



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
MUSEU AMAZÔNICO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

LIGIA RAQUEL RODRIGUES SOARES



“Eu sou o gavião e peguei a minha caça”.
O ritual Pepcahàc dos Ràmkkamëkra/Canela e seus cantos



Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S676" Soares, Ligia Raquel Rodrigues
"Eu sou o gavião e peguei a minha caça". O ritual Pepcahàc dos
Ràmkkàmëkra/Canela e seus cantos. / Ligia Raquel Rodrigues Soares.
2015

360 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo

Orientador: Anthony Seeger

Coorientador: Odair Giraldin

Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Povos indígenas Jê. 2. Timbira. 3. Ritual. 4. Etnomusicologia.
5. Iniciação. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
MUSEU AMAZÔNICO
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

LIGIA RAQUEL RODRIGUES SOARES

“Eu sou o gavião e peguei a minha caça”.
O ritual *Pepchàc* dos Ràmkkamêkra/Canela e seus cantos

**MANAUS
2015**

LIGIA RAQUEL RODRIGUES SOARES

“Eu sou o gavião e peguei a minha caça”.

O ritual *Pepcahàc* dos Ràmkkàmêkra/Canela e seus cantos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

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

Co-orientador: Prof. Dr. Odair Giralдин

MANAUS
2015

LIGIA RAQUEL RODRIGUES SOARES

“Eu sou o gavião e peguei a minha caça”.

O ritual *Pepcahàc* dos Ràmkôkamêkra/Canela e seus cantos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Apresentada em 28/08/2015

Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Deise Lucy Oliveira Montardo, Presidente
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Gilton Mendes dos Santos, Membro Interno
Universidade Federal do Amazonas

Prof^a. Dr^a. Ana Carla dos Santos Bruno, Membro Interno
Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - INPA

Prof. Dr, Membro Externo
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Anthony Seeger, Membro Externo
University of California at Los Angeles/ Professor Emeritus

DEDICATÓRIA

A Odair, Irepti e Imaru

A Boaventura Xwa-Xwa, Cornélio *Piapit* e Abílio Tàami (in memoriam)

Ao meu *inxũ* Francisquinho Tep Hot Canela

Essas pessoas foram e são essenciais para a minha trajetória e amadurecimento enquanto antropóloga, aprendiz, amiga, mulher, mãe, filha.

AGRADECIMENTOS

Construir uma tese de doutorado é (e não é) um produto individual e solitário totalmente, pois muitas pessoas contribuem de muitas formas, discutindo o texto, mostrando possibilidades, indicando autores para dialogar, dando sugestões de ordenamento de capítulos, figuras e desenhos. Considero que quando temos amigos, mestres e companheiros o resultado final do trabalho também é fruto de todas essas relações.

A filha gestada, tão aguardada, enfim pariu. Nasceu. Agora sim ela tem um rosto definido. Mas para esse nascimento acontecer houve uma gestação de quatro anos durante o qual uma relação de amor, medo e euforia foi iniciada desde cedo (desde a seleção do doutorado), apesar das angústias, exigências e insatisfações por que passamos em alguns momentos. Agora sim esse é o começo de um momento novo em que percebemos em nós o começo da maturidade com o campo e com a desenvoltura etnográfica.

Começar esse texto pelos agradecimentos é sempre dizer que sem essas pessoas esta tese jamais teria o rosto que tem e uma forma tão singular e característica das pessoas que me influenciaram de todas as formas.

A trajetória acadêmica é marcada por escolhas institucionais, perdas e ganhos de amigos que foram essenciais para a finalização de um capítulo da vida e o iniciar de um novo. Por isso os agradecimentos são mais que merecidos.

Pelo apoio financeiro agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida através do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas e pela bolsa sanduíche (PDSE – CAPES) concedida durante os seis meses de doutorado no exterior.

À Smithsonian Institution agradeço pelo acolhimento como *fellow* nos seis meses de 2013 (março a agosto) que permaneci naquela instituição. Recebi todo apoio institucional para poder pesquisar e acessar todas as informações ali caprichosa e adequadamente conservadas.

Ao Folklife Center, agradeço também pela recepção e pela possibilidade de estudar e conhecer o amplo acervo musical ali depositado e disponibilizado ao público interessado.

Agradeço imensamente a Timbira Research and Education Foundation, pelo apoio financeiro que contribuiu para tornar minha estada em Washington mais proveitosa.

Ao CNPQ, através de Instituto Nacional de Ciências e Tecnologias Brasil Plural (INCT – IBP), agradeço por todos os apoios financeiros disponibilizados para auxiliar em algumas viagens a campo. Agradeço ao CNPQ também pela possibilidade de interlocução, através dos intercâmbios e encontros de especialistas, que muito contribuiu para meu aprimoramento acadêmico. Também agradeço a FAPEAM (Fundação de Amparo a Pesquisa do Amazonas) e FAPESC (Fundação de Apoio a Pesquisa de Santa Catarina) pelos apoios para a realização de pesquisa e para participação de eventos ao longo dos anos como doutoranda.

Aos professores do PPGAS – Gilton Mendes, Thereza Menezes, Maria Helena Ortolan, Alfredo Wagner Berno de Almeida, Carlos Machado Dias Junior, Ana Carla Santos Bruno, Frantomé Bezerra Pacheco, Sidney Antônio da Silva, Márcia Regina Calderipe Farias Rufino. E aos professores Marta Amoroso e Márcio Silva (USP). Com esses professores refinei ainda mais meu olhar antropológico e me aprofundei por caminhos que sempre desejei dentro da Antropologia.

Aos amigos do PPGAS/UFAM e da vida acadêmica: Rancejânio Guimarães, Willas Dias, Socorro Batalha, Josias Sales, Maglúcia Oneti, Claudina Maximiano, Cristian Ávila, Silvana Teixeira, Cloves Farias, Chris Lopes, Angélica Maia, Ingrid Daianne, Samya Fraxe, Fernando Penna, José Rondinelle, Gláucia Braúna, Marcos Ramires, Rodrigo Fadul, Mislene Mendes, Neon Solimões,

Juliana Almeida, Emmanuel Júnior, Elieyd Sousa, João Paulo Barreto, Rosi Waikhon, Francisco Cunha, Marília Sousa e José Reginaldo.

Aos amigos da Fundação Nacional do Índio – FUNAI de Palmas e Barra da Corda, especialmente a Conceição, Meriam, Corina, Cleso, Eduardo, Mônica Carneiro, Pedro Cuba e Renan.

Ao Centro de Trabalho Indigenista – CTI, instituição que me proporcionou o contato com os povos Timbira e o desejo de conhecer e aprofundar no universo da diversidade Timbira. Sou grata aos meus mestres Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha e a minha amiga Elisete Noletto.

As amigas e parceiras da musicologia Júlia Tygel e Ellen Fernandes, agradeço pelo muito que me auxiliaram com as transcrições musicais com as quais discuti o material sonoro e com as quais aprendi mais um pouco sobre essas análises e também as suas limitações.

À minha orientadora a Dra. Deise Lucy Montardo devo especiais agradecimentos por todo seu rigor, exigido ao me orientar e cobrar para a realização das atividades. Mas agradeço principalmente pelo carinho e pela gentileza com que sempre me tratou e que fez com que toda a cobrança não se tornasse em algo pesado e tormentoso. A lembrança de seu sorriso amplo e generoso sempre me acompanhará por toda a vida.

Ao meu co-orientador Dr. Odair Giraldin, não só por ser meu co-orientador neste trabalho, mas parceiro de uma vida, com quem faço dez anos de trocas etnológicas, especialmente entre os povos Apinaje e os Ràmkkâmêkra/Canela. Com ele tenho uma dívida imensa, pois foi quem mais colocou em xeque as minhas certezas, fazendo com que eu não me contentasse com as respostas que respondiam as minhas dúvidas de forma muito fácil. Por muitas vezes tive raiva de suas provocações, mas compreendi que elas foram essenciais para minha auto-reflexão, enquanto pessoa e pesquisadora.

Agradeço a todos os Ràmkkàmêkra/Canela da aldeia Escalvado por terem me recebido em suas casas e compartilhado comigo suas sabedorias, risos, caças, miçangas, pinturas, danças e cantos que me proporcionaram mergulhar no mundo das relações de parentesco e amizade formal essenciais para o meu mergulho etnográfico. Os sons, cheiros, afetos e toda aquela parte dos excedentes de sentido que sentimos em campo e que nunca entram numa tese, me acompanharão para sempre.

Devo agradecimento especial à família da minha *tỳj* Arlene *Tumkwỳj*. Lá passei horas agradáveis com *Jũũre* (minha *tỳj* nominadora) e seu esposo Ricardo *Kuhtokre* Canela. As obras artísticas dele que compõem essa tese, foram gentilmente elaboradas por ele que, sempre com um sorriso largo, atendeu todas as minhas solicitações. Minha *tỳjre* Adriana, com suas conversas, também me ajudou muito com o mundo dos cantos, pois ela foi rainha do *pepcahàc* ainda criança em 1979 e participa agora como cantora na execução dos cantos noturnos na casa dos reclusos. Um membro da casa de Domingas, mas que vive no outro lado da aldeia, na casa da sua sogra, é o Sr. Cornélio *Piapit*. Professor da aldeia e um homem que foi *mêcapôn catê* (pessoa escolhida para ser liderança ritual por se interessar em aprender sempre mais sobre a sua cultura), a ele agradeço (in memoriam) pelos seus conhecimentos e reflexões sobre sua cultura, que fazem dele um intelectual muito habilidoso. Dialogo com ele há muitos anos e agradeço muito o seu auxílio que foi extremamente importante para pensarmos juntos a organização social e temporal dos Ràmkkàmêkra/Canela.

Agradeço também a Oziel Iromgukre Canela e Santiago Prefet Canela, que sempre tiravam minhas dúvidas de última hora. A internet e o facebook ajudaram muito nesse momento.

Agradeço ao meu *quêtti-re* Abílio Tàami Canela (in memoriam) e Marcelino Halpỳ Canela (in memoriam) pelos ensinamentos, incentivos e pelos maravilhosos momentos de alegria e de conhecer, através deles, o quanto estar alegre é importante para a vida e de como esse estado de alegria é essencial para os Ràmkkàmêkra/Canela.

Mas entre os Ràmkkàmèkra/Canela dedico agradecimentos especiais ao meu *inxũ* (pai) Francisquinho Tephot Canela e a minha *inxê* (mãe) Hermínia Klincà Canela (in memoriam) e a nossa família com quem aprendi, especialmente sobre os cantos. Tive a felicidade e a honra de viver intensamente com uma família que possui um exímio cantador como o meu *inxũ* e cantoras especialistas como a minha *inxê* e minhas *kjê* (irmãs). Eles foram essenciais para a formulação desta tese e para a minha formação enquanto pessoa. Agradeço a eles pela paciência em responder as inúmeras perguntas e pelos sorrisos e brincadeiras quando eu deixava de ser quem perguntava e passava a ser quem respondia as perguntas sobre os mais variados assuntos. Só de lembrar, os sorrisos vêm aos meus lábios e as lembranças cobrem todos os meus pensamentos.

Em minha trajetória com os Timbira e para os resultados presentes nesta tese, devo muito aos meus amigos e professores Jonas Pynneh, Paulo Jýtacu e Boaventura Xwa-Xwa (in memoriam), todos do povo *Pyhcop catiji*/ Gavião, além de José Brasil Coikwa Gavião (grande cantador mestre – in memoriam). Eles foram meus primeiros professores e orientadores sobre os rituais e sobre a vitalidade dos cantos dos povos Timbira. Agradeço ainda às minhas irmãs Krĩkati, Cacuxen, Márcia e Silvia Krĩkati, pelas orientações e cuidados recebidos ao longo de dez anos entre os Timbira.

A minha “sister” norte americana Barbara Watanabe (assistente do Dr. William H. Crocker) e Donald H. Hurlbert (in memoriam), carinhosamente conhecido como Don, seu companheiro, pessoa amável, risonha e de uma gentileza indescritível. A nossa estadia nos Estados Unidos foi perfeita e devemos isso especialmente a vocês que nos receberam de forma calorosa e foram de cuidados maravilhosos com toda a minha família. Sofremos muito com o falecimento de Don em junho de 2015, vítima de um acidente automobilístico. Lembrar-se do Don é lembrar o seu lindo sorriso, das suas brincadeiras e do seu bom humor que, certamente, ficarão eternizados na minha memória.

Agradeço ao Dr. William H. Fisher pelas conversas e diálogos sobre os Timbira em nossos encontros quinzenais no apartamento do Dr. William H. Crocker, e também por nos ter nos recepcionando (a mim, meu companheiro e minha filha) em sua casa em Williamsburg (Virgínia).

Ao Dr. William H. Crocker (que sempre insistiu para o chamarmos de Bill) agradeço pela gentileza e fineza em nos receber em sua casa em Washington e aos diálogos que nos proporcionou sobre os Timbira. Aos seus 88 anos, ele estava no aeroporto Dulles nos esperando numa tarde fria e chuvosa de fevereiro de 2013. E nos esperava com um grande abraço e um sorriso no rosto. Sua esposa Jean também foi muito gentil e amável em nos receber em sua casa.

Ao professor Anthony Seeger (que insistia em ser chamado de Tony) por sua brilhante e atenciosa co-orientação. A sua amável companheira Judy, agradeço muitíssimo pelos momentos atenciosos que ela e o professor Tony destinaram a mim e a minha família. Assim como a minha orientadora, a co-orientação de Seeger foi fundamental para a perspectiva atual que tenho sobre a etnologia e sobre a música dos povos indígenas.

À minha ex-orientadora, professora Dra. Elizabeth Maria Beserra Coelho, carinhosamente Beta, agradeço imensamente por ser a minha *tỳj* na academia. Ela foi quem me colocou no caminho da pesquisa com povos indígenas.

A minha família em São Luís, especialmente aos meus pais que sempre me incentivaram a prosseguir na vida acadêmica. Agora espero poder voltar mais vezes para visitá-los e atender às cobranças, sobretudo de meu pai.

Mas deixo um agradecimento imenso ao meu irmão Adailson Rodrigues Soares. A ajuda que ele tem me prestado em trabalhos de artes gráficas, desde elaboração do meu TCC de graduação, é algo impagável. Ele foi responsável pelo tratamento das imagens e também pela elaboração dos gráficos contidos na tese. E também elaborou a arte da capa. Não foram poucas as noites que ficou

sem dormir para me atender, via internet, estando sempre disposto a fazer as alterações necessárias, e estas não foram poucas, pois sempre achávamos que podíamos melhorar até torná-los adequados para compor esta tese. Muito agradecida, de coração.

Agradeço a Roselane Martins, minha grande amiga em São Luís desde a graduação, que sempre foi uma incentivadora para que eu saísse pelo mundo afora para me aprimorar como profissional. Por várias vezes me socorreu, sempre que precisei, conseguindo documentações da minha época de graduação na UFMA.

Agradeço aos amigos André Demarchi, Suiá Omin e sua filha Teresa, que contribuíram com este trabalho dando sempre incentivos e que “adotaram” a minha filha Irepti (que estava de férias) todas as tardes de julho em sua casa, proporcionando-me tardes inteiras e noites adentro dedicados aos detalhes da finalização.

Agradeço a paciência da minha linda Irepti. Por muitas vezes ela teve que esperar pacientemente para que eu terminasse mais um pouco de um dos capítulos da tese, para só depois cuidar dela.

A Lauriene Cordeiro que assumiu a minha casa e a minha filha quando tive que me ausentar durante um ano, para realizar campo, e durante os meses de escrita da tese. Acredito que ela acabou por aprender um pouco sobre os Ràmkkôkamêkra/Canela de tanto me ouvir falar deles, mas especialmente pela convivência de mais de um mês com Francisquinho Tephot em minha casa.

Agradeço a minha família manauara, Daniela Marinho Litaiff e Júnior Litaiff e aos seus pais, que me adotaram e cuidaram por muitas vezes da minha filha para que eu pudesse assistir às aulas no PPGAS. Sem eles eu não teria conseguido seguir no doutorado, por conta das dificuldades pelas quais passei ao morar em Manaus. Por muitas vezes, nessa época, pensei em desistir do doutorado.

Agradeço dona Joana da copiadora pelo atendimento sempre carinhoso e por esperar pacientemente o pagamento das minhas dívidas por falta de recursos, especialmente no período em que eu não tinha bolsa para me manter em Manaus.

Agradeço também a Bernhard Grupp missionário da missão cristã evangélica do Brasil (MICEB) pelas ajudas em campo e pelos diálogos sempre muito proveitosos sobre a escrita da língua Ràmkkàmẽkra/Canela. Ele disponibilizou cópia do dicionário Ràmkkàmẽkra/Canela-Português–Inglês que está elaborando que muito me ajudou na redação da tese. Ele também me disponibilizou alguns vídeos produzidos por equipes de televisão da Alemanha, que me ajudaram a visualizar algumas cerimônias do ritual do *Pepcahàc* para os quais eu tinha apenas descrição.

Agradeço, finalmente, a Franceane Batista Corrêa, Secretária do PPGAS, que sempre esteve atenta e ágil às demandas por mim solicitadas.

Agradeço aos membros da minha banca de defesa – professores Anthony Seeger, Rafael José de Menezes Bastos, Gilton Mendes dos Santos e Ana Carla dos Santos Bruno - por terem aceitado o convite para participar da avaliação de minha tese e possibilitar novos olhares e novas perspectivas sobre o meu trabalho de pesquisa. As arguições e comentários desses ilustres professores foram de suma importância para o ritual de defesa de tese e servirão para minhas atividades vindouras. Esse momento me fez perceber a riqueza do meu material e quais os passos futuros que precisarei dar para continuar com meus próximos projetos de pesquisa. Hoje olho a tese e o trabalho que fiz com os Ràmkkàmẽkra/Canela e vejo o quanto e como posso contribuir com o Universo músico-ritual desses povos.

“The music is a kind of prayer to bring the power of this certain respected animals and plants to the people. To get animal and game power’s. You got strength from anaconda; you got endurance from armadillo; you got willingness from parrot”. (William H. Crocker, 1999)

“Música é muito mais do que sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma.” (Seeger/2015)

RESUMO

Esta tese tem como ponto principal a etnografia do ritual *Pepcahàc* dos Ràmkôkamêkra/Canela, povo Jê do Brasil Central, e seus cantos. Considerado como “Festa de Gavião”, este é um ritual que trata da iniciação e formação masculina e tem como um dos pontos principais a formação de corpos e pessoas preparados para enfrentar a vida adulta com a força da onça e a fortaleza da pedra. Construir pessoas e corpos é viver momentos de liminaridade, junto aos espíritos e a outros seres, os quais podem ser “Outros”, mas que em determinados momentos podem ser “Nós”, especialmente no compartilhamento de poderes para a sustentação de todos os seres. É uma das maneiras de sustentar esses corpos é através dos cantos os quais possibilitam a interação com tais forças, mas também a alegria necessária para manter e reproduzir vidas. Parte-se do ritual do *Pepcahàc* para descrever o universo músico-ritual dos Ràmkôkamêkra/Canela e suas classificações que se constitui numa teia densa de sistemas cancionais, instrumentos musicais, adornos, performances, pinturas corporais, resguardos, relações de parentesco e amizades formais essenciais para a constituição do sujeito e do coletivo desses povos. Com a análise dos conjuntos cancionais presentes no repertório do sistema cancional do *Pepcahàc*, torna-se possível compreender toda a riqueza musical desse sistema que tem, como um de seus objetivos maiores, construir sujeitos resistentes e fortalecer o coletivo, renovando e reforçando as estratégias utilizadas também para a convivência entre os diferentes povos reunidos na aldeia Escalvado.

Palavras-chaves: Povos indígenas Jê, Timbira, Ritual, Etnomusicologia, Iniciação.

ABSTRACT

This thesis has as main point ethnography Pepcahàc ritual of the Ràmôkamêkra/Canela, a Gê speaking people of Central Brazil and its musics. Regarded as "Hawk's Party", this is a ritual that deals with male initiation and training. One of its main targets is the formation of bodies and people prepared to face adulthood with the strength of jaguar and the endurance of stone. To produce people and bodies goes to live moments of liminality, near to the spirits and other beings, which may be sometimes "Others, but another one, maybe an "We", especially in the sharing of powers to the support of all beings. And one of the ways to support these bodies is through the musics that enable both the interaction with such powers, and with the happiness needed to maintain and reproduce whole life. Starting from the pepcahàc ritual, goes to describe the musical-ritual universe of Ràmôkamêkra/Canela which is a dense web of cancionais systems, performances, body ornaments, body painting, body restrictions, kinship relationship and formal friendships, which are central for the constitution either the subject or the collectivity of these people. With the analysis of the Pepcahàc cancional system and its cancional sets, we can understand the musical richness of that system who has, as one of its major goals, build resistant persons and strengthen the collective, renewing and strengthening the strategies also used for coexistence between different people gathered in the village Escalvado.

Key-words: Gê indigenous people, Timbira, Ritual, Initiations, Ethnomusicology.

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 – Terras Indígenas do povos Timbira	108
Figura 2 – Terra Indígena Kanela	127
Figura 3 - Grupos domésticos e <i>xakat</i>	137
Figura 4 – Posicionamento das classes de idade no pátio	143
Figura 5 - Grupos de metade de pátio	146
Figura 6 – Casas de <i>Wyhtỳ</i>	151
Figura 7– Tempos e atividades agrícolas <i>Ràmkkômêkra/Canela</i>	154
Figura 8 – Sistema Cancional <i>Cà-Krĩcape-Wyhtỳ</i>	164
Figura 9 - Maracá	167
Figura 10 - Trompete de cabaça	170
Figura 11 – Trompete de chifre	171
Figura 12 – Flauta de cabacinha	172
Figura 13 – Flauta de casca de cajá ou raiz	173
Figura 14 – <i>Xỳ</i> (cinto chocalho com pontas de cabacinhas)	174
Figura 15 – Homem usando <i>Hàc Jara</i> e empunhando <i>Kruwaxwà</i>	174
Figura 16 – Homem confeccionando um <i>Kruwaxwà</i>	175
Figura 17 - <i>Pepcahàc</i> com bastão <i>kô</i>	176
Figura 18 – <i>Harahpê</i>	176
Figura 19 – <i>Ihtexê</i>	178
Figura 20 – <i>Ihpaxê</i> de palha	178
Figura 21 – <i>Ihpaxê</i> de algodão	179
Figura 22 – <i>Hahhĩ</i>	181
Figura 23 – <i>Crat-re</i>	182
Figura 24– <i>Hõkretxê</i>	183
Figura 25 – <i>Côjkêr</i>	184

Figura 26 – <i>Ihpre</i>	185
Figura 27 - – Tempos e atividades <i>Ràmkôkamëkra/Canela</i>	186
Figura 28 – Universo Musico-ritual <i>Ràmkôkamëkra/Canela – wÿhtÿ kam</i>	189
Figura 29 – Reclusão de <i>Ketuwejê</i>	191
Figura 30 - Jovens <i>Pepjê</i> sendo banhados no pátio	196
Figura 31 - Grupos Cerimoniais na Festa do Peixe	196
Figura 32 - Festa de <i>Tepjarkwá</i>	201
Figura 33 - Universo Musico-ritual <i>Ràmkômakekra/Canela – Mëjpimràc kam</i>	205
Figura 34 -<i>Põhy pry</i>	213
Figura 35 – Fluxograma do Sistema <i>Cà-Krícape-Wÿhtÿ</i>	227
Figura 36 - Prendedores examinam <i>pepcahàc</i>	240
Figura 37 - <i>Pepcahàc</i> deitados em folhas de sucupira	242
Figura 38 - Coletando casa de marimbondo	243
Figura 39 – Quebrando a casa de marimbondo	244
Figura 40 - Corrida de tora <i>Partere</i>	246
Figura 41 – Prisão do quebrador de cabeças	247
Figura 42 - <i>Pepcahàc</i> recolhendo comidas	250
Figura 43 - <i>Pepcahàc</i> no canto noturno	252
Figura 44 – Composição dos povos no pátio	258
Figura 45 – Mãe do <i>mamkjêhti</i> no pátio	260
Figura 46 - Coletando fibra para <i>hõrkaka</i>	261
Figura 47 – Preparando fibras para fazer <i>hõrkaka</i>	261
Figura 48 – Saída do segundo e terceiro <i>hõrkaka</i>	262
Figura 49 – Canto do <i>Atuh poc</i>	263
Figura 50 – Retorno da caçada	264
Figura 51 – Jogo de flechas - <i>mëhtec</i>	268

Figura 52 – Corrida da tora <i>croware</i>	270
Figura 53 – Vigília do mastro <i>Avalvryre</i>	272
Figura 54 – Primeiro corte de cabelo	274
Figura 55 – Dependurando cabelos na árvore	275
Figura 56– Canto no <i>Avalvryre</i> ao amanhecer	276
Figura 57– Corrida com <i>Avalvryre</i>	277
Figura 58 – Muquia de <i>kwÿr cupu</i>	280
Figura 59 – Cantos atrás da esteira	283
Figura 60 – Pintura e empenação dos <i>pepcahàc</i>	284
Figura 61 – <i>Apê craw-crawre</i>	286
Figura 62 – Canto do <i>Tia-hii-hii</i>	288
Figura 63– Canto do <i>Avaiticpo</i>	289
Figura 64 – <i>Crôô jô pĩ</i>	290
Figura 65- <i>Amji pôl</i>	295
Figura 66 - <i>Popoc</i>	299
Figura 67 - Sistema cancional <i>pepcahàc</i>	341
Figura 68 - Conjunto cancional <i>pepcahàc</i> – Canto 28 (andamento <i>Ihkyjkyj</i>)	347
Figura 69 - Conjunto cancional diurno – Canto 20 <i>Pepcahàc aràmhòc mēhipihôc</i>	347

SUMÁRIO DAS TABELAS

Tabela 1 – Metades e Classes de idade <i>Ràmkôkamēkra</i>/Canela	141
Tabela 2 - Temas abordados nos cantos do sistema cancional <i>pepcahàc</i>	318

GLOSSÁRIO

Palavras Ràmkôkamêkra/Canela

Aacà - cinto chocalho masculino utilizado pelos corredores de tora e dançarinos no pátio.

Ahkrare - Criança

Ahtyk mã ahkra – grupo de baixo que ocupa a parte oeste do pátio. Refere-se a uma das metades diametrais, relacionando as pessoas do círculo atrás das casas.

Ajÿc – Conjunto de cantigas especiais ligadas aos espíritos que não podem ser cantadas em situações cotidianas fora do pátio durante o ritual do Kêtuwajê.

Amji kîn – significa “Alegrar-se” (amji = reflexivo; kîn = alegria), no sentido singular. A palavra, em sentido literal, quer dizer amar-se, gostar-se. Esse termo é utilizado tanto para tratar de rituais, em que seus aspectos cerimoniais estão relacionados à formação de rapazes, quanto a momentos de “alegriar” e brincar. O sentido de “alegriar” é necessário para proporcionar a reprodução dos seres, sejam eles vegetais, animais ou humanos.

Amji kîn crire – pequenas festas, ampó crire (pequenas coisas).

Amji krit – aldeia tranqüila, triste, abandonada nenhum movimento na aldeia

Amji pôl – queimar-se. Cerimônia de troca de objetos entre moças jovens e os reclusos pepcahàc.

Amji pÿtâr - relação os dois irmãos combinam que ele dará seus nomes para o filho dela e ela dará os nomes dela para a filha dele.

Amxÿ jô pahhi – chefe do marimbondo

Apnjêkra – povo Timbira também conhecido como Canela da aldeia Porquinhos.

Apê craw-crawre – cerimônia parte do ritual do pepcahàc

Avaiticpo – Cerimônia especial dentro do Kêtuwajê, Pepjê e Pepcahàc (momento final da festa de reclusão masculina) em que jovens cantadores e cantoras se apresentam publicamente no pátio depois de meses de reclusão.

Awxêt - tatu peba

Aypên catê - Empareado; emparelhado

Aypên cunã mã - Emparelhamento em oposição.

Aypên pyràc (são iguais, mas são diferentes).

Cà mã ahkra – grupo de cima que ocupa a parte leste do pátio. Refere-se a uma das metades diametraais, relacionando as pessoas do pátio (cà).

Caahy – Amendoim

Caj – Xamã Ràmkkôkamêkra.

Caprô cator– Menstruação feminina.

Carê-kãm-më-kra - povo do barro vermelho

Carõ - Alma, espírito.

Catõc – arma que explode, arma de fogo (espingarda).

Caxêti^hkwÿj – Estrela (Caxêti) mulher, personagem mitológica que ensinou a agricultura aos Ràmkkôkamekra/Canela. O sufixo “kwÿj” designa feminino.

Côhkrit-le – Refere-se tanto a uma das máscaras confeccionadas, quanto à festa das máscaras

Côh^hpip - esteira feita de folhas de inajá ou coco babaçu.

Côicaju Mêh^hcujxwÿ - menina associada do grupo cerimonial Côicaju

Côjcaju – marreco – nome de uma das sociedades de festa do pepcahàc.

Crat-re - Espécie de colar feito com linha de tucum, miçangas, unhas de veado e cabaça voltado para as costas. Utilizado no pescoço das mulheres que estão iniciando o aprendizado dos cantos ou que são mestras (hõkrepôj). O mesmo nome dado ao adorno da hõkrepôj também é dado a dois rapazes, sendo um de cada metade *ah^htyc mã ahkra* e *cà mã ahkra* responsáveis pelas panelas e demais objetos que são levados junto com a comida fornecida pelas famílias dos *pep-cahàc* aos reclusos.

Crôô jõ pī - Evento realizado durante a finalização das três festas de formação dos jovens Ràmkkôkamekra/Canela (Kêtuwajê, Pepjê e Pepcahàc). Tradicionalmente caítitus eram caçados e serviam para retribuir os serviços sexuais.

Crôô-re-kãm me-hkra - povo filhos do caítitu

Crow - Nome dado ao buriti em língua Ràmkkôkamêkra/Canela. Significa a tora dessa palmeira usada na corrida.

Crowajõti - cerimonia realizada na abertura do tempo de wÿhtÿ para entrega do ihpre (cinto de embira de tucum) da rainha de wÿhtÿ, cujo período como “rainha” está se encerrando, e em cujo lugar entrara uma nova menina.

Cuhcônkyt - Flauta de casca ou raiz

Cuhcônre - Flauta de cabacinha

Cuhkõn-cahàc – Abóbora

Cuhtõj – Maracá

Cupê - Não-índios

Hàc- gavião, falcão – nome de uma das sociedades de festa do pepcahàc.

Hàc jara - cocar grande, literalmente Asa de Gavião, utilizado por cantadores de Krĩcape, especializado nesse canto. Apenas àquele que sabe tal canto é permitido o uso.

Hàc mēhcujxwÿ - menina rainha do grupo cerimonial dos gaviões (Hàc).

Hàc-re – gaviãozinho – cerimônia do gaviãozinho que marca o início ou término do período de wÿhtÿ.

Hàc-ti - gavião grande. No mito de origem do ritual pepje, Hàc-ti era um gavião gigante.

Hahhi -.

Hahhĩ - tipóia cerimonial utilizada por hõkrepõj mestres, consideradas mães da tipóia. Feita com linhas de algodão trançadas ou com miçangas que são usadas pelas cantoras jovens quando são reconhecidas como tendo talento para música a ser desenvolvido sob orientação da nominadora.

Hàka - cobra jiboia

Hakôr catê – tocador oficial de trompetes e flautas.

Hàkõrxà – instrumento musical (trompetes e flautas).

Hàmren - pessoa muito respeitada e que possui prestígio, status cerimonial diferente das pessoas comuns (mē cakrãincrà).

Hàpin – amigo formal masculino

Hàpol catê- homem oficial que chama em voz alta no pátio.

Hap̀yn catê - são os homens escolhidos para realizar a reunião de todos os jovens que serão iniciados juntos. São os prendedores, aqueles que seguram os meninos.

Harã catejê – Uma das metades diametrais, ligadas ao lado oeste da aldeia.

Harã rum mē caxà – Grupo de pessoas do lado oeste da aldeia

Hat-re – mastro com carnes penduradas pelos homens das duas metades marcando também o início do tempo de ẁyht̀ỳ.

Hicõn xà- A exemplificação dada pelos Ràm̀kôkamêkra/Canela é o gomo de uma cana. O *hicõn* seria como o nó que separa os gomos da cana. Assim, nos cantos, é o ponto que marca a separação dos andamentos em partes seqüenciadas de um determinado conjunto cancional.

Hicuxà - palavra utilizada para se referir a finalização de algo ou alguma coisa, muito utilizada para falar da finalização das festas.

Hirõn xà – momento em que o canto sobe (sons agudos) e desce (sons graves) provocando uma sucessão de sons constantes com a mesma duração e acentuação dos sons e das pausas.

Hôhhi - trompete de xifre

Hôkrepôj catê – conjunto de mulheres consideradas mestres de canto

Hôrkaka- Cordão amarelo, antes feito com a seda do buriti e tingindo com a raiz de urucum. Os *pepcahàc* utilizam tais colares confeccionados por suas mães e avós. Após a saída com esses colares as mulheres avançam sobre o *pepcahàc* com a intenção de retirar tais colares para a fabricação dos cintos que serão destinados a esses reclusos no final do *amji kîn*. A saída do *hôrkaka* ocorre três vezes durante o *pepcahàc*.

Hôxwá - Grupo formado por homens Ràm̀kôkamêkra/Canela pintados com a pintura do gafanhoto, ou seja, com manchas brancas sobre o corpo.

Hycahur/Wajacaa - Xamã (Pukobjê e Krikati)

Ihcapõn – é a varrida realizada pelas amigas formais dos reclusos, a intensão é deixar o caminho do pátio a casa de reclusão bem limpa para que seja utilizado pelos reclusos.

Ihcunêa – Totalidade, completo.

Ihkat/cumã kat - significa o começo de algo. Assim, aqui significa a inicialização da festa de *Pepcahàc*.

Ihkên pej – andamento rápido

Ihkên pôc – andamento muito lento

Ihkra – Meu filho/ Minha filha.

Ihkyjkyj – andamento menos lento

Ihpaxê - bracelete cerimonial feito com linha de algodão e destinado aos cantadores e cantoras mestres. Os feitos em palha são destinados aos corredores e cantadores nas fases iniciais do aprendizado dos cantos.

Ihpre - cinto feminino ou cinto de aceitação social que todas as rainhas dos rituais recebem após o término da reclusão.

Impej – bom, bonito e belo.

Increl – cantar, canto

Increl cahàc – são cantos comuns cantados no pátio, não possuem tanto prestígio quanto o increl cati.

Increl cahàc-re - cantos executados no pátio especialmente durante as brincadeiras dos jovens (cantos de diversão). Esse repertório é conhecido por jovens cantadores, especialmente por aqueles que não são chefes dos cantos de maracá. São cantos aprendidos através do intercâmbio e das visitas de outros povos Timbira.

Increl catê - aquele que tem o domínio dos cantos ou mẽ hõ pahhi cantadores de maracá que são consagrados pahhi durante o seu período de formação enquanto jovens cantadores.

Increl cati – considerados os cantos verdadeiros, por serem cantos dos principais povos (Mêmörtũmre e Iromcatejê) que constituem atualmente os Ràmkkôkamêkra/Canela.

Inxê – Mãe

Inxũ – Pai

Ipihpror - Emparelhamento em relação de complementaridade

Irom catêjê - povo da mata

Ituware – relação estabelecida entre dois irmãos de sexo oposto que implica em ele dar o seu nome ao filho dela e ela o seu para a filha dele. Essa relação implica em trocas cerimoniais entre esses dois irmãos.

Jât – Batata

Jõ – indicativo de posse.

Kaj – Cesto

Kenre – miçanga, pequenas contas utilizadas para produção de adornos corporais muito apreciadas pelos Ràmkkâmêkra/Canela em suas festas.

Ket-re – periquito pequeno

Kêtuwajê – ritual de iniciação e formação masculina com reclusão coletiva das metades Kÿj Catejê e Harã Catêjê.

Kô - bastão utilizados pelos reclusos nos cantos do *pep-cahàc*.

Krĩ – Aldeia

Krĩ cunêa mē hõ pahhi – chefes de visitas ou chefes honorários presentes durante a cerimônia do encontro entre *hàc* e *pepcahàc* para a execução do canto do apê *craw-crawre*.

Krĩcape - rua em frente as casas.

Krixwÿ - amiga formal feminina

Krowa-ti – Tora grande e pesada. Esta tora é muito respeitada pelos Ràmkkâmêkra/Canela, considerada uma tora famosa. Utilizada na finalização do *Ketuwajê* e *Pepjê*.

Kruwaxwà - bastão cerimonial utilizado nos cantos de *Krĩcape* e nos principais rituais de iniciação e formação masculina.

Kwÿr cupu – Comida tradicional dos povos Timbira feito de massa (mandioca, milho, abóbora) recheada com carne de caça, de gado, de porco ou de peixe.

Kwÿrÿ– Mandioca.

Kÿj Catejê – Uma das metades diametrais, ligadas ao lado leste da aldeia.

Kÿj rum mē càxà - Grupo de pessoas do lado leste da aldeia

Mamkjêhti – chefe da fila que mostra aos seus seguidores como fazer o bem.

Mē amji kīn – significa festas e rituais.

Mē capõn catê - são os comandantes das turmas e que futuramente assumirão o comando do seu grupo no pátio e que são considerados aqueles que entendem tudo sobre os rituais e o seu desenvolvimento, assim como possui conhecimento sobre os cantos, mas esse conhecimento pode vir a ser desenvolvido ou não pelo recluso, após a sua saída da reclusão.

Mê cuprỳ - termo destinado às mulheres jovens da aldeia.

Mê Ipiyakri-xà - “medicamentos” (plural) utilizados durante o resguardo na preparação para ser caçador.

Mêcarõ – Almas, espíritos (plural)

Mêhcujuwỳ - Moças associadas a cada um dos grupos masculinos, as quais são consideradas “esposas” cerimoniais. Consideradas rainhas das sociedades de festas.

Mêhcujuwỳ tũm – rainhas anteriores dos rituais, elas têm a função de instruir as novas rainhas, especialmente durante os momentos de execução dos cantos.

Mêhhĩ – coletivizador nossa carne ou nossa carne, autodenominação utilizada pelos Ràmkkâmekra/Canela e por outros povos Timbira.

Mêhkên - Grupo cerimonial que é uma sociedade masculina que executa ações contrárias às normas sociais.

Mêjpimràc – Um dos tempos do calendário Ràmkkâmẽkra/Canela. Refere-se ao período em que as pessoas e coisas estão misturadas, não mantendo a ordem do tempo de Wỳhtỳ.

Mêjpimràc Kam – período que compreende os meses da estação chuvosa, mas não na sua totalidade, entre os meses de outubro a fevereiro. Não há uma rigurosidade com relação aos meses.

Mêmõrtũmre – povo pertencente àquele lugar, um dos principais povos que compõem os Ràmkkâmẽkra/Canela.

Mĩiti – Jacaré grande.

Muquia ou **Kija** - Forno de terra típico dos povos Jê. Uma fogueira queima com pedras. Essas, bem aquecidas e com as brasas, servem como fonte de calor para assar alimentos colocados sobre elas e cobertos com terra ou areia para conservar a caloria.

Pahhi - cacique, chefe; **pahhi ti** - grande líder.

Pahhi kwỳj – chefe das mulheres da aldeia

Pàmre hỳ - planta conhecida como cana da índia, cana do brejo ou beri suas sementes são utilizadas dentro do maracá com a finalidade de fazer a voz do maracá soar a ponto de ser a respiração da vida dos mẽhhĩ.

Pànkryt – fava

Pàr - tora de madeira, geralmente de jatobá, sucupira ou barriguda, que pode pesar até 130 kg. A corrida com essa tora sempre esta associada a um momento de mudança de estado ou condição. A ocorrência desta tora serve para abrir qualquer amji kīn ou para mudanças de tempo, como por exemplo, a passagem de Wýhtý para Mějpiràc. Por isso será sempre durante uma corrida de pàr que a transmissão de nomes, ou a sua devolução, será anunciada.

Pàràre – nome utilizado para se referir ao conselho Prohkam num determinado momento da festa do pepcahàc.

Pàtwý - trompete de cabaça

Pebkaág – O mesmo que pepcahàc, mas referindo-se aos Apinaje.

Peb-kumrédy – Uma das fases de formação masculina nos Apinaje.

Pepcahàc – ritual de iniciação e formação masculina realizado de forma coletiva, considerado o mais respeitado e o maior de todos.

Pep-cahàc Mēhcujxwý - menina associada do grupo cerimonial Pepcahàc

Pepej - verdadeiro

Pepjê- ritual iniciação e formação masculina com reclusão de jovens durante um ano (hoje realizada entre 3 a 4 meses). Nesse ritual a reclusão da pessoa se dá num espaço dentro da casa construído com folhas da palmeira inajá e ela é vigiada 24 horas e não pode ser visto por outros, exceto a mãe e a avó.

Pī japôc – Pau pubo

Pīxo jō amni kīn - festa das frutas.

Pjê – Terra (no sentido de espaço)

Pjê cunēa- Pjê pode ser traduzido como a terra, solo, território. Cunēa se refere ao conjunto, a totalidade. Então, **pjê cunēa** é o conjunto de todos os seres que estão sob a terra. Assim, fazem parte do pjê cunēa os animais, as plantas da roça e do cerrado, os homens, a chuva, o vento, os raios, as doenças, os espíritos, ou seja, todos os seres.

Pōhy – Milho

Pōhy prý jō amjī kīn – Festa do Milho.

Prohkam – conselho formado pelos velhos da metade harã catêjê. Prohkam tūm = Prohkam velho.

Pry-re – caça

Pryre krã cahhêc catê - literalmente “quebrador de cabeça”, cuja função era, durante as caçadas do *pep-cahâc*, ser o responsável por quebrar e comer as cabeças dos animais caçados.

Pur kam- período que compreende a colheita das roças para as realizações das festas, possivelmente entre abril e março.

Ràmkkôkamêkra – Povo de lugar da almécega.

Rãrãj – Laranja

Tamhâc - chefes honorários que executam o canto do popoc ao final do pepcahâc.

Tep jarkwa ou Tep jô amjĩ kĩn – Festa do peixe, mas no sentido literal a boca do peixe, palavras dos peixes, cantorias dos peixes.

Tyj- termo de referência a nominadora feminina ou qualquer mulher que se enquadre como irma do pai ou mãe da mãe, ou mãe do pai.

Wÿhtÿ - Uma menina escolhida para ser a rainha de uma das metades diametrais. Refere-se a um dos tempos do calendário Ràmkkôkamêkra/Canela, quando são realizadas as grandes festas.

Wÿhtÿ Kam – período que compreende na maioria das vezes a estação seca, de maio a setembro em que são realizadas as principais festas.

Xakat- lugar principal, fonte ou dono de uma festa ou status cerimonial.

Xêp-re – morcego pequeno.

Xoo-kãm-mê-kra - povo Raposa da aldeia Mucura.

Xÿ - cinto chocalho masculino utilizado geralmente pelo cantador durante o canto do par (tora pesada)

Nota sobre a grafia

As palavras utilizadas em Ràmkkôkamêkra/Canela estão escritas em itálico. Optei por grafar baseada na análise fonêmica elaborada por Popjes ([1971] 2009) e baseada em dois dos meus principais informantes nesta tese e especialistas da língua e da cultura, o meu *inxũ* (pai), Sr Francisquinho Tephot Canela e o professor Sr. Cornélio Piapit Canela.

Tabela de Vogais			
a	à	ã	i
e	ê	ẽ	ĩ
o	ô	õ	u
y	ỳ	ỹ	ũ

Tabela de Consoantes			
C	G	H	J
K	L	M	N
P	Q	R	T
V	W	X	

Descrição:

1- Símbolos que possuem dois sons:

P(b): No início da sílaba som de [P]; no final da sílaba geralmente se utiliza o som de [b];

Ex: **Pat** (cascavel) – **Tepre** (peixe pequeno)

T(d): No início da sílaba som de [T]; no fim da sílaba geralmente se utiliza som de [D];

Ex: **Ta** (chuva) - **pàtwỳ** (trompete de cabaca)

M(bm): No início da sílaba e após vogais nasalizadas – som de [M]; após vogais orais pronuncia-se [BM];

Ex: **Ma** (vai); **rũm** (direção) - **tom** (rabo de couro), **ihpỳm** (ele caiu)

N(dn): No início da sílaba e depois de vogais nasalizadas pronuncia-se [N]; no final da sílaba e depois de vogais orais o som é de [DN];

Ex: **Nõ** (deitar), **ihkĩn** (gostar dele) – **tõn** (tatu), **ihkên** (ruim)

J(i): quando ocorre no início tônico e em grupos consonantais pronuncia-se [J]; em final de sílaba ou entre vogais de uma mesma palavra tem o som de [I];

Ex. *Jôc* (nome pessoal), *jũ ri* (onde) - *pjê* (terra), *Ikjê* (minha irmã)

2- Casos especiais nesta tese:

R: No início da sílaba, antes de vogal pronuncia-se com o som flap retroflexo [R] e foi grafado dessa forma.

Ex. *rũm* (direção)

L: No fim da sílaba geralmente pronuncia-se com o som de flap lateral [L] e foi grafado dessa forma;

Ex: *Increl* (cantar)

W: início e meio das palavras tem som com o do W em inglês, em *water* (água);

V: entre vogais com som de fricção, com em *vala* ou *vela*;

C: O “c” é uma fricativa não-vozeada.

Ex: *cà* (pátio), *cô* (água), *côjcaju* (marrecos).

K: com aspiração forte o “k” é uma oclusiva glotal não-vozeada, mas aspirada

Ex. *Kwỳr* (massa de mandioca); *ihkra* (meu filho)

H: É grafado no início da sílaba quando ocorre com som de [R], como na palavra em inglês *horse* (cavalo) ou *house* (casa) com som sempre aspirado.

H: Também utilizado para marcar a glotal. Quando no final da sílaba pronuncia-se com um fechamento rápido da glote.

Ex. *Pahhi* (cacique), *Hahhĩ* (tipóia)

X: Pronuncia-se com a seqüência consonantal [TS] em português.

Ex. *xỳ* (cinto chocalho), *xa* (fique em pé)

NOTA: Essa opção de escrita na tese, ainda não que seja aquela adotada por Popjes, foi tomada levando em consideração o uso constante que eles fazem dessas letras especialmente no ambiente escolar e também não-escolar. Essas ocorrências de (v) e (r) também estão sendo utilizados em materiais gerados para a escola através das universidades às quais os professores frequentam.

3- As pronúncias: à, ã, ã, ã, ã, ã, ã, ã, ã

à: pronuncia-se mais baixo do que o [A] do português e mais perto do [O] aberto, mas com os lábios não arredondados, mas sim na posição da vogal [E] aberto;

ã: Pronuncia-se como [A] nasalizado;

ĩ: Pronuncia-se como [I] nasalizado;

õ: Pronuncia-se como [O] aberto nasalizado;

y: Pronuncia é aproximado do som [U] em português, mas com os lábios não arredondados, mas sim na posição de quando se emite o som [I];

ỳ: Pronuncia-se como um [O] fechado, mas com lábios não arredondados, mas sim com os lábios na posição que se emite o som [E] fechado.

ỹ: Pronuncia-se como [Y] nasalizado;

ẽ: Pronuncia-se como [E] aberto nasalizado;

ũ: Pronuncia-se como [U] nasalizado;

Além dos casos aqui citados, há também na língua Ràmkkôkamêkra/Canela as vogais alongadas que não destacarei aqui por não utilizar nesta tese palavras com vogais alongadas. Ex: Caxwa = noite e Caaxwa= sal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	35
CAPITULO I - ETNOMUSICOLOGIA: EXPLORANDO UM “NOVO” CAMPO TEÓRICO	51
Etnomusicologia em debate	53
A Etnomusicologia no Brasil	61
As pesquisas sobre músicas indígenas no Brasil	68
Estudos referentes às musicalidades Timbira	82
CAPÍTULO II - OS JÊ E OS TIMBIRA NA ANTROPOLOGIA	87
A produção antropológica sobre os Je	88
A produção antropológica sobre os Timbira	106
CAPÍTULO III - OS POVOS RÀMKÔKAMÊKRA/CANELA	126
CAPÍTULO IV - O UNIVERSO MÚSICO-RITUAL DOS RÀMKÔKAMÊKRA/CANELA	157
<i>Amji kîn e pjê cunêa</i>	161
<i>Cuhtôj</i> (Maracá)	167
Pàtwý (trompete de cabaça)	170
Hôhhi (Trompete de chifre de gado)	171
<i>Cuhcônre</i> (Flauta de cabacinha)	172
<i>Cuhcônkyt</i> (Flauta de casca de cajá ou raiz)	173
<i>Xỳ</i> (Cinto chocalho)	173
<i>Aacà</i>	174
<i>Kruwaxwà</i>	175
<i>Kô</i>	176
<i>Hàc Jara</i>	176
<i>Harahpê</i>	177
<i>Ihtexê</i> (tornozeleira)	178
<i>Ihpaxê</i> (braçadeira)	178
<i>Hahhĩ</i>	181
<i>Crat-re</i>	182
<i>Hökretxê</i>	183
<i>Côjkêr</i>	184
<i>Ihpre</i>	184
<i>Wỳhtỳ Kam</i>	187
<i>Wỳhtỳ kam mẽ amji kîn</i>	191
<i>Kétuwajê</i>	191
<i>Pepjê</i>	194

<i>Tep-jarkwa amji kîn</i> (Festa do Peixe)	197
Côhkrit-le	202
<i>Pĩxô jô amji kîn</i>	203
<i>Jàt Krānto</i>	204
<i>Pānkrýt</i>	205
<i>Mējpimràc kam</i>	206
<i>Jàt jô amjĩ kîn</i> (Festa da Batata)	208
<i>Pôhy krexà jacrel</i> (canto do milho verde)	211
<i>Pôhy prý</i> (palha do milho)	213
<i>Pur Kam</i> (tempo da roça)	215
<i>Cuhkôn cahàc</i>	215
O universo músico-ritual: formação, estrutura e classificação	216
CAPÍTULO V - PEPCAHÀC JÔ AMJI KÎN – Festa de Gavião	234
<i>Pepcahàc amji kîn ihkat/cumã kat</i>	237
<i>Pepcahàc amji kîn hicuxà</i>	264
<i>Hicuxà</i> : O primeiro dia	264
<i>Ahtu Pôc</i>	265
<i>Hicuxà</i> : Segundo dia	268
<i>Hicuxà</i> : Terceiro dia	268
<i>Hicuxà</i> : Quarto dia	269
<i>Hicuxà</i> : Quinto dia	276
Saída do <i>Pàràre</i>	280
<i>Kwỳr cupu</i>	281
<i>Hicuxà</i> : Sexto dia	286
<i>Hicuxà</i> : Sétimo dia	293
<i>Hicuxà</i> : Oitavo e último dia	302
Reflexão	303
CAPÍTULO VI - CANTAR E APREENDER	309
Os repertórios	314
Sistema Cancional <i>Pepcahàc</i> : construção de pessoas e coletividades	340
Construindo a pessoa: o conjunto cancional <i>pepcahàc</i>	340
Fortalecendo a coletividade: o conjunto cancional diurno	343
Conclusão	351
Bibliografia	359
Anexos – Transcrição, tradução e análise dos cantos do ritual <i>Pepcahàc</i>	371

INTRODUÇÃO

O universo músico-ritual dos povos Ràmkkôkamêkra/Canela¹, com ênfase no ritual do *pepcahàc* descrito nesta tese, é resultado do trabalho de pesquisa de campo que realizei na aldeia Escalvado, de outubro de 2013 a outubro de 2014. Além do trabalho de campo realizado mais intensamente nesse período, soma-se a ele a experiência que obtive através do meu trabalho de assessoria aos Timbira desde 2005, quando iniciei minhas atividades na ONG indigenista, Centro de Trabalho Indigenista (CTI)².

Este ritual, ao qual os Ràmkkôkamêkra/Canela se referem como Festa de Gavião e sendo um dos principais que eles realizam, está relacionado ao processo de formação da pessoa. Juntamente com o *Kétuwajê* e o *Pepjê*, compõem o conjunto dos rituais que têm esse objetivo. O ritual, ou festa do *pepcahàc*, foi apreendido com os pássaros, mas sobretudo com os Gaviões (*Hàc*) no mundo do céu. Ele reúne grande quantidade de jovens, com idades variando mais ou menos entre seis e vinte anos. Além deles, também ficam reclusas duas meninas associadas. Esses jovens são colocados em reclusão coletiva em uma casa exclusivamente construída para eles fora do círculo das casas da aldeia. Ali eles recebem instruções dos velhos da aldeia, realizam caçadas e diversas atividades sempre em grupo. Durante esse período, diuturnamente um cantador mestre, acompanhado de uma cantora (que já foi uma menina associada ao grupo dos *pepcahàc* no passado), executa cantos, todas as noites, enquanto estiverem reclusos. Chamo a esse conjunto de cantos, de sistema cancional *pepcahàc*.

Ao longo do período de reclusão ocorrem algumas outras cerimônias que fazem parte da festa e também contam com cantos próprios. Chamei a essa reunião de cantos de conjunto cancional

¹ Etnônimo utilizado para se referir ao conjunto de povos que por motivos históricos já apontados por Nimuendajú (1946) e Crocker (1990) e também aqui nesta tese foram reunidos e levados a conviverem conjuntamente. Essas identidades específicas desses povos não foram suprimidas mesmo após mais de um século de convívio. Conforme já apontaram Nimeundajú, Crocker e que eu também trato nesta tese, os Ràmkkôkamêkra/Canela atuais mantêm viva e estruturalmente demarcada essa diversidade de origem. Em respeito a isso utilizo povos no plural.

² <http://www.trabalhoindigenista.org.br/programa-timbira>

diurno. Chegado ao tempo da finalização da reclusão, então são realizadas atividades durante oito dias. Essas atividades variam entre corridas de tora, cantos para a saída para uma caçada, preparação de enfeites para os novos *pepcahàc*, preparação de comidas (grandes bolos de mandioca com carne, chamados de *kwÿr cupu*), apresentações musicais de jovens cantores e cantoras no pátio, honrarias são conferidas aos jovens cantores e cantoras de destaque, cortes de cabelo dos reclusos ou de seus (ou suas) amigos formais, empenação (colagem de penas nos corpos) dos jovens *pepcahàc*. No último ato, na noite do último dia, todos os jovens *pepcahàc* são colocados no centro do pátio e, juntamente com toda a comunidade da aldeia, passam a noite cantando o conjunto cancional que executaram nas noites em que estavam em sua casa de reclusão.

Porém, antes gostaria de apresentar como foi a minha trajetória até chegar aqui, como uma forma de mostrar meu processo de aproximação com a temática aqui apresentada. Foi ainda na graduação em Ciências Sociais, cursada na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e iniciada no ano 2000, que tive a oportunidade de conhecer alguns povos Timbira. Devo essa primeira experiência a Dra Elizabeth Maria Beserra Coelho (Professora da UFMA). Ela foi uma das primeiras professoras a me estimular pelo caminho da pesquisa com e sobre os povos indígenas.

Ao longo dessa minha trajetória fui contando com outras interlocuções e apoios que considero ser importante destacar, porque foi em decorrência disso que resolvi pesquisar mais profundamente sobre os Timbira. Destaco inicialmente o Seminário Timbira³ e os diálogos, desde 2005, efetivados com o Dr. William H. Crocker (pesquisador do National Museum of Natural History da Smithsonian Institution). Mas no final do ano de 2005 fui trabalhar no CTI como assessora da Comissão de Professores Timbira e no CTEPPH⁴, que foi outra experiência fundamental na minha trajetória.

³ Evento que acontece a cada dois anos, iniciado em 2005, promovido pela UFMA em parceria com a Timbira Foundation que tem como um de seus objetivos principais estimular pesquisas entre os diferentes povos Timbira.

⁴ Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxywj Hëmpejxà localizado em Carolina- MA. Este Centro é um espaço de intercâmbio entre os vários povos Timbira do Maranhão e Tocantins, criado pelo Programa Timbira, vinculado ao CTI

Foi nesse período que o contato com os Timbira começou a ficar mais concreto e as leituras etnológicas e as observações sobre eles, em especial sobre os cantos e os rituais, foram sendo aprofundados, observados e analisados com mais atenção. O Centro Pënxwyj Hëmpejxà desenvolveu, por vários anos, uma ação sistemática para criar e difundir o acervo musical dos povos Timbira. Consistia ele em disponibilizar aos cantadores dos diversos povos, gravadores, fitas cassetes virgens e pilhas. Com esse equipamento os cantadores podiam ir para suas aldeias e gravar os cantos que quisessem. Eles retornavam com as fitas gravadas que deixavam no acervo. Em troca recebia cópia dos cantos que existia no acervo, de acordo com seu desejo. E também recebia novas fitas virgens para levar para suas aldeias. O acervo que foi sendo gerado, foi também sendo catalogado por jovens Timbira durante as ações de um programa, chamado Mentwajê Cultural, que consistia em reunir jovens com velhos (as) experientes para troca de informações e incentivo para a difusão cultural (e sobretudo musical). Dessa forma, fui me familiarizando com o repertório musical Timbira. Além dessa ação, trabalhei como assessora na ação chamada Escola Timbira, que consistiu numa experiência de oferta de ensino fundamental (do quinto ao oitavo ano) para jovens Timbira dos vários povos, e que era ofertado também no Pënxwyj Hëmpejxà. E durante os encontros desse curso, pude conhecer a profa. Kilza Setti e também a jovem musicista e pesquisadora JuliaTygel, que trabalhavam com os alunos sobre a questão da musicalidade Timbira.

Outro ponto fundamental na minha trajetória para pesquisa sobre a musicalidade dos povos Timbira foi a visita do Dr. Anthony Seeger ao Pënxwyj Hëmpejxà em 2006. Eu o recepcionei quando nos visitou para conhecer como estávamos organizando o acervo musical Timbira. Desde então mantive diálogo com ele, inicialmente através de email, e fui compreendendo mais sobre a importância daquele acervo que estava sendo constituído ali. E a dimensão dessa importância aumentou muito mais após conhecer o trabalho do Folklife Center, na Smithsonian, e também ao realizar essa tese, que me deu outra perspectiva sobre a importância da música para os Timbira.

(Centro de Trabalho Indigenista) e a Associação Wyty-Catê das comunidades indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins, também com sede em Carolina.

Mas, depois de três anos de contato mais próximo (durante o período que trabalhei no CTI - viajando para as aldeias e acompanhando os rituais), resolvi sair para cursar o mestrado em fins de 2007, com a intenção de aprimorar meus conhecimentos e de melhorar o meu trabalho junto aos Timbira.

Em 2007 os meus planos se voltavam para fazer um mestrado em Antropologia. E o projeto construído ao longo do ano era voltado a uma análise das atividades desenvolvidas no pátio dos Ràmkkôkamêkra/Canela, pois este era um espaço que muito me interessava. O meu intuito era de compreender o funcionamento desse espaço e os discursos políticos e gêneros verbais envolvidos ali. Mas ao perceber que dificilmente eu teria condições para desenvolver essa pesquisa, tive que escolher outro tema.

A dificuldade se manifestava pelo fato de que, entre os Ràmkkôkamêkra/Canela, nem mesmo as mulheres estrangeiras têm entrada nesse espaço sem ser chamada. Com os anos de trabalho com os Timbira, mas em especial com os Ràmkkôkamêkra/Canela, percebi que nunca seria possível desenvolver um trabalho nesse espaço devido a minha condição de mulher, sendo que eles sempre fizeram questão de deixar isso claro. Os meus comparecimentos ao pátio sempre se davam na minha chegada à aldeia. E logo que eu chegava ao pátio, eles tratavam do meu assunto e faziam questão de me despachar para voltar para casa. Bem diferente do que eles faziam com meu companheiro, nos momentos em que ele estivera comigo na aldeia. Durante um mês em que estivemos juntos fazendo trabalho de campo para o mestrado, todos os dias ele era chamado para sentar-se ao lado do conselho dos velhos.

Os Ràmkkôkamêkra/Canela têm uma relação com as mulheres muito diferente dos demais Timbira, pois o pátio é um ambiente muito fechado para a presença feminina e muito menos interferência delas ocorre nesse espaço. Aquelas que chegam a adentrar esse espaço durante as reuniões são taxadas de mulheres sem respeito, pois só é possível a presença feminina no pátio diante de um convite-chamado do conselho dos velhos para comparecer ao pátio.

Após perceber que a pesquisa referente ao pátio não seria possível, resolvi investir por temas em que eu, enquanto mulher, não fosse alvo de restrição. E também decidi que atrelaria a minha pesquisa a nova porta que fora aberta, o universo das mulheres. Não mais das mulheres jovens, mas daquelas que cuidavam de suas roças, das exímias cantoras, das mulheres mais velhas que me viam agora enquanto mulher e não mais como mulher jovem, pelo fato de ser mãe, o que me reservou um novo lugar entre os Ràmkkamẽkra/Canela. Mas acesso ao pátio, mesmo nessas condições não era possível.

Foi a partir dessas percepções, que não são declaradas por eles, mas muitas das vezes por elas (de que o assunto do pátio é coisa de homem), que percebi que estudar as relações dos vários grupos do pátio não seria interessante, pois seria incomodo e invasor ao espaço de discussão política que eles possuem em que também são discutidas as relações com os não-indígenas. Como muitos temas me interessavam entre os Timbira, então desistir de estudar as relações de pátio não foi violento para mim. Com isso resolvi estudar algumas festas. Iniciei pela festa da batata que possui cantos relacionados às plantas cultivadas (rama da abobora, cabaça e do amendoim). Foi a partir dessa pesquisa desenvolvida durante o mestrado em Ciências do Ambiente na Universidade Federal do Tocantins, sobre meio ambiente e cosmologia nos Ràmkkamẽkra/Canela, que iniciei as primeiras leituras referentes ao universo musical de outros povos.

Os dois primeiros textos para construção do projeto de doutorado foram indicados pelo professor Sérgio Figueiredo Ferretti (atualmente professor aposentado da UFMA e que fora meu professor de no curso de Ciências Sociais na UFMA), um texto do Blacking que havia sido traduzido pela Dra. Elizabeth Travassos e que fora publicado na revista Cadernos de Campo da USP e a dissertação de mestrado de Rafael José de Menezes Bastos. Com essa primeira leitura comecei em ir a busca de outros materiais teóricos de Blacking e de outros autores. Também comecei a pesquisar sobre etnografias realizadas no Brasil referente a músicas indígenas e comecei a me deparar com trabalhos que foram essenciais para a construção do projeto de doutorado.

Durante a escrita da dissertação de mestrado, quando na construção do projeto de doutorado, comecei a trocar e-mail como o Dr. William H. Crocker com quem dialoguei intensamente. Esse pesquisador foi de uma generosidade imensa ao me responder sempre prontamente aos meus e-mails. E um desses e-mails Dr. Crocker perguntou se as minhas intenções de pesquisa, eram somente para obter o título e se eu tinha a intenção de continuar com os Timbira pela vida toda. Essa foi uma das perguntas mais fáceis que já respondi, pois ao começar a trabalhar com os Timbira desde 2005, jamais me afastei deles. Mantenho contato constante e não consigo viver sem compartilhar da companhia deles. Passar esse tempo escrevendo a tese e longe deles foi difícil muitas vezes. Pois ao escutar por horas a fio as gravações realizadas na aldeia, eu sorria sozinha ouvindo as nossas conversas e a vontade de estar lá só aumentava.

Em janeiro de 2011 realizei uma visita à aldeia Escalvado para apresentar a minha dissertação ao conselho dos velhos e também falar sobre a continuidade da minha pesquisa, mas agora para o doutorado. Durante essa visita falei a eles que eu tinha a intenção de estudar o *pepcahàc* e seus cantos. Mas naquela época ainda não tinha a dimensão desse projeto, difícil de dar conta em quatro anos.

As razões que me fizeram escolher esta festa foram iniciadas durante o trabalho de campo do mestrado e as leituras antropológicas de Nimuendajú e Crocker. Mas o grande incentivo veio da aldeia, pois os Ràmkkôkamêkra/Canela sempre falavam dessa festa, como sendo uma festa grande e respeitosa. Quanto mais eles falavam do *pepcahàc* e das cerimônias contidas nesse grande ritual, mais eu ficava interessada. Eles falavam das reuniões dos vários povos e das diferenças lingüísticas ainda existentes na aldeia decorrente dessa reunião de povos. Associada à minha escolha, durante essa visita fui procurada por Francisquinho Tephot Canela e Abílio Tàami Canela (cantadores mestres) que estavam muito interessados em gravar os cantos de diferentes rituais e de fazer esse material circular entre os jovens, como uma forma de estimular o seu aprendizado. Os dois argumentavam que já estavam muito velhos e que viam que poucos na aldeia estavam interessados

em aprender os cantos, apesar do estímulo de aprendizado dos cantos durante os rituais de iniciação e formação masculina. Os dois cantadores também argumentavam que haviam já alguns cantos que nem mesmo eles sabiam, pois não lembravam mais, pois os escutaram quando eram muito pequenos. Outra razão apontada era o fato do repertório musical dos Ràmkôkamêkra/Canela ser muito vasto, que nem mesmo eles sabiam contabilizar esse repertório de cantos.

Essa conversa foi o começo de um trabalho conjunto sobre os cantos. Começamos ali a planejar o futuro, especialmente com a minha estadia na aldeia durante o campo. Enquanto isso eu os ajudei a elaborar projeto voltado aos cantos, com o qual eles andavam nas instituições solicitando recursos para as festas e para os cantos. Com ajuda de Mônica Carneiro, funcionária da Funai (CR – Tocantins), que ajudou na inscrição do projeto, Francisquinho Tephot ganhou o Prêmio Culturas Indígenas, do Ministério da Cultura em 2013.

Eu segui para o doutorado. Durante os anos de 2011 e 2012 cursei as disciplinas do curso de Antropologia no Programa de Pós-graduação (PPGAS) na Universidade Federal do Amazonas em Manaus e iniciei os meus primeiros contatos com a etnomusicologia dentro do ambiente acadêmico. No final do ano de 2012 qualifiquei meu projeto de tese com a intenção de seguir, no ano posterior, ao doutorado sanduíche através do Programa CAPES de Doutorado Sanduíche no Exterior.

A escolha por fazer o estágio sanduíche em Washington DC, no National Museum of Natural History da Smithsonian Institution, foi centrada em dois pontos primordiais. O primeiro foi poder pesquisar nos materiais etnográficos do Dr. William H. Crocker (pesquisador do departamento de antropologia do National Museum of Natural History) e poder estabelecer um diálogo, do ponto de vista etnográfico, com este pesquisador que ficou cinquenta anos coletando dados entre Ràmkôkamêkra/Canela, os quais hoje fazem parte do acervo daquela instituição. O segundo foi poder ser co-orientada e poder dialogar com Dr Anthony Seeger (Director Emeritus - Center for Folklife and Cultural Heritage - Smithsonian Institution & emeritus professor UCLA) pesquisador que desenvolveu pesquisa na etnomusicologia com o povo Kĩsêdjê (Jê). Do professor Seeger recebi

orientações que foram de suma importância para o meu amadurecimento teórico com relação à etnomusicologia e trocamos experiências e informações etnográficas por conta da proximidade dos povos aos quais estudamos. Além disso, tive a oportunidade de conhecer outros pesquisadores norte-americanos na área da etnomusicologia, sobretudo quando participei do Congresso da SALSA (em Nashville (TN), em março de 2013) e da Mid-Atlantic Chapter of the Society for Ethnomusicology 32nd Annual Conference (MACSEM 2013, também em março daquele ano, em Richmond (VA)). Por isso, considero que o doutorado sanduíche me transformou em outra pesquisadora, mais qualificada e confiante para tratar dos dados referentes aos povos Ràmkkôkamëkra/Canela. A estada em Washington foi de seis meses (março a agosto de 2013) e o contato com estes dois excelentes pesquisadores foi fundamental para o meu amadurecimento teórico e etnográfico.

Após chegar ao Brasil em setembro de 2013 iniciei os preparativos para o campo, iniciado em outubro daquele ano. O campo agora se realizou diferente dos outros que já havia feito. Ele se concentrava em acompanhar o ritual do *Pepcahàc*. Inicialmente tentei por muitas vezes fazer uma tabela com os anos anteriores sobre o referido ritual, mas tornou-se impossível. Como tempo é marcado de forma sazonal e de acordo com frutas da época, ou pelo cuidado de alguns cultivos da roça ou ainda pelas atividades da colheita, sobretudo os mais velhos têm dificuldade em referir-se a quais anos as festas foram realizadas. Até tentei traçar uma tabela para ver com que frequência esse ritual havia acontecido nos últimos dez anos, mas não foi possível pelos desencontros das informações.

Chegando ao campo em outubro havia uma indefinição por parte das lideranças com relação a qual festa seria realizada, pois algumas pessoas da comunidade estavam solicitando que acontecesse o *Kôkrít*, enquanto outros estavam à espera do *pepcahàc*. Naquele ano não seria mais possível realizar o *Pepcahàc* ou outra festa do tempo de *wỳhtỳ*. Estávamos em outubro e o tempo que estava prestes a ser iniciado era de *mejpimràc* e nesse período outras pequenas festas acontecem, mas não aqueles grandes rituais referentes ao período de *wỳhtỳ*.

Apesar do *Pepcahàc* não ter acontecido naquele ano, às pessoas que ansiavam por esta festa estavam em preparativos constantes para a sua realização em 2014. Para isso houve uma concentração da família do *mamkjêhti* no preparo da roça. Estava sendo preparada uma roça maior para que houvesse um aumento de alimentos, visando arcar, de forma adequada, com as despesas da festa.

Todos os familiares estavam empenhados e envolvidos com os trabalhos na roça em outubro de 2013. Esse envolvimento foi intensificado nos meses posteriores até o início de 2014. Foi no início de março que a festa foi anunciada pelas lideranças. Mas isso só foi possível porque um dos tios do *mamkjêhti* chegou ao pátio e falou da necessidade que a sua família estava para a realização daquela festa. E foi assim que em março de 2014 teve início a festa do *Pepcahàc*.

A referida festa, que iniciou em março de 2014, foi paralisada em julho do mesmo ano com a morte do cantador Abílio Tàami Canela (experiente cantador)⁵. Além dele, outras pessoas morreram, incluindo-se parentes da *wyhty*, e a festa foi suspensa por várias vezes. Ao final do ano de 2014 as lideranças optaram por recomeçar a festa em junho de 2015. Porém no mês de junho estava sendo finalizado mais um *pepjê*, em que os gastos são tão grandes quanto os do *pepcahàc*. Então toda a comunidade apontava para sua finalização em 2016 durante o período de *wyhty*.

