

Sobre o que cantam os Ka'apor?¹

André Sanches de Abreu²

Doutorando em Antropologia/Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0009-0009-7132-5877>

andre.abreu@usp.br

Introdução

No dia 26 de junho de 2022, pouco mais de três meses depois de ter retornado da primeira expedição de trabalho de campo entre os Ka'apor, recebi do meu novo amigo Faustino Rossi Ka'apor³ um canto diferente.

Desde que havia retornado, estabeleci com Rossi uma comunicação via mensagens instantâneas. As mensagens por celular marcaram o a minha pesquisa de mestrado, iniciada em 2021, um dos momentos mais críticos da pandemia da covid-19 no Brasil (cf. Sanches de Abreu, 2024). Para minha alegria e surpresa, depois do trabalho do campo, estabeleci uma comunicação diária com muitos Ka'apor à distância, o que me permitiu aprender rapidamente o ka'apor. Muitas das mensagens eram de Faustino Rossi Ka'apor, e costumavam ser mensagens de áudio com seus cantos. Acompanhados por uma explicação, os cantos de Rossi geralmente diziam sobre as aves; percebi depois de algum tempo que esse costuma ser o motivo da maioria dos cantos ka'apor.

1 Agradeço à Carmen Añon Brasolin pela leitura das versões preliminares do artigo, e por me auxiliar a montar sua versão final.

2 Pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA - USP), trabalha com os Ka'apor desde sua pesquisa do mestrado sobre a pajelança. Atualmente se dedica aos estudos das artes verbais ka'apor com auxílio FAPESP (2024/05588-0).

3 Rossi é grande estudioso dos conhecimentos Ka'apor. Ainda na década de 1980 foi escolhido pelos missionários do Summer Institute of Linguistics para tarefa de elaborar uma versão do Novo Testamento em ka'apor. Hoje, Rossi guarda a preocupação de salvaguardar os conhecimentos ka'apor para os mais jovens e é um dos professores mais atuantes na aldeia Axingi renda.

O canto do dia 26 de junho era diferente. Já havia recebido outros tantos que também eram e que haviam sido difundidos pelos missionários do Summer Institute of Linguistics (SIL). Os missionários do SIL apropriaram-se da prosódia, dos mesmos e das formas dos cantos tradicionais ka'apor, sobre os quais passaram a inserir conteúdos bíblicos⁴. Recebi alguns desses cantos, identificados e discriminados pelo nome *tupã jyngariha*, ‘cantos de tupã’ e interpretados também por Rossi. No termo *tupã jyngariha*, *jyngar* faz a vez do verbo ‘cantar’ flexionado em terceira pessoa, o que implica a não inclusão de prefixos pessoais. No caso dos ‘cantos de Tupã’ recebe o sufixo nominalizador *-ha*, conferindo-lhe o caráter de um substantivo, ‘canto’. É precedido geralmente por um outro substantivo que lhe discrimina suas características ou mesmo que lhe atribui um intérprete. ‘Cantos de Tupã’ não são cantos entoados por Tupã, maneira pela qual historicamente missionários identificaram a figura de Deus entre povos falantes de língua tupi, mas são cantos sobre sua vida e seus feitos. Tal forma se repete em outros modos de reconhecer e atribuir cantos. No dia 26 de junho de 2022, recebi o que Rossi chamou de *edjieñ jiñariha*, um canto que ele havia aprendido há muito tempo, nos anos 1980.

Rapidamente percebi que era algum canto ensinado por Etienne Samain, antropólogo que além de ter trabalhado junto aos Kamayurá na década de 1980, esteve com os Ka'apor e pôde, junto com eles, gravar performances de flauta e de cantos. Na mensagem enviada por Rossi ele me dizia que, naquela época, esteve cantando com Etienne também, aproximando meu interesse sobre os cantos à curiosidade de Samain. As gravações de Samain foram preparadas e incluídas no disco “Kaapor: Cantos e pássaros não morrem” (1988), organizado pelo pesquisador. O disco, contudo, não possui nenhum registro das canções de Rossi, à época (1981) com 14 anos.

Encaminhei, com o auxílio do antropólogo e amigo Alessandro Ricardo Campos, a interpretação de Rossi a Etienne Samain que ficou profundamente emocionado com o registro e buscou, entre o repertório que havia levado à antiga aldeia Gurupiuna, reconhecer a canção que cantou a Rossi. Tratava-se de uma canção do cantor francês Hugues Aufray, hoje com 95 anos, intitulada *Guidez mes pas* (guia meus passos). A canção diz sobre o caminho terreno do cantor e sua dedicação a Deus com a finalidade de encontrar o amor e os céus no dia do juízo final. A interpretação de Rossi, como ele mesmo descreveu, era uma tentativa e uma imitação do canto francófono de Etienne. Nela estão presentes muitos fonemas que caracterizam o francês falado, inclusive a palavra *jour* que compõe o primeiro

4 Os registros dos cantos missionários do SIL estão disponíveis no acervo da instituição. Nota-se processamento de efeitos de áudio para denotar uma realização coletiva. São canções compostas e interpretadas por Thomas L. Avery, que também trabalhou com os Mamatindê (1977) na década de 1970. Avery também adaptou e ajudou a adaptar hinos cristãos para as línguas asháninka, piro, wayampi e wounaan, além de conduzir outros estudos na área da etnomusicologia.

verso da canção (*C'est au lever du jour*). A performance de Rossi também se caracteriza por possuir uma melodia que se assemelha à registrada no fonograma de Aufray, crescendo em intensidade e em ascensão melódica a cada parte musical, como na canção original, e encerrando-se com uma realização bem próxima do último verso que dá nome a canção, <*kīlē me pa*>, (*guidez mes pas*). Demonstração de uma memória apuradíssima de Rossi, já atribuída aos Ka'apor em outras ocasiões (Ribeiro, 1974, p. 33). Acredito que, fora a semelhança de forma e sons da interpretação original com a interpretação de Rossi (e não sei se por precisão ou por acaso, a interpretação de Rossi está apenas meio tom acima da gravação original de Hugues Aufray), ele não estava exatamente preocupado com o conteúdo/mensagem da canção, interessando-se sobretudo pelo som do canto em si. Este acontecimento, que conto como anedota, motivou minha reflexão sobre os sentidos dos termos utilizados pelos Ka'apor em contextos de comunicação, principalmente nas comunicações com não-indígenas, que são fundamentais também para entender algumas características dos cantos ka'apor conforme apresento a seguir.

Jyngar, ‘cantar’, não é algo atribuído indistintamente a realizações vocais caracterizadas por variações de altura (frequência) sonora que comumente reconheceríamos como uma melodia própria de um canto. Não se diz, por exemplo, que as aves cantam, embora vocalizem reconhecíveis melodias. Isso indica um possível uso restrito do termo para realizações humanas e intenções de cantar. Esta última afirmação merece alguma reformulação se pensarmos as origens dos cantos ka'apor, os cantos de pajé, os momentos de suscetibilidade e a pajelança, conforme explicarei a seguir.

Para se referir ao canto das aves, em vez de *jyngar*, utiliza-se em ka'apor o verbo *je'ẽ* que aponta para o sentido de ‘soar’, mais precisamente ‘vocalizar’ pois assume a realização do som e sua fonte vocal/gutural, incluindo-se aí também os assobios. Diferencia-se, portanto, de *tyapu*, verbo que também indica um som ou ruído, como o ruído de um gerador a óleo diesel, a qualidade sonora de uma flauta ou de um tambor, de caixas de som e de fones de ouvido.

Je'ẽ, assim como o verbo cantar (*jyngar*) em ka'apor, também pode receber um sufixo nominalizador (-*ha*), e pode ser traduzido como ‘vocalização’, ‘som’ ou até mesmo ‘idioma’, sendo esta última tradução mais interessante quando a vocalização é atribuída a alguém. Assim, se diz da língua portuguesa, *karai je'ẽha*, do ka'apor, *awa je'ẽha*, e do inglês, *amerikan je'ẽha*. Quando os ka'apor falam sobre uma ‘pouca vocalização’ ou mesmo uma ‘vocalização ruim’, usam o termo *je'ẽngai*, atribuído aos animais, a algumas aves que não cantam como outras, ou mesmo ao jacaré que sequer vocaliza. *Je'ẽngai* também pode ser utilizado para falar de pessoas, principalmente os surdos, mas também aqueles que

têm alguma articulação que julgaríamos prejudicada ou deficiente (Godoy, 2020). De certa forma, *je'ẽ* se aproximaria do verbo ‘falar’ em português, mas não parece carregar, a princípio, a ideia de uma vocalização com sentido imediato, como a realização de palavras ou frases, se não privilegiar o aspecto sonoro da vocalização, i.e., seu som.

Em contextos de comunicação, como em um diálogo ou uma conversa, o verbo mais utilizado é o *pandu*. Também pode ser traduzido como falar, embora ‘comunicar’ pareça uma tradução mais certeira, pois em *pandu* a ideia de um som associado a um sentido é inerente. *Pandu* pode ser encarado como o termo que evidencia um conjunto de significados próprio da comunicação e das línguas. É sobretudo utilizado para se referir a contextos humanos de comunicação (e aqui cabem as mesmas ressalvas indicadas sobre *jyngar*, como veremos a seguir), de modo que jamais pode-se dizer sobre um surdo, *je'ẽngai*, que ele não se comunica, *pandu ym* (Godoy, 2020). Diz-se dos surdos que eles se comunicam com as mãos, *ipo pe pandu* (Godoy, 2020).

