazer prejuízos para a saúde e em todas as esferas da vida, ou seja, na linguagem do branco, pode trazer azar. Caso a visão dos *xerimbabos* ocorra, é necessário que a mulher passe por um tratamento com o pajé durante um certo período, para que ele não venha a causar danos à vida e à nossa saúde.

Durante o ritual, as flautas se transformam em *xerimbabos*, mas isso depende dos objetivos do ritual, que pode ser de alegria, de partilha, de cura ou quando os pajés têm pressentimentos de coisas ruins que possam acontecer com alguém e que realizam rituais de proteção. Então, após a decisão do objetivo do ritual, ocorre a divisão das tarefas entre os homens e as mulheres, que passarão os dias e noites dedicados a realizá-las, sob orientação dos pajés que já determinam tudo no início do ritual. Nada pode dar errado. Se algo der errado, com certeza algo ruim pode acontecer. Em compensação, ao participarem indiretamente das cerimônias, as mulheres estão sendo protegidas e orientadas para os conhecimentos tradicionais. Esses momentos de partilha de conhecimentos entre as mulheres são especiais

porque ocorre a transmissão intergeracional, em que as crianças brincam com as fibras enquanto as mulheres adultas confeccionam os trançados dos rituais, por exemplo. Há um ritual específico para as meninas, porém, nesta comunidade em questão nunca foi feito por não haver a quantidade de meninas necessária.

Desenhando na luz: os sons ao redor

Chuva de pontos sonoros em alternância ou como gotas de luz caindo na escuridão alternadamente. Podemos sugerir essas duas imagens sonoras para dimensionar a experiência sonora circundante dos *xerimbabos* ao redor da casa. Vozes descendentes, cadentes, com timbre metálico e agudo. Estes são os Mauá ao redor. Fazem questão de se mostrar sonoramente, pondo-se próximo às janelas, à espreita na porta, por cima do telhado. Agudos e descendentes, um atrás do outro, como disparos alternados. São espertos, rápidos, como adultos engraçados mas, ao mesmo tempo, são rígidos. Rodeiam a casa.

Puuuuu Puuuuu Puuuuu

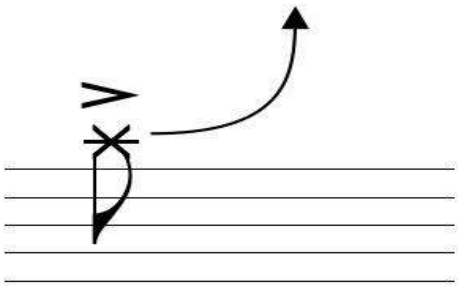

Fig. 5. Transcrição do padrão do Mauá

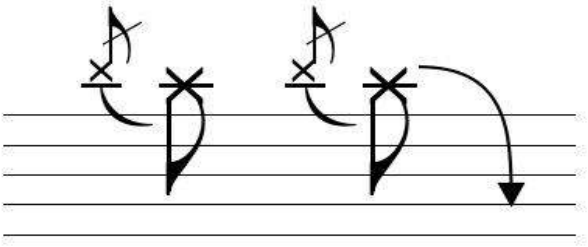

Fig. 6. Transcrição de outro padrão do Mauá

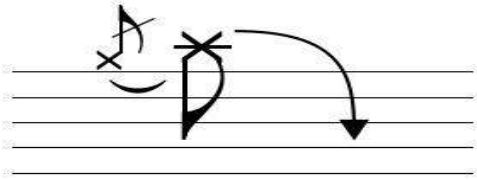

Fig. 7. Transcrição do terceiro padrão do Mauá.

Grave, como um soco seco e surdo, lá atrás, em batidas frenéticas e lineares. São as pacas, mais solenes e pesadas, mas tranquilas no seu cantar. Estão distantes, mas fazem-se notar.

Puupu puupu

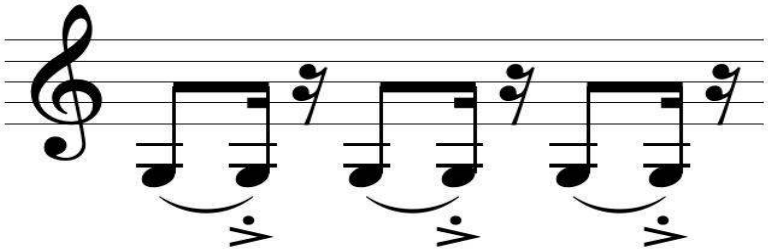

Fig. 8. Transcrição do padrão da Paca

Tal como se verifica nos repertórios de *cariço*, *japurutu* e cabeça de veado, o conteúdo sonoro implica em narrativas que comunicam situações, emoções e outros aspectos da vida, as flautas sagradas comunicam às mulheres aspectos da personalidade do *xerimbabo,* bem como

emanam energias e vibrações particulares, além de pontuar o aspecto onomatopaico que auxilia no reconhecimento do animal referente a cada flauta ou conjunto de flautas. Nesse ponto, pode-se dialogar com Chaumeil ao descrever o caráter comunicacional dos aerofones Yagua (2011).