Aliado as grandes despesas realizadas, o ano de 2014 foi triste na aldeia Escalvado. Ocorreram muitas mortes, especialmente crianças, que haviam sido diagnosticadas com hepatite tipo A, pneumonia e suspeitas de coqueluche e de H1N1. Mas as suspeitas não foram confirmadas pelas amostras coletas pelos responsáveis pela saúde indígena no Maranhão. O caso foi abafado pelo Distrito Sanitário de São Luís (DSEI) de todas as maneiras. E mais uma vez os indígenas perderam vidas diante de um Estado Brasileiro promotor de políticas públicas coloniais e de descaso total com

⁵ Com quem o pesquisador Dr. William H. Crocker fez entrevistas e gravou muito cantos executados por ele.

a saúde dos povos indígenas e das populações desfavorecidas economicamente, como os ribeirinhos, população da periferia das cidades dentre outras.

Portanto, o começo da etnografia do *pepcahàc* foi realizado a partir do trabalho de campo e da observação participante, o que não aconteceu com a finalização da festa que até o momento, julho de 2015, não foi realizada. Dessa forma o ritual provavelmente deverá acontecer em junho de 2016.

Com o não acontecimento mais da finalização do ritual, resolvi permanecer na aldeia e constituir a etnografia através de relatos, entrevistas e das gravações dos cantos. Foi exatamente isso que fiz de agosto a outubro de 2014. E ainda voltei uma vez a campo no início de 2015 para deixar miçangas para os enfeites serem preparados para o *pepcahàc* e aproveitei para tirar dúvidas que ainda haviam.

Sabendo que a festa não aconteceria resolvi também combinar com meu *inxĩ* Francisquinho Tephot Canela de ficar comigo em minha casa na cidade de Porto Nacional (TO) durante o mês de dezembro para fazermos as gravações dos cantos que ainda faltavam. Durante esse período tivemos que refazer gravações, inclusive de alguns cantos do início, pois ele havia se lembrado de mais alguns e queria registrar enquanto estava lembrando. E com isso prosseguimos durante o mês de dezembro de trabalho intensivo com os cantos. Por vezes percebia o cansaço apresentado por ele e logo tratava de lhe dar alguns dias de descanso. Devido ao volume de trabalho a ser feito, ele foi iniciado no final de dezembro e durou até a primeira semana de fevereiro de 2015. Portanto alguns cantos do repertório do *pepcahàc* foram feitos em estúdio na cidade de Porto Nacional e outros na aldeia Escalvado. A tradução foi realizada em conjunto com o meu *inxĩ* e o texto melhorado por ele, com mais informações que se condensaram aos materiais dos cantos. A opção de realizar as gravações em estúdio, enquanto ele estava em Porto Nacional, se deve também ao desejo dele de que os cantos possam ser bem registrados para que os jovens possam escutar bem. Assim, optamos pela gravação em estúdio, visando à devolução deste material para os jovens da aldeia e também visando sua conservação em registro de alta qualidade. Hoje temos cópias de todos os cantos, sendo

que os gravados no estúdio estão em alta resolução em formato wave. Quando Francisquinho Tephot voltou para a aldeia Escalvado, em fevereiro de 2015, já pode levar os cantos traduzidos e impressos e também diversos pen drives com os cantos gravados em formato digital.

A descrição do *pepcahàc* contida nesta tese (capítulo V) associou os dados para o início da festa, realizada através do trabalho de campo e com observação participante do início até meados de sua realização, com aos relatos dos velhos sobre a finalização desse ritual que dura exatamente oito dias consecutivos de festa. A descrição dessa parte não observada se deve em especial às informações fornecidas pelo meu *inxũ* (FrancisquinhoTephot Canela), e também com os dados existentes nos materiais etnográficos de Curt Nimuendajú (1946) e do Dr. William H. Crocker (1990). Assim, adiante apresento as partes observadas e aquelas descritas com as informações e sem observação direta.

PEP-CAHÀC INICIADO NO ANO DE 2014 (ainda não terminado)					
	Evento/Cerimônia	Mês	Conjuntos Cancionais	Local de gravação do canto	
IHKAT (início) Fase observada	Prisão dos Pep-cahàc	Março	Pep-cahàc jap̀yn caxuxa	Aldeia	
	Cerimônia do Marimbondo	Março	Amx̀y caxuxa	Aldeia	
	Corrida de Tora Partere	Março	-----	-----	
	Cantos noturnos dos pep-cahàc	Abril Maio Junho	Pep-cahàc	Aldeia e Estúdio	
	Feixe de Flechas	Março	Kruwapre	Aldeia	
	Primeira Varrida do Ihcapõn	Abril	-----	-----	
	Primeira saída do Hõrkaka	Abril	Pep-cahàc	Aldeia	
	Segunda Varrida do Ihcapõn	Maio	-----	-----	
	Segunda saída do Hõrkaka	Maio	Pep-cahàc	Aldeia	
	Censo dos Tamhàc	Junho	-----	-----	
	Ensaio - composição dos povos	Junho	-----	-----	
	HICUXÀ (final) Fase descrita através de relatos e conversas	Ahtu Põc	----	Ahtu Põc	Estúdio
		Terceira Varrida do Ihcapõn	----	-----	-----
Jogo de Flechas		----	-----	-----	
Corrida de Tora Croware		----	-----	-----	
Cuhka Jõl (Embira)		----	Cuhka jõl	Estúdio	
Primeiro Corte de cabelo dos amigos formais		----	Hàc 1	Estúdio	
Corrida com o Mastro		----	-----	-----	
Canto do Avalvryre (Mastro)		----	Avalvryre (Mastro)	Estúdio	
Saída do Pàrè		----	-----	-----	
Kẁyr cupu		-----	-----	-----	
Cantos Cõjcajuu		-----	Cõjcaju	Aldeia	
Canto do Pàrè para juntar o pep-cahàc		----	Pep-cahàc jap̀yn caxuxa	Estúdio	
Cantos do corte de cabelo no pátio			Mêhkĩ Jakep cà kãm	Estúdio	
Cantos do Pep-cahàc no pátio		----	Pep-cahàc	Aldeia e Estúdio	
Pintura e enpenação dos pep-cahàc		----	Pep-chàc	Estúdio	
Pinturas do Hàc		----	Hàc 2	Estúdio	
Apê crawl-crawre		---	Apê crawl-crawre	Estúdio	
Cantos do Mêhkên		---	Mêhkên	Estúdio	
Cantos do Tia-hii-hii		---	Tia hii-hii	Estúdio	
Cantos do Avaiticpo		---	Avaiticpo	Estúdio	
Cantos do Ajar̀yc cr̀ỳ		---	Ajar̀yc cr̀ỳ	Estúdio	
Morte do porco pelos pep-cahàc		----	Crõd mã mehcapa	Estúdio	
Tora Crõd jõ pĩ		---	Crõd jõ pĩ	Estúdio	
Cantos do Tição de fogo			Cuhy nõl	Estúdio	
Cantos de Queimar-se		-----	Amji pôl	Estúdio	
Composição dos povos no pátio		-----	-----	-----	
Cantos do Tamhàc		----	Popoc	Estúdio	
Pagamento do porco		----	-----	-----	
Pintura com pau-de-leite			Pep-cahàc aràmhõc mêhipihõc	Estúdio	

Todo o texto referente à etnografia nesta tese está escrito no presente etnográfico. Uma das minhas intenções com essa escolha foi a de “ênfatizar a particularidade” (Seeger, 1987) dos eventos etnografados no *pepcahàc*. Além dessa questão, a minha decisão foi também de caráter político, por considerar que o texto escrito dessa forma contribuirá com as expectativas, tanto dos velhos quanto dos jovens da aldeia, que têm enfatizado que as publicações referentes a eles ressaltam ou as suas relações conflituosas ou outros temas que eles consideram delicados para serem abordados em trabalhos publicados (como a questão sexual) ou ainda abordam interpretações que eles consideram equivocadas.

Durante os anos de trabalho com os Ràmkôkamêkra/Canela tenho observado, por parte deles, o grande interesse que demonstram para com os materiais dos pesquisadores que estiveram entre eles em outros momentos. Isso se deve ao aumento da escolarização de muitos jovens, pela presença de professores pesquisadores das universidades, e também devido a muitos professores estarem realizando curso superior em licenciaturas indígenas (em curso realizado na Universidade Federal de Goiás) e demandarem por mais bibliografias sobre eles, para serem materiais bibliográficos de seus estudos. Além disso, também pesquisadores mais velhos que não estão no ambiente acadêmico nem no ambiente escolar (como o caso de Francisquinho Tephot Canela), mas que têm grande interesse pelas pesquisas que foram e que são publicadas referentes a eles.

Fui inúmeras vezes procurada por jovens e velhos que gostariam de ter uma cópia xerox do material do Nimuendajú. E eles enfatizavam a necessidade de possuírem um material que descrevesse com riqueza de detalhes aquilo que é importante para eles, ou seja, os rituais, os cantos e as diferentes histórias que eles possuem. Nesta ocasião, me disseram que gostariam de ver livros que falassem positivamente sobre eles. E me mostraram como exemplo um pequeno trecho do livro de Nimuendaju (*The Eastern Timbira*) que fora traduzido por uma equipe mineira de produção cinematográfica que esteve na aldeia para fazer imagens deles para um filme em desenho animado

sobre a vida de Curt Nimuendaju. Então decidi fazer de minha tese, uma contribuição positiva para eles.

O método etnográfico realizado pela pesquisa de campo foi central para o desenvolvimento desta tese, através das observações, visando à reconstituição (Lévi-Strauss, 2003) do ritual do *pepcahàc*, associada à descrição densa (Geertz) e às minhas análises com material teórico que dispunha. Toda a etnografia desse evento, com suas redes relacionais, foram possibilitadas através das minhas relações constituídas com os Ràmkkàmẽkra/Canela. Ao chegar pela primeira vez na aldeia fui adotada e em seguida recebi um nome (Jũũre) que me proporcionou estabelecer diferentes relações e possuir um lugar dentro da sociedade que havia me adotado. Minha filha biológica (Irepti) foi adotada por uma irmã (Crojxên) e recebeu o nome Kĩnõkwj.

Para a construção desta tese foi essencial a relação com o meu inxũ Francisquinho Tephot Canela, um exímio cantador de maracá e um grande pesquisador nato, tanto dos assuntos dos Ràmkkàmẽkra/Canela quanto dos não-indígenas. Eu diria que ele é um grande pesquisador por natureza, cujas elaborações e reflexões nos deixam a pensar por muito tempo, tipicamente com fazem as grandes lideranças Timbira.

Viver entre a minha família Ràmkkàmẽkra/Canela por todos esses anos me possibilitou entrar num universo das relações de amizade formal (fui empenada várias vezes por minha *ihcrixwỳ*), de *inxê cuprỳ* (mãe jovem) e possuir *ikra* (meus filhos que são filhos das minhas irmãs). E com isso a ter responsabilidades cerimoniais para com todos eles. Em contrapartida, sou tratada como uma de dentro. Nada pode ser sovinado a mim. Todas as perguntas que tenho são sempre respondidas com muito empenho e muita atenção, especialmente pelas mulheres da casa a qual pertença. Tento corresponder da mesma forma com toda atenção, mas acho que sempre estou em dívida, pois considero que o que faço ainda é pouco, muito pouco diante de todo conhecimento, atenção e carinho que recebi durante o campo na aldeia Escalvado. E sinto que sempre serei acolhida assim quando voltar lá. E pretendo voltar sempre.

A tese aqui apresentada está dividida em seis capítulos. Os dois primeiros têm um caráter mais resenhista e trata da revisão de literatura sobre etnomusicologia (capítulo I), e sobre os povos Jê e Timbira (capítulo II). No terceiro, faço uma descrição dos Ràmkkôkamẽkra/Canela, procurando apresentar ao leitor algumas das suas características (como organização social, sua temporalidade, seus sistemas de metades, suas classes de idade). Os três últimos capítulos estão mais focados na temática da tese, como a questão do universo músico-ritual Ràmkkôkamẽkra/Canela (abordado no capítulo IV), no qual apresento uma forma de classificação da complexidade de universo com as noções de sistema cancional, conjuntos cancionais e planos ou esferas. Ou ainda a descrição do ritual do *pepcahàc*, descrito pormenorizadamente no capítulo V. Uma análise e reflexão sobre o sistema cancional *pepcahàc* foi realizada no capítulo VI no qual especulo sobre os significados dos cantos nesse ritual de reclusão para a formação masculina. Por fim, em anexo apresento as letras de todos os cantos (cento e noventa e sete) desse sistema cancional, com traduções livres e informações adicionais que nos ajudam a entender seus conteúdos.

Escolhi utilizar figuras desenhadas por Ricardo Kutokre Canela por considerar seus trabalhos verdadeiras obras de arte. Sua sensibilidade e capacidade de reproduzir situações rituais e seus ambientes me levaram a tomar essa decisão. Cada desenho realizado, o foi com material (papel e lápis de cor de alta qualidade) fornecido por mim e lhe remunerei com valores definidos por ele. Além de serem obras artísticas sobre temas que me interessavam, a produção desses desenhos objetivam também reunir material pictórico visando futuras publicações de materiais didáticos para a escola. Ao utilizar suas obras, presto-lhe uma homenagem e um reconhecimento ao valor artístico de seus trabalhos.

Optei por escrever a tese com capítulos com esses conteúdos pensando também em alguém que tenha interesse tanto sobre a etnomusicologia quanto sobre os povos Timbira, mas que não sejam especialistas nem em etnomusicologia, nem em Jê-ologia, como eu era no início da minha carreira. Mas procurei ter o cuidado de também abordar os temas aqui tratados da forma academicamente mais

séria possível. Espero ter alcançado esses objetivos.

CAPÍTULO I

ETNOMUSICOLOGIA: EXPLORANDO UM “NOVO” CAMPO TEÓRICO

Este capítulo objetiva abordar, de forma introdutória, a constituição do campo da etnomusicologia. Ele foi gestado visando proporcionar, tanto aos interessados neste trabalho quanto aos iniciantes nos estudos da etnomusicologia ou antropologia da música, um primeiro contato com a construção do campo teórico.

Este era meu caso, antes de iniciar o doutorado e ter a oportunidade de cursar a disciplina de antropologia da música com a minha orientadora professora Dra. Deise Lucy Montardo. As leituras etnográficas realizadas nesse início de percurso (comentadas adiante) foram somadas àquela bibliografia estudada durante o doutorado sanduíche⁶, no qual foram realizadas outras leituras teóricas referentes ao campo da etnomusicologia, sua importância, possibilidades de estudos, os avanços e as suas contribuições. Além das leituras, também foi fundamental dialogar com o meu co-orientador sobre metodologias, análises e as experiências etnográficas que eu possuía até o momento.

Estes estudos permitiram, então, a construção desse capítulo, o que me propiciou conhecer, dialogar e concretizar as leituras dos clássicos da etnomusicologia e da etnologia. Associado a elas, consultei também algumas dissertações e teses que foram importantes para um primeiro contato com a etnomusicologia e um aprofundamento no campo etnológico (Menezes Bastos, 1999; Montardo, 2009; Mello, 1999). Essas leituras serviram para pensar os temas da minha pesquisa (ainda na fase de sua construção durante o projeto para o doutorado), além de fonte de amadurecimento teórico, ao refletir quais metodologias (além daquelas já consagradas pela Antropologia) eu poderia recorrer e

⁶Realizado entre fevereiro e agosto de 2013 na Smithsonian Institution em Washington DC, sob co-orientação do Dr. Athony Seeger (Director Emeritus, Smithsonian Folkways Recordings, CFCH, Distinguished Professor of Ethnomusicology, Emeritus UCLA)

quais orientações seriam possíveis para quem, como eu, cujo percurso estava circunscrito a Antropologia e não a Etnomusicologia. Essas leituras ajudaram a realizar esse difícil percurso, que se apresenta com muitos obstáculos e grandes desafios.

Pensando que este trabalho pode interessar a pessoas que não conhecem o campo teórico da Etnomusicologia, mas que talvez possam estar à procura de mais informações sobre a sua construção (assim como eu estive num determinado momento), foi que decidi por escrever esse capítulo. E essa preocupação sempre vinha à tona como um ponto importante para a construção de um trabalho teórico acadêmico. Isto é, ele pode dar subsídios, alimentar o leitor com informações sobre o campo teórico referente a uma proposta de pesquisa em Etnomusicologia para que este possa ter condições de “mergulhar” no texto de forma a compreender todo o enredo, “letra e música” da pesquisa⁷.

Assim este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira abordarei o campo da Etnomusicologia de forma geral, através de alguns especialistas que já o discutiram com propriedade (Menezes Bastos, 1995; Oliveira Pinto, 2001; Aubert, 2007), mas também utilizarei algumas obras consideradas clássicas para essa discussão sobre a construção e constituição desse campo teórico (Merriam, 1964; Nettl, 1964; Blacking, [1967] 1995).

Na segunda parte discutirei os estudos etnomusicológicos relacionados às músicas indígenas no Brasil e, sempre que possível, dialogando com alguns autores que pesquisaram nas Terras Baixas da América do Sul. Nesta segunda parte, esboçarei um estado da arte da etnomusicologia dos povos Timbira. A minha intenção nesta parte será mostrar o que se tem até o presente momento da produção sobre os cantos e musicalidades Timbira.

⁷ Em conversas com colegas do doutorado percebi o quanto esse campo ainda é desconhecido, mesmo por aqueles que trabalham com povos indígenas nas terras baixas da América do Sul.

Etnomusicologia em debate

A produção referente a esse campo se inicia na Alemanha no começo do século XX (1900). Segundo Menezes Bastos (1995), o princípio são as bases institucionais da Escola de Berlim de Musicologia Comparada e com a constituição do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. Nesse mesmo período, o campo da musicologia comparada começa a ter uma expansão nos Estados Unidos, também ligada aos processos de formação de arquivos fonográficos, mas diretamente relacionado a etnologia de Franz Boas e dialogando especialmente com a linguística, antropologia física e arqueologia (Menezes Bastos, 1995 p. 25). Mas a sua efervescência aconteceu especialmente entre os anos 50 e 60 do século XX.

Foi nesse período que, ainda segundo Menezes Bastos, “ocorreram fatos fundamentais na direção da conformação da disciplina, tipicamente nos Estados Unidos” (1995 p. 09). Dentre esses fatos estão o abandono paulatino da expressão Musicologia Comparada, como nome da área de conhecimento, passando para o estabelecimento de seu atual nome de Etnomusicologia, que inicialmente era gravado com hífen (Etno-Musicologia). Além disso, a criação, em 1955, da *Society for Ethnomusicology*⁸, sucessora da fugaz *American Society for Comparative Musicology* (criada na década de 30) e a cristalização da comunidade científica etnomusicológica, são outros pontos importantes destacados pelo autor. Esse novo contexto se expressa especialmente pela publicação, em 1964 e nos anos posteriores, de alguns clássicos, entre os quais podemos destacar *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam.

Além do olhar refinado sobre essas duas décadas, o autor nos proporciona um panorama da etnomusicologia e de como a mudança da terminologia ocorre pela “definição de seu próprio campo” e dos inúmeros dilemas e questões colocados entre diferentes áreas com relação ao estudo da música, especialmente os dilemas e questões referentes a dois planos de abordagem: “o dos sons

⁸ Ver o site desta sociedade em <http://webdb.iu.edu/sem/scripts/aboutus/aboutsem/aboutsem.cfm>.

(ou música) e o dos comportamentos (ou cultura)” (Menezes Bastos, 1995: 10). Dessa forma, ocorre neste período o encontro da Musicologia com a Antropologia, havendo paulatinamente um casamento entre essas duas áreas. Aquela trazendo consigo o conteúdo, esta os métodos de pesquisa (Oliveira Pinto, 2001).

Menezes Bastos evidencia a importância, mas também as limitações do fonógrafo⁹ para a etnomusicologia, pois este invento tornou possível o registro e a reprodução sonora o que possibilitou análises mais consistentes sobre as músicas coletadas. Também fez referências a importantes pesquisadores e trabalhos utilizando o fonógrafo, como Nettl (1964) e Bela Bartók (1981).

O mergulho no processo histórico etnomusicológico é fundamental para compreendermos esse campo teórico. Isso pode se dar através do texto “A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico” de Eduardo Henrik Aubert (2007). Nele o autor apresenta as mudanças ocorridas desde o abandono da história da música (que predominava até o século XIX) e o estabelecimento dos estudos da ciência da música ou da musicologia (que foram realizadas a partir da segunda metade do século XIX), passando para os estudos da etnomusicologia em meados do XX. Para esta última etapa, ele também destaca como fatores importantes (como havia feito Menezes Bastos) a criação da Sociedade de Etnomusicologia nos anos de 1955 e as futuras produções subsequentes, especialmente nos anos 60 e 70, sobretudo de dois autores Alan Merriam (1964) e John Blacking ([1967] 1995).

Até a primeira metade do século XIX, os estudos musicais no Ocidente se direcionavam apenas à música feita no presente. E para iniciar a discussão sobre o universo da etnomusicologia é preciso destacar que, na segunda metade do século XIX, surge o campo da ciência da música ou da

⁹ O fonógrafo foi a primeira invenção (realizada por Thomas Edison em 1877) que possibilitava tanto a gravação do som em cilindros, quanto a sua reprodução. Edison utilizou inicialmente os cilindros de estanho e, posteriormente, Graham Bell inventou o cilindro de cera, composto de um cilindro de papelão coberto com cera.

musicologia, que tinha como “objeto de estudo” a música do passado em contraposição aos estudos tradicionais da história da música e da teoria musical, que tinha como “objeto de estudo” a música do presente.

O ponto de partida para o início dessa reflexão é a *teoria musical*: um sistema ou conjunto de sistemas destinados a analisar, classificar, compor e compreender o que conceituamos como música através de uma linguagem e de padrões de signos e significados construídos dentro de um determinado tipo de conhecimento musical. Importante destacar a teoria musical, porque foi a partir dela que se formaram três dos “objetos de estudo” que considero relevantes serem destacados nesse momento: a música do passado, a música do presente e as músicas não-ocidentais. Cada uma delas com as suas áreas de estudo específicas e por ser a teoria musical considerada como “*um dos elementos definidores da música ocidental do presente*” (Aubert, 2007 p. 272).

Para os estudos voltados às músicas não ocidentais, foi construído o campo da “*musicologia comparada*”, termo cunhado por Guido Adler em 1885. Aubert, analisando autores da história da música e da teoria musical (a partir da segunda metade do século XIX), argumenta que havia naquele período a convicção de que apenas a música ocidental possuía uma teoria musical e que esta inexistiria nas culturas e músicas não ocidentais. Tal teoria estaria presente de forma muito rudimentar e primitiva na música ocidental do passado, a qual teria sofrido uma evolução gradual em direção à música ocidental do presente, constituída então por teoria musical escrita (Aubert, 2007 p. 272).

No século XX, mais especificamente a partir da década de 50, a etnomusicologia, herdeira da musicologia comparada, inicia vigorosamente o seu percurso e a construção de um campo acadêmico específico. Essa construção se deve especialmente a influência do musicólogo austríaco Erich Moritz Von Hornbostel (1877-1935) sobre seus discípulos, diretos e indiretos, que foram os formadores da primeira geração de etnomusicólogos norte-americanos durante o século XX.

Hornbostel estudou na Universidade de Viena e, em parceria com Curt Sachs, produziu um trabalho pioneiro na etnomusicologia, um sistema de classificação de instrumentos musicais. Morou nos Estados Unidos e posteriormente na Inglaterra.

Dentre os discípulos de Hornbostel, vale destacar George Herzog (1901-1983), antropólogo, lingüista e etnomusicólogo húngaro-americano. Nascido na Hungria foi assistente de Hornbostel em Berlin, antes de se mudar para os Estados Unidos. Na América, Herzog manteve contato estreito com Franz Boas, com quem estudou nos anos 1930 em Columbia. Realizou pesquisa de campo com povos indígenas americanos e registrou acervos musicais que posteriormente dariam início a acervos de arquivos, dentre eles aquele da própria Universidade de Indiana, para onde foi em 1948. Ali foi orientador de Bruno Nettl. Etnomusicólogo, Nettl nasceu em 1930 na República Checa e mudou-se para os Estados Unidos em 1939, sendo atualmente professor da Universidade de Illinois. Herskovits, que foi orientado por Franz Boas, foi posteriormente professor de Allan P Merriam (1923-1980) que durante a última metade do século XX revolucionou a etnomusicologia norte-americana com o seu clássico texto escrito em 1964.

Em seu texto *The anthropology of music*, Merriam (1964) chama a atenção ao elencar pontos importantes de sua contribuição a etnomusicologia, destacando: a conceitualização sobre a música; o comportamento humano em relação à música; o som musical; a distinção entre conceitos e teorias musicais, além de métodos e técnicas para constituir um bom trabalho nessa área. A intenção de Merriam, ao elencar esses pontos, era formular um campo de estudo específico a essa área (Aubert, 2007). Segundo Merriam esses pontos poderiam levar os pesquisadores a pensar os níveis físicos, sociais e verbais colocados através da música, visando perceber a natureza da música e também como esta se encaixa na sociedade como parte dos fenômenos existentes na vida, assim como a organização conceitual dada pelo povo que a usa e a organiza.

Este trabalho de Merriam ainda hoje tem proporcionado reflexões e problematizações instigantes e interessantes para aqueles que mergulham na etnomusicologia. Para esse autor, a música transita entre dois planos distintos, um relacionado aos sons e outros aos comportamentos. Esses dois planos Merriam denomina como sendo o “dilema musicológico”.

Diante desse contexto, Merriam sugere que a música seja estudada em três níveis de análise: a) a conceituação sobre a música, b) o comportamento dos sujeitos em relação à música e c) ao som da música (Merriam, 1964 p.32). Portanto, para Merriam o estudo da música deveria ser centrado em torno do estudo da “música na cultura”, posicionamento esse que anos mais tarde foi modificado para o “estudo da música como cultura” em sua obra *The ethnomusicology of the flathead indians* (1967).

A obra de Merriam foi de grande fôlego para aquele período. Até então, como vimos, se considerava a música não-ocidental como não tendo teoria musical e Merriam salientava que os “nativos” têm conceitos musicais e que estes necessitam ser estudados e analisados, e que essa tarefa cabia à etnomusicologia.

Além desses, outros importantes autores se destacaram nesse contexto. Citarei apenas alguns com os quais tive mais contato como: Bruno Nettl (1956; 1989), John Blacking ([1967] 1995; 1973), William Powers (1970), Hugo Zemp (1971), Gerhard Kubik (1994), Charles Keil (1979), Menezes Bastos¹⁰ (1999; 2013), Steven Feld ([1982] 1990), Ruth Stone (1982) e Anthony Seeger (1981)¹¹.

¹⁰ O texto de 1999 de Menezes Bastos corresponde a sua dissertação de mestrado de 1976 apresentada no Departamento de Antropologia da UNB, sob orientação de Roque de Barros Laraia. O texto de 2013 corresponde a sua tese de doutorado apresentada no Departamento de Antropologia da USP, sob a orientação de Lux Boelitz Vidal.

¹¹ A contribuição desses autores pode ser consultada em dois balanços teóricos realizados por Bruno Nettl. Ver *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* (Nettl, [1983] 2005) e *Nettl's elephant: on the history of Ethnomusicology* (Nettl, 2010).

Apesar de reconhecer a importância de cada um dos autores citados acima, não esboçarei comentários relativos a todos eles aqui. Apenas abordarei aqueles dos quais realizei leituras mais detalhadas e com os quais dialogarei de forma mais intensa ao longo da tese.

Destaco inicialmente nesse contexto, a obra de Bruno Nettl, “*Music in Primitive Culture*” (1956), na qual ele tratou especialmente da delimitação do objeto da etnomusicologia, assim como dos métodos e técnicas de pesquisa. Nettl vivia um período de processo de sedimentação da Etnomusicologia e, por conta disso, a sua obra é também considerada um dos textos clássicos para esta disciplina.

Com relação às obras de Blacking, atento para dois textos do autor que considero importantes para os primeiros passos rumo a etnomusicologia. O primeiro sobre as canções de crianças Venda, *Venda children's songs* ([1967] 1995) que fora sua tese de doutorado. Nela, ele analisa 56 canções infantis, expressando em seu texto conhecimento sobre a escrita musical e o vocabulário da musicologia dos Venda. A segunda obra é “*How musical is man?*” (1973).

Na primeira obra, Blacking destaca conceitos e definições relativos às músicas Venda. Blacking notou que as canções infantis dos Venda destoava dos demais repertórios Venda e que havia um enigma de ligação entre as canções infantis e o repertório dos adultos. Além dos graus variados de complexidades das canções infantis, elas não eram ensinadas de forma linear, além de terem uma função social como forma de conectar as crianças com acontecimentos do passado dos Venda. Assim a classificação dos sons estava diretamente ligada a funções sociais dos sujeitos da sociedade Venda. Para ele, as habilidades musicais dos sujeitos dessa sociedade estavam ligadas a normas e crenças, assim como a sua produção musical ligada a sujeitos nascidos em determinados grupos sociais (Blacking, 1967 [1995]: 191)¹².

¹² Nesta obra, o autor chama atenção para a necessidade de ir além das estruturas musicais. Para Suzel Ana Reily (2006, pp.7-8), no entanto, apesar perceber os conflitos e tensões existentes entre os Venda, mas que talvez por conta de sua

Blacking enfatizou a necessidade de buscar fatores considerados não-musicais, os quais são pontos centrais da produção de sons e do fazer musical. Portanto em *How musical is man?*(1973), o autor define música como sendo o som humanamente organizado e que este faz parte de uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. Destaca ainda a música no universo cultural de sua sociedade, assim como a cultura e a sociedade na música, evidenciando que não existe uma dissociação entre cultura, sociedade e música.

Para Blacking todas as sociedades humanas possuem aquilo que os musicólogos treinados reconhecem como sendo “música”. No entanto, em algumas sociedades esse termo inexistente ou em outras existe um conceito do que seja música, mas o significado é bem diferente daquele atribuído à palavra música no contexto euro ocidental.

Toda a discussão do autor nessa obra transita num debate de que a música perpassa todas as sociedades humanas, partindo de um debate filosófico e sociológico sobre a música. Para ele “a etnomusicologia não é só uma área de estudo que se ocupa da música exótica, nem uma musicologia do étnico: é uma disciplina que oferece a esperança de uma compreensão mais profunda de toda música” (1973: 31).

O autor chama atenção para o poder da música e argumenta que ela não se constitui enquanto regras arbitrárias e sim de sentimentos humanos e experiências em sociedade. Argumenta ainda que muitos dos processos musicais essenciais, se não todos, tratam da constituição do corpo humano e de suas práticas de interação entre corpos humanos em sociedade. E também que as estruturas musicais expressam sistemas de interação entre as pessoas que vivem em suas sociedades.

orientação teórica, estrutural funcionalista, Blacking preferiu não aprofundar nesse ponto. Isso teria sido assim porque Blacking assume o ritual apenas como uma forma da sociedade resolver as tensões e conflitos existentes em busca de uma manutenção da harmonia social. Segundo ela, tal posicionamento impediu Blacking de realizar uma análise mais profunda das estruturas musicais atreladas à estrutura social e aos conflitos existentes entre os Venda.

Portanto, para Blacking a música é parte indissociável do desenvolvimento da mente, do corpo e das relações sociais harmoniosas, afirmando que esses grupos sociais fazem distinções e estabelecem diferenças culturais entre a música e não música. É importante destacar, nesta obra, a conexão direta que Blacking estabelece com a noção de corpo e de que os processos musicais essenciais de uma determinada sociedade estão diretamente associados à constituição do corpo humano e em padrões de interação entre corpos humanos em sociedade (Blacking, 1973 p. 25) ¹³.

Ao longo do texto é perceptível o diálogo que o autor estabelece com Chomsky e a lingüística estrutural. Ele argumenta que na música existem duas estruturas, uma superficial e outra profunda e que cabe aos etnomusicólogos adentrarem essas estruturas, especialmente a profunda, e descobrir as relações estruturais entre música e a vida social. Argumenta também que a tarefa do etnomusicólogo é identificar todos os processos relevantes (biológicos, psicológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais) para uma explicação do som musical. Para Blacking a análise funcional da estrutura musical não pode separar-se das análises estruturais de sua função social.

Além dos autores até aqui abordados, vale a pena citar também Steven Feld que pesquisou entre os Kaluli da Nova Guiné. Em sua tese de doutorado, “*Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*” ([1982] 1990), o autor chama atenção para o estudo do som enquanto um sistema cultural, um sistema de símbolos tendo como inspirações teóricas as obras de Lévi-Strauss e Geertz. Feld, em sua pesquisa de campo, percebeu que entre os Kaluli havia uma diversidade de modalidades sonoras como o choro, a música vocal e a poética e destaca que essas modalidades fazem parte de uma referência comum para os Kaluli, composto por um sistema de símbolos presentes no universo daquele povo.

¹³ Para entender como Blacking abordou-se no estudo da noção de corpo, ver *Towards an Anthropology of the Body*, texto que ele produziu como introdução ao livro *Anthopology of the body* (Blacking (ed.), 1977).

Para Feld as expressões de choro da poética e da música vocal, do povo Kaluli, em sua estrutura tanto vocal como textual, são representações do sistema simbólico dessa sociedade construído a partir do mito do menino que se tornou um pássaro. Considero muito importante essa obra de Feld, pois além de enfatizar as relações entre o sistema cultural e simbólico da sociedade Kaluli, ele mostra também o entrelaçamento entre mitos e músicas presentes no universo dessa sociedade, através do seu ambiente imersos em um amplo sistema cultural simbólico. Outro ponto que considero importante a ser destacado nessa obra é o fato do choro ser classificado enquanto modalidade sonora de importante destaque para essa sociedade, enfatizando o entrelaçamento entre canto, tristeza e choro que também é sonorização.

A Etnomusicologia no Brasil

O cenário etnomusicológico no Brasil tem sido discutido nas reuniões dos pesquisadores da área e foi objeto de reflexão de diferentes autores. Pode-se citar, dentre outros, Gerard Béhague, 1989; Menezes Bastos, 2004; Travassos, 2007 e Sandroni, 2008. Tais pesquisadores têm apresentado tendências, apontamentos, balanços e perspectivas futuras para a etnomusicologia brasileira.

As reflexões dos autores acima citados têm evidenciado uma expansão da etnomusicologia em diferentes campos de conhecimento, como a música, as artes, a literatura, a educação, a antropologia entre outros.

Béhague, em um texto referente à sua conferência apresentada no III Encontro Nacional de Pesquisa em Música que ocorreu em 1987, na cidade de Ouro Preto¹⁴, intitulado “*O estado atual da etnomusicologia brasileira*”, menciona a tradição histórica que há no Brasil de estudo dos fenômenos musicais tradicionais, desde as crônicas coloniais dos viajantes até a história da música brasileira do século XX.

¹⁴ Mas cujos Anais somente foram publicados em 1989.

O autor aponta para a necessidade dos etnomusicólogos brasileiros buscarem “tentar formular os seus próprios objetivos teóricos, baseados na sua própria conceituação da problemática de pesquisa e na sua finalidade” (1989 p.2). Ele enfatiza, com isso, a necessidade de abandonar a orientação etnocêntrica e as atitudes neo-colonialistas que herdamos do folclore musical e da musicologia comparada. A etnomusicologia moderna, segundo o autor, “requer um equilíbrio entre o enfoque analítico, entre a abordagem “êmica” e a perspectiva “ética” do pesquisador” (Béhague. 1989 p.2).

Além de destacar autores brasileiros que, segundo ele, contribuíram para o cenário atual da etnomusicologia brasileira, Béhague destaca ainda algumas das limitações de alguns desses autores, incluindo nesse grupo também os antropólogos que negligenciaram o aspecto musical das religiões afro-brasileiras.

Além do destaque aos cantos e danças luso-brasileiras, o autor destaca as músicas afro-brasileira (religiosas e não-religiosas), a capoeira, os maracatus e o afoxé baiano (Béhague, 1989 pp. 3 e 4).

Com relação às músicas indígenas, Béhague enfatizou os trabalhos de Rafael José de Menezes Bastos, Anthony Seeger e Elizabeth Travassos os quais, segundo o autor, “apontam felizmente para um futuro promissor numa área tradicionalmente ignorada” (idem p.4). O autor também destacava, à época, uma nova geração de estudiosos sobre os fenômenos musicais que lhe permitiu afirmar que existia uma etnologia brasileira em formação, e destacava também os nomes de Manual da Veiga, José Jorge Carvalho, Marco Antonio Lavigne, Maria Elizabeth Lucas e Thiago de Oliveira Pinto.

O autor ressalta que as maiores dificuldades para o desenvolvimento da etnomusicologia brasileira nos anos oitenta (data da produção do seu texto), era a carência de formação, pois, para ele, as instituições ainda não haviam dado o devido valor a etnomusicologia. Para o fortalecimento

dessa área, sugeria que era necessário que houvesse apoio institucional, para que não ocorresse desperdício do talento humano existente.

Para finalizar o texto, Béhague coloca que a etnomusicologia deveria ser integrada aos currículos musicais das escolas especializadas e das universidades, para que os estudantes de música pudessem usufruir dos conhecimentos gerados pelos etnomusicólogos brasileiros. Mas um processo em que a música estivesse associada à abordagens teóricas relevantes, incluindo um enfoque antropológico, modelos analíticos relevantes, descrições etnográficas e interpretações adequadas (Béhague, 1989, p. 5).

Em “*Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências de hoje*”, Menezes Bastos (2004), destaca a etnomusicologia como sendo o encontro entre as ciências humanas (antropologia e música). Menezes Bastos considerava, então, que a etnomusicologia era uma área em franca consolidação, ancorada especialmente no folclore e destacava Mario de Andrade, Peixe Guerra, Luiz Heitor Corrêa e outros autores como expoentes nesse campo inicial da etnomusicologia.

O autor chama atenção, também, para o fascínio que a música provoca na antropologia brasileira, destacando os cantos como “uma das chaves mais importantes da sociabilidade e tendo conexões fortes com a cosmologia e a filosofia dos povos da região” (2004, p.5). Por isso, destaca que as pesquisas sobre músicas ameríndias são em grande parte realizadas por pesquisadores da área da etnologia.

Em direção à consolidação da etnomusicologia brasileira, o autor destaca o núcleo de pesquisa MUSA (Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe) da Universidade Federal de Santa Catarina, fundado em 1990. Hoje esse cenário tem mudado. Novos

grupos, núcleos e laboratórios ligados a etnomusicologia têm sido criados no país aumentando os contatos e intercâmbios com núcleos já consolidados na área.¹⁵

Menezes Bastos também chama atenção para as conexões internacionais existentes na etnomusicologia brasileira, especialmente, com a Alemanha, a França e os Estados Unidos. Essas conexões foram construídas através da formação do núcleo primário de etnomusicólogos que hoje ocupam as academias brasileiras. Esses diálogos, inicialmente construídos, tem proporcionado à etnomusicologia brasileira uma ponte de trocas com outros países. Essas conexões têm proporcionado à disciplina avanços e discussões essenciais ao cenário e trabalhos de um nível indiscutivelmente maduro¹⁶.

Menezes Bastos dá um enfoque a etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, destacando desde Camêu (1977), passando por importantes etnomusicólogos como, Aytai (1985), Seeger ([1987] 2004), Hill (1993), Olsen (1996) e Beudet (1997) até destacar os jovens etnomusicólogos que compõem o cenário acadêmico institucional brasileiro atual: Silva (1997); Welang (2001); Montardo ([2002] 2009) e Piedade (1997 e 2004). Esses etnomusicólogos, somados a outros formados posteriormente (por exemplo, Lourenço 2009), ocupam lugares institucionais e passam a formar uma nova geração de etnomusicólogos brasileiros.

Ao finalizar o seu texto, o autor destaca três teses de doutorado com povos indígenas das terras baixas da América do Sul que, segundo ele, consolidam as reflexões do artigo e compõem um cenário de mudanças para a etnomusicologia brasileira em efervescência¹⁷.

¹⁵ Podemos citar o Núcleo de Etnomusicologia da UFPE (criado em 1997); o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (criado em 2001); o Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (criado em março de 2015); o grupo de pesquisa Mbaraka: arte cultura e sociedade (2007).

¹⁶ Menezes Bastos elenca, como exemplos desses trabalhos maduros, Oliveira Pinto (1991); Araújo (1992); Carvalho e Segato (1992); Lucas (1999); Sandroni (2001).

¹⁷ Menezes Bastos destaca Werlang (2001), Montardo ([2002] 2009) e Piedade (2004).

Em “*Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*”, Travassos (2003) reúne observações da produção etnomusicológica brasileira, mas já enfatiza que o seu texto certamente não faria um balanço capaz de dar conta do campo atual da etnomusicologia no Brasil, devido ao crescimento dessa área no país.

Ela busca, então, expor ideias sobre as novidades desse campo que perpassa por um momento de institucionalização. A autora enfatiza que cada vez mais se torna difícil acompanhar as produções oriundas dos programas de graduação em música e que, portanto, acompanhá-las também nas outras áreas acaba se tornando um desafio muito grande.

Para enumerar esse balanço Travassos recorre ao banco de teses da CAPES, considerando o intervalo entre os anos de 1992 a 2001. Verificou que nesse período foram listados 664 dissertações e teses usando a palavra-chave “música” como filtro.

Travassos coloca que o avanço da institucionalização reflete a expansão do campo da etnomusicologia e que isso proporcionará, a médio prazo, uma autonomia do campo para reprodução de seus pesquisadores. Uma das preocupações da autora, é relativo a um possível consequência de sacrifício do diálogo com as disciplinas afins, e em especial com a antropologia (Travassos, 2003, p.75).

A autora destaca, como um avanço da etnomusicologia, a fundação da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Destaca também o crescimento dos estudos acadêmicos referentes à área e publicações de obras que demonstram a maturidade que o campo vem conquistando. Com relação às publicações, a autora destaca as obras de Sandroni (2001), Lucas (2002) e Reily (2003).

O quarto e último texto para essa análise é de Sandroni¹⁸ (2008). Em “Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”, Sandroni chama atenção para a

¹⁸ Dr. Em musicologia em 1997 na Université de Tours (Université François Rabelais), U.T. – França, sob a orientação de Jean-Michel Vaccaro.

formação de um grupo de doutores que deram início à formação acadêmica em etnomusicologia no Brasil. Inicialmente, destaca Manuel da Veiga que realizou o seu doutorado em etnomusicologia na UCLA, em 1981, orientado por Robert Stevenson. Menciona também Kilza Setti de Castro Lima que defendia o seu doutorado em Ciências Sociais na USP, em 1982, sob orientação de João Baptista Borges Pereira. Refere-se ainda a José Jorge Carvalho e Rita Laura Segato que fizeram seus doutorados na Queen's University of Belfast, em 1984, com orientação de John Blacking. Todos do grupo composto por Marcos Branda Lacerda (doutorado em 1988 sob orientação de Joseph Kuckerts), Angela Elizabeth Lühning (em 1989) e Tiago de Oliveira Pinto (também em 1989), realizaram os seus doutorados na Freie Universität de Berlin. Maria Elizabeth Lucas estudou na Universidade do Texas em 1990 sob orientação de Gerard Béhague, enquanto que Rafael José de Menezes Bastos fez doutorado em Antropologia na USP, no mesmo ano de 1990, orientado por Lux Boelitz Vidal. Já Martha Tupinambá de Ulhôa, realizou seu doutorado na Cornell University em 1991, sob orientação de Martin Hatch. Samuel Mello Araújo Junior, na Illinois University, em 1992, orientado por Bruno Nettl. Elizabeth Travassos Lins fez doutorado em Antropologia Social na UFRJ, em 1996, sendo orientada, no doutorado, por Gilberto Velho, enquanto que seu mestrado foi feito na mesma universidade, mas orientado por Anthony Seeger.

Segundo Sandroni (Sandroni, 2008 p.69), a etnomusicologia brasileira tem recebido o apoio constante de Anthony Seeger e, até o seu falecimento em 2005, também de Gerard Béhague. Eles foram (no exterior) os principais parceiros e estimuladores desse campo no Brasil, apoio reforçado agora por Suzel Reily da Queen's University of Belfast, outra pesquisadora que tem feito também esse papel.

Quase todos esses pesquisadores brasileiros se encontram hoje nas universidades e são estimuladores e produtores acadêmicos de novos etnomusicólogos. A produção voltada para a etnomusicologia no Brasil tem sido massivamente gerada dentro dos programas de pós-graduações em música como aponta Sandroni (2008, p.60 -71). Por conta desse resultado o autor indaga “até

que ponto esse fato terá impacto sobre o estilo de etnomusicologia no país”, concluindo que “ainda é cedo para dizer” (p.71).

Sandroni, assim como Menezes Bastos e Travassos, também destaca a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Ele também faz um pequeno histórico dos encontros de etnomusicólogos que culminariam na fundação da ABET em 2001. O autor aponta ainda para outros indicadores de institucionalização desse campo que são os grupos de pesquisas de etnomusicologia cadastrados no CNPq. Aborda também os periódicos que reúnem as publicações das pesquisas realizadas na área, a produção de resenhas bem como a publicação de livros na área e os debates internos como forma de proporcionar um crivo crítico referente à produção local. Diante desses indicadores e de seus resultados, que segundo o autor ainda são resultados tímidos, conclui, “acredito que não poderemos falar de uma total consolidação institucional, acadêmica da música e da etnomusicologia no Brasil enquanto o número de resenhas publicadas anualmente não crescer de maneira drástica” (Sandroni, 2008 p.73).

Sobre as tendências, o autor aponta que as pesquisas musicológicas desenvolvidas no Brasil têm se caracterizado com estudos voltados para a música feita dentro do Brasil, e destaca que em raríssimos casos os pesquisadores realizam suas pesquisas com as músicas de outros países. Esse tipo de tendência pode ocasionar o isolamento de forma demasiada. Portanto, um etnomusicólogo formado no Brasil e pesquisando música feita no Brasil, possui menos conhecimentos gerais sobre as culturas musicais fora de sua especialidade quando comparados com etnomusicólogos formados na Europa ou nos Estados Unidos. Uma outra tendência se refere ao fato de os fóruns de discussão da etnomusicologia brasileira agregar especialistas em música brasileira oriundos de outras áreas. A última tendência destacada pelo autor, faz referência a uma etnomusicologia produzida no Brasil com tendência ao trabalho “aplicado, participativo, engajado”, como coloca o autor. Ele exemplifica com o trabalho realizado por Kilza Setti junto aos Timbira, entre outros desenvolvidos no Rio de Janeiro e na Bahia. Portanto, o autor destaca que no Brasil, quando comparados com os

Estados Unidos e Europa, essas tendências apresentam os traços marcantes no fazer etnomusicológico realizado por aqui.

Como conclusão, enfatiza que nos últimos vinte e cinco anos houve um crescimento significativo dessa área, e que esse crescimento pode ser observado pós 1990, com uma “forte tendência a dialogar com pesquisadores de outras áreas, incluindo antropólogos não especializados em música” (Sandroni, 2008 p.75).

Os textos expostos até aqui nos permitiram, espero, compreender o campo mais geral da etnomusicologia brasileira. A seguir passarei a abordar, então, alguns aspectos da etnomusicologia ligadas às músicas dos povos indígenas no Brasil.

As pesquisas sobre músicas indígenas no Brasil

Nessa sessão, o meu recorte está circunscrito aos estudos e pesquisas realizados sobre músicas indígenas no Brasil. Faço esse recorte apesar de saber das redes de relações que muitos povos, que aqui vivem, têm com outros povos das Terras Baixas da América do Sul e também da importância, das semelhanças e diálogo que podem ser estabelecidos entre os diferentes povos que habitam essa grande região e da produção promissora da etnomusicologia nesse cenário, como já apontou Menezes Bastos (2007) em seu texto “*Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte*”.

Para o desenvolvimento desta parte do texto, com o recorte no Brasil, dois importantes autores são imprescindíveis para este início de diálogo: Rafael José de Menezes Bastos e Anthony Seeger.

Dentre as obras de Rafael José de Menezes Bastos destaco *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (dissertação de mestrado, 1976) e *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa* (tese de doutorado, 1990). Na primeira, o autor

estabelece como objeto de estudo o *falar sobre a música* para os Kamayurá. O autor enfatiza e mostra como os Kamayurá falam sobre a música e como distinguem a língua falada da música. E ele mostra que para estabelecer essas diferenças há uma série de critérios elencados que são relacionados ao tamanho, duração, força e velocidade do som estabelecendo dessa forma distinções acústicas e semiológicas (produção de sentido) através de adjetivos específicos. Já na segunda obra, Menezes Bastos coloca em cena o *fazer música* para esse povo através de uma rica etnografia sobre a festa da jaguatirica e seu sistema intercancional.

Menezes Bastos tem se destacado pelo seu trabalho na área, como já citado anteriormente, mas também por orientar trabalhos sobre a música no Brasil (Oliveira, 2009), com temáticas musicais não indígenas, demonstrando uma posição muito interessante no sentido de constituir um campo de conhecimento etnomusicológico no Brasil. Mas muito de sua atuação está ligada a orientações de trabalhos relacionados à etnomusicologia das sociedades indígenas no Brasil. Podemos citar como exemplo Domingos A.B. Silva (1997); Acácio Tadeu de Camargo Piedade (1997 e 2004); Maria Ignez Cruz Mello (1999 e 2005), Sônia Regina Lourenço (2009) e Luiz Fernando Hering Coelho (2003 e 2009). Os estudos de música, como coloca Menezes Bastos (2004), “*sempre despertaram grande interesse na antropologia que se faz no Brasil*”, especialmente nas pesquisas relacionadas ao universo ameríndio com “*textos referenciais como o de Hugh-Jones (1979), Basso (1985), Viveiros de Castro (1986) e Graham (1995)*” (Menezes Bastos, 2004: p. 04).

Outro autor cujos textos foram fonte de inspiração para esta tese, é Anthony Seeger. Sua trajetória começa com as pesquisas que realizou entre os índios Suyá¹⁹ que estão no Mato Grosso, tendo como temas centrais a natureza, a cosmologia e a sociedade. Suas pesquisas resultaram em seu trabalho de tese (Seeger, 1981), bem como em outras obras posteriores sobre as artes verbais do

¹⁹ Os Suyá se autodenominam Kĩsêdjê. Nesta tese utilizo os dois termos, mas ambos se referindo ao mesmo povo Kĩsêdjê, em função de aparecerem os dois nomes em textos produzidos em momentos diferentes.

povo Suyá em que o autor constrói uma etnografia dessas artes, destacando-se a música como uma delas (Seeger, 1987).

Seeger chama atenção para a necessidade de se realizar, entre os povos indígenas das terras baixas da América do Sul, uma antropologia musical que teria como objeto a cultura e a sociedade, através da identificação das estruturas e a descrição dos processos performáticos verbais, musicais e corporais. Seeger argumenta que os conceitos de estrutura e performance são como pontos-chaves a partir do trabalho etnográfico desenvolvido junto aos Suyá. Para o autor o estudo da música associada à dança amplia o alcance da etnomusicologia no Brasil. A antropologia musical alcançaria as expressões verbais e corporais associadas, pois para essas sociedades esses são pares indissociáveis.

Mas foi uma publicação do ano de 1977, o texto “*Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?*” (Seeger, 1977)²⁰ que serviu como uma das principais fontes de inspiração para o desenvolvimento desta tese. Nesse texto o autor trata das duas orientações (musical e antropológica) quando o assunto é etnomusicologia. Seeger destaca as limitações que cada uma dessas orientações pode proporcionar a pesquisa, caso o pesquisador não tenha familiaridade suficiente com as duas orientações. Seja para a busca da acuidade musical (no primeiro caso) ou da compreensão da relação existente entre estruturas musicais e a sociedade, na segunda, para que se possa de fato responder às questões propostas quanto se trata de um trabalho etnomusicológico.

Na perspectiva de conseguir proporcionar ao leitor a possibilidade de visualizar as relações entre música e sociedade, Seeger utiliza as orientações musicais e antropológicas para abordar os vários gêneros vocais realizados pelos Kĩsêdjê. Em sua abordagem metodológica, ele procura respostas para perguntas que ele considera primordiais para desenvolver um estudo: o que eles estão

²⁰ Um texto que compunha uma coletânea organizada por Gilberto Velho, intitulada *Arte e Sociedade. Ensaio de Sociologia da Arte*

fazendo? Por que eles fazem dessa forma? Ao encontrar respostas cuidadosas e descritivas a essas perguntas, Seeger pode obter uma compreensão do fazer musical desse povo e da relação direta desse fazer com a sociedade que o produz.

Segundo Seeger, o estudo da sociedade à qual ele pesquisou, pode ser entendida pelo viés da performance musical. Uma vez que ele considera que o estudo da música associada à performance ampliaria o alcance da Antropologia no Brasil, seria necessário desenvolver uma antropologia musical capaz de etnografar expressões verbais e corporais, considerados pares indissociáveis. Seeger argumenta que o estudo a ser realizado deve primar por uma Antropologia musical capaz de compreender a música em nível global para a sociedade, e não por uma Antropologia da música que estuda a música como um campo da cultura (Seeger, [1987] 2004, p. xiii).

Tanto no capítulo “*O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central*” contido no livro “*Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*” (1980), quanto posteriormente no clássico do mesmo autor intitulado “*Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*” ([1987] 2004), Seeger destaca a música como uma forma específica de comunicação, um veículo privilegiado para transmitir valores “musicados” e verbalizados. Enfatiza ainda a relação entre a performance e os movimentos dos animais, mostrando que algumas performances do povo Suyá estão relacionadas a esses seres, e afirma que “*posição e dança são assim uma parte integrante da música*”.

Portanto, Seeger considera que:

“fazer música é mais do que produzir sons estruturados, a melhor abordagem dos eventos musicais é analisar o acontecimento total investigando as questões jornalísticas de “o quê”, “onde”, “como”, “quando”, “por quem”, “para quem”, “por quê” etc. As respostas a essas questões fornecerão uma etnografia da execução musical com que qualquer análise deveria começar.”
(Seeger, 1980: 86)

Em *Why Suyá Sing*, Seeger ([1987] 2004) destaca a necessidade de realizar uma antropologia musical, que visa à atividade musical como um ponto fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual das sociedades pesquisadas. Seeger propõe pesquisar as performances musicais e como estas constituem os processos sociais argumentando que fazê-la é realizar mais do que uma antropologia da música, como propõe Merriam (1964).

Para isso, o autor afirma que a pesquisa etnomusicológica deve ser estudada em relação direta com as outras formas de arte. Através do trabalho etnográfico, Seeger constata que entre os Suyá as canções são diferenciadas das outras formas verbais através de seus diferentes gêneros (fala, instrução, canção, invocação). E que existem nessa sociedade variados tipos de canções associados a estilos de canto e a cerimônias específicas.

Ao longo desse seu texto, Seeger aborda etnograficamente esses diferentes gêneros, centrando a sua pesquisa sobre os cantos associados ao mito do rato o qual tem uma extensa descrição em seu texto. Com relação aos cantos, Seeger destaca os cantos gritados (*akia*) dos cantos em uníssono (*ngére*). E aponta que os cantos Suyá possuem uma série de gêneros e que cada um desses gêneros tem seus intérpretes, conceitos melódicos e amplitudes característicos de cada um desses cantos com lugares e horários determinados.

O autor destaca, em seu trabalho com os Suyá, que a música é uma forma específica de comunicação, um veículo privilegiado para transmissão de valores e *ethos* que são transmitidos não somente através dos sons, mas dos movimentos dos seus intérpretes, do tempo, do local e das condições que são executados. Portanto percebo que a música se destaca nesse contexto como elemento fundamental para a continuidade da vida social e, possivelmente, da vida cósmica, mostrando com isso o “*evento musical total e a forma como a música se insere no quadro social e cosmológico mais amplo*” ([1987] 2004 p. 103).

Em um texto escrito no início da década de 1990, Seeger ([1992] 2008) propõe uma *etnografia da música* argumentando que ela *deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons*, e que ela deve apontar para o registro de como se concebem, como se criam, se apreciam os sons e como esse processo musical e social influencia outros processos, indivíduos ou grupos.

Os trabalhos propostos por Seeger aqui abordados serão retomados em capítulos posteriores desta tese, pois estas obras permitirão importantes canais de diálogo com a minha pesquisa.

Além desses dois autores, cujas obras considero serem referências para a etnomusicologia indígena no Brasil, passo agora a apresentar as produções de outros autores mais recentes realizadas sobre músicas de povos indígenas no Brasil

As pesquisas sobre as musicalidades indígenas dos povos que estão no Brasil têm proporcionado excelentes materiais acadêmicos, etnográficos e etnomusicológicos e tem sido referência, inclusive fora do contexto acadêmico brasileiro. Abaixo citarei alguns desses trabalhos e também aqueles com os quais entrei em contato durante o doutorado, em sua grande maioria trabalhos desenvolvidos dentro dos cursos de antropologia em universidades brasileiras. Entre os autores estão: Helza Camêu (1977), Rafael José de Menezes Bastos (1999, 2013), Anthony Seeger (1977, 1980, 1987), Ellen Basso (1985), Desidério Aytai (1985), Acácio Tadeu Piedade (1997, 2004), Maria Ignez Cruz Mello (1999, 2005), Domingos A. B. Silva (1997), Ana Paula Ratto de Lima Rodgers (1998, 2014)²¹, Kilza Setti (1997, 2000, 2004), Maximiliano Carneiro da Cunha (1999), Guilherme Werlang (2001), Deise Lucy Oliveira Montardo (2009), Luís Fernando Hering Coelho (2003), Liliam Barros (2009), Sonia Regina Lourenço (2009), Rosangela Tugny (2009,

²¹ Lamento não ter tido a oportunidade de ler este material para dialogar nesta tese. Apesar de ser uma tese defendida em 2014, ela somente foi disponibilizada ao público em junho de 2015, um mês antes da entrega da minha tese à banca. Por esse motivo fiquei impossibilitada de estabelecer qualquer tipo de diálogo com esse material.

2011), Alexandre Ferraz Herbetta (2006, 2011), Kaio Domingues Hoffman (2011). Todas essas pesquisas foram fontes de inspiração e aprendizado para o trabalho que me proponho a desenvolver.

Gostaria de destacar inicialmente o livro “*Introdução ao estudo da música indígena brasileira*” de Helza Camêu, publicado em 1977. Fonte geral de informação sobre a música indígena no Brasil, a autora destaca a utilização de alguns instrumentos musicais, assim como informações referentes o universo musical descrito por viajantes naturalistas e antropólogos que a autora coloca em destaque em sua obra.

Uma figura muito interessante nesse cenário é Desidério Aytai. Ele possui um vasto material sobre música entre diferentes povos do Brasil. Uma das suas preocupações era a questão da aculturação, especialmente no que tange ao universo musical. Tratarei aqui apenas da sua obra “*O mundo sonoro Xavante*” (1985), por ser essa uma obra sobre um povo Jê, e por considerar que as reflexões desenvolvidas nesse texto estão mais diretamente ligadas ao meu interesse de estudo.

Apesar de não ser um pesquisador dessa área,²² Aytai tratou desse universo (ainda pouco abordado por outros pesquisadores, em sua época) de forma muito sistemática, realizando análises técnicas sobre os cantos e suas características.

O autor também enfatizou a relação entre o universo musical e os sonhos, apontando os fortes indícios da importância cosmológica relacionada a esse contexto, mostrando que o canto é eminentemente um ato social e grupal. Mostrou ainda que os cantos entre os Xavante possuem um sistema dinâmico e conservador ao mesmo tempo, pelo fato de que a sociedade estimula os jovens a sonhar os cantos, havendo com isso uma renovação constante do repertório. Mas destacou que estes

²² Nasceu em Budapeste na Hungria (1905) e morreu em Monte Mor, São Paulo (1998). Era engenheiro mecânico, trabalhou em museus na Hungria, na Smithsonian Institution em Washington D.C, no Musée de l’Homme em Paris e no Museu do Vaticano em Roma . Emigrou para o Brasil em 1948, em 1963 foi convidado pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC) para ocupar a cadeira de Antropologia no curso de Ciências Sociais, foi professor na Unicamp. Fundou o Museu Histórico Municipal de Paulínia e a Faculdade de Engenharia (PUC) onde foi o primeiro diretor, nesse período passou a se dedicar a pesquisas e filmagens com os povos Xavante, Bororo, Paresi, Guarani, Karajá, Nambiquara e outros (Price, 1988; Silva e Costa, 2010).

cantos passam por critérios de aceite por parte dos velhos, garantindo dessa forma, segundo ele, a preservação do estilo artístico tradicional (Aytai, 1985 p.26)

Ellen B. Basso em sua obra, “*A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*” (1985), analisa 17 mitos Kalapalo, povo de língua Karib, vivendo no Parque do Xingu, no Brasil Central. Sente-se a importância do som com a forma de discurso "Significado" do mito Kalapalo através do conteúdo narrativo musical das flautas sagradas. A abordagem centrada no discurso representa um componente essencial do trabalho de Basso.²³ Esse tipo de abordagem, característico da antropologia linguística americana.

A descrição etnográfica e o uso da linguagem são objetos centrais no texto de Basso, assim como a performance narrativa e sua linguagem onomatopeica. Compreende-se a importância enfatizada pelos Kalapalo do som e da forma do discurso, através do destaque que Basso dá à canção do morcego, utilizada nas cerimônias de morte e associadas a uma dança. Este trabalho de Basso não é explicitamente um texto sobre música, embora o tema da música apareça ao longo da obra. As canções aparecem num plano associadas à mitologia e a um plano espiritual em que o desempenho de canções proporciona efeitos humanos relacionados a performances específicas.

Laura Graham em seu texto “*Performing dreams, discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*” (1995) realizou um estudo desse universo através de uma etnografia do universo acústico Xavante. Graham consegue apreender diferentes tipos de gêneros musicais, gêneros performáticos, cantos-dança coletivos que são recebidos através de encontros oníricos com espíritos por homens iniciados, especialmente adolescentes solteiros pertencentes a sua classe de

²³ Os estudos que abordam a cultura a partir do discurso, dos estudos gêneros vocais, da etnografia das artes verbais, das performances verbais e suas etnopoéticas tem sido uma fonte de boas etnografias e referência para os estudos antropológicos atuais. Atualmente, além de Basso (1985, 1987, 2009), outros autores também tem sido referência nesses estudos, como é o caso dos autores Laura R. Graham (1995), Joel Sherzer ([1983] 2001), Joel Sherzer e Anthony C. Woodbury ([1987] 1990), Joel Sherzer e Greg Urban (1987), Greg Urban (1986, [1991]1993), Greg Urban e Joel Sherzer ([1991] 2001), e Dell Hymes (1981), Richard Bauman ([1974] 1989, [1977] 1984) e outros.

idade na sociedade Xavante. A autora demonstra a centralidade cosmológica do mundo sonoro através dos sonhos e dos relatos míticos entre o povo Xavante. Graham analisa três formas de expressão vocal entre os Xavante: os lamentos rituais, cantos coletivos e discursos políticos. A autora neste trabalho faz referência também aos estudos realizados por Aytai e enfoca o pioneirismo do autor com relação aos aspectos formais do sistema musical Xavante. Ao tratar sobre os cantos, Graham verificou que cada evento cerimonial possui um determinado tipo de música e variantes particulares a combinar com as diferentes épocas do ano, quer na estação chuvosa ou seca. A vida cerimonial e a performance musical, segundo a autora, são características notáveis do cantar nas sociedades Jê, observações essas que a autora coloca como já notadas por Aytai (1985) e Seeger (1981).

Procurando compreender como a música atua no processo de construção de pessoa, do tornar-se gente, processo que ocorre através de um ciclo de transformações no corpo masculino, as quais operam através de sons, substâncias e de palavras metafóricas, Domingos A. B. Silva (1997), na dissertação intitulada *“Música e personalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus”*, destaca o papel da música como fundamental para os Kulina, Madija enfatizando que ela é o veículo ideal de compartilhamento de conhecimentos, bem como na instauração de canais de comunicação. Neste trabalho, o autor também circunscreve a relação de gênero com a música, afirmando que mulheres adultas cantam canções específicas. O autor aponta também para a forte relação e importância da música nos rituais de cura dos Kulina, Madija.

Através de pesquisa etnográfica entre os Kalanko, no Alagoas, Alexandre Ferraz Herbetta escreveu sua dissertação *“A idioma” dos índios do “Kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão Alagoano”*. Este trabalho trata identificação e classificação musical para os Kalankó e como a música elaborada por esse povo relaciona-se com a elaboração de uma identidade indígena, através de um complexo ritual que envolve mito, cosmologia, música, pintura corporal, dança e ornamentos. O autor procurou inicialmente compreender a teoria musical Kalankó, elencando os

principais termos referentes a musicalidade daquele povo (trabalho, levantar, entoar, toré, brincadeira, posição, linha, puxar, pisada, puxada, voz e canto). E ao longo da dissertação Herbetta constrói uma conceitualização para cada um desses termos, os quais estão associados à performance do bom cantador. Em sua tese de doutorado sobre o mesmo povo, *“Peles braiadas: modos de ser Kalankó”*, Herbetta (2011) buscou compreender o que é ser uma pessoa Kalankó, através de um sistema simbólico nativo que tem como base a música, apontando para um sistema de representações sociais específicos Kalankó. Para desenvolver essa tese Herbetta recorreu aos conceitos de cultura e identidade, os quais são chaves para a perspectiva antropológica.

Na dissertação, *“A música encantada Pankararu: toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu”*, Maximiliano Carneiro da Cunha (1999) procurou entender como a música é feita e utilizada pelos Pankararu em seus rituais e festas. O autor fez uma etnografia da festa do imbu, a maior e mais importante festa do calendário do povo Pankararu. O trabalho do autor centra-se sobre os encantados, cantos, performances, estilos vocais, instrumentos e elementos que fazem parte do contexto ritual dos Pankararu.

Na sua tese de doutorado, *“Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira – AM”*, Liliam Cristina da Silva Barros²⁴ (2009) argumenta que a música atua como ordenadora das relações sociais e de demarcação de identidade étnica através dos diferentes repertórios musicais em trânsito naquela cidade. Para alcançar o seu objetivo, a autora realizou uma classificação dos repertórios musicais (*festribal*, festa de santo, dabokuri, correrê) em São Gabriel da Cachoeira. Para uma análise mais profunda a autora utilizou as categorias de etnicidade e identidade, da mesma forma como essas categorias foram utilizadas por Herbetta (comentado acima).

²⁴ Barros possui mestrado (2003) e doutorado (2006) em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, sob a orientação de Angela Elizabeth Lühning.

Na obra etnográfica escrita como tese de doutorado, apresentada na USP em 2002 sob a orientação da professora Dra. Lux Boelitz Vidal e que foi posteriormente publicado pela editora EDUSP (Montardo, 2009), Deise Lucy Oliveira Montardo busca, através do estudo da música, um entendimento sobre a cosmologia Guarani, enfocando especialmente o xamanismo praticado por aquele povo. Nesta obra, a autora reflete inicialmente sobre os Guarani e a pesquisa de campo realizada por ela. A pesquisadora conviveu durante oito meses entre, os anos de 1997 e 1998, entre os Guarani-Kaiowá, na área indígena de Amambaí, e entre os Guarani-Nhandeva, na área indígena Pirajuy, ambas localizadas no Mato Grosso do Sul.

Enquanto método, a pesquisadora estabeleceu um longo tempo de campo e de convívio com seus interlocutores, os Guarani. Utilizou técnicas para realizar gravações musicais e transcrições de cantos e danças. Conjugou conhecimentos para análise de algumas dimensões musicais dos repertórios analisados (escalas, andamento, centro tonal e aumento). Aliado a isso a pesquisadora realizou a análise da linguagem dos cantos xamânicos.

O objetivo central da pesquisa de Montardo, com claro cunho antropológico e musical, foi descrever aspectos da teoria musical nativa e analisar estruturas e processos musicais e sociocosmológicos do povo Guarani, mas centrando-se etnograficamente na performance do repertório musical de um ritual conhecido como Jeroky.

Montardo analisou dois gêneros músico-performáticos presentes nos rituais xamanísticos Guarani, denominados pela autora de “cotidianos”: um deles relacionado à guerra (combate) e o outro à prece (invocação). Mas a autora destaca a existência de outros gêneros musicais Guarani, além destes tomados como ponto central da pesquisa.

Para se aproximar das dimensões musicais do mundo Guarani, Montardo recorreu a análises da performance musical e também de fontes teóricas, compondo dessa forma uma interpretação referente à cosmologia Guarani através das exegeses das letras das canções. A autora também tratou, em seu trabalho, das estruturas sonoras e semânticas, dos significados dos instrumentos

musicais, danças, objetos rituais e outros signos relacionados ao mundo cosmológico, ritual e sonoro Guarani.

Um dos argumentos principais do trabalho é que a música é central na existência Guarani. Expressam também a teoria nativa, conforme o perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996), pela qual os Guarani afirmam que diferentes seres - humanos e sobre-humanos (como divindades, animais e plantas) - possuem subjetividade e, portanto, pontos de vista e co-existem em potencial comunicação, interação e intercâmbio de poderes.

A autora baseia-se na análise da “noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal” de Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1979), para demonstrar como, através de rituais xamanísticos e na “caminhada” propiciada pelos cantos e danças, corpos são construídos, embelezados, fortalecidos, dotados de alegria e preparados para a vida. Montardo afirma ainda que nestes contextos ocorrem transformações dos corpos - pesados se tornam leves, agressivos se tornam alegres, belos e saudáveis, mas sendo, ao mesmo tempo, ágeis, fortes e defensivos. Sintonizados com protocolos essenciais, considerados fundamentais para atingir o *aguyje* (perfeição), os rituais xamanísticos cotidianos têm como função fazer esses corpos lembrar como é ser Guarani e suas essencialidades.

Montardo apresenta transcrições das músicas realizadas na noite de *jeroky*, abordando analiticamente o centro tonal, a escala, os motivos principais, a letra em Kaiowá e as traduções para o português, “traduções baseadas nas exegeses nativas” e “traduções e interpretações exploratórias”.

Na interlocução com os Guarani, conclui que a significação nativa de “afinação” se relaciona a estar junto diária e ritmicamente, portanto, estar afinado não se limita apenas as vozes, mas sim a um conjunto que vai desde os instrumentos musicais que necessitam soar juntos até as suas coreografias, sendo estes “valores sentidos como demonstrativos da própria vida social” (Montardo, [2002] 2009 p.209). Ir em busca de alegria, tomar o caminho para ir ao encontro dos pais ancestrais, lutar contra o sentimento de abandono. Cantar e dançar a partir das técnicas corporais preconizadas

no seu modo de ser, são ações ligadas à construção da pessoa Guarani. E estas produzem saúde, leveza e luminosidade; lembranças de como é ser Guarani; capacidades para enfrentar o perigo e ao mesmo tempo afastar a agressividade, saindo em caminhada.

Maria Ignez Cruz Mello (1999), em sua dissertação de mestrado *“Musica e Mito entre os Wauja do Alto Xingu”*, elaborou uma etnografia da música dos índios Wauja. Para isso a autora analisa o sistema musical Wauja conjugado a um rico sistema mitológico, o qual mantém relação direta com o campo das relações de gênero. A autora trata em seu texto das classificações dos instrumentos musicais, da classificação do repertório musical (homenagem aos mortos, crianças, sazonal, ritos de passagem, Apapaatai), das categorias sonoro-musicais, do processo composicional e dos repertórios musicais dos Wauja. Já na tese de doutorado Mello (2005) intitulada *“Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu”*, ela constrói uma etnografia do Iamurikuma realizado pelas mulheres Wauja. Este ritual, segundo Mello, é um dos lados do complexo músico-ritual que envolve humanos e espíritos Apapaatai. O outro lado desse complexo é constituído pelo universo das flautas tocadas somente pelos homens iniciados, as quais não podem ser vistas pelas mulheres.