Nesse sentido, creio ser possível dizer que a performance musical de Rossi se aproxima da intenção do canto (*jyngariha*) de Samain, por meio da realização sonora, (*je'ẽha*) de Samain, sem, contudo, aproximar-se do conteúdo da canção propriamente, algo próximo a *panduha*. Rossi não sabia me dizer sobre o que tratava o canto de Samain, mas sabia cantá-lo em suas outras qualidades, ou seja, sabia reproduzir a sonoridade do francês e a variação melódica que caracterizam o canto de Samain.

Pude verificar algo semelhante enquanto cantarolava de memória alguns cantos ka’apor na aldeia Paraku’y renda. Sem sequer saber do teor do canto, fui surpreendido com a afirmação de Pakuriran Ka’apor sobre já ter aprendido e memorizado os cantos, diferente dos jovens ka’apor que sequer arriscavam entoá-los. De fato, poucas vezes vi os jovens cantando. Em todas as vezes interpretavam coletivamente os novos cantos criados por Valdemar Ka’apor, que são diferentes dos cantos dos antigos⁵. Costumava acontecer com os cantos antigamente que o intérprete e cantor ka’apor mascarassem propositadamente o teor do canto, o texto da canção, para que outras pessoas não o aprendessem, utilizando-se principalmente de um timbre mais gutural, realizado na região posterior da garganta e com pouca articulação geral. Apesar disso, nunca ouvi ninguém dizer que os cantores de antigamente vocalizavam mal. Tal característica dos cantos é um atributo estético valorizado pelo intérprete e reconhecido pelos ouvintes especialistas ou não.

5 Os cantos de Valdemar Ka’apor foram sonhados algum tempo depois dos Ka’apor expulsarem os invasores de suas terras, em meados dos anos 2000. Diferente dos cantos dos antigos, possuem uma melodia que se assemelha a cantigas infantis. Trata-se de uma mesma melodia, que se repete em outros cantos. Se inicia da quarta nota de uma escala pentatônica maior, ascende uma segunda maior, e descende nota por nota até chegar na fundamental da escala, onde repousa.

Isso me fez acreditar por algum tempo, ouvindo inclusive os mencionados registros feitos por Etienne Samain, que alguns cantos antigos não tinham um conteúdo para além da sua melodia, algo como as “palavras de música” que os Kīsēdjē ensinaram a Anthony Seeger (Seeger, 2015), ou mesmo semelhante ao já dito sobre os cantos Pankararu (Braunwiser, 1938 *apud* Carlini, 1998). Posteriormente, fiz algum registro de cantos com Xupera Ka'apor, grande conhecedor dos cantos antigos, e tive a mesma impressão por um breve momento. No registro, Xupera canta acompanhado por crianças; trata-se de uma das aulas sobre os cantos que Xupera ministra na escola da aldeia, com intuito de ensinar aos jovens e crianças os cantos de antigamente e seu modo de cantar. As crianças, contudo, não se aproximam, em nenhum aspecto, daquilo que Xupera está cantando. Ao fim, descubro que se trata do canto sobre o *karara*, a ave biguá (*Nannopterum brasiliatum*) e que seu canto, assim como os cantos gravados por Etienne Samain, possui um texto. Apesar de conseguir me comunicar relativamente bem na língua, e de estar familiarizado com a transcrição em texto de registros audiovisuais em ka'apor, não seria possível conhecer o teor da canção somente ao ouvi-la. Aproximar-se do texto de alguns cantos só é possível com o auxílio de conhecedores do repertório ka'apor que conhecem o canto previamente e o identificam. Os textos das canções do disco “Kaapor: cantos e aves não morrem” foram identificados, por exemplo, pelo falecido pajé Mati, que auxiliou Gustavo Godoy a transcrevê-los.

Tais episódios me auxiliaram a pensar as distinções entre os verbos de comunicação conforme elaborei e descrevi nos parágrafos anteriores. Isto é, não se trata de uma distinção explicada a mim pelos próprios Ka'apor. Com ela, contudo, é possível começar a se aproximar de uma reflexão ka'apor sobre comunicação e sobre o sentido, mas com ressalvas. É realmente tentador achar a frutífera oposição ocidental ‘som *versus* sentido’ entre os termos mais utilizados pelos Ka'apor para denotar modos de comunicação, realizações verbais e etc. Mas cada um desses termos parece estar em alguma contiguidade com os outros, sem se confundirem entre si. São mais bem definidos caso a caso e, sobretudo, a partir das percepções de quem escuta um canto, uma fala ou um som.

Ouvir um som, uma fala ou uma conversa é também entendê-los. Não à toa, depois de me contarem e me ensinarem narrativas, ou mesmo depois de explicações sobre uma palavra ou sobre um procedimento, os Ka'apor costumam me inquerir “*nde rehendu katu?*”, ou seja, ‘você ouviu/entendeu bem?’. O verbo *hendu* aponta para o sentido de ouvir e entender, como costuma acontecer com os verbos perceptuais. Sobretudo, e aí há uma diferença fundamental, desloca a inteligibilidade que costumaríamos atribuir a uma fala, frase ou texto, para as faculdades e as possibilidades sensoriais de quem escuta. É um indicador de uma comprehensibilidade que reside em quem ouve e, por isso mesmo, pode indicar alterações da percepção ordinária, como acontece nas narrativas míticas (Godoy

& Sanches de Abreu, 2023), em momentos de suscetibilidade, ou mesmo nas relações que o pajé mantém com outros entes e animais a quem chama de afilhados (Sanches de Abreu, 2024). É certo que muitos animais vocalizam (*je'ẽ*) e vocalizam melodicamente como cantos. Mas compreender essa vocalização como um canto (*jyngariha*), ou mesmo como uma fala ou conversa (*panduha*), indica uma mudança sensorial do ouvinte que o aproxima de um outro regime de significação.

Ou seja, é possível dizer que um animal, ave, tatu, o sapo cunuarú (*Trachycephalus resinifictrix*), entre outros, está cantando ou falando, mas isso indica que uma diferença segura inicial, que afastava um regime humano de um regime animal, transfigurou-se em uma relação possível de inteligibilidade, mesmo que não seja plena de comunicação e mútuo entendimento. É aí que reside o perigo de momentos como esse. O controle (ou não) sobre uma comprehensibilidade pode determinar possibilidades de relações para além do que esperaríamos de relações entre humanos. Nelas há o risco de que outros entes, animais, e espíritos compreendam aquilo que as pessoas dizem, o que é certamente um risco, mas potencialmente algo desejável no caso da pajelança. Por essa razão, em situações de caça, é recomendável que se siga um protocolo rígido de comportamento, como não falar para a caça, não rir e respeitá-la (*pyhu katu*) para que a presa não tenha sua atenção capturada pelos predadores e partilhe com ele de um sistema análogo de significação, o que instaura a vulnerabilidade do caçador e uma crescente suscetibilidade sobre aquilo que configura sua própria vitalidade e sua humanidade. Neste mesmo sentido, a comunicação do pajé com essa outra humanidade só é possível sem maiores perigos ao valer-se, entre outras coisas, do canto. Ao cantar, o pajé também retém a atenção dos entes agressores, mas os convence esteticamente a cooperar. O canto de pajé caracteriza-se como uma conversa – é por meio dele que faz entender suas intenções e os motivos de conjurar os entes que o auxiliarão na pajelança.

As situações que descrevi até aqui parecem indicar uma série de questões não só sobre os cantos ka'apor, mas sobre uma concepção ka'apor do sentido. Afinal, há alguma outra razão, além de motivos estéticos, para Xupera Ka'apor ‘esconder’ os seus cantos enquanto os ensina para os jovens da aldeia? Existe algum outro motivo para os cantores que performam como os antigos cantores ka'apor por vezes esconderem o texto de seu canto? Todos os cantos entoados com a garganta (*xurukwa pe jyngar*) possuem um teor escondido? Quais são os recursos utilizados pelos cantores, pajés ou não, para capturar ou evitar a atenção dos possíveis ouvintes humanos e extra-humanos? Quais cantos podem ser cantados sem impedimentos? Quais cantos podem ser perigosos e são restritos?

Na próxima seção, apresento algumas características dos cantos ka'apor sobre as aves, com dois exemplos cantados⁶ por Faustino Rossi Ka'apor a partir dos quais é possível apreender importantes informações sobre as aves e sobre os cantos. Na sequência, trato sobre diferentes ocasiões em que ouvi os cantos de pajé: durante a pajelança, à noite; e fora de contexto, ao fim da tarde. Os exemplos evidenciam os recursos do pajé para invocar e chamar a atenção dos *tupiwar*, seus afilhados na cura de pessoas adoentadas.

As Aves dos cantos

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou (Rosa, 1956, p. 143).