Imagem 9: Utensílios rituais.

Em frente, foram colocados os dois tapetes trançados pelas mulheres durante a noite e os dois homens recém iniciados e já nominados posicionaram-se em cima e receberam ensinamentos e orientações. A nominação dos homens iniciados se dá por meio de defumações e benzimentos específicos. Os nomes geralmente são de aves, caça, constelações e sua escolha se deve ao benzimento específico que a pessoa recebe. A nominação fornece proteção espiritual, uma vez que a natureza reconhece a pessoa por meio do seu nome de benzimento.

Receberam os últimos açoites de *adabí*[7] dados pelos seus adjuntos, juntamente com as suas mulheres que, por sua vez, açoitaram-se umas às outras. Os dois homens iniciados tomaram a última porção de *quinhapira* destinada a eles. Ao final do ritual, cada família recebeu

[7] *Adabí* é um tipo de cipó.

sua cesta de buritis como dádiva. O caldo de peixe com *quinhapira* é com muita pimenta representa o final do Kariamã, são várias pimentas colocadas na boca do iniciado, representando o *adabí.* Esse é o final do Kariamã.

Os muitos mundos sonoros das Amazônias

Desde crianças, os amazônidas aprendem sobre as mães d'água, do mato, bichos do fundo, reino dos encantados, plantas curadas e as diversas dimensões que convivem com a realidade do cotidiano. Dimensões essas situadas no próprio âmago da natureza e que se revelam desde comunidades ribeirinhas, aldeias indígenas, comunidades de pequenos agricultores, dos povos das águas, das florestas e de multiespécies que habitam a região, no espaço - tempo próprio das festas, dos rituais, dos ciclos lunares, das marés e seus encontros e desencontros, das grandes chuvas e grandes secas, das idas e vindas de milagres de santos transubstanciados pelo encantamento do catolicismo popular amazônico, e pela presença desse encante na urbe amazônica petrificado em seu solo ou insidiosamente no corpus das águas por meio da cobra grande. As dimensões do encante se materializam por meio do sumiço de alguém raptado pelos bichos do fundo, flechados e submersos no rio, capturados nas mais altas copas das árvores, e cujo retorno só é possível por meio da pajelança e da diplomacia com os entes sobrenaturais.

Os sons e as músicas dos povos amazônicos se conectam com esses vários mundos, constituindo-se em escapamento de realidades sobrepostas, elementos de agência no mundo dos viventes ou mesmo em realidades sonoro-musicais particulares desses mundos de encante. As interações entre estas realidades sonoro-musicais com o cotidiano ritual local, depende de inúmeras variáveis a exemplo da culinária, de pré-requisitos territoriais ou da flora e fauna indispensáveis para a realização dos rituais que podem propiciar a experiência sonoro-musical, ou outras ponderações extramusicais que se relacionam muito mais com o meio ambiente e território do que propriamente com as condições músico-coreográficas rituais. Assim, é possível que determinados rituais e/ou vivências sonoro-musicais não possam ocorrer devido à ausência de determinados alimentos ou culinária mandatórias para a visita de agentes sonoro-musicais. Da mesma forma, as transformações nos biomas implicam em perdas sonoro-musicais de forma drástica em toda a vasta região amazônica, seja pela quebra no processo de transmissão de conhecimento tradicional vinculado ao patrimônio genético relacionado à biodiversidade, seja pelas transformações culturais e sociais que culminam na extinção de determinadas práticas

musicais, a exemplo da construção de estradas, chegada de luz elétrica e outras transformações comuns na região. Transformações mínimas na paisagem implicam, por exemplo, na perda das sonoridades de padrões de quedas de frutos, ou sons de insetos ou pássaros, perda da fauna sonorizante das matas e agentes múltiplos das flautas sagradas ou outros repertórios. Tais perdas de conhecimento específicos sobre a sócio-biodiversidade se materializam em perdas de conhecimentos musicais, algumas vezes de forma direta outras, indiretamente.