Na sua dissertação de mestrado *“Música Ye’pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro”*, Acácio Tadeu de Camargo Piedade (1997) expõe o resultado da sua pesquisa entre os Tukano da região do Alto Rio Negro, Noroeste Amazônico. O autor centra a sua pesquisa no sistema musical Ye’pâ-masa, através das classificações nativas e dos gêneros musicais desse sistema. Já na tese de doutorado, Piedade (2004) realiza uma etnografia do ritual das flautas Kawoká (complexo das flautas sagradas) entre os Wauja do Alto Xingu. Através dessa pesquisa, é possível visualizar a filosofia, a cosmologia, o xamanismo, a socialidade, as relações de gênero e política que envolve os Wauja.

Elaborada por Sônia Regina Lourenço, fruto da sua pesquisa de doutorado, a tese intitulada “*Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do Bananal (TO)*” trata do sistema ritual-musical denominado Dança dos Aruanãs do povo Javaé da Ilha do Bananal no estado do Tocantins (Lourenço, 2010). Nesse trabalho a autora buscou compreender como se constitui o sistema ritual-musical tendo como focos centrais de sua análise o mito, a dança e a música, levando em consideração uma conexão central entre mitos e cosmologia e destas com as artes dos corpos baseados na musicalidade, corporalidade e a performance ritual.

Outro texto a ser destacado dentro do universo Macro-Jê é a dissertação de mestrado “*Música, mito e parentesco: uma etnografia Xokleng*” (2011) de Kaio Domingues Hoffmann. Neste trabalho Hoffmann permite aos leitores uma imersão no sistema musical Xokleng, mostrando suas classificações (música do mato, dos antigos, hinos, música do mundo). Ao longo do seu trabalho Hoffmann faz as diferenciações existentes entre essas classificações.

Alguns outros estudos relacionados a esse universo Macro-Jê são os trabalhos produzidos pela musicóloga Rosângela Pereira de Tugny e seus orientandos, sobretudo sobre os Maxakali em Minas Gerais. Dentre esses trabalhos destaco a dissertação de mestrado “*Música na cosmologia Maxakali*” de Alvarenga (2007). Nesse trabalho, através da análise de alguns cantos do ritual Xũnĩm, considerado pelos Maxakali como espírito-morcego, a autora mostra a indissociabilidade existente entre mitos e ritos. Para a autora, essa música congela histórias na memória coletiva do povo Maxakali.

Rosângela Pereira de Tugny nas publicações sobre música Maxakali “*Cantos e Histórias do Morcego-Espírito*” (2009), “*Cantos e Histórias do Gavião-Espírito*” (2009) e “*Escuta e poder na estética tikmũ’ ãn Maxakali*” (2011), trabalha com o registros de uma parcela do “*corpus mítico-musical*” dos Maxakali. Segundo a autora, os cantos desses povos são o cerne da epistemologia Maxakali, são através dos cantos que se estabelecem os contatos, as trocas e outras ações essenciais

para a continuidade desses povos. Os cantos exigem operações de extrema complexidade e rigor, cantar implica em percorrer outros mundos. Tugny também reflete sobre a curiosidade e fascínio queos Maxakali expressam pela música do contato e sobre a relação entre música e xamanismo.

Estudos referentes às musicalidades Timbira

As publicações referentes ao estudo da música entre os Timbira tem início com um texto publicado em 1982 pelo antropólogo Júlio César Melatti (“Notas sobre a música Craô”), no qual ele faz referências e desenhos dos instrumentos utilizados pelos krahô em seus rituais e a vocalidade de suas músicas. Também faz algumas distinções entre os cantos associados aos rituais e os cantos rotineiros, realizados no cotidiano dessa sociedade. Alguns cuidados destinados a tornar-se um bom cantor ou cantora também é um tema destacado por Melatti. O autor argumenta ainda sobre a necessidade de estudos específicos sobre os cantos, enfatizando que esta é uma lacuna nos estudos referentes aos povos Timbira.

Outro trabalho que merece destaque aqui é um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô realizado por Kilza Setti (1997), professora e pesquisadora em etnomusicologia da USP que realizou uma análise inicial sobre os sons do ritual do Pàrcahàc entre os Krahô da aldeia Rio Vermelho. Nesse ensaio Setti, além de fazer uma síntese sobre os povos Timbira, em geral, e os Krahô, em especial, aborda o rito que retrata a finalização de um luto. Relata também sobre o papel da cantiga e do cantador, o qual, na maioria das vezes, é o *padré*, ou seja, um chefe cerimonial que conhece todos os ritos e os mitos que estão envolvidos nas cantigas e nas performances rituais. Setti afirma ainda que, segundo informações dos cantadores Timbira, os ritos e cantos foram aprendidos com animais e vegetais (Setti, 1997 p.194). Segundo a autora a origem dos repertórios pode estar incrustada nos mitos e formalizada nos ritos (Setti, 1997 p. 194) e que as músicas estão divididas de duas formas: uma que ela chama de música coletiva que são os choros rituais; outra que é a música

individual que ela exemplifica com o acalanto (p.195). Com relação a essas questões discutirei nos capítulos posteriores em que dialogarei com a autora.

Ela argumenta ainda que as cantigas não podem ser inventadas, pois o repertório musical é permanente e transmitido através das gerações e são incorporadas pelo coletivo, não havendo para ela, dessa forma, processo composicional. Para finalizar a autora apresenta o que ela considera como sendo os padrões vocais das cantigas – movimentos por graus conjuntos e disjuntos; organizações intervalares e paralelismo, tendências polifônicas²⁵, uníssono e duplicação da oitava, dinâmica e andamentos - e os instrumentos utilizados pelos Krahô, assim como a confecção, usos e práticas dos mesmos.

Setti também tem alguns outros trabalhos nos quais relata a sua experiência com os cantadores Timbira e as montagens polifônicas existentes nos cantos desses povos, assim como outros traços marcantes em seus cantos, como os recursos vocais que constroem uma bela textura sonora (Setti, 1997, 2000, 2004). Setti²⁶ participou e acompanhou, como coordenadora musical, todo o processo de elaboração do CD Amjëkin – Música dos povos Timbira. Uma parte do encarte desse cd, escrito por Azanha (2004), trata um pouco sobre o que é cantado pelos povos Timbira. Para Azanha, as músicas Timbira, “*descrevem o mundo e todas as coisas belas e inusitadas dos seres que povoam esta terra e que são dignas de serem eternizadas, na única maneira humana em que o seriam: na música*”.

Entre as discografias também há uma produção realizada em 2006, uma coletânea com 6 CD's com cantos do ritual de iniciação masculina dos Ràmkôkamekra/Canela, chamado *Pepjë*.

²⁵ Os cantos realizados pelos povos Timbira no pátio, que fazem parte do que estou denominando de sistema cancional *cà-křĩcape-wyhty*, têm essa tendência polifônica devido a presença de várias vozes distintas, como a voz do animador e dos diversos instrumentos musicais. Já nos cantos do que denomino sistema cancional *pep-cahàc*, ritual que analiso nesta tese, ocorre apenas paralelismo, uma vez que eles são executados apenas pelas vozes do cantor e das cantoras, sem instrumentos e sem a presença do animador.

²⁶ Esta pesquisadora começou a desenvolver trabalhos relacionados aos cantos Timbira em 1995, nos Seminários de Formação de Professores Indígenas em São Paulo, na USP. Aqui vale destacar, a dissertação de mestrado de Júlia Zanlorenzi Tygel (2006) que não trata diretamente da música Timbira, mas faz uma reflexão crítica sobre o projeto de pesquisa e ação, desenvolvido nos Cursos de Música da Escola Timbira e no Projeto Arquivo Musical Timbira.

Produzido pelo Centro de Trabalho Indigenista – CTI em parceria com o Ministério da Educação – MEC, esse material foi gravado em áudio e fotografado pelo antropólogo Rodrigo Folhes, que na época da coleta desse material desenvolvia o seu mestrado pela UFRJ.

O encarte desta discografia, escrito por Azanha e Folhes (2006), traz informações importantes de cunho etnográfico sobre o ritual do Pepjê e os cantos associados a cada um desses momentos rituais. Folhes trata das dificuldades na realização do registro sonoro e das falhas contidas no material, mas também enfatiza a importância dessa produção e das solicitações externalizadas pelos velhos cantores sobre a importância dos repertórios musicais para a sobrevivência dos Ràmkkôkamekra/Canela.

Com relação aos cantos Ràmkkôkamekra/Canela cito o artigo escrito por Panet (2008) intitulado “*Cantos dos saberes: a música dos Kanela-Ramkokamekrá na construção das identidades sexuais*”. Nesse artigo a autora trata sobre alguns cantos e a importância desses para a delimitação do espaço da aldeia e da construção das identidades sexuais. Segundo a autora existem cantos exclusivamente femininos e outros unicamente masculinos. Afirma ainda que existiria lugar e a ocasião dos cantos também marcados por certa separação de gênero (Panet, 2008 p.8). Nem a existência de cantos separados por gênero, nem a marcação de espaços com a mesma ordem, foram observados por mim durante o meu trabalho de campo entre esses povos.

Vale a pena mencionar aqui algumas ações e produções mais recentes sobre a musicalidade Timbira. O Museu do índio vem desenvolvendo, desde 2010, o projeto piloto “*O trabalho da memória através dos cantos*” que consiste no registro e documentação dos corpora acústico-musicais dos povos Tikmũ'ũn/Maxakali, EnaweneNawe, Baniwa, Mbyá-Guarani (RS) e Krahô. O projeto consiste, inicialmente, na realização de ações referentes às práticas de documentação e registro do patrimônio imaterial - gravação de áudio, filmagens, transcrições, criação de acervos que acomodem as mídias, bem como a publicação de cantos e músicas de flautas que correspondam à organicidade das unidades ritualísticas. Visa, posteriormente, a criação e experimentação de

instâncias imateriais de troca de conhecimento entre povos vizinhos que dividam um passado comum, como forma de estimular o repasse e manutenção dos conhecimentos musicais tradicionais.

O projeto tem, como uma de suas finalidades, capacitar jovens das aldeias na utilização de ferramentas audiovisuais, gráficas e arquivistas adequadas ao registro e documentação de seus corpus acústicos, proporcionando também a elaboração de produtos finais que permitam a difusão e valorização do patrimônio musical dos povos indígenas junto a escolas das regiões vizinhas e dos grandes centros urbanos. O projeto conta com a participação de musicólogos, antropólogos, linguistas e outros profissionais (Aldé, 2013, p. 14).

Outro ponto a destacar são as produções dos trabalhos de graduação em licenciatura intercultural, realizados na Universidade Federal de Goiás (UFG), produzidos pelos alunos dos povos Timbira referentes a esse universo musical. A ausência desses trabalhos aqui nessa tese se deve ao fato de esses trabalhos ainda não estarem disponíveis para consulta pública.

Na dissertação de mestrado, intitulada “Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô”, Verônica Aldé (2013), desenvolve uma pesquisa de tradução dos cantos do *amjikĩn Pohy Crow*, trabalho desenvolvido através de conversas e entrevistas com conhecedores e pesquisadores Krahô. Esse ritual está intimamente ligado à narrativa da mulher estrela²⁷, segundo a concepção dos Krahô. A autora chama a atenção para as densas e sonoras relações existentes entre os Krahô e suas concepções e conhecimentos sobre o *pjê* (terra, território) com relação ao cerrado. Ela enfoca, dessa forma, na importância dos conhecimentos contidos nas narrativas, nos *amjikĩn* e nos cantos que tratam de conhecimentos que esses povos possuem sobre o cerrado e como esses conhecimentos são a sustentabilidade de um povo, no caso, os Krahô.

²⁷ Trata-se de uma narrativa que está presente em todos os povos Timbira e trata do processo de aquisição das plantas cultivadas, que foram trazidas do mundo do nível celeste pela Caxêtkwÿj (mulher-estrela). Sobre essa narrativa, ver Melatti (1978), Crocker (1978) e Soares (2010).

Finalmente, foi no meu trabalho de mestrado (Soares, 2010), que tratei pela primeira vez das relações que esses povos estabelecem com o *pjê cunã* (que seria o Universo Timbira) argumentando que tais relações estão intimamente conectadas aos mitos, ritos e cantos. Foi durante o desenvolvimento desse trabalho que comecei a compreender que as letras dos cantos são as “falas” dos seres que compõem o *pjê* e que, assim como as performances realizadas, os cantos ultrapassam a fronteira do conhecimento sobre o mundo desses povos. Os cantos e as performances são, portanto, ações que sustentam e proporcionam a reprodução dos seres e a manutenção do mundo por completo. Servindo como iniciadora de meu percurso nesse caminho, minha dissertação foi também o primeiro passo para compreender esse Universo da musicalidade e dos rituais Timbira. Voltaremos a esse tema nos capítulos seguintes dessa tese.

CAPÍTULO II

OS JÊ E OS TIMBIRA NA ANTROPOLOGIA

Neste capítulo apresento um “estado da arte” da produção antropológica existente sobre os povos Jê em geral, fazendo uma abordagem da produção específica a respeito dos povos Timbira e finalizando com as pesquisas mais recentes que abordam especificamente os Ràmkkôkamêkra/Canela.

Atualmente, os povos falantes de línguas da família lingüística Jê do Brasil Central dividem-se em três grupos principais, de acordo com os critérios lingüísticos, geográficos e culturais: os Jê Setentrionais, os Jê Centrais e os Jê Meridionais (Gordon Júnior, 1996).

Os povos Jê Setentrionais ocupam uma larga faixa que se estende desde o nordeste brasileiro (sul do Maranhão), atravessa os estados do Tocantins e sudeste do Pará chegando até o limite norte do Parque Indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso e compõem-se dos seguintes povos: no Pará estão os Parakatejê (Gavião do Pará no baixo Tocantins), os Kayapó Setentrionais ou Mêbengokre (Xikrin e Gorotire). No Mato Grosso estão os Kîsêdjê (Suyá) e parte dos Kayapó Mêbengokre. Já os Panará, estão localizados na divisa entre o Mato Grosso e o Pará.²⁸ No Tocantins estão os Apinajé e os Krahô. No Estado do Maranhão estão todos os demais povos Timbira²⁹ (Ràmkkôkamêkra/Canela, Apanjekrá, Pyhcop Cati Ji [Gavião do Maranhão], Krîkati, Krepòm Catêjê e Krenyê).

Já o grupo Jê Central compõe-se dos povos Xavante (habitam o estado de Mato Grosso, entre os rios Xingu e Araguaia), Xerente (habitam o Estado do Tocantins, no médio curso do rio

²⁸ Sobre a história dos Panará, ver Giralдин (1997).

²⁹ Esses povos Timbira foram subdivididos por Nimeundajú (1946) em Timbira Ocidental (os Apinaje) e os Timbira Orientais (todos os Timbira do Maranhão e Tocantins incluindo os Parkatêjê do Pará).

Tocantins) e Xacriabá (habitam o nordeste do Estado de Minas Gerais).

Os Jê Meridionais, por sua vez, são compostos pelos Kaingang, distribuídos em terras indígenas nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul e os Xokleng, em áreas do Estado de Santa Catarina.

As informações etnográficas dos povos Jê proporcionaram elementos importantes para as discussões antropológicas construídas na literatura etnológica sobre as terras baixas da América do Sul. As primeiras informações mais consistentes sobre esses povos foram realizadas ainda no século XIX por viajantes e funcionários burocráticos ou militares lusitanos. Francisco de Paula Ribeiro, por exemplo, era um militar português que esteve entre os Timbira de 1800 a 1823; Pohl (botânico austríaco) e Saint-Hilaire (botânico francês) estiveram com os Kayapó Meridionais nos aldeamentos de Maria I e São José de Mossâmedes, em Goiás, em 1815 e 1816. Spix (naturalista alemão) e Von Martius (botânico alemão) em viagem ao Brasil entre 1823-1831, também visitaram aldeias no Maranhão. Von Martius foi autor da proposta de reunião de diversos povos do Brasil Central na família linguística que ele chamou de “-yé” com referência a um sufixo muito utilizado na língua desses povos que remete a uma noção de coletividade. Francis Castelnau (naturalista francês), que viajou pela América do Sul em meados do século XIX, navegou pelo rio Tocantins em 1844 e deixou algumas informações sobre os Krahô e os Apinaje. Os dados coletados por esses viajantes e/ou funcionários burocratas foram informações importantes para as pesquisas de Nimuendajú (Gordon Júnior, 1996: 02).

A produção antropológica sobre os jê

A esse panorama Jê inicialmente retratado pelos viajantes, seguiu-se a grande contribuição etnológica que os trabalhos monográficos de Curt Nimuendajú proporcionaram, através das suas importantes obras (*The Eastern Timbira* [1946], *The Šerente* [1942] e *The Apinayé* [1939]). Foram suas obras que inseriram os povos Jê como parte integrante do universo antropológico mundial

(Carneiro da Cunha, 1973: 82).

Essas monografias escritas por Nimuendajú eram, segundo Melatti (1985: 09), “*detalhadas, ricas, apresentadas sob um esquema rígido, sem nenhum recurso que pudesse ser tomado como apelo à atenção do leitor, que abriram uma nova área cultural ao conhecimento dos antropólogos*”.

Mas, além disso, as obras de Nimuendajú revelaram conjuntos de povos até então desconhecidos para os pesquisadores, compostos de universos de inquietante complexidade social, e que, pelas descrições feitas por ele, apresentavam casos anômalos, como a “anomalia Apinayé”.

Segundo a descrição de Nimuendajú, os Apinaje teriam quatro grupos exogâmicos de descendência paralela, os quatro Kiyé (Kolti, Kolre, Ipôgnoxwàin e Krénoxwàin), grupos cujos membros seriam incorporados de tal forma que os filhos pertenceriam ao grupo do pai e as filhas ao grupo da mãe. Tais grupos realizariam trocas matrimoniais entre si de modo que os homens do primeiro grupo casavam com as mulheres do segundo, os homens do segundo com as mulheres do terceiro, do terceiro com mulheres do quarto e homens do quarto com mulheres do primeiro. Em pesquisa nos anos setenta entre os Apinajé, Roberto DaMatta resolveu a “anomalia” argumentando que aquilo que Nimuendajú chamou de quatro grupos eram, de fato, os dois pares de metades cerimoniais existentes naquele povo: as metades diametrais Koti e Koré e as metades concêntricas Ipôknoxwàin e Krenhoxwàin. E DaMatta argumentou ainda que esta forma de organização social não estaria ligada a nenhum tipo de casamento preferencial ou prescritivo (DaMatta, 1976, 1976a; Melatti, 1985:17 e 2002: 183; Souza, 2001; 2002:97).

Os dados coletados por Nimuendajú impressionaram e proporcionaram um importante material etnográfico a Robert Lowie, que tinha como preocupação em seus estudos a organização social. Embora nunca tenha se encontrado com Nimuendajú, o diálogo através de extensa correspondência e a colaboração entre os dois os completavam. Lowie, com uma excelente base teórica, e Nimuendajú, com excelente trabalho de campo e extraordinária precisão em suas

descrições, fizeram uma parceria que lhes renderam elogios de diversos pesquisadores, como Lévi-Strauss e George P. Murdock.

Os dados coletados por Nimuendajú “*revelaram fenômenos inesperados na cultura sociológica e religiosa das tribos sul-americanas*”, segundo Melatti (1985: 12). Diante deste contexto, Lowie conseguia financiamentos para as pesquisas de campo, orientava Nimuendaju e assinou dois artigos com ele (Nimuendajú e Lowie, 1937 e 1939). Além disso, Lowie traduziu para o inglês três de suas monografias que foram *The Apinayé* (1939), *The Šerente* (1942) e *The Eastern Timbira* (1946), além de ter editado também *The Ticuna* em 1952 (Melatti, 1985: 12).

Suas descrições da grande complexidade ritual e de organização social dos povos Jê, ao lado do baixo uso tecnológico desses povos, considerada outra anomalia do Brasil Central, chamaram a atenção do jovem Lévi-Strauss ([1955] 1999). Os intrincados pares de metades existentes ou de grupos cerimoniais entre os Jê também influenciaram Lévi-Strauss na sua discussão sobre o dualismo (Lévi-Strauss, [1958] 2008).

Inicialmente, Nimuendajú trabalhou com os Guarani e escreveu sobre vários assuntos, dentre eles a religião. Mas, ao estudar os Jê, “*volta-se para os grupos cerimoniais e para os próprios ritos.*” Para Melatti, “*Nimuendajú não tinha compromissos teóricos que o desviassem daquilo que os próprios índios lhe faziam sentir. Tinha o espírito observador como foco motivador de sua existência*” (Melatti, 1985: 16). As descrições de Nimuendajú sugerem, para Melatti, um viés funcionalista, pois seus textos provocam nos leitores a intenção de encontrar relações funcionais entre o todo e a parte. Essa ênfase de Nimuendaju era consonante com as discussões correntes na antropologia desse período (anos 1940 a 1950) que se baseavam nos sistemas sociais e, com isso, a ênfase recaía nas relações de parentesco.

Naquele período, os estudos de parentesco realizados pela Antropologia estavam fortemente influenciados pela teoria da descendência e tinham como paradigma os grupos

corporados, sistemas de linhagens e os sistemas de parentesco dos povos africanos que serviam como o modelo paradigmático, tido como referência para pensar outros povos em outras regiões³⁰.

Diante da alta complexidade social estabelecida pelas descrições sobre os povos Jê, as discussões a partir das teorias de parentesco giraram em torno da anomalia estabelecida por este contexto. Ou seja, os dados de Nimuendajú mostravam povos com alta complexidade social (como as grandes variações de sistemas de metades, grupos de pátio e sociedades cerimoniais) e que apresentavam um baixo aporte tecnológico. Como pode ser verificado na citação de trecho de Melatti (1985: 09).

“Era uma área surpreendente, ocupada por sociedades que, a par da ausência de cerâmica, tecidos, redes, farinha de mandioca e todo o complexo tecnológico a ela ligado (ralador, forno, prensa etc), bebidas alcoólicas, dispunham de muitas subdivisões, tais como metades, clãs, classes de idade, associações, e ainda laços formais de amizade, “embaixadores”, tudo isso combinado a uma intensa vida ritual transcorrida em aldeias cujas plantas constituíam verdadeiras projeções de seus sistemas sociais.”.

Os estudos “culturalistas”, a partir das influências da antropologia norte-americana, dos anos 1940 e 1950, procuravam explicar essa “anomalia” Jê com um argumento historicista conjectural de que eles descenderiam de algum povo que tivera contato e influência de povos andinos e que, por isso, permanecera com sua complexidade social, mas com baixo uso tecnológico (Souza, 2002).

Além do caso do equívoco dos quatro kiyé Apinajé, nos anos 1960 e 1970 foi possível verificar outros enganos cometidos por Curt Nimuendajú e presentes em suas obras. Entre esses

³⁰ A teoria do parentesco, nos anos iniciais do século XX, centrava-se nos estudos sobre a descendência tomando como referência aspectos genealógicos. Assim, a unificação aos grupos corporados, os quais são formados por membros ligados através de laços de descendência patrilinear ou matrilinear (clãs, sibs, linhagens) e tendo um viés juralista (porque baseado em questão de propriedade e das heranças em caso de sucessão), eram amplamente debatida naquele período. Sobretudo a Antropologia Britânica com Radcliffe-Brown, E.E. Evans-Pritchard e tendo como referência as etnografias do continente africano, dominavam a discussão. A partir dos anos cinquenta, Lévi-Strauss influenciou no debate com uma nova perspectiva a partir da teoria da aliança. Para mais detalhes, ver Dumont (1975).

enganos, David Maybury Lewis verificou, em suas pesquisas entre os Xerente (também nos anos 1950), a não existência da regra de residência patrilocal³¹, afirmada por Nimuendajú. Assim como não se encontram metades matrilineares exogâmicas nos outros grupos Timbira, que foram posteriormente pesquisados por Jean C. Lave (Krĩkati) e Roberto DaMatta (Parkatêjê e Apinaje). Da mesma forma, também se verificou que não existe matrilinearidade entre os Ràmkkãmêkra/Canela, como havia colocado Nimuendajú. Essa constatação se deu através das pesquisas posteriormente realizadas pelo antropólogo William H. Crocker (1990).

Nos anos 1960, para aprofundar estudos sobre aqueles povos indígenas então estudados por Nimuendajú, e motivados pelas “anomalias” apresentadas pelo etnólogo teuto-brasileiro, foi instituído um projeto conjunto entre a Universidade de Harvard e o Museu Nacional do Rio de Janeiro e seus pesquisadores. O referido projeto, conhecido como Harvard Central-Brasil Research Project (HCBP), foi coordenado por David Maybury-Lewis e Roberto Cardoso de Oliveira.³²

Entre os pesquisadores do HCBP estava David Maybury-Lewis, considerado “ponta de lança” do HCBP, que desenvolveu suas pesquisas entre os povos Xerente e Xavante. Também estava Terence Turner, que desenvolveu suas pesquisas entre Kayapó (Mêbengôkre) partindo das ideias marxistas e apontando, como fator determinando para a produção e reprodução dentro da sociedade Jê, o padrão assimétrico, constituído a partir da mais-valia social que consistia na dominação dos sogros sobre os genros (Gordon Jr, 1996:73).

Outro pesquisador que também fazia parte do grupo era Roberto DaMatta que esteve entre os Apinajé. DaMatta, em sua pesquisa de campo, partiu do problema da “anomalia Apinaje” e

³¹ Residência uxorilocal ou matrilocar é quando, após o casamento, o novo casal passa a habitar a casa dos pais da noiva. Residência virilocal ou patrilocal é quando o jovem casal passa a habitar a casa dos pais do noivo.

³² De fato o projeto foi estabelecido entre a universidade de Harvard e o Museu Nacional e tinha como objetivo realizar estudos com os povos indígenas do Brasil Central. Era intitulado Harvard Brazil-Central Research Project, mas chamado por Roberto Cardoso de Oliveira, de Projeto Harvard-Museu Nacional (Melatti, 2002; Maybury-Lewis, 2012; Correa, Oliveira e Laraia, 2002)

centrou-se em esclarecer sobre as metades e sobre os quatro Kiyé com o intuito de verificar as informações propostas por Nimuendajú em sua monografia. Já o pesquisador Júlio César Melatti esteve entre os Krahô, entre os anos de 1962 a 1967 (Melatti, 1967). Em campo, Melatti tinha como um de seus objetivos verificar também as informações colocadas por Nimuendajú, as quais, entretanto, eram baseadas mais nos dados provenientes das pesquisas com os Canela (Ràmkkôkamekra e Apànjêkra), mas que se estendiam, segundo Nimuendajú, aos outros Timbira Orientais (Melatti, 1970).

De início, a pesquisa de Melatti (2002: 182) revelou uma profusão de pares de metades ligados às estações do ano, às classes de idade e outras metades relacionadas a outros ritos realizados pelo povo Krahô. No entanto, Melatti foi além, pois ele pretendia descobrir afinal qual era o princípio organizador da sociedade Krahô. Focando nesse seu objetivo, Melatti percebeu a importância da nomenclatura para essa sociedade e argumenta que a partir do nome o sujeito Krahô constrói suas relações sociais de parentesco, estabelecendo, dessa forma, “*ligações biológicas e ligações sociais do sujeito com sua sociedade*” (2002: p. 187) Com isso, Melatti enfatizou mais ainda a importância dos aspectos sociológicos nessa sociedade.

Enquanto isso, Jean Carter Lave e Dolores Newton faziam suas pesquisas entre o povo Krĩkati. Segundo Gordon Júnior (1996: 109) os dados de Lave obtidos junto aos Krĩkati se chocavam com os de Nimuendajú em pontos fundamentais. Lave argumenta, a partir de seus dados de campo, que os Krĩkati concebem o parentesco de forma bilateral, descartando dessa forma a descendência matrilinear proposta por Nimuendajú; que os Krĩkati não possuem metades exógamas e que todas as metades funcionam circunscritas ao sistema cerimonial, descartando o sistema clássico de metades matrilineares exógamas também proposto por Nimuendajú e, finalmente, que as classes de idade não eram operativas entre os Krĩkati. Com isso, Lave concluiu que, com exceção da classe de idade que funcionam entre os povos Canela (Ràmkkôkamẽkra e Apànjêkra), as outras informações colocadas por sua pesquisa seriam aplicáveis não só aos Krĩkati, mas aos demais

grupos Timbira Orientais, incluído o Ràmkôkamêkra (Gordon Júnior, 1996: 109). As pesquisas de Dolores Newton focalizaram os aspectos históricos e a cultura material dos Kríkati, Pyhcop Cati Ji e Apinaje, porem seu trabalho é pouco conhecido no Brasil (Newton, 1971).

Como podemos perceber, as pesquisas do HCBP foram centradas nos aspectos da organização social, sobretudo na questão do dualismo Jê. Além de trazer mais informações sobre esse dualismo, as pesquisas do HCBP foram de grande importância para esclarecer deslizes etnográficos cometidos por Curt Nimuendajú e enfatizar outras questões coletadas por esse etnógrafo. Além disso, apresentou outras reflexões colocadas pelos novos estudos como a importância da onomástica para a organização social dos Timbira, como a tese de Jean Lave sobre a onomástica Kríkati (Lave, 1967).

Através dessas pesquisas evidenciou-se que somente entre os Jê Centrais e os Bororo observam-se as metades exógamas. O padrão de residência uxorilocal é comum a todos os Jê – ao contrário do que supunha Nimuendajú – e que o sistema de parentesco entre esses povos opera mais como uma ideologia do que como uma base genealógica, havendo pouco rendimento social e econômico se comparado ao peso presente nas genealogias africanas, bem como a não-presença dos grupos corporados formando pessoas jurais como no continente africano.

Com relação ao sistema econômico dos povos Jê, Turner (1979) o nomeou de bimodal, ou seja, um sistema econômico baseado na alternância cíclica entre agricultura de coivara itinerante praticada na aldeia, que é um sistema que consiste com as estruturas sociais e com os ciclos dos povos Jê, aliando-se a agricultura com a caça e coleta.

Diante de um contexto de conflitos paradigmáticos nas ciências humanas, Lévi-Strauss lança nos anos 1960, uma coleção denominada As Mitológicas (O cru e o cozido; Do mel às cinzas; A origem dos modos à mesa; e O homem nu), dando mais ênfase ao paradigma estruturalista.

As Mitológicas de Lévi-Strauss foram de grande impacto para os pensadores e teve como consequência, no cenário da etnologia Jê, uma grande mudança com relação ao “olhar” com que os pesquisadores se direcionavam ao universo Jê.

“Este conjunto de influências e elaborações teóricas abriu espaço para investigações interessantes sobre a cosmologia, a construção de pessoa e sobre o idioma simbólico da corporalidade, que teve como contraparte uma relativa ausência de trabalhos cuja preocupação primordial fossem os regimes matrimoniais ou sistema de transmissão e perpetuação de bens e propriedades” (Gordon Júnior, 1996: 118).

Dentre os autores que iniciaram a lançar esse novo olhar à etnologia Jê está Anthony Seeger que realizou seus trabalhos junto aos Suyá no Mato Grosso, que abordou a cosmologia, noção de pessoa, corpo, ritual e música. Além disso, em parceria com Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro escreveu um artigo que se tornou liminar na Etnologia Sul-americana. Trata-se do “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”, publicado em 1979 (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979). Nesse artigo, os autores, baseados em pressupostos maussianos, argumentam que os povos ameríndios enfatizam, em suas explicações sociocosmológicas, mais o corpo e a forma como este é construído socialmente, sendo a corporalidade um idioma com mais rendimento que os aspectos genealógicos. Neste mesmo período, Manuela Carneiro da Cunha (1978) em seu livro *Os Mortos e os Outros* faz uma análise do sistema funerário entre os índios Krahô também através da noção de pessoa.

Analisando a produção antropológica sobre os Jê, Gordon Júnior (1996: 118) avalia que a pesquisa de Seeger entre os Suyá evidencia a mistura entre a inflexão teórica do HCBP e o novo olhar proporcionado pelas *Mitológicas* de Lévi-Strauss. Por isso, Gordon Júnior avalia que Seeger considera em seu texto a possibilidade de analisar a sociedade Suyá em termos de um simples contraste binário expresso em sua cosmologia. De fato, para Seeger tal princípio era dinâmico e atravessava as categorias Suyá de espaço, tempo, animais, alimentos, corpos e odor. E, mais importante para os objetivos dessa tese, Seeger (1981, [1987] 2004) argumenta que a música é um

instrumento fundamental para essa dinâmica.

Em sua obra de 1981, Seeger analisa a cosmologia Suyá e argumenta que há uma distinção fundamental entre animal e humano ou, em outros termos, que apontam para a dicotomia natureza e cultura (ou sociedade). Assim, existiriam dois princípios que organizam as relações sociais entre os Suyá: o sistema de parentesco e o sistema de nomeação. O primeiro sistema tem como base a concepção de que existem entre os sujeitos o compartilhamento de substância física, corpórea – compartilhamento biológico (Nós) e no segundo o não compartilhamento de tais substâncias (Outros).

Como afirmei anteriormente, esse período de inicial deslocamento com relação ao foco de estudos das sociedades Jê, teve como importante contribuição a obra *Os mortos e os outros* de Carneiro da Cunha que em sua análise levanta as representações dos Krahô relativas aos mortos e tenta esclarecer aspectos da noção de pessoa para esse povo. O estudo de Carneiro da Cunha ajudou a formar uma determinada visão dessas sociedades a partir de sua cosmologia dialética, assim como introduziu no cenário Jê o tema da relação com a alteridade, tema de importância crucial para as pesquisas ameríndias (Carneiro da Cunha, 1978).

A autora tem como ponto central de sua tese que a oposição entre vivos e mortos, ponto de grande importância para a cosmologia Krahô, os quais enfatizam a descontinuidade radical na alteridade existente entre vivos e mortos. Diante desse contexto, instaura-se para os Krahô uma profunda reflexão sobre o “Eu e o Outro” e sobre a própria sociedade. Carneiro da Cunha, em suas análises, percebe então a existência de duas dimensões, uma com a aldeia dos mortos (mêkaron) e a outra com a aldeia dos vivos. Assim, segundo as concepções nativas do povo Krahô, o espaço dos mortos é complementar e oposto ao espaço dos vivos.

“Os mêkaron gostam da escuridão do mato, e não da chapada ou do “limpo” (põ), que é a paisagem bonita por excelência para os Krahó, e corresponde à vegetação do sopé do morro. Os mêkaron, comprazem-se em lugares

recônditos e escuros, nos dias de inverno (i.e. da chuva) e temem o sol quente (2); de dia, ficam na aldeia mas vagam pela mata a noite.” (Carneiro da Cunha, 1978: 116-117)

Outra autora que merece destaque nos anos setenta por sua pesquisa entre os Xikrin é a antropóloga Lux Boelitz Vidal com a obra *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté* (1977). Essa obra é um levantamento etnográfico sobre os Kayapó-Xikrin que trata do processo histórico desse povo, de suas atividades cotidianas e sazonais, dos ciclos de vida (do nascimento até a morte), rituais, pinturas, nomeação, expedições guerreiras, resguardos, amizade formal, cosmologia, transmissão de privilégios, prerrogativas, ornamentos e conhecimentos e conclui mostrando qual era a situação dos Xikrin naquele período.

Já nos anos de 1980, uma nova leva de pesquisadores dedica-se ao universo Jê. No entanto, alguns dessas pesquisas como coloca Gordon Júnior (1996: p. 131):

“procuraram reinterpretar a organização social Jê, recuperando as duas dimensões, colocadas num plano secundário pelo HCBP. São trabalhos que discutem, alguns, a possibilidade de se pensar os “segmentos residenciais” da periferia das aldeias Jê, como grupos de descendência ou grupos incorporados, ou “pessoas morais jurídicas”. (...) Outros (...) procuram distinguir um possível sistema de aliança Jê”

Dentre as pesquisas realizadas a partir da década de 1980, que enfatizaram novamente a organização social Jê, estão os trabalhos de Maria Elisa Ladeira (1982) e Gilberto Azanha (1984) sobre os Timbira, Vanessa Lea (1986), William Fisher (1991), Clarice Cohn (2001, 2006), Giannini (1991) e Cesar Gordon Junior (2003), sobre os Kayapó-Mëbengokre, Paul Heelas (1979) e Stephan Schwartzman (1987) e Ewart (2000) sobre os Panará, os trabalhos de Anthony Seeger (1980, 1981, [1987] 2004), sobre os Suyá, Veiga, (1994,) sobre os Kaingang, Giralдин (2000) sobre os Apinaje.

Sobre os Ràmkkamëkra/Canela o principal trabalho publicado neste período foi a

monografia de Crocker (1990). Mas além desses, analiso também um conjunto de outros trabalhos de dissertação e tese sobre os Ràmkkôkamêkra/Canela, que veremos com mais detalhes adiante.

O trabalho de Ladeira (*A troca de nomes e a troca de cônjuges: uma contribuição ao estudo do parentesco Timbira*) faz uma reflexão referente a alguns dos aspectos ligados ao parentesco em três dos povos Timbira – Apànjêkra, Ràmkkôkamêkra e os Krahô – através de dados coletados durante as suas pesquisas nos anos 1970, associada às leituras e questões suscitadas através dos trabalhos de Melatti (1970 e 1979) e DaMatta (1976 e 1976a). O argumento principal de Ladeira é que a composição dos segmentos residenciais se dá entre mãe/filha/irmã e a questão central que se coloca neste nível é: com quem casar? Com quem trocar nomes? Ladeira também enfatiza as inúmeras redes de relações existentes entre os Timbira que se baseiam em redes de parentesco, redes rituais e redes de medicina tradicional.

Em 1984, Gilberto Azanha, em sua dissertação “A forma Timbira: estrutura e resistência” insere no cenário dos estudos Jê, análises de determinadas designações e sufixações oriundas do vocabulário Timbira, que permitem estabelecer modos e denominação dos diferentes povos Timbira. Azanha aponta em especial para as designações – *catejê*, que “*remete a uma diferença enquanto ocupação territorial – domínio de parte de um mesmo território*” (Azanha, 1984:11). Exemplos: *Pô-catejê* (*povo da chapada; do cerrado aberto*); *Irôm-catejê* (*povo da mata fechada*). Já a denominação (*ca*)mekrá “*assinala uma diferença na origem e que não remete a lugar geográfico.*” Exemplo: *Mã-camekra* (*filhos da ema*); *Krorêcamekra* (*filhos do Caititu*).

A pesquisa realizada por Lea, nos anos 1980, entre os Kayapó-Mêbengokre teve como foco os “segmentos residenciais”, mas ela argumenta que entre os Kayapó o conceito abstrato de Casas é o mais adequado para compreender as relações jurídicas expressadas por tais unidades. Assim, reconhecer as Casas Kayapó como entidades jurídicas implica em reconhecer que elas controlam bens escassos na sociedade Mêbengokre (nomes, adornos, papéis cerimoniais, canções e

instrumentos musicais). Lea tenta em seu trabalho romper com a dicotomia, até então apresentada por vários pesquisadores, entre pátio (local masculino e privilegiado) e periferia (local feminino, sem prestígio e somente restrito as atividades domésticas). Para a autora, as Casas Kayapó constituem um importante espaço, muito mais do que uma área doméstica, onde as mulheres realizam as atividades de socialização primária. Segundo a autora, a essência das Casas entre os Kayapó é que elas se circunscrevem como entidades determinantes para o que se manifesta no pátio da aldeia, local do domínio cerimonial. Lea procura mostrar em suas pesquisas a importância das Casas e o local primordial que elas ocupam dentro dessas sociedades, especialmente na esfera cerimonial (Lea, 1986).

Anthony Seeger pesquisou os Kĩsêdjê (também conhecidos dentro e fora do mundo acadêmico como Suyá), durante os anos 1970, com quem conviveu durante quinze meses entre 1970 e 1973 e publicou seus principais trabalhos sobre aquele povo no início da década seguinte. Anthony Seeger realizou pesquisas dentro do universo Jê que extrapolam os aspectos sociológicos, os quais eram, até então, focos dos estudos dos povos do Brasil Central. Seus dados sobre aquele povo são um marco para um primeiro olhar sobre os aspectos cosmológicos dos povos Jê.

Dentre suas principais obras referentes a esse contexto estão: “*Nature and Society in Central Brazil – the Suyá Indians of Mato Grosso*” (1981). Neste trabalho, o pesquisador enfoca os aspectos cosmológicos e sociológicos dos Kĩsêdjê, através da configuração da aldeia, critérios classificatórios de plantas, animais e humanos, dos ornamentos corporais, do regime alimentar, da organização social e política além da concepção de tempo e espaço. Além disso, também aborda alguns aspectos da mitologia e da medicina.

Em uma reunião de artigos, Seeger publicou “*Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*” (1980) em que aborda aspectos da cultura indígena, enfatizando o povo Kĩsêdjê, como o significado dos ornamentos corporais, o papel social dos velhos, gêneros musicais, liderança

política, parentesco, o fazer etnográfico e sobre a produção etnológica sobre os índios que vivem no Brasil.

Já em texto de 1987, intitulado “*Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of na Amazonian People*”, Seeger tratou detalhadamente o papel da música no processo social para os Kĩsêdjê. Tratando seu livro mais como uma Antropologia Musical que uma Antropologia da Música, Seeger argumenta que seu trabalho procura mais uma perspectiva da performance musical que uma aplicação dos métodos da antropologia para estudar assuntos ligados à música. Em resenha à segunda edição deste seu livro, Coelho afirma que Seeger “*trata a atividade musical como um elemento fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual, e não como um mero epifenômeno ou reflexo deste*” (Coelho, 2007: 238). Enfim, Seeger defende que a estrutura da música Suyá tem um profundo significado cosmológico. Para ele, *Suyá singing (re)creates society, repositions the individuals within it, and (re)structures their cosmos in specific and significant ways* (Seeger, 1987:23).

Na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, tiveram início trabalhos antropológicos que buscaram abordagens com uma aproximação com contextos históricos para explicar processos sociais. Embora não sendo abordagens que Viveiros de Castro classificaria como “etnologia contatualista” (Viveiros de Castro, 1999), Gustaaf Verswijver (1978 e 1985) e William Fisher (1991) utilizaram dados históricos para estudar os Kayapó. O primeiro através de estudos sobre a guerra e o segundo sobre o faccionalismo.

No ano de 1979, veio à luz a tese do primeiro antropólogo a estudar os *Panará* (Hellas, 1979), até então conhecidos mais como Krenakrore ou Kren-akarore e que foram contactados no início daquela década. Em seguida, Stephen Schwartzman, nos anos 1980, também realizou pesquisas com aquele povo e escreveu uma tese de doutorado (Schwartzman, 1987). Além de estudos sobre organização social e parentesco, que revelou um grupo com sistema clânico e

matrilinear, os autores apontaram como hipótese uma relação histórica entre os Panará e os Cayapó do Sul. Em 1997, foi publicado o livro: *Cayapó e Panará: luta e sobrevivência de um povo Jê no Brasil Central*, fruto de pesquisa defendida como dissertação de mestrado do antropólogo Odair Giraldin, em 1994, na Unicamp. Nessa pesquisa, o autor lança-se especialmente sobre dados históricos, sobretudo documentação escrita e cartográfica, referentes ao contato, aos aldeamentos e ressurgimento dos *Panará*, evidenciado através de dados lingüísticos (Rodrigues & Dourado 1993) que comprovavam a hipótese de Heelas e Schwartzman de que os Panará são os descendentes dos antigos Cayapó do Sul que viviam em Goiás, Triângulo Mineiro, leste de São Paulo e leste de Mato Grosso do Sul (Giraldin, 1997)

Nos anos 1990 foi também o começo de um momento de elaboração de balanços sobre as pesquisas entre os Jê, com a dissertação *Aspectos da organização social Jê: de Nimuendajú à década de 1990*, de César Gordon Júnior (1996). Esse autor centrou-se nos estudos clássicos que até hoje são referências nos estudos Jê com relação à organização social.

Mas estudos sobre parentesco, na sua forma clássica de análise de grupos corporados e através de teorias da descendência e aliança, também tiveram lugar nesse período. Em 1994, Juracilda Veiga, em sua dissertação, tratou da organização social e cosmovisão, fazendo uma introdução ao parentesco, casamento e nominação entre os Kaingang, uma sociedade Jê meridional. Nesse trabalho, a pesquisadora, além de trazer informações sobre o sistema de parentesco, casamento e nominação, relata aspectos da religião dos Kaingang e de sua cosmologia.

Os anos 1990 também foi momento de publicação do principal trabalho do pesquisador William H. Crocker, que se dedicou ao estudo dos povos Ràmkkamêkra/Canela. É importante destacar que esse pesquisador vem realizando pesquisas desde os anos 1950 e escrevendo sobre o povo Ràmkkamêkra/Canela desde os anos 1960. No entanto tais trabalhos são artigos publicados em simpósios, boletins e outros meios normalmente pouco acessíveis. É de 1990, de fato, seu

primeiro trabalho mais elaborado, que resultou no *The Canela (Eastern Timbira)*, que é uma densa etnografia sobre os Ràmkkamêkra/Canela, que trata de diferentes assuntos relacionados aos aspectos da vida desse povo.

Além do trabalho de 1990, Crocker publicou em 1994 *The Canela: bounding through kinship, ritual, and sex*. Destas obras, somente a última fora traduzida para o português (Crocker, 2009). Essa obra trata especialmente sobre parentesco, ritual e sexo entre os Canela. No entanto, ela aborda também sobre o contexto histórico, enfatizando o processo de pacificação e adaptação das nações Timbira à situação de contato, as mudanças culturais proporcionadas pelo contato no século XX, a rede de parentesco Canela, amizade formal e informal, crença.

Outro trabalho que a destacar é a pesquisa de Isabelle Vidal Giannini “*A ave resgatada: A impossibilidade da leveza do ser*” (1991). Esse trabalho tem como foco buscar os sistemas de etnoclassificação dos seres da natureza da avifauna quanto às concepções relativas à cosmologia dos Kayapó – Xikrin, assim como as relações estabelecidas entre natureza e cultura em referência aos modos de como se constrói a humanidade Kayapó e como esta se concebe. O trabalho busca perceber o simbolismo expresso pelas aves para os Kayapó nos vários campos da vida social em que são significativas.

Como pode ser percebido, nos anos 1990 houve uma aproximação da abordagem histórica nas pesquisas antropológicas, abordagem essa percebida em outras obras das quais ainda tratarei neste panorama. Mas além da abordagem histórica desse período, outros temas e abordagens sobre o universo Jê foram tratados.

Assim, entre meados dos anos 1990 e início de 2000 começam a ser realizados trabalhos dos mais variados temas, como saúde, educação, cosmologias, terra e território, grafismos, criança, gênero, faccionalismos, organização política, além de estudos sobre projetos que afetavam diretamente e indiretamente esses povos. Devo ressaltar que não foram somente nesse período que

esses temas foram pesquisados. A minha intenção é atentar os leitores para a abertura de outros temas além da organização social e do parentesco no cenário Jê. Também não pretendo enfatizar aqui que a discussão sobre parentesco entre os Jê foi esquecida, pois alguns autores pesquisaram sobre esse tema nos anos noventa (como Veiga, mencionada anteriormente), pesquisas essas que dialogam com a abordagem histórica, mas que também trazem novas perspectivas sobre o parentesco, via onomástica e amizade formal, além de tratar sobre a cosmologia e da relação com o meio ambiente. Refiro-me ao trabalho de Giralдин (2000).

Das pesquisas realizadas nos anos 2000, os temas oscilam entre três grandes temas: História e Cosmologia; Organização Social e Parentesco; Contato e relação com agências não-indígenas.

Em “*A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*”, uma dissertação da pesquisadora Clarice Cohn, apresentada na USP (2000), ela buscou investigar como se concebe a infância e o aprendizado para as crianças Xikrin do Bacajá. Para isso ela parte da descrição da experiência da criança, do seu cotidiano, dos rituais e dos momentos de ensino e aprendizagem vivenciados por elas. Além da descrição desses momentos, a pesquisadora procurou perceber o que seria, para essas crianças, o conhecimento a ser transmitido e qual o valor atribuído por essas crianças a essa transmissão.

Os anos 2000 foi um período de reelaboração de alguns temas e de tentativas de ampliação e aplicação da teoria do perspectivismo em alguns trabalhos. Com isso algumas novas abordagens foram possíveis no universo Jê. Influências dessa teoria podem ser percebidas em algumas pesquisas como as de Giralдин (2000), Souza (2002) e Ávila (2004).

A tese de Odair Giralдин (2000) – “*Axpên Pyràk: História, cosmologia e amizade formal Apinaje*”, é um trabalho de pesquisa que une diferentes temas e aborda a questão da história e do parentesco através da nomenclatura e da amizade formal. Um ponto importante sobre a História foram suas buscas pelas categorias dos próprios Apinaje para se referirem à temporalidade e suas

interpretações sobre os eventos históricos. O autor argumenta ainda que é através da onomástica e do sistema de nomenclatura e da cosmologia que se pode entender a amizade formal. Incorporando o insight de Maybury-Lewis (1960) de que a amizade formal Apinaje deveria remeter a um sistema matrimonial, bem como as discussões de Vanessa Lea sobre o possível sistema de alianças através da amizade formal relacionado a um regime matrimonial entre os Mebengokre-Kayapó, o autor apresenta dados estatísticos de casamentos e construções ideológicas que apontam para um sistema matrimonial ligado à amizade formal entre os Apinajé (Giraldin, 2000, 2011). Nesse trabalho é possível verificar também que a teoria do perspectivismo ilumina parte da referida obra, sobretudo no que tange as discussões do autor sobre a alteridade e a relação dos Apinajé com os elementos da agricultura e da caça, mais evidentes em seus trabalhos posteriores (Giraldin 2001 e 2004).

No mesmo ano 2000, também foi construída a terceira tese sobre os Panará. Trata-se dos resultados da pesquisa de Elizabeth J. Ewart, apresentada na London School of Economics, intitulada “*Selves and alters amongst the Panará of Central Brazil*” (Ewart, 2000). Como indica o próprio título de sua tese, a autora procura examinar as transformações das categorias *Panará* (autodenominação usada pelo grupo) e *Hipe* (inimigos/outros) após mais de 25 anos do primeiro contato. Ela mostra como a categoria *hipe* sofreu transformações subdividindo-se em outros povos indígenas e “homens brancos”. Da mesma forma, a autora analisa a relação da disposição da aldeia entre pátio/periferia das casas. O primeiro espaço (pátio) sendo considerado o local de alteridade e processo transformacional enquanto que os espaços das residências clanicamente referenciados, são locais de continuidade.

Marcela Stockler Coelho de Souza também realizou um balanço sobre as pesquisas com os povos Jê, em sua pesquisa de doutorado que resultou na tese “O traço e o círculo: O conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos” (Souza, 2002). Numa primeira aproximação, a autora buscou encontrar elementos concernentes à teoria da aliança nos sistemas de parentesco construídos pelos povos Jê do Brasil Central. Como as terminologias de parentesco para estes povos são do tipo

Crow ou Omaha, não há prescrição de casamento com primos cruzados (o que se daria num sistema de troca simples). Os povos Jê são todos considerados como sociedades tidas como semi-complexas, pois não prescrevem com quem se deve casar, mas apenas com quem não se pode casar. O objetivo da autora, dessa forma, foi procurar entender como um sistema de alianças seria possível então em sociedades que não definem parceiros ou grupos fixos onde se deve procurar parceiro matrimonial. Trata-se de um empreendimento de grande dimensão, e para isso a autora examina grande quantidade de material etnográfico produzido desde o século XIX, com os primeiros estudiosos europeus a visitarem a região, como Spix e Martius, Von den Steinen e também os trabalhos de Nimuendajú nos anos 1930 e toda a produção posterior. A autora conclui que está nas formas de construção de alteridade (como a amizade formal e a construção do parentesco) a chave para compreender possíveis sistemas de alianças. É nessa nova forma de analisar o parentesco (como uma forma de construção de alteridade) que a autora faz uma aproximação com o Perspectivismo, utilizando-se do conceito de “personitude” para se referir aos discursos que caracterizam outros seres como sujeitos num mesmo universo sociocosmico. Com essa intenção, a autora também procura estabelecer uma outra ponte entre as duas regiões, Brasil Central e Amazônia.

Outro trabalho que destaco aqui é a tese de Clarice Cohn “Relações de Diferença no Brasil Central: os Mëbêngôkre e seus Outros” (2006). Neste trabalho, a autora faz uma análise de narrativas que explicitam a passagem do “Mesmo” ao “Outro” ou seu inverso. Este trabalho tem como um dos objetivos mostrar as relações de diferença que criam “os Mesmos” e “os Outros”. A construção dos Mesmos e dos Outros é constantemente produzida e enriquecida a partir de um sistema constituído por relações pautadas por troca, guerra, xamanismo e caça, ou pela invenção e inovação, que mantêm não só a existência, mas principalmente a potência criativa de nomes e adornos, cultivares e carne, cantos e rituais com que se criam novas pessoas Mëbêngôkre.

Entre outros trabalhos dos anos 2000 destaco duas pesquisas realizadas entre o povo Xerente sobre organização social e parentesco. “*A dinâmica faccional Xerente, esfera local e*

processos sociopolíticos nacionais e internacionais” de Luís Roberto de Paula (2000) e “*Aspectos do contato e formas “socioculturais” da Akwê-Xerente (Jê)*” de Francisco Carlos de Oliveira-Reis (2001). A primeira procurou perceber e analisar as relações políticas entre diferentes facções Xerente e suas alianças com diferentes atores sociais não-indígenas da esfera local e regional no estado do Tocantins. A segunda pesquisa procurou mostrar o histórico de contato Xerente com a sociedade brasileira, aspectos relacionados ao parentesco, grupos corporados, rituais de nomeação, uso e transmissão de nomes.

Raquel Pereira Rocha, em sua dissertação “*A questão de gênero na etnologia Jê: A partir de um estudo sobre Apinaje*” (2002), procurou analisar a construção social dos gêneros masculinos e feminino entre o povo Apinajé através das noções pelas quais perpassam esses significados para aquele povo. Em 2012 a antropóloga defendeu sua tese doutoral também sobre os Apinaje: *O “tempo do primeiro” e o “tempo de agora”: Transformação social e etnodesenvolvimento entre os Apinajé/TO* (Rocha, 2012). Neste trabalho, a autora procura entender que discursos os Apinaje formulam atualmente para interpretar a sua situação frente aos problemas políticos e sociais colocados pela presença crescente de grandes projetos na região, como a UHE Estreito, a Ferrovia norte-sul, bem como a presença de plantios de soja e eucalipto no entorno da área.

Outro trabalho a ser destacado aqui é a pesquisa realizada por César Gordon Jr., nos anos 1990, que resultaram em sua tese de doutorado intitulada *As Folhas Pálidas: a incorporação Xikrin (Mêbêngôkre) do dinheiro e das mercadorias*, apresentada em 2003 no Museu nacional da UFRJ, publicada posteriormente como livro “*Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mêbêngôkre*” (Gordon Jr. 2006). Esse trabalho procurou mostrar como os Xikrin do Cateté relacionam-se com o sistema de valores (dinheiro e mercadorias) e que tal sistema é um contexto de grande interação com os não-índios.

A tese de André Demarchi, recentemente apresentada no doutorado em Antropologia do

IFCS (UFRJ), trata de uma etnografia da produção ritual e política dos Mëbêngôkre (Kayapó) dando um destaque especial a diferentes redes estabelecidas de parentesco, políticas e de estética. O autor enfatiza ainda a fluidez e a circulação de conhecimentos, objetos, matérias-primas, designs e imagens entre os diferentes grupos que formam os Mebengôkre atuais. Toda essa movimentação, com seus extensos circuitos de comunicação e troca, intensificaram as disputas em torno da beleza e das formas de um padrão cultural Mebengokre (Demarchi, 2014).

A produção antropológica sobre os timbira³³

Com mais de duzentos anos de contato com a sociedade não-indígena, os povos Timbira ocupavam tradicionalmente uma grande extensão de terra situada nos cerrados do norte do antigo Goiás e sul do Maranhão. Essas regiões foram sendo gradativamente ocupadas desde o final do século XVIII, e principalmente a partir do século XIX, por frentes de penetração agro-pastoris, oriundas do leste, principalmente do Piauí. A “nação” Timbira, assim chamada por Nimuendajú (1946) é formada, atualmente, pelos povos indígenas Krahô (TO), Krĩkati (MA), Apànjêkrá/ Canela (MA), Ràmkkamẽkra/Canela (MA), Pyhcop Cati Ji/Gavião (MA), Krepým Catêjê (MA), Krënyê, Pàrkatejê/Gavião (PA) – considerados pelo referido autor como Timbira Orientais e Apinajé (TO) – como Timbira ocidental (ver figura 1 adiante). Essa classificação, segundo Nimuendajú (1946), levou em consideração as afinidades lingüísticas e culturais.

Até o início do século XIX, os povos Timbira resistiram. Além utilizar estratégias de alianças (ainda que por vezes temporárias) com os não-indígenas, também recorreram ao uso das armas diante do avanço desta frente de expansão sobre seus territórios. Esse processo resultou na conseqüente invasão das terras indígenas, na diminuição populacional drástica dos Timbira e na redução crescente da caça disponível para a subsistência desses povos.

³³Optei pela denominação Timbira por concordar com os argumentos de Nimuendajú, mas também porque ao longo das minhas pesquisas e dos anos de convívio tenho tido a oportunidade de visualizar as redes de relações envolvendo esses diferentes povos – relações de cura, relações comerciais, relações de parentesco, relações de festas.

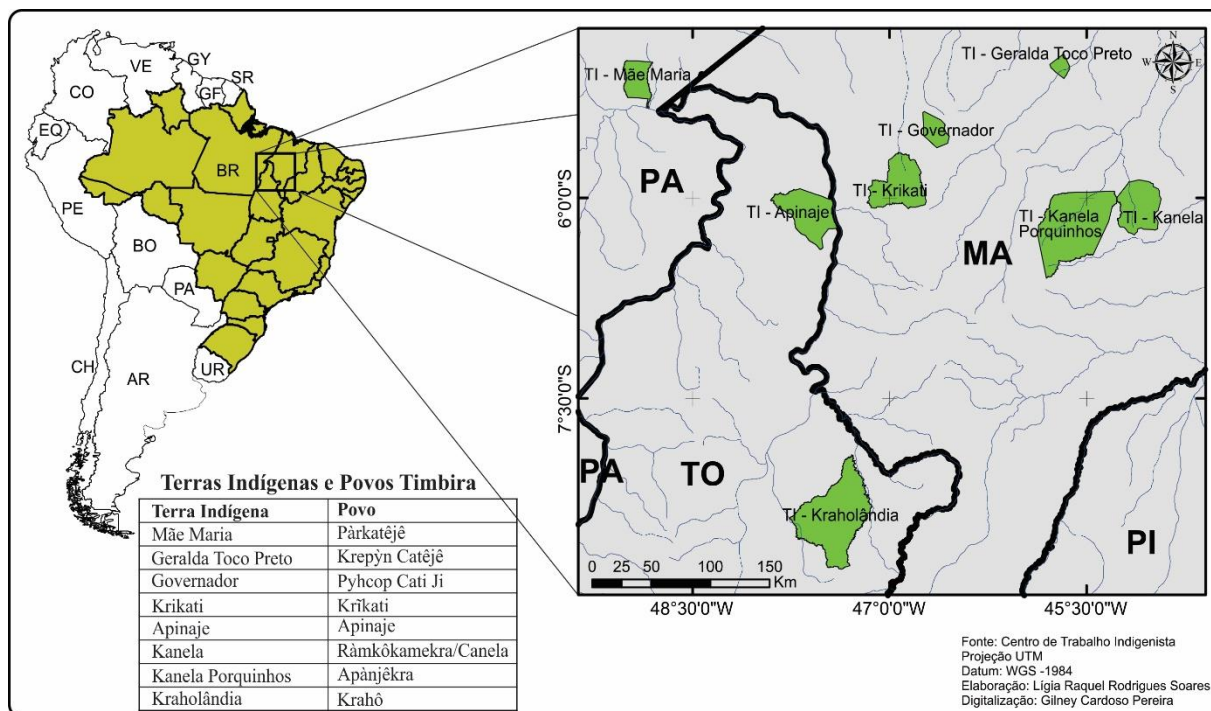


Figura 1 – Terras Indígenas dos povos Timbira

Durante o período Imperial, através do sistema de diretorias, também implantado no Maranhão, os Timbira foram reunidos em aldeamento indígenas. Segundo Siqueira (2006), *a implantação desse sistema levaria alguns grupos ao desaparecimento enquanto unidades étnicas*. Mas, ainda de acordo com o mesmo autor, *os Timbira também realizaram sua própria política junto aos agentes coloniais, voltada para a sua preservação étnica*. Essa política consistia na aliança de grupos Timbira, mesmo havendo o risco de destruição e sujeição a outros grupos.

Segundo Oliveira (2002), esse processo foi considerado em dois momentos. O primeiro *com a efetivação das “guerras justas” movidas pelas expedições punitivas oficiais e pelas bandeiras realizadas em conjunto com os moradores locais contra os Timbira em geral e os “Canelas” e “Mateiros” em especial*. O segundo momento foi *pela inserção desses grupos na legislação e nas ações definidas no âmbito da política indigenista imperial, implantada nas províncias através do sistema de diretorias e colônias indígenas* (2002:159). Foram estes dois momentos que levaram à constituição dos atuais Rãmôkamêkra/Canela.

Os vários povos Timbira se reconhecem uns aos outros como parentes e membros de grupos que compartilham diversas semelhanças culturais pelo fato de todos os indivíduos cortarem o cabelo da mesma maneira (com um sulco feito na altura das têmporas de ambos os lados que deixa à mostra o couro cabeludo), por usarem os batoques auriculares, disporem as casas da aldeia em círculo e possuírem, como esporte predileto, a corrida de toras. Esses povos possuem uma organização social bastante complexa. Possuem diversos pares de metades e de associações às quais os indivíduos pertencem através dos nomes pessoais. Vale destacar um desses pares de metades, aquele constituído pela oposição *Katamjê/ Wacmejê*.

“Homens e mulheres se afiliam a essas metades segundo os nomes pessoais de que sejam portadores. A primeira delas está associada ao ocidente, à periferia da aldeia, ao norte, à estação chuvosa, aos adornos de folhas verde-escuro, à pintura corporal com traços horizontais; a ela pertencem os dois “prefeitos” que administram a aldeia durante a estação chuvosa. A segunda se liga ao oriente, à praça da aldeia, ao dia, à estação seca, aos adornos de folhas verde-claro, à pintura corporal de traços verticais.” (Melatti, 1976:140)

Os Timbira formam sociedades que conseguiram manter uma autonomia política frente ao Estado Brasileiro. Mantêm grande número de seus rituais que marcam o tempo, regulam a vida social e a harmonia com o universo. Também conseguiram manter suas línguas e uma organização social própria.

Suas aldeias são circulares, formada pelas casas, que constituem o espaço doméstico de predomínio feminino e tendo no centro da aldeia o pátio, lugar referenciado como masculino, onde se realizam os rituais e os encontros diários dos homens. As casas são habitadas por várias famílias extensas relacionadas entre si matrilateralmente (avó, mãe, filha). Sendo a residência pós-matrimonial uxorilocal, uma mulher nasce, cresce, procria, vive e morre na mesma casa, enquanto os homens, quando se casam, vão residir na casa da esposa. Porém mantêm um forte laço com sua

casa de origem, onde residem sua mãe e irmãs, pois será de seu segmento residencial de nascimento que se transmitirão nomes para sua filha e será ali também onde transmitirá seus nomes para filhos de suas irmãs (reais ou classificatórias).

O Universo Timbira é composto por três níveis: um celeste, um intermediário e um subterrâneo³⁴ (Melatti, 1978: p.97).

Para os Krahô, o mundo intermediário é dividido em duas regiões, uma terrestre e outra aquática. Também pode ser dividido da seguinte forma: uma região habitada pelos índios do passado, junto ao pé do céu, e a região habitada na atualidade pelos novos índios. Essa região do pé do céu está ligada a algumas aventuras ligada aos heróis míticos Sol e Lua.

O mundo celeste é habitado pelos gaviões e urubus, assim como também considerada morada de origem da mulher estrela (*Caxêtkwÿj*), que ensinou aos índios a agricultura de alguns alimentos considerados a base da alimentação indígena dos Timbira (batata, milho, inhame, mandioca, abóbora). Já o mundo subterrâneo é considerado o local dos porcos-queixadas.

Segundo Melatti (1978: p.98), o leste seria o ponto de conexão dessas três regiões cósmicas. Outro ponto importante a que também se refere Melatti é a importância da água por estabelecer uma conexão entre o céu e a terra através da chuva. Para os Krahô alguns animais descem à terra quando caem as chuvas (veado, jabuti, tamanduá-bandeira, tatu, caititu, porco-queixada, anta e também os peixes). Já os animais domésticos (boi, porco, galinha) não caem.

Melatti (1978: 99) chama a atenção para a diversidade de detalhes e informações referentes à representação do universo Timbira, especialmente entre os Krahô e que essa diversificação também indica uma reflexão sobre os mitos por parte dos próprios indígenas.

³⁴ Essa representação cósmica dividida em três níveis: celeste, intermediário e subterrâneo é uma característica da cosmologia dos povos Jê Setentrionais. (Melatti, 1978; Crocker, 1990; Giraldin, 2000).

Já entre os Apinajé, segundo Giralдин (2000: p.58),

“a camada celeste é dividida em dois níveis, sendo que o mais alto deles é ocupado pela Lua. E por ser o mais alto é considerado também como mais frio. Abaixo deste está o nível ocupado pelo Sol, sendo assim considerado porque o Sol é mais quente que a Lua. Em seguida vem a segunda camada, exatamente esta na qual habitam os seres humanos, os animais e plantas. Abaixo desta camada há ainda uma terceira. Os Apinajé explicam sua existência a partir da história do caçador que furou esta camada quando cavava um buraco para matar um tatu.”

Para os povos Timbira, os homens, os animais, as plantas, os minerais e objetos manufaturados são seres que possuem carõ (alma, espírito), e que ao morrer a alma humana vaga por um tempo na aldeia dos vivos como mēcarõ (plural). Ao ser realizado o ritual de finalização de luto (Pÿrcahÿc [entre os Krahô], Pÿrpex [Pyhcop Cati Ji], Pàrkapê e Mēôkreporundi [Apinajé]), o mēcarõ passa a viver na aldeia dos mortos, situada a oeste.

Entre os Krahô, segundo Melatti (1978: 92),

“ao morrer, a alma humana vaga por algum tempo, ou vai para a aldeia dos mortos até que se se transforma num animal de grande ou médio porte; quando esse animal morre, transforma-se num animal de porte inferior; quando este outro morre, transforma-se em cupinzeiro ou toco de pau. Quando o fogo queima esse cupinzeiro ou toco, o aniquilamento é completo. Não é a saída da alma do corpo que faz um homem morrer, mas o fato de sua alma aceitar alimento das almas dos mortos ou também, segundo um informante, aceitar relações sexuais com ela.”

Entre os Apinajé, segundo Giralдин

“a morte é interpretada como o abandono prolongado e definitivo do carõ, que deixa o corpo da pessoa. Este pode sair do corpo, por exemplo, enquanto dormimos ou, como veremos adiante, quando nos encontramos em estado de sofrimento. Cabe ao wajaga providenciar para que o carõ retorne e ocupe novamente o corpo. Quando ocorre, entretanto, de o carõ abandonar o corpo por muito tempo, ele fica fragilizado, podendo sofrer a ação de outros mēcarõ e, neste caso, o corpo não resiste e morre.” (2001: 40)

Assim como nos demais povos Timbira, para os Apinajé, o mundo do *carõ* tem tudo igual ao mundo dos vivos, com a diferença de que nós não podemos vê-los. Nesse mundo, os *mêcarõ* vivem numa aldeia, comem, bebem, namoram, casam, tem relações sexuais e ...morrem. Porém após a morte desse *carõ*, este pode se transformar num toco de uma árvore morta, num cupinzeiro (casa de terra construída pelas térmitas) ou em uma caça (Giraldin, 2001: 41).

Ao se transformar num toco de uma árvore ou em cupinzeiro, com o tempo este se desmanchará com a ação do tempo, se transformando em terra, com isso o *carõ* morre definitivamente, pois a terra não possui *carõ*.

Porém ao se transformar em caça, este (*carõ*) vira um animal de pequeno porte e de carnes magras, escura ou de coloração azulada, o que leva a afirmar que se trata de um *carõ*, portanto deve ser descartada. Para os Apinajé, a caça ideal para ser consumida deve ser gorda e de cor clara, sinal de que de fato trata-se de um animal, próprio para o consumo.

A morte entre os Krahô é atribuída ainda hoje à feitiçaria, através da introdução de objetos e de substâncias mágicas nos indivíduos acometendo-os de tal enfermidade, provocando com isso a doença, resultando em morte deste sujeito, a qual será atribuída ao xamã (*hycapur* [Pyhcop Cati Ji e Krĩkati], *wajaka* [Krahô], *wajaga* [Apinajé] ou *caj* [Rãmkkãmêkra/Canela]). Este pode, assim como provocar doenças e acometer a morte, também curá-las, pois para isso recebe poderes mágicos de um animal ou planta ou algum outro ser diretamente ou através dos resguardos realizados.

A feitiçaria, apesar de ser uma concepção de doença enfaticamente externalizada pelos Timbira, é realizada de maneira velada pelos indígenas diante dos não-indígenas, em especial diante dos profissionais de saúde, pelo fato destes desconsiderarem essas práticas, ocasionando o não respeito e a desconsideração às concepções de doença, saúde e cura para os Timbira e outros povos indígenas.

Seguindo seu estilo de escrever, Nimuendaju, em seu trabalho sobre os Timbira Orientais (Nimuendajú, 1946) tentou apresentar um quadro geral da organização social, parentesco, economia, cosmologia, rituais daqueles povos, porém baseado mais nos seus dados sobre os Ràmkkàmêkra/Canela, com os quais cumpriu mais de 14 meses de trabalho de campo.

Posteriormente, nos anos 1950, William G. Crocker deu o início a sua jornada de pesquisa com esse povo, mantendo um registro de mais de cinquenta anos e produzindo alguns trabalhos escritos já a partir daquela década. Porém foi apenas em 1990 que veio a público o trabalho de maior fôlego de Crocker: a monografia *The Canela (Eastern Timbira) I: An Ethnographic Introduction*. Trata-se de uma tentativa de apresentar um grande conjunto de informações etnográficas porém com baixo uso de análises. Além do trabalho de 1990, Crocker publicou em 1994 *The Canela: bounding through kinship, ritual, and sex*. Esta última sendo traduzida para o português (Crocker, 2009). Essa obra trata especialmente sobre parentesco, ritual e sexo entre os Canela. No entanto, ela aborda também sobre o contexto histórico, enfatizando o processo de pacificação e adaptação das nações Timbira à situação de contato, as mudanças culturais proporcionadas pelo contato no século XX, a rede de parentesco Canela, bem como as amizades, formal e informal, além do sistema de crença.