Falantes de uma língua do tronco linguístico tupi-guarani, os Ka'apor habitam as margens da Amazônia oriental, a Terra Indígena Alto Turiaçu, na fronteira do estado do Maranhão com o Pará. Trata-se de uma região que congrega características de diferentes biomas: a floresta tropical, o cerrado e a caatinga. Embora não faça parte da bacia Amazônia, e sim da Bacia do Rio Gurupi, a Amazônia maranhense não se diferencia do resto da Amazônia em termos de biodiversidade. Por reunir diferentes características ambientais, o Maranhão possui uma das avifaunas mais ricas e diversas do mundo. Na porção amazônica, ao menos 503 espécies de aves já foram registradas (Oren & Roma, 2011).

Os Ka'apor conhecem as aves em complexidades diferentes. Há profundos conhecedores e passarinheiros, como Waldemir Ka'apor, que podem indicar nome e características de centenas de aves em uma conversa relativamente curta, indicando, inclusive, a diferença de sexo de aves que não possuem dimorfismo sexual (como o *kekere'i*, o pavãozinho-do-pará, *Eurypyga helias*). Há outros cuja atenção é dedicada, sem exclusividade, às aves que fornecem as penas utilizadas na confecção dos adornos plumários, pelos quais os Ka'apor são mundialmente conhecidos, como pude perceber sobre Quintiran Ka'apor. Há ainda conhecimentos que são difundidos e atualizados por meio das narrativas míticas, principalmente sobre *sarakur* (saracura, *Aramides cajaneus*), *wakura* (bacurau, *Nyctidromus albicollis*), *uyrapuimbor* (urubu-rei, *Sarcoramphus papa*), *Wyrahu* (gavião-real, *Harpia harpyja*). Existe quem cuida das aves que não foram abatidas

6 Todos os cantos utilizados neste artigo fazem parte de um acervo sobre os Ka'apor que se vale do método de documentação linguística para sua conformação. O acervo está hospedado no Endangered Languages Archive (ELAR), trata-se de um trabalho conjunto com os Ka'apor e com o antropólogo Gustavo de Godoy e Silva. Todos os cantos e falas explicativas foram transcritos e traduzidos por mim.

nas caças, ou aqueles que criam os curiós tão presentes na aldeia Xie pihun *renda*, ela mesma com o nome da ave. Existem os pajés que enxergam as aves como pessoas e com elas mantêm uma relação de padrinho-afilhado, sendo auxiliado por elas a recuperar a vitalidade de alguém doente. Há ainda aqueles que conhecem as puçangas (*puhã*) feitas com partes de aves para melhoria da agilidade, da disposição e da valentia. O conhecimento sobre as aves e seus comportamentos também auxilia os guardiões da floresta (*ka'a usak ha ta*) a fazerem a vigilância do território e encontrar ramais de invasores ilegais. São as aves que vocalizam na presença de alguém que guiam os guardiões, me contou Iracadju Ka'apor. Há ainda um conhecimento comum entre as pessoas sobre a maneira como as aves se organizam, sendo divididas entre *kapitã*, as lideranças, e seus seguidores; ou mesmo entre os 'donos', *ijar*, e seus 'xerimbabos', numa espécie de outra sociedade humana. Há, por fim e sobretudo, o conhecimento sobre as aves que é manifesto por meio dos cantos. Todos estes conhecimentos são atravessados uns pelos outros.

É realmente notória a incidência de cantos sobre aves, o que permite localizar os pássaros como assunto preferencial deste tipo de arte verbal entre os Ka'apor. Os cantos partilham com as artes plumárias os motivos de sua realização, mas com desdobramentos e resultados diferentes.

Há ao menos dois tipos de cantos sobre as aves: *ma'ewyra rehejyngariha* (literalmente 'canção sobre aves') e as *paje jyngariha*, as canções de pajé que, embora restritas ao ritual da pajelança, costumam ser dirigidas às aves, como descrevo na próxima seção. As primeiras, canções sobre as aves, não tratam sobre as aves com as quais o pajé mantém relação, chamadas *tupiwar*. Os cantos sobre as aves podem ser performados individualmente, em duplas ou em grupo. São cantados em primeira pessoa, da perspectiva das aves, ou em terceira pessoa, da perspectiva de um espectador/ouvinte. Possuem versos de métrica relativamente rígida, permitindo, contudo, variações sobre prosódia e ritmo, mas sem distanciar-se de um motivo melódico comum a um conjunto de cantos (com algumas exceções que não abordarei aqui). Cada canto reúne de uma só vez as características distintivas entre as aves, e as informações cantadas por cada intérprete têm origem na observação e na escuta das aves. Em uma elicição preliminar sobre aves da região, pude perceber que a maneira como os Ka'apor conhecem as aves repousa sobretudo na visão e na audição. Isto é, quando não são reconhecidas pela sua aparência, são reconhecidas pela sua vocalização e vice-versa. Contudo há informações cantadas sobre as aves que estão apoiadas no paladar, como o canto da pomba-amargosa, *pykahuro* (*Patagioenas plumbea*) presente no mito sobre a cauinagem promovida pelo tatu (na ocasião, a ave canta sobre o gosto amargo da própria carne, Godoy & Abreu, 2023). Há ainda outras informações sobre às aves que remontam a um tempo mítico anterior. O repertório dos cantos constitui

uma verdadeira enciclopédia sobre as aves, pois além das características físico-visuais e acústico-auditivas, descrevem comportamentos e interações entre os animais, além de outros conhecimentos relacionados às aves e que compõem os modos de conhecer dos Ka'apor. É o caso por exemplo do canto sobre *mytū wyra* (tinguaçu-ferrugem, *Attila cinnamomeus*), cantada por Rossi Faustino Ka'apor em 10 de janeiro de 2023⁷:

<i>Heee</i>	Heee
<i>heeeeã Heeeã</i>	Heeeeã heeeã
<i>Mytū wyra</i>	Tinguaçu-ferrugem
<i>heeeeeã</i>	heeeeã
<i>Mytū wyra</i>	Tinguaçu Ferrugem
<i>heeeeã</i>	heeeeã
<i>Sypo ty wyr rehe ihē marā we my je'ēha ke areko</i>	Sob o cipoal eu tenho uma voz diferente ã
<i>Heeeeã</i>	heeeeã
<i>sypo ty wyr rehe ihē marā we my je'ēha ke areko</i>	sob o cipoal eu tenho uma voz diferente ã
<i>Heeee Heeeã</i>	Heeee heeeeã
<i>Ihē awa ha'ā ym</i>	A mim as pessoas não imitam.
<i>ame'ē te'e ko ihē riki</i>	Assim aqui estou
<i>Awa ha'ā ym</i>	As pessoas não imitam.
<i>ame'ē te'e ko ihē riki</i>	Assim aqui estou
<i>heeeeeã</i>	heeeeã
<i>awa ha'ā rahā</i>	Se alguém me imitar, sua esposa vai abandonar
<i>hakehar riki hijar ta</i>	Se alguém me imitar, sua esposa vai abandonar
<i>awa ha'ā rahā</i>	heeeeã
<i>hakehar riki hijar ta</i>	Se alguém me imitar, sua esposa vai abandonar
<i>heeee heeeã</i>	heeeeã
<i>a'erehe ta'yn ta ke ihē ha'ā ym</i>	Por isso as crianças não me imitam
<i>heeeã</i>	heeeeã
<i>a'erehe ta'yn ta ha'ā ym</i>	Por isso as crianças não me imitam,
<i>ame'ē te'e ko ihē</i>	Assim aqui (estou)
<i>heeee heeeã⁸</i>	heeeeã

7 Disponível em <https://youtu.be/I0hqgOv94W8> último acesso em 14/03/2025. Outros registros audiovisuais podem ser escutados no acervo público digital (Godoy & Sanches de Abreu, 2022) hospedado pelo Endangered Languages Archive. Disponível em <<https://www.elarchive.org/dk0704>>, último acesso em 13/03/2025.

8 Agradeço a Gustavo Godoy pela revisão das transcrições e traduções que compõem este artigo.

O canto sobre o tinguaçu-ferrugem possui cerca de dois minutos e meio. É o terceiro dos cantos sobre essa ave que Rossi me mandou por meio de mensagens instantâneas de áudio. Os dois últimos são desenvolvidos a partir de um mesmo motivo melódico, mas diferem do primeiro. Ao analisar os cantos de Rossi como um conjunto (por volta de 60 cantos sobre aves diferentes que já pude ouvir), é possível notar seu desenvolvimento formular a partir de motivos melódicos. É dizer, possuem uma realização de repente, assumindo um caráter de improvisação que têm como base uma mesma melodia a partir da qual será adicionado o teor da canção. Poderíamos chamar de um modelo gerativo a partir de uma estrutura melódica. Além disso, há elementos no texto e versos das canções que se repetem, com pequenas alterações, e por isso formam uma espécie de jogo de traços distintivos entre as aves. Ao menos duas dessas características são elencadas por canto. No canto de *mytū wyra*, a primeira característica apresentada é a vocalização da ave, mas indiretamente. Está presente no verso que indica o lugar em que tinguaçu-ferrugem vocaliza de forma marcante (*Sypo ty wyr rehe ihē marā we my je'ēha ke areko ã* – Sob o cipoal eu tenho uma voz diferente). A estrutura deste verso se repete em outros cantos de Rossi, mas também de outros cantores ka'apor, e indica algumas condições que privilegiam o aparecimento e a vocalização da ave, como momentos do dia ou do ano, ou mesmo alguns locais, como árvores, palmeiras, beiras de rios e igarapés, etc. Contudo, não há uma menção direta à própria vocalização, ou mesmo sua inclusão no canto de Rossi, coisa que acontece em outros cantos, como o canto sobre saracura-três-potes que apresentarei a seguir. O motivo da omissão da vocalização é justificado nos versos seguintes: não se deve imitar o canto do tinguaçu-ferrugem, aquele que o imitar perderá seu marido ou esposa; esta é a segunda característica da ave descrita na canção.