A construção do imaginário sonoro dos povos das águas, das florestas e das cidades amazônicas perpassa por essas vivências nos diversos mundos sonoro-musicais constituídos no conceito de *encante*. Por sua vez, esse imaginário sonoro presente desde os ritos antigos dos povos originários cujos vestígios arqueológicos sugerem a constituição sonoro-ritual por meio de instrumentos sonorizantes ritualísticos (Cohen, 2023) está fortemente arraigado à relação simbiótica dessas populações com o território simbólico e com o meio ambiente. Não é possível dissociar o conhecimento tradicional associado ao patrimônio genético da biodiversidade amazônica do patrimônio cultural imaterial musical. A exemplo do que ocorre em outras comunidades amazônicas, a perda da biodiversidade e dos modos de vida tradicionais implica grandemente na perda do imaginário sonoro e de repertórios musicais (Cohen, 2025). As transformações na paisagem, no clima, na iluminação, na autonomia alimentar, nos cultivares e modos de ir e vir são implacáveis e algum dia vão chegar e, junto com elas, ocorrerão as transformações nas sensibilidades audiovisuais. Sons, cheiros, sensações táteis, movimentos corporais, bem como infindáveis usos, funções, gostos, comidas, remédios também poderão desaparecer junto com suas músicas.

No ritual do Kariamã, em uma pequena comunidade peri-urbana próxima à cidade de São Gabriel da Cachoeira, os *xerimbabos* soam transformando a realidade vivida, superpondo dimensões, agenciando benzimentos e energias nas vidas daquela comunidade. O imaginário sonoro-musical fortemente relacionado com o patrimônio natural age como centro de ordenamento e equilíbrio espiritual, agregando conhecimento tradicional sobre usos, funções, saberes e fazeres, fortalecendo corpos e mentes, demarcando o tempo imemorial com os antepassados e atualizando o presente e futuro. As flautas, elas mesmas sendo *xerimbabos*, apresentaram-se sonantes às mulheres atentas que buscam identificá-las pelo canto característico de cada animal-*xerimbabo*. Demonstram sua presença por meio de operações sobrenaturais como, por exemplo, impedimento das gravações de suas melodias pelos vários

celulares dispostos nos aposentos[8]. Rodeavam a casa em sons multiplicados, tão perto de cada janela, porta, como se fossem muitos animais nos apontando seus sons.

A literatura sobre a importância dos aerofones para os povos ameríndios das Terras Baixas da América do Sul é ampla, ressaltando-se as obras pioneiras de Rafael Menezes Bastos (1999, 2013), a tese de Acácio Piedade (1997) e, especialmente, o livro *The Burst of the Breath* (Hill; Chaumeil, 2010) integralmente dedicado ao Complexo das Flautas Sagradas. No Alto Rio Negro, essa temática é dedicada às cerimônias masculinas, por esta razão, este artigo foi proposto a partir da perspectiva sonora das mulheres participantes do ritual. Nesse contexto, a interação sonora entre as mulheres e as flautas já transformadas em *xerimbabos,* ocorre por meio da espacialização sonora, potência energética dos sons, intercambialidade através do oferecimento de comidas e artesanatos. A espacialização sonora se refere à relação entre a localização centralizada e interna das mulheres dentro da casa, fechadas, e os sons*xerimbabos* ao redor, ao largo, distantes, movimentando-se e mostrando-se sonoramente às mulheres. Estas, por sua vez, deduzem qual animal que se apresenta, conversam sobre sua personalidade e poderes. A relação de complementaridade sonora também é um fator importante, pois as mulheres conectam-se com os *xerimbabos* através da audição. É esperado que elas os ouçam e interajam com eles, encontrando sua energia, buscando-os auditivamente. Nota-se que, para esta situação, todos os integrantes foram previamente protegidos com diversos tipos de defumações. Tendo em vista as discussões amplas em torno do conceito de perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2002), compreende-se, então, o caráter transformacional das entidades sonoras e suas inter-relações entre os vários domínios da realidade, considerando o conceito amazônico de encante.