Nos anos 1960, dentro do Projeto Harvard Brasil Central Project, os Timbira foram “objetos” de estudo de Melatti (sobre os Krahô), DaMatta (Apinaje), Jean C. Lave e Dolores Newton (sobre os Krĩkati).

O trabalho de Ladeira (1982), como já mencionado, está inserido na década de 1980 e faz uma reflexão referente à alguns dos aspectos ligados ao parentesco em três dos povos Timbira. O argumento principal de Ladeira é que a composição dos segmentos residenciais se dá entre mãe/filha/irmã e a questão central que se coloca neste nível é: com quem casar? Com quem trocar nomes? Tentando responder estas questões, ela argumenta então, como revela o título de sua dissertação, que a troca de nome levaria à lógica de troca de cônjuges. Porém o seu argumento ainda

está na esfera da hipótese e carece de pesquisas mais aprofundadas que possam mostrar a validade (ou não) dessa hipótese.

“*A forma Timbira: estrutura e resistência*”, foi a dissertação produzida por Gilberto Azanha em 1984, na qual coloca, para o cenário dos estudos Jê, em especial para os povos considerados Timbira, análises de determinadas designações e sufixações oriundas do vocabulário desses povos que permitem estabelecer modos de denominação dos diferentes grupos Timbira. Azanha aponta em especial para as designações *-catejê*, que “*remete a uma diferença enquanto ocupação territorial (domínio de parte de um mesmo território)*” (Azanha, 1984:11). Exemplos: *Põ-catejê* indica o povo da chapada, do cerrado aberto; *Irôm-catejê* indica o povo da mata fechada. Já a denominação *(ca)mekrá* “*assinala uma diferença na origem e que não remete a um lugar geográfico*”. Exemplo: *Mã-camekra* são os filhos da ema; *Krorê-camekrá* são os filhos do caititu.

A temática do contato foi objeto da dissertação “*Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer: os Krahô e a biodiversidade*”, de Thiago Antônio Machado Ávila (2004) na qual trata do acesso aos recursos genéticos através da pesquisa, via conhecimentos tradicionais, e as relações interétnicas no século XXI. O autor desta pesquisa também informado pelo perspectivismo de Viveiros de Castro faz reflexões ao longo de seu texto sobre a cosmologia Jê.

Luiz Augusto Sousa do Nascimento, em seu trabalho de dissertação intitulado: “*Prwncwyj: drama social e resolução de conflito entre os Apãnjêkra Jê-Timbira*” (Nascimento, 2009), apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, propõe uma análise de conflitos faccionalistas através de um acontecimento na aldeia, ou seja, de um “drama social”. O autor faz a análise dos mecanismos elaborados pelos Apãnjêkra para neutralizar e solucionar as crises, como a constituição de um “tribunal” o qual, segundo Nascimento, é composto por mediadores Apãnjêkra e por mediadores externos.

A dissertação de Andréia Almeida Bavaresco (2009) intitulada “*O pjê e a cartografia: os mapeamentos participativos como ferramenta pedagógica no diálogo entre saberes ambientais*” reflete sobre as potencialidades e limitações da metodologia de mapeamentos participativos enquanto ferramenta pedagógica na promoção do diálogo entre diferentes sistemas de conhecimento ambientais. A pesquisa foi desenvolvida durante a execução de oficinas para jovens indígenas Timbira em um projeto desenvolvido pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de 2006 a 2007. Esse projeto tinha como ponto central a formação desses jovens em gestão ambiental e territorial. Um dos pontos centrais era levantar questionamentos sobre o potencial dos etnomapas desenvolvidos por esses jovens para a visualização do espaço geográfico e incentivo as discussões sobre gestão territorial e ambiental. Essas oficinas foram desenvolvidas através da confecção e análise de mapas e tinham como ponto de discussão o uso dos mapas como ferramenta pedagógica, as potencialidades e riscos sofridos pelo território. Esse trabalho também procurou refletir sobre como esses jovens vem lidando com esses novos conhecimentos e como estão fazendo a releituras dos seus territórios e da gestão dos mesmos.

A questão do desenvolvimento sustentável envolvendo povos indígenas, os Timbira, representados pela Associação Wyty Catê das Comunidades Timbira do Maranhão e Tocantins, foi o foco da dissertação de Juliana Almeida Noletto (2009) “*A fábrica é dos mehin: desenvolvimento sustentável e povos indígenas vistos a partir do caso da Fruta Sã*”. Para analisar esse assunto, a autora utiliza como estudo de caso, a Fruta Sã (localizada em Carolina – Sul do Maranhão), pequena empresa que produz polpas de fruta do cerrado por meio do extrativismo realizado por pequenos produtores rurais e por indígenas. Um dos principais objetivos da fábrica é colaborar com a manutenção da associação indígena e suas ações culturais nas aldeias, assim como oferecer aos pequenos produtores da região uma fonte de renda através do cerrado e da sua manutenção. A autora faz a sua análise desde a implantação da fábrica, dificuldades enfrentadas, assim como as soluções

encontradas ao longo do percurso da fábrica, e como as possibilidades de autonomia foram se estabelecendo, tanto para os indígenas, quanto para os pequenos produtores da região.

Julio César Borges realizou pesquisas para mestrado e doutorado com o povo Krahô. Na dissertação, intitulada “O retorno da velha Senhora ou a categoria de tempo entre os Krahô” (Borges, 2004), ele trata da categoria do tempo e, como ponto de partida, o autor discute sobre a ideia de tempo para os Krahô através da etnografia. Com essa finalidade Borges coloca algumas informações preliminares sobre os Krahô necessários para o entendimento do que é o tempo para esses povos. O tempo é pensado especialmente nos ciclos das atividades cotidianas dos Krahô que envolvem os mitos, através de conhecimentos e concepções. Essa ideia de tempo determina quais cantos e danças podem ser realizadas, assim como as atividades econômicas, os tipos de corrida de tora. O autor enfatiza a ligação do tempo com a natureza. Ideias amadurecem conforme um tempo mais demorado, o tempo da sabedoria dos aprendizados rituais. O tempo dessa forma, segundo o autor, se configura numa dinâmica constante de alternância e de linearidade regida pela sociedade.

Na tese de intitulada “Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar”, (Borges, 2014) o pesquisador tem como ponto central os *amji kîn* nos processos de resistência étnica dos Krahô. O autor enfatiza que os conhecimentos rituais tem sempre origem externa (apreendidos ou roubados); os conhecimentos são adquiridos através da experiência direta e das percepções captadas pelos sentidos (olfativo, visual e auditivo). Ouvir está relacionado a uma faculdade moral associada a conhecer e compreender. Para compreender essa resistência estabelecida através das festas, o autor utiliza, enquanto caso etnográfico, a festa do *Tep Têre* (peixes e lontras) realizada em 2007 durante a VII Feira de Sementes Tradicionais, parte de um projeto de segurança alimentar coordenado pela Associação Indígena Kapey em parceria com a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) e Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

Tendo como ponto central a análise da qual o autor chama de “drama social” envolvendo os Krahô e o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), a dissertação de Jorge Henrique Teotonio de Lima Melo (2010), discorre e analisa a ação de um grupo de indígenas Krahô que, em 1986, se organizam para reivindicar a devolução de uma machadinha (Kàjré) que estava sob a guarda do Museu Paulista da USP e que havia sido doada ao mesmo pelo antropólogo Harald Schultz, em 1947. O autor recorre a notícias de jornais, e-mails e conversas telefônicas com os atores envolvidos durante o processo na época da reivindicação da kàjré pelos Krahô.

A relação entre *Hoxwa*, Festa da Batata e o riso, foi trabalhada por Ana Gabriela Lima (2010), em sua dissertação “*Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro: Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*”, apresentada ao IFCS-UFRJ. A autora procurou mostrar em seu trabalho o personagem *hoxwa*, que a autora apresenta enquanto um “palhaço cerimonial” Krahô, por conta de suas ações cômicas e improvisações durante o *amji kîn do Jât* (festa da Batata doce), ritual ligado à fertilidade das roças. A autora enfatiza em sua dissertação o comportamento corpóreo do *hoxwa* que transgride os tabus, inverte a moral, brinca com imagens da alteridade “encorporadas” de maneira caricata. Sem falas, apenas mímicas, a performance se fundamenta em “gestos-comportamentais” que ressaltam a dimensão da corporeidade, uma estética da ação e do movimento. O ponto central deste trabalho está circunscrito ao comportamento-ritual e à construção da identidade complexa do personagem que, segundo a autora, permite conectar temáticas importantes relacionadas às sóciocosmologias do povo Krahô e fazer conexões com os processos do parentesco, as relações com as várias formas da alteridade, a tensão entre vida e morte, corpo e alma, nome e substância, as práticas estabilizadoras e os estados de alteração e metamorfose.

A produção antropológica sobre os Ràmkkamëkra/Canela

Após as obras exemplares de Nimuendaju nos anos 1940 e de Crocker, nos anos 1950 a 2000, alguns antropólogos realizaram trabalhos de pesquisa e produziram dissertações, teses e livros sobre os Ràmkkamëkra/Canela

Inicialmente, chamo atenção para a dissertação “*L’espace du village Ramkokamekra et ses corrélations avec son cadre socioculturel*”, de Rose Panet (2003). Nesse trabalho, a autora procurou perceber como o espaço da aldeia, ou seja, como a “morfologia espacial” Ràmkkâmêkra/Canela tem uma relação direta com a organização sociocultural formando uma “morfologia social”. A mesma pesquisadora produziu sua tese doutoral na Universidade Federal do Maranhão, com os Ràmkkâmêkra-Canela intitulada ‘*I-mã a krupenprãm!*’ *Prazer e sexualidade entre os Canelas* (Panet, 2010).

Adalberto Luiz Rizzo de Oliveira, em sua dissertação “*Ramkokamekra-Canela: dominação e resistência de um povo Timbira no Centroeste Maranhense*” (2002), descreve a formação histórica do atual Estado do Maranhão e apresenta como se deu a consolidação territorial e a dominação dos povos indígenas, com os avanços das fronteiras econômicas coloniais pelos vales dos principais rios do Estado, especialmente o Itapecuru e o Mearim. Diante das frentes pastoril e agro-exportadora, Rizzo focaliza, em seu trabalho, os processos de confronto (guerras e alianças), que levaram alguns povos Timbira à extinção, ou à *homogeneização* (nos termos de Carneiro da Cunha, 1992), e outros à dominação pelo Estado luso-brasileiro. Também descreve a consolidação desse processo através das políticas tutelares, argumentando que apesar desse processo, os povos Timbira não os aceitaram pacificamente e desenvolveram estratégias de continuidade e afirmação étnica. Em seu segundo trabalho, a tese “*Messianismo Canela: entre o indigenismo de Estado e as estratégias do desenvolvimento*” (Oliveira, 2006), ele aborda as relações entre indigenismo, desenvolvimento e movimentos sócio-religiosos entre os Ràmkkâmêkra/Canela. O autor repete o que já apresentara na dissertação, sobre o processo de territorialização dos povos que formaram os atuais Ràmkkâmêkra/Canela. Acrescenta, entretanto, informações das transformações econômicas e regionais e do indigenismo oficial da segunda metade do século XX, descrito como período do desenvolvimento. Enfatiza, finalmente, a atuação dos pesquisadores na implementação de projetos comunitários junto aos Ràmkkâmêkra/Canela, os quais, segundo o autor, são desencadeadores de

novos movimentos sócio-religiosos ocorridos entre aquele povo, movimentos esses analisados por Rizzo através dos elementos da cosmologia Timbira (mito do Aukhê – mito fundador). Com estes elementos, conclui que os movimentos messiânicos dos Ràmkkôkamêkra/Canela podem ser considerados como formas de resistência à dominação e como busca de comparação nas relações intersocietárias.

Jonaton Alves da Silva Junior, em sua monografia de graduação intitulada “*Awkhê ressignificado: os movimentos Messiânicos Canela*” (2006), analisa os movimentos messiânicos Canela acontecidos nas décadas de 1960, 1980 e 1990, realizando um mapeamento dos mesmos e discutindo sua importância na história daquele povo.

Em sua dissertação de mestrado em Antropologia Social, apresentada ao Departamento de Antropologia da UnB, intitulada “*Isso é coisa de vocês: os índios Canela e a escola - análise das relações entre o Estado brasileiro e os indígenas*”, João Marcelo de Oliveira Macena (2007), analisa as relações através dos espaços de contato que surgem durante o processo de escolarização nas aldeias. A história da construção das políticas relacionadas à educação escolar indígena, a gestão de tais políticas e como elas são percebidas pelos Canela mostram as implicações da escola entre os Canela como espaço de negociações, onde o Estado tenta conduzir suas políticas de educação sem abdicar de sua autoridade e soberania e de outro lado os indígenas tentam apropriar-se da escola de maneira condizente com suas realidades socioculturais.

Também na segunda metade da primeira década do século XXI, Mônica Ribeiro Moraes de Almeida, em “*A construção do ser Canela: dinâmicas educacionais na aldeia Escalvado*” (Almeida 2009), também uma dissertação de mestrado, apresentada na UFPE, faz uma análise da relação dos Ràmkkôkamêkra/Canela com a instituição escolar. Para isso, Almeida busca perceber como esses povos se reproduzem e como se articulam para atender as novas necessidades socioculturais colocadas pela instituição escolar. Nesse intuito a autora apresenta as formas tradicionais de educação, tomando os principais rituais que tem como objetivo a formação da pessoa

Ràmkkôkamêkra/Canela (*Ketu wajê, Pepjê e Pep-cahàc*). A pesquisadora também utiliza como instrumento para a sua análise o mito de Awkhê como uma forma de perceber a relação conflituosa que esses povos estabelecem com os não-indígenas.

No mesmo período, Ana Caroline Amorim de Oliveira, em “*Ritos, corpos e intermedicalidade: análise das práticas de resguardos de proteção entre os Ràmkkôkamêkra/Canela*” (Amorim de Oliveira, 2008), apresentada como dissertação de mestrado em Ciências Sociais na UFMA, parte da análise das práticas de tabu, em especial as de resguardo. Ela enfatiza a proteção da saúde contra as substâncias poluentes presentes em determinados alimentos, no sangue menstrual e nas relações sexuais entre os membros dessa sociedade. A autora também discute a noção de corporeidade do povo Ràmkkôkamêkra/Canela, sintetizada pela categoria “*corpo forte*”, isto é, um corpo construído com base no cumprimento dos resguardos a fim de evitar seu enfraquecimento e, por isso, a possibilidade de contrair doenças, “*corpo fraco*”. A pesquisa enfatiza a importância dos resguardos no cotidiano desse grupo, evidenciada, sobretudo, nos momentos de liminaridade, caso dos ritos de iniciação, menstruação, gravidez e pós-parto. A análise da autora também faz uma discussão sobre a relação entre o modelo terapêutico tradicional (composto de práticas preventivas e curativas) e o biomédico.

Outra dissertação de mestrado apresentado ao mesmo Programa de Mestrado em Ciências Sociais da UFMA, foi em *Das “trevas” à “luz”: os Canela a caminho do “desenvolvimento sustentável”* (Gomes, 2007), na qual Francisco Ernesto Basílio Gomes faz uma análise do Projeto de Combate à Pobreza Rural – Estado do Maranhão (PCPR-MA) entre os anos de 1998 e 2004, e a sua aplicação. O autor deste trabalho buscou apreender as relações entre o Governo do Estado do Maranhão e os povos indígenas Ràmkkôkamêkra/Canela. Para a elaboração desta pesquisa, Gomes procurou perceber as concepções de pobreza do Projeto, procurando identificar em que medida essas concepções contemplam as diversidades culturais dos povos indígenas. O pesquisador procurou

também perceber a relação entre a perspectiva do combate à pobreza associado ao desenvolvimento sustentável.

Fernandes (2009) faz uma releitura dos movimentos messiânicos entre os povos Krahô e Ràmkkôkamẽkra entre os anos de 1950 a 1960. E como esses movimentos compõem as relações sociais entre os povos Timbira, especialmente com os não-índios. Fernandes estabelece uma conexão fluída com as obras de Levi-Strauss (*As Mitológicas*), autor com quem dialoga constantemente nas análises dos messianismos entre os Timbira.

Em minha própria dissertação de mestrado, apresentada em um Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente da Universidade Federal do Tocantins (UFT) (Soares, 2010), abordei o universo cosmológico e a visão sobre o mundo daquele povo, como uma forma de buscar compreender como eles veem e interpretam o mundo. Os resultados conseguidos nas pesquisas de campo indicaram que a separação natureza-cultura, tão cara à nossa concepção ocidental de mundo, não opera entre os Ràmkkôkamẽkra/Canela. Compreendi também que a cosmologia, os mitos, rituais e a musicalidade estão intrinsecamente interligados nesta visão de mundo.

Rolande (2013), na dissertação *“MOÇOS FEITOS, MOÇOS BONITOS”*: a ornamentação na prática Canela de construir corpos bonitos e fortes, lança o seu olhar sobre a ornamentação dos corpos entre os Ràmkkôkamẽkra/Canela, explorando algumas situações, especialmente os rituais *Ketuwejê*, *Pepjê* e os ritos funerários. Ao longo do seu texto a autora mostra como o processo de fabricação e construção dos corpos para os Ràmkkôkamẽkra/Canela está diretamente ligado as diferenças sociais que esses corpos assumem em vida, enfatizando dessa forma a posição social e o status de prestígio que determinados sujeitos possuem dentro dessa sociedade.

Outro trabalho também defendido em 2013 foi à dissertação de Barros, intitulada *“Tudo isso é bonito! O festival das máscaras Ràmkkôkamẽkra: imagem, memória, Curt Nimuendajú”*, apresentada na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Neste trabalho a autora centraliza a

sua discussão na interface entre a antropologia visual e a memória social a partir das fotografias de Curt Nimuendajú que registram o Kokrít (festa das máscaras). Esse material faz parte da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira que atualmente se encontra no Museu do Estado de Pernambuco. A autora, de posse de cópias das fotografias dessa coleção, realiza em seu mestrado um trabalho de campo na aldeia Escalvado conversando com os velhos sobre as memórias referentes a esse ritual que fora praticado pela última vez há quase meio século.

Com relação à produção pós anos 2000, chamo a atenção para dois pontos que considero importantes como incentivadores de tais produções. O primeiro é relativo à atuação do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), através do Programa Timbira e da contratação de antropólogos e outros pesquisadores para trabalhar nesse Programa, fato que provocou e estimulou alguns desses pesquisadores os quais, após os seus trabalhos nessa instituição, investiram em mestrados e doutorados em pesquisas diretamente ligadas aos Timbira. O segundo ponto está circunscrito ao universo de pesquisadores advindos da Universidade Federal do Maranhão que, a partir de 2005, foram estimulados com o primeiro Seminário Timbira, ação essa que continuou nos anos posteriores e que gerou a produção de trabalhos voltados ao universo Timbira. O Seminário Timbira é um evento que tem sido realizado bianualmente desde 2005, numa parceria entre a Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e a Timbira Foundation. O Seminário tem o objetivo claro de incentivar novos pesquisadores a continuarem realizando pesquisas sobre e com os povos Timbira.

Aproveito este momento também para citar a produção mais recente sobre os Timbira, que está em desenvolvimento nas universidades brasileiras e estrangeiras. São trabalhos de colegas que recentemente entraram no mestrado e doutorado e vem desenvolvendo pesquisas sobre diferentes temas: Kátia Núbia Ferreira Córrea está realizando pesquisa sobre (re) significações socioculturais Krĩkati após o processo de demarcação territorial, Mônica Ribeiro Moraes de Almeida pesquisa sobre o processo de etnicidade e luta por reconhecimento territorial dos Krenyê no Maranhão enquanto que Maycon Melo tem como tema de sua pesquisa a arte e ritual das máscaras do povo

Pyhcop Cati Ji. Todas essas pesquisas citadas são de doutorado e estão sendo desenvolvidas na Universidade Federal do Maranhão sob a orientação da profa. Dra Elizabeth Coelho.

Daniela Ferreira Leme Fonseca, que também atuou no Programa Timbira, do CTI, está desenvolvendo sua pesquisa de mestrado sobre as pinturas corporais entre Krahô, na Universidade Federal de São Carlos, sob a orientação da professora Dra. Clarice Cohn. Ian Packer, que trabalhou no CTI, mas no Programa Guarani, tem como proposta de pesquisa de doutorado em Antropologia na Unicamp os gêneros vocais Krahô sob a orientação do Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior. Júlia Trujillo Miras, em mestrado de Antropologia na UnB, desenvolve uma pesquisa sobre território Krĩkati sob a orientação da profa. Dra. Marcela Coelho. João Damasceno Gonçalves Figueiredo Júnior, no mestrado em Cartografia Social na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), desenvolve uma pesquisa de sobre o processo de territorialização, política identitária e de reconhecimento dos índios Krenyê no Maranhão sob orientação da profa. Dra. Rosa Elizabeth Acevedo Marin. Ana Gabriela Morim de Lima que desenvolve sua pesquisa de doutorado sobre os Krahô no IFCS da UFRJ sob orientação da profa. Dra. Els Lagrou. Marcele Garcia Guerra desenvolve uma pesquisa de doutorado sobre cidadania e direitos protagonizados com os Rãmkôkamêkra/Canela, na USP sob a orientação da profa. Dra. Beatriz Perrone Moises. Bruno Nogueira Guimarães realiza pesquisas com os Apànjêkra/Canela tendo produzido a dissertação de mestrado sobre a questão das terras indígenas, intitulado *Os Caminhos da Terra Indígena dos Canelas: História e Transformações*. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre a relação entre *mehĩ* e *cupẽ* com os Apànjêkra. Ambos os trabalhos são orientados por Aparecida Vilaça, no Museu Nacional da UFRJ. Nilvânia Mirelly Amorim de Barros, doutoranda da UFPE, desenvolve pesquisa sobre a relação entre os índios e os museus a partir dos objetos da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco, estendendo o seu trabalho para as peças dos povos Pyhcop Cati Ji (Gavião) e Apinaje que fazem parte de tal coleção. Finalmente, Thereza Miller realiza pesquisa de doutorado em Antropologia na University of Oxford, abordando

o tema da agricultura, especialmente sobre as favas, espécie cultivada pelos Ràmkkâmêkra/Canela, tendo como orientadora a professora Dra. Laura Rival.

Destaco também os trabalhos elaborados pelos alemães, Andreas Kowalski, Jacob Mehringer e Jürgen Dieckert.

A publicação de Kowalski (2008) é fruto da sua tese de doutorado em antropologia na Alemanha. No Brasil foi traduzida como “*Tu és quem sabe*”: *Aukê e o mito Canela de “ajuda aos índios”*. O autor deste trabalho realiza uma análise da relação dos Ràmkkâmêkra/Canela com os “projetos de desenvolvimento” à luz do mito do Aukê. A ênfase do trabalho está circunscrita a concepção dos Ràmkkâmêkra/Canela da aldeia Escalvado sobre a ajuda advinda do mundo dos não-índios e a apropriação por parte dos Canelas com relação a elementos culturais desconhecidos que são transformados em elementos da cultura que, segundo o autor, não causam conflitos entre o “tradicionalismo e o modernismo”.

Já os outros dois autores, o antropólogo Jacob Mehringer e Jürgen Dieckert estudioso da ciência desportiva, entre os anos de 1988-1990 realizaram pesquisas sobre corpo e movimento entre os Ràmkkâmêkra/Canela, mais especificamente sobre as corridas de tora, pesquisa fruto de um projeto fomentado pela Comunidade Alemã de Amparo a Pesquisa – Deutsche Forschungsgemeinschaft – DFG (<http://canela-forschungsprojekt.de/>). No Brasil uma das únicas publicações desses autores consta na Revista Brasileira de Ciências do Esporte de 1989, artigo intitulado “*Cultura do lúdico e do movimento dos índios Canela*”.

Além do site da DFG citado acima, outro site mantido pela Smithsonian também possui informações sobre os Ràmkkâmêkra/Canela, que pode ser acessado no seguinte endereço: <http://anthropology.si.edu/canela/>, informações referentes as pesquisas desenvolvidas pelo antropólogo norte-americano Dr. William H. Crocker.

O site do Centro de Trabalho Indigenista – CTI, acessível no endereço <http://www.trabalhoindigenista.org.br/>, também é um ambiente virtual que possui informações sobre os Timbira, além de trabalhos acadêmicos, relatórios referentes aos territórios e outros materiais.

Abordado brevemente as produções sobre os povos Jê e os Timbira faremos, no capítulo seguinte, uma abordagem centrada na compreensão específica da complexa forma de organização social dos Ràmkkamêkra/Canela. Com isso, espera-se melhorar o campo para a compreensão do Universo Musico-Ritual Ràmkkamêkra/Canela que será abordado a partir do capítulo IV.

CAPÍTULO III

OS POVOS RÀMKÔKAMĚKRA/CANELA

“No campo, nós, antropólogos, não escolhemos muitas das características de nossas relações com as pessoas. Elas são escolhidas para nós. Flexibilidade, imaginação e humildade são essenciais.” (Seeger/2015)

Como abordado no capítulo anterior, os RàmkôkamĚkra/Canela tornaram-se conhecidos na literatura antropológica a partir de Curt Nimuendajú em sua obra *The Eastern Timbira* (1946). Nimuendajú esteve com este povo cerca de quinze meses entre os anos de 1929 e 1936. A semelhança da organização social e ritual deste povo com os demais povos Timbira permitiu a Nimuendajú a generalização, então, de suas observações para um conjunto de povos³⁵. Aqui pretendo apresentar com mais detalhes aquele povo, mostrando suas características históricas, sociais e culturais. Com isso desejo apresentar ao leitor elementos que lhe permitam a posterior compreensão do *Pepcahàc*.

Além das semelhanças destacadas por Nimuendajú (como sistema de metades, sistema de classes de idade, complexos rituais de formação de pessoas), existem também semelhanças linguísticas e uma intensa e sofisticada rede de relações estabelecidas entre esses “diferentes” povos que são os Timbira, a qual já foi observada por outros antropólogos que realizaram suas pesquisas com diferentes povos desse conjunto (Ladeira, 1982 e Giraldin, 2000, 2001, 2004).

Essa rede de relações pode ser observada através do sistema de conhecimento médico tradicional (o que leva pessoas a buscarem auxílio consultando xamãs em outros povos) e de outros conhecimentos (como a agricultura), dos *amji kĭn* (festas), das relações de casamentos e de parentesco.

³⁵ O conjunto conhecido como Timbira inclui, além dos RàmkôkamĚkra/Canela, também os Apànjekra/Canela, os Krepÿmkateje, os Kreye, os Pyhcop catiji/Gavião e os Krĭkati, todos no Estado do Maranhão. Existem ainda os Gavião Parakateje, no Pará, além dos Krahô no Tocantins. A estes Nimuendajú chamou de Timbira Oriental. Os Apinaje, Nimuendajú classificou como Timbira Ocidental.

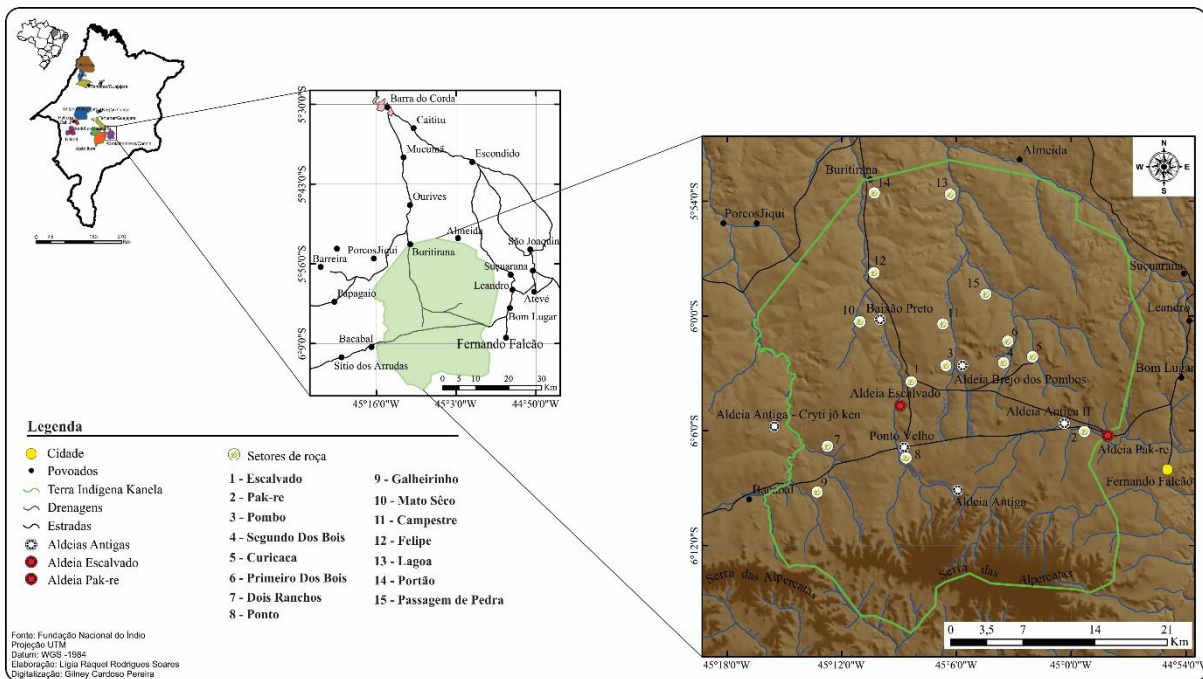


Figura 2 – Terra Indígena Kanela

Os Ràmkkâmẽkra/Canela vivem atualmente na Terra Indígena Kanela, onde está a aldeia Escalvado, localizada na divisão político-administrativa do município de Fernando Falcão (antigo povoado Jenipapo dos Resplandes), município desmembrado de Barra do Corda em 1996. A T.I. Kanela dista 40 km de Fernando Falcão e a 120 km de Barra do Corda, ao sul do Estado do Maranhão, em região de cerrado, e possui área de 125.212 hectares, demarcada entre os anos de 1971 e 1983 (Ver figura 2, na página anterior).

A Terra Indígena Kanela é cercada por povoados que são formados, em sua maioria, por pequenos produtores agropecuários. Entre esses povoados estão: Leandro, Bacabal dos Maciel e Sítio dos Arrudas, entre outros³⁶, que estiveram envolvidos nos ataques aos Canelas em 1963, durante o primeiro movimento messiânico³⁷ (Silva Júnior, 2006: 11). Mas essa região tem sofrido com o avanço desenfreado da monocultura (sobretudo soja e eucalipto), especialmente em torno das terras indígenas, o que tem ocasionado uma série de problemas e entraves para os indígenas da região.

Segundo Crocker (2009: 16), os Ràmkkâmẽkra/Canela atualmente afirmam ser descendentes de pelo menos cinco diferentes povos Timbira³⁸. Porém a literatura atual dá conta que os Ràmkkâmẽkra/Canela são originários de uma reunião de diversos outros povos Timbira³⁹ (Crocker, 2009; Oliveira, 2002; Silva Júnior, 2006). Segundo Crocker (2009: p. 14) por volta de 1700 os povos Canela viviam em aldeias entre os rios Parnaíba e Tocantins e, embora não se tenham

³⁶ O sertão centro-este maranhense, na região dos Canela, é dividido por OLIVEIRA (2002) em: Alto e Baixo Sertão. Atualmente, os regionais e os Canelas chamam essa região de Sertão I e Sertão II. Os povoados aqui citados foram em sua maioria fundados durante o começo da segunda metade do século XIX, em torno de 1845, cf., Crocker (1990); Oliveira (2002).

³⁷ Movimentos inspirados na crença do retorno de um herói mítico, libertador, messias, com poderes e atribuições que poderiam ser aplicadas ao cumprimento da causa de um povo ou grupo oprimido. Sobre movimentos messiânicos Canela ver Crocker (1990); Carneiro da Cunha (1973; 2009); Silva Júnior (2006). Para o messianismo Krahô, ver Melatti (1967;1972).

³⁸ Estes cinco povos são: 1) os *Ràm-kô-kâm mẽ-kra* ou *Mêmörtũmre*; 2) os *Irom-catêjê* (mato-povos que também foram chamados de Mateiros); 3) os *Xoo-kâm-mẽ-kra* (traduzível por filhos da raposa); 4) os *Carë-kâm-mẽ-kra* (filhos do barro vermelho) e 5) os *Crôô-re-kâm me-hkra* (filhos do porco caítitu).

³⁹ Os outros povos são: *Apànjekra* (filhos da piranha), *Côhtyc-re kam-mẽkra* (filhos da água preta), *Krohti kam-mẽkra* (filhos da mucura), *Kêncatêjê* povo da serra), *Kyhti-kô kam-mẽkra* (filhos do lugar dos cedros), *Krahô kam-mẽkra* (filhos dos Krahô), *Krēnjê kam-mẽkra* (filhos dos Krenjê), *Apinaje kam-mẽkra* (filhos dos Apinaje).

dados exatos sobre a quantidade de povos Timbira que existiam, estima-se entre trinta a cinquenta povos, chamados pelos colonizadores portugueses como Timbira, mas que se autodenominavam *mêhhĩ*. Esse termo é ainda utilizado como etnônimo por todos os outros povos Timbira, com exceção dos Apinaje que se autodenominam *panhĩ*.

Antes da fase histórica considerada de pacificação, os diferentes povos Timbira eram inimigos e lutavam entre si. Havia aqueles que formavam alianças e negociavam, muito embora as alianças, segundo Crocker, não pudessem ser plenamente confiáveis devido especialmente aos ataques de surpresa que ocorriam, geralmente por vingança ou para manter em baixa o número de inimigos, causando dessa forma uma proliferação de rixas entre as diferentes “nações” Timbira (Crocker, 2009: 15).

Essa diversidade de origem dos Ràmkkamêkra/Canela é explicitada durante o ritual do *Pepcahàc*, chamado por Crocker de Guerreiros Simulados⁴⁰, momento em que essas diferentes identidades são assumidas e reafirmadas. Em um dos atos desse ritual, os descendentes masculinos do principal povo (*Mêmörtũmre*) sentam-se no centro do pátio, enquanto que os homens que pertencem aos demais povos, que se juntaram para formar os Ràmkkamêkra/Canela, sentam-se nas bordas do pátio, na direção geográfica de onde eles são oriundos, cada um com seus líderes, os *Tamhàc* (chefes honorários) de cada um desses povos.

Durante outro momento do ritual do *Pepcahàc* são encenados ataques aos outros grupos parados na beira externa da rua circular. Nesse ato, chamado de *Apê craw-crawre*, é cantada uma cantiga empolgante, com muita gritaria e drama. Linhas de inimigos são formadas segurando varas e, no último momento, quando estes estão prestes a se enfrentarem, entram em cena os dois descendentes dos chefes-de-visitas (*krĩ cunêa mẽ hõ pahhi* ou chefes honorários) que se inserem desarmados no espaço entre os guerreiros cuja descrição será detalhada no quinto capítulo desta

⁴⁰ Veremos no capítulo V, onde descrevo o *Pepcahàc*, que tenho outra definição para esse termo, a partir das informações encontradas em meu trabalho de campo.

tese. A alta honra da posição cerimonial desses dois homens obriga os guerreiros a interromperem os seus ataques. Esse papel cerimonial é uma prerrogativa transmitida de forma patrilinear, havendo duas linhas de descendência deste papel. Ou seja, existem sempre dois desses chefes honorários na aldeia.

Apresenta-se ali, neste ritual, o respeito à presença aos chefes-de-visitas com seus amigos formais. Nesse momento, cantam bem mais alto, batendo os pés ritmicamente e levantando uma enorme nuvem de poeira. Após toda essa encenação o canto ali entoado chega ao fim, o ato se encerra e a multidão se espalha pela aldeia. Segundo Crocker (2009: 31), a ferocidade encenada neste ritual é uma evidência convincente da antiga belicosidade dos Canela. Mas também evidencia o alto valor que os Canela destinam à manutenção da paz interna.

O povo mais fortalecido naquele momento de reunião dos diferentes povos era o *Mēmortũmre*. E esse processo de reunião com diferentes povos, formando os Rãmkkãmẽkra/Canela, deu-se por diferentes fatores. Como mostra Crocker (2009: 27) os *Xoo-kãm-mẽ-kra* (povo Raposa da aldeia Mucura) juntaram-se aos *Mēmortũmre* em 1900, em decorrência da diminuição de sua população e por conta da usurpação das suas terras, promovida pelos conquistadores brasileiros; os *Carë-kãm-më-kra* (povo do barro vermelho), os *Crô-re-kãm-me-hkra* (povo filhos do caititu) e os *Iromcatejê* (povo da mata) juntaram-se por razões similares: perda de espaço territorial no processo de ocupação pelos não-indígenas. Para essas reuniões dos povos, ocorreram cerimônias específicas no momento dessa unificação (Crocker, 2009: 27-29), como as performances relacionadas ao que Crocker chamou de *veado cansado*, que era o ato de estabelecimento dos chefes-honorários, uma instituição presente entre os Timbira.

O povo que desejava a paz enviava um guerreiro desarmado agindo como se fosse uma caça ferida. Este, se aceito pelo povo visitado, tornava-se o chefe-honorário do povo visitado entre os visitantes, devendo atuar para defender os interesses do outro povo dentro do seu próprio povo. O povo visitante também escolhia, dentre os guerreiros do povo visitado, um deles e o elegia como

seu chefe-honorário, para defender os interesses dos visitantes dentro do seu povo de origem. Além disso, nestas situações estabeleciam-se trocas de favores sexuais entre os membros de sexo oposto dos dois povos e promoviam-se casamentos entre os casais dos diferentes povos.

No entanto, após a reunião desses diversos povos em uma única aldeia, as tensões constantes levaram a acusações de feitiçaria entre eles. Esse foi o motivo que ocasionou a execução de um feiticeiro do povo *Xoo-kãm-mẽ-kra* (Raposa), morto na ausência dos Anciões Raposa no Conselho dos Anciões Canela, episódio que gerou a separação desses povos durante dez anos.

Quanto ao nome Canela, ninguém sabe afirmar ao certo a sua origem. Para Nimuendajú (1946), esse nome é originário de um antigo nome de uma formação geomorfológica, conhecida como Serra da Canela, localizada, segundo Crocker, nas terras dos Apànjêkra.⁴¹

Crocker (2009: 17) supõe que as autoridades brasileiras da época, acostumadas com os Tentehar/Guajajara, utilizaram o termo Canela para fazer distinção entre estes diferentes povos e para isso se referiam aos Canela como aqueles que possuíam canelas mais finas comparada aos Tentehar/Guajajara, dado o contexto de contraste físico entre os dois povos.

Outro ponto que considero que deva ser apontado, e que provavelmente deva ter chamado a atenção das autoridades brasileiras para efetuar tal distinção, relaciona-se à pintura realizada pelos Canela nessa região do corpo, pois os eles geralmente utilizam pintar a perna de urucum, diferentemente dos Tentehar/Guajajara que não a pintam de urucum, mas sim de jenipapo.

A organização social dos vários povos reunidos pode ser explicada da seguinte forma. A unidade cotidiana básica é a família elementar (pai, mãe e filhos), o grupo doméstico (constituído por várias famílias elementares) e o segmento residencial, o qual circunscreve vários grupos domésticos numa determinada sequência de parentela orientada matrilateralmente. Uma família elementar pode partilhar de uma mesma habitação junto com outras famílias elementares do mesmo

⁴¹ Em um texto escrito sobre rituais de iniciação masculino, Crocker ([1982] 1984) chamou os Canela de “cinnamon people” referindo-se à especiaria chamada canela.

segmento. No entanto, os pertences de cada família elementar concentram-se num determinado canto da casa. Ao servirem as alimentações, cada uma das famílias elementares que habitam a casa formam seus “*grupinhos*” separados para comer (Melatti, 1978; Crocker, 1990).

Entre os Ràmkôkamêkra/Canela, assim como corre entre outros povos Jê, em muitos casos o grupo doméstico não reside na mesma habitação, mas sim em habitações contíguas, em que cada uma delas possui uma família elementar com os seus objetos de cozinha e outros equipamentos que podem ser emprestados com muita facilidade entre os parentes (tv, vídeo, fogão, geladeira) objetos para caça e para as roças. As roças também são plantadas pelos grupos domésticos, havendo uma roça para cada família elementar. Cada segmento residencial tende a plantar suas roças em uma mesma porção do território, chamado de “setor de roça” (ver figura 2, p. 127), local onde os grupos domésticos passam a maior parte do tempo quando não há nenhum ritual em andamento na aldeia.

Os segmentos residenciais formam unidades exogâmicas. A uxorilocalidade cria uma ideologia uterina, uma vez que as mulheres permanecem no mesmo segmento residencial de nascimento, enquanto que os homens saem para morar em outro segmento residencial. Dessa maneira, as mulheres de um segmento serão mães (M, MZ) ou avó (MM, MZM) ou irmãs (Z) ou primas paralelas, mas classificadas como irmãs (MZD) de um homem. Por isso o casamento sempre se dará com um homem de outro segmento residencial.

Cada segmento residencial possui um acervo de nomes pessoais, que são reconhecidos, conservados e aumentado com a criação de novos nomes. Assim é importante ser comentado, dentro da estrutura social, a transmissão de nomes, tema relevante dentro do sistema de parentesco entre os povos Timbira.

Para a maioria dos Timbira, os nomes pessoais fazem parte de um conjunto fechado (porém não finito) e são transmitidos, para ego masculino, de alguém que esteja na categoria de *keti*, que inclui a posição de pai do pai (FF) irmão do pai do pai (FFB) e também inclui irmão da mãe (MB), pai da mãe (MF), para quem estiver na categoria de *intwa* (SS, ZS, BDS) . Para ego feminino os

nomes podem ser transmitidos por alguém que esteja na categoria *tyj*, que inclui MM, MMZ, FZ, FM, FMZ, também para quem estiver na categoria de *intwa* (DD, ZDD, ZD, SD, ZSD). No entanto, apesar dos nomes sempre serem transmitidos dentre estas categorias, alguns fatores interferem nessa transmissão (tanto na posse quanto na propriedade) e na circulação dos nomes entre “segmentos residenciais” Timbira, que são semelhantes às “Casas” Kayapó⁴² (Lea, 2012).

Porém entre os Ràmkkàmẽkra/Canela existe, assim como para os demais Timbira, também a transformação dos apelidos em nomes. Uma pessoa Ràmkkàmẽkra/Canela também pode, deliberadamente, inventar nomes que explicitem suas características individuais. Esses nomes são dados para outras pessoas dentro do sistema de nomeação e serve para aumentar o acervo de nomes do segmento residencial de nascimento da pessoa. Com o tempo, esses nomes que expressam características individuais são transformados em nomes que pertencem a um determinado segmento residencial e que precisam voltar ao seu lugar de origem.

A principal característica do sistema de transmissão de nomes entre os Ràmkkàmẽkra/Canela se dá pela relação que eles estabelecem entre dois irmãos (reais ou classificatórios), de sexo oposto, chamada de *amji pýtàr*. Nesta relação os dois irmãos combinam que ele dará seus nomes para o filho dela e ela dará os nomes dela para a filha dele. Essa combinação normalmente é feita pelas mulheres enquanto os dois irmãos são ainda bastante jovens para a fazerem por si mesmos.

Assim, quando esse rapaz crescer, ele se casará com alguém de outro segmento residencial e lá terá seus filhos. Então a sua irmã, que permanece no segmento de origem, transmite um de seus nomes para a filha dele, em outro segmento diferente do dela. Ao mesmo tempo, o nome dele retorna imediatamente para o segmento residencial onde ele nasceu.

⁴² Vanessa Lea utiliza a noção levistraussiana de *Societies à Maison* (sociedades de Casas) para explicar as características dos Kayapo que tem habitações (ou grupos de habitações) detentora de propriedade sobre acervos culturais (como por exemplo, o direito de uma Casa de guardar todos os maracás da aldeia) que são mantidos e conservados pelos seus habitantes. Em certa medida, Casa Kayapo assemelha-se aos segmentos residências Ràmkkàmẽkra/Canela.

A principal razão, do ponto de vista masculino, para racionalizar sobre essa relação, diz respeito à lógica das metades concêntricas *Ahtyk mã ahkra* e *Cà mã ahkra*. Os homens dizem que fazer *amji pýtàr* com uma irmã garante a ele a transmissão de seu nome e aumento do número de membros da sua metade, cuja afiliação, como veremos adiante, se dá através da transmissão do nominador ao nominado. Porém o que se pode observar é que os diversos papéis cerimoniais que são *xakat* (ver figura 3 p. 37) de um grupo doméstico, são exclusivamente masculinos⁴³. E como os *xakat* são bens do acervo de um grupo doméstico do segmento residencial, a volta imediata do nome do tio para o sobrinho, faz com que o papel cerimonial continue sendo executado por um homem (jovem) de dentro do segmento (*amxý jō pahhi, hác-re*). Já os papéis cerimoniais que são exercidos pelas mulheres, eles não são transmissíveis (*pahhi kwýj, mēhcujxwý*). Então os nomes femininos podem circular pelos outros segmentos residenciais e podem voltar ao local de origem depois de duas ou três gerações, uma vez que somente havendo um casamento é que o nome feminino pode voltar, dado pela irmã do rapaz que veio a se casar no segmento de origem daquele nome feminino (Ladeira, 1982).

Assim, os nomes masculinos estão sempre dentro do segmento residencial, enquanto que os nomes femininos normalmente não estão dentro do seu segmento originário. Os *Ràmkkãmēkra/Canela* fazem uma raciocínio comparativo e falam que os nomes femininos podem ser vistos como o dinheiro, que passa em várias mãos mas não perde o valor original. Ou então associam os nomes a coisas alugadas. Os usuários sabem que são possuidores do nome mas não seus proprietários, pois sabem que o nome pertence a determinado segmento residencial. E dizem também que as mulheres sabem catalogar os nomes de seu segmento residencial e cuidam para que sua propriedade não se perca. Mas, caso as mulheres não tenham esse cuidado de lembrar sempre do

⁴³ *Xakat* pode ser traduzido por começo, início de algo, ou o lugar de alguma coisa. Aqui, entretanto, se refere ao direito de desempenhar determinado papel cerimonial. Grupos domésticos dentro dos segmentos residenciais são detentores desse direito que é transmitido matrilateralmente, sendo que o tio nominador (MB) (que desempenha esse papel) transmite esse bem ao sobrinho (ZS) através do ato de transmissão de nomes pessoais.

acervo onomástico do seu segmento residencial, os possuidores podem se apropriar do nome, roubando-o.

Não existe uma cerimônia especial para realizar a transmissão do nome, ao contrário dos Apinaje, por exemplo, como mostrou Giraldin (2000). Os nomes são conferidos ao recém-nascido, no caso de ter ocorrido o *amji pýtàr*, mas numa corrida de tora grande *Pàr*⁴⁴, deve-se ir até o pátio de anunciar formalmente que houve a transmissão daqueles nomes. Da mesma forma, em caso de ocorrer uma separação entre um casal com filhos e a família da mulher não quiser mais manter os nomes femininos que foram atribuídos à filha do casal por alguma irmã do homem, portanto vindo do segmento residencial de nascimento dele, a mulher aproveita a corrida de uma tora grande *Pàr* e anuncia publicamente no pátio a devolução dos nomes da criança. Nessa situação, então outros nomes, normalmente de dentro do próprio segmento residencial da ex-esposa, serão transmitidos para a criança.

Ao conversar com os Ràmkkàmëkra/Canela sobre os nomes inventados, percebemos o quanto eles ficam orgulhosos de serem inventores de nomes “bonitos” que os receptores se orgulham por possuírem tais nomes.

Com a transmissão dos nomes masculinos, o nominador também transmite ao nominado a afiliação a uma das metades concêntricas (*Ahtyk mǎ ahkra* ou *Cà mǎ ahkra*) e também papel cerimonial, caso ele seja possuidor do direito de execução de algum deles. Uma mulher afilia-se à metade da sua nominadora (sua *tyj*), enquanto for solteira. Ao se casar, porém, deverá sempre ser da metade do seu marido. Assim, por exemplo, se ela for da metade *Ahtyk mǎ ahkra*, como sua *tyj*, ao se casar com um homem *Ahtyk mǎ ahkra*, ela continuara na mesma metade, mas seu o seu marido for *Cà mǎ ahkra*, então ela mudará de metade. Após ter mudado de metade, suas nominadas que

⁴⁴ *Pàr* é uma tora de madeira, geralmente de jatobá, sucupira ou barriguda, que pode pesar até 130 kg. A corrida com essa tora sempre esta associada a um momento de mudança de estado ou condição. A ocorrência desta tora serve para abrir qualquer *amji kîn* ou para mudanças de tempo, como por exemplo a passagem de *Wýhtý* para *Mějpimràc*. Por isso será sempre durante uma corrida de *pàr* que a transmissão de nomes, ou a sua devolução, será anunciada.

receberem nomes após a mudança serão afiliadas a esta metade a que ela passou a pertencer. Essa nova afiliação não se desfaz caso haja um rompimento do casamento. A ex-esposa continuara com a metade afiliada após o casamento desfeito. Sua afiliação somente mudará em caso de novo casamento e se o novo marido for de outra metade diferente da metade dela.

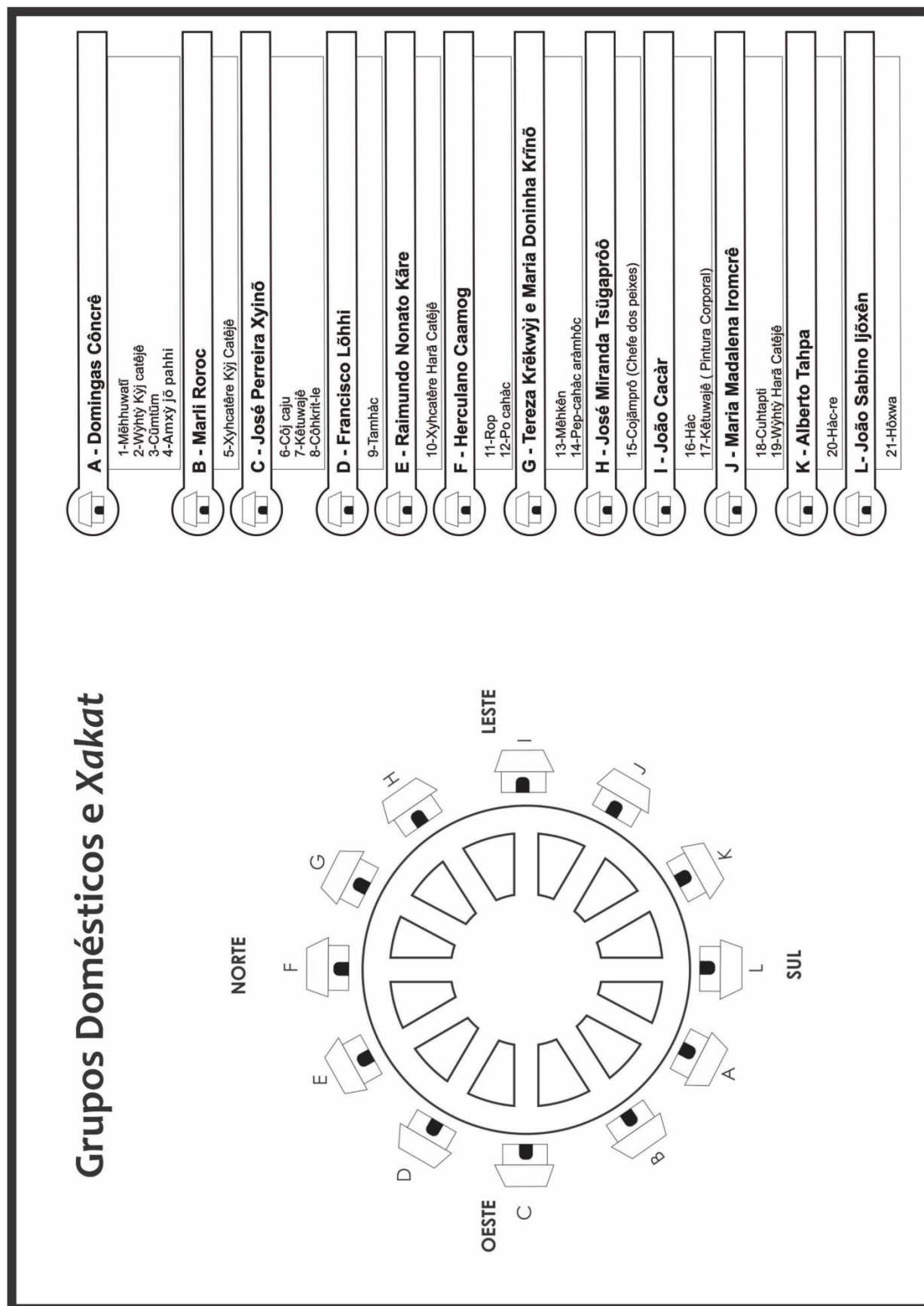


Figura 3 – Grupos Domésticos e Xakat

Os papéis cerimoniais que são transmitidos pelo nominador, são chamados de *xakat* (Crocker, 1979, 1990). Esse conceito nativo refere-se à prerrogativa que determinado grupo doméstico dentro de um segmento residencial em ter a posse e o direito de execução de determinados papéis rituais que são considerados parte do acervo de um determinado segmento residencial. Pode-se observar isso na figura 3. Note-se que o papel cerimonial do *hàc-re* (gaviãozinho) pertence ao grupo doméstico de Alberto *Tahpa*, dentro do segmento residencial maior (Casa K). Outros grupos domésticos deste segmento não podem possuir esse papel cerimonial, exceto se não houver mais nenhum jovem para executá-lo, por não ter recebido nome de seu nominador que performa esse papel. Neste caso, seria possível que este *xakat* passasse para outro grupo doméstico dentro do mesmo segmento residencial. Um outro exemplo são os *xakat* 13 e 14, ligados ao grupo doméstico G. Essas duas mulheres não tiveram filhos e, conseqüentemente, não haverá continuidade na transmissão desse *xakat*. Após a morte delas, certamente essa prerrogativa deverá passar a ser exercida por outro grupo doméstico dentro do segmento residencial, conforme informação de meu *inxũ* Sr. Francisquinho Tephot.

Vale a pena ressaltar, entretanto, que nenhum canto é *xakat*. Isso significa que os Ràm-kôkamêkra/Canela diferem bastante dos Kisedjê, por exemplo, para quem existem conjuntos onomásticos que conferem aos seus membros uma identidade social completa, pois realizam juntos performances rituais, executam determinados cantos, pintam-se com pinturas exclusivas do conjunto (Seeger, 2015: 39). Diferem também dos Apinaje, para quem determinados nomes pessoais possuem prerrogativas rituais e cantos específicos que somente podem ser executados pelas pessoas portadores daqueles nomes (Giraldin, 2000: 142-144).

O transmissor do nome tem responsabilidades sociais para com seus nominados. Será o nominador quem deverá confeccionar o maracá para seu nominado caso ele seja escolhido como cantor novo de destaque (*Mẽ hõ pahhi increl*). Da mesma forma, quando o conselho *Prohkam*

concede o *Kruwaxwà* (bastão cerimonial) e/ou o *Hàc jara* (cocar grande, literalmente Asa de Gavião), (ver figuras 15 e 16, pp. 174 e 175) com os quais se canta no *Krĩcape* (caminho radial), cabe também ao nominador confeccioná-los. Cabe a nominadora confeccionar o *Hahhĩ* (tipóia feita com linhas de algodão trançadas ou com missangas) que são usadas pelas cantoras quando as jovens são reconhecidas como tendo talento para música a ser desenvolvido sob orientação da nominadora. Ao nominador de um rapaz cabe a tarefa de ornamentá-lo quando ocorre o casamento, da mesma maneira que cabe ao nominador o direito de receber a principal parte do preço do noivo que é pago pela família da noiva. Caso o “dote” seja a carne de um boi, por exemplo, o nominador ficará com a metade, enquanto que a o grupo doméstico do noivo ficará com a outra metade.

Os Ràmkkamẽkra/Canela também estruturam-se em sistemas de metades e em sociedades cerimoniais e etárias (as classes de idade). Eles se caracterizam por possuírem inúmeras associações transversais e relacionamentos formais e informais, ou seja, as denominadas amizades formais e informais (Crocker, 1990 e Giraldin, 2000). As aldeias dos Ràmkkamẽkra/Canela são circulares, com caminhos radiais que partem dos segmentos residenciais levando até o pátio da aldeia. No caso da aldeia Escalvado, que possui uma população de mais de dois mil habitantes, pode-se observar vários círculos concêntricos e outras ocupações mais afastadas do pátio.

A estrutura política do pátio dos Ràmkkamẽkra/Canela é composta por diferentes categorias, como major, conselho *Prohkam* (conselho composto por anciãos) e *pahhi* (cacique, chefe, grande líder).⁴⁵

Nessa estrutura do pátio existem duas metades às quais todos os homens se afiliam através das classes de idade: *Kỳj catejê* e *Harã catejê*, e que tem ligações diretas com as diferentes funções e cargos masculinos no pátio, nas questões políticas e cerimoniais. A primeira é tida como a parte de

⁴⁵ O fato do pátio ter essa estrutura pode ter relação com uma explicação da reunião de vários povos e dos contatos iniciais estabelecidos com a sociedade não-indígena. Dentre os outros Timbira, como por exemplo, os Krahô, o pátio é estruturado da seguinte maneira: um *pahhi* e dois prefeitos (que são os responsáveis pela condução dos rituais).

cima da aldeia (associado ao sol nascente, ao leste) e a segunda a parte de baixo da aldeia (lado do poente e oeste).

Para Crocker (2009) os Ràmkkamēkra/Canela possuem cinco sistemas de metades e, restritos à esfera masculina, seis grupos do pátio central (que seriam as classes de idade), cinco associações rituais, duas ordens hierarquizadas e cinco agrupamentos de homens. As mulheres não possuem associações, mas quase todos os grupos masculinos têm duas meninas associadas, as quais são escolhidas pelo *Prohkam* como integrantes dessas agremiações masculinas.

Vale a pena destacar aqueles grupos que Crocker chamou de os seis grupos de pátio, mas que se tratam das classes de idade, pois neles está contido o grupo dos *Prohkam* que é o conselho dos anciãos e soberano nas decisões políticas da aldeia. Atualmente, na verdade, cada uma das metades *Kỳj catêjê* e *Harã catêjê* possui quatro grupos que são as classes de idade. Os grupos são nominados e com locais fixos de reunião no pátio. A inclusão de nova classe depende da formação de um novo grupo de iniciandos, após passar pelas duas fases dos rituais *Kêtuwajê* e duas vezes pelo *Pepjê*.

Nimuendajú (1946: 91) mencionou a existência de cinco classes de idade, sendo duas de cada metade e quinta o conselho de anciãos, o *Prohkam*. Crocker (1990, 195) mencionou também a existência de seis classes de idades, sendo uma delas o *Prohkam*, porém argumenta que em 1958 os Ràmkkamēkra/Canela não sabiam mais distinguir o ciclo de sucessão das classes de idade e listou os nomes sem os separar em metades. Vejamos na tabela adiante.

Segundo meus dados de campo, os Ràmkkamēkra/Canela nominam a existência de dez classes de idade, sendo cinco de cada metade. Porém as classes que estão em processo de sucessão, são as quatro primeiras de cada metade. A quarta (*Prohkam*, da metade *Harã* e *Cukoiti kām mǎ*, da metade *Kỳj*) está na posição final nesse processo sucessivo. A classe *Prohkam* forma o conselho dos anciãos, os quais tem a prerrogativa da tomada de decisões finais em qualquer questão da vida social da aldeia. Algumas pessoas até brincam associando essa classe a Polícia Federal ou ao Supremo

Tribunal Federal, pois a decisão ali proferida não cabe recurso a nenhuma outra instância. A quarta classe da metade *Kỳj catejê* (*Cukoiti kām mǎ*) apesar de ser última fase de sucessão, ela não faz parte do conselho de anciãos e não participa das decisões finais. A quinta classe da metade *harǎ* são os *Prohkam tũm* (*Prohkam* velho) ainda vivos, mas que já foram sucedidos pela nova classe ascendente. A quinta classe da metade *Kỳj*, são também aqueles velhos que foram sucedidos pela ultima turma ascendente, porém, ao contrario dos *prohkam*, recebem outro nome, *Cahyhti kām mǎ*, que significa amendoim grande.

Tabela 1 – Metades e Classes de idade Ràmkkôkamekra/Canela

	Metade <i>Harǎhcatêjê</i>	Metade <i>Kỳjcatêjê</i>
Curt Nimuendaju (anos 1930)	Põhitikama Rópkama Próhama (conselho)	Kratākama Kapranpotikama Kokru ´tkama (conselho) Kokóekama (conselho)
William Crocker (1950-2000)	Pró-khamǎ Kukhoykhāmǎ Pàn-ra-khāmǎ, Ron-khāma Tsêp-ti-khāma Hàk-ti-khāma	
Ligia Raquel R. Soares (2015)	1) Capria kām mǎ 2) Pàn-rǎ kām mǎ 3) Ron kām mǎ 4) Prohkam (conselho) 5) Proh-kām mēhtũm (conselho velho)	1) Hác-ti kām mǎ 2) Wakõti kām mǎ 3) Crõti kām mǎ 4) Cukoiti kām mǎ 5) Cahyhti kām mǎ

Para formar uma nova turma de uma metade, demora-se em torno de 10 anos. Enquanto uma metade realiza a formação de uma nova turma, a outra metade aguarda. Dessa maneira, para a

composição de uma nova classe de idade em ambas as metades demoram-se em torno de 20 anos. As classes ocupam lugares pré-estabelecidos no pátio e vão mudando de local a cada vez que ingressa uma nova. Assim, cada classe é nominada de maneira diferente a cada mudança de lugar no espaço do pátio (ver figura 4 adiante). A última classe dos *Harã catejê* é a dos *Prohkam*. Essa classe é exclusiva aos membros dessa metade e ela exerce o papel de autoridade suprema na aldeia. A estrutura circular concentra dois importantes lugares: o “pátio” e os “segmentos residenciais”. Entre os Ràmôkamêkra/ Canela o pátio é um ambiente tipicamente masculino, local público onde acontecem as decisões políticas da aldeia, ao qual as mulheres, na grande maioria das vezes, não fazem muita questão de fazer parte.

Processo de posicionamento no pátio pelas classes de idade



A seta indica a direção de movimentos do posicionamento das classes de idade no pátio de acordo com a formação de nova classe.

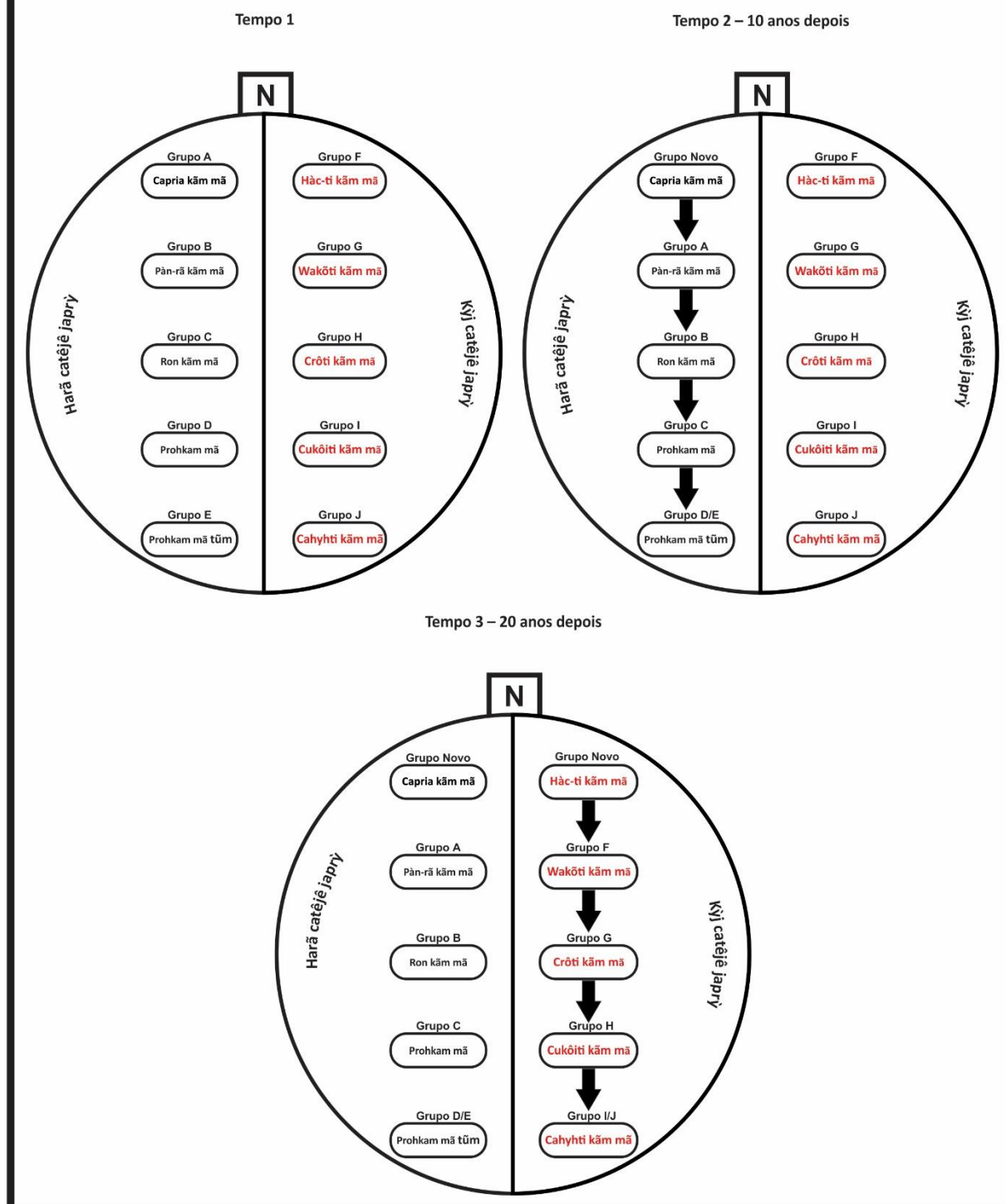


Figura 4 – Posicionamento das classes de idade no pátio

O pátio, na concepção dos Ràmkkôkamêkra/Canela, é um local referenciado como eminentemente masculino. Ali é o lugar de discutir assuntos que estão no âmbito masculino, de tomar decisões que competem somente aos homens e de fazer atividades masculinas – fumar, conversar, discutir e decidir sobre as festas, discutir sobre os serviços relacionados a aldeia (retirada de palha para cobrir as casas, limpeza do pátio e de alguns caminhos radiais). Pode até ser que as mulheres tenham influências em algumas decisões discutidas no pátio (através da influência nas conversas com seus maridos no ambiente doméstico), mas elas não podem comparecer e ficar por lá. Quando isso acontece, as mulheres são alvo de conversas e são consideradas como pessoas sem respeito, porque aquele não é o seu lugar.

Já os segmentos residenciais são ambientes predominantemente femininos, local do privado que comportam os grupos domésticos, espaço onde estes grupos relacionam-se entre si. Entretanto, os segmentos residenciais entre os povos Timbira têm um grande peso nas “questões políticas” apesar de ser um fato que acontece de forma sutil e quase invisível.

Apesar dos segmentos residenciais serem um ambiente de domínio feminino, o sistema de parentesco é cognato, isto é, reconhece-se terminologicamente o parentesco tanto para o lado paterno quanto materno. No entanto, a residência pós-matrimonial é, como para a maioria dos Jê, matrilocal, ou uxorilocal (Melatti, 1978 ; Giraldin, 2000). Isso gera nesses povos uma ideologia uterina, devido ao fato das mulheres sempre permanecem nas casas e serem os homens os que circulam pelas outras casas com o casamento. Entre os Ràmkkôkamêkra/ Canela esse é um sistema muito operante.

Assim como nos demais Jê Setentrionais, no caso dos Ràmkkôkamêkra/Canela, não podemos falar em organização matrilinear por não haver nenhuma linearidade relacionada a um grupo de filiação de pessoas. Entretanto, os dados levantados num primeiro trabalho de campo aponta para um tipo filiação paralela ligada aos povos que compõem os atuais Ràmkkôkamêkra/Canela. Assim, os

filhos se filiam ao povo do pai enquanto as filhas são consideradas pertencentes ao povo de origem da mãe.

Ao que tudo indica, essa parece ser uma forma de demarcar claramente uma identificação dos descendentes dos povos que compuseram os atuais Ràmkôkamêkra/Canela e tal identificação não é suprimida com a passagem do tempo sendo, ao contrário, mantida exatamente por esse sistema de filiação. E o principal momento de explicitação desta característica e de descoberta por parte daqueles que ainda não investigaram sobre suas filiações, se dá durante o ritual do *Pepcahàc*. Crocker já havia chamado a atenção para esta característica do sistema a de parentesco Ràmkôkamêkra/Canela ainda nos anos 1970, em artigo apresentado ao Congresso de Americanistas (Crocker, 1977: 261) e voltou a menciona-la superficialmente em sua monografia (Crocker, 1990: 208), argumentando apenas que Nimuendajú considerava que os Timbira Orientais o pertencimento tribal masculino era transmitido de pai para filho. Nimuendajú (1946: 217) referia-se a transmissão do papel de *Tàmhàc*, como chefe-honorário. Mas ele não se referiu a como se dava a transmissão do pertencimento feminino. Crocker (2009) tratou, também de forma rápida, dessa questão ao mencionar os vínculos **em volta** do círculo das casas (entre os segmentos residenciais mantidos por linhas femininas) e vínculos **através** do círculo de casas da aldeia (2009: 79-84).

Já entre os Jê Centrais (principalmente Xavante e Xerente) existem sistemas de filiação patrilinear que liga as pessoas aos clãs de seus pais. Entre os Bororo, também existem clãs, mas com filiação matrilinear. A despeito disso, ali também se verifica a regra de residência pós-matrimonial uxorilocal.

Nas sociedades Timbira o termo referente a “pai” (*inxũ*) é atribuído a todos os indivíduos que podem manter relações sexuais com a genitora de uma pessoa. Nesse caso todos os irmãos do “pai”, são considerados “pai”, porque são sexualmente viáveis, assim como todos os homens que possuem o mesmo nome do marido da genitora são chamados de “pai”. No entanto, para os Ràmkôkamêkra o

princípio da filiação paralela minimiza esta característica e maximiza a paternidade tida como “real”.

Assim como a “mãe” (*inxê*), todas as mulheres possíveis de manutenção de relações sexuais com o genitor, ou seja, as irmãs da “mãe” ou aquelas que por terem o mesmo nome que a mãe, são consideradas parceiras sexuais possíveis para o genitor e são chamadas de mãe.

Assim, podemos verificar que a construção da rede de parentesco fornece parte da estrutura social, assim como cria expectativas de comportamento que são importantes diretrizes para a ação. O que difere entre as diferentes culturas é como os diferentes seres humanos constroem e categorizam seus parentes e afins, e como se dirigem a eles ou se referem às pessoas nessas categorias (Crocker, 2009: 66).