Não foi Rossi quem me contou como os *karai ta*, os não indígenas, costumam chamar o *mytū wyra* na região. Quem identificou a ave foi Waldemir Ka'apor a partir do material de elicitação que preparei, com registros audiovisuais da ave (outros ka'apor também a identificam como bicudo-encarnado, *Periporphyrus erythromelas*). Com receio de imitar a ave, alguns meses depois, perguntei para Rossi, afinal, por qual motivo a imitação da vocalização do tinguaçu-ferrugem levaria à separação de casais. Reproduzo a seguir a transcrição da resposta que Rossi Faustino Ka'apor me forneceu no dia 23 de abril de 2024. Nota-se que os verbos *je'ē* e *pandu* aparecem de modo semelhante ao que descrevi na introdução do artigo. Rossi diz que na vocalização (*je'ē*, linhas 6, 13 e 14) está contida a fala (*panduha*, linha 12):

Rossi (1) *Ma'e** *mytū wyra* *aja-'ē* *ma'e**
 HES⁹ Tinguaçu-ferrugem ANA-NMLZ HES

'é.... Tinguaçu-ferrugem é esse é...'¹⁰

(2) *A'e* *∅-je'ē* *i-xo*
 3 3-vocalizar 3-estar

'Ele está vocalizando'

(3) *mokōi* *a'e* *sawa'e* *ko* *pi'a me'ē*
 dois 3 homem DEI ovo-NMLZ

'São dois: um macho e uma fêmea'

(4) *pe* *o-ho* *y* *mytū wyra* *o-ho* *y*
 então 3-ir PERF Tinguaçu-ferrugem 3-ir PERF

'Então vai, o tinguaçu-ferrugem vai'

(5) *Xupe koky* *pe* *∅-pukwái* *xe* *i-pe*
 depois disso então 3-chamar DEI 3-DAT

'depois disso então lá ele chama [pelo outro]'

(6) *"e-jur* *tī"* *"e-jur* *tī"* *∅-je'ē* *i-pe*
 IMP-vir também IMP-vir também 3-falar 3-DAT

“Venha também” “Venha também” vocaliza pra ele’

(7) *a'erehe* *sa'e* *"e-jur* *tī"*
 por isso VOC IMP-vir também

'é por isso, meu caro “Venha também”'

(8) *Mytū wyra* *aja* *te'e* *ā* *ma'e**
 Tinguaçu-ferrugem ANA mesmo ? HES

'Tinguaçu-ferrugem é assim mesmo é...'

(9) *h-akehar* *ke* *∅-hijar* *aja* *∅-saka*
 3-esposa AFT 3-separar-se ANA 3-parecer

'[de] sua esposa se separa, assim parece'

9 Utilizo notação da glosa, morfema a morfema, seguindo a convenção de Leipzig. Indico o significado das abreviações para auxiliar o leitor: HES - hesitação; ANA - anáfora; NMLZ - nominalizador; PERF - perfectivo; DEI - dêitico (este/aqui); DAT - dativo; IMP - imperativo; VOC - vocativo; AFT - afetação; PROSP - prospectivo; NEG - negação; FUT - futuro; IPFV - Imperfectivo; INTRS - Intransitivizador; INTENS - intensificador; HSY - Epistêmico (diz que).

10 Utilizo ao longo do texto as aspas simples para indicar tradução livre e glosas a partir do ka'apor. Aspas duplas são utilizadas para citações, nomes de obras como discos e livros.

- (10) *pi'a'-ẽ* *ngi* *∅-hijar* *a'erehe* *∅-pukwái* *i-xo*
 ovo-NMLZ A partir de 3-separar-se por isso 3-chamar 3-está
 'Da fêmea se separa, por isso a chama'

- (11) "e-jur" *tī*"
 IMP-vir também
 "venha também"

- (12) "e-jur" *tī*" *aja* *∅-pandu-ha* *i-xo,* *sa'e*
 IMP-vir também ANA 3-falar-NMLZ 3-estar VOC
 "Venha também" assim está a fala, meu caro'

- (13) *Apo* *∅-je'ẽ-ha* *ihẽ* *a-pyhyk* *ta* *kŷ* *sa'e*
 Agora 3-vocalizar-NMLZ 1.sg 1.sg-pegar FUT PROSP VOC
 'Agora a vocalização dele eu vou tentar pegar'

- (14) *arahã* *nde* *pe* *ihẽ* *a-mondo* *ta* *∅-je'ẽha*
 Nesse momento 2.sg DAT 1.sg 1.sg-mandar FUT 3-vocalizar-NMLZ
 'assim eu mando para você a vocalização'

O risco de imitar a vocalização do tinguaçu-ferrugem está, por extensão, em reproduzir também o seu comportamento. Diz-se que tinguaçu-ferrugem costuma viver em pares, mas que não repousa em galhos junto ao parceiro, distanciando-se sucessivas vezes ao vocalizar. Imitar a vocalização de tinguaçu-ferrugem faz estreitar a diferença entre os comportamentos dos Ka'apor e das aves. A explicação de Rossi reproduz a vocalização da ave, revelando o seu teor e mensagem, o que não configura necessariamente uma imitação (uma imitação seria a reprodução, por meio de assobios, por exemplo, da vocalização da ave). A vocalização de tinguaçu-ferrugem assemelha-se à melodia dos chamados à distância em ka'apor, cujo teor pode ser "*ejur tī*", conforme explica Rossi, ou "*pahar ejur*", 'venha logo'. Em geral sua melodia estrutura-se por uma repetição inicial de uma única nota que descende sem altura definida ao fim da frase, numa espécie de *glissando*. Não se trata de uma correspondência entre a vocalização da ave e o sistema fonético ka'apor que faz emergir ou sugerir uma frase ou sentença. Contudo, a fala está lá na vocalização, como afirma Rossi na linha 12.

No dia 19 de janeiro de 2025, perguntei a Rossi em que ocasião as pessoas costumam cantar. Eu presenciei cantorias durante as pajelanças, em apresentações públicas, recepção de visitantes, durante a cerimônia do cauim e, claro, em resposta aos meus pedidos para ouvir os cantos. As canções sobre os pássaros não parecem ter um protocolo ou ocasiões

preferenciais para serem executadas¹¹. Talvez por essa razão minha pergunta tenha sido mal compreendida (além de talvez mal formulada). O que me respondeu Rossi foi que as pessoas cantam quando elas sabem sobre as aves. Na sequência de sua resposta me enviou um dos cantos mais longos que já ouvi sobre *sarakur*, a saracura-três-potes (*Aramides cajaneus*).

A melodia do canto, como costuma acontecer com os cantos de Rossi, e como pude ouvir de outros cantos de outros intérpretes Ka'apor, é intercalado por um bordão cantado geralmente com “heeeee heeeee”. Não possui, até onde me foi explicado, um sentido direto associado, senão o de estabelecer para o intérprete e audiência o centro ao redor do qual o canto variará em altura para depois voltar ao ponto de partida. Essa variação, a partir de uma nota, e a maneira como o intérprete a conduz, também caracterizam uma boa realização do canto. Como me informou Iracadju Ka'apor, um bom canto é aquele que faz voltas (*jyngariha jere katu*). No primeiro registro que pude fazer com Rossi, ele mesmo fez questão de escrever seus cantos em seu caderno. Quando o questionei sobre o que estava escrevendo, me respondeu que estava escrevendo “heee heee”. A situação já indicava a importância do recurso para os cantos ka'apor, algo que pude perceber em maior profundidade dois anos depois, em conversas com Valdemar Ka'apor, responsável pelo surgimento dos novos cantos entoados em reuniões, festas e recepções. Após uma sessão para registro dos seus cantos, Valdemar me procurou um tanto agoniado, pedindo para que refizessemos tudo, pois ele mesmo havia esquecido de cantar o “heee heee”. Para me explicar sua importância, Valdemar me disse que o “heeee” é como o instrumento baixo em uma música. Trata-se de seu esteio (*jyngariha mupytaha*, literalmente ‘o que faz o canto ficar’).

Há ao menos três momentos da canção de saracura¹². O primeiro deles se inicia, como a canção sobre tinguaçu-ferrugem, em primeira pessoa e reúne características sobre os hábitos da ave.

11 Como indicado, há aqueles que os aprendem nas aulas da escola; os cantos novos, que foram criados por Valdemar, foram aprendidos em sonhos. Sobre tais canto eu não trato neste artigo. Há ainda indícios de uma transmissão geracional dos cantos, de avó materna para netas. Contudo, este tema ainda merece melhor investigação. Sobre a transmissão dos cantos de pajé, trato melhor na próxima seção.