Considerações finais

Neste artigo apresentamos a relação entre território, patrimônio genético associado à biodiversidade amazônica, sonoridades, musicalidades e multiespécies e seus fortes vínculos com o ritual de Kariamã realizado por uma comunidade Baniwa na região peri-urbana próximo à cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas. Tal descrição e análise foi feita

[8] Várias pessoas colocaram seus celulares para gravar as flautas sagradas e algumas faixas não pegaram. As mulheres informaram que os *xerimbabos* muitas vezes negam-se a serem gravados e, por isso, os celulares não pegam as melodias.

com foco no repertório das flautas sagradas e seus processos transformativos simbióticos com os *xerimbabos*, tendo como ponto de partida o lugar das autoras no ritual na condição de mulheres participantes. Outro ponto importante a ser destacado é o fato de ambas serem musicistas e pesquisadores amazônidas, sendo uma indígena Baniwa-Baré e a outra musicista paraense com experiências de duas décadas no Alto Rio Negro. Assim, a descrição e perspectiva analítica partem das vivências musicais e da pesquisa etnomusicológica de ambas. Espera-se que esse artigo possa contribuir para o entendimento da complexidade do contexto do bioma e imaginário amazônico entrelaçado nas práticas musicais dos povos habitantes das águas, florestas e cidades, em especial com a comunidade Baniwa habitante das proximidades da cidade de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas.

Referências

BARROS, Líliam. **Repertórios Musicais em Trânsito**: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira. Belém: EDUFPA, 2009.

BARROS, Líliam. Arqueologia Musical Amazônica: desafios na pesquisa em vestígios sonoros de populações antigas da região amazônica. In: **Arqueologia Musical Amazônica**. Líliam Barros e Rafael Severiano (Orgs). Belém: PAKATATU, 2018. P.10 – 13.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. "Speaking Tubes: The Sonorous Language of Yagua Flutes". In **Burst of Breath**: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Jonathan D.Hill & Jean-Pierre Chaumeil. Nebraska: University of Nebraska Press. 2011, p. 49 – 68.

COHEN, Líliam Barros; DUARTE, Fernando; CONCEIÇÃO, Juliano da Silva. Ladainhas na Amazônia: aproximações entre as ladainhas das festas de Santo Alberto (São Gabriel da Cachoeira, AM) e São Sebastião (Cachoeira do Arari, PA). **Opus**, v. 29, p. 1-18, 2023.

COHEN, Líliam; Chada, Sonia; Estumano, Jucélia; Couceiro, Adriana; Silva, Evelyn; Moraes, Tirsa. **Princípios de base do protocolo ético e catalogação dos acervos do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA**. Belém: PPGARTES, 2025.

COHEN, Líliam et al. **Sons, Memórias e Sabores do 21**. Belém: PPGARTES, 2025.

HILL, Jonathan D; Chaumeil, Jean-Pierre (Orgs). 2011. **Burst of Breath**: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Nebraska: Library of Congress, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael. **A Musicológica Kamayurá***:* Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

_____. **A Festa da Jaguatirica**. Uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: EDUFSC. 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de. **Música Yê-Pâ Ma-Sa: Por Uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios em antropologia**. São Paulo: COSAC & NAIFY. 2002.

SANTOS, Marcos dos Santos. Epistemologias negras e os estudos musicais: abordagens, questionamentos e proposições em torno do campo etnomusicológico. In DORING, K.; CONRADO, M. **Artes Musicais Africanas na Diáspora***:* corpos, vozes, ritmos e sonoridades em movimento. São Paulo: Dialética, 2023, p. 337 - 362.

WRIGHT, Robin. **The Kuwai religion of Northern Arawak-speaking peoples: initiation, shamanism, and nature religions of the Amazon and Orinoco**. In: BARROS, L.; SEVERIANO, R. (orgs.). Arqueologia musical amazônica. Belém, PA: Paka-Tatu, 2018. p. 22–38.

Mini Bio Autoras

Líliam Cristina Barros Cohen
Pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado em Música, Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009) e pelo Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre Américas da Universidade de Brasília (2016). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Pará e pesquisadora produtividade do CNPQ. Agraciada com o 2. Prêmio Mulheres na Ciência do CNPQ. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia. Coordenadora do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

Deise Maria Rodrigues Henrique
Deise Maria Rodrigues Henrique, falante da língua indígena nheengatu, é indígena do povo Baré e reside no município de São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas. É professora de Diversidade e Práticas Culturais na Escola Municipal Indígena Lilian Ambrósio de Souza, disciplina na qual trabalha a visão cosmológica, as linguagens, as tradições e os costumes ancestrais. É também compositora e cantora. Em 2010, participou como cantora e backing vocal do grupo Marupiara. Em 2015, foi premiada no Festribal, realizado no município de São Gabriel da Cachoeira, pela composição da canção “Segredo Milenar”. Atua na valorização e preservação da cultura tradicional de seu povo. Atualmente, é mestranda no Curso de Mestrado Profissional em Educação Escolar Indígena da Universidade do Estado do Pará.