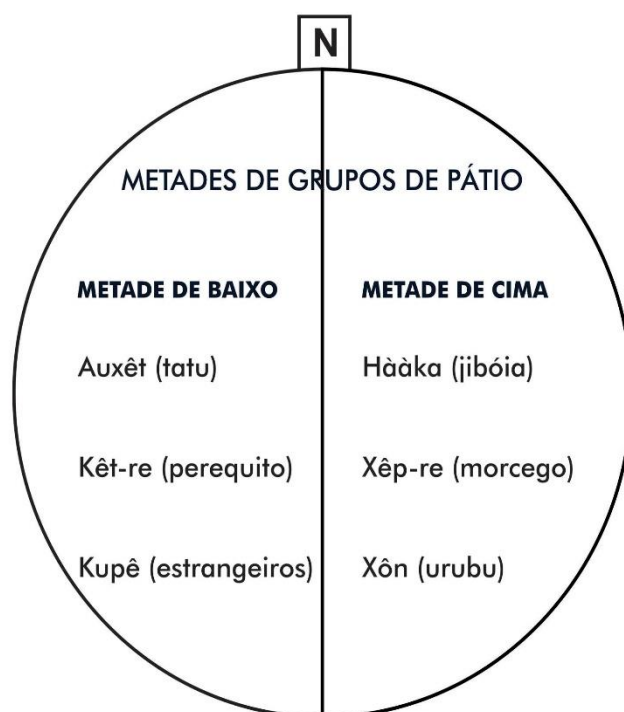


Figura 5 – Metades de grupos de pátio

Para esses povos, os rituais se constituem em importantes eventos que propiciam o bom andamento na vida cotidiana da aldeia, pois através deles são evidenciados os ciclos de vida, através das festas de furação de orelha, ritos associados à morte e ao luto, rituais de formação da pessoa,

como *Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pepcahàc*⁴⁶. Todos eles definem as relações dos indivíduos com o povo sendo estes rituais permitidos a todos da comunidade. Já os ritos que envolvem o nascimento de um bebê, são realizados no âmbito da família (Crocker, 2009: 102).

Além das divisões em metades diametraais apresentadas anteriormente, também são importantes as metades concêntricas *Cà mã ahkra* (os do pátio) e *Atỳhk mã ahkra* (os de fora pátio). Apesar da sua lógica concêntrica, os grupos de pátio a ela associados e seus locais de reunião no pátio estão de acordo com a lógica diametral, pois estão três a leste e três a oeste (conforme figura 5 adiante). Os novos membros (tanto masculinos quanto femininos) são incorporados pelos nomes pessoais. O/a nominado/a pertencerá à mesma metade do seu/sua nominador/a. E essa afiliação é explicitada, para os rapazes, no ritual de *Pepjê*, quando os jovens são associados aos seus nominadores e então separados em dois grupos. Essa metade concêntrica também abrange os demais seres do universo, segundo Nimuendajú (1946:84), de acordo com associação ao Sol (*Cà mã ahkra*) ou à Lua (*Atỳhk mã ahkra*).

Alem das metades diametraais *Harã Catejê* e *Kyj Catejê* e das metades concêntricas *Atỳhk mã ahkra* e *Cà mã ahkra*, em determinadas festas os *Ràmkkôkamêkra*/Canela também se dividem em grupos de pátio, aos quais a afiliação se dá através do tio nominador. Esses grupos são nominados e ocupam lugares pré-estabelecidos no pátio de forma que se conformam uma metade composta por três grupos de cada lado do pátio, como na figura na pagina anterior. Porém esses grupos de pátio são compostos apenas por membros masculinos (Nimuendaju, 1946:87; Crocker, 1990:199).

⁴⁶ Na língua dos *Ràmkkôkamêkra*/Canela, uma forma vocativa para chuva é *Mê Pahkrit-xwyjê*. Este termo refere-se a uma situação em que um grupo de jovens estava na habitação tradicional dos *Pepcahàc*, localizada fora do círculo de casas da aldeia. Conta-se que ninguém estava cuidando adequadamente do grupo de jovens, quando repentinamente formou-se uma chuva muito forte que se abateu sobre a aldeia. Passada a tempestade foram até a casa dos *Pepcahàc* mas não encontraram nenhum dos jovens lá. A chuva os haviam carregados todos. Por isso referem-se e relacionam-se intersubjetivamente com a chuva como uma turma de jovens iniciandos.

As descrições das atuações das pessoas Ràmkkôkamêkra/Canela, presentes nesse capítulo, chamam a atenção para uma característica do sujeito encontrada entre eles. Trata-se da noção de *divíduo* ou da *partibilidade* da pessoa (Strathern, 2006, Lea, 2012). Um mesmo sujeito não pode ser considerado um indivíduo que se constrói num determinado período e estabelece uma identidade que segue com ele pela vida toda. Ele, de fato, atua de maneira *dividualizada* em diferentes tempos e momentos da sua vida social. Essa é uma característica, sobretudo a pessoa masculina, pois um homem participa em distintos grupos sociais dentro de uma mesma sociedade.

De acordo com a classe de idade em que se formou, nos rituais ocorridos no tempo de *Wỳhtỳ*, ele será da metade *Harã catejê* ou *Kỳj catejê*. E como membro de uma dessas metades, ao longo de sua vida, a cada vinte anos seu grupo passará a ser conhecido por nome diferente e ocupará um lugar diferente no pátio. No período de *mejpiràc*, esse homem não se identificará como membro de um grupo de classe de idade, mas sim em uma das diferentes metades e grupos cerimoniais de pátio, de acordo com o *amji kìn* que está sendo realizado. E dependendo do *amji kìn*, ele também poderá ser de uma determinada sociedade cerimonial masculina. Além disso, ele também poderá desempenhar ainda algum papel cerimonial que tenha herdado do seu tio nominador e que seja *xakat* da sua casa de origem. Ou então poderá atuar de acordo com um papel cerimonial que possa ter herdado de seu pai. Além disso tudo, se ele tiver um comportamento jocoso durante algum tempo de sua vida, poderá ser “capturado” pelo grupo cerimonial dos *mêhkên* e se transformar também em um *trickster* durante sobre tudo a festa do *Tepjarkwa*. Aliás, o papel de *trickster* é o que se espera da maior parte dos amigos formais (*krixwỳ* [fem.] e *hàpin* [masc.]), em momentos rituais.

Lea (2012: 409), seguindo a linha teórica tratada por Strathern em seu livro *O Gênero da Dádiva* (Strathern, 2006) sobre a circulação de riquezas na Melanésia, explica que os nomes pessoais e *nekretx Mebengôkre/Kayapó* não são como propriedades externas que são transmitidas entre indivíduos, mas são como extensões das pessoas, aspectos *partíveis* que circulam e se combinam de incontáveis maneiras para formar singularidades. Essa abordagem implica que, ao

analisar o sistema de nomes e *nekretx*, o foco não está somente na transmissão e usufruto desses bens, mas na relação entre as pessoas das quais esses bens são aspectos partíveis, enfatizando a extensão das pessoas presentes naquele sistema de nomes e *nekretx* que os utilizam não somente como um objeto decorativo.

No caso Ràmkkòkamêkra/Canela, quero chamar a atenção para a partibilidade dos sujeitos e de como um determinado sujeito pode se transformar em diferentes tempos e momentos, em diferentes indivíduos, como vimos anteriormente, frutos de suas relações de nominação e também de sua formação enquanto ser Ràmkkòkamêkra/Canela.

Talvez para esse tipo de discussão de pessoas indivíduos eu possa recorrer a fractalidade e troca de perspectivas como propões Luciani (2001) baseado nas leituras também de Strathern e Viveiros de Castro. Não quero aqui nesse texto dizer o que se encaixa melhor para o caso dos Ràmkkòkamêkra/Canela. Penso que as duas proposições são interessantes e cada uma retrata as reflexões das experiências de campo dos pesquisadores e de suas leituras teóricas sobre a partibilidade do sujeito. Uma enquanto algo do sujeito que é partível, como no caso do nome Mëbengôkre/Kayapó, mas que leva consigo algo daquela pessoa e que, como Lea mostra, será redimensionado e se transformará em novas combinações a partir de um sistema de trocas e circulação de nomes a lá Strathern. Já o texto de Kelly faz a junção de dois conjuntos teóricos, Strathern e Viveiros de Castro, e realiza a sua análise na relação entre sujeitos, entre humanos e não humanos e entre inimigos e como essas relações se permeiam, mostrando a divisibilidade da pessoa no que ele nomina de *personitude fractal*, enfatizando o encerramento de pessoas inteiras em partes de pessoas quando no contexto “eu e outros”.

As partibilidades ou fractalidades entre os Ràmkkòkamêkra/Canela sempre se dá em relação ao outro. Ele é de um determinado grupo em relação a outro. Ele é de uma determinada classe de idade também em relação a outra ou a outras. Ele pertence a uma determinada metade também em

relação a outra metade. Constituindo, dessa forma, um sujeito partível dependendo do momento estabelecido em seu calendário de atividades, sejam elas rituais ou não, assim como o seu conjunto de nomes que mostra que ele não é uma pessoa inteira em si, mas um conjunto de pessoas em relação a outros sujeitos.

Os rituais dos povos Ràmkôkamêkra/Canela foram pesquisados e etnografados por Curt Nimuendajú e William H. Crocker⁴⁷. Ambos mostram em seus trabalhos⁴⁸ o vigor e a intensidade da vida ritual dos Ràmkôkamêkra/Canela fazendo-nos refletir sobre esse universo ritual em si e como os rituais são importantes para a sobrevivência desses povos.

Também é necessário entender minimamente o papel da *Wỳhtỳ*. Cada uma das metades diametrais, *Harã catejê* e *Kỳj catejê*, tem uma menina associada a ela que é pessoa de mais alto prestígio e considerada, pelos Ràmkôkamêkra/Canela como “rainha”. O direito de ser uma *Wỳhtỳ*, no passado, era um *xakat* de determinado grupo doméstico de um segmento residencial, conforme pode ser visto na figura 3, casa J (casa de Maria Madalena Iromcrê), que é o local detentor da prerrogativa de ser *Wỳhtỳ* de *Harã catejê*. Atualmente a escolha passou a ser uma atribuição do conselho *Prohkam*. As meninas *Wỳhtỳ* ficam nessa condição até atingirem a puberdade e estarem em idade de poderem se casar. Então é feita uma festa para finalizar seu período e para iniciar o período de uma nova menina.

⁴⁷ Atualmente este pesquisador vive em Washington (USA) e se dedica a escrever um livro sobre as festas dos Ràmkôkamêkra/Canela.

⁴⁸ Nimuendajú (*The Eastern Timbira*), 1946; Crocker, (*The Canela [Eastern Timbira] I: an ethnographic introduction*, 1990).

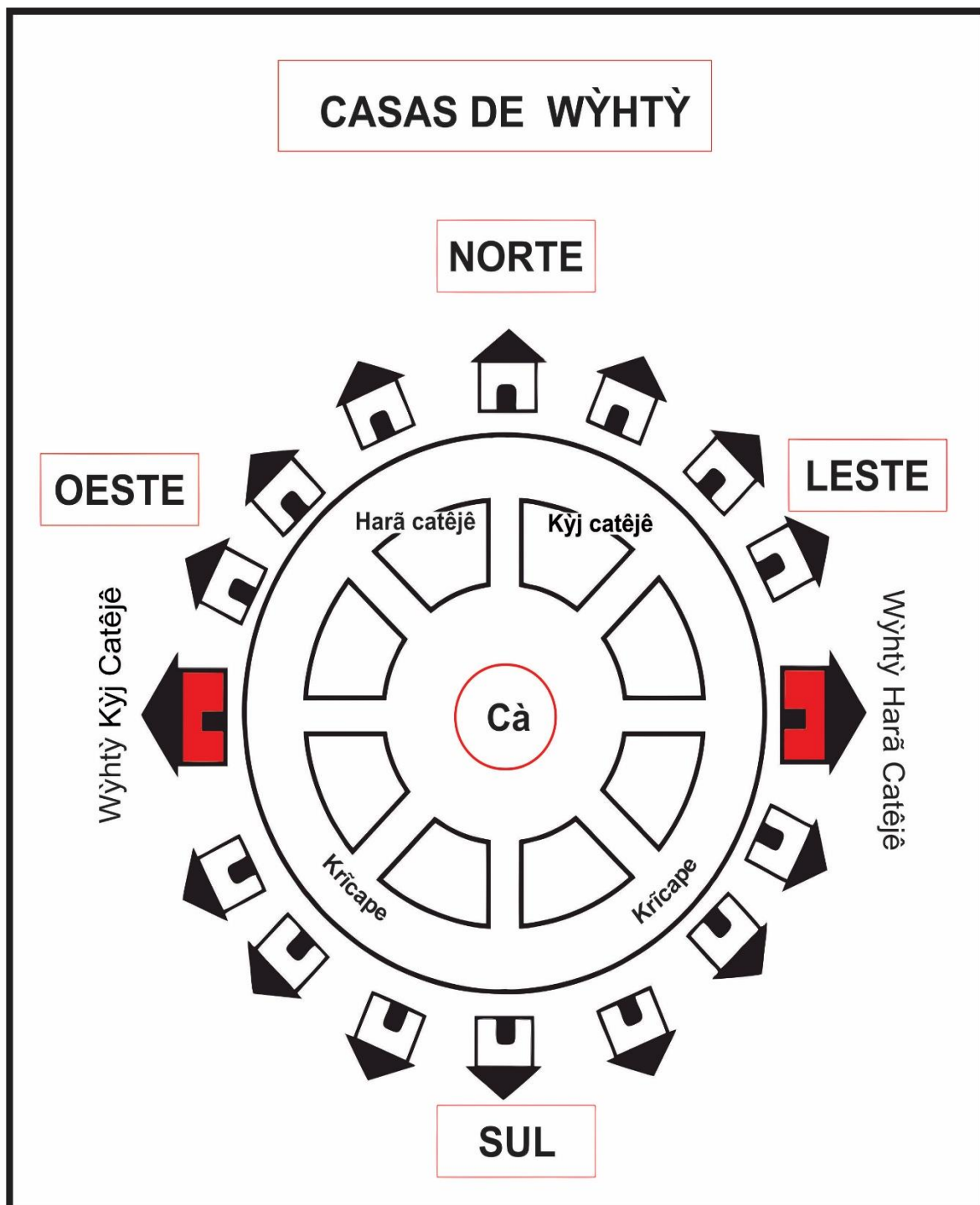


Figura 6 – Casas de Wýhtý

Cada uma das metades tem uma wýhtý. Assim, a metade *Harã catejê*, como espaço é o oeste da aldeia (lado do sol poente) tem como sua wýhtý uma menina em uma casa na parte leste da aldeia (espaço atribuído à metade *Kýj catejê*). O inverso é verdadeiro, a metade *Kýj catejê* tem sua wýhtý na parte oeste da aldeia. E a casa onde a wýhtý reside é o local de reunião dos homens daquela

metade, à qual os homens sempre irão, sobretudo durante períodos de intensa atividade ritual na aldeia, que envolva essas duas metades.

Uma menina *wỳhtỳ* é considerada como irmã dos homens daquela metade. Assim, tratam os membros da família dela pelos termos de referencia e vocativos adequados. Como a principal relação de respeito e de evitação entre os Ràmkkôkamêkra/Canela se dá entre um homem e sua irmã (Crocker, 1990 e 2009), então pode-se compreender que a *wỳhtỳ* simboliza uma hiper-irmã à qual os homens manterão todo respeito e cuja presença é sinônimo de atitude cerimoniosa por parte deles em relação a ela.

O período de *Wỳhtỳ* está associado à estação seca, iniciando-se imediatamente após o término das chuvas. Esse período compreende geralmente os períodos das colheitas ligados aos setores de roça (arroz, abóbora, fava, feijão e milho) que pode iniciar entre os meses de abril e maio, marcando assim o período em que inicia o tempo de *Wỳhtỳ*. E o término desse tempo acontece entre os meses de setembro e/ou outubro. O tempo de *Wỳhtỳ* é aberto com cerimoniais específicas, que são do *Hac-re* (a cerimônia do gaviãozinho) e a cerimônia do *Hat-re* (o mastro com carne), sempre com a presença de uma corrida de tora *Pàr*.

A atividade agrícola tradicional dos Ràmkkôkamêkra/Canela é sempre muito intensa. Plantam e conservam uma grande variedade de espécies em dois tipos de roças de toco. Uma é a chamada roça grande, que é plantada em áreas de matas de galeria, porém não inundáveis no período das chuvas. No início do período seco, quando as águas dos brejos refluem para o leito dos córregos, preparam⁴⁹ e plantam a outra roça, chamada de roça de vazante. Nessa, aproveitam a umidade deixada pelo acúmulo das águas durante as chuvas. Essa umidade sustentará o crescimento e frutificação de diversas espécies de plantas comestíveis. Veja-se na figura adiante.

⁴⁹ Para preparar para o plantio, primeiro se realiza a broca, que consiste em derrubar as vegetações de menor porte, como pequenas árvores e arbustos. Depois fazem a derrubada, que é o corte das grandes árvores que caem sobre a vegetação brocada. Espera-se secar e ateia-se fogo em toda essa vegetação seca.

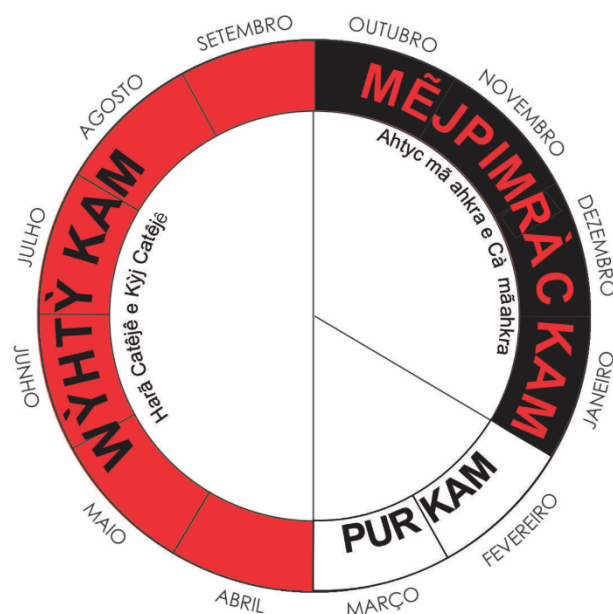
Com relação ao conceito de ritual, o meu olhar para a minha etnografia e a compreensão das afinidades entre a prática dos sujeitos pesquisados, teve como referência o conceito desenvolvido por Stanley Tambiah (1985). Para Tambiah, ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos frequentemente expresso por múltiplos meios com ação ritual performativa. Com esse conceito, podemos vislumbrar como esses rituais são visualizados pelos Ràmkkôkamêkra/Canela, especialmente quando conversamos com os cantadores. Percebemos que não basta apenas cantar o canto como é considerado correto (Soares, 2010). Associado às palavras executadas nos cantos, é de suma importância realizar a performance adequada àquele momento ritual, como aquele “conjunto de ações, elementos e sujeitos interligados e indissociáveis na execução do ritual musical” (Soares, 2014, p.156).

Para Crocker (2009: 110), no entanto, os rituais

“reforçam normas culturais de comportamento, embora, de maneira paradoxal, façam isso algumas vezes representando o oposto das normas. Ensinando as normas da vida Canela e associando-as com os prazeres do festival, do canto, das brincadeiras e do sexo, os festivais são tanto didáticos quanto celebradores. Em certos momentos, estes dramas apresentam simbolismos tão profundamente estabelecidos, que meus assistentes de pesquisa Canela não foram capazes de fornecer interpretações.”

Considero que os rituais para os Ràmkkôkamêkra/Canela vão além do que o autor coloca (como sendo didáticos e celebradores) e envolvem um complexo sistema simbólico e cosmológico muito rico, porém ainda pouco explorado pelos antropólogos que pesquisaram diferentes povos Timbira. Através dos rituais os Ràmkkôkamêkra/Canela estabelecem um elo de comunicação com outros seres, proporcionam a reprodução e manutenção não só da aldeia Canela, mas de outras aldeias de outros seres (animais e plantas), conforme discuti em minha dissertação de mestrado (Soares, 2010).

TEMPOS E ATIVIDADES AGRÍCOLAS RÀMKÔKAMEKRA/CANELA



Período	Atividade Agrícola
Abril	Início das colheitas na roça grande
Maio	Colheita na roça grande
Junho	Final da colheita na roça grande
Julho	Brocando a roça grande
Agosto (Roça de Vazante)	Brocando e plantando a roça da vazante com mandioca, macaxeira, banana, melancia, abobora, fava e milho.
Agosto (Roça Grande)	Derrubada e queimada
Setembro (Roça de vazante)	Início da colheita
Setembro (Roça grande)	Limpendo para preparar para o plantio
Outubro (Roça de vazante)	Colheita
Outubro (Roça grande)	Finaliza a limpeza da roça e inicia o plantio de mandioca, abobora e melancia.
Novembro (Roça de Vazante)	Colheita
Novembro (Roça grande)	Plantio de Milho
Dezembro (Roça de vazante)	Finalizando a colheita
Dezembro (Roça grande)	Plantando
Janeiro	Finalizando a plantação e limpando o que já foi plantado.
Fevereiro	Limpendo e cuidando do arroz que está amadurecendo.
Março	Colheita de arroz maduro, o arroz novo que é consumido após ser torado.

Figura 7 – Tempos e atividades agrícolas

Para os Ràmkkôkamêkra/Canela, os rituais precisam ser realizados de forma cuidadosa e precisa, para que não haja males, mortes prematuras e acidentes graves com os sujeitos envolvidos, principalmente com parentes da *Wỳhtỳ*. Todas as relações que os Ràmkkôkamêkra/Canela estabelecem, são concebidas como ocorrendo entre sujeitos, seja com as doenças, com os animais, com as plantas (sejam elas cultivadas ou do cerrado)⁵⁰ e também com os instrumentos musicais.

Os rituais são de suma importância para esses povos, pois são através dos rituais que o calendário dos Ràmkkôkamêkra/Canela pode ser percebido. Os rituais, assim como as suas atividades agrícolas, são pontos centrais para esses povos pensarem e planejarem todo o seu cotidiano.

Os Ràmkkôkamêkra/Canela dividem o tempo em três partes que podem ultrapassar ou não o que chamamos de ciclo anual. Esses tempos são: *Wỳhtỳ*, *Mějpmiràc* e tempo da roça (*Pur kam*). Para cada um desses tempos há momentos que esses povos consideram importantes e destacam como características de cada um desses períodos. Os momentos aqui elencados pelos Ràmkkôkamêkra/Canela não estão somente relacionados com os rituais, mas também outras passagens marcantes relacionadas à cada um desses tempos, como consta na figura 7 (página 107) e figura 26 (p. 136) cuja discussão veremos com mais detalhes no capítulo seguinte.

No *wỳhtỳ kam* ocorrem o que os Ràmkkôkamêkra/Canela chamam de os grandes *ỳi kñ*, enquanto no *mějpmiràc kam* ocorrem os *amji kñ crire* (pequenos), *ampó crire* (pequenas coisas), que são atividades relacionadas à alternância de micro-tempos entre *Ahtyc mã ahkra* e *Cà mã ahkra*. No tempo da roça (*pur kam*) não ocorrem festas, pois as pessoas estão nos setores de roça cuidando das suas plantações (sobretudo quando o arroz esta amadurecendo e é preciso vigiar para que os

⁵⁰ Há uma narrativa de um personagem, chamado *Hàtocot*, que sofreu uma queda com uma tora, durante uma corrida, ficando muito ferido. Nessa condição as madeiras do cerrado se apresentaram para ele como gente. A tora *Pàr* se apresentou a ele e lhe ensinou diversos conhecimentos sobre as propriedades curativas das madeiras. Usando essas madeiras, então, *Hàtocot* se curou e, a partir de então, não apenas sarou como voltou a correr e as toras passaram a serem leves, para ele.

periquitos não destruam a plantação). E para compreendermos esses períodos de *amji kîn* e sua organização músico-ritual, construí o capítulo seguinte. Vamos a ele.

CAPÍTULO IV

O universo músico-ritual dos Ràmkkôkamêkra/Canela

*“Na aldeia, o chefe anunciava o amadurecimento do milho com uma cantiga, e a época propícia para a preparação de roças novas. Havia uma cantiga para juntar os homens; para eles voltarem para casa para comer; para serem pintados e para renovar a tonsura antes de realizar um ritual. Além desses, há **ben** específicos para quem se machucou num toco de madeira; com um facão ou com um machado; para alguém que foi atacado por um porco, por uma anta etc. Há uma cantiga até para um eclipse lunar” (Vanessa R. Lea/2012:191).*

Este capítulo tem como foco central mostrar ao leitor a diversidade dos *mê amji kîn*⁵¹ existentes entre os Ràmkkôkamêkra/Canela para que se possa compreender a amplitude desse universo e visualizar com mais clareza os sistemas cancionais dentro do que estou denominando de universo músico-ritual⁵².

O universo músico-ritual está intimamente relacionado e conectado não somente a música em si, mas a um conjunto muito mais amplo e diverso que conjuga a origem dos repertórios musicais, danças, pinturas corporais, instrumentos musicais, estética e adornos corporais. Gostaria muito de ter tido tempo e fôlego, para dar conta de todo esse grande conjunto com a mesma profundidade com que considero ter tratado o sistema cancional do *Pepcahàc*, foco central desta tese. Mas como todo trabalho acadêmico necessita de um recorte, o meu se concentrou nos cantos do ritual do *Pepcahàc*. Mas, sempre que possível, procurei ir além e chamar à atenção para a necessidade de dimensionar a amplitude desse universo. Algo necessário, especialmente quanto

⁵¹ A categoria nativa *amji kîn* é utilizada para tratar das situações músico-rituais dos povos Timbira. A palavra, em sentido literal, quer dizer amar-se uns aos outros, gostar uns dos outros e isso implica em alegria, alegrar-se. Esse termo é utilizado tanto para tratar de rituais, em que seus aspectos cerimoniais estão relacionados a formação de rapazes, quanto a momentos de “alegriar” e brincar. O sentido de “alegriar” é necessário para proporcionar a reprodução dos seres, sejam eles vegetais, animais ou humanos.

⁵² Optei por nominar esse universo como músico-ritual pelo fato de que existe entre os Timbira situações de rito sem música, mas não de música sem estar diretamente associada a um rito.

trabalhamos com um tema que se interliga tão conjuntamente com outros e que possivelmente serão temas para as pesquisas futuras na minha carreira acadêmica, não só entre os Ràmkkôkamêkra/Canela, mas entre os Timbira. Este é, espero, apenas o primeiro passo para um mergulho cada vez maior e mais intenso no universo músico-ritual desses povos.

O meu mergulho inicial nesta etnografia do *Pepcahàc*, e seus conjuntos cancionais, se concentrou em descrever, analisar e refletir sobre os cantos desse *amji kñn*.

O universo ritual dos Ràmkkôkamêkra/Canela foi e continua sendo um mundo fascinante tanto para os antropólogos que estiveram quanto para aqueles que estão desenvolvendo suas pesquisas com esses povos. Este mundo atrai por sua beleza simbólica, pelas conexões sociais e cosmológicas. O mundo ritual é considerado pelos Ràmkkôkamêkra/Canela como um todo complexo, repleto de significados, de situações primordiais que necessitam de atenção e esforço de toda a comunidade para que possa se desenvolver de forma adequada e que contribua com as necessidades dos sujeitos.

Desde Nimuendajú, que estive entre os Ràmkkôkamêkra/Canela no final da década de vinte e início da década de trinta do século XX, passando por William Crocker, que pesquisou e coletou dados por mais de cinquenta anos, iniciando em 1957 e encerrando a sua estadia em campo com sua última viagem em 2011, vários outros pesquisadores se debruçaram sobre os rituais, como pode ser observado no capítulo dois desta tese, onde abordo o estado da arte com relação aos trabalhos produzidos, apontando as novas produções que ainda estão por vir nesse campo.

Os Ràmkkôkamêkra/Canela, assim como a maioria dos povos indígenas no Brasil, sofrem pressões de todos os lados, mas mesmo assim continuam de forma aguerrida com um rico e complexo mundo ritual e um repertório cancional, pouco conhecido por parte dos pesquisadores que até hoje realizaram as suas pesquisas entre esses povos.

Por isso, antes de iniciar a tratar do universo musical, tema central desta tese, para que o leitor possa ter compreensão desse universo vejo a necessidade de dimensionar, mesmo que de forma introdutória, os rituais ainda realizados pelos Ràmkkôkamêkra/Canela. Para isso recorrerei às informações já publicadas por Nimuendajú (1946), William Crocker (1990) e também às minhas observações de campo realizadas ao longo dos últimos 10 anos.

Conforme já mencionado no terceiro capítulo, o conceito de ritual presente neste trabalho é aquele proposto por Stanley Tambiah (1985). Recordemos que, para ele, ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos frequentemente expresso por múltiplos meios com ação ritual performativa.

Tratar dos rituais Ràmkkôkamêkra/Canela neste sentido, é falar da vida e da continuidade dela, é tratar do nascimento, crescimento, formação, construção, reprodução e manutenção dos corpos e da formação das pessoas e de outros seres que necessitam desses rituais para continuarem a viver com as suas alteridades necessárias.

As performances musicais (Seeger, 2015) nesse sentido são criadoras e produtoras do movimento do *krĩ* (aldeia), da vida social e de suas relações. Uma aldeia sem nenhum movimento, sem performances musicais, é uma aldeia triste (*amji krit*), sem vida, é uma aldeia propícia à ação dos seres causadores das doenças.

Dessa forma é de suma importância, para que a vida continue no *krĩ* e em todo o *pjê cunêa*⁵³ (Universo), a realização dos *mê amji kĩn* (alegrar-se, amar-se), pois só assim será possível ter

⁵³ *Pjê* pode ser traduzido como a terra, solo, território. *Cunêa* se refere ao conjunto, a totalidade. Então, *pjê cunêa* é o conjunto de todos os seres que estão sob a terra. Assim, fazem parte do *pjê cunêa* os animais, as plantas da roça e do cerrado, os homens, a chuva, o vento, os raios, as doenças, os espíritos, ou seja, todos os seres com *personitude* e também os que não são sujeitos, como a terra e a água. Por *personitude*, entende-se a capacidade de agente como sendo *dada* (e não-construída) atribuída como condição inerente a todos os seres do *pjê cunêa*. Por terem *personitude*, todos estes agentes podem exercer um ponto de vista e agirem sobre outros sujeitos. Na minha dissertação de mestrado, Soares (2010), tratei deste tema com os Ràmkkôkamekra/Canela com relação à agência que plantas e animais possuem.

euforia, alegria, animação e amor entre todos os seres e só dessa forma pode haver a reprodução sócio cósmica esperada pelos Ràmkôkamêkra/Canela.

Entre os Ràmkôkamêkra/Canela, assim como em muitas outras sociedades, há um grande empenho na construção e elaboração de um corpo bonito, saudável, forte e socialmente constituído, sejam através dos resguardos (Amorim de Oliveira, 2008), das pinturas corporais (Cantanhede, 2005; Rolande, 2013), ou na formação de corpos e pessoas nos rituais de iniciação e formação masculina (Nimundajú, 1946; Crocker, 1990). Seja ainda no investimento para a formação, crescimento e amadurecimento dos corpos femininos através do *ihpre*, cinto feminino ou *cinto de aceitação social* (Crocker, 2009: 160-161) e na construção do belo (Demarchi, 2014) como formas da sociedade se manter punjante e forte.

Os Ràmkôkamêkra/Canela embelezam e preparam seus corpos para si e para os outros. Há um investimento por parte das mães e das tias para com as meninas e meninos em idade fértil em tornar esses corpos em belos e distintos dos outros corpos, sejam através dos status de distintividade (*hàmren*⁵⁴) ou de obtenção de adornos (*hahhi*⁵⁵, *ihpaxê*⁵⁶ e *Crat-re*⁵⁷) e de objetos que tem essa função.

Há um estímulo muito grande para que esses jovens se enfeitem e vão ao pátio para os momentos de alegria e prazer da juventude. Os cantos do pátio, nesses momentos, ecoam por toda a aldeia, espaço onde os cantadores jovens se preparam e treinam para o futuro. Ali são cantados os cantos de pátio conhecidos como *incred cahàc-re* (cantos de diversão). São cantos de outros povos

⁵⁴ Pessoa muito respeitada e que possui prestígio, status cerimonial diferente das pessoas comuns (*mě cakrâincrà*).

⁵⁵ Tipóia cerimonial utilizada por *hōkrepôj* mestres, considerada mãe da tipóia.

⁵⁶ Bracelete cerimonial feito com linha de algodão e destinado aos cantadores e cantoras mestres. Os feitos em palha são destinados aos corredores e cantadores nas fases iniciais do aprendizado dos cantos.

⁵⁷ Espécie de colar feito com linha de tucum, miçangas, unhas de veado e cabaça voltado para as costas. Utilizado no pescoço das mulheres que estão iniciando o aprendizado dos cantos.

Timbira durante os quais são realizadas inúmeras brincadeiras associadas a cantos e danças, as quais também possui diversas classificações, mas que não são abordadas nessa tese. Os velhos nas frentes de suas casas apenas escutam as risadas e a alegria que ecoa por toda a aldeia. Mulheres casadas conversam nas portas das casas, sentadas em esteiras, nas quais as crianças dormem. As esteiras, feitas em talos de folhas de babaçu sempre, ao cair da noite, são dispostas para que as crianças adormeçam primeiramente por lá. Só depois de adormecidas é que são colocadas para dentro das casas. A frente das casas é o lugar das conversas e dos planos para o dia seguinte. Esse é o local das risadas e das brincadeiras entre os de dentro com os que são de fora da casa. Um dos melhores lugares que já estive na vida.

O corpo entre os Ràmkkamêkra/Canela possui uma ação necessária que é a satisfação de necessidades básicas. Assim como há a necessidade de alimentar-se com comida, para saciar o desejo da fome, também o sexo é praticado como uma ação para satisfazer um desejo do corpo, que deve ser respeitado. Mas o corpo, além de ser o espelho da juventude e da experiência e maturidade, se transforma em determinados momentos em instrumentos musicais que ressoam e vibram constantemente nas corridas de tora, nas danças no pátio, nas corridas de flechinha. Para esses povos o corpo transforma-se em instrumento musical durante os *mê amji kîn*, capaz de produzir sons que ficam marcados na cabeça. Os cintos masculinos (*aacà*) são um exemplo dessa transformação. Eles são adornos que não só tem a função de embelezar o corpo, mas também transformar esse corpo em instrumentos musicais que, com compassos perfeitos e harmônicos, produz sons que se inserem na musicalidade executada.

Amji kîn e pjê cunêa

Entre os Timbira sempre há um *amji kîn* em andamento ou em vias de ser iniciado. Ou esta sendo planejado, ou aguardando condições ideais para ser finalizado (Azanha e Folhes, 2006), assim como acontece entre os Kĩsêdjê, cuja vida social se alterna em modo ritual ou não ritual (Seeger,

2015:33). Mas os momentos não rituais para os Ràmkkàmẽkra/Canela são períodos intensos e preparatórios para os momentos rituais, momentos esses que exigem planejamento coletivo e um árduo trabalho nos setores de roça, especialmente com a finalidade de sustentar de forma satisfatória o *amji kîn* que está em vias de acontecer. O período que antecede os rituais é vivido de forma intensa e com muita força, coragem e incentivo. Todos estão empenhados para que o *amji kîn* aconteça de forma plena e satisfatória para todos da aldeia e especialmente para as famílias envolvidas, que necessitam de tais rituais para que possam dar a seus filhos, genros, sobrinhas as condições necessárias e ideais de se constituírem enquanto sujeitos, especialmente na preparação de seus corpos e de suas mentes para a vida.

Ao utilizar a categoria universo, para tratar dos vários rituais dos Ràmkkàmẽkra/Canela, tenho como intenção mostrar ao leitor que existe um todo constituído por partes, no que diz respeito a todas as atividades músico-rituais desse povo. Porém partes deste todo, em determinados momentos são um todo em si, como no caso do sistema *kêtuwajê*, que não se mistura com outros sistemas, como o *Pepjê*, ou *Pepcahàc*. Mas todas essas partes (que são os sistemas cancionais executados durante o período de *wỳhtỳ*) estão intimamente ligadas ao sistema cancional que estou denominando de sistema *cà-krĩcape-wỳhtỳ* (veja figuras 8 na página seguinte). Porque na maioria das festas ocorrem atividades músico-rituais que acontecem dentro desse sistema e que se complementa com os demais sistemas, pois há momentos que as atividades acontecem no *cà* (pátio), no *krĩcape* (rua circular) ou nas casas de *wỳhtỳ*, além daquelas específicas em execução.

Esse universo músico-ritual é composto por vários *mẽ amji kîn*. Estes, por sua vez, compõem-se de conjuntos cancionais possuidores de planos ou esferas cancionais constituídos por cantos vocais de cantor e cantoras, além dos sons de instrumentos musicais, da voz do animador em falsete e performance dos homens que dançam junto com o cantador de maracá (voltaremos a ele na parte final desse capítulo). Então o sistema *Cà-Krĩcape-Wỳhtỳ* é um todo composto pelos conjuntos de cantos realizados no pátio (*Cà*), na rua circular (*Krĩcape*) e nas casas de *Wỳhtỳ*. Ele também é

chamado aqui de sistema porque tem sua própria lógica de funcionamento, independente de qual *amji kñ* se realiza. No entanto, deve ser compreendido também como parte, quando considerado em relação a um *amji kñ* em execução. Assim, no *amji kñ* do *pepcahàc* o sistema *cà-krĩcape-wỳhtỳ* é parte do sistema *pepcahàc*.

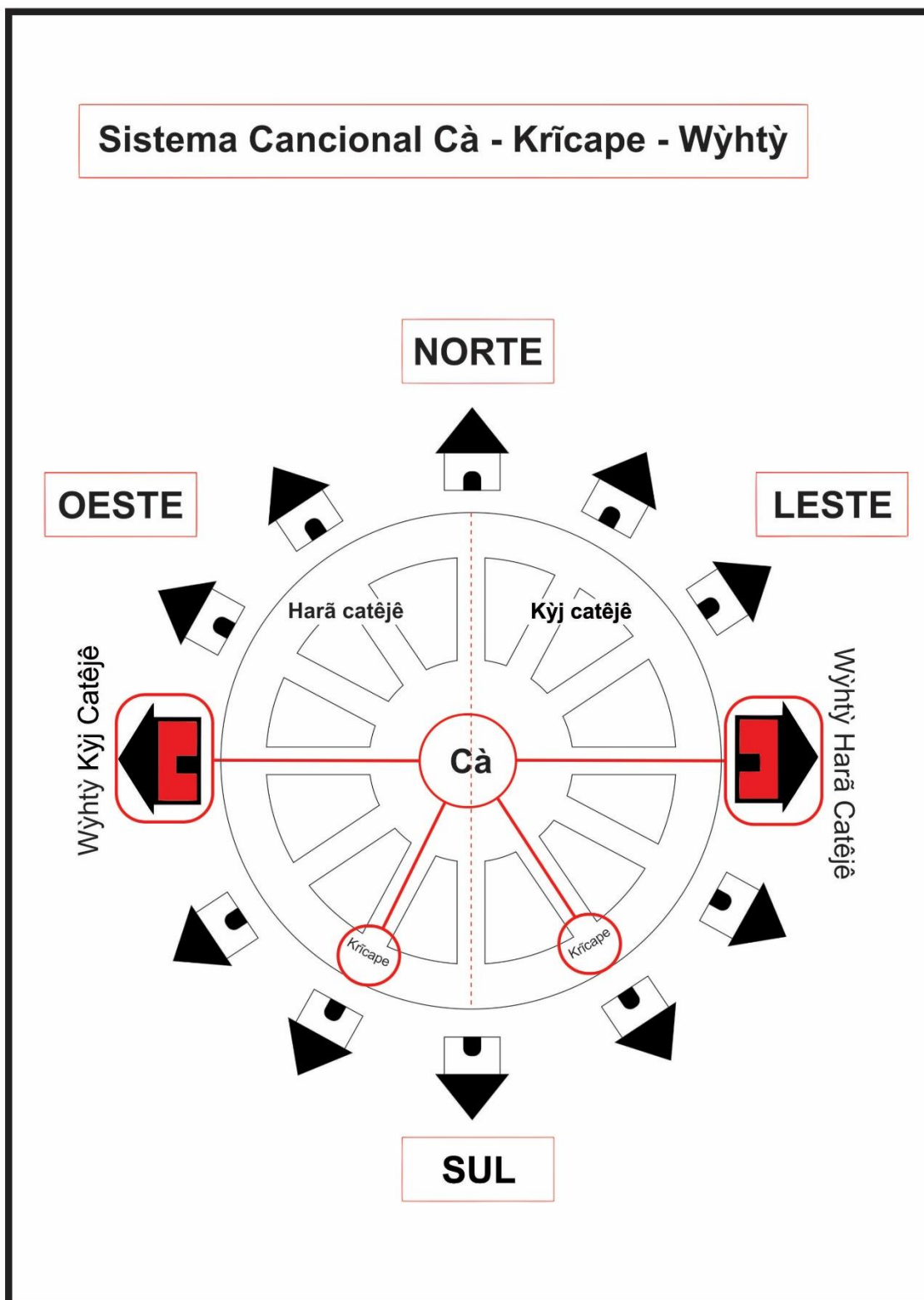


Figura 8 – Sistema Cancional Cà-Krĩcape-Wýhtý

Antes porém de abordar a importância dos cantos, vamos conhecer os instrumentos musicais dos Ràmkkôkamêkra/Canela.

Os instrumentos musicais utilizados durante os cantos e na vida cotidiana da aldeia possuem uma importância vital na música vocal. Pois alguns cantos, especialmente àqueles entoados no pátio, devem obrigatoriamente ter presentes instrumentos como o maracá, as “buzinas” (que optei por chamar de trompete de cabaça e trompete de chifre), o apito (que chamo de flauta de casca ou raiz) e a cabacinha (que denomino flauta de cabacinha). Considerado por esses povos como os instrumentos alegres e que disseminam a alegria, “os instrumentos de alegrar” são considerados instrumentos imprescindíveis para os cantos executados no pátio e na consagração dos jovens cantores. Esse momento acontece, como veremos adiante, nos três *mê amji kîñ* de iniciação e formação masculina que considero serem rituais para a formação de rapazes que têm também, como um dos focos principais, a iniciação de cantadores e cantadoras, fundamentais como um dos eixos de manutenção dos povos Ràmkkôkamkra/Canela.

A classificação dos instrumentos musicais contida nesta tese tem como fonte a publicação de Izikowitz ([1934] 1970) sobre instrumentos musicais dos povos indígenas da América do Sul. Aqui apresento uma pequena descrição de abordagem qualitativa. Na medida em que as observações realizadas em campo e as classificações nativas foram sendo compreendidas foi possível mapear o simbolismo desses instrumentos musicais e outras possíveis conexões existentes entre as epistemologias dos Ràmkkôkamêkra/Canela e seus instrumentos musicais.

Izikowitz possui uma classificação pormenorizada de instrumentos musicais sendo que, inclusive, alguns exemplares utilizados em sua publicação são instrumentos dos Timbira coletados por diferentes pesquisadores.

Diferente de alguns povos que possuem além da música vocal, também a música instrumental, como é o caso dos Tukano (Alto Rio Negro), dos Waujá(Xingu) que possuem para as

flautas com classificações e composições musicais específicas (Piedade, 1997 e 2004), os Ràmkkôkamêkra/Canela até o momento nunca se referiram a um canto somente instrumental, apesar de possuírem em alguns momentos solos de terminados instrumentos, como é o caso da flauta de cabacinha e dos trompetes de cabaça e de chifre, especialmente antes dos cantos executados no pátio.

Os *mê amji kîñ* que menos possuem “os instrumentos de alegrar”, são aqueles relacionados à iniciação e formação masculina. Mas mesmo esses possuem cantos que necessitam de tais instrumentos, especialmente do maracá. São os cantos de *avaiticpo*, *ahtu pôc*, *ajarÿc crÿÿ*, *amji pôl* e *mêhkên*⁵⁸. O canto do *tia hii-hii* é executado com o uso do *xÿ* (ver figura 15 p. 174), instrumento não relacionado alegria, como são os demais instrumentos anteriormente citados.

Se os *mê amji kîñ* de iniciação e formação são os que menos possuem uso de instrumentos musicais, em contrapartida, os cantos de pátio são os que essencialmente possuem a presença do quarteto alegria (maracá, trompetes de cabaça e de chifre, e as flautas de casa ou raiz e de cabacinha) além de adornos corporais que também se transformam em instrumentos musicais.

Os instrumentos musicais são o *Cuhtôj* (Maracá), *Hôhhi* (trompete de xifre), *Cuhcônre* (Flauta de cabacinha), *Cuhcônkyt* (Flauta de casca ou raiz) e *Pàtwÿ* (trompete de cabaça), *Xÿ* (cinto chocalho masculino utilizado geralmente pelo cantador), *Aacà* (cinto chocalho masculino utilizado pelos corredores de tora e dançarinos no pátio).

⁵⁸ Tratarei desses conjuntos cancionais de forma pormenorizada nos capítulos V e VI.

Cuhtōj (Maracá)

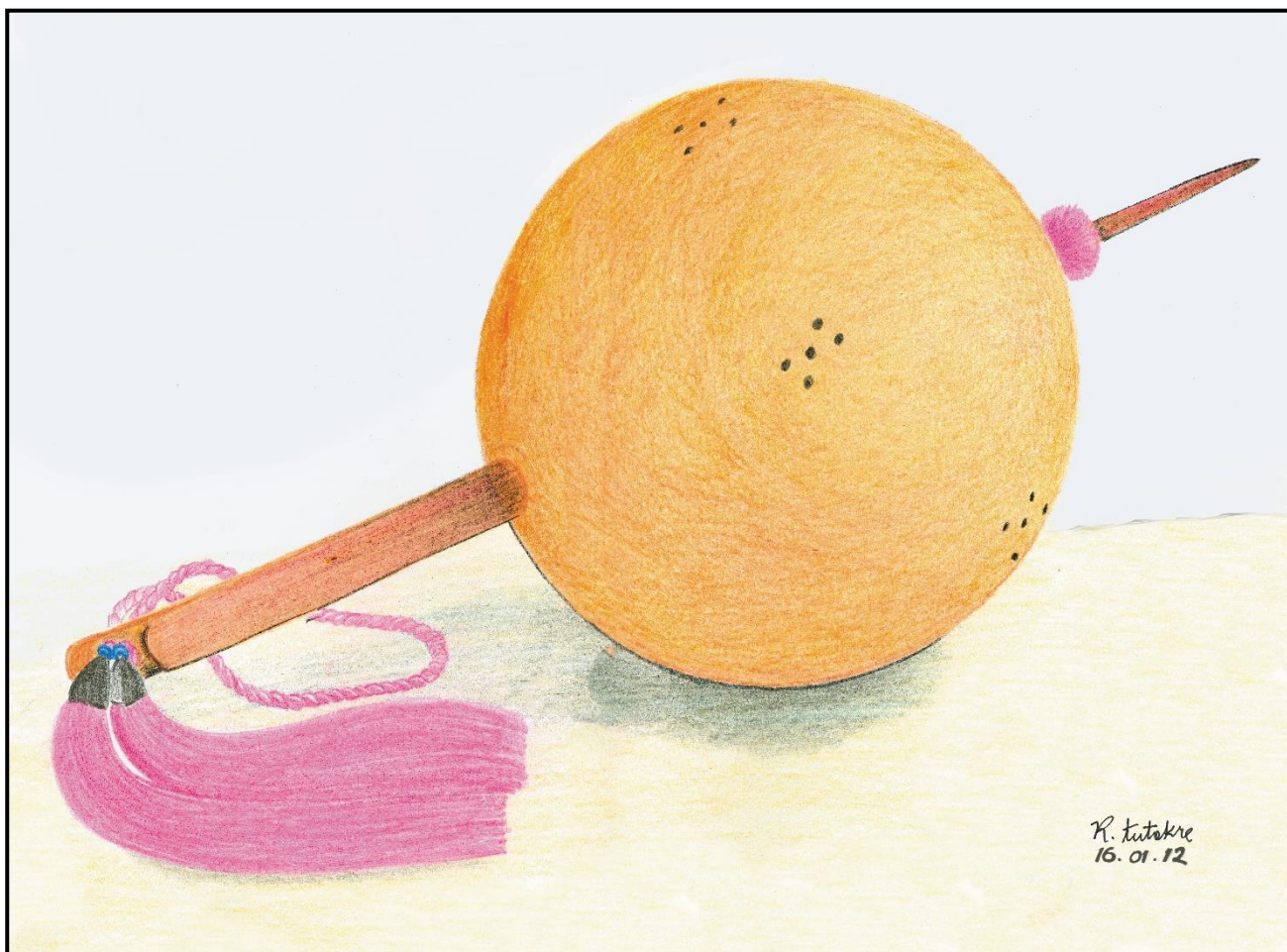


Figura 9 - Maracá

Instrumento idiofônico⁵⁹, classificado como instrumento de chocalho oco, utilizado quase que exclusivamente no pátio e em algumas ocasiões no *krĩcape*. Este instrumento tem como uma de suas principais funções alegrar o povo. Instrumento utilizado em todos os *mẽ amji kĩn* somente pelo *incred catê* (aquele que tem o domínio dos cantos) ou *mẽ hõ pahhi* (cantadores de maracá que são consagrados mestres durante o seu período de formação enquanto jovens cantadores).

O *cuhtōj* é um instrumento fabricado com *cuhtōj ká*, conhecido regionalmente como coité (*Crescentia cujete L.*). O som estrondoso ou estridente e ao mesmo tempo leve desse instrumento, é

⁵⁹ Instrumento musical em que o som do seu corpo provoca som, sem a necessidade de nenhuma tensão.

proporcionado pelas várias sementes de *pàmre hỳ*, planta conhecida como cana da Índia, cana do brejo ou beri (*Canna x generalis*, família *Cannaceae*) associado a uma acústica muito bem observada entre a cabaça e tais sementes. O cabo deste instrumento é feito com a madeira *cyhêka tyt* (pau-brasil – *caesalpinia echinata lam*) e adornado com algodão ou linhas de crochê adquiridas na cidade e posteriormente tingidas com urucum. Possui diferentes tamanhos entre os vários povos Timbira. Entre os Ràmkkâmêkra/Canela a preferência são pelos que possuem um diâmetro considerado grande, em torno de 16 centímetros, perfurado pelo cabo de madeira que ultrapassa de um lado a outro. Numa extremidade fica a empunhadura e, na outra, uma pequena ponta. Ambas as extremidades são enfeitadas. A parte da ponta tem a função de dar sustentação para prender a circunferência. O enfeite do cabo é feito com linhas de algodão e também um pequeno laço para prender o maracá ao punho do cantador.

Diferentes de outros povos indígenas em que é vedada a visão, o toque e uso de alguns instrumentos musicais, como é o caso de algumas flautas em diferentes povos indígenas (Tukano, Baniwa, Wauja, p. ex.), entre os Ràmkkâmêkra/Canela isso não acontece em relação ao maracá. Existem mulheres, especialmente as *hōkrepôj catê*, consideradas mestres de canto que possuem o maracá com a finalidade de convidar os jovens cantadores para cantar no pátio. Geralmente o jovem cantador ainda não possui seu instrumento de uso, pois cabe ao seu tio nominador a função de construir o referido instrumento ao jovem aprendiz. Essas mulheres, geralmente durante os períodos de *mê amji kĩn*, de *wỳhtỳ*, convidam os jovens cantadores a se apresentarem no pátio durante a noite para “alegrar” todos da aldeia. Além desse exemplo entre os Ràmkkâmêkra/Canela, vale a pena citar outro, observado entre os Apinaje, que possuem uma brincadeira em que os homens passam a ser *hōkrepôj catê* e uma das mulheres, geralmente mestre, se coloca enquanto *incred catê*, usando o maracá. Estes exemplos são para refletir sobre as possibilidades de tabu com relação ao maracá entre os Timbira. Assim como com o maracá, nenhum outro instrumento musical é vedado às mulheres. Em nenhum momento do campo encontrei mulheres tocando nenhum tipo de instrumento musical.

Não há por parte delas nenhum interesse em aprender a tocar esses instrumentos. Ao que me parece, na concepção dos Ràmkkôkamêkra/Canela as pessoas já nascem com uma predisposição a possuírem determinadas habilidades, assim como cantar e manusear instrumentos.

O maracá é um instrumento musical que exige habilidades para a sua construção e também para o manuseio musical. A construção desses instrumentos passa pelos ouvidos apurados e refinados de grandes cantadores que estão atentos às qualidades sonoras existente nesse instrumento. Ao se reportarem as diferenças existentes entre o seu maracá e de outros Timbira, que possuem o maracá menor, os Ràmkkôkamêkra/Canela enfatizam a veracidade do “seu” instrumento, por ser um instrumento considerado original. Para sustentar esse argumento, se referem à história da aldeia grande, na qual todos viviam juntos e que, por razões diversas, muito tempo depois se separaram. Aqueles que saíram e foram embora não teriam levado seus instrumentos e tiveram que produzir outros. Dessa forma produziram maracás menores e com sons bem diferentes por conta da qualidade da cabaça utilizada para a fabricação do instrumento. Somente os Ràmkkôkamêkra/Canela teriam mantido os instrumentos originais, com tamanho maior e com som mais alto que aqueles dos demais povos Timbira.

As habilidades para tocar tal instrumento se dão no processo de formação desse jovem que, por horas a fio, treina a pegada do maracá, tanto na aldeia, quanto no cerrado. Mas, mesmos os aprendizes só chegam a se apresentar no pátio quando possuem as técnicas e práticas da execução necessárias a este instrumento. Do contrário, ele poderá ser ridicularizado publicamente, especialmente pelas mulheres que ficam atentas ao desempenho do jovem aprendiz. A plateia que assiste a essas apresentações é exigente, pois qualquer erro do aprendiz vira brincadeira, constrangedora para ele. Tanto homens como mulheres, cantadores e não cantadores, enfatizam a coragem daqueles que se apresentam publicamente.

Pàtwỳ (trompete de cabaça)



Figura 10 – Trompete de cabaça

Instrumento aerofônico⁶⁰, trompete complexo por ser constituído por duas partes, diferenciando do simples, constituído por uma peça única, é usado para acompanhar o maracá e também tem como função proporcionar alegria e animação a todas as pessoas. Esse instrumento é o companheiro do maracá. Quando tocado por um mestre nesse instrumento, ele emite diferentes sons. Os mestres neste instrumento referem-se a cantos que podem ser realizados e que para cada *amji kîn* emite-se uma música diferente da outra.

Segundo informações de dois mestres neste instrumento, os jovens aprendizes iniciam a sua formação pelos cantos considerados mais fáceis de serem executados, como o canto da madrugada

⁶⁰ Instrumento musical em que o som é produzido principalmente pela vibração do ar contra a borda de um orifício ou por meio de uma válvula, sem a necessidade de membranas ou cordas e sem que a vibração do corpo do instrumento influencie significativamente no som produzido pelo instrumento.

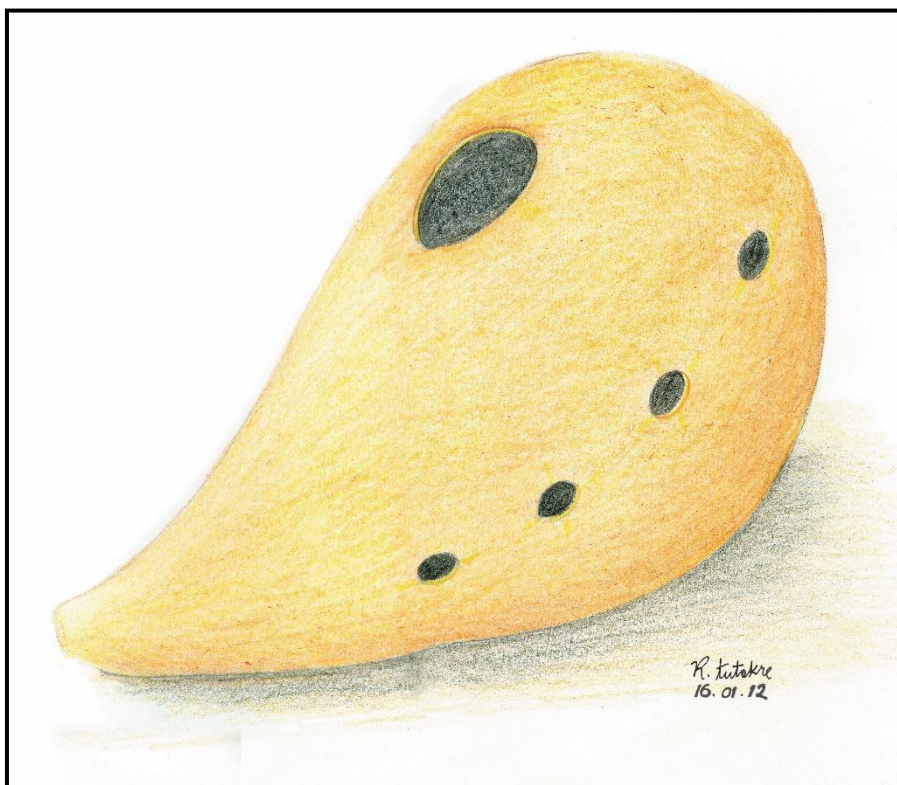
durante o convite do cantador para ir cantar no pátio. Esse instrumento é feito tradicionalmente com cabaça comprida (*pàtwy* - *lagenaria vulgaris*) que possui aproximadamente quarenta centímetros de comprimento. Ele possui uma embocadura (*hòhhitê*) feita de taboca ou bambu (*pohhê* - *Guadua Weberbaueri*) de aproximadamente cinquenta centímetros de comprimento com enfeites de algodão e unha de veado do campo (*pó jixwa* - *Ozotoceros bezoarticus*) ou de ema (*mã parcôp* - *Rhea americana*). Ele é usado também nas corridas de tora, nos cantos da madrugada, pela manhã e ao entardecer. Toca-se no pátio, na volta das caçadas e nas ruas da aldeia.

Hòhhi (Trompete de chifre de gado)



Figura 11 – Trompete de chifre

Instrumento também aerofônico, trompete complexo por possuir duas peças, feito com chifre de gado e a embocadura de taboca e uma trança feita de algodão. Parecido com o trompete *pàtwy* acima descrito, a única diferença é que no lugar da cabaça usa-se chifre de gado. Durante a minha pesquisa na aldeia não existia nenhum trompete feito com cabaça. Existiam apenas dois exemplares daqueles feitos de chifre de gado, que estão presentes sempre que solicitados.

***Cuhcônre* (Flauta de cabacinha)****Figura 12 – Flauta de cabacinha**

Instrumento aerofônico, flauta globular com paradas, também conhecida por ocarina, feita com cabacinha (*Lagenaria Vulgaris*) e tem aproximadamente oito centímetros de comprimento. Tem um som melódico e muito agradável aos ouvidos. A variação das notas se dá através da posição dos dedos sobre os orifícios. É um instrumento companheiro do *cuhtōj* e do *hōhhi*. Assim como o *hōhhi*, a cabacinha também apresenta ritmos diferentes de acordo com o *amji kīn* e com a música que está sendo executada. Os tocadores desses instrumentos devem ser extremamente habilidosos para manuseá-los com a finalidade de provocar um som harmônico com os demais instrumentos que estão sendo executados. Este instrumento também está associado à alegria e geralmente é tocado por homens jovens.

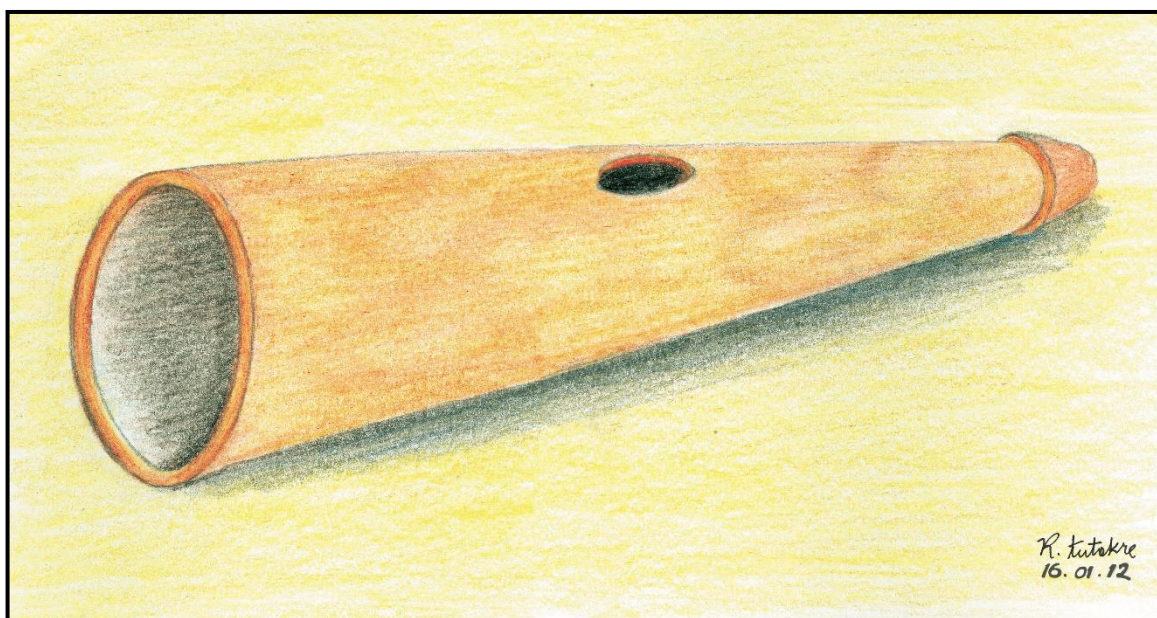


Figura 13 – Flauta de casca de cajá ou raiz

***Cuhcônkyt* (Flauta de casca de cajá ou raiz)**

Flauta transversal sem paradas que mede entre dez a doze centímetros de comprimento e cerca de três centímetros de diâmetro. A variação da nota se dá através do uso do dedo indicador ou médio como recurso para alteração da nota. Este instrumento é companheiro do *cuhtōj*, *hōhhi* e *cuhcônre*. Juntos esse quarteto tem por finalidade trazer alegria, elemento indispensável para a saúde e bem estar dos Ràmkkâmêkra/Canela. Este instrumento é feito com casca de cajá (*Spondias lutea* L.) ou raiz de *turejarê* (Pau D´Arco -*Tabebuia avellanedae*).

***Xỳ* (Cinto chocalho)**

Idiofone de chocalho com pontas de cabaça, unhas e bicos de animais. É um cinto masculino tem a mesma função do *aacà*, usado no canto da tora *pàr*, e nos *mẽ amji kñ kêtuwajê*, *pepjê* e *pep-cahàc*, também utilizado nos cantos do *krĩcape* sem o *cuhtōj* (maracá). Feito com embira, fibra retirada da folha da palmeira de tucum rasteiro (*Astrocaryum campestre*) que, ao ser trançado, vira uma linha muito resistente; *kenre* (miçanga) e pontas de cabaça pequena (*lagenaria vulgaris*)

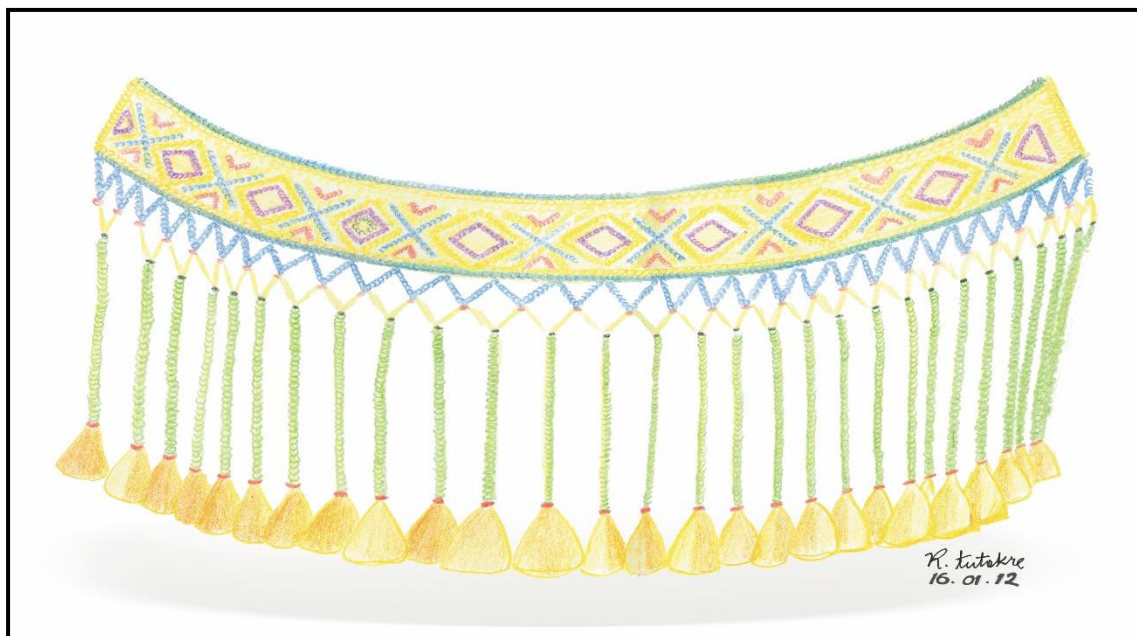


Figura 14 – Xỳ (cinto chocalho com pontas de cabacinhas)

misturado com bico de tucano (*rōkryt – Ramphastos toco*) e unha de anta (*kukryt jĩ xwa – Tapirus terrestris*). Utilizado na cintura ou na parte inferior da perna, abaixo do joelho.

Aacà

Cinto chocalho masculino utilizado pelos corredores e dançarinos masculinos. Ele é confeccionado por uma irmã que o presenteia ao seu irmão quando ele termina a uma das reclusões do *Pepjê*. O jovem terá esse cinto chocalho como um emblema do seu estágio de formação e o usará sempre nas corridas de tora, nos cantos e danças. Pode ser utilizado para substituir o *xỳ* no canto do *pàr* (tora pesada) e também no pátio. Feito com embira de tucum rasteiro (*Astrocaryum campestre*), cujas linhas (*hagrô*) pendentes são enfeitadas com *kenre* (miçanga), unha de veado do campo (*pōjixwa – Ozotoceros bezoarticus*) ou de ema (*mã parcôp – Rhea americana*).



Figura 15 – Homem usando Hác Jara e empunhando Kruwaxwà

Kruwaxwà

Figura 16 – Homem confeccionando um *Kruwaxwà*

Bastão cerimonial, que pode ser confeccionado de pau-roxo (*peltogyne confertiflora*) ou pau Brasil (*Caesalpinia echinata*), com fios de algodão e miçanga e tem aproximadamente um metro e cinquenta centímetros de altura. Este é um objeto que simboliza poder, merecimento e maturidade por parte dos homens com relação ao domínio da organização de ritual ou dos cantos do *krĩcape*. Este bastão é utilizado em ocasiões muito especiais, como aquelas relacionadas aos cantos de *krĩcape* e em ocasiões em que um mensageiro que passa avisando o acontecimento de uma cerimônia. Este bastão é associado as narrativas de guerra entre os Rânkôkamêkra/Canela e outros povos. Nessas narrativas o portador deste objeto é um guerreiro extremamente corajoso e essa coragem está diretamente ligada a esse objeto.

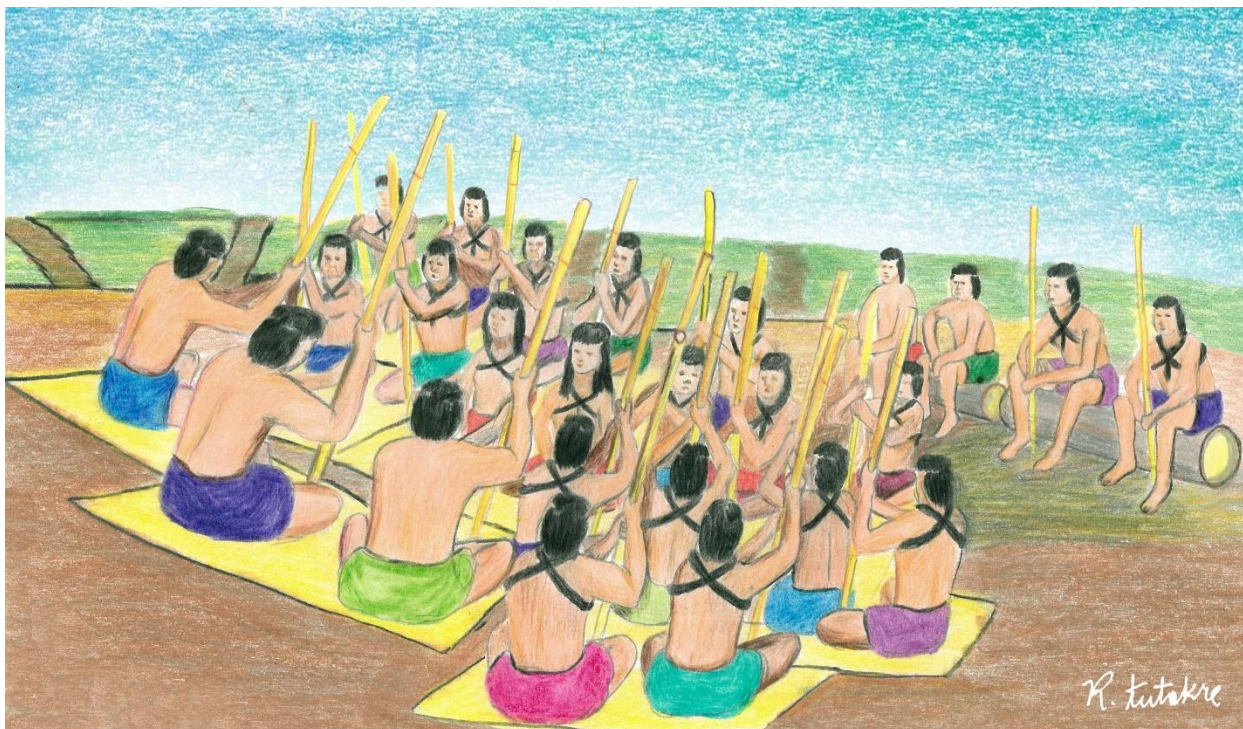
Kô

Figura 17 – *Pepcahàc* com bastão *kô*

Bastão de aproximadamente um metro e sem nenhum enfeite. Este objeto é utilizado pelos *pepcahàc* durante a sua reclusão, especialmente durante os cantos noturnos. Segurando e apoiando nesses bastões, os jovens reclusos cantam e balançam seus corpos.

Hàc Jara

Cocar grande confeccionado com penas de arara vermelha (*Ara chloropterus*) e linha de algodão. Somente aquele que demonstra domínio sobre os cantos relacionados a esse objeto pode recebe-lo. Este também, assim como o *kruwaxwà*, é considerado um objeto relacionado a narrativa de um guerreiro. Portanto, este também é um objeto que está relacionado à coragem e maturidade. É utilizado pelo cantador de *krĩcape* durante a execução de seus cantos.