12 Disponível em <<https://youtu.be/NN8bStE3RHs>> último acesso em 14/03/2025.

<i>heeee heeeeã</i>	Heeee heeeeã
<i>Sarakur Ihẽ</i>	Saracura sou eu
<i>Sarakur ihẽ ã</i>	Saracura sou eu
<i>pituniwe je'ẽ~je'ẽ katu my a'ã my heeeeã</i>	Na aurora eu canto-canto
<i>pituniwe je'ẽ~je'ẽ katu my a'ã my heeeeã</i>	Na aurora eu canto-canto
<i>heeeeã</i>	heeeeã
<i>Sarakur ihẽ ã</i>	Saracura sou eu
<i>Sarakur ihẽ ã</i>	Saracura sou eu
<i>ka'aruk koty marã we my je'ẽha ke areko naje ã</i>	Ao entardecer eu tenho uma voz diferente, sou eu
<i>heeee ã</i>	heeeeã
<i>ka'aruk koty marã we my je'ẽha ke areko naje ã</i>	Ao entardecer eu tenho uma voz diferente, sou eu
<i>heeee heeee ã</i>	heeee heeeeã
<i>ypa keruhũ rymy'y rupi awata~wata katu my a'ã ihẽ ã</i>	Ao longo da margem do grande lago eu caminho
<i>heeeeeee ã</i>	Heeeeeeeã
<i>ypa keruhũ rymy'y rupi marã my je'ẽha ke areko naje ã</i>	Ao longo da margem do grande lago tenho uma voz diferente, sou eu
<i>heeee heeeeã</i>	Heeee heeeeã
<i>sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	Saracura aqui estou
<i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	Saracura aqui estou
<i>heeee heeeeã</i>	Heeee heeeeã
<i>Wasai pyta te'e ihẽ pi'a wyr ihẽ amupororok katu my</i>	Sob o açaizeiro eu choco meus ovos
<i>heeeeã heeeeã</i>	Heeee heeeeã
<i>Wasai pyta ame'ẽ te'e ihẽ pi'a wyr ke ihẽ amupororok</i>	Sob o açaizeiro eu choco meus ovos
<i>katu my</i>	
<i>heeeeã</i>	Heeeeã
<i>heeee heeeeã</i>	Heeeee heeeeã
<i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	Saracura aqui estou
<i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	Saracura aqui estou
<i>heeeeã</i>	Heeeeã
<i>ypa'ũ pe te'e ihẽ pi'a ke haity katu heeee ã</i>	Numa ilha está meus ovos e meu ninho
<i>heeeeeeeã</i>	Heeeeeeeã
<i>ypa'ũ pe te'e ihẽ pi'a wyr ke aker katu my</i>	Numa ilha eu durmo sobre meus ovos
<i>heeee ã heeee heeeeã</i>	Heeeeã heeee heeeeã
<i>sarakur ke ã</i>	Saracura
<i>sarakur ihẽẽ</i>	Saracura sou

Mais do que os outros cantos, esta performance de Rossi reúne o máximo de conhecimento sobre a saracura que pôde colocar em um mesmo canto naquele momento. A saracura-três-potes é uma ave que vocaliza sempre ao amanhecer e ao entardecer. Costuma andar em beiras de rios, lagos e mangues em busca de alimento, e se esconde em vegetação mais densa durante o resto o dia. O canto também diz sobre a presença do seu

ninho em regiões secas de corpos d'água, com a informação adicional e precisa de que os ovos ficam escondidos sob o mesmo material do ninho.

A segunda parte da canção difere da maioria dos cantos de Rossi. Trata-se da inclusão no canto de passagens de narrativas míticas, da época em que Sarakur, na forma de gente, convivia com o demiurgo Mair¹³. Saracura nas narrativas faz a vez de *trickster*, enganador e antagonista de Mair:

heeeeã	heeeeã
awa ke te'e tipe ko ihẽ kwe tĩ ja	como pessoa, em vão, eu era
heeeeã	heeeeã
awa ke te'e tipe ko ihẽ kwe ihẽ ã heeee ã	como gente, em vão, eu era
heeeeã	heeeeã
Sarakur ihẽ ã	saracura sou eu
sarakur ke	saracura
eeeeã	eeeeã
Mair ma'e Mair ma'e ke ihẽ ke amumba~mumba hũ ke kweeee ã	com todas as coisas de Mair eu acabei
heeeeeã	heeeeã
ame'ẽ ja riki ihẽ ajukwa y ihẽ kwe tĩ heeee ã	desse jeito eu matei
awa ke te'e pe ko ke ihẽ ã heeee ã	como gente, em vão, eu era
xe mo ke ihẽ ke ajukwa ajukwa Mair tamũi rymba ke kwe ã	lá alguns matei, os xerimbabos de Mair
heeeeã	heeeã
Mair tamũi ma'e my ke upa katu tĩ ihẽ ajukwa	as coisas do velho Mair todas eu matei
ame'ẽ ke ã	desse jeito
heeeeã	heeeeã
EE Mair Tamũi ihẽ ke rehe parahy	o velho Mair se enraiveceu comigo
heeeeã	heeeeã
heeeeã	heeeã
Awa ke te'e pe ko ihẽ ã	eu sou gente
heeeeã	heeeã
heeeã	heeeã
EE Mair tamũi wyrara ke ihẽ akã rehe muĩ ke	o velho Mair, em minha cabeça colocou
heeeeã	um cocar
Mair tamũi ihẽ rakã wyrara ke muĩ je kwe ã	heeeeã
heeee heeeee	o velho Mair, em minha cabeça colocou
Tarapá'y tatampûi ke muĩ ihẽ rehe ã	um cocar, se diz
heeeeã	heeeee heeeee
tarapá'y tatampûi ke wyrara rehe muĩ ã	com brasas de jatobá colocou em mim
	heeeeã
	brasas de jatobá, no cocar colocou

13 Episódios das narrativas de Mair e Sarakur podem ser conferidas em Ribeiro, 2008; Garcés, 2011.

heeee heeee ã	heeee heeeeã
ame'ẽ ke ihẽ akã rehe a'e muĩ rahã my heeeeeã	quando colocou em minha cabeça heeeeã
ywytu rape koty ajã aho rahã tata hendy hũ oho ã heeee heeeã	quando na direção do vento eu corri, o fogo se alastrou heeeee heeeeã
i akã ke opok oho haku hã opok oho ã heeeeã	sua cabeça espocou com o calor heeeeã
yyyy y riki koty rehe ihẽ ke ajã aho ke ã heeeeã	em direção ao rio eu fui correndo heeeeã
yyy yy koty te'e ihẽ ke ajã aho heee ã heeeeeã	em direção ao rio eu corri heeeeã
pe Mair tamũi ihẽ pe pandu ke ã heeeeã	então o velho Mair me disse heeeã
sarakur wã te'e ke te aja ihẽ pe kwe ã heeeeã	será saracura mesmo, assim disse heeeeã
a'e rehe sarakur te'e ko ihẽ ke axo heeeeã heeeeã a'erehe sarakur te'e ihẽ ã axo heeeã	por isso sou saracura aqui estou heeeeã heeeeã por isso saracura sou

A história de Saracura e Mair faz parte do ciclo de narrativas sobre a época em que Mair estava na terra. Saracura tinha forma de gente, como Mair, e se interessava pelas suas coisas com inveja. Apenas com seu olhar, Saracura estragava as ferramentas que trabalhavam sozinhas para Mair. Os feitos de Saracura vão gradativamente estragando as coisas de Mair, o que o enraivece. Por fim, Saracura mata os xerimbabos de Mair, identificados como *ximbo jar*, o dono do timbó, *kunami jar*, o dono do Cunambi, e *tejahu jar*, o dono dos queixadas (*Tayassu pecari*), todos eles chamados nas narrativas de xerimbabos de Mair. Para se vingar, Mair presenteia Saracura com um cocar feito de brasas de jatobá e incita Saracura a correr. O vento atiça as brasas e acende o fogo no cocar. Com o calor a cabeça de Saracura estoura. Ao fim, Mair anuncia o destino de Saracura como ave.

O terceiro momento do canto retoma a descrição de saracura enquanto ave. Aqui estão presentes mais informações sobre o local e o momento em que costuma vocalizar. Rossi inclui em seu canto a vocalização da ave e faz uma menção ao *warumã* (*Ischnosiphon koern*), e a um dos alimentos de Saracura, a casca da mandioca (descartada durante a preparação da farinha).