Além desses, existe ainda um grande conjunto de adornos utilizados pelos cantadores e cantoras. Vejamos

Harahpê

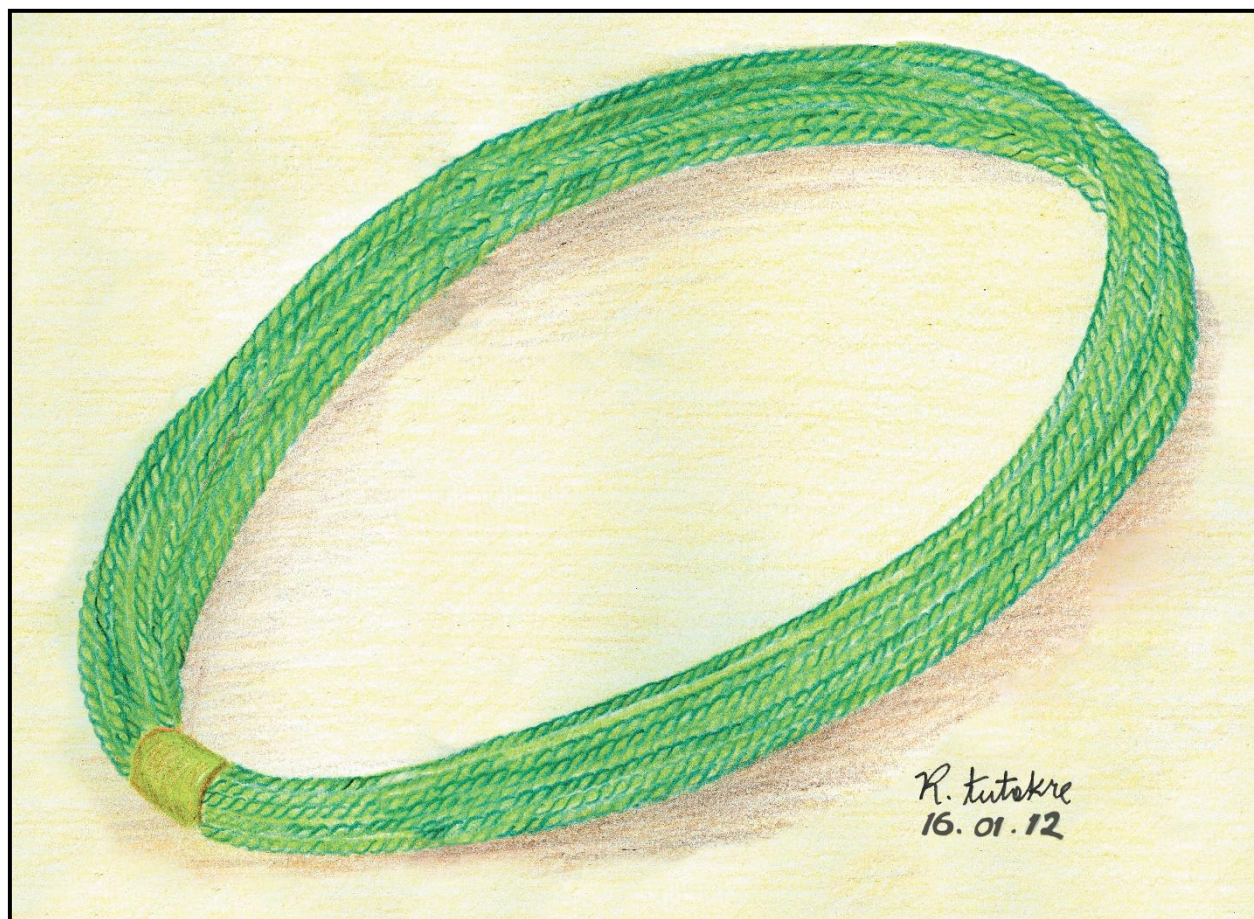


Figura 18 - Harahpê

Cordão para cruzar no peito e nas costas. Utilizado por cantadores, dançarinos e reclusos. Este cordão é feito com fios de tucum rasteiro (*Astrocaryum campestre*) e depois pintado com folhas de mamoeiro para dar o tom esverdeado, com raiz de urucum (*Bixa orellana L.*) para dar o tom amarelado ou com o caroço do bacuri (*Platonia insignis Martius*) assado para dar o tom preto (este utilizado pelos *Pepcahàc* durante todo o período de reclusão). Atualmente também está sendo feito com fios de tucum e revestido com miçangas. O cantador e os dançarinos utilizam especialmente de cores bem alegres em tons de vermelho, laranja e azul. Já os *pepcahàc* utilizam com miçangas

pretas. Esse adorno é muito comum nos homens durante as diferentes corridas de toras e pelos cantadores durante a execução dos cantos no pátio.

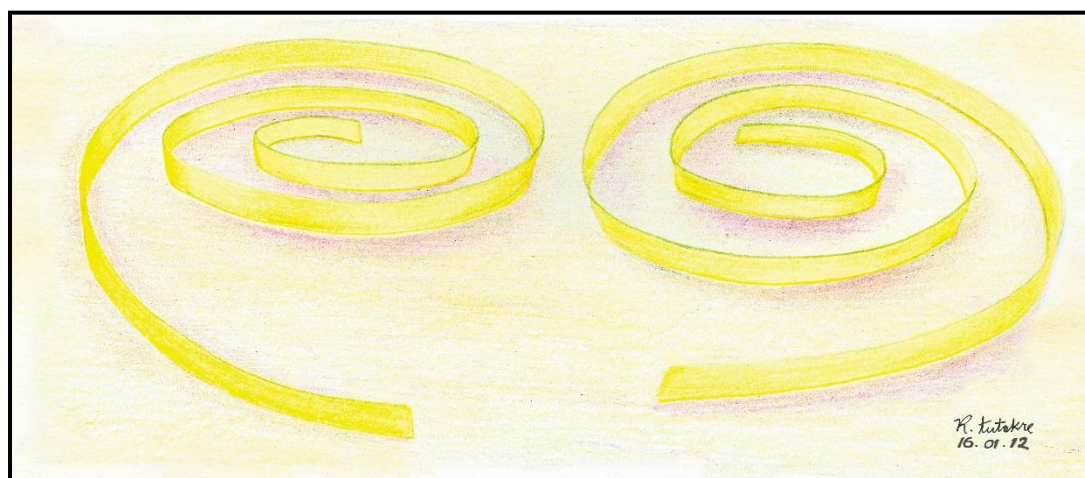


Figura 19 - Ihtexê

***Ihtexê* (tornozeleira)**

Adorno para utilizar no tornozelo, feito com embira de buriti (*Mauritia flexuosa* l. f). Usado por cantadores, corredores e chamadores. Utilizado por homens e mulheres no *pîxô jô amji kîn* (festa das frutas).

***Ihpaxê* (braçadeira)**

Braçadeira utilizada pelo cantador de maracá, de *krîcapé* e pela *hõkrepôj*. Os cantadores

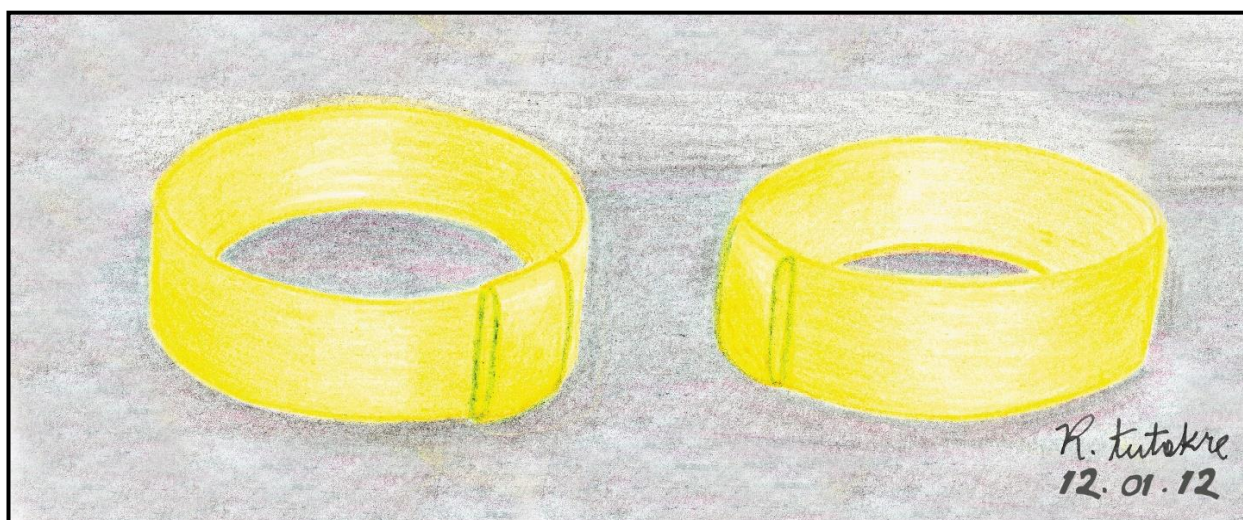


Figura 20 – *Ihpaxê* de palha

novos inicialmente utilizam uma braçadeira leve, feito com as palhas das folhas novas do buriti que ainda não desabrocharam (figura 19). Esses adornos confeccionados de forma mais elaborada, são destinados aos seus donos durante os *mẽ amji kãn* de iniciação e formação. Nesse momento essas braçadeiras são feitas com fio de algodão e linha (figura 21). Esse tipo indica destaque e status pois somente aqueles escolhidos pelo *Prohkam* podem utilizar o *Ihpaxê* largo feito de algodão. Este enfeite é produzido para a cerimônia do *Avaiticpo*, conhecida como cerimônia das moças – cantiga das moças de festa (Nimuendajú, 1946:222). Em todas as festas de iniciação e formação masculina (*Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pepcahàc*) ocorre essa cerimônia. Após a sua realização, o conselho informa quem serão os novos portadores dos adornos relacionados aos cantadores jovens e cantoras. E um

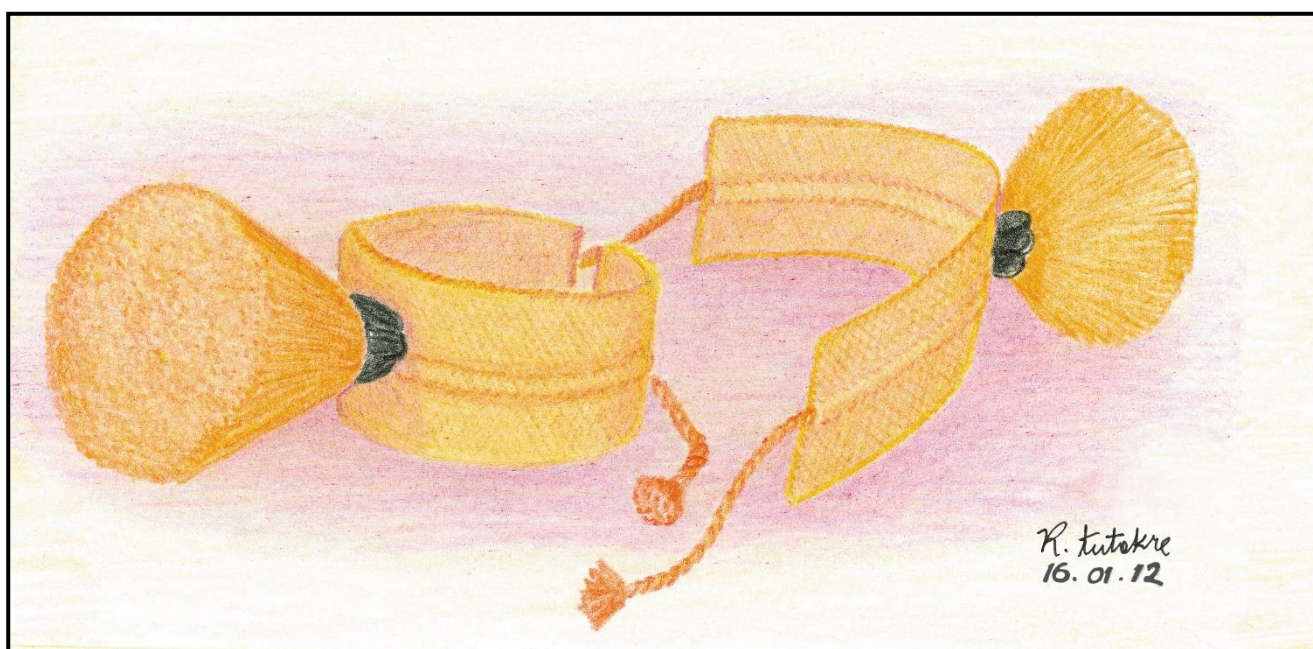


Figura 21 – *Ihpaxê* de algodão

dos principais pontos são as escolhas das jovens cantoras. O cantador velho leva cantando o *ihpaxê* em direção ao pátio onde já se encontra o cantador jovem que o receberá.

Preparar um corpo feminino é uma das tarefas primordiais das mulheres, mães Canela. Há diferenças no tratamento dado ao corpo quando se tratar de uma futura cantora, ou quando não houver essa intenção. Ao se tratar de um corpo de uma *hõkrepôj*, a *tj* (nominadora, tia paterna) tem o dever de ensinar, acompanhar e zelar por essa cantora. E a nominadora fará isso se for uma eximia

cantora. Porém o mais comum é que a avó materna, sendo uma *hõkrepôj*, assumia essa tarefa tendo assim um papel fundamental para essa jovem cantora.

Os três rituais de iniciação e formação masculinos tem como foco, além da preparação de jovens para a vida social, também serem espaços de grande estímulo para formar novos *increr catê* e novas *hõkrepôj catê*. Pois são nesses rituais que são preparados e posteriormente distribuídos os principais objetos que, publicados no pátio, anunciam a todos quem são os jovens cantores e cantoras daquele povo.

Durante o período que estive em campo foi possível acompanhar a minha neta⁶¹ nesse processo de aprendizado. Essa neta havia ganhado um *Crat-re* (figura 23 adiante) de *Hõkrepôj* por ter demonstrado interesse e disciplina com relação aos cantos de pátio. Mas o adorno havia sido oferecido para sua avó, *Crojxên*, quem, de agora em diante, tomaria para si a tarefa de acompanhar e estimular a jovem *hõkrepôj* para o pátio e lhe ensinar cantos, passos, como cuidar e preparar a voz para acompanhar o cantador no pátio. Minha irmã *Crojxen*, uma excelente *hõkrepôj*, cumpria a sua tarefa com muito interesse e nossa neta respondia com o mesmo interesse e responsabilidade. Elas duas eram sempre as primeiras a chegarem no pátio durante as cantorias, especialmente dos *increr cati*. Por vezes só havia as duas no pátio até que, mais tarde, mais mulheres se juntavam aumentando o coro dos cantos femininos. Ao menor sinal de que os cantos começariam, elas já estavam preparadas e se dirigiam ao pátio portando o *Crat-re* que fora feito para a jovem utilizar durante o seu período de aprendizagem.

O *crat-re* feito para essa jovem cantora, fora guardado junto a sua avó. Guardado como um prêmio a ser exibido e apresentado sempre que possível. O *crat-re*, ganho em setembro de 2013 na finalização do *pepjê*, era bem grande e difícil de ser utilizado no pescoço. Por isso fora feito um

⁶¹ Filha de Rosina, que é filha de minha irmã *Crojxên*. *Crojxên* é minha irmã porque fui adotada pelos seus pais. Por isso considero Rosina como minha filha e sua filha como minha neta.

menor por sua mãe para que a jovem aprendiz pudesse usa-lo no pescoço ao sair para cantar com sua avó e instrutora. Ela também a instruía sempre em casa, a caminho do pátio, durante os banhos da tarde e no pátio durante as cantorias.

Hahhĩ

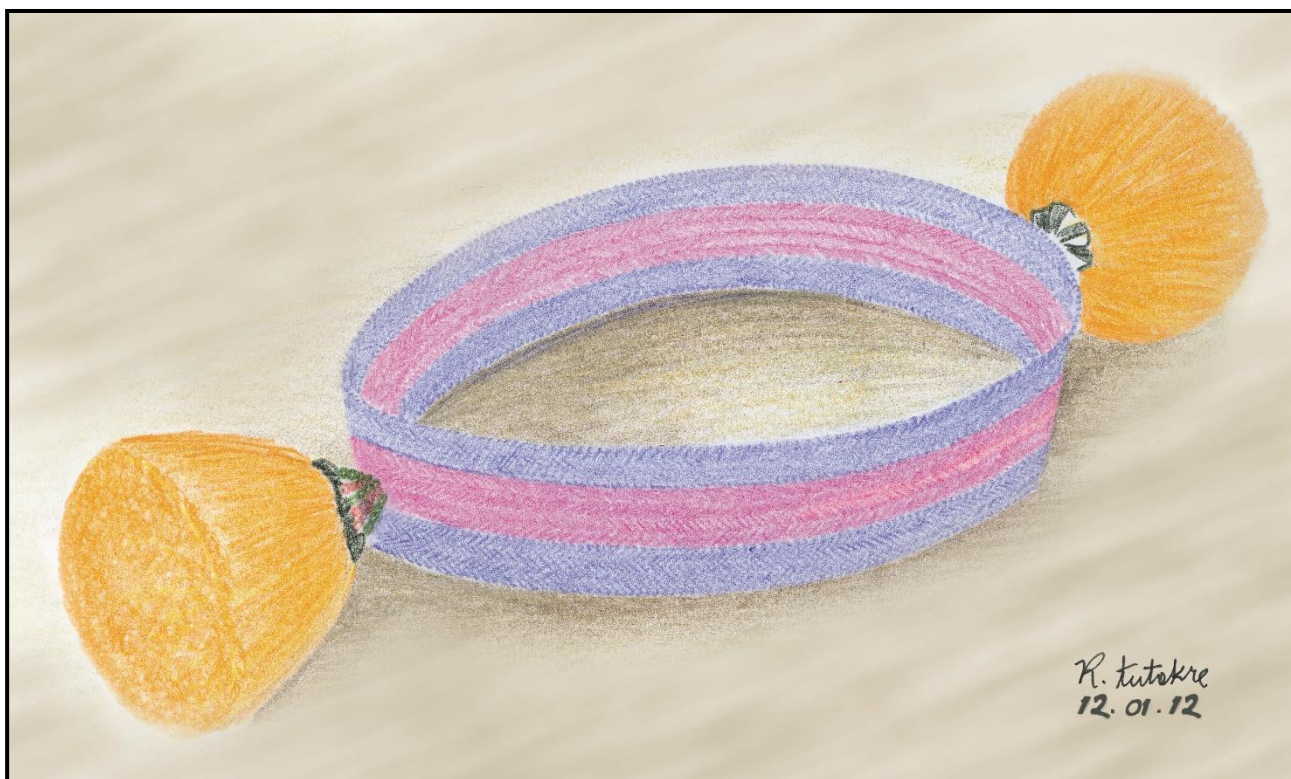


Figura 22 - Hahhĩ

É uma tipóia feita com linhas de algodão e usada cotidianamente para carregar bebes, sustentada no pescoço sobre o peito. É usada cerimonialmente pelas *mẽ cupry* (moças jovens e bonitas) para cantar no pátio e na tora do brejo (*crowati*). Usar esse adorno significa ser uma cantora de destaque, pois somente ganham o *hahhĩ* aquelas que estão nessa condição. Ele é geralmente feito pela tia nominadora com materiais de algodão e linha.



Figura 23 – *Crat-re*

Crat-re

Colar utilizado por jovens cantoras, como um sinal de uma possível mestra de cantos para o futuro. Este colar é feito de cordão de tucum, miçangas, unha de veado ou unhas de ema e a metade de uma cabacinha. Ele é utilizado preso ao pescoço e dependurado nas costas, com o destaque para as unhas de animais para as costas a metade da cabacinha. Utilizado pelas moças associadas aos grupos nos *mẽ amji kîn* do *ketuwajê*, *pepjê* e *pepcahàc*. Feito pela mãe da rainha da festa, esta faz dois sendo um para a sua filha e outro para ser dado ao *Prohkam* para que este possa escolher a jovem cantora que será honrada com o seu recebimento. A jovem que recebe este colar o utiliza no pátio durante os cantos. Essa jovem aprendiz deve honrar o recebimento e estar sempre pronta para comparecer ao pátio durante as cantorias.



Figura 24- Hōkretxê

Hōkretxê

Colar tipo gargantilha utilizado pelas *mẽ cupry* (mulheres jovens) para cantar no pátio. Este era feito pela mãe com fio de tucum, miçangas e unha de veado ou ema, podendo também usar moedas, medalhinhas de metal ou mesmo pequenas conchas. Atualmente feito totalmente com miçangas de cores variadas com motivos geométricos e desenhos de pássaros, borboletas, flores e outros motivos. É um adorno básico para as moças jovens cantarem no pátio. Associado a esse adorno está o cabelo bem cortado e com muito brilho, uma pintura bem feita e um tecido bem bonito e novo, usado como uma saia enrolado à cintura.

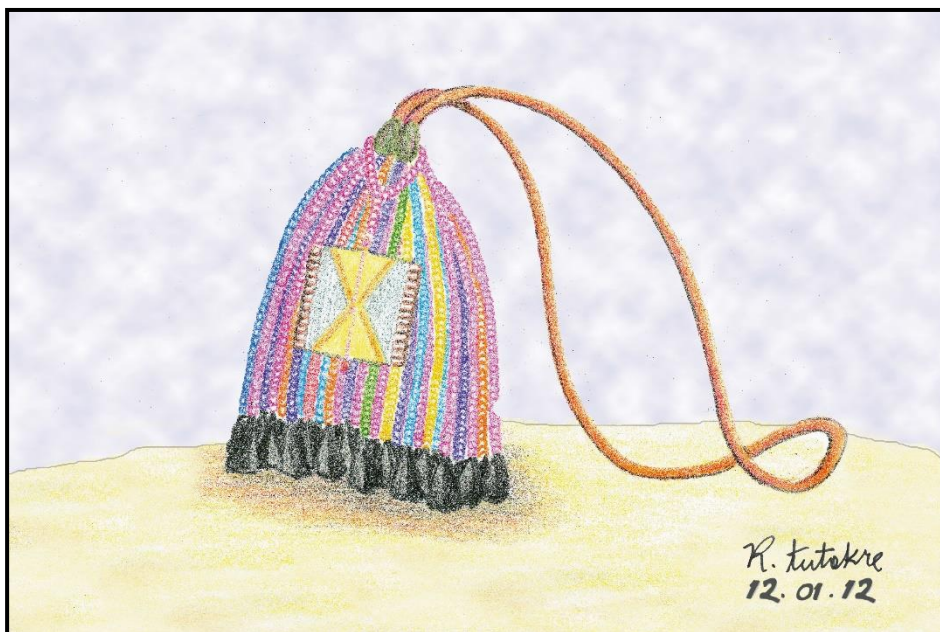


Figura 25 - Côjkêr

Côjkêr

Colar para usar nas costas, feito pela mãe de cada rapaz recluso no *pepjê* e destinado à amiga formal (*krixwỳ*) do filho em reclusão. Ela, a *krixwỳ*, se for *hõkrepôj* poderá usá-lo. Este colar é feito com linha de tucum, miçangas, unha de veado ou de ema e com um pequeno enfeite parecido com um pequeno pente feito de pau-roxo.

Ihpre

Cinto cerimonial feito com embira de tucum, expressa a maturidade feminina, sendo utilizado pelas moças *mẽ cuprỳ*. Ele somente pode ser recebido nos *mẽ amji kîn* do *tep-jarkwa*, *pepjê* e *pepcahàc* e durante a cerimonia do *hàc-re* (Gaviãozinho). É confeccionado pela tia nominadora e tem um valor simbólico muito grande pois significa o reconhecimento social da passagem da condição de criança para a condição de mulher em idade fértil e em condições de assumir o papel de mulher plena. É um sinal de maturidade sexual. Trata-se, pois, de um rito de passagem feminino.

Vistos os instrumentos musicais e os adornos corporais, é importante destacar que os cantos dos povos Ràmkôkamêkra/Canela são, em sua maioria, cantos vocais e que os instrumentos



Figura 26- *lhpre*

musicais acompanham muitos desses cantos, em especial aqueles que compõem o sistema *cà-krĩcape-wyhty* que está diretamente relacionado a todos os *mẽ amji kĩn* que acontecem durante o período de *wyhty* (ver figura 27 adiante).

O tempo transcorrido em um ciclo anual, para os Ràmkôkamkra/Canela é constituído pelo conjunto dos *mẽ amji kĩn* em realização, bem como através de algumas atividades consideradas importantes e marcadoras do tempo para esses povos. Tais atividades estão ligadas à roça e ao pátio através das estações da chuva e da seca, constituindo um ciclo sazonal, como poderá ser observado na figura 27 que trata sobre o tempo e as atividades (adiante). Entender o movimento da aldeia e dos Ràmkôkamekra/Canela é entender como eles organizam, pensam o seu tempo e suas atividades, pois essas atividades são a base para o ordenamento das suas vidas sociais.

As sequências das festas não possuem um padrão fixo, mas são baseadas segundo os mẽ amji kñ de iniciação e formação masculina, pela qual passam todos os rapazes, formando as classes de idade das metades Harã catêjê e Kÿj catêjê. Cada uma dessas metades passa por um processo de formação que dura em média 10 anos, como pode ser observado no capítulo três. Há uma alternância dos mẽ amji kñ, na maioria das vezes, intercalando aqueles que são de iniciação e formação



Figura 27 – Tempos e atividades Ràmkkâmekra/Canela

masculina com aqueles que não possuem um período de reclusão. Atualmente os jovens em formação passam por dois períodos de reclusão individual do pepjê, dois períodos de reclusão coletivos do kêtuwajê e um período de reclusão coletiva do Pep-cahàc.

Nimuendajú (1946:163) considerou que há três *mě amji kñ* intermediários que podem ocorrer nos intervalos entre esses períodos de formação: são as festas de *côhkrit-le*, *pep-cahàc* e *tep-jarkwa*. Segundo ele, realizar essas festas intercaladas dava aos jovens o tempo necessário para se desenvolver fisicamente. Mas Nimuendajú também chama a atenção de que não existia uma sequência certa para a realização desses *mě amji kñ*, pois a escolha de cada um cabia às decisões tomadas pelo conselho *Prohkam*. Atualmente o conselho ainda possui esse poder de decisão, mas o *pahhi* (cacique), diferentemente do que acontecia na época de Nimuendajú, possui um grande peso na decisão.

As solicitações chegam ao pátio através das vozes masculinas dos homens mais velhos da aldeia, em geral chefes das sociedades cerimoniais relacionadas a cada um dos *mě amji kñ*, ou através dos comandantes das classes de idade. Diante das propostas apresentadas, o conselho reúne-se com o *pahhi*, discutem sobre o assunto e dão a palavra final.

Dessa maneira, a partir dessa temporalidade Ràmkkôkamêkra/Canela, entre tempo de *Wỳhtỳ* (*Wỳhtỳ kam*), tempo de *Mějpimràc* (*Mějpimràc kam*) e tempo da roça (*pur kam*), passo a expor quais são as festas realizadas em cada tempo e suas características.

Wỳhtỳ Kam

Rareando-se as chuvas do inverno, tem-se início o tempo de *wỳhtỳ*. Ele é composto pelo que os Ràmkkôkamêkra/Canela chamam de grandes *amji kñ*: *kêtuwajê*, *pepjê*, *pepcahàc*; *pĩxô*, *tep-jarkwa* e *côhkrit-le* e por atividades e obrigações relacionadas às novas safras da roça: *jàt krānto*

(batata) e *pànkryt* (fava). Nesse tempo, a lógica que opera é das metades diametrais *harã catejê* e *kyj catejê*⁶².

Para que este período possa ser iniciado, ocorrem alguns elementos marcadores dessa mudança, como as cerimônias que demarcam essa passagem de um tempo para outro, assim como a mudança nas formas dos discursos durante as reuniões no pátio, como pode ser observado abaixo.

Iniciemos pelos detalhes da linguagem. Nas atividades realizadas no pátio no período de *wỳhty*, o animador incentiva os corredores, os dançarinos (jovens que “dançam” atrás do cantador de maracá) e as demais atividades com o grito: *Pa! Pa! Pa! Pa! Pa!* Já o avançador grita: *cwỳhy*. Os jovens, distribuídos em grupos para corrida de tora, gritam um para o outro: *y*. Para afirmar que uma combinação foi decidida com a concordância coletiva, fazem o grito: *xĩ*, que é grito do morcego (que é considerado como poderoso e que tem a visão longa).

Já durante o período de *mějpiràc*, a lógica é das metades concêntricas *Ahtyk mã ahkra* e *Cà mã ahkra*. O animador *ahtyc mã ahkra* grita: *cwa, cwa, cwa* enquanto que se o animador se for *cà mã ahkra*, ele grita: *cô, cô, côô*. Para gritar confirmando a aceitação de uma combinação, apenas os homens *mêhkên* de cada metade é que podem gritar: *krēc*. Caso os que não são *mêhkên* façam esse grito, na próxima festa de *tep-jarkwa*, eles serão “capturados” como novos membros desse grupo.

⁶² Sobre o sistema de metades *Ràmkkôkamëkra*/Canela, ver o capítulo III.

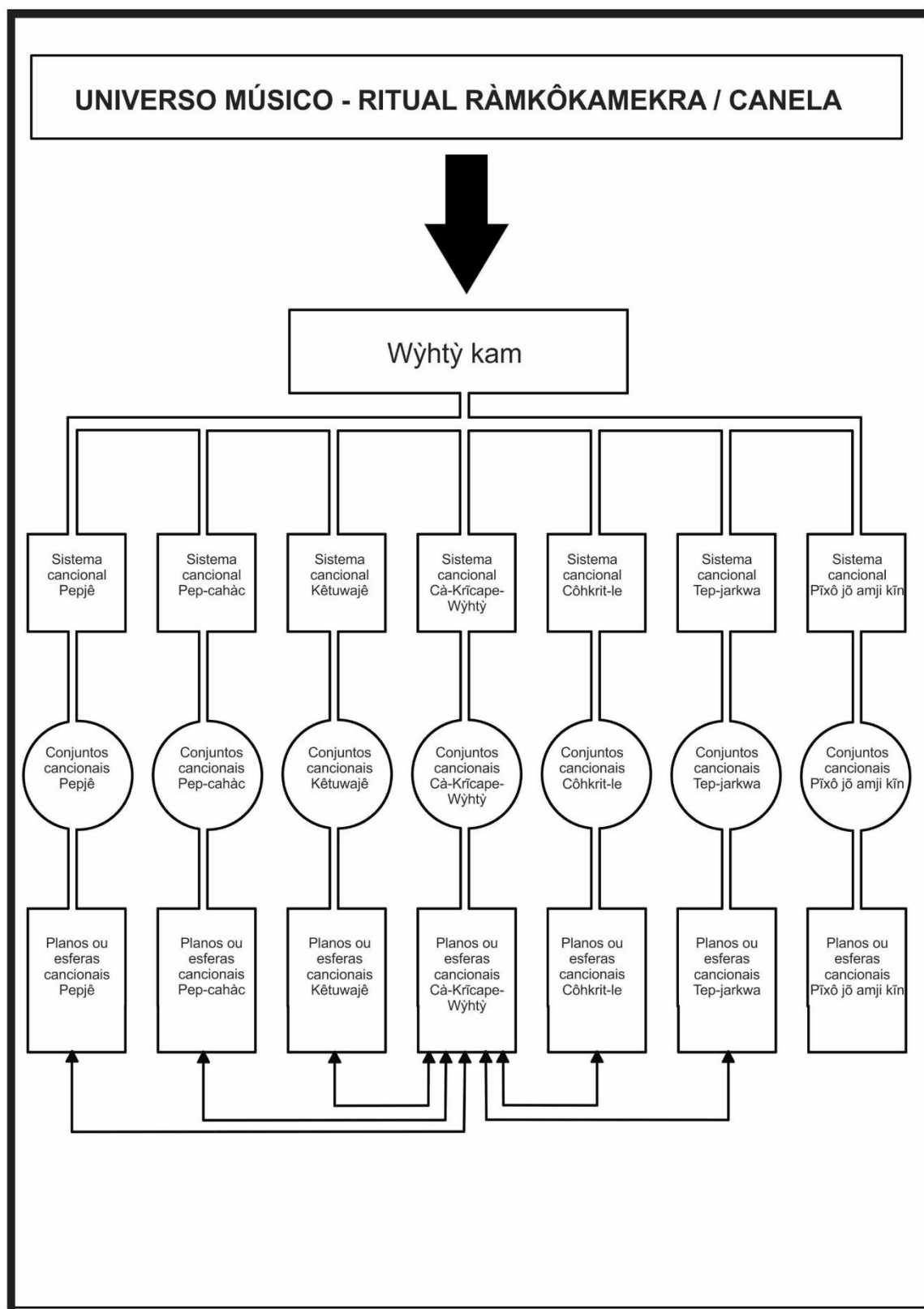


Figura 28 – Universo Músico-ritual Ràmkômakekra/Canela – Wÿhtÿ kam

Considerando-se as lógicas dessas temporalidades, passemos agora às cerimônias e aos sistemas cancionais. Vale a pena enfatizar novamente que o universo músico-ritual dos períodos de *wỳhtỳ* e *mějpmiràc* são compostos por vários *měj amji kїн*. Estes, por sua vez, compõem-se de conjuntos cancionais possuidores de planos ou esferas cancionais.

Veja a figura 28 na página anterior. Nela estão representados (na parte superior) todos os sistemas cancionais que podem ocorrer no período de *Wỳhtỳ*: *Pepjê*, *Pepcahàc*, *Kêtuwajê*, *Cà-krĩcape-wỳhtỳ*, *Còhkrit-le*, *Tep-jarkwa* e *Pĩxô jō amji kїн*. Cada um deles é composto por conjuntos cancionais próprios (visto na parte média da figura). Os quais, por sua vez, formam planos ou esferas (parte inferior da figura). Note-se que o sistema cancional *cà-krĩcape-wỳhtỳ* é um todo composto pelos conjuntos cancionais realizados no pátio (*cà*), na rua circular (*krĩcape*) e nas casas de *Wỳhtỳ*, com seus planos ou esferas próprios. No entanto ele está interligado com todos os outros sistemas (representados pelas linhas com setas na base da figura), de acordo com o *amji kїн* que esteja sendo realizado. O que significa dizer que em qualquer um desses *amji kїн*, o sistema *cà-krĩcape-wỳhtỳ* estará acionado. Em todos, exceto o *pĩxo jō amni kїн* (festa das frutas), pois esta festa ocorre de forma breve (uma noite e um dia apenas) e no espaço dos segmentos residenciais.

O início do período de *Wỳhtỳ* é chamado de *Wỳhtỳ japōj caxuw* e significa a abertura do período. O que marca essa abertura é a realização de um *pàr* (corrida de tora grande) e o *hat-re*. Este consiste em duas varas de madeira com carne amarrada com embira e que são levadas pelos homens de cada uma das metades. As mulheres, por sua vez, “atacam” a vara para que possam arrancar a carne que esta presa, dependurada na mesma. Esta cerimônia, assim como a cerimônia do gaviãozinho (*Hàc-re*), demarcam a abertura, o início do tempo *wỳhtỳ*.

Crowajōti é a cerimonia realizada na abertura do tempo de *wỳhtỳ* para entrega do *ihpre* (cinto de embira de tucum) da rainha de *wỳhtỳ*, cujo período como “rainha” está se encerrando, e em cujo

lugar entrara uma nova menina (com idade em torno de 7 ou 8 anos) que assim permanecerá até que atinja a idade de se casar, quando, por sua vez, será substituída por outra menina nova.

Wỳhtỳ kam mẽ amji kїн

Estando já em transcorrência o tempo de *wỳhtỳ*, então os grandes *mễm amji kїн* podem acontecer. Vejamos.

Kêtuwajê

Este *amji kїн* começa ao final de uma tarde quando, após a última cantiga no pátio, ocorre a apresentação, aos *Prohkam*, de um grupo composto por meninos e rapazes, pintados e empenados com penas de periquito verde. As pessoas reconhecem isto como símbolo de *Kêtuwayê* e então sabem que a festa está começando.

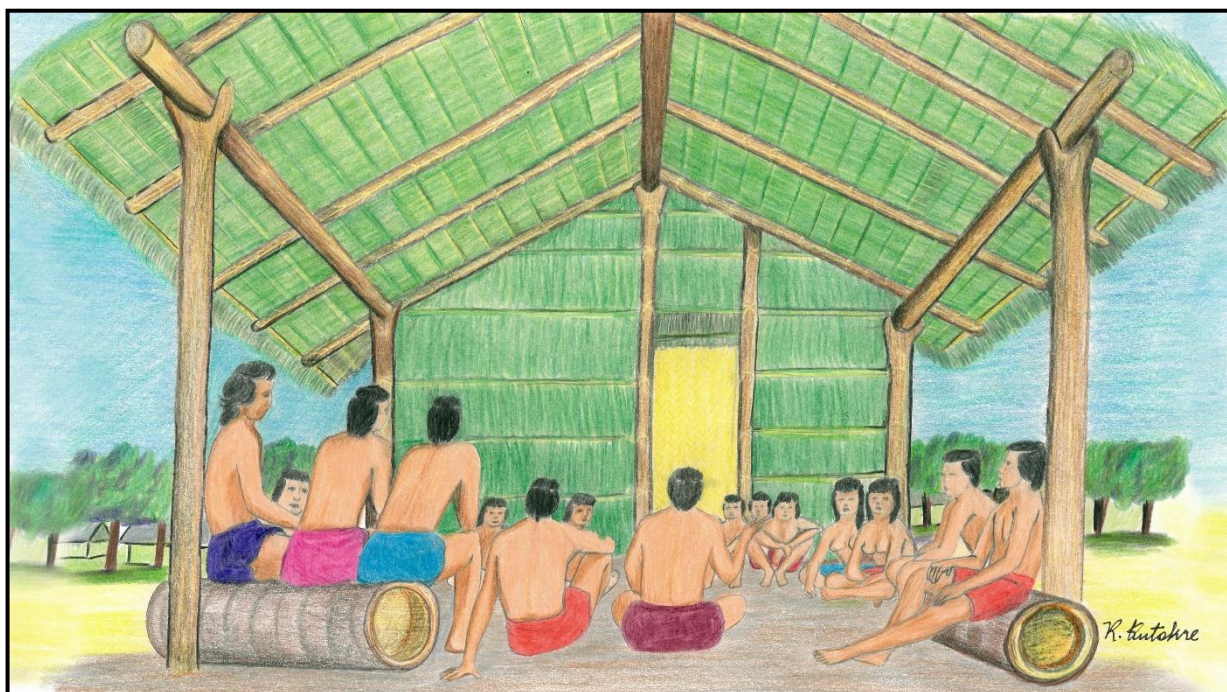


Figura 29 – Reclusão de *Ketuwayê*

Imediatamente após a apresentação deste grupo cerimonial, os *hapÿn catê*⁶³ pegam esses jovens e os colocam em dois grupos no pátio. Cada menino é colocado numa fileira ao norte ou ao sul de acordo com a afiliação a metade do pátio ao qual se afiliam pelo nome: *ahtyk mã ahkra* ou *cà mã ahkra*.

Todos estes jovens rapazes, dentre os quais se reúnem desde adolescentes até meninos de sete ou oito anos, serão membros de uma mesma classe de idade. Esses apanhadores então levam os iniciandos (em duas filas em direções opostas) do pátio para os locais de reclusão (figura 29). Estes “quartos” são preparados para eles em cada lado do pátio; um a leste, o lado de “cima” do pátio (*Kÿj rum mẽ càxà*) e outro a oeste, o lado de “baixo” do pátio (*Harã rum mẽ càxà*). Esses iniciandos podem permanecer reclusos coletivamente por cerca de dois meses antes de serem libertados durante o final do período.

Os jovens que estão no grupo de formação *Kêtuwajê* são divididos em dois grupos, que são as metades às quais se afiliam através do nominador: *Ahtyk mã ahkra* e *Cà mã ahkra*. E haverá sempre a presença de seis personagens, sendo sempre um de cada metade. Dois *mẽ capõn catê* (que são os comandantes das turmas), dois *mamkjêhti* (são líderes das turmas) e duas meninas *mêhcujxwÿ* (meninas associadas).

Todos os dias esses iniciandos são chamados a se apresentarem no pátio diversas vezes e a cantar um conjunto de canções tradicionais. A extensão do tempo cantando no pátio varia de acordo com cada aparição. Às vezes, eles permanecem cantando por mais de uma hora; outras vezes por cerca de dez minutos. Quando cantam, eles ficam defronte uns aos outros em duas fileiras (cada uma composta pelo grupo de pátio, *ahtyk mã* ou *cà mã ahkra*) no centro do pátio, uma fileira com as costas para o norte e a outra para o sul.

⁶³ São os homens escolhidos para realizar a reunião de todos os jovens que serão iniciados juntos. São os prendedores, aqueles que seguram os meninos.

Após os meses de reclusão, na finalização deste *amji kñn* cada iniciando possui na cabeça um enfeite amarrado nos cabelos com duas ou três (às vezes até cinco) penas de arara (*Ara chloropterus*) apontadas para o alto. Atrás dos jovens, fica uma fileira de mulheres (suas amigas formais) segurando o rapaz pelo peito, enquanto ele canta. Suas amigas formais estão ali para salvá-lo dos espíritos, dos quais estas canções provem e aos quais ela atrai. Atrás das mulheres, vários metros distantes estão um grupo de “tios” dos iniciados que cantam com seus sobrinhos e suas parentes femininas.

Cada fila é liderada por um cantador e por um líder designado pelo *Prohkam*. Cada grupo tem uma menina associada e um mensageiro. Estes mensageiros (*crat-re*), os líderes e as meninas associadas formam um grupo que comem juntos e não se juntam aos demais grupos de iniciandos. Eles são considerados como “superiores”, pelo fato das duas meninas e os dois líderes serem indicados pelos *Prohkam* e, assim, estão no nível de status de *hàmren*. Há também dois comandantes, um para cada grupo, os quais vêm das duas classes de idade mais antigas, e dois comandantes substitutos que são escolhidos dentro da classe de idade dos iniciandos. Estes comandantes e os substitutos não são prestigiados (não são *hàmren*), sendo cargos mais políticos que cerimoniais, mas comem e se associam com o grupo de elite (líderes, rainhas e mensageiros).

Durante todo o decorrer de três ou quatro meses de duração do ritual, há dois ou três dias de grandes festas durante os quais os iniciandos cantam uma série de canções especiais (*Ajỳc*) que eles não cantam em situações cotidianas fora do pátio. Assim que cantam as cantigas de *Ajỳc*, eles se ajoelham e sentam nos pés em duas fileiras defronte uns aos outros esfregando as palmas das suas mãos em seus joelhos. Uma vez que se considera que todas estas canções atraem os espíritos, as mulheres amigas formais e os tios, assim como as penas de rabo de arara usados pelos rapazes, servem para protegê-los destes ancestrais perigosos que vivem no mundo dos mortos. (De acordo com o mito, as canções diárias e as de *Ajỳc* foram trazidas do mundo dos espíritos por um jovem Canela).

Durante a fase final do ritual de *Kêtuwajê*, os iniciandos gradativamente vão saindo da reclusão. Após uma noite toda cantando, as cantigas altamente cerimoniais de *Avaiticpo* têm lugar num final de tarde.

No dia seguinte ocorre a corrida de toras pesadas (*Krowa-ti*) na qual os iniciandos ainda são muitos jovens para participar, exceto para os jovens que estão no segundo ou terceiro *Kêtuwajê*.

O *Kêtuwajê* é considerado o início desse processo de transformação, crescimento e amadurecimento enquanto sujeitos. Seus corpos são banhados diariamente para que a criança/jovem, assim como as plantas, cresça forte. Durante essa fase, ocorre o contato desses jovens Canelas com os espíritos. No transcorrer de suas vidas eles sempre terão que se relacionar com esses espíritos. Por isso o conselho dado a eles para que realizem os resguardos para que possam adquirir força e resistência à vida e aos espíritos. É um momento de começar a construir um corpo forte para poder lidar com os espíritos do mundo, que estarão sempre presentes na vida futura.

Pepjê

Esse outro ritual de iniciação e formação masculina se inicia (assim como o *Kêtuwajê* e o *Pepcahàc*) com a prisão dos reclusos pelo apanhador, mas dessa vez não mais em ambiente coletivo, como o *Kêtuwajê* e o *Pepcahàc*, mas sim em reclusão individual. Essa é também conhecida como *ihkrehe* (casa pequena), construída com folhas de inajá (*Maximiliana maripa*) ou de buriti (*Mauritia flexuosa*) do lado da casa materna ou dentro dela com um caminho exclusivo e fechado que leva a um local privado para as necessidades fisiológicas, de modo que o jovem não possa ser visto.

Durante o início desse ritual alguns momentos cerimoniais marcam a passagem de determinados estágios da reclusão e são seguidas à risca por ordens vindas do pátio. Essas cerimônias são marcadas por diferentes cantos durante um determinado período e propiciam que os jovens reclusos possam ser vistos, especialmente por seus grupos, e por aquele que lhe deu o nome

(seu tio nominador). Os cantos executados durante esse ritual demarcam momentos importantes entre os reclusos e seus grupos. Como o canto para ver o rosto dos reclusos, há o canto para ver o corpo do recluso, mas essa visão cabe somente aos membros do grupo do recluso.

O período de reclusão varia de três a quatro meses. Durante esse período há um isolamento social do sujeito, sendo que apenas os tios, avós e homens da parentela de sua mãe orientam, ensinam e aconselham o referido jovem. Esses ensinamentos tratam da cosmologia, das relações de respeito para com a sua família e com o seu grupo, assim como para com os velhos e as lideranças e tratam também do espírito de solidariedade e respeito com seu sogro que será indispensável após o seu casamento.

Durante o período de reclusão alimentar e sexual, assim como nos outros rituais, a alimentação do recluso deve seguir um resguardo adequado e a sua não exposição aos olhos das pessoas. O recluso, durante esse período, é orientado sobre a importância dos resguardos alimentares para que possa ser um exímio corredor, *caj* (xamã), cantador, caçador e um bom trabalhador.

Nos primeiros dez dias ou mais de reclusão, o jovem passa por uma restrição alimentar, podendo comer apenas poucas quantidades de alimentos, sobretudo de mingaus de farinha, arroz ou milho. Ao terminar esse período, então ele receberá a primeira cinza de casca de jatobá. Será passada a cinza em todo seu corpo, com o objetivo de ele, a partir de então, poder alimentar-se para

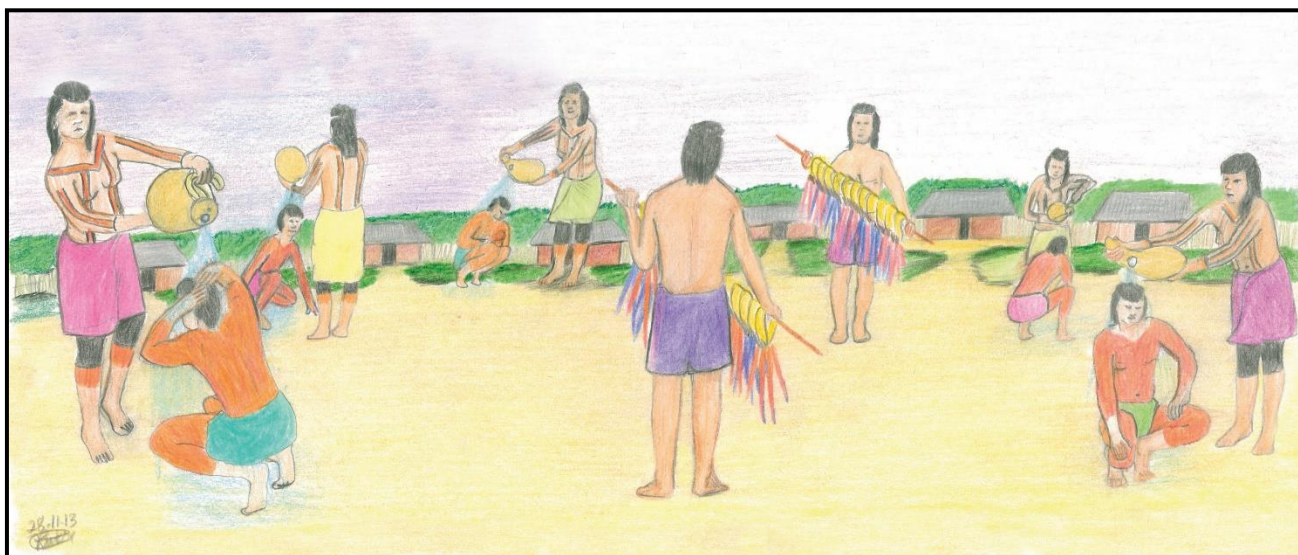


Figura 30 – Jovens *Pepjê* sendo banhados no pátio

poder engordar e crescer. Passa então a comer batatas assadas, arroz e beiju, mas não carne. Completando mais ou menos um mês de reclusão, então seu corpo será untado com abóbora verde moqueada, com o objetivo de proporcionar um rápido crescimento ao seu corpo. Entre três e quatro meses de reclusão, então o jovem recebe a segunda cinza da casca do jatobá, que será o sinal de que poderá, a partir de então, se alimentar de carne,

Em alguns momentos durante a reclusão, ele é banhado por uma amiga formal. Algumas vezes no espaço da casa, em outras ocasiões já próximo do final da reclusão, eles são levados ao pátio e são banhados lá.

Alguns conjuntos cancionais existentes no *pepjê*, especialmente no *hicuxà* (que são os oito últimos dias da finalização), assemelham-se a alguns presentes no *Pepcahàc* e *kêtuwajê*. Esses



Figura 31 – Grupos cerimoniais na Festa do Peixe

conjuntos semelhantes nas três festas são, o *Avaiticpo* e *Crôô jô pĩ*.

Ao saírem da reclusão, os jovens também recebem investimentos e incentivos do cantador para cantarem. Ele, inclusive, deixa o seu maracá para que os jovens possam treinar os cantos que ali são exigidos. Além de deixar o seu instrumento, o cantador mestre sempre se dirige ao local onde estão os rapazes na intenção de estimular o aprendizado dos jovens. Porém o cantador mestre aposta no interesse individual de seus alunos, pois o aprendizado só se constrói dessa forma, a partir do interesse e empenho do aluno em aprender.

Durante esse *amji kĩn* há um forte investimento na preparação de cantores, especialmente com relação ao *mẽ capõn catê* (sobretudo com o primeiro comandante) que ensaia os cantos em sua reclusão com um cantador experiente. Este é o último a sair da reclusão e sobre ele recai a responsabilidade de saber os cantos e de executá-los após a sua saída da reclusão. Esse *mẽ capõn catê* será alguém ao qual se espera que possa ser amplo conhecedor dos cantos e dos rituais e possa ser uma espécie de liderança cerimonial. Tornar-se uma liderança, entretanto, vai depender do interesse da pessoa e do seu envolvimento com esse universo durante a sua vida futura. Assim como no *Pepcahàc*, algumas cerimônias com seus cantos marcam a volta dos reclusos ao pátio e a convivência pública. A principal cerimônia é o *Avaiticpo*, que será executado no centro do pátio com dois jovens cantores (reclusos ou não) e jovens cantoras (as duas meninas associadas daquela turma e as duas meninas associadas da turma anterior que se formou). Durante essa finalização o conselho *Prohkam* também escolhe um cantador de *krĩcape* que se destaca e lhe entregam o bastão cerimonial *kruwaxwà* que foi confeccionado pelo nominador do *mamkjêhti* mais velho. Após ser usado pelo *mamkjêhti*, ao final ele é entregue ao cantador.

***Tep-jarkwa amji kĩn* (Festa do Peixe)**

Esta festa contrasta com as três festas de reclusão (*Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pepcahàc*). Essa oposição, segundo os Ràmkkôkamekra/Canela, dá-se pelo fato da Festa do Peixe ser um ritual

comandado pelos *Mêhkên*,⁶⁴ considerados como Cabeças Secas, o que significa que eles têm pouco prestígio cerimonial, enquanto que o ritual do *Pepcahàc* é comandado pelo *Prohkam* que é o grupo de mais alto prestígio e honra. Como protótipo de ação *communitas* (Turner, 1969] 2013), são os membros dos *Mêhkên* que controlam a festa e não o conselho de anciãos (*Prohkam*) quem, em todas as outras festas, possuem o comando. Uma vez que esse grupo explicita em suas ações os comportamentos desregrados e considerados inadequados pelos *Ràmkhôkamekra/Canela*, suas performances servem para enfatizar os valores sociais e pessoais a serem seguidos. Ao concordar com o início da festa, os *Prohkam* se retiram do governo diário e da direção dos atos da festa, dando a vez para os *Mêhkên*, os novos governantes durante esse *amji kîn*. Nesse ritual as pessoas se reúnem em seis grupos de pátio que se transformam em sociedades de festa (ver figura 31 p. 196). Existem três de cada lado que tem como referência o pátio em seus lados oriental e ocidental. São essas sociedades que realizam a festa: o grupo da Arraia; da Lontra e do Peixe no lado Leste. Do lado oeste, Piaba grande; Piranha e Peixe. Os *Mêhkên* constituem o sétimo grupo e são os principais atores da festa (Crocker, 1990:275).

Cada um dos seis grupos do pátio constrói cabanas bem feitas de acordo com suas posições no pátio. Cada cabana defronta-se com as outras numa formação paralela como árvores. Cinco desses seis grupos tem duas meninas associadas, mas um (os lontras) tem somente uma. A cabana dos lontras é ligeiramente diferente das demais. Ela é cônica e grande e não retangular como as casas dos Canela atuais que imitam as dos sertanejos da região. A única menina dos lontras é de grande honra cerimonial, porém não há *hàmren*. Esta festa é a que tem menos pessoas *hàmren* de todas as grandes festas.

⁶⁴ *Mêhkên* são coisas ou pessoas que são consideradas fora da norma. Trata-se de um grupo cerimonial que é uma sociedade masculina existente entre os *Ràmkhôkamêkrá/Canela* e com semelhanças com outros grupos existentes em outros povos da família Jê. Entre os Krahô os responsáveis por realizar atividades engraçadas são os Hôxwa. (Ver o filme *Hôxwa* dirigido por Leticia Sabatela em 2009). Entre os Apinaje quem performatiza essa ação são os membros da metade *Ipôknhôxwỳn* (Giraldin, 2000).

Após um intervalo de vários dias, os *Mêhkên* levantam sua própria cabana ao lado norte do pátio com a frente voltada para o sul. Em contraste com as outras seis bem construídas, a cabana dos *Mêhkên* é bagunçada. Não tem nenhum alinhamento na estrutura e não tem paredes completas nem telhado.

Em teoria, tudo “errado” é feito nesta casa. Seguindo o mesmo espírito, as meninas associadas ao *Mêhkên* usam estranhas vestimentas, como imitações de rabos de porco colocados em seus cabelos que chegam a tocar nas nádegas.

As atividades diárias ocorrem todo final de tarde quando cada grupo separadamente canta suas canções especiais. Então os *Mêhkên*, às vezes, cantam as cantigas especiais da festa dos *Pepcahàc*. Eles cantam as cantigas corretamente, mas entre uma e outra introduzem comentários inadequados. Eles gritam alto, ou abaixam as vozes e todos ouvem os comentários jocosos que são, frequentemente, sobre sexo ou sobre seres humanos deformados.

Quando os *Mêhkên* finalizam suas cantigas de *Pepcahàc*, eles voltam para sua casa cantando estes mesmos cantos separadamente e fora de ordem, ao contrário dos *Pepcahàc*, que as cantam em uníssono e numa ordem que não deve ser alterada.

Este simples ato caracteriza os *Mêhkên* como individualistas, que não têm comandantes, nem conselho e nem *pahhi* que os possa orientar. Os *Mêhkên* têm um líder que invariavelmente é o “pior” de todos eles, em honra, comportamento impróprio, grosseria e de iniciativas surpreendentes.

Esta é, na interpretação de Crocker (1990: 275), uma forma de mostrar através da dramatização, a importância de se ter um bom comando, com boas qualidades consideradas adequadas por essas sociedades (honra, comportamento adequado, gentileza e outros atributos considerados pertinentes aos *Ràmkkâmēkra/Canela* e especialmente a suas lideranças).

Durante a metade da festa, num dia específico, uma garota associada aos *Mêhkên* desenvolve um ato especial. Uma das meninas amamenta uma boneca, que ela deixa cair no chão e provoca choro. A menina faz então tudo que uma boa mãe não deve fazer, como bater no seu “bebê”. Numa das cenas deste drama uma menina é pega numa situação de incesto com um seu “irmão”. Todos estes eventos dramáticos são feitos sob grandes risos e gestos cômicos, uma vez que todos da aldeia estão de olho e esperando para ver novas performances e novos atos hilários.

Na fase final desse ritual, o grupo dos Peixes canta por toda a noite e os *Mêhkên* constroem uma “represa” no pátio dentro do qual os peixes são cercados. Os *Mêhkên*, desta forma, capturam simbolicamente os Peixes. Os Peixes, entretanto, tentam escapar e correm para uma das casas procurando escapar. Quando eles tentam escapar, os *Mêhkên* tentam capturá-los individualmente pegando os pequenos bolos de carne e mandioca (paparuto, *kwỳrco*) em forma de peixe que eles trazem dependurados em seus ombros (ver figura 32 abaixo) (Crocker, 2009: 115).

Segundo o Sr Tephot, o ritual do *Tep-jarkwa* é uma festa para alegrar os peixes e assim como as plantas, estes também pertencem à outro povo diferente. Assim como os outros rituais, o *Tep-jarkwa* também foi ensinado por outros seres. *Pyhretê*, um *caj* foi quem aprendeu a referida festa com os peixes. Após ter sido engolido por uma sucuri, foi salvo pelos peixes que o levaram para sua aldeia no fundo do rio onde fizeram esta festa (Crocker, 2009:191).



Figura 32 – Festa do Tep-jarkwa

Côhkrit-le

Este *amji kîn* reúne três sociedades cerimoniais: os *côhkrit* (um crustáceo pequeno de água doce), os *cukên* ([cutia] ambas associadas à casa de *wỳhtỳ* da metade *harã catejê*) e os *rop* ([onça], associada à casa de *wỳhtỳ* da metade *kyj catejê*). Cada uma dessas sociedades possui duas moças de festas associadas. Após ser anunciado que se iniciará a festa, em seguida a sociedade *côhkrit* inicia a confecção das máscaras às margens de algum riacho a uma certa distancia da aldeia e onde exista bastante buriti, matéria prima para confecção das referidas máscaras. Sempre que possível as moças de festas estão por perto do local de construção dessas máscaras. Cada máscara tem seu dono sendo este um bem que é transmitido do nominador para o nominado, mantendo uma lógica de matrilateralidade.

Durante os dias que se seguem as sociedades de festas reunidas executam performances musicais relacionadas às suas sociedades. Os *rop* avançam sobre os *cukên* acuando-as como caça. Essa ação só não é efetivada com a intervenção de uma moça de festa, pois esta pertence a classe dos *hàmren* (fidalguia cerimonial). Após essas performances, todos voltam a vida cotidiana e os *côhkrit* voltam a seu trabalho de confecção das máscaras.

Assim que as máscaras estiverem prontas, faltando apenas a pintura, os membros da sociedade de festa *côhkrit* se enfeitam com tinta preta e ligas de palha, informando a toda a aldeia que no dia seguinte as máscaras irão entrar na aldeia. No dia seguinte logo cedo preparam e realizam a pintura das máscaras, sendo que esse trabalho transcorre por toda a manhã.

A tarde as máscaras são colocadas em seus donos e todos seguem numa fileira em marcha lenta em direção a aldeia. A primeira a aparecer é *Ihokên*, em seguida aparecem *Tohcawêure*, *Espol*, *Mehkra Tàmтуw*, *Into Hôcpo*, *Kên Pej* e *Tephot hô*. Com isso aparecem mulheres e moças num ponto da estrada. Nesse momento elas se preparam para que possam amarrar qualquer enfeite no “chifre” da máscara, oficializando dessa forma a qualidade desta mulher enquanto mãe da referida

máscara. A mãe desta máscara não pode ter relações de parentesco com a pessoa que está dentro da máscara. Caso isso aconteça, a máscara faz um sinal de recusa à mulher e ela entende o que ele está dizendo. Dali por diante acontecem às performances musicais desta sociedade com suas moças de festa. Nesse mesmo dia os *Mêhkên* impõem aos mascarados nomes que geralmente estão associados às genitálias masculinas e femininas. Isso tudo acontece diante de gargalhadas, barulho e travessuras dos *Mêhkên* e da plateia que assiste entusiasmada.

Os *côhkrit* recolhem comida na casa de suas “mães” e estas recebem em troca pedaços de carne. Ao longo da festa os *côhkrit* seguem brincando na rua circular e nas casas, mas também são conhecidos por carregarem jovens moças dentro de suas máscaras e sumir com estas na escuridão. Nos intervalos das brincadeiras, as máscaras são guardadas em uma determinada casa, que é aquela que possui esse direito como *xakat* (Casa 8, Casa de José Pereira, ver figura 3, p 137)

A cerimônia final desde *amji kîn* acontece com a produção dos bolos de mandioca com carne, após a corrida de tora entre as duas sociedades de festa (*rop* e *cukên*). Nesse dia os *côhkrit* põem as suas máscaras pelas última vez. Junto ao fogo do muquia as máscaras são retiradas por suas “mães” que as levam para casa para conservá-las ou para aproveitá-la para outros fins. Após a retirada, o portador da máscara é banhado por seus parentes. E assim termina o *amji kîn* do *côhkrit*.

Pîxô jô amji kîn

Segundo Crocker (1990:283) este festival não possui um período específico no ciclo anual, mas optei por colocá-lo durante o período de *wÿhtÿ* porque desde que comecei a pesquisar entre os Ràmkkôkamekra/Canela tem sido esse o período de sua execução. Crocker também afirma que este não possui um nome Ràmkkôkamekra/Canela, mas em minhas pesquisas verifiquei que alguns velhos diziam que é conhecida como *rãjrãj amji kîn* (festa da laranja), mas que o nome correto é *pîxô amji kîn*, pois os cantos tratam das frutas da época, como a bacaba, buriti, mangaba, buritirana e outras frutas advindas do cerrado.

Este *amji kîn* é pensado e planejado pelas mulheres e por um grupo que comanda todo o ritual. Elas elegem alguns homens que participam ativamente das performances musicais que acontecem durante toda uma noite. Um desses homens é eleito por elas enquanto o chefe das mulheres (normalmente escolhido um *mêhhi*) que tem um status cerimonial. A consagração desta chefia obriga todas as mulheres da aldeia a ofertar algo a esse chefe. Existe uma outra personagem, que é considerado um tipo de “rei” (normalmente um não-indígena) que atualmente é este quem arca com boa parte da despesa, sendo responsável por providenciar grande quantidade de laranjas para as mulheres. Durante a performance musical forma-se um círculo e todos cantam e dançam, junto a dois ou três cantores que ficam no meio do círculo. Durante a noite há algumas paradas para descanso das cantoras que, na maioria das vezes, são as amigas formais (*krixwỳ*) das mulheres que estão à frente do *amji kîn*. Em troca dos serviços da *krixwỳ*, esta recebe tecidos, laranjas, comidas e o bolo de carne preparado especialmente para ela, como pagamento pelos serviços prestados durante o *amji kîn*. Poucos homens aparecem no local onde a festa acontece, pois eles reconhecem esse *amji kîn* como algo que compete apenas as mulheres. Segundo Crocker (1990:283) os homens associados a essa festa encontram-se geralmente no final da adolescência e perto dos vinte anos, e espera-se que estes possam ter várias relações sexuais com as mulheres durante esse período da festa.

Jàt Krānto

Assim como todas as outras plantas cultivadas pelos Ràmkkôkamekra/Canela, a batata doce, além de ser uma espécie central na alimentação desses povos, é muito respeitada como espécie (Soares, 2010). Estabelece-se uma, relação que implica em cuidados adequados entre as plantas e a dona da roça, que não pode ser jovem, mas sim uma mulher já idosa e não mais em idade fértil. Assim como todas as outras espécies, as primeiras batatas da estação passam primeiro pelo pátio, em que os velhos são os primeiros a comer para livrar do perigo de ocorrência de possíveis doenças. Esse momento também é associado com uma corrida da tora *pàr* e seus cantos.

Pànkryt

Como as demais espécies cultivadas, a fava nova também deve passar pelo pátio para que o conselho (constituído por homens mais velhos) possa alimentar-se primeiro. Assim que as primeiras favas ficam no ponto de serem colhidas, o conselho ordena que esta seja servida aos velhos do conselho, cozida e misturada com arroz.

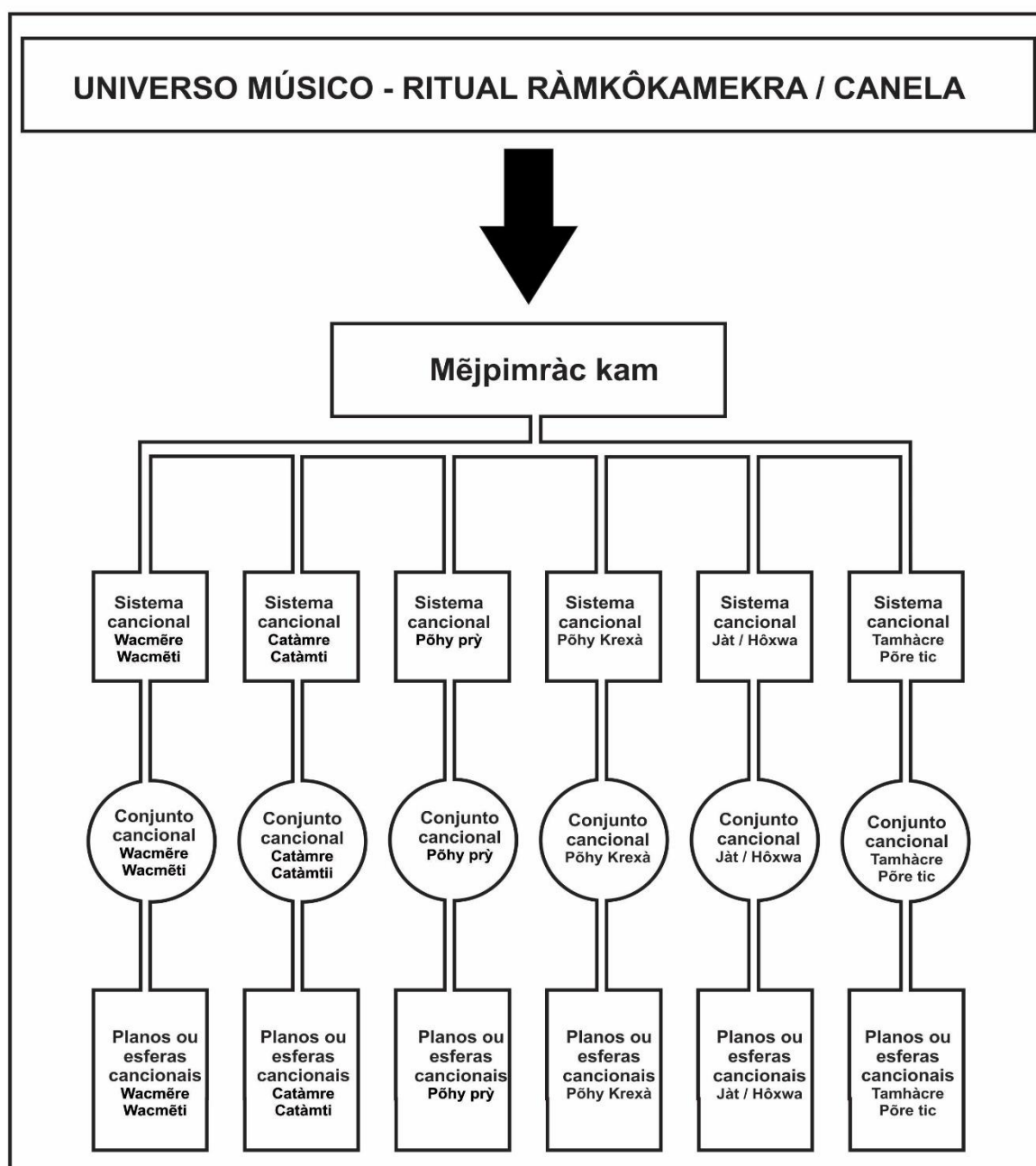


Figura 33 – Universo Musico-ritual Ràmkômakekra/Canela – Mějpiràc kam

Mějpimràc kam

Nesse período os homens estão divididos nas metades *Ahtyc mǎ ahkra* e *Cà mǎ ahkra*. Durante esse tempo, há uma sequencia de quatro momentos menores, com duração entre 20 a 30 dias, que são classificados como exposto a seguir (ver figura 33 na página anterior).

Wacmêre - Nesse período quem comanda é o *Ahtyc mǎ ahkra*. Uma corrida de toras que recebem o nome de *Wacmêre* marca a passagem do comando do tempo para o outro grupo. Nesse momento é realizado entre os dois grupos uma corrida com uma tora pequena, que tem aproximadamente quinze centímetros de comprimento.

Catàmre: período que quem comanda é o *Cà mǎ ahkra*. Ocorre a corrida de tora pequena também entre os membros das duas metades *Ahtyc mǎ ahkra* versus *Cà mǎ ahkra*.

Wacmėti: Novamente sob o comando da metade *Ahtyc mǎ ahkra*, ocorre a corrida *pàr* (tora grande) entre as metades. Enquanto a tora *Wacmêre* tinha cerca de quinze centímetros e menos de cem gramas de peso, a tora *pàr* tem cerca de 130 quilos de peso, sendo produzida com troncos de sucupira, jatobá ou pau-roxo.

Catámti: No quarto período, quem comanda é a metade *cà mǎ ahkra*. Acontece também outra corrida de *pàr* (tora grande) entre as metades.

A cada final desses quatro períodos dentro do tempo de *mějpimràc* possui uma terminação, uma finalização, que é o *Ajrěn* que se inicia com a *pahhikwyj* no *krĩcape*. Ela reúne as mulheres e as leva ao pátio, onde o conselho explica da seguinte forma aos maridos: *amanhã a esposa de vocês vão sair e vocês não irão acompanhar*. No dia seguinte juntam-se as mulheres casadas e sem filhos. Elas escolhem qual caçador elas querem acompanhar durante a caçada. Saem no dia seguinte pela manhã cedo e voltam apenas à tarde, por volta das 16 horas do mesmo dia. Caso o caçador não tenha matado nenhuma caça, a mulher fica com todos os artefatos do homem que ela acompanhou. Caso

ele tenha conseguido abater algum animal, a carne é destinada para a sogra da mulher que a acompanhou. Ou seja, a mãe do esposo da mulher que acompanhou o caçador. A mãe da moça leva a carne até a sogra dela e diz: *tá aqui o que a sua nora ganhou*. Em seguida acontece a corrida de tora *pàr*. Após a sua chegada é servida comida para os grupos que se encontram reunidos. Dessa forma o caçador come junto ao seu grupo. Nesse *Ajrên* há uma troca da caça pelo serviço sexual entre o caçador e a mulher que o acompanhou.

Ahkjêl: Trata-se de uma tora de buriti que finaliza o período de *mějpmiràc* e começa a preparação para a entrada no período de *wyhtỳ*. A comida desse período é o bolo de carne com mandioca.

Cwyl cahhêc cre ou **cwyl cò:** conhecida também como mandioca na água. Colhe-se a mandioca verde, descasca, cozinha, coloca em côfo novo e leva ao brejo. No dia seguinte pega de volta coloca na cuia e leva ao pátio para o conselho de velhos, para que eles comam as primeiras safras. Com essa ação os velhos livram a comida de proporcionarem doenças aos mais jovens, liberando dessa forma para que todos possam ingerir tal produto. Evitam que os jovens sofram doenças, como furúnculos ou impinges no corpo. Também evita de que os jovens, durante as corridas de tora, se machuquem ou se cortem com um determinado tipo de capim (*côjixut*). Esse ritual ocorre geralmente no mês de dezembro.

Ahtu tic, pôre tic, tàmhàcre. Esses são três tipos de capim diferentes do ambiente do cerrado que são queimados nos períodos de dezembro e janeiro com a finalidade de que brotem com as chuvas e tem por objetivo atrair a caça para os ambientes esperados, para que os *mějhi* possam obter caça para o início do período de *wyhtỳ* e para a festa que será iniciada com a abertura desse período. Todos esses períodos de queimada são marcados com o *pàr* (tora grande). Alguns desses capins são utilizados no cotidiano, como é o caso do capim *tàmhàcre* muito utilizado para a limpeza do orifício após os rituais de furação de orelha dos rapazes. Ocorre entre os meses de dezembro, janeiro e

fevereiro.

***Jàt jō amjī kīn* (Festa da Batata)**

Esta festa é realizada no mês de janeiro. Ela se inicia quando o conselho *Prohkam* chama a mãe e avó da rainha da batata⁶⁵ para irem ao centro do pátio. Ali os conselheiros pedem a elas para providenciarem lenha para fazer o fogo.

Ao trazer a lenha do mato, à tarde depois da corrida de tora, a família ornamenta a rainha da batata com a pintura, feita com urucum e jenipapo e com penas. A partir do início da noite a amiga formal⁶⁶ (*krjxwà*) da rainha a acompanha para brincarem com o grupo socó⁶⁷, este grupo é parecido com os *Mêhkên*.

A rainha chega e senta no pátio. A lenha é acesa no centro do pátio para iluminar os grupos dos *Hôxwá*⁶⁸ que brincam. Os *Ràmkkôkamêkra/Canela* chamam esse momento de carnaval dos mehhĩ e dizem que assim como os Cupẽ (não-índios) tem o carnaval deles os mehhĩ também tem uma espécie de carnaval com os *Hôxwá* (Crocker, 1990:286).

Após a chegada dos *Hôxwá*, é trazido para o pátio o grupo *Prohkam* velho que fica em pé perto da fogueira e um cantador, pessoa já idosa, pega o maracá e canta o primeiro canto.

Depois do primeiro canto, o *Prohkam* responde em seguida a esse canto, colocando a mão na boca e falando algumas palavras. O cantador com o maracá canta falando sobre a asa da borboleta aberta. O *Prohkam* acompanha o cantador com esse canto.

⁶⁵ Menina escolhida para esta função e na qual permanece até atingir a idade de casar-se, semelhante ao que acontece com a menina *Wỳhtỳ*.

⁶⁶ *Pinxwj* – amiga formal na língua *Ràmkkôkamêkra/Canela*

⁶⁷ Socó - Espécie de pássaro do cerrado. O nome dessa espécie é dado a um grupo composto por índios *Ràmkkôkamêkra/Canela* que brincam durante a noite nessa festa.

⁶⁸ Grupo formado por homens *Ràmkkôkamêkra/Canela* pintados com a pintura do gafanhoto, ou seja, com manchas brancas sobre o corpo.

Enquanto isso, os grupos de *Hôxwa*, o chefe deles e a rainha são apresentados em fileira. Mostram-se os grupos e depois voltam aos seus lugares de origem. Poucas horas depois eles (os *Hôxwa*) voltam para pular.

Começa o segundo canto. Começa devagar e depois vai ficando ligeiro, e os *Hôxwa* vão pulando, saltando, pulando, pulando, durante a execução da cantiga. Eles pulam na frente do cantador em fileira.

A fileira de grupos formada por jovens e crianças, todos com pintura de barro branco, a pintura dos gafanhotos (*txỳc-txỳc*)⁶⁹ são feitas no corpo dos *Hôxwa*. Faz-se um cocar assemelhando-se ao gafanhoto e em fileira pulam na frente do cantador que também pula com o maracá durante esse canto.

Os grupos retornam aos seus lugares e outros vêm depois deles. O cantador continua tocando o maracá e começa novamente a cantiga. E os *Hôxwá* começam a pular novamente com a execução da música. “*Essa é a festa da batata, é Hôxwá, jàt mã hàhkrihkrit*”, afirma o Sr. Francisquinho Tephot. Esse canto é que faz o barulho necessário para a batata se *alegriar* e crescer com rapidez, proporcionando dessa forma uma reprodução considerável. Afirma o Sr. Tephot que a batata fica muito alegre com esse canto, pois ele estimula a reprodução através da alegria proporcionada (Crocker, 1990:286).

O grupo da metade Leste (*Kỳj Catejê*) e o grupo do Oeste (*Harã catejê*) ficam em círculo no centro do pátio e as mulheres ficam ao redor dos parentes atrás do círculo dos grupos de parentes. Cada casa, cada família, reúne com sua família. As mulheres (mães, irmãs, sobrinhas) todas ficam atrás dos homens no círculo e começa outro canto, o terceiro canto.

O cantador *Prohkam* fica no meio do círculo e inicia o terceiro canto. Esse é iniciado devagar

⁶⁹ Gafanhotos do corpo bem claro, alvo, segundo Sr, Francisquinho Tephot.

e em frente à rainha da batata e de sua família. O cantador executa o canto e vai se deslocando entre as várias famílias presentes no círculo, vai passando rodeando com esse cântico até chegar à posição onde se encontra a rainha. Todo mundo canta junto com o cantador, mulheres, homens, *Prohkam*. “*É um barulho bem especial*”, afirma Francisquinho Tephot Canela.

No final de cada música, todos dizem assim: “*Ihhhhh... Ihhhh*”. E acabou.

Em seguida, a amiga formal acompanha a rainha da batata levando os ornamentos que foram colocados na rainha, como enfeite na cabeça (pano e outros enfeites).

“Antes não tinha essa festa da batata, porque ninguém não sabia, mas como Caxêtkwỳj trouxe e mostrou essas coisas é por isso que sabemos dessa festa da batata e todos os séculos têm que ter esse canto jàt mã hàhkrihkrit da festa da batata. Porque que acontece, porque dentro do cupẽ (branco/não-índio) tem carnaval de ano a ano. Dentro do nosso povo existe o Hôxwá um carnaval dos mehĩ. Não sei se nas outras nações existe esse Hôxwá.” - Francisquinho Tephot Canela

No dia da colheita da batata, quando a rama está secando, diz-se que a batata está boa para colher. Então, o marido fala para reunir os parentes. Pega urucum e pinta as mulheres e em seguida vão colher batata. No meio das batatas tem almas, portanto não se deve andar sem pintura. Se for uma criança pequena, a batata poderá ficar com a alma dessa criança. Por esse motivo, somente mulheres mais velhas pintadas de urucum podem colher a batata, ou seja, mulheres que já passaram da idade reprodutiva.

Nessa colheita arrancam-se as batatas e enchem os côfos (cestaria de palha de palmeiras variadas [babaçu, buriti, inajá] utilizada para carregar a colheita da roça, da coleta no cerrado e outros objetos). Segundo Sr. Tephot, os donos da roça dizem: “*cavamos e arrancamos, mas ainda tem. Amanhã vamos ter que retornar, pois se a deixarem para colher dias depois a plantação irá brocar e estragar*”. Quando termina de arrancar as batatas, limpa o terreno e aquelas ramas que ficaram na terra brotarão na próxima estação chuvosa.

A batata é considerada pelos Ràmkkôkamêkra/Canela um alimento fortificante. Afirmam que os antigos usavam muito e por isso cresciam bem sadios. A batata ajuda o ser humano na sobrevivência, pois, segundo Sr Francisquinho Tephot, os Ràmkkôkamêkra/Canela fazem uma farinha de batata doce que se conserva por longo tempo. Por isso uma pessoa enche a barriga bebendo a garapa feita da farinha de batata com água, coloca farinha de mandioca e adiciona mel de abelha. Come uma vasilha, fica bem forte, não sente fome e fortalece a pessoa. Por isso, a batata é um alimento muito importante na dieta alimentar dos Ràmkkôkamêkra/Canela, sendo sinônimo de força e está associada à sobrevivência e a formação do corpo forte.

Põhy krexà jacrel (canto do milho verde)

Este ritual é realizado no mês de janeiro com a colheita do milho verde. Esta é uma das grandes festas desse período. Mas, para ser realizada, começa a ser pensada desde o primeiro plantio que se inicia entre os meses de outubro e novembro (Crocker, 1990:286).

No período do plantio, após o dono da festa do milho⁷⁰ levar a semente debulhada ao conselho *Prohkam* e dizer a esse conselho que está levando os seus sobrinhos para plantar, pede a esse conselho que se cante a cantiga do plantio do milho, plantio esse que acontece entre os meses de outubro e novembro.

Com isso, o conselho chama o cantador que canta três músicas em compasso mais lento e três num compasso mais rápido. O cantador canta levantando e abaixando o maracá. O mesmo canto realizado para o milho, se estende também para todas as sementes a serem plantadas naquela estação nas roças.

⁷⁰ A Festa do Milho é provavelmente uma prerrogativa (*xakàt*) de um determinado segmento residencial. Crocker diz que ser dono da festa do milho é uma herança passada matrilateralmente: “mãe > filha; tio > sobrinho, ou homem par irmão” (comunicação pessoal). Para ele, quando não há herança definida, o conselho *Pró-khām* pode escolher outra casa e defini-la como dona da festa do milho.

Na execução do segundo e terceiro canto o cantador e os jovens continuam em seus lugares no pátio. O conjunto todo reúne seis cantos, os quais inicialmente são executados devagar e depois rápido.

Enquanto o animador anima, o cantador permanece o todo o tempo executando o canto que se estende por horas, sendo executado até o sexto canto, porém com a mesma letra dos cantos anteriores.

O canto tem um caráter reflexivo e a expressão do cantador remete a uma concentração, assim como se fosse uma reza sendo realizada. Esse canto é realizado para *alegriar* todas as plantações, quando as plantas ouvem e todos ouvem, o milho fica alegre e cresce bem. Todas as plantas escutam esse canto, considerado o canto da reprodução (Crocker, 1990:286).

Após esses cantos serem executados no pátio, à tardinha, o casal dono da festa do milho, leva as sementes para casa e as guarda e no outro dia as plantam, em jejum. Esse ritual do plantio do milho é também uma incumbência atribuída a uma determinada casa. A casa dona da festa do milho tem todos os pertences carregados pelas pessoas da comunidade, quando da realização da festa. O dono desta casa é considerado o chefe do milho.

Põhy prỳ (palha do milho)



Figura 34 – *Põhy prỳ*

A preparação para a realização da festa começa com a fabricação das petecas de milho. Após a fabricação das petecas, fabricam-se as flechas para a corrida. Na ponta da flecha coloca-se uma peteca e amarra, sendo feitas entre quarenta a cinquenta unidades entre flechas com petecas e de petecas sem flechas. Almoçam depois desse serviço terminado. Após o almoço, um parente do chefe do milho busca almécega⁷¹, pena e urucum para pintar o chefe do milho.

Pelo meio da tarde a comunidade participante da festa vai para o centro do pátio e lá são

⁷¹Árvore da família das [burseráceas](#) (*Protium heptaphyllum (Aubl) March.*). Entre outros nomes é chamado de Breu-branco-verdadeiro, Almécega, Almescla, Almécega-brava, Almécega-cheirosa, Breu-almécega. Espécie de grande dispersão que ocorre desde o Paraná até a região Norte do país. Outras espécies do mesmo gênero ocorrem em toda a parte tropical da América do Sul. Com ela se produz uma resina oleosa e perfumada utilizada pelos Ràmkkòkamekra/Canela como cola para ornamentar o corpo das pessoas com penas. Muito utilizada nas cerimônias de apresentação no pátio e nos rituais de iniciação.

pintadas as pessoas que vão receber as petecas do milho (jogadores de peteca). Depois de pintados e no centro do pátio, os jogadores ficam a espera do chefe do milho que traz as petecas ao centro do pátio para serem jogadas. O jogo de peteca é iniciado e os bons jogadores vão jogando, os que não são bons jogadores só jogam umas duas ou três vezes, e a peteca cai no chão e passa para as crianças. A peteca que cai no chão não pode ser jogada mais. As petecas vão sendo jogadas e caindo no chão, com isso o chefe do milho retorna a sua casa e pega mais petecas e os jogadores recomeçam a jogar. A peteca que cai não tem mais valor. As petecas caídas vão sendo substituídas, até chegar à última peteca (petequinha) que é bem pequenina.

As flechas com as pontas de peteca ficam para a madrugada. Entre duas a três horas da manhã, o cantador começa a cantar com o maracá e as pessoas que vão cantando com essas flechas vão cruzando o pátio. Até que a flecha com a peteca de milho na ponta é mostrada, sinal de que o jogo de flechas vai começar e que o cantador precisa terminar o canto.

O dono da festa do milho e o seu amigo formal jogam as flechas nos grupos. Segundo os Ràmkôkamekra/Canela, aqueles que não fazem o resguardo só em uma jogada tropeçam nas pessoas.

Segundo Sr. Francisquinho Tephot Canela o animador, em alto som, fala para que todos ouçam: *“Você que não toma resguardo, come abóbora e fava novas do começo da colheita, e com isso não faz resguardo, come todos os frutos no início. A flecha acerta logo e passa para outro”*. Essa brincadeira vai até o dia amanhecer. Nesse jogo, a flecha é atirada com a mão e a festa acaba com o término das flechas.

Põhy xôm ou Põhy huc: com o milho seco produz-se um pó ou uma farinha do milho. O milho colhido é torrado e depois socado para fazer a farinha. Esse também é um alimento que é levado ao conselho.

Pur Kam (tempo da roça)

No intervalo entre o tempo de *mějpiràc* e o tempo de *wỳhtỳ*, há um tempo dos Ràmkkòkamekra/Canela atribuído ao período de trabalho na roça e também de preparação para a entrada do período de *wỳhtỳ*, que estou denominando aqui de tempo da roça (*pur kam*). Esse é o período que não possui mais festas. Nele não tem corrida de tora, e não tem atividades no pátio, exceto as reuniões diárias do conselho *Prohkam*. A população está espalhada para preparar o próximo período que se aproxima. Por isso é o tempo de cuidar da roça, de colher para o período de *wỳhtỳ* que se aproxima. Esse período é conhecido como período do *amji krit*, ou seja, período sem movimento, sem cantos, sem corrida, sem alegria, sem movimentação. É tempo de cuidar para começar o próximo período de *amji kìn*. Período preparatório de pensar sobre o cronograma e do conselho *Prohkam* começar a fazer as recomendações necessárias para o período de *wỳhtỳ*. Por isso os parentes das *Wỳhtỳ* vão todos para a roça colher e realizar os serviços necessários para o novo período que se aproxima.

Cuhkòn cahàc

Quando os conselheiros *Prohkam* ficam sabendo que as primeiras abóboras da roça estão maduras, eles recomendam que as primeiras a serem colhidas sejam levadas ao pátio para alimentar o conselho, geralmente cozidas ou moqueadas.

Essa primeira abóbora deve ser comida pelos velhos, também para livrar todos dos furúnculos e de outras doenças. Assim também acontece com a primeira fava. Os velhos comem e livram o alimento de provocar mal. É como se o alimento fosse benzido. A abóbora é um alimento respeitoso, pois tem relação com as almas e por isso exige muita seriedade.

O UNIVERSO MÚSICO-RITUAL: FORMAÇÃO, ESTRUTURA E CLASSIFICAÇÃO

O universo músico-ritual dos Ràmkkôkamêkra/Canela foi especialmente aprendido e apreendido com outros seres, através da aventura de alguns personagens, que eram *caj* (xamã) ou que se transformaram em *caj* nesse processo, e de seus aprendizados durante as suas experiências xamânicas.

Para cada repertório, os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem histórias que contam a saga de algum *mehĩ* que trouxe de outros lugares todo o repertório músico-ritual atualmente executado por esses povos. Um exemplo é a saga de *Puhretê*, ao aprender os cantos e as performances da festa do peixe (*Tep jàrkwa*). Também os cantos e movimentos da festa do *Côhkrit* foram aprendidos por *Jawỳr*. *Jawỳr* foi também quem conquistou o grande cocar *Hàcjara* de um outro povo, através de suas estratégias e poderes transformativos que possuía. Esse cocar é utilizado pelos cantadores de *krĩcape*. Já os cantos e performances do *pepcahàc* foram aprendidos por um homem adoentado que foi levado ao céu, no mundo dos pássaros onde foi curado e de onde aprendeu tudo sobre esta festa.

Como eu já havia colocado, esses povos possuem uma vida ritual muito intensa. Constituída por diferentes rituais que possuem finalidades específicas dentro do processo de vida, não só dos povos Ràmkkôkamêkra/Canela, mas do *pjê cunã* (Universo), assim como também proporcionam uma ligação com outros mundos e outros seres, estabelecendo relações especialmente através dos resguardos e dos cantos.

Os *amji kĩn*, compostos por resguardos e os cantos (Soares, 2010), entre os Ràmkkôkamêkra/Canela funcionam como um elo que interliga seres (Ràmkkôkamêkra/Canela e animais, plantas, espíritos) estabelecendo relações, recriando momentos primordiais que servem para fundamentar a existência e a importância de se viver em grupo e das relações estabelecidas entre consanguíneos e afins, relação essa que se estende para outros seres do *pjê* (terra), assim como acontece com os Apinaje (Giraldin, 2004).

Também é uma forma de garantir as condições para a criação, recriação e reprodução dos seres do universo através da alegria estabelecida pelos humanos ao realizarem as performances musicais com seus adornos corporais e proporcionarem ao *krĩ* (aldeia) e ao mundo o movimento necessário para a produção da vida, afastando dessa forma as doenças.

Entre os Ràmkkòmẽkra/Canela os *amji kĩn* servem como um ato comunicativo, pois é uma forma de estabelecer, mas também de continuar a ter contato com os seres do universo através dos cantos, aqui não é o ato da fala que produz as condições necessárias, mas são os cantos, os aerofones e idiofones. Alegando-os, contribuem para que eles possam se reproduzir com mais amplitude, reproduzindo assim as espécies existentes do *pjê cunãa*. Mas é importante frisar que essa reprodução do *pjê cunãa* também se estende aos Ràmkkòmẽkra/Canela, pois sem *amji kĩn* não há reprodução da própria sociedade.

Na interpretação Ràmkkòmẽkra/Canela os *amji kĩn* agem como um ato preventivo, pois são nesses momentos que ocorre a reprodução das espécies, através da alegria e do amor (com o sentido de gostar muito de) que proporcionam aos seres através dos cantos. Sem a realização dos *amji kĩn*, os seres humanos e não-humanos ficam tristes e nessa condição as doenças podem aparecer e contaminar todos os seres (aldeia, roça e a chapada). Assim, quando os espíritos das doenças ouvem as aldeias em festa, desviam-se porque não gostam de barulho. Então, a festa é uma forma de manter o mundo saudável, harmonioso e produtivo.

Os *amji kĩn* com seus cantos, associados aos resguardos, às pinturas e aos instrumentos musicais, tem o poder de formação e transformação dos corpos em “*corpos feitos, fortes e belos*” (Amorim Oliveira, 2008, Rolande, 2013). Não somente corpos físicos, mas também corpos mentais e emocionais preparados e construídos, sejam através dos resguardos efetivados ao longo da vida cotidiana, sejam nas reclusões durante os *amji kĩn* e também durante as execuções dos cantos que sustentam corpos e preparam estes para a vida adulta. Isso pode ser observado nos três rituais que tem por objetivo a formação masculina (*Ketuwejê*, *Pepjê* e o *Pepcahàc*).

A existência de comunicabilidade entre todos os seres que vivem no *pjê* (terra) possibilita que os *amji kîn* promovam alegria e reprodução de todos eles. Esta condição decorre da concepção de que todos os seres que vivem no *pjê* possuem algo em comum. O fato de possuírem agencialidade, garante a todos eles a capacidade de serem sujeitos ou de terem uma perspectiva de si e dos outros seres que ali estão presentes. Para os Ràmkkôkamêkra/Canela, num determinado tempo todos os seres se comunicavam numa mesma língua e por algum motivo essa possibilidade foi perdida num determinado momento. Com relação a essa perda os Ràmkkôkamêkra/Canela não relatam esse momento, mas enfatizam que falar com os outros seres era algo comum e que por isso muitos dos aprendizados foram transmitidos por esses seres. Houve algum momento a partir do qual a comunicabilidade se restringe as atuações dos *caj* (xamãs, curador) (Melatti, 1978: 82; Crocker, 1990: 311; Giraldin, 2000: 34).

Entre os Ràmkkôkamêkra/Canela preparar um *amji kîn* e executar os cantos com suas performances, são situações que necessitam de muita seriedade, extremo rigor e de uma preparação adequada do corpo e da memória por parte do cantador. Muito embora não exista um resguardo alimentar específico entre Ràmkkôkamêkra/Canela para esse fim, existem algumas ações necessárias para essa finalidade, como utilizar uma pena de papagaio na orelha e, sempre que o ouvido coçar, esta pena deve ser utilizada para essa ação. Também como colocar dente de tatu pepa dentro do maracá. O uso deste facilitará o aprendizado do jovem cantador.

A rigorosidade da performance musical (Seeger, 2015) e suas “operações de extrema complexidade e rigor” (Tugny, 2009) faz dos *mê amji kîn* fontes epistemológicas de conhecimento, aprendizado, comunicação e formação dos Ràmkkôkamêkra/Canela.

Como pode ser observado na figura referente ao calendário Ràmkkôkamêkra/Canela (figura 27, p. 139), uma boa parte do tempo e dos recursos desta sociedade é canalizada para os *amji kîn* e, assim como para os Kîsêdjê, “o que é expresso pelo canto é crucial, não incidental.” (Seeger, 1980: 103). Porque é através dos cantos que os Ràmkkôkamêkra/Canela constituem seus sujeitos,

estabelecem a comunicação com outros seres, realizam a absorção de forças e outros atributos de outros seres. Portanto, o ato de cantar é fonte inesgotável para adquirir e absorver forças que irão sustentar e transformar o corpo físico e mentalmente. Essa absorção faz com que os seres vivam muito mais e tenham força como a onça e sejam fortes como a pedra (como é cantado no final do conjunto de cantos do *Pepcahàc increl*), que veremos no próximo capítulo.

Os *amji kîn* entre os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem eixos centrais denotando os cantos enquanto instrumentos de conhecimento e de sustentação seja através dos mêm *amji kîn* de formação (*Kétuwajê, Pepjê e Pepcahàc*) ou através dos *pîxô amji kîn, tep-jarkwa amji kîn e côhkrit-le*, que tem por essência promover alegria, movimento e reprodução. Os cantos, em todo esse universo, são sistemas em si conectados ao pátio, ao *krîcape* e a *wỳhtỳ*, exceto o *pîxô amji kîn* que parece ter independência dentro do universo analisado, pois sua realização não se dá no pátio, mas no espaço entre as casas.

Os cantos são emissores, veículos de sustentação destinados a formar, preparar, transformar, adquirir, aprender, apreender, absorver e fortalecer, alegrar, reproduzir e manter esses seres. Esses princípios comandam os grandes rituais, aqueles que ocorrem no *wỳhtỳ kam*.

Assim, os cantos para os Ràmkkôkamêkra/Canela promovem o ato de *alegriar* e promovem a produção e fortalecimento de corpos possíveis de reprodução, seja dos iniciados, das plantas cultivadas e não cultivadas e dos animais.

Através dos cantos, os corpos são dotados de alegria, combatendo-se dessa forma a tristeza e a doença. Os cantos são responsáveis pelo treinamento e preparação para a vida, garantindo a sobrevivência do povo Ràmkkôkamêkra/Canela, assim como a reprodução e manutenção de tudo que existe sobre a terra, em especial plantas e animais e dos próprios Ràmkkôkamêkra/Canela.

Cada conjunto cancional pode ser composto por apenas um canto, ou chegar até uma centena deles. Quando possuem diversos cantos (como é o caso do conjunto cancional *Pepcahàc*), esses são separados em partes que são: *Ikên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ikên pej*. A diferença entre eles esta no ritmo dos cantos. O primeiro é sempre bem lento, passando para o segundo que é um pouco mais rápido e chegando ao terceiro que tem um ritmo mais acelerado.

O domínio da performance musical é centrado no *incred catê* (aquele que domina o canto). Aprendizes e dançarinos ficam atrás do cantador realizando apenas os passos performáticos. O cantador, em compasso com o corpo, gira e manuseia o seu maracá estridente, mostrando que a voz do instrumento, como ele assim denomina o som produzido pelo instrumento, é alegre, forte e capaz de sustentar o canto com muita alegria e animação, fator esse que atrai consideravelmente os cantadores *Ràmkkaměkra/Canela*.

Façamos um breve intervalo para conhecer como se constitui os *mě hõ pahhi incred catê*.

Os três *mě amji kñ* de iniciação e formação masculina tem como pontos centrais de sua formação a premiação de jovens cantores e cantoras como forma de estimular o interesse e o aprendizado por parte dos jovens para a prática do canto. No caso masculino, o estímulo e a formação de novos cantadores é um dos focos centrais entre os *Ràmkkaměkra/Canela*, pois todos os três *mě amji kñ* investem na preparação desses jovens durante o período de reclusão. Isso acontece tanto aos jovens em geral, quanto especialmente aos *mě capõn catê* (comandantes dos grupos). Investimento individual, quando recluso isoladamente (*pepjê*), ou de forma grupal (*kětuwajê e pepcahàc*) quando estão juntos na casa de reclusão ou fora dela. Às vezes de forma secreta, no meio do cerrado, acontecem os treinamentos por interesse exclusivamente do jovem. Ou publicamente, após a saída da reclusão, mas ainda conjuntamente com seu grupo.

A saída da reclusão desses *mě amji kñ* são estimuladoras da produção de jovens cantores de forma intensiva. Estes momentos são considerados pelos jovens um ponto demarcador em suas

carreiras enquanto cantadores e nos compromissos para com o seu grupo. Esses *mẽ amji kãn* servem de um primeiro ensaio, assim como a casa da *wỳhtỳ* ao qual pertence, pois é na casa de *wỳhtỳ* que muitos deles iniciam as suas carreiras enquanto cantadores. Os ensaios começam pelo manuseio do maracá e depois vão se estendendo para os cantos junto aos seus grupos na *wỳhtỳ*, ou na mata. Esses momentos servem para treinar e para testar as habilidades e ter dimensão do que sabe e do que necessita aprender e compreender sobre esse universo dos cantos.

Com isso, os membros da classe de idade em formação vão observando os desempenhos dos cantadores, vendo os seus interesses. Observam, também, até se eles resolvem ir em busca dos mais velhos e de mais conhecimento. O aprendizado se dá aos poucos e com muito treino e interesse por parte dos alunos. O treinamento, a coragem e o interesse são os principais atributos na construção de um jovem cantador. Enquanto estes investem em obter mais conhecimento, o grupo da classe de idade da metade oposta à dele, vai observando cuidadosamente as habilidades dos jovens cantadores. Dessa observação começam a apresentar os primeiros comentários sobre esses jovens cantadores e do interesse que eles apresentam pelos cantos. E dessa forma o grupo da classe de idade da metade oposta a dos jovens cantadores, resolve escolhe-los para serem os cantadores oficiais do grupo, os chefes dos cantos de maracá de um determinado grupo, ou seja, os *mẽ hõ pahhi increl catê* daquela classe de idade. Eles têm necessariamente que pertencer a um grupo de classe de idade da metade oposta ao grupo que os escolhem. O grupo faz uma discussão sobre isso e chegam a uma decisão.

Após a decisão tomada, o comandante do grupo dirige-se à casa dos pais desses jovens cantadores e demonstram o interesse do grupo em fazer dos jovens cantadores iniciante os cantadores de maracá daquele grupo. Os parentes escutam com cuidado a proposta do comandante e com isso as famílias aceitam.

Cada grupo faz suas escolhas e estes levam aos mais velhos. Dessa forma acontece à cerimônia de dois cantadores de uma mesma metade, apesar dos cantadores pertecerem a metade oposta ao grupo que os escolheu, esse processo leva ao planejamento para o dia da cerimônia. Com isso o *mamkjêhti*⁷² providencia espingarda, caldeirão, machado e outros materiais. Após a reunião desses materiais, os grupos têm por obrigação de conseguir almecega e os outros materiais para a cerimônia de *mẽ hõ pahhi increl catê*. Diante dos materiais já providenciados, o conselho marca o dia para a realização da cerimônia que tornará os jovens cantadores chefes de um determinado grupo.

Ao amanhecer do dia os rapazes são levados ao córrego, onde ocorre o banho e depois o trazem para o pátio e o colocam no centro. Chamam a *pahhikwỳj* que logo vem portando a sua tesoura para o corte dos cabelos dos rapazes que se encontram no centro do pátio. Nesse momento os grupos estão com seus membros para a pintura já reunidos, para que os futuros chefes de cantos (outra forma de se referir a esses dois cantadores) sejam pintados e empenados.

Quando termina essa cerimônia os grupos rodeiam os seus *pahhi* de maracá (como também chamam aos dois cantadores), chamam os velhos e estes vão aconselhar e explicar como é a vida do *pahhi* dos cantos. Explicam aos grupos que eles têm que considerar e respeitar os *mẽ hõ pahhi*, e estes também têm atribuições para com o seu grupo.

É interessante enfatizar, mais uma vez, que os cantadores escolhidos pertencem à outra metade que não do grupo que os está escolhendo. Estes *pahhi* sempre estão muito próximos entre si pois são ambos da mesma metade, oposta a do grupo que os escolheu e com os quais não poderão falar. Eles pouco poderão falar com o grupo do qual são *pahhi*. Isso funciona como sinônimo de respeito ao novo *pahhi* dos cantos. E é por isso que são consagrados dois cantadores de uma metade,

⁷² Líder da fila ou chefe do amji kîn. Chefe que mostra aos seus seguidores como praticar o bem, corrige os erros com palavras duras, mas não com castigos.

para a outra metade oposta. Dessa forma os dois cantadores serão companheiros, irmãos nesse sentido, pois terão muitas atividades que farão conjuntamente e terão um ao outro para conversar, especialmente quanto estiverem conjuntamente com a sua metade oposta.

Ao término do aconselhamento sobre o respeito, os velhos seguem cantando e dançando na rua circular, com os chefes dos cantos, até suas casas e lá os deixam. Os grupos o seguem portando os materiais que serão ofertados aos parentes do cantador.

A alimentação é preparada entre meio dia até à tarde pelos parentes dos cantadores jovens. Após os cantos dos jovens *mẽ hõ pahhi increl catê*, este pega a alimentação preparada por seus parentes e segue para compartilhar junto ao seu grupo no pátio.

A partir deste momento o retorno deles ao pátio se dá enquanto o *pahhi* de canto de um determinado grupo. Agora todos sabem, pois foi publicado no pátio, que eles são cantadores, *mẽ hõ pahhi increl catê* daquele grupo e que investirá nessa carreira. Com isso, passa a estudar mais e mais com os cantadores mestres, aprendendo de pouco a pouco os vários conjuntos de cantos que possuem e as performances necessárias para realizar os cantos de forma correta.

Caso eles adoeçam ou façam uma viagem longa, o grupo tem responsabilidade sobre ele com relação à caça para produção do *Hàcwỳr*⁷³ para o pátio. Mas o corte de cabelo e a pintura são funções de suas *krixwỳ* e de suas famílias que reuniram a alimentação necessária para a prestadora dos serviços, ou seja, para as amigas formais.

Retomemos a argumentação sobre as ações do cantador. O desempenho dele nos cantos do *cà* (pátio) é uma ação fundamental e, por isso, ele desloca-se de um lado a outro em frente ao coro de mulheres que se encontra no centro do pátio. Ele dá várias voltas, salta, mostrando dessa forma a maleabilidade do corpo, indo e vindo sem parar no que ele chama de “viagens da dança”. São esses

⁷³ Comida cerimonial ofertada ao pátio, geralmente feita com carne e mandioca, mas quando ofertada ao pátio é conhecida por esse nome. É uma forma de receber novamente alguém que é de dentro da aldeia.

momentos que os passos e movimentos de braços das cantoras se modificam e acompanham as três principais classificações relativas a velocidade dos cantos (*Ihkên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ihkên pej*).

A fileira de mulheres compõe um coro que replica o canto puxado pelo cantador num tom acima ao dele e em diferentes tonalidades comparadas com as outras mulheres que fazem parte desse coro, efetuando dessa forma um degradé de sons ascendentes, descendentes e ondulados. Há uma vigorosidade ao canto a ponto de reproduzir uma ressonância estridente entre a glote e a caixa torácica, tanto do cantador quanto das cantoras.

As vozes ecoam e se espalham pela aldeia circular de forma convidativa àqueles que estão dentro das casas. O coro mostra força, desempenho, desembaraço e coragem, atributo que eles enfatizam sempre ao conversar sobre a formação das jovens cantoras de que para cantar é preciso ter coragem para enfrentar os olhares.

As várias vozes femininas entoadas ao mesmo tempo formam um ambiente sonoro que destaca e dá suporte a voz masculina. Somado a toda a beleza vocal realizada naquele momento nos cantos de pátio, são efetuados movimentos corporais desenvolvidos pelas cantoras que acompanham o ritmo dos cantos de forma sincrônica e perfeita.

Façamos outro breve intervalo para ver como se forma uma *Hôkrepôj*.

Desde cedo muitas jovens são estimuladas por toda a sociedade a se tornarem exímias cantoras. Em todos os rituais de iniciação e formação masculina há um intenso fluxo de formação de cantores e também de estímulo a formação de jovens cantoras. Esse tipo de estímulo pode ser verificado em uma das cerimônias do *Kétuwajê* em que são entregues as jovens e futuras cantoras um adorno corporal utilizado nas costas para quem se destaca nos cantos de pátio. Este primeiro

adorno é o *côjkêr* no *amji kîn* do *kêtuwajê*. Dois desses são produzidos, um por cada uma das mães dos dois *mamkjêhti*⁷⁴, e entregues às meninas escolhidas, logo após a varrida na casa dessa liderança.

A jovem é escolhida pelo conselho *Prohkam* que, ao verificar o empenho e a destreza da jovem aprendiz, a escolhe para ser premiada com o primeiro estímulo para dar continuidade ao seu aprendizado. O conselho discute longamente quem serão aquelas que receberão tal adorno, distintivo de uma futura *hōkrepôj*. Ao receber este adorno corporal, a jovem possui algumas obrigações para com os ensinamentos de cantora e para com os cantos executados no pátio. A jovem a partir desse momento deve sempre comparecer aos cantos no pátio. Assim que se iniciam os cantos ela e sua mestra devem ser as primeiras a chegar e as últimas a deixar o coro feminino. A sua mestra de cantos (sua *tyj* nominadora ou sua *tyj* que seja sua avó materna) ensina a ela postura de cantora, entonação da voz, o uso da voz durante os cantos, os movimentos corporais adequados a cada movimento dos cantos. Ela prepara o corpo psicologicamente e fisicamente para a carreira de *hōkrepôj*. Em alguns povos Timbira o uso de infusões para a preparação da voz e do corpo são recursos a serem realizados para o uso e manuseio da voz.

Para a cerimônia do *Avaiticpo* é feito um par de *caxât* (adorno de pulso) masculino e um maracá, feitos pelo tio nominador de um novo cantor, que se apresentará no *Avaiticpo*. São feitos dois pares de *caxât* femininos, dois *crat-re* e dois *côjkêr*, confeccionados pelas parentes femininas das duas *mêhcujxwỳ twa* (as jovens). Também é feito um *kruwaxà* com a madeira preparada pelo tio nominador e enfeitado pelas parentes femininas do *Mamkjêhti tum* (o mais velho) e um *harapê*. Todos esses adornos são entregues, ao final da festa, ao *Prohkam* que posteriormente entregará aos eleitos para recebê-los, exceto os dois *côjkêr* que são adornos específicos distintivos das *mêhcujxwỳ*. Os *harapê*, os *ronrexê* e os *hipaxê* ficam com os *Côjcaju* que os distribuem entre si. Os dois *crat-re* e os dois *caxât* femininos (cada *crat-re* é parceiro de um par de *caxât*) são entregues

⁷⁴ Líder da fila ou chefe do *amji kîn*. Chefe que mostra aos seus seguidores como praticar o bem, corrige os erros com palavras duras, mas não com castigos.

a jovens e promissoras cantoras escolhidas pelo conselho *Prohkam*. Já o *kruwaxà* do *Mamkjêhti* será entregue para um cantador de *kricapé* experiente, que tenha boa disposição em executar essa função.

Outros dois artefatos ligados a essa condição de boa cantora são o *hahhĩ* (tipoia ou cinto atravessado no peito) feitos de algodão destinado aquelas que já se destacam. São moças que ainda não possuem filho e que se dedicam a serem boas cantoras com tempo integral destinado ao pátio, especialmente na madrugada durante os cantos de *incred cati*. Outro adorno é uma pulseira de pulso tecida em algodão *Ihpaxê* (braçadeira) que também se destina a ser entregue a uma jovem cantora. No passado, nos rituais de iniciação masculina, havia momentos em que o pagamento as amigas formais eram feito por meio do *côjkêr*, e todas as mulheres responsáveis pelos reclusos (mãe, tia e avô) tinham por obrigação pagar as amigas formais com esse adorno que, na maioria dos casos, era destinado a própria amiga formal ou a uma jovem mulher da casa com atributos destinados aos cantos de pátio. Hoje esse pagamento é feito com tecidos ou cobertas.

Ao perguntar sobre essa ênfase em estimular a formação de cantores e cantores, os *Ràmkkâmêkra/Canela* falaram da necessidade de formação dessas pessoas, porque a ausência delas na aldeia pode ocasionar um mal maior a comunidade que é a tristeza que leva aos ataques de doenças e as mortes geradas pela tristeza.

Segundo declarações dos *Ràmkkâmêkra/Canela*, não pode haver lugar para a tristeza na aldeia, pois esta induz à doença e à morte. Por isso tem que ser combatida com tanta intensidade, pois as doenças, vendo que a aldeia está triste, ela vem e ataca a todos gerando morte. Essa situação sem movimentação e sem festas (situação de tristeza) gera o contrario do ideal de vida e saúde, proporcionado pelas festas e pelos cantos, os quais produzem alegria e vida. Uma aldeia triste é uma aldeia doente e fadada para a morte e propícia para que as doenças ataquem com mais voracidade.

A alegria a ser espalhada e vivida, a tristeza a ser combatida e aniquilada. Por esse motivo é necessário a existência de motivadores da movimentação para esses povos. Há um empenho muito grande por parte desses povos em combater a tristeza e proporcionar a alegria, porque somente a alegria é capaz de proporcionar as condições adequadas para gerar o *pjê cuneã* e tudo o que contém nele. Ser premiado é estimular a pessoa a se alegrar e estimular a vida através das suas ações e das ações de outras pessoas. E para isso acontecer é indispensável o canto masculino e feminino que estimulam a alegria.

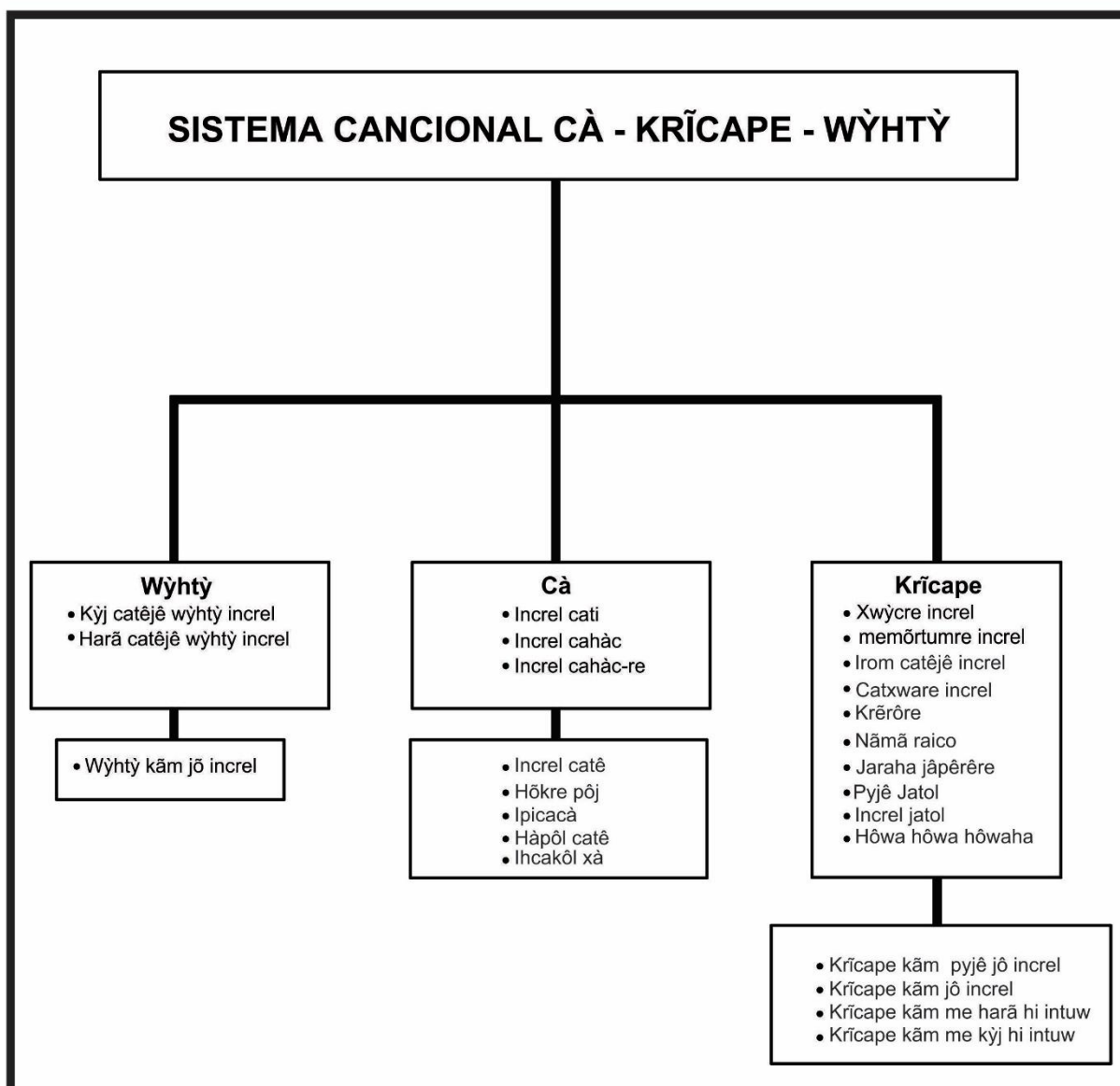


Figura 35 – Fluxograma do Sistema Cà-Krĩcape-Wỳhtỳ

A composição centro e fileira faz parte do que estou denominando de sistema cancional (*Cà – Krĩcapé – Wỳhtỳ*). Este sistema é composto por conjuntos cancionais do *cà*, conjuntos cancionais do *krĩcapé* e conjuntos cancionais da *wỳhtỳ* (como pode ser observado na figura 35 acima). Todos com suas diferenças cancionais e estruturais. Esse sistema é interconectado por ações durante o *wỳhtỳ kam*, a continuidades ou complementaridades cancionais que nos permite pensar em um sistema único com suas diferenças relativas aos conjuntos cancionais e planos cancionais.

Na concepção dos Ràmkkâmêkra/Canela referentes a seus cantos esses espaços (*Cà – Krĩcapé – Wỳhtỳ*) são indissociáveis e fazem parte, na concepção deles, de espaços complementares e interconectados, com suas performances e conjuntos cancionais diferenciados.

Os cantos do *cà* (pátio) estão classificados da seguinte forma: *inrel cati*, *inrel cahàc* e *inrel cahàc-re*. Todos esses cantos são vocais, executados por um homem que utiliza o maracá (instrumento ideofônico) para acompanhar o canto e promover a alegria necessária que os cantos deste sistema exigem. Acompanhando esse cantador (*inrel catê*), em segunda voz, há um coro de vozes femininas que se encontram no pátio da aldeia em fileira e que constituem o conjunto de vozes das *Hòkrepôj* “com intervalos variados no qual desenham comportamentos vocais ascendentes e descendentes, além de manterem-se num paralelismo que emite extraordinário vigor” (Setti, 2004, p. 64).

Os recursos vocais dos povos Timbira permitem construir texturas sonoras e montagens polifônicas, com usos de microtons nos cantos solistas e nos cantos das mulheres. As melodias, nos cantos Timbira, são construídas em escalas de três, quatro, cinco e seis sons frequentes e geralmente polarizados por centros tonais aproximados (Setti, 2004).

É nesse cenário musical fascinante, com sujeitos em constante movimento e com eclosão e recuo de vozes (cantador, cantora, animador e outros sujeitos que fazem parte do plano musical), inicialmente num ritmo mais lento e em seguida em ritmo mais acelerado, que se constitui o sistema cancional composto pelos cantos do *Cà* (pátio).

A primeira classificação, *inrel cati* (cantos principais), contempla um acervo de cantos especiais, esses relacionados a dois dos principais povos que hoje compõem os povos Ràmkkâmêkra/Canela, que são os *Mêmortumre* e os *Irom catêjê* (ver capítulo III). Esses cantos são executados em momentos especiais (como a finalização de resguardos, a entrega de *cwỳr* [comida]

ao conselho de velhos, após corrida de tora *pàr*) e por cantadores experientes - *Mêhõmpahi* (cantadores mestres), de uma das metades da sua classe de idade.

A segunda, *incred cahàc* (cantos comuns), fazem parte de um conjunto de cantos relacionados aos outros povos que compõem os Ràmôkamêkra/Canela, incluindo também os *Mêmortumre* e os *Irom catêjê*, porém se referindo sobretudo aos *Crôre Camekra*, *Carêc Catejê*, *Kýýre Camekra*, *Apánjêhkrá*, *Krahô Camekrá*, *Apinajê* e *Txócamekra*. Em sua maioria são cantos alegres, bonitos, mas não especiais, como os *incred cati*. São cantos executados por cantadores experientes durante a noite e durante o dia em momentos especiais (como na corrida da tora *Pàr* – corrida de tora grande) e por cantadores em meio de carreira (que ainda estão em processo de aprendizado), mas que já receberam as honrarias de *Mê hõ pahhi*.

A terceira classificação, *incred cahàc-re* (cantos comuns e pequenos, não verdadeiros e não autênticos cantos *Mêmortumre* ou *Irom catêjê*) são cantos oriundos de outros povos Timbira, os quais foram e vem sendo classificados como cantos comuns, de menos prestígio. Aqui são inclusos aqueles dos *Apànjêkrá*, *Pyhcop Cati Ji*, *Krĩkati*, *Krênyê*, *Krahô* e *Apinaje*, aprendidos e incorporados especialmente por jovens que manuseiam o maracá. Esses são cantos executados, em sua maioria, por cantores que não são *mê hõ pahhi*. São executados à noite (das sete às dez horas) por um cantor que utiliza o *Cuhtõj* (maracá) e por jovens mulheres que cantam na fileira linear de mulheres *Hõkrepôj*. São destinados sobretudo aos jovens (menos os reclusos e mulheres casadas, a não ser que essas queiram namorar com rapazes jovens) e são cantos que têm como finalidade proporcionar alegria e animação, fazer as pessoas se conhecerem melhor, brincarem e namorarem nos caminhos radiais do pátio e durante as danças no pátio (rodas ou fileiras intercalando homens e mulheres). Também são esses cantos que são executados no cerrado durante o *Crôô jõ pĩ*⁷⁵. Mas alguns cantos

⁷⁵ Evento realizado durante a finalização das três festas de formação dos jovens Ràmôkamêkra/Canela (*Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pepcahàc*). Ver sobre esse tema Crocker (2009) e Panet (2010).

incred cahàc podem também ser ali executados, diferentemente do *incred cati*, de cujo conjunto apenas um deles pode ser cantado nesse local, no cerrado onde ocorre o *Crôô jô pī*.

Esse também é um momento em que a estética de beleza dos Ràmkkôkamekra/Canela é destacada, pois as jovens que vão ao pátio nessa ocasião estão bem pintadas, com lindos colares (*Hônkrexê*) e braceletes, com os cabelos soltos, bem cheirosos e penteados. Nesse momento escutam-se risos e muita alegria que acaba tomando conta de toda a aldeia.

Já os *incred cati* e os *incred cahàc* são geralmente cantados por mulheres *Hôkrepôj* que já possuem status de boa cantora. São mulheres maduras, reconhecidas pelos Ràmkkôkamêkra/Canela como exímias cantoras e portadoras do *hahhĩ* (tipóia utilizada no peito) objeto esse que comprova o status dessa cantora, enquanto mestre dos cantos. Esses dois tipos de cantos, mas especialmente o *incred cati*, exigem respeito, nenhuma conversa e seriedade por parte daqueles que executam os cantos, por serem eles cantos especiais e respeitosos.

Com relação aos cantos de *krĩcape* (rua circular) a classificação é a seguinte.

Xwỳcre incred (canto do sabiá) cantado individualmente por um cantor de *krĩcape* das 8 às 12 da manhã;

Memôltumre incred e *Irom catêjê incred*, cantado individualmente *krĩcape* das 14 às 16 horas;

Catxware incred, cantado em grupo ou individualmente, chamados de cantos da boca da noite e podem ser realizados das 17 às 19 horas ou das 19 às 21 horas. Quando executados por um grupo, são cantados por uma das sociedades masculinas de festas, a partir de decisão tomada na casa de *wyhtỳ*;

Krêrôre (inhamizinho), cantado em grupo de mulheres e homens das 20 às 23:30. Esse grupo de mulheres são aquelas que desejarem cantar e o grupo de homens será uma das sociedades de festa.

Nãmã raico, cantado por um grupo de mulheres;

Jaraha jâpêrêre, canto para juntar os grupos, executado somente pelos homens de uma sociedade de festa e cantado das 2 às 4 da manhã sob o comando de um cantor *capõn catê*;

Pyjê jator, canto executado por pelos homens de uma sociedade de festa, convidando as mulheres (usa-se a buzina) também durante a madrugada, comandado por cantor *capõn catê*;

Increl jator, canto convidando cantador também durante a madrugada cantado pelo *capõn catê* e um grupo de homens de uma das sociedades de festa;

Hôwa hôwa hôwaha pode ser cantado por um Tàmhàc ou qualquer outra pessoa que não possui status cerimonial (pessoa comum).

As escolhas dos cantos que serão executados no *krĩcape* são decisões tomadas nas casas de *wỳhtỳ* pelos grupos de sociedades de festa, ligados à festa que estiver em curso. Esse espaço (casa de *wỳhtỳ*), como já mencionado anteriormente, é uma extensão do pátio. Cada grupo formado nos *mẽ amji kĩn* possuem os seus *me capõn catê* (comandantes) e eles sabem sobre as decisões tomadas para organizar a execução dos cantos do *krĩcape*. São eles quem escolhem com seus grupos os cantos que serão executados e levam para a decisão na casa de *wỳhtỳ*. Tudo é bem comunicado e acertado entre as duas metades (representadas pelas respectivas casas de *wỳhtỳ*), com isso as decisões são respeitadas. Assim, em cada dia um grupo executa um conjunto de cantos diferentes sem se repetir o que o anterior executou.

Com relação aos cantos de *wỳhtỳ* a classificação deles é relacionada aos povos que compõem os Ràmkôkamêkra/Canela. Dessa forma os cantos executados na casa de *wỳhtỳ* são cantos dos *Memôltumre*, *Irom catêjê*, *Apànjêkra*, *Crôrekamekra*, *Xôkamekra*, *Carẽn catêjê* e de outros povos.

O sistema aqui descrito está interligado com todos os *mẽ amji kĩn* como mostra a figura 35 sobre o universo músico-ritual no período de *wỳhtỳ*, o sistema *cà-krĩcape-wỳhtỳ* só não possui nenhuma ligação com o *pĩxô amji kĩn* pois esta é uma festa muito curta e que não condensa em sua ordenação os cantos de pátio, nem de *wỳhtỳ*, nem de *krĩcape*, diferente de todos os outros *mẽ amji kĩn* que possuem sociedades de festas diretamente relacionadas ao sistema *cà-krĩcape-wỳhtỳ*.

Quero colocar que penso futuramente em detalhar esse sistema cancional, assim como realizarei com o sistema do *Pepcahàc*. Esse desafio não foi possível no momento por ser esse um sistema extenso e que seria necessário mais tempo e dedicação para realizar gravações, transcrições e entendimento melhor sobre ele. Pensei inicialmente em ter os dois sistemas completos para realizar uma análise mais aprofundada, mas algumas dificuldades de campo ocorridas durante um ano de pesquisa fizeram-me optar por apenas um dos sistemas, no caso o sistema *Pepcahàc*.

Ao apresentar os conjuntos cancionais do *Pepcahàc* (ver cap VI), abordarei como os cantos servem de sustentáculo (alimento) para a vida social e individual, contribuindo para a formação social, mental, corporal e moral (que proporciona em determinados momentos). Meu argumento, como tentei apresentar aqui, é que os cantos precisam ser pensados no processo sociocósmico da construção, formação e fortalecimento de seres e, em outros momentos, como já tive a ocasião de mostrar (Soares, 2010), também para a reprodução e multiplicação desses seres, sejam eles homens, plantas, animais ou outros seres.

Compreendido a estrutura desse universo músico-ritual, é chegada a hora de apresentar o grande *amji kîn* do *Pepcahàc*. Vamos a ele no capítulo seguinte.

CAPÍTULO V

PEPCAHÀC JÕ AMJI KÏN – Festa de Gavião

“A música é, a um só tempo, séria e engraçada, secular e sacra, boa para pensar e boa para comer (como sugeriu Lévi-Strauss ([1962]1976), com respeito aos totens), boa para cantar e importante de ouvir. ” (Seeger, 2015).

A palavra - *Pepcahàc* - refere-se ao ritual de formação masculino. A palavra *pep* pode ser traduzida por guerreiro, mas deriva da palavra *impej*, no sentido de ser algo bom, verdadeiro, bem formado. *Jõ* indica a posse, o pertencimento a alguém ou a alguma coisa; de; do. *Amji kÏn* significa alegrar-se; amarem-se uns aos outros, pois *amji* é um reflexivo e *kÏn* significa alegria, gostar de. Assim, uma tradução um pouco mais aproximada para o termo *amji kÏn* seria de festa. Mas não festa no sentido apenas recreativo, mas uma ação que transita entre o ritual, como apresentado por Tambiah (1985), e momentos de promoção de alegria. Portanto o título deste capítulo é Festa do *Pepcahàc*, ou Festa do Gavião.

A história da festa das aves ou a história da festa de Gavião é contada da seguinte maneira⁷⁶. Aconteceu há muito, muito tempo, numa época que os narradores remetem ao tempo dos seus bisavôs. Essa é uma época associada aos bravos guerreiros, quando as pessoas possuíam poderes de cura e de transformação de seus corpos e de contato com outros mundos.

Um desses bisavôs sofreu quando uma abelha entrou no seu ouvido. Era uma abelha chamada arapuá (*Trigona spinipes*). Essa abelha gosta muito de entrar no ouvido das pessoas, ferroa

⁷⁶ O Gavião Real (*Harpia harpyja*) é considerado pelos Ramkôkamêkrá/Canela como o grande rei do céu, o chefe dos pássaros. Essa ave ao mesmo tempo temida, mas também muito considerada, como um grande pássaro e a ele destina-se temor, respeito e admiração. Os outros gaviões presentes na história aqui contada são espécies consideradas menores (*kwÿr kà, quẽ e kÿjare*) e comandadas pelo gavião real (grande chefe dos Gaviões). A gravação a partir da qual extrai este relato, foi realizada em 26 de novembro de 2013 as 17 horas. Nela o meu *inxũ* (pai), Senhor Francisquinho TepHot Canela, conta como o *amji kÏn do Pepcahàc* foi aprendido pelos Ramkôkamêkrá/Canela.

o ouvido e fica lá dentro, presa pela sua mandíbula e não sai mais. Esse homem chorou, chorou e gemeu muito, com muitas dores. Porque quando essa abelha entra no ouvido, ela provoca uma grande dor. Esse bisavô gemeu muito até que se acalmou. Ele acabou ficando surdo por conta dessa abelha no ouvido. Criou muito pus, inflamou e ficou inchado o ouvido, bem no “pé” do ouvido.

Então os parentes, irmã a mãe, tentaram tirar essa abelha, mas não conseguiram. Assim, deixaram ela lá dentro. A pessoa ficou com o ouvido inflamado, criou pus e ficou nessa situação! Os parentes foram tratando, tratando, mas sem resultado. Então começaram a ficar cansados de tanto tratar desse homem, e deixaram-no assim.

Toda a aldeia saiu, mudaram para outro lugar e deixaram esse bisavô lá na aldeia, abandonado. Ele ficou sozinho coberto de esteiras, sem nenhuma pessoa cuidando dele, ou dando alimento a ele. Ficou para trás, deixado para morrer mesmo. Então os gaviões, esses que os *cupê* chamam de carcará, desceram todos e vinham andando e catando coisas na rua da aldeia para alimentar. Vieram assim, observando as casas. Então encontraram com esse bisavô abandonado na aldeia. Esse gavião carcará disse para outros gaviões: *rapazes aqui tem gente, nossos avos, aqui tem gente*. Ele reparou essa pessoa disse aos outros gaviões: *rapaz essa pessoa está viva*. Reuniram mais gaviões e foram perguntar. Daí o gavião perguntou: *Hein! Como foi? Porque você está assim?* O *mêhhi* respondeu: *estou aqui com maior sofrimento que o bicho, a abelha entrou no ouvido, tá lá, criou pus e feriu. E mãe, irmã, parente todo enjuou de tratar a mim, aí eles saíram me deixaram e estou aqui para eu morrer*. Então os gaviões disseram: *coitado, é já é já que nos vamos dar um jeito*.

Os gaviões se reuniram e, no mesmo tempo, eles deram um chamado àqueles pássaros que tem o bico fino para ajudá-los. Entre eles estava o *jũnre* (beija-flor – *Heliodoxa xanthogonys*). Mas o beija-flor não conseguiu arrancar a abelha de dentro do ouvido do bisavô. Os gaviões, então, foram atrás de outra ave que pudesse ajudar na retirada da abelha. Logo chamaram outro pássaro que, por sua vez, possuía um bico um pouco mais grosso, porém meio torto. É um pássaro que mescla as

cores verdes com azul, sendo conhecido como *ahhuware* (Ariramba – *Galbula ruficauda*). Assim que o *ahhuware* chegou, os gaviões disseram: *olha te chamei aqui porque eu quero que você coloque o seu bico no ouvido do parente e tente aí para dar um jeito de tirar essa coisa, a coisa tá lá*. Então aquele pássaro enfiou o biquinho dentro e agarrou e tirou a abelha arapuá (*Trigona spinipes*) que os Ràmkkamêkra/Canela chamam de *krāhtuc-xy*. O ouvido estava cheio de pus e já fedendo e apodrecendo. Então passaram remédio no ouvido desse bisavô.

Os gaviões então disseram: *olha nos vamos levar lá para cima para apresentar ao nosso chefe. É o gaviãozão, um gavião pretão que é o chefe de todos os gaviões, nós vamos apresentar você ao nosso cacique, ao nosso representante*. Todos os gaviões se reuniram e fizeram um suporte encostando asa com asa. Colocaram o homem sobre as asas e o levaram para cima.

Chegaram lá no céu, onde se diz que tem outras terras lá, que tem animais, pássaros e que estes gaviões tem aldeia. Chegaram à aldeia deles e se apresentaram ao chefe deles. Este respondeu: *tá bom, não tem questão, você já ajudou, já curou já tirou essas coisas do seu ouvido, você trouxe e nós vamos curar, botar remédio e a coisa para sarar e nós vamos fazer festa nossa, festa de gavião que é chamado pepcahàc*. Então o chefe dos gaviões disse para o povo dele que ouviu e disse - *tá certo. Nós vamos fazer assim*. Então eles combinaram, fizeram um curativo, passaram remédio e rapidamente sarou e o ouvido dele melhorou.

Eles começaram a festa e foi ensinando ao bisavô. Ele perguntava e os gaviões diziam a ele: *olha você presta bem atenção, com toda a movimentação que a gente vai te mostrar toda a festa como é que a gente faz e os cantos também e grava bem para você gravar e nós vamos fazer o final o dia para terminar e depois nos vamos de levar de volta para a sua casa, lá de onde nos trouxemos você. Descer com você e deixar lá de onde nos trouxemos você*. Eles sempre perguntavam ao bisavô: *voce esta gravando bem, você entendeu bem?* E bisavô respondia: *eu estou vendo tudo e gravando tudo eu estou entendendo bem*. Eles ensinaram primeiro a parte inicial dos cantos. *Nós vamos*

começar hoje à noite e você vai ouvir voce vai ver todo o final para você acompanhar tudo. Eles deram alimentos para ele durante todos os dias que ele acompanhou toda essa festa do *Pepcahàc*.

Após acompanhar toda a festa, este bisavô foi levado de volta a sua aldeia pelos gaviões. Mas antes os gaviões fizeram um pedido ao bisavô para que este mantivesse em segredo por algum tempo sobre aquela festa. Pediram que só passado algum tempo ele poderia contar sobre o *amji kñ* que havia visto no mundo dos céus. Disseram que caso ele viesse a mostrar imediatamente este *amji kñ*, ele logo morreria após desobedecer ao pedido que havia sido feito. *Por isso nós pedimos para você que não fale nada agora, deixe passar um pouco o tempo, para que você possa viver bastante.* O bisavô aceitou o pedido.

Mas o bisavô não respeitou o pedido feito pelos gaviões e logo contou sobre a festa e os *mehĩ* logo trataram de realizar o *Pepcahàc*. Como previsto, após o *amji kñ* acontecer, o bisavô logo em seguida morreu, pois não seguiu o conselho dado pelos gaviões.

***Pepcahàc amji kñ ihkat/cumã kat*⁷⁷**

O período de *wỳhtỳ* se inicia e com ele o tempo propício para a alegria e para os grandes rituais. O *amji kñ* do *pepcahàc* já havia sido apresentado como demanda pelo Senhor Mirandinha, que falava como porta voz da sua casa materna. Ele apresentou a necessidade dele e de sua família para realização do *Pepcahàc* em 2014 e o conselho *Prohkam* aceitou. Por que eles queriam? Porque eles precisavam fazer o *amji kñ* para serem despachados de possuírem um *mamkjêhti*⁷⁸. Por isso toda a família e outros parentes necessitam dessa festa. Geralmente quem pede é quem tem sobrinho

⁷⁷ *Ihkat/cumã kat* significa o começo de algo. Assim, aqui significa a inicialização da festa de *Pepcahàc*.

⁷⁸ São dois líderes do *Pepcahàc*, sendo um de cada uma das metades *Ahtyc mã ahkra* e *Cãmã mã ahkra*. Cada *mamkjêhti* participa duas vezes em edições diferentes do mesmo ritual. Na primeira vez ele é ainda criança. Na segunda, já será um jovem. Mas para sair dessa condição, a família precisa que o ritual aconteça para se finalizar a obrigação que ela tem com essa festa. A isso eles chamam de despachar.

ou sobrinha, genro, filho ou filha, neto ou neta envolvidos em funções cerimoniais relacionados ao *amji kîn*.

O *pepcahàc* é composto por dois *mamkjêhti*, um mais velho e outro mais jovem. A participação do mais velho se encerra e o mais novo assumirá, no próximo *amji kîn* a ser realizado, o status de mais velho. Existem também duas meninas *mêhcujxwỳ*⁷⁹, que são duas meninas rainhas do *pepcahàc*, as quais possuem um status de alto prestígio e são altamente respeitadas pelos *pepcahàc* e por todos da comunidade. As meninas representam as duas metades concêntricas, sendo uma *ahtyc mã ahkra* e outra *cà mã ahkra*. Essas duas meninas, no próximo *amji kîn* a ser realizado, serão pessoas importantes e exemplares para as novas rainhas. Há, ainda, dois *hapỳn catê* que são homens (um de cada metade *ahtyc mã ahkra* e *cà mã ahkra*) que possuem o papel de pegar em suas casas os meninos a serem reclusos e os levar ao pátio. Esses prendedores são responsáveis por vigiar e dar a ordem de saída para os reclusos de sua casa. Um *pryre krã cahhêc catê*, literalmente “quebrador de cabeça”, cuja função era, durante as caçadas do *pepcahàc*, ser o responsável por quebrar e comer as cabeças dos animais caçados. Compõe o grupo ainda, quinze *mêhcujxwỳ tũm*, que são as rainhas mais velhas (porém ainda sem filhos), que são colocadas pela família para poderem receber o *ihpre* durante a finalização do *pepcahàc*. Os dois *crat-re* (dois rapazes, sendo um de cada metade *ahtyc mã ahkra* e *cà mã ahkra*), são os responsáveis pelas panelas e demais objetos que são levados junto com a comida fornecida pelas famílias dos *pepcahàc* aos reclusos. Em 2014 foram “presos” 150 jovens do sexo masculino entre eles rapazes e crianças reclusos que formaram esta turma de *pepcahàc*.

Na execução desse amplo e complexo ritual, participam algumas sociedades cerimoniais que tem funções específicas dentro do processo de formação dos novos *pepcahàc*. A sociedade *Hàc* (gaviões) é a responsável pelos *pepcahàc*. Esses são como os seus filhos que estão no processo de iniciação. Nesse sentido, os *pepcahàc* são filhos dos *hàc* (gaviões). Os *hàc* contarão também com o

⁷⁹ Moças associadas a cada um dos grupos masculinos, as quais são consideradas “irmãs” cerimoniais dos homens dos grupos e com as quais não se pode ter relações sexuais.

apoio da sociedade cerimonial *Mêhkên* (tidos como os palhaços) que, em momentos especiais, atuarão ajudando os *hàc* e *pepcahàc* contra os *côjcaju* (os marrecos). Os *côjcaju* serão o grupo cuja função principal é atuar contra os *pepcahàc* e, nisso, enfrentarão os *hàc* e os *mêhkên*. Os *tamhàc*, mesmo não sendo uma sociedade cerimonial, atuam ao lado de *hàc* e *pep-cahàc*. É possível que algum membro do grupo *Côjcaju* tenha também o status de *tamhàc*. Durante a festa do *pepcahàc* se houver a necessidade dos *tamhàc* ajudarem os *pepcahàc* e estiver faltando gente, algum dos membros do *côjcaju* que seja *tamhàc* sai momentaneamente da condição de *côjcaju* e atua como *tamhàc*, uma vez que essa distinção tem prioridade sobre o pertencimento ao grupo cerimonial.

Vale a pena lembrar que *Tamhàc* é traduzido como Gavião-Real. Como se trata de uma festa realizada pelas aves, e que foi aprendida por um *mêhhi*, é compreensível, dessa forma, que tenhamos os *pepcahàc*, como filhos dos *hàc* (gaviões) e cuidados por estes, contra os *côjcaju* (marrecos). E que os reclusos recebam também o apoio dos *mêhkên* e dos *tamhàc* (Gavião-Real).

Outro ponto importante a ser ressaltado, é que os membros da sociedade cerimonial do *Côjcaju* nunca foram *pepcahàc*. Os membros desse grupo nunca estiveram como membros participantes desse processo de formação, enquanto jovem recluso.

Outra observação também importante de ser feita, refere-se ao fato de haver três grupos coligados (*Hàc*, *Pepcahàc* e *Tamhàc*) atuando contra um, o *Côjcaju*. Como vimos, os tres primeiros estão ligados aos gaviões enquanto os *côjcaju* são os marrecos. Aqui há uma clara ênfase na relação entre caçadores e caça. De um lado um grupo coligando os gaviões (exímios caçadores) contra o grupo dos marrecos (claramente caça). Por isso há sempre que se lembrar de que um dos comportamentos dos *pepcahàc* mais comentados é o egoísmo e o não compartilhamento da caça que eles conseguem enquanto estão na reclusão, comendo-as sozinhos entre si. Exatamente como fazem os gaviões. Então é compreensível que seja uma festa, um ritual que cumpre com o papel de formação desse ethos guerreiro e caçador.

Nimuendajú (1946:212) também trata em sua descrição sobre a composição do *pepcahàc* que assistiu em 1931, que iniciou em abril e finalizou em junho do mesmo ano. Sobre os participantes, Nimuendajú chama atenção tanto para aqueles fora quanto aos em reclusão. A única diferença encontrada entre o meu material e do Nimuendajú, nesse aspecto inicial, considero que seja com relação ao *caj* (xamã).

Segundo Nimunedaju, eles não só participavam desde o começo da reclusão, como possuíam espaços dentro do *amji kîn* para apresentação dos novos iniciados na cura xamânica (1946: 219). No meu material não aparece a presença do *caj*, apesar de saber que este certamente está envolvido e que sempre esteve e estará por perto durante todas as cerimônias. Porém isso não me foi relatado, porque é um ponto que os Ràmkkôkamëkra/Canela fazem questão de deixar implícito em suas falas, mantendo certo grau de segredo. Considero essa uma questão muito delicada e íntima e de difícil abordagem, por perceber que foi e continua a ser um assunto muito sigiloso entre esses povos. Isso tanto pelas várias acusações de feitiçaria entre os diferentes povos, que ainda hoje ocorre, e por continuarem sendo violentados por parte dos não-indígenas que trabalham com eles com relação a esse tema. Poucos falam sobre esse assunto e se o fazem será somente com pessoas para quem tenham muita intimidade e confiança.