<i>heeee heeee ã</i>	heeee heeeeã
<i>ka'aruk oho rahã y pe aje'ẽ katu my ja ã ihẽ</i>	ao entardecer pelo rio eu vocalizo
<i>heeee heeeeã</i>	heeee heeeeã
<i>ka'aruk koty ihẽ aje'ẽ katu myja a my ihẽ ã</i>	ao entardecer eu vocalizo
<i>heeeee heeeeã</i>	heeee heeeeã
<i>SARAKUR SARAKUR</i>	SARAKUR SARAKUR
<i>SARAKUR KOKOKOKO</i>	SARAKUR KOKOKOKO
<i>SARAKUR KOKOKOKO</i>	SARAKUR KOKOKOKO
<i>aja je'ẽha ame'ẽ ke areko naje ã</i>	assim é minha voz, sou eu
<i>heee heeeã</i>	heeee heeeeã
<i>aja je'ẽha ame'ẽ ke areko naje ã</i>	assim é a minha voz, sou eu
<i>heeeee heeeeã</i>	heeee heeeeã
<i>mandi'ok pirer ke te'e ihẽẽ a'u katu axo y</i>	casca de mandioca eu costumo comer
<i>heeeee heeeeã</i>	heeee heeeeã
<i>mandi'ok pirer te'e ihẽ a'u katu my ihẽ ã</i>	casca de mandioca eu costumo comer, eu
<i>heeeee heeeeã</i>	heeee heeeeã
<i>sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	saracura sou
<i>heeeeã</i>	heeeeã
<i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>	saracura aqui sou
<i>Heeeeã</i>	heeeeã
<i>Warumã ty keruhũ wyr rupi aja ajamu katu myja ã my naje ã</i>	sob o guarumãzal assim eu costumo gemer, assim eu, se diz
<i>Warumã te keruhũ rupi ajamu~jamu katu my ja ã my ihẽ</i>	pelo gurumãzal eu costumo geme-gemer, assim eu
<i>heeee heeeeã</i>	heeee heeeeã

O motivo melódico do canto sobre saracura é o mesmo do canto de tinguaçu-ferrugem. Inicia-se com a nota central, descende uma quarta justa e ascende uma quinta justa a partir da nota central. Depois desce uma terça maior, chegando à terça menor da nota central, quando finalmente retorna novamente à nota central. Esta estrutura se repete com algumas variações, podendo conter melismas que variam em segundas descendentes (maiores ou menores) ou variando nas repetições e rítmicas que acompanham a prosódia improvisada. A longa canção de Rossi sugere que, além de ser uma espécie de guia mental e recurso mnemônico para recuperação de informações sobre as aves, a realização das canções sobre as aves pode ser encarada como um jogo verbal. O que interessa é saber as características das aves e fazê-las rodar dentro de estruturas melódicas.

As Aves dos cantos do pajé

Os cantos de pajé são direcionados às aves com certa regularidade. Diferente das canções sobre as aves que tratei na seção anterior, as canções de pajé são perigosas, pois são como chamados que imediatamente capturam a atenção dessas aves. Em nenhum momento os cantos de pajé podem ser entoados sem motivo, durante o dia, ou por apenas uma pessoa, de modo que durante a pajelança o pajé, sua esposa e audiência costumam cantarolar a mesma canção. Cantarolar, pois, como as canções sobre as aves, os cantos de pajé também são realizações improvisadas a partir de um motivo melódico, este último associado diretamente a uma classe de *tupiwar*. O pajé mantém relações com os *tupiwar*, entes que costumam ser chamados nos estudos especializados sobre xamanismo e pajelança de ‘espíritos auxiliares’, mas que são chamados pelo pajé ka’apor de ‘afilhados’ (*ta’yranga*). Por essa razão utilizarei a tradução ‘afilhados auxiliares’. Os afilhados auxiliares, *tupiwar*, são costumeiramente identificados como seres celestes, majoritariamente aves de rapina (outros entes também podem ser *tupiwar*, cf. Sanches de Abreu, 2024). Cabe à audiência acompanhar o pajé cantarolando o motivo melódico, enquanto o pajé ele mesmo varia o teor daquilo que canta, geralmente relacionado à situação específica que investiga, em busca de uma solução e cura. É comum, portanto, que durante a pajelança, e ao longo de sua cantoria, o pajé inclua nos cantos descrições daquele contexto: quem adoeceu, quem estava com o doente no momento do seu adoecimento, o que estava fazendo, quantas pessoas estão acompanhando a sessão de pajelança, entre outras informações. Além de ser acompanhado pela audiência, conforme me explicou o pajé Ximi Ka’apor, todos os pajés, em todos os lugares, cantam e participam de uma pajelança onde quer que ela esteja acontecendo.

Os pajés ka’apor praticam curas ao conduzir cantorias noturnas, chacoalhando maracás e puxando cigarros de tauari, *pytymyr* (*Couratari guianensis*) com kyryhu hyk, resina produzida pela sucuúba (*Himatanthus sucuuba*); extraem e manipulam as *karuwar*, que são os motivos das dores, e são atiradas, como projéteis, principalmente pelos animais em retaliação ao mau comportamento das pessoas. A prática de cura do pajé não depende apenas ou fundamentalmente dele mesmo, mas sim dos conhecimentos obtidos em outros momentos de sua vida, principalmente quando ele, ainda mais jovem, adoeceu gravemente¹⁴. Sobretudo a eficácia da pajelança se deve aos conhecimentos dos *tupiwar*. Quando escutamos o canto de pajé, está acontecendo um diálogo entre o próprio pajé e

14 Para tornar-se pajé (*jumupajeha*), é preciso apresentar sinais de adoecimento e enfermidade. Tais sintomas são indícios da presença de *karuwar* no corpo do enfermo. A partir do momento em que *karuwar* está no corpo do pajé, ele pode cantar e chamar os *tupiwar* que o auxiliarão na pajelança. Outras formas de virar pajé já foram apresentadas em outros trabalhos (Sanches de Abreu, 2024, 2025).

os *tupiwar*. Estes auxiliam o primeiro na investigação dos motivos de um adoecimento. Também é comum que os *tupiwar* se comuniquem com os enfermos por meio do pajé, além de assistirem o pajé na recuperação da vitalidade raptada dos enfermos.

Os *tupiwar*, são geralmente identificados como aves, mas vistos pelo pajé em sua forma humana. Há muitas aves que podem ser chamadas de *tupiwar* e identificá-las a partir de seu nome costuma ser algo pouco óbvio, com termos que se repetem e agrupam aves reconhecidamente diferentes, ou mesmo com identificação de espécies que outros Ka'apor nunca viram e nem ouviram. *Wyrahu*, a harpia (*Harpia harpyja*), é inegavelmente um *tupiwar* e reconhecidamente um pajé poderoso. Isto é, suas disposições são mais agressoras do que colaborativas. O *tēpē-tēpē*, o gavião-tesoura (*Elanoides forficatus*), também é *tupiwar* e pajé-feiticeiro. Há uma série de aves reconhecidas como *japukanī* que são também afilhadas auxiliares do pajé. Identificado com maior frequência há o *japukanī te*, Gavião-de-penacho (*Spizaetus ornatus*). A identificação preferencial do gavião-de-penacho como *japukanī* é justificada pela presença de dois traços distintivos: seu penacho (como um *wyrara*, o cocar, me explicou Quintiran Ka'apor), e o peito pintado (*ipixi'a pinim*, que justifica o motivo dos pajés pintarem seu próprio peito antigamente, conforme me explicou Waldemir Ka'apor). Há ainda o *japukanī ipy tawa*, uiraçu (*Morphnus guianensis*), e o chamado apenas *japukanī*, gavião-pega-macaco (*Spizaetus tyrannus*). Todas estas três espécies possuem distribuição geográfica relativamente parecida com uma sobreposição de habitat considerável.

No dia 30 de setembro de 2022, enquanto entrevistava Xa'y Ka'apor sobre seus conhecimentos de pajelança, pedi inadvertidamente que cantasse algum canto de pajé. A princípio, Xa'y negou o pedido, mas por volta das 22h quis me mostrar o canto de *japukanī*¹⁵:

15 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gYIXBDIUkNE>>. Último acesso em 14/03/2025.

<i>Wyra ta pe wyraa</i>	Aves, pelas Aves
<i>Wyra ta pe wyraa</i>	Aves, pelas Aves
<i>Aeeee</i>	Aeeee
<i>Wyra ta pe wyraa</i>	Aves, pelas Aves
<i>Jande ko japukwái katu jande</i>	Nós aqui chamamos, nós,
<i>ijar te ywa rupi</i>	sua dona Pelos céus
<i>Jande japukwái atu</i>	Nós chamamos
<i>Japukaní Wyra</i>	Ave <i>japukaní</i>
<i>Japukaní Wyra</i>	Ave <i>japukaní</i>
<i>Pe jande japukwái</i>	Então nós chamamos
<i>Japukwái te ijar pe</i>	Nós chamamos mesmo pelo seu mestre
<i>Japukwa-pukwái katu</i>	Nós chama-chamamos
<i>Japukaní wyra</i>	Ave <i>japukaní</i>
<i>Wyra Japukaní pe</i>	Pela ave <i>japukaní</i>
<i>Erembor katu wyra jande ehe</i>	Jogue o que é bom por nós, ave
<i>Erembor katu wyra jande ehe</i>	Jogue o que é bom por nós, ave

Apenas um trecho curto do canto foi entoado por Xa'y, pois não se tratava da ocasião propícia para o canto, que deve ser performado apenas em sessões de pajelança. O mesmo aconteceu com o canto de *japukaní* entoado por seu filho e também pajé Ximi quando pedi para me mostrar o canto de pajé fora de uma pajelança. No meio do canto¹⁶ o teor incluído na canção improvisada de Ximi indicava que seu canto era um canto à toa, performado apenas para mostrar aos brancos, e que a ave *japukaní* não deveria vir ao encontro do pajé. Os dois momentos diferem da realização do canto em sessões de pajelança.

A primeira pajelança que presenciei ocorreu durante a festa do *kawí*, a bebida fermentada de caju preparada para o ritual de nominação das crianças. Foi conduzida por Sarumã Ka'apor e durou cerca de 3 horas¹⁷. O primeiro canto dessa pajelança foi o de *japukaní*, semelhante ao cantado por Xa'y. Contudo, a realização de Sarumã também incluía novos conteúdos ao canto, contextualizando a pajelança dentro de acontecimentos recentes e da própria festa do cauim. Além de contar para os *tupiwaras* doenças para as quais buscava auxílio e conhecimento, Sarumã incluía no seu canto outras contextualizações, como a dificuldade encontrada pelos organizadores da festa em encontrar a casca de tauari para fazer os cigarros apreciados pelos *tupiwar*.

16 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rIYUs-urS7c>. Último acesso em 14/03/2025.

17 Disponível em https://www.elararchive.org/uncategorized/I0_4923be4b-30a8-4f89-a2cb-e26ce5db2e8f/. Último acesso em 15/03/2025

Quando o pajé canta e inicia sua pesquisa, vai cantando para diferentes *tupiwar*. Alguns podem não conhecer a origem da doença, ou, como costuma acontecer, conhecem e enxergam apenas parcialmente as características e os motivos de um adoecimento. Tal situação foi explicada por Sarumã Ka'apor e exemplificada por ele a partir das maneiras diferentes como diferentes *tupiwar* enxergaram a covid-19 (Sanches de Abreu, 2024, pp. 109-112).

Durante a mencionada pajelança, duas pessoas sofreram intervenção do pajé e de seus afilhados auxiliares. Após cantar para *japukanī* e para *panā* ('borboleta'), Sarumã entoou seu último canto, sobre *tata-wyra*:

<i>Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu</i>	Venta pelo vento vou fica-ficando
<i>Ywytu-wytu rupi</i>	Venta pelo vento
<i>Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu</i>	Venta pelo vento vou fica-ficando
<i>Ywytu-wytu rupi</i>	Venta pelo vento
<i>Ihē apyta-pyta katu</i>	Eu vou fica-ficando mesmo
<i>Aeeeeee Eeā Aeeee</i>	Aeeeeee Eeā Aeeee
<i>Aeeeeee Eeā Aeeee</i>	Aeeeeee Eeā Aeeee
<i>Heta ke ejur rahā</i>	Venham logo, muitos
<i>Heta ihē ke ejur rahā</i>	Venham agora para mim
<i>Ko tata wyraaaa</i>	Aqui <i>tata-wyra</i>
<i>Ko tata wyraaaa</i>	Aqui <i>tata-wyra</i>
<i>Ywytu-wytu rupi</i>	Venta pelo vento
<i>Apyta katu rahā</i>	Vou fica-ficando

Tata-wyra foi identificado por Kakumasu & Kakumasu (2010) como tiê-sangue (*Ramphocelus bresilius*). Porém a ave habita apenas a região da mata atlântica, não ocorrendo no Maranhão e em outras partes da Amazônia. O que ouvi sucessivas vezes é que muitas aves não são vistas por outros Ka'apor, exceto pelo pajé. *Tata-wyra* parece ser uma ave que aparece apenas ao pajé em sua forma humana, tal como me explicou o pajé Ximi:

Ximi	(78)	<i>arahā</i>	<i>ko</i>	<i>ihē</i>	<i>a-jyngar</i>	<i>r̄i</i>
		quando	aqui	1.sg	1.sg-cantar	IPFV

'É quando eu começo a cantar'

(79)	<i>pe</i>	<i>ihē</i>	<i>a-jyngar</i>	<i>r̄i</i>
	então	1.sg	1.sg-cantar	IPFV

'Então eu fico cantando'

- (80) *pe ramō* *a-jyngar* *ihē*
 recente 1.sg-cantar 1.sg

‘Então eu canto’

- (81) *ø-je-sak* *Katu* *ihē* *pe*
 3-INTRS-ver INTENS 1.sg DAT

‘Aparece bem para mim [tupiwar]’

- (82) *katu* *ihē* *Pe*
 bom 1.sg DAT

‘Mesmo para mim’

- (83) *pe* (84) *Ø-pandu* *ihē* *pe*
 então 3-falar 1.sg DAT

‘Então fala comigo’

- (85) *nde...* *tu** *tupiwar..* *tupiwar* *Ø-pandu* *ihē* *pe*
 2.sg HES Tupiwar tupiwar 3-falar 1.sg DAT

““Você”... *tupiwar* fala pra mim’

- (86) *ma'e...* (87) *"nde* *nde* *katu"* *je*
 HES 2.sg 2.sg bom HSY

‘é... “Você é bom” diz’

- (88) *"nde* *namō* *jande"*
 2.sg junto de 1.pl

“Com você, nós...”

- (89) *"ihē* *ar** *ihē* *a-rury* *ta,* *jande* *ja-rury*
 1.sg HES 1.sg 1.sg-alegrar-se FUT 1.pl 1.pl-alegrar-se
ta *ja-xo"* *aja* *ihē* *pe*
 FUT 1 . p l - ANA 1.sg DAT
 estar

“Eu... eu ficarei feliz. Nós ficaremos felizes” assim [falam] para mim’

Para o pajé, relacionar-se com as aves e vê-las como gente durante as pajelanças é a maneira de aproximar-se do conhecimento que possuem sobre as situações que afigem os Ka'apor, principalmente relacionadas a doenças e dores. A cooperação das aves, contudo, exige uma série de condições: que o pajé consuma grandes quantidades de tabaco, que utilize o *kyryhu hyk*, breu sucuúba, devido ao seu cheiro forte considerado um alimento

pelos *tupiwar* e, principalmente, que cante. Há ao menos três funções principais dos cantos: eles são um convencimento estético, pois é através da cantoria que os *tupiwar* são chamados, ficando então felizes e dispostos a cooperar; em segundo lugar, em conjunto com o cigarro e o breu sucuúba, o canto altera (*mujere*, ‘faz virar’) as percepções do pajé que agora partilha de um mesma sistema de compreensão dos *tupiwar*; por último, o canto propriamente funciona como uma conversa, é por meio da realização improvisada do pajé cantor que a situação que motivou a pajelança é partilhada com os *tupiwar*, ou seja, a explicação dos *tupiwar* é passada para os participantes da pajelança.

Conclusão

As informações e argumentos reunidos nesse artigo indicam questões para se pensar a semiologia ka’apor, tomando como base aquilo que se pode apreender sobre os verbos perceptuais e seus usos corriqueiros. Também evidenciam a maneira como os cantos Ka’apor constituem manifestação privilegiada em que os conhecimentos sobre as aves são manifestados e transmitidos, além de ser uma expressão estética cuja importância e estudo se justificam como forma de aproximação aos modos de conhecer ka’apor. Para a conclusão deste artigo, gostaria de apontar para a importância de se pensar as maneiras como em diferentes lugares do mundo e em diferentes tempos as aves e as gentes têm influenciado diretamente seus modos de conhecer, seus cantos e suas vocalizações. Entre a série natural, e dentre os animais que se relacionam diretamente com a humanidade, talvez a classe das aves desponte como a que mais desperta algum tipo de apreciação estética, visto que seus estímulos são multissensoriais. Neste sentido não é arriscado afirmar que qualquer pessoa já teve a atenção capturada por uma ave ou guarde alguma memória sobre sua vocalização. Não se trata de algo incomum, mas não é por isso que não merece atenção.

Foram os Ka’apor que despertaram meu interesse sobre as aves. Porém, foi a partir da leitura de uma comunicação de Evans-Pritchard (1961), interessado no significado presente nos cantos das aves para os Azande, que passei a tomar atenção nesta questão. O antropólogo fez questão de publicar uma lista de informações sobre os modos zande de conhecer as aves e outros animais a partir das sentenças que suas vocalizações sugerem. O interesse de Evans-Pritchard estava em comparar a maneira como diferentes povos escutam essas vocalizações a partir de seus próprios sistemas fonéticos e qual o resultado emerge de tais encontros. Destaco o seguinte trecho sobre o reconhecimento de frases nas vocalizações de aves relacionados ao conhecimento zande sobre os comportamentos dos animais:

Algumas dessas frases - nas quais a gramática está subordinada ao som - derivam dos hábitos das criaturas. Por exemplo, os papagaios descem para o chão dos quintais para roubar as térmitas que as pessoas deixam secar ao sol, de modo que é uma prática comum que coloquem uma lança perto delas para assustar os pássaros. As palavras *zinga* (*zanga*) *matngu*, que podem ser traduzidas como “falta de saco”, em seu lamento [ou seja, em seu canto], derivam desse hábito - o pássaro está se lamentando por não ter um saco para colocar as térmitas. (...) e o mocho-perlado vocaliza *rago ta gira si ni gbere ti re*, “quando a luz do dia chega, eu não gosto”, porque é uma ave que ama a noite. Às vezes, as vocalizações contêm o que os Azande chamam de *sanza*, uma espécie de conversa dupla, por exemplo, quando a ave francolin grita *du wari du wari? u wari u wari?* ‘Onde está? Onde está? Onde ela está? Onde ela está?’, ela se refere a si mesma e está dizendo às pessoas: “Estou no mato denso, então me peguem se puderem!” (Evans-Pritchard, 1961, pp. 19-20, tradução minha).

Algo semelhante acontece com os Ka'apor sobre a vocalização de tinguaçu-ferrugem que também é a realização da frase “*ejur tī*”, um chamado pelo parceiro do qual se separou, conforme descrevi anteriormente. Em outros cantos Ka'apor, como no caso do canto sobre o anambé-azul, a ave, em primeira pessoa, faz comentários sobre as pessoas que a veem e a admiram. Se Evans-Pritchard estava interessado em traçar comparações entre as maneiras como diferentes povos africanos classificam e conhecem as aves, também seria extremamente interessante a comparação de sistemas de classificação entre povos ameríndios, algo iniciado por Allen Arthur Jensen em 1985. E mesmo que várias espécies não ocorram em uma ampla área geográfica, a maneira como povos distintos organizam sua experiência com aves ainda assim é reveladora. Fora do continente Americano, o pioneiro estudo de Steven Feld ([1982] 2012) sobre os Kaluli na Nova Zelândia indica a maneira como os Kaluli encaram as vocalizações das aves como vozes dos antepassados já mortos. A partir dessa associação e da narrativa mítica que conta a história de um menino que se transforma na ave *muni* (*Ptilinopus pulchellus*), Feld é capaz de apreender modos Kaluli de classificação das espécies, suas vocalizações e comportamentos e a maneira como as aves guiam a noção estética de cantos e danças; é preciso performar como aves, nos conta.

Em Ka'apor, as aves são o material para as realizações dos cantos: é preciso que se saiba sobre sua vocalização, seu comportamento, sobre narrativas míticas relacionadas a ela, para que os cantos apareçam sob um mesmo motivo melódico. Embora não haja uma transformação dos mortos em aves, entre os Ka'apor algumas aves também têm origem em transformações. Diz-se por exemplo, na narrativa de *wyrahu*, o gavião-real, que um homem abandonado por seu irmão em cima da árvore passa a conviver com a família do Gavião-real, casa-se com sua filha, e recebe uma “roupa” de Gavião-real. Trata-se de uma

variação das narrativas sobre o desaninhador de pássaros (Lévi-Strauss, [1964] 2004). Conta-se também que antigamente os pajés não morriam, mas eram levados pelos seus afilhados *tupiwar* para os céus, onde continuariam sua existência. Ou mesmo que os olhos dos pajés que faleciam sozinhos abandonavam o corpo e se transformavam na ave alama-de-gato (*Piaya cayana*), *wyra paje*. Ao considerarmos o regime ontológico da pajelança ka'apor, percebemos que há complexidades adicionais para as relações mantidas pelos pajés com as aves. Além de partilhar com as aves de um sistema de significação análogo, o que permite a mútua cooperação e compreensão entre pajé e *tupiwar*, há o estabelecimento de laços de parentesco, como a relação padrinho-afilhado que permite a pajelança. Algo próximo pode ser dito sobre o conhecimento ka'apor expresso pelas narrativas míticas e pelos cantos.

Há ainda outros casos em que nossa atenção imediatamente recai sobre as aves, como as diversas situações em que as aves da família menurídea imitam sons produzidos pelo homem, incluindo-se aí peças para flauta, ouvidas pelas aves, reproduzidas e transmitidas para outras gerações por décadas (Powys *et al.*, 2013). Ou mesmo o incrível caso das aves guias-de-mel (*Indicator indicator*) e os coletores de mel: um estudo recente sugere que, na Tanzânia entre os Hadza, e em Moçambique, entre os Yao, as aves reconhecem diferentes cantos-chamado de caçadores de mel, e respondem prontamente aos chamados de coletores locais, em preferência ao chamado de outros coletores, o que sugere um aprendizado das aves sobre os chamados, sons e sinais humanos (Spottiswoode & Wood, 2023).

Em *O Pensamento Selvagem* ([1962] 2017), Lévi-Strauss já indicava muitas das questões que apresento aqui, lamentando a falta de formação dos antropólogos em biologia, zoologia, e outros campos das ciências naturais. Como demonstrado pelo antropólogo ([1962] 2017), e como apresentei brevemente aqui, os modos de apreender e conhecer entre outros povos valem-se de e apontam para concepções estéticas cujo estudo e apreensão são de imenso valor para a etnologia, para a antropologia em geral, para o estudo das artes-verbais ameríndias, para a zoologia e para outras áreas de conhecimento. Em que pesce as diferenças dos modos de conhecer sobre as aves que apresento brevemente nesta conclusão, tais comparações evidenciam as nuances e minúcias de um modo ka'apor de se interessar sobre as aves.

Referências

- Avery, Thomas L (1977). Mamainde Vocal Music. *Ethnomusicology*, 21(3), pp. 359-377.
- Carlini, Álvaro. (1998). Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): diário e cartas. *Revista de História*. 107. 10.11606/issn.2316-9141. v0i138p107-116.
- Evans-Pritchard, E.E. (1961). A Note on Bird Cries and Other Sounds in Zande. *Man*, 61, pp. 19-20.
- Feld, Steven. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3rd edition. Duke University
- Garcés, Claudia López (org.) (2011). *Ka'apor ma'e panu ha ke - a palavra dos moradores da mata: narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Godoy, Gustavo (2015) *Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- _____. (2020). *Os Ka'apor, os gestos e os sinais*. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Godoy, Gustavo & Sanches de Abreu, André. (2022). *Yman har ma'e pandu ha: Myths and accompanying co-speech gestures in Ka'apor*. Endangered Languages Archive. Handle: <http://hdl.handle.net/2196/333h4354-as2w-2282-g85q-98hhb458990o>.
- _____. (2023). O Cauim do Tatu. *Anais XI-SAPPGAS - MN/UFRJ*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Kaapor. (1988) *Kaapor: cantos e pássaros não morrem*. [Album] Campinas: UNICAMP; MINC/SEAC.
- Kakumasu, James Y. & Kakumasu, Kiyoko (2007). *Dicionário por tópicos Ka'apor-português*. Cuiabá: Associação Internacional de Lingüística SIL Brasil.
- Lévi-Strauss, C. ([1962] 2017), *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- _____. ([1964] 2004), *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Oren, Davic C. & Roma, Júlio C. (2011). Composição e Vulnerabilidade da avifauna da Amazônia Maranhense, Brasil. In. M. Martins & T. Oliveira, T. (orgs.), *Amazônia Maranhense: diversidade e conservação* (pp.221-251). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Powys, V; Taylor, H. & Probets, C (2013). A little flute music: mimicry, memory, and... *Environmental Humanities*, 3(1), pp. 43-70.

Ribeiro, Darcy (1974). *Uirá sai à Procura de Deus*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra.

_____. ([1996] 2008). *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rosa, João G (1956). *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Sanches de Abreu, André Sanches de (2024). *Tem, mas acabou: sobre as transformações na pajelança ka'apor*. Dissertação de mestrado, PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Seeger, Anthony (2015). *Por que cantam os Kĩsēdjē*. Werlang, Guilherme. São Paulo: Cosac Naify.

Spottiswoode, Claire N. & Wood, Brian M. (2023). Culturally determined interspecies communication between humans and honeyguides. In *Science*, 382, pp. 1155-158. DOI:10.1126/science.adh4129

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

Sobre o que cantam os Ka'apor?

Resumo

Este artigo investiga os cantos dos Ka'apor, povo de língua tupi-guarani que habita a fronteira do Maranhão com o Pará. Dedica-se principalmente aos cantos ka'apor sobre as aves, *ma'ewyra jyngariha*, e aos cantos de pajé, *paje jyngariha*. Inicia-se com uma anedota sobre a experiência dos Ka'apor com outros pesquisadores a partir da qual é possível traçar uma distinção inicial entre diferentes verbos usados pelos ka'apor em contextos de comunicação, com objetivo de pensar sobre os modos ka'apor de conhecer as aves. Os exemplos dos cantos apresentados são provenientes do trabalho de documentação e da consolidação de um acervo sobre as manifestações verbais ka'apor, , realizada junto com o pesquisador Gustavo de Godoy e Silva. O artigo analisa a estrutura dos cantos, localizando-os como um guia musical de aves, além de indicar os recursos formais, estéticos e performativos mais utilizados pelos cantores ka'apor. Finalmente, o trabalho discute a importância da combinação de diversos campos de saber para uma compreensão completa sobre os modos de conhecer ka'apor.

Palavras-chave: Ka'apor; Etnomusicologia; Artes-verbais; Cantos; Aves.

What do the Ka'apor sing about?

Abstract

This article investigates the songs of the Ka'apor, a Tupi-Guarani-speaking people who live on the border between Maranhão and Pará. It focuses on Ka'apor songs about birds, *ma'ewyra jyngariha*, and pajé songs, *paje jyngariha*. It begins with an anecdote about the Ka'apor's experience with other researchers, from which is possible to draw an initial distinction between different verbs used by the Ka'apor in communication contexts, with the aim of thinking about the Ka'apor ways of knowing birds. The examples of songs presented are taken from the documentation and consolidation of a collection on Ka'apor verbal expressions, carried out in collaboration with researcher Gustavo de Godoy e Silva. The article analyzes the structure of the songs, identifying them as a musical guide for birds, as well as indicating the formal, aesthetic, and performative resources most commonly used by Ka'apor singers. Finally, the work discusses the importance of combining different fields of knowledge for a complete understanding of the Ka'apor ways of knowing.

Keywords: Ka'apor; Ethnomusicology; Verbal Arts; Songs; Birds.