Os preparativos para este *pepcahàc* foram iniciados em março de 2014. O conselho *Prohkam*, em reunião pela manhã, dá início aos preparativos e combinações de mais um *amji kìn* que se inicia. As demandas da comunidade são escutadas por este conselho e pelo *pahhi* da aldeia,

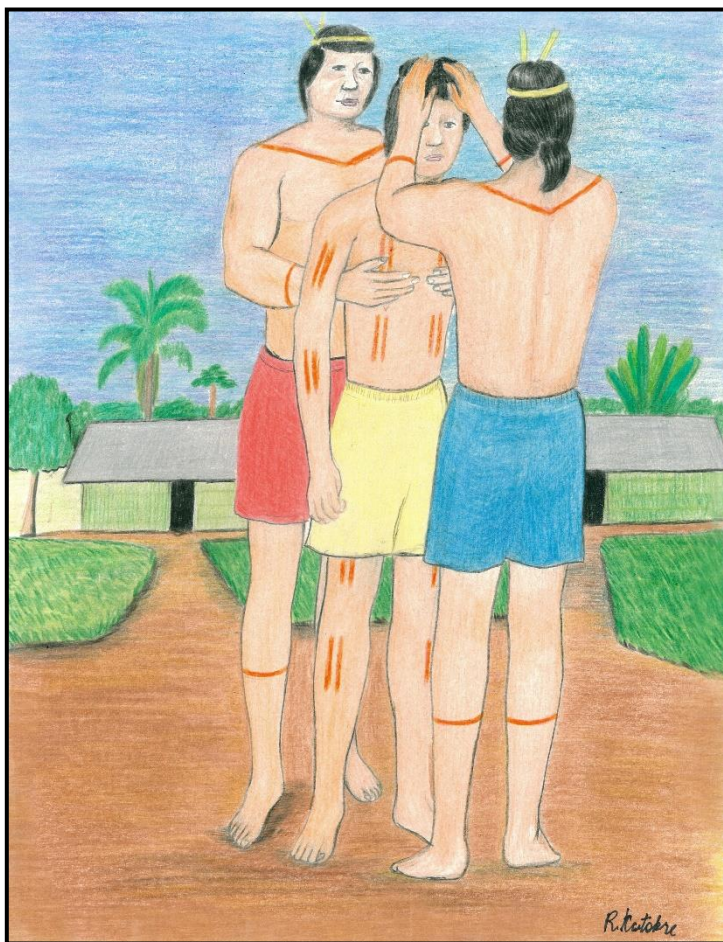


Figura 36 – Prendedores examinam pepcahàc

mas a decisão cabe àqueles que estão no comando naquele momento. Após os pedidos serem escutados, as discussões são iniciadas e por vezes discutidas de forma intensa, dependendo das necessidades e dos interesses relativos às demandas solicitadas e ao prestígio de quem demanda por tal festa.

Após a decisão ser tomada, logo ela é anunciada publicamente no pátio e as povidências começam a ser realizadas. Uma das primeiras atividades é a limpeza da aldeia, especialmente os

caminhos das casas maternas dos reclusos. Essa tarefa é realizada pelo pai ou por tios do recluso inicialmente, em especial o seu nominador.

Os dois prendedores (um de uma das metades *Ahtyk mǎ ahkra* e *Cà mǎ ahkra*) foram reunidos no pátio e lá receberam as ordens para realizarem a prisão dos primeiros *pepcahàc*. Os meninos foram apanhados em suas casas maternas e levados ao pátio um a um. Cada um deles foi levantado, penteado e examinado pelos prendedores e, em seguida, são posicionados nos caminhos radiais de suas casas maternas desembocando no pátio, onde recebem água derramada em suas cabeças por suas amigas formais (figura 36 na página anterior).

Enquanto realizam o referido exame, os prendedores recitam a importância daquele momento e do *amji kǎn* que está se iniciando, como forma de manterem o que foi deixado pelos seus antepassados. E, nesse momento, os termos de parentesco e de amizade formal são verbalizados de forma coletiva por um dos prendedores. Eles usam palavras como *meus filhos*, *meus sobrinhos*, *meus genros*, *meus netos*, *meus compadres*, *você está aqui no centro do pátio e vai aguardar o dia da sua pintura*.

Durante a execução dessas palavras, cada um dos meninos é levantado. Com os dedos das duas mãos, os prendedores jogam seus cabelos sobre a testa (figura 36 na página anterior). Após as palavras dos prendedores, todos os velhos do conselho respondem em forma uníssona: *Hõõõ!* E o apanhador responde: *Hõõõ*.

Durante esse momento, um canto específico é executado pelo conselho *Prohkam* que se encontra no pátio acompanhando e dando as devidas ordens para aquela atividade (ouça canto 1 [*Pepcahàc japỳn caxuxa*] *Pepcahàc amji kñ* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Antes de seguirem para o local de reclusão, os jovens são molhados com um pouco de água, jogada sobre suas cabeças por uma de suas parentas maternas jovens.

A primeira prisão foi iniciada por volta de meio dia e seguiu até à tarde, quando os presos foram levados para o lugar em que sua casa será construída. Nesse primeiro dia eles dormem ao relento amparado apenas por folhas de sucupira e urucum. No segundo dia após a prisão da primeira turma de *pepcahàc*, os materiais para a construção da casa do *pepcahàc* são providenciados pela manhã. Os materiais são colocados próximos à construção (palha, madeira, forquilha, caibro, embira, travessa para construção da casa). A construção acontece durante a noite seguinte sem ninguém ver. Quando o dia amanhece todos veem que a casa já está pronta e que os reclusos já estão acolhidos dentro dela. O primeiro dia eles dormem em folha de sucupira (*Pterodon emarginatus*) e

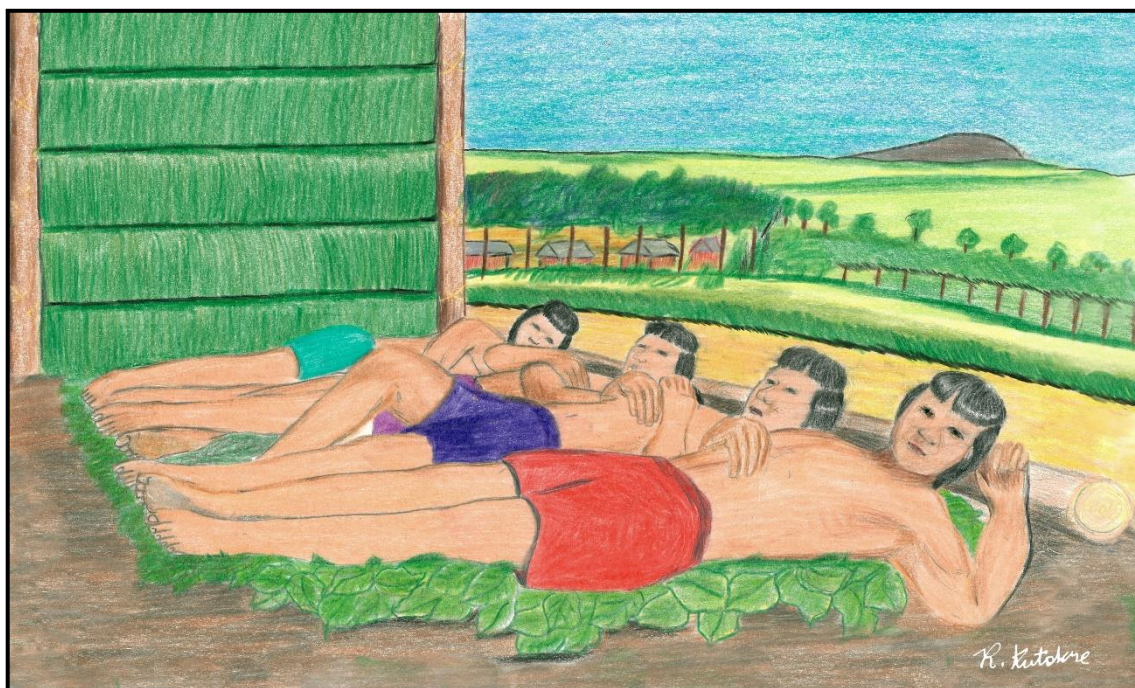


Figura 37 – Pepcahàc deitados em folhas de sucupira

urucum (*Bixa orellana* L.), porque sucupira é uma folha forte, o cheiro é forte, amargoso e madeira forte – é uma madeira forte que vai proporcionar o fortalecimento do *pepcahàc*, assim como o urucum, que é visto pelos Ràmkkôkamêkra/Canela como uma planta forte e que tem cheiro forte e muito gostoso. As pessoas se pintam, ficam fortes e animados e bem alegres (ver figura 37 pagina anterior). A pintura proporciona o fortalecimento do corpo e não sente nenhum frio, dizem, como uma roupa que sustenta defendendo o corpo do frio durante a madrugada. No outro dia são fabricadas, pelas famílias dos *pepcahàc*, esteiras novas feitas de palha de inajá (Família Arecaceae - *Attalea maripa* Martius).

O segundo dia se inicia com a preparação para a cerimônia do marimbondo que é organizada pelos *pepcahàc* antigos (*pepcahàc tûm*) que participaram em anos anteriores. A *mêhcujxwỳ tûm* (rainha do *pepcahàc* anterior) os segue, acompanhando em direção ao cerrado. Eles se sentam e esperam escurecer, quando então uma pessoa leva um saco e coloca o marimbondo e amarra a boca do saco que contem a casa de marimbondo (ver figura 38)

Chegando próximo à casa de reclusão dos *pepcahàc*, o pegador da casa de marimbondo vem assobiando, imitando uma raposa, com o quebrador de cabeça gesticulado e aguardando a chegada



Figura 38 – Coletando casa de marimbondo

do grupo com a casa de marimbondo. Deixa a casa do marimbondo na frente da casa, dentro do saco, e fica algum *pepcahàc* novo vigiando o mesmo.

Os cantos são iniciados por volta das vinte e uma horas e seguem por toda a noite e madrugada até o amanhecer do dia. São cantados os cantos do *pepcahàc* pelos ex-reclusos do último *pepcahàc*, as rainhas antigas e um cantador. Enquanto isso o *kruwaxwà* (lança cerimonial) é trazido pelo chefe do marimbondo e aqueles que possuem uma relação de amizade formal com esse *pahhi*. Por volta das seis horas da manhã os cantos são encerrados e começa o canto do *amxý* (marimbondo *Polistes testa color*). Os grupos que se encontravam no pátio seguem em direção à casa de reclusão dos *pepcahàc*. Eles vão acompanhando o *incred catê* (cantador) que executa o conjunto cancional *amxý caxuxa* (ouça canto 2 [*Amxý caxuwa*] *Pepcahàc amji kñn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

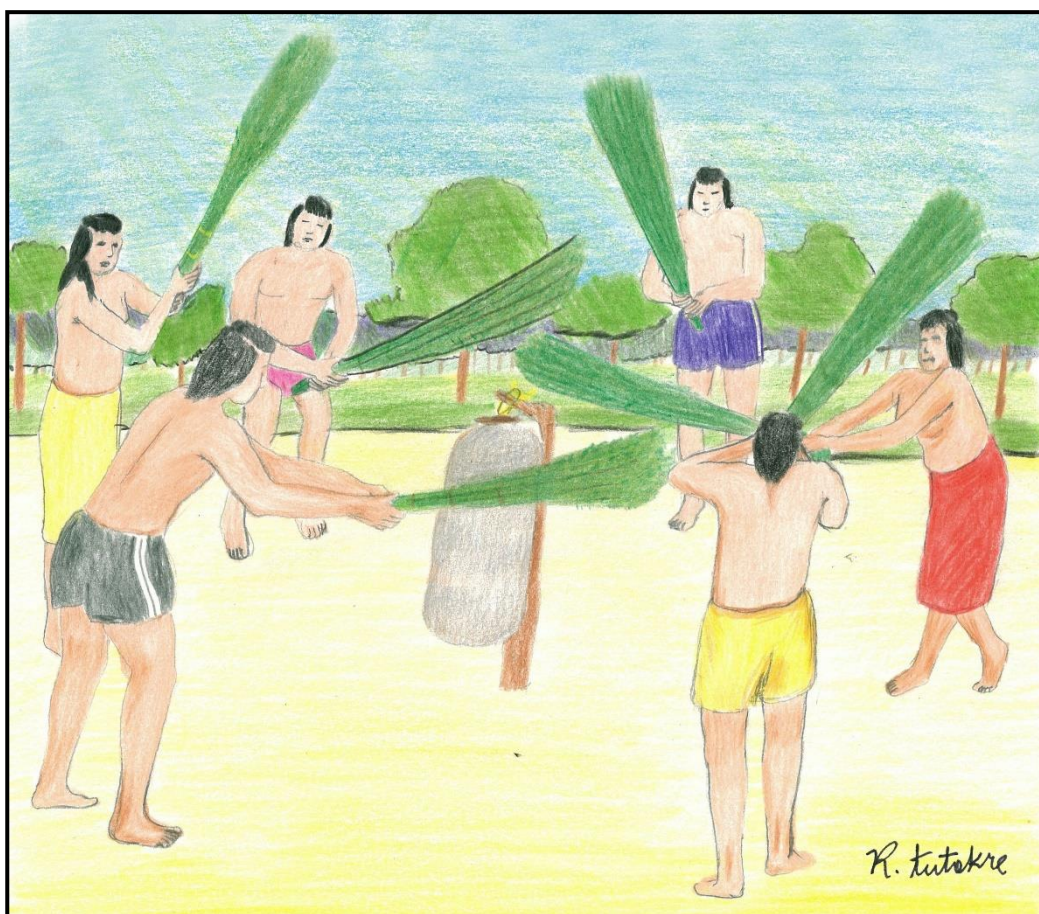


Figura 39 – Quebrando a casa de marimbondo

Quando vem chegando ao *krĩcape* cessa o canto de *amx̃ỹ*. Nesse momento todas as amigas formais (chamadas *krixw̃ỹ*) estão por perto. A *krixw̃ỹ* do *concore* (Gavião Acauã - *Herpetotheres cachinnans*), um homem que desempenha esse papel ritual, grita: *cócóó!* Em seguida ela pega no cabelo do cantador e responde: *cócócócócó* e dá uma volta ao redor do cantador. E os que estão na fileira acompanham a *krixw̃ỹ* dando a volta. O cantador responde *Thaw Wúú*, como sinal para avançar no marimbondo (ver figura 39 na página anterior).

Junto a esse grupo encontra-se o *amx̃ỹ j̃õ pahhi* (chefe do marimbondo). Nesse momento ele carrega o *kruwaxwà* (ver figura 15, p. 122) narrando: *Xyy, ihcaupati kam ijaprãr* (a noite saiu), *awcahti te ijaprãr* (o dia saiu – o dia clareou). O chefe do marimbondo também está todo enfeitado com cocar, tecidos e outros artefatos de *kenré* (miçanga), o quais são retirados por sua *krixw̃ỹ* após a liberação para a quebra da caixa de marimbondo.

Com isso, um *Tamhàc*, que por alguma razão estiver querendo deixar este papel cerimonial, avança em direção ao marimbondo e dá a primeira batida. E em seguida os grupos avançam. Todos avançam como se estivessem numa guerra. São muitos marimbondos, mas eles enfrentam todos. Os marimbondos não pode ferrear nenhum *pepcahàc*. Por isso quem avança depois do *Tamhàc* são os amigos formais (*hàpin*) e as amigas formais (*krixw̃ỹ*) dos *pepcahàc*, cuja atuação é defender, a todo custo, os reclusos. E se o marimbondo ferrear alguém durante a cerimônia é sinal de que haverá alguma morte próxima. Morte da *krixw̃ỹ* ou do *hàpin*. Implica na ocorrência de um falecimento. Se o marimbondo não ferrear, todos estão livres desse perigo.

Com o término da cerimônia do marimbondo, os homens reclamam de outros povos, seus inimigos no passado, E referem-se especialmente aos *Apànjêkra*. Zombam, falando que eles são cegos, enjeitados e que esses povos não valem nada e que são contra os povos que ali estão. Os marimbondos, assim, representam esses inimigos do passado, assim como as guerras entre as diferentes nações, segundo eles relatam.

Relatos de guerra e hostilidades entre as diferentes nações Timbira eram constantes. Nimuendajú (1946: 32-33) e Crocker (1978:10-14), afirmam que os Ràmkkôkamêkra/Canela possuíam tais inimizades, especialmente com os Apànjekra e os Kên catêjê, além de outros povos a oeste e sudoeste da região de cerrado onde vivem atualmente.

Sobre a cerimônia do marimbondo, Nimuendajú destaca esse momento como “A cerimônia das vespas”, descrevendo como esta ocorreu na aldeia, desde os cantos do *pepcahàc* em que são recitados pelos ex-reclusos do *pepcahàc* anterior. Algumas diferenças entre os nossos materiais podem ser encontrados, especialmente com relação os *côjcaju*. Ele destaca em sua etnografia que haviam sido eles que trouxeram a casa de marimbondo e na minha etnografia a casa é trazida pelos *pepcahàc* anteriores. Já Crocker (2009: 91) coloca da vulnerabilidade por que passam os reclusos e que, por isso, necessitam da proteção dos amigos formais que impedem que sejam atacados pelos marimbondos.

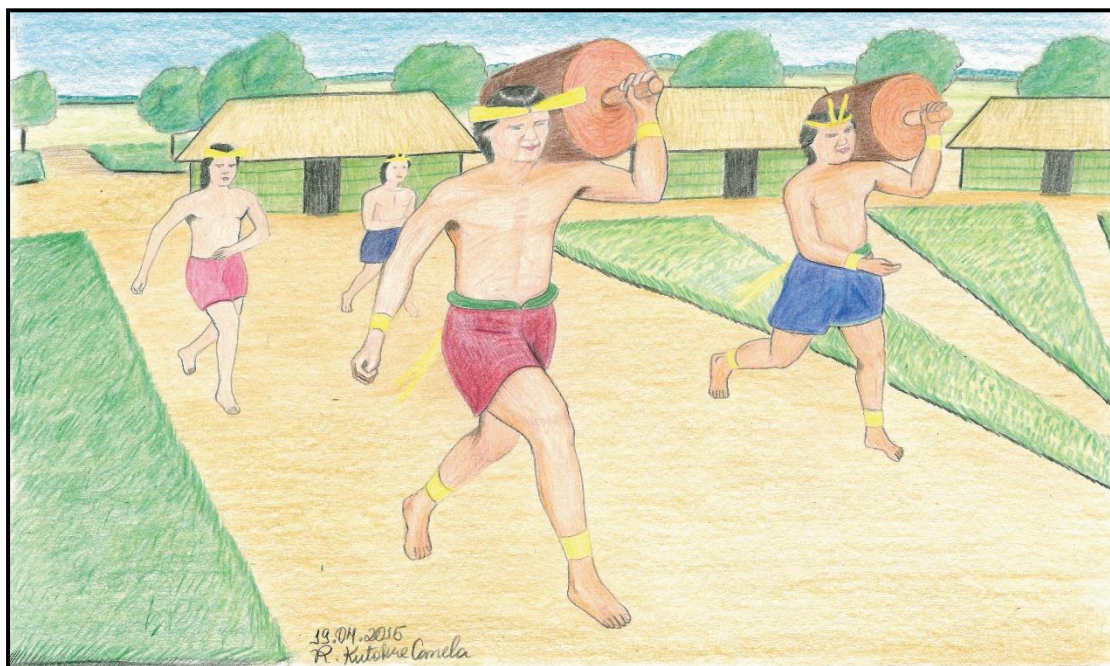


Figura 40 – Corrida da tora *partere*

Após o término da cerimônia do *amxý*, os grupos seguem em direção à tora do *partere* (ver figura 40 acima) As duas equipes que correm nessa corrida de tora são formados a partir da junção

dos membros dos grupos de pátio. Uma equipe formada pelos grupos *Hààà*, *Xêp-re* e *Xôn*, da metade de cima - *Kỳjrum mễ cà xà*. A outra, formada pelos grupos *Cupễ*, *Kêt-rê* e *Awxêl* que pertencem à metade de baixo - *Harãrum mễ cà xà* (ver figura 5, p. 146). Esses grupos, também são os mesmos que atuam no ritual do *pepjê*.

A chegada dessa tora acontece no centro do pátio (ver figura 40 na página anterior), e marca o segundo dia de aprisionamento dos demais reclusos do *pepcahàc*. Nesse momento o conselho *prohkam* fica de pé e o prendedor vai em busca das rainhas do *pepcahàc* e as coloca no pátio em direção as suas casas maternas. Após a prisão das duas rainhas, o animador pergunta em voz alta: *quem é que vamos prender agora?* Na sequência seguem em direção as casas dos *crat-re* e, por último, o quebrador de cabeça (*pryre krã cahhêc catê*) (veja figura 41 abaixo).

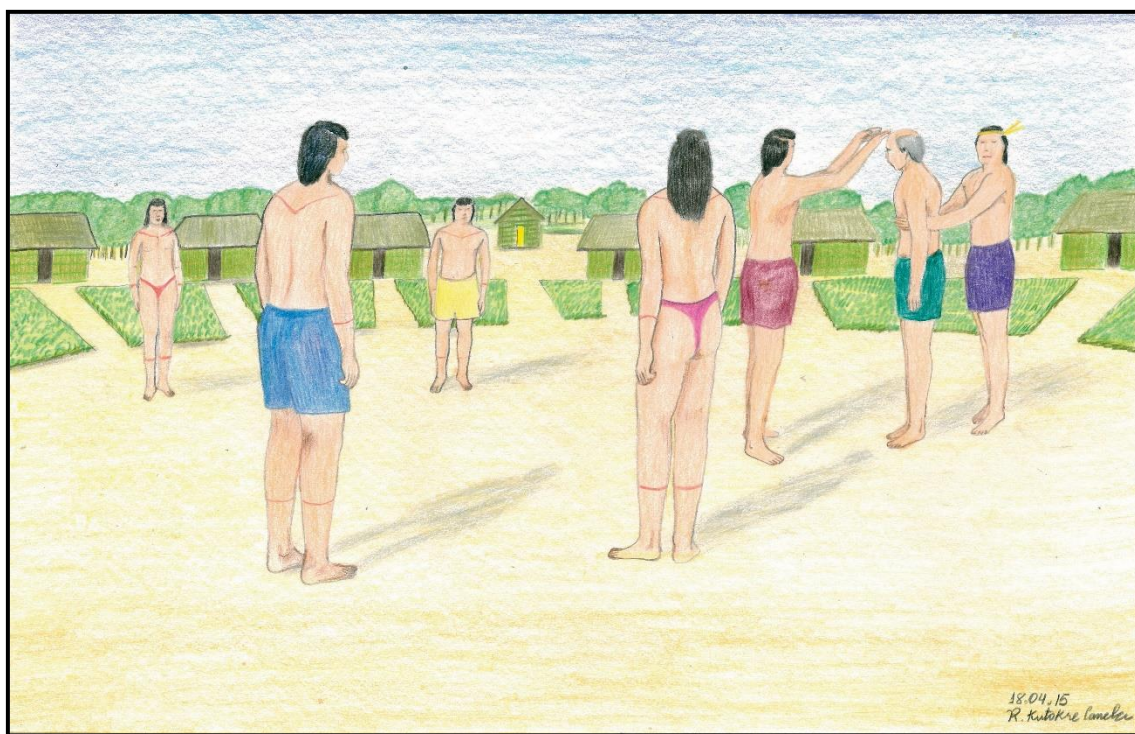


Figura 41 – Prisão do quebrador de cabeças

No primeiro dia em que estão reclusos, é o grupo de *hàc* que limpa os caminhos relacionados a casa de reclusão do *pepcahàc*. Os caminhos feitos para os *pepcahàc* são sempre muito limpos e

estreitos para que os rapazes possam passar em fila ao redor da aldeia e encostado nas casas, num caminho de uso privativo dos reclusos. Um caminho leva a casa e outro ao banho no córrego (chamado também de brejo). Depois de um tempo reclusos eles, à noite, limpam os caminhos que levam à fonte onde eles tomam banho. Eles trabalham como saúva, sempre a noite e ninguém vê o serviço deles, relatam os velhos.

Ao amanhecer do terceiro dia a casa que abriga os reclusos já foi construída pelos *pepcahàc tũm* (*pepcahàc* mais velhos). A partir desse momento a casa é conhecida como *pepcahàc jurkwa*⁸⁰. No ano de 2014 a casa de reclusão ficou quase que no mesmo círculo da aldeia, diferente do que é descrito por Nimuendaju (1946) e por Crocker (1990) em anos anteriores, que falam dessa casa estar a uma distância de 150 metros ou mais, da aldeia.

Ao perguntar sobre a alteração de construção da casa de reclusão, os mais velhos remetiam ao episódio da chuva, em que esta carregou todos os reclusos de um determinado *pepcahàc* executado na aldeia há muito tempo. Num tempo muito antigo, num determinado dia de reclusão dos *pepcahàc*, formou-se uma chuva que se iniciou de forma fina e que durou todo o dia. Nesse tempo a reclusão dos *pepcahàc* ficava mais distante da aldeia e que esses *pepcahàc* ficaram por lá em sua reclusão sem que ninguém fosse cuidar deles. Diz-se que a chuva acabou levando consigo todos os reclusos que ali se encontravam. Que a chuva os levou com ela para o mundo de cima e que por isso essa festa deve ser considerada e respeitada. É por essa razão que a chuva é considerada como um compadre (*hàpin*) ou como um irmão mais velho (*ikjêxũmre*). Porque a chuva levou os seus parentes, por isso o *amjikĩn* do *pepcahàc* é tão respeitado. Porque aquele que leva os filhos de outra pessoa leva para cuidar, leva para si e são geralmente amigos formais ou irmãos mais velhos.

A casa de reclusão, segundo Nimuendajú (1946:217), era um lugar de aprendizado, onde os rapazes teciam esteiras entre outros artefatos. No *pepcahàc* de 2014, pouco foi visto referente a esse

⁸⁰A casa dos *pepcahàc*.

processo, muito embora sempre que possível havia alguns poucos velhos contando histórias, realizando cantos e narrativas relativas aos *pepcahàc* anteriores que haviam ocorrido na aldeia. Nimuendajú também destaca a frequência constante com que esses reclusos iam ao banho, ponto esse também verificado em campo. Eles sempre vão na mesma ordem com relação à fila: na frente os dois líderes, no meio as duas moças e no final da fila o velho quebrador de cabeça.

Antes era preparado o *kô* (bastão utilizados pelos reclusos nos cantos do *pepcahàc*) também durante o período de reclusão. Outra tarefa muito executada era a de tecer esteiras e a preparação das flechas para as caçadas e para serem utilizadas durante a disputa com a sociedade de festa *côjcaju*. A preparação dessas flechas e o seu término é anunciado para todos da aldeia com o canto do feixe de flechas, executado pelos *pepcahàc* reclusos, que cantam em frente a sua casa portando o referido feixe de flechas e mostrando ao seu grupo recluso, e a todos da aldeia em frente a casa, levantando para cima o feixe para que se tenha conhecimento de que já fora confeccionado. A comunidade, ao escutar esse canto, compreende que essa confecção já fora finalizada (ouça canto 5 [*Kruwapre*] *Pepcahàc amji kñ* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

O canto é executado por um dos *pepcahàc* reclusos que, com cabelos amarrados como um rabo, listras em todo o seu corpo e pintado na região da boca com carvão (face inferior), apresenta as flechas para que todos possam conhecer e saber. Nesse momento a pintura servirá como um protetor, pois ela vai salvar o recluso de qualquer contato com a aldeia dos mortos, pois o canto e esta cerimônia colocam o recluso em contato com os mortos que estão por ali vendo esse anúncio.

Durante todo o período de reclusão os banhos são frequentes pela manhã logo cedo, ao meio dia e a tarde. Estes são, em sua maioria, executados com muita destreza por parte dos reclusos que seguem correndo na direção do banho e voltam na mesma carreira. Durante esse percurso é retirada uma pimenta malagueta (*Capsicum frutescens* L) que, mastigada de forma rápida, retira as coisas

ruins do corpo do corredor e este fica com o corpo leve, maneiro. A pimenta ajuda bem aqueles que fazem o resguardo. Em outros momentos, seguem ao banho em fila, mas sem correr.

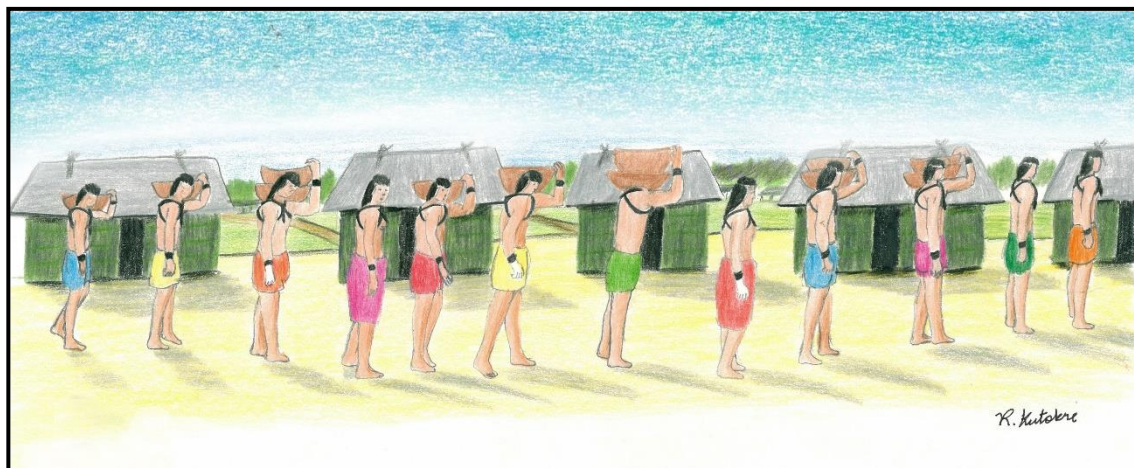


Figura 42 - Pepcahàc recolhendo comidas

A coleta de comida nas casas maternas é sempre realizada pelos *pepcahàc* diariamente depois das quatro horas da tarde e sempre circulando em sentido anti-horário. Andam sempre de forma cerimonial, sempre devagar com paciência e sem o menor ruído e com muita seriedade. Seguem em ordem de marcha da casa de reclusão. Em fileira, os *pepcahàc* seguem para recolher a sua comida. As moças, sempre no meio da fileira. Elas não carregam a comida durante esse percurso. Apenas os rapazes podem desenvolver tal função. Da mesma forma, os dois líderes *mamkjêhti* nada carregam durante a coleta de comida. Portanto alguns *pepcahàc* terão por obrigação carregar mais de uma cuia durante essa marcha. (ver figura 42 acima).

Sobre essa coleta de comida Crocker aponta que todos os *pepcahàc* marcham do lado de fora do círculo de casas de recolha de alimentos. Eles marcham pelo seu caminho com muito orgulho, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, nem para cima ou para baixo. Mantém os rostos muito sérios e recebem comida das mulheres de suas casas natais.

Ao chegarem à sua casa de reclusão, todos entregam as comidas aos *crat-re*, que reúne todas num mesmo recipiente e faz as divisões necessárias referentes à comida e possibilitando a devolução, às casas, das panelas logo após a reunião da alimentação.

O *crat-re* e o quebrador de cabeça iniciam a divisão da comida. Inicialmente é separada a comida das duas rainhas de festas. Em seguida dos dois líderes, depois a dos reclusos e, por último, a dos *crat-re* e do quebrador de cabeça, caso sobre comida. Ao quebrador de cabeça nenhuma comida é restrita. Ele pode, dessa forma, comer tudo o que é oferecido, diferentemente dos reclusos, os quais, por decisão própria, iniciam os resguardos alimentares esperados para que estes possam desenvolver habilidades especiais referentes aos bons caçadores, bons corredores, bons xamãs (*caj*), bons trabalhadores e aos bons cantadores. As comidas enviadas nesse período foram favas, arroz, farinha e pouca carne. Pouca carne por duas razões: por possuírem pouca carne naquele período, mas também devido aos resguardos referentes à reclusão.

Durante esse período em que os reclusos saem para a coleta da comida nas casas maternas, o percurso pode ser alterado caso alguém coloque um cacho de bananas no caminho. Os *pepcahàc*, ao avistarem o cacho de bananas, seguem ligeiro em direção à ela. Nesse momento a disputa se constitui entre os grupos *ahtyc mã ahkra* e *cà mã ahkra*. O vencedor dessa disputa divide com o seu grupo as bananas, enquanto os do grupo oponente apenas observam a divisão. Esse episódio da banana não aconteceu em nenhum momento no *pepcahàc* de 2014.

A coleta de alimentação acontece apenas no período da tarde. Pela manhã a mãe do comandante e da rainha levam a comida destinada a alimentação dos *pepcahàc*. Isso implica que nessas casas maternas deverão ter recursos e uma boa plantação de roça para alimentar todos os da casa que estão reclusos.

As visitas noturnas e diárias dos prendedores (*hapyn catê*) são frequentes. Eles ficam no centro do pátio e, de lá, fazem sinal para que os *pepcahàc* possam sair na hora da comida toda tarde. Sempre estão de olhos nos reclusos e dando as orientações necessárias para que os jovens possam cumprir a sua reclusão de forma satisfatória, que atenda as ordens e aos anseios do conselho *prohkam*. Nimuendajú também aponta esse comportamento dos prendedores (1946:215).

Após ser realizada a alimentação do final da tarde, os *pepcahàc* começam a se preparar para os cantos noturnos. Para isso eles enviam um mensageiro, que tem por finalidade chamar o cantador para que este possa executar os cantos do *pepcahàc*. Esses cantos noturnos na casa dos *reclusos* são iniciados por volta das sete horas da noite, após as visitas dos prendedores.

Um jovem se dirige à casa do cantador e o informa que os *pepcahàc* o esperam para executarem os cantos noturnos. O cantador, em posse de seu bastão (*kô*), segue em direção à casa dos *pepcahàc*. Chegando lá, o velho cantador já encontra o círculo sendo formado pelos jovens *pepcahàc* auxiliados especialmente por aqueles que já participaram anteriormente de tal reclusão e obedecendo de forma respeitosa as ordens de seu líder, o *mamkjêhti*. O cantador senta-se no meio do círculo em sua esteira com seu bastão, concentra-se por alguns minutos. Enquanto isso, um longo e sonoro assobio é executado por um apito utilizado por um homem mais velho. Dando o sinal de que logo os cantos irão ser iniciados e que a comunidade necessita ficar em silêncio para a execução dos mesmos.

Durante esse período nenhum barulho é permitido. Nem cachorro pode latir, nenhum tipo de

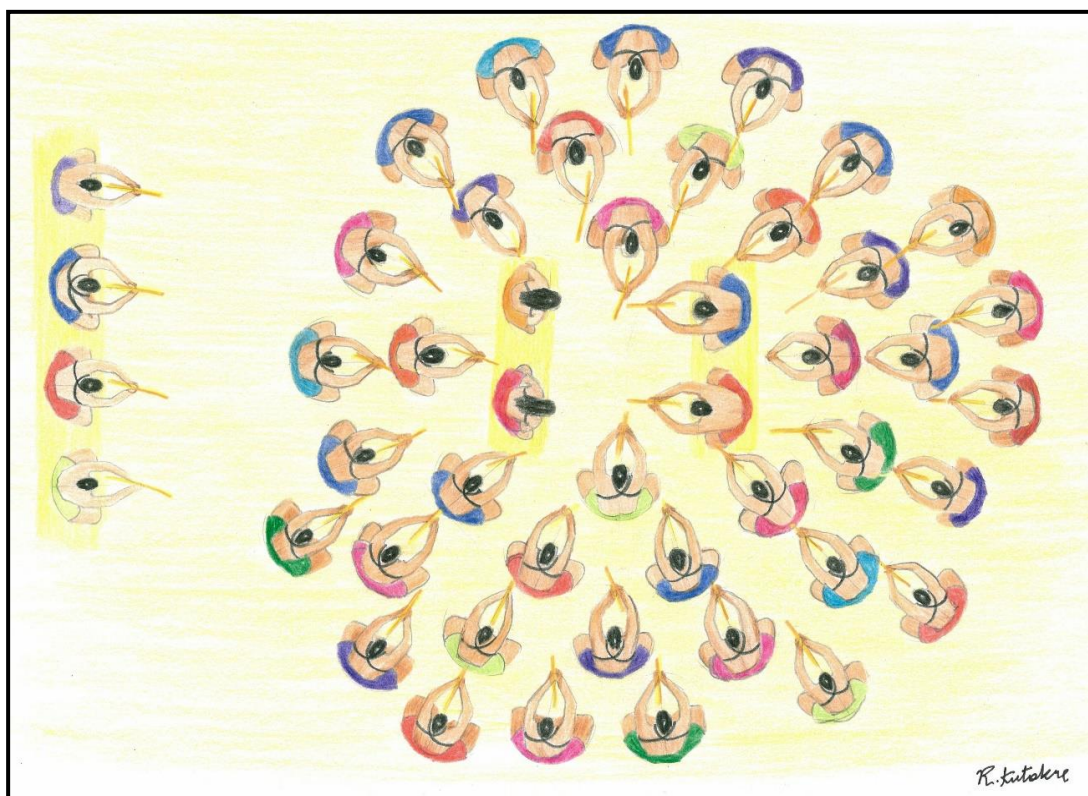


Figura 43 - Pepcahàc no canto noturno

música pode ser tocada, os gritos e as brincadeiras cessam. Todos ficam atentos escutando os cantos.

Mas a atenção aos barulhos da noite se redobram por parte daqueles que estão junto ao cantador. Caso aconteça de passar uma coruja rasga-mortalha (*tyto furcata*), isso é interpretado como indicativo de um mau sinal, de que algum acontecimento sério vaia contecer e, por isso, o canto deve se encerrar imediatamente.

O cantador fica no meio de um círculo formado pelos reclusos sentados ao seu redor (ver figura 43 na página anterior). Caso alguém queira acompanhar e aprender os cantos tem que ficar ali por perto do cantador. Em frente ao cantador ficam as duas rainhas. Caso as rainhas sejam pequenas, como aconteceu com o *pepcahàc* de 2014, ficam outras rainhas mais velhas e antigas ajudando as meninas a executarem os cantos noturnos junto aos rapazes e ao cantador ou cantadores. Enquanto o *incred catê* fica em frente às jovens e velhas rainhas, os *mamkjêhti* ficam afastados sentados em suas cadeiras e fora do círculo junto ao quebrador de cabeças e em frente ao *incred catê*. Ele ficam só obeservando todo o andamento da cerimônia.

No momento do canto noturno, todos estão em posse dos seus bastoes (*kô*) segurando-os em posição vertical com rostos para baixo. Mantém muita concentração na recitação dos cantos, que são cantados em coro uníssono pelo cantador, pelos *pepcahàc* e pelas *mêhcujxwỳ* e *mêhcujxwỳ tũm*. Os cantos são, como Nimuendajú comenta, (1946: 216) em som muito profundo, baixo e fortemente acentuado. O movimento do corpo sempre em giratório de forma cadenciada para a direita e para a esquerda. As rainhas, sem possuírem bastão, se conservam imóveis só cantando e prestando atenção no cantador sem retirar o olho dele.

Há uma concentração inicial por parte do cantador. Todos entram numa atmosfera de concentração. Logo são iniciados os cantos que se destacam por terem tramas cancionais que mesclam, que imbricam as vozes masculinas com as femininas dando sutilezas da força do canto misturado e a delicadeza e a fineza das vozes femininas que são vocalizadas em tom baixo

inicialmente e, à medida que os cantos vão avançando, elas aparecem um pouco mais presentes aos cantos.

O silêncio é tomado por todos. Apenas as vozes dos cantos são ouvidas. Os intervalos entre os cantos são muito curtos. Os corpos, ao se cansarem daquela posição sentada, tanto o cantador quanto os *pepcahàc* podem se levantar, mas sempre mantendo o corpo concentrado e o rosto sempre voltado ao chão e continuando com os movimentos direita-esquerda e com muita concentração. Esse canto é iniciado por volta das sete da noite e termina próximo da meia noite. Ele é interrompido por algum barulho feito de forma proposital nesse momento, como forma de terminar com o canto daquele momento.

Com relação aos cantos noturnos, executados pelo cantador conjuntamente com os reclusos, tanto Nimuendajú quanto Crocker tratam do assunto. Nimuendajú tem uma descrição um pouco mais consistente, atentando inclusive para as letras dos cantos, concluindo que são quase que exclusivamente de animais, especialmente as aves, como pode ser observado nas tentativas de traduzir tais cantos (1946: 216). Crocker também trata dos cantos noturnos, porém de forma mais sucinta, como pode ser visto (1990:274), tratando apenas do horário de início desses cantos e de uma descrição do ritmo e volume, dando poucos detalhes sobre esse momento.

A palavra respeito é sempre utilizada para se referir aos cantos do *Pepcahàc*. Segundo os *mehĩ* é a festa mais respeitada e mais séria existente entre os Ràmkkòkamêkra/Canela. Eles, sempre que perguntados quais os motivos que fazem dessa festa muito respeitada, remetem ao fato dela ser uma grande festa, de ter cantos que merecem respeito e admiração e remetem à história dos reclusos que foram levados pela chuva.

Os adornos corporais utilizados durante todo o período de reclusão tanto pelas rainhas quanto pelos *Pepcahàc* são cordões de linha de tucum enegrecidos com caroço de bacuri queimado (*platonía insignis Mart*) que solta um óleo que é passado na fibra deixando-a bem preta. Hoje eles

são, na maioria das vezes, feitos com linha de algodão da cidade e miçangas, ou com linha de tucum e cobertos de miçangas pretas. Os enfeites são chamados de *harahpê* (cruzado no peito), *hōkretxê* (no pescoço), *Ihpaxê* (braçadeira para os pulsos) (ver figuras 18, 24 e 20 e 21, respectivamente).

Às rainhas, como ainda são pequenas, tendo aproximadamente entre sete e oito anos, a reclusão acaba sendo mais leve. Elas ficam reclusas apenas em momentos imprescindíveis da sua presença, em momentos da execução dos cantos ou nas noites em que necessite ficar a noite inteira.

Os castigos ocasionados pela quebra da reclusão são menos presenciados atualmente, ainda mais com a presença da escola na aldeia que altera todo o sistema de reclusão de alguns *amji kñn*. Foi possível conversar com jovens *pepcahàc* de anos anteriores que passaram por castigos, como o de serem amarrados dentro da casa de reclusão. Os castigos, em sua maioria, acontecem por conta das visitas feitas, às escondidas, à família por algum recluso seja para ver a sua mulher, ou vigia-la ou mesmo para a casa materna, no caso dos solteiros. Nesse processo o *mamkjêhti* tem a função de aconselhar e esclarecer ao recluso do porquê ele sofreu o referido castigo.

Outro castigo aplicado aos jovens reclusos são os açoites recebidos com um feixe de cansanção (vegetais da família [Euphorbiaceae](#), [Loasaceae](#) e [Urticaceae](#)) ou com linha de tucum, que é bem grosso, ou com o cinto *ihpre*. Nesse momento o papel da rainha que fica ali é tentar salvar os reclusos dos castigos mais pesados. Outra planta utilizada é a palmeira o pati do cerrado, uma palmeira baixa com aproximadamente um metro e meio de altura. Arranca-se um feixe de folhas novas do pati (*hot-re*), pega o toço e bate nas costas e nas pernas dos *pepcahàc*.

Sobre a quebra da reclusão e possíveis castigos, Nimuendajú relata um episódio ocasionado pelo uso de álcool que havia sido dado aos reclusos e isso teria ocasionado a quebra da reclusão. Nimuendajú também relata que no *pepcahàc* de 1928 houve inclusive castigos em que um dos reclusos ficou por horas amarrado por que quebrara a reclusão indo às escondidas em sua casa materna. Nimuendajú enfatiza o comportamento disciplinar e enérgico por parte daqueles que

comandam o *amji kîn* (1946: 216). Sobre os castigos, Crocker (1990: 274) coloca que apesar de saber que alguns reclusos mantiveram relações sexuais durante esse período, a função do líder é recomendar que este seja amarrado e castigado.

Durante o *pepcahàc*, além do sistema cancional *cà-krĩcape-wỳhtỳ* que proporciona movimento constante na aldeia (*krĩ*), promovendo cantos na rua circular, cantos no pátio executados ao longo do dia e nas madrugadas e os cantos na casa de *wỳhtỳ*, que estão sob o comando das sociedades de festa *Côjcaju* e *Hàc*, há ainda todo esse sistema adensado com o sistema cancional *pep-cahàc*, que fazem da aldeia uma intensa e vital sala de concertos, onde os cantos percorrem e ecoam de uma extensão a outra da aldeia. Cada um por vez, em diferentes horários, de cantos individuais a cantos coletivos, ouvir música nesse período passa a ser um *habitus* cotidiano.

Durante quase todo o tempo de reclusão dos *Pepcahàc*, as duas sociedades relacionadas a esse *amji kîn* (*Côjcaju* e *Hàc*) tratam de animar a aldeia com seus cantos no *krĩcape*. Durante os dias as casas de *wỳhtỳ* relacionadas a essas sociedades executam os cantos da casa de *wỳhtỳ* (ver sistema cancional *cà-krĩcape-wỳhtỳ* (ver figura 8, p. 164), local onde essas sociedades se reúnem para fazerem as suas combinações. Cantos e danças no pátio são efetivadas por essas sociedades, assim como corridas de tora. Segundo Nimuendjú (1946: 217) além das atividades de animar a aldeia executadas por essas sociedades, elas também ajudavam na roça quando eram solicitadas durante esse período, sendo que pude observar que ainda hoje isso acontece. Durante o meu campo pude acompanhar essas duas sociedades envolvidas em apanhar o arroz da roça da família de um dos *mamkjêhti* e esta, em troca, forneceria um boi para cada uma das sociedades. De lá mesmo, onde o trabalho da colheita é feito por estas sociedades, corre-se de tora até a aldeia.

Durante o período de reclusão algumas atividades são essenciais. Uma delas é a limpeza dos caminhos da casa do *pepcahàc* até o pátio. Chamadas de *ihcapôn*, essa atividade é de responsabilidade das amigas formais dos *pepcahàc*, que recebem os pagamentos pelo serviço prestado. Essa varrida se dá em três diferentes momentos. A primeira acontece após as cerimônias

de início do *pepcahàc*, após a prisão dos reclusos. A segunda varrida acontece após alguns meses com a finalidade de obtenção de carne para começar a ser preparada e estocada para o final do *pepcahàc*. Já a terceira e última varrida acontece nos últimos dias de finalização da festa.

Durante esse período intermediário, entre o começo e o final do *pepcahàc*, acontecem, por diversas vezes, ensaios da separação dos diferentes povos que compõem os Ràmkkôkamêkra/Canela. Nesse período também há o que eles têm chamado de censo dos *Tamhàc*. É feita uma lista com todos esses chefes honorários de cada um desses povos. E cada um deles renova os seus compromissos enquanto chefe honorário. Essa renovação se dá através da oferta de comida, por parte das mães ou mulheres desses chefes honorários, aos membros dos povos que representam.

Os povos vão procurando os seus *Tamhàc* para saber se ainda estão por lá em suas casas, com todo o cuidado para que outro povo não “tome” o seu chefe. Durante essas visitas o *Tamhàc* tem a obrigação de dar alimentos ao povo que representa. Em seguida dirige-se para o pátio para que estes alimentos sejam distribuídos. Cada um dos povos se reúne em grupo. Caso o *Tamhàc* tenha falecido, lá mesmo o filho dele é escolhido. Mas também eles podem escolher, numa determinada casa, alguém de um povo que eles estejam precisando. Quanto mais *Tamhàc*, mais comida a ser distribuída para o seu povo. Os *mēmortũmré* cresceram bastante, segundo informações dos membros desse povo. Atualmente eles possuem cerca de 50 chefes honorários⁸¹. A mãe desses chefes se sente na obrigação de dar bastante comida. Quanto maior for a oferta de comida, mais o povo vai gostar daquele *Tamhàc* por suas qualidades generosas. Numa mesma família, filhos de uma mesma mãe podem ser escolhidos por povos diferentes para serem chefes de nações diferentes.

⁸¹ Nimuedanju (1946: 223) observou a presença de 34 *Tamhàc* em 1931.

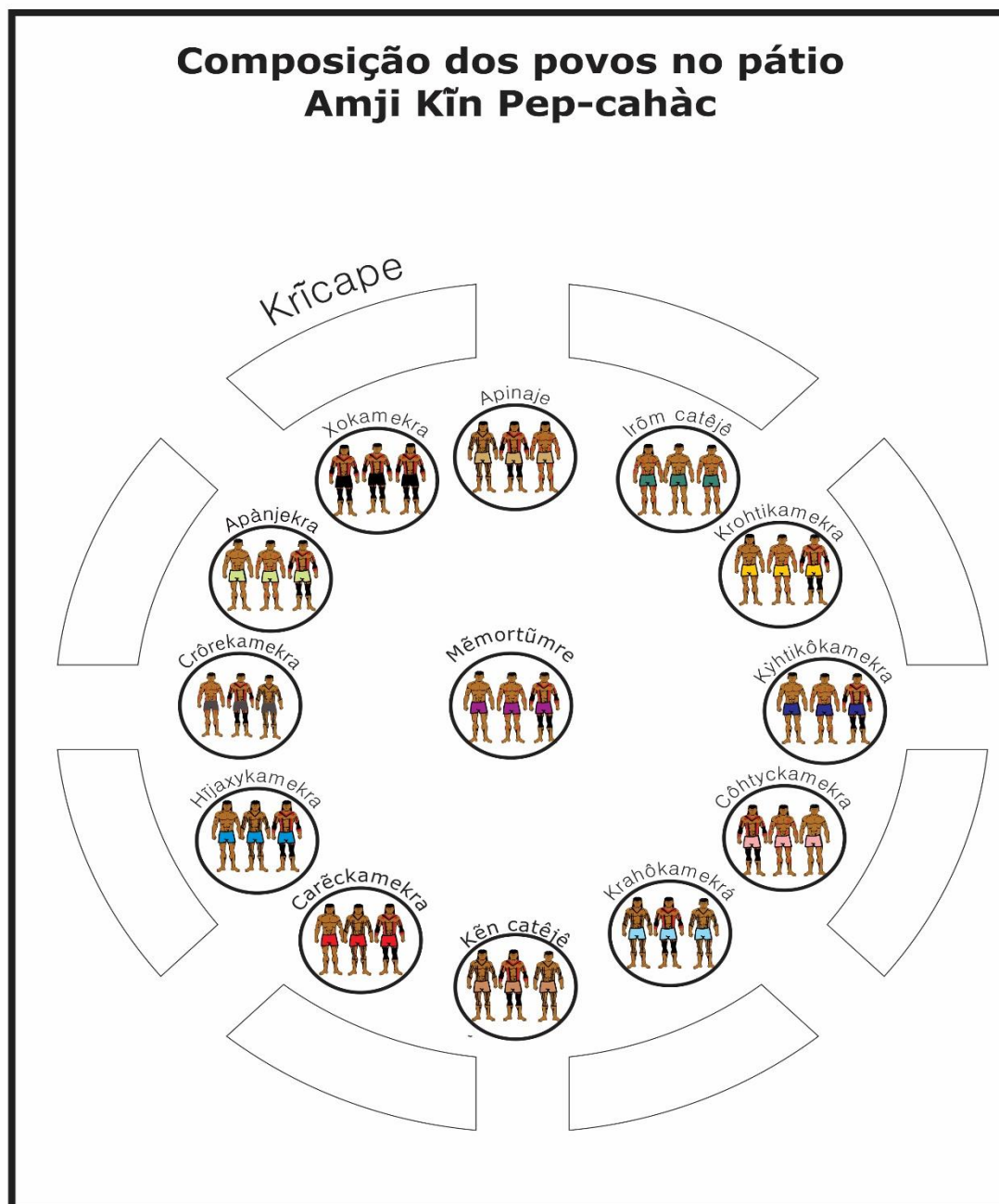


Figura 44 – Composição dos povos no pátio

Nesse ensaio sobre a separação dos povos, todos os homens são reunidos no pátio para reconhecimento e separação dos povos aos quais pertencem os Ràmkkòkamêkra/Canela. Os que ainda não sabem qual é o seu povo de origem passam a saber naquele momento e a se reconhecer enquanto tal. Este reconhecimento inicial tem como uma de suas principais finalidades a regulação e regularização do cerimonial dos *Tamhàc* (chefes honorários), pois após o reconhecimento de cada um dos povos e do que eles chamam do “censo populacional por povo”, o passo seguinte é

identificar os *Tamhàc* de cada povo e a realizar reconhecimentos e substituições caso seja necessário.

Após o último ensaio e com a lista de chefes honorários pronta, os povos se espalham e vão à procura almécega, pena, urucum, amendoa de coco babaçu para o dia da pintura de seus chefes. Após conseguirem todos esses materiais, os mesmos são guardados para o dia da pintura do *tamhàc* e execução do canto do *popoc*.

O ensaio da separação dos povos no pátio é feito por várias vezes até o momento oficial da separação, que acontece durante a finalização do *amji kñ pepcahàc*. O referido censo, tanto de povos quanto de *Tamhàc*, apontam para uma composição dos povos da aldeia que atualmente são treze povos diferentes (ver figura 44 na página anterior).

Nimuendajú (1946:217) relata que observou no *pepcahàc* de 1931, todos os homens se reuniram no pátio onde formaram quatro grupos que, segundo ele, contribuíam para população da aldeia naquela época. Entre esses constavam os Ca'kamekra; Kare'kateje, Krõ'rekamekra e os Ramkõ'kamekra ocupavam o centro do pátio, os quais eram numericamente predominantes. Nimuendajú também coloca que antigamente haviam representantes dos Apànjêkra e dos Hoti (Apinaje) cujos descendentes, naquele período, teriam sido extintos da aldeia. Nimuendajú também relata que os três povos que compunham com os Ràmkkôkaëekra, estavam dispostos na beira do pátio de acordo com a direção de onde os seus antepassados imigraram.

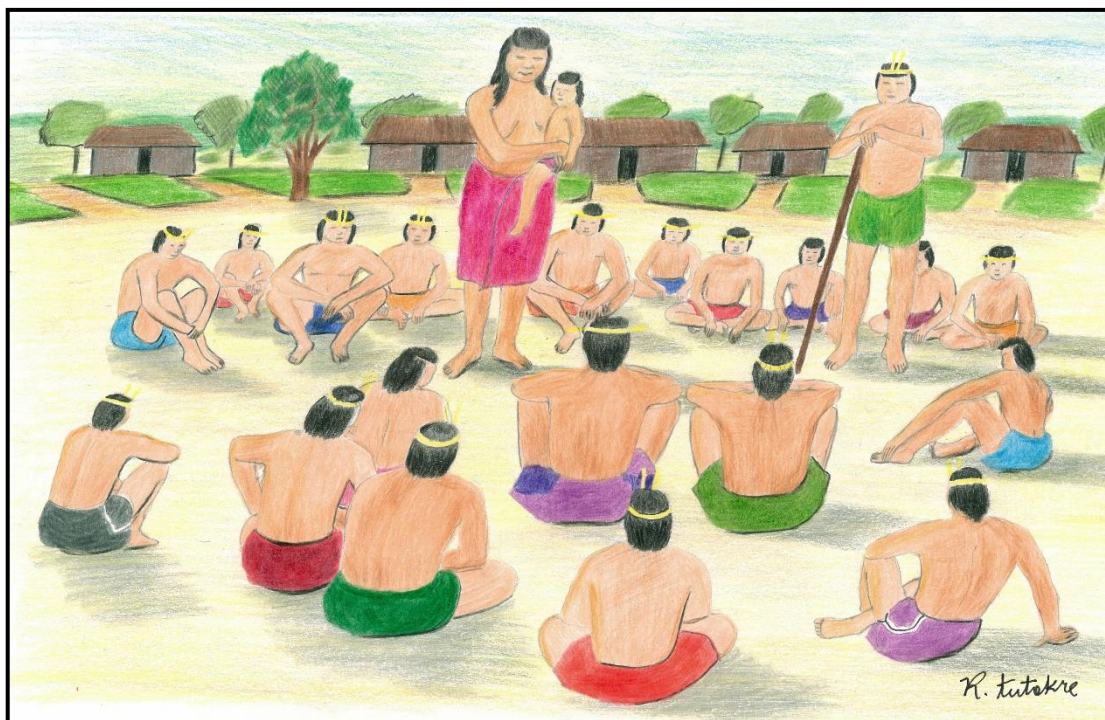


Figura 45 – Mãe do *mamkjêhti* no pátio

A primeira saída do *Hōrkaka*⁸² foi esperada por todas as mulheres da aldeia. Ele saiu logo no começo do mês de abril. A saída dos cordões amarelos, como denominou Nimuendajú (1946: 218), acontece durante três vezes, após um mês de início do *amji kîn*, no período intercalar durante a reclusão e na sua finalização.

O *Prohkam* chama a mãe do *mamkjêhti* (figura 45 acima) ao pátio para tratar da saída do primeiro *Hōrkaka*. Com isso as mulheres iniciam os preparativos para esse dia e começam a preparar os *Hōrkaka*. Retiram a seda do buriti e colocam para secar no sol durante dias até ficar no ponto para ser enrolada na perna e formar um cordão bem fino e maleável (figuras 46 e 47). Também houve mulheres que optaram por fazer o *hōrkaka* esse ano somente de miçangas ou com a fibra do buriti com detalhes em miçanga. Essa primeira saída é sempre realizada da casa dos reclusos em direção ao pátio. A segunda saída será de um outro lugar, longe de sua casa de reclusão

⁸² Cordão amarelo, antes feito com a seda do buriti (ver figura 46) e tingindo com a raiz de urucum, os *pepcahàc* utilizam tais colares confeccionados por suas mães e avós. Após a saída com esses colares as mulheres avançam sobre o *pepcahàc* com a intenção de retirar tais colares para a fabricação dos cintos que serão destinados a esses reclusos no final do *amji kîn*.

em direção a aldeia, assim como acontecerá com a terceira, para que possam surpreender as mulheres que tentarão tomar todos os *hōrkaka* dos *Pepcahàc* (ver figura 48 adiante).



Figura 46 - Coletando fibra para *hōrkaka*



Figura 47 – Preparando fibras para fazer *hōrkaka*

*Pepcahàc amji kîn hicuxà*⁸³

O final do *pepcahàc* tem em média oito dias de duração. O início desse período acontece com a saída para a caçada coletiva. Eles relatam que antes todas as famílias se espalhavam para esse tipo de caçada com o intuito de conseguir carne suficiente para manter, de forma adequada, a finalização do *amji kîn*.

Hicuxà: O primeiro dia

Essa saída para a caçada é anunciada com o canto da queimada do capim (*Ahtu pôc increl*) e sua dança em que apenas os homens participam (ouça canto 3 [*Ahtu pôc*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Somente eles podem cantar esses cantos, dançar no pátio durante esse momento e encenar o retorno com a caça que, no momento, é uma criança sendo carregada nas costas. Para esse canto os homens ficam posicionados no centro do pátio da aldeia e dançam com espingardas, arco, flecha, facão, bordunas e outros instrumentos relacionados à caça (ver figura 49).

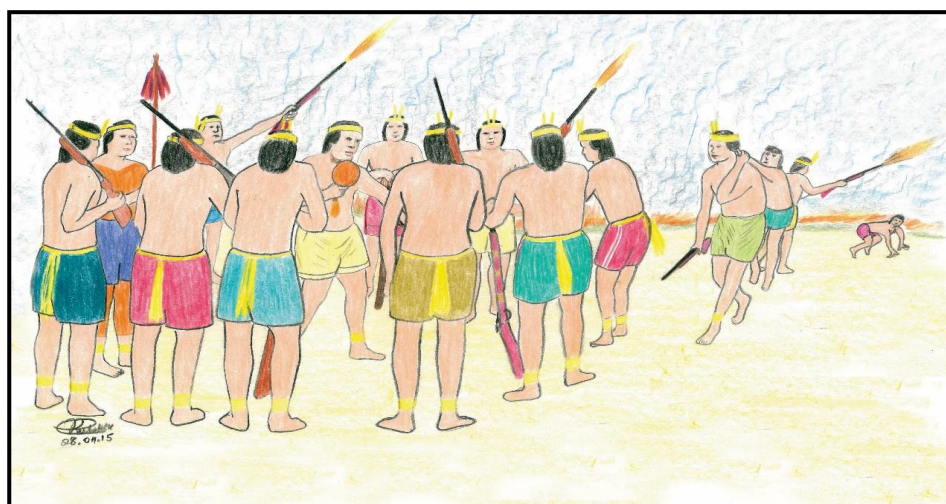


Figura 49 – Canto do *Ahtu pôc*

⁸³ A palavra *hicuxà* é utilizada para finalização de algo ou alguma coisa, muito utilizada para falar da finalização das festas.

Ahtu Pôc

Ao retornarem da caçada e se aproximarem da aldeia no período da tarde, lá mesmo os grupos montam o seu acampamento. Dormem e, pela manhã logo cedo quando o dia amanhece, todos se arrumam e seguem em direção a aldeia. Nas proximidades da aldeia as vozes eclodem enfatizando a chegada do grupo que é anunciado com um tiro para o alto. Logo em seguida o animador⁸⁴ começa a animar de forma eufórica. Com todo esse barulho, o *crat-re* do *pepcahàc* logo segue em direção ao grupo de caçadores com uma cuia de farinha de mandioca à qual o caçador retribui com um pedaço de carne trazido da caçada (ver figura 50)

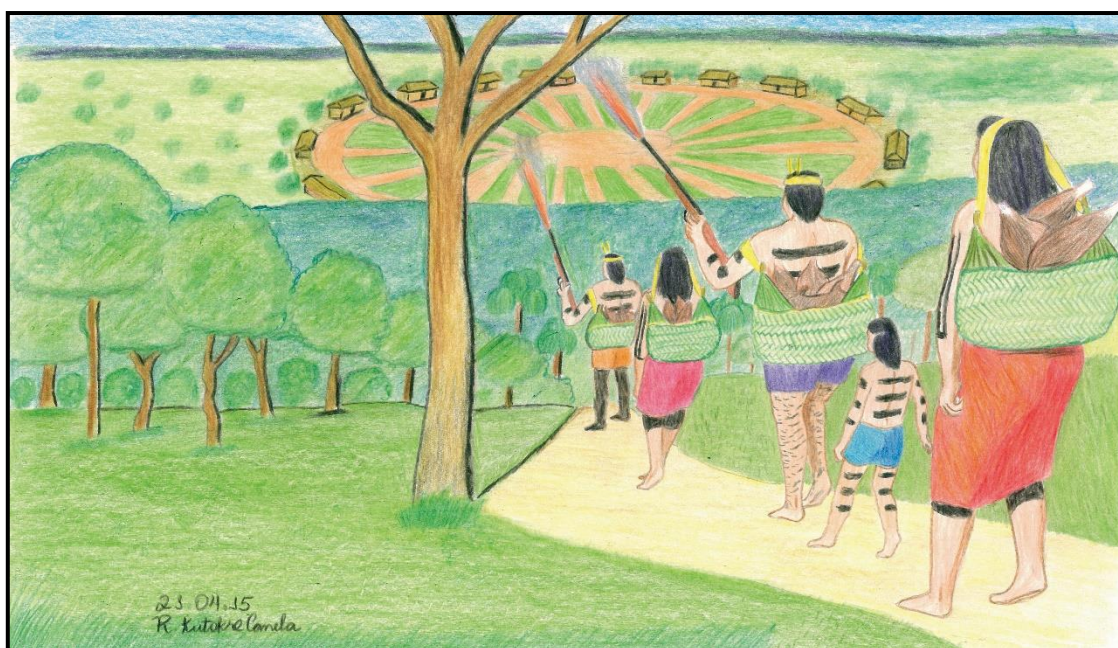


Figura 50 – Retorno da caçada

Com a chegada dos caçadores na aldeia portando inúmeros tipos de caça⁸⁵, esse é o sinal para a saída do último *hōrkaka*. Nesse dia são muitas as carnes de animais reunidas nas casas. É um

⁸⁴ *Hàpol Catê* aquele que é chamador e animador oficial da aldeia, homem oficial que grita no pátio convocando as pessoas para participar da reunião. Cargo passado e honroso pelo Prohkam. Também conhecido como animador aquele que incentiva, que estimula durante a corrida de tora, uma corrida de flechinha e durante os cantos no pátio quando canta-se *incred cati* ou *incred cahàc*.

⁸⁵ Veado galheiro, catitu, cutia, tatu, Quati, tatu rabo de couro, tatu china, gambá.

cheiro grande de carne de caça que está no girau sequinho para o dia do muquia do *kwỳr cupu*⁸⁶ do *pepcahàc*. Nesse dia todos os *pepcahàc* são pintados com *aràmhôc*⁸⁷ (pau-de-leite - *Himatanthus obovatus*). “Nesse dia não há lugar para a tristeza, tudo é bem animado mesmo, os *pepcahàc* já vem chegando com a pintura e isso é sinal de animação de alegria” (palavras de um dos velhos da aldeia).

Hoje as caças são menos frequentes por vários motivos. Segundo as informações dos caçadores, especialmente porque hoje eles têm que disputar esse recurso, já escasso, com a entrada de não-indígenas na área. A caça cada vez se torna mais difícil. Anda-se muito mais longe e demora-se muito mais tempo para conseguir alguma caça. Segundo eles, a terra demarcada deixou de fora áreas de caça que eram de suma importância para os Ràmkôkamêkra/Canela e que hoje sofrem sufocados por conta das pressões externas ao seu território (os povoados próximos, plantações de soja e eucalipto). “Agora desse tempo é boi e não vão espalhar nem caçar. Tem aqueles que ainda caçam, mas são poucos, muitos gostam de esperar, mas às vezes a família não deixa, pois fica com medo dos não-indígenas que entram na área”. (Palavras de um dos velhos da aldeia).

As caças são de suma importância para a realização de todos os *mẽ amji kîn*. Os velhos relatam que atualmente a alternativa têm sido comprar gado nos povoados próximos ou carne na cidade de Barra do Corda, mas que poucas são as alternativas com a escassez da caça no território. As compras de gado nos povoados do entorno da Terra Indígena Kanela são uma constante e alguns deles falam que sabem que estão sendo enganados pelos donos do gado, mas que poucas são as alternativas hoje com a falta da caça. A carne, seja de caça ou bovina, é de suma importância para que se possa fazer o *kwỳr cupu*, uma das principais comidas cerimoniais tanto para os *mẽ amji kîn*

⁸⁶ Bolo de mandioca com carne embrulhado com folha de banana brava assado no muquia.

⁸⁷ Pau-de-leite de onde é extraído uma seiva ao fazer um pequeno corte no tronco da árvore ou corta-se um galho. Esse tipo de seiva é muito apreciado pelos Ràmkôkamêkra/Canela, especialmente pelo cheiro que ela possui e pelas proteções que ela proporciona à pele com relação a algumas doenças e para afastar o *carõ* (almas, espíritos dos mortos).

quanto para os pagamentos às amigas formais. É também fundamental para ofertar ao pátio em diferentes ocasiões, mas especialmente ao término dos resguardos e apresentações dos recém-nascidos ao pátio e também para a publicação de seus nomes numa corrida de torá *Pàr*.

Os caçadores são recebidos em festa pela comunidade. Todos vão em direção ao grupo de caçadores com muita alegria, porque está chegando o final da festa e todos estão de cabelos cordados e pintados preparados para a finalização do *amji kîn*.

Nesse mesmo dia da chegada da caçada, o *Prohkam* recomenda ao *hàpol catê* que passe no *krîcape* avisando aos parentes do *pepcahàc* para fazer preparação dos alimentos para o terceiro e último *ihcapôn*⁸⁸ que será realizada no dia seguinte pelas amigas formais do recluso.

O *hàpol catê* sai avisando, dando a volta na rua circular.

Hàpol catê:

Riroo! Nãm ! riroh nãm riroh nãm mããã
 Hapar xwýjree amji nãã ipê aakra tûm
 Va icapõn jõ ita nã ijàm tèn va to mo va to
 Mõ amji nã ipaa rêê! (ê)

Tradução: Filha, sobrinha, nora. Está no dia da varrida. Preparem a alimentação da varrida, porque essa é uma tradição que existe desde os antigos e não podemos deixar de fazer, temos que cumprir. Venho lhes avisar que o dia da varrida está chegando e que não pode esquecer-se de preparar a comida para a comadre, assim como os nossos bisavôs fizeram ao cumprir suas obrigações.

Quando ele retorna ao ponto onde começou, direge-se ao pátio. Lá o conselho pergunta se aconteceu alguma coisa durante os avisos e o que ele sentiu. Em seguida o *hàpol catê* responde: “não, não teve nada comigo, apenas senti alegria”. Essa pergunta visa saber se algo anormal

⁸⁸ Qualquer feixe de varra para limpar o caminho, como uma vassourinha, um cabo com plantas na ponta para que possa varrer.

aconteceu pelo *hàpol catê*, sendo isso uma forma de perscrutar pelo futuro imediato se tudo correrá bem ou se pode acontecer algo indesejável⁸⁹.

Com esse aviso, as parentas maternas do recluso começam a providenciar a alimentação para o dia seguinte, que será o dia da varrida. Essa varrida se circunscreve ao caminho da casa do *pepcahàc* até o pátio. Limpa-se tudo, sendo que todos os capins são retirados e varre-se o caminho todo que ao final deve ficar bem limpo para os *pepcahàc* possam passar sem empecilho algum.

Hicuxà: Segundo dia

O segundo dia da finalização do *pepcahàc* se inicia com os planos para a corrida de tora, combinada pela manhã no pátio, mas que só acontece após o meio dia entre as sociedades de festa *hàc* e *côjcaju*. Por volta das três horas da tarde acontece a varrida com *ihcapôn* e a entrega da comida às amigas formais. Enquanto as amigas formais varrem com o *ihcapôn*, a mãe e as tias do *pepcahàc* preparam as comidas para entregar a elas, após o término da varrida.

O dia finaliza com cantos no pátio do final da tarde. À noite, os cantos acontecem na casa do *pepcahàc* canta-se até os primeiros raios de sol visíveis no horizonte. Durante a noite canta-se o conjunto de cantos *pepcahàc*, mas não chegam a finalizar todo o repertório noturno por completo, pois os cantos *ihkên pej* não chegam a ser executados.

Após a primeira e a segunda saída do *hōrkaka*, as mulheres começam a se preparar para a terceira saída que, assim como a segunda, sai geralmente do cerrado, não havendo lugar certo para sair.

Hicuxà: Terceiro dia

O dia amanhece após uma longa noite de intensos cantos noturnos em frente à casa dos reclusos. As mulheres da aldeia ficam com muito cuidado e sempre observando e com os ouvidos atentos a toda a movimentação. Elas olham para todos os lados e ficam atentas a tudo o que acontece

⁸⁹ É semelhante ao ato que eles realizam diariamente de analisar os sonhos para entender os acontecimentos futuros.

durante esse dia. Assim que elas sabem de onde possivelmente sairá os cordões amarelos, elas se preparam. Olham para todos os rumos e saem em carreira ao avistarem os reclusos com os seus colares. Tudo é feito em segredo por parte dos reclusos. Ninguém sabe onde vai sair, mas elas são muito espertas. Descobrem e avançam em cima dos *pepcahàc*. Qualquer mulher pode avançar, exceto aquelas que já foram rainhas. Sua posição de mulher de prestígio não lhes permite avançar.

Com o amanhecer do dia, os reclusos retornam para dentro de sua casa de reclusão e saem com a intenção de se prepararem para a terceira saída do *hōrkaka* que acontece após o canto no pátio. Após o avanço no *pepcahàc* na tarde desse dia, a noite é encerrada com cantos *incred cati* e *incred cahàc* no pátio, enfatizando a alegria com a finalização de mais um *amji kīn*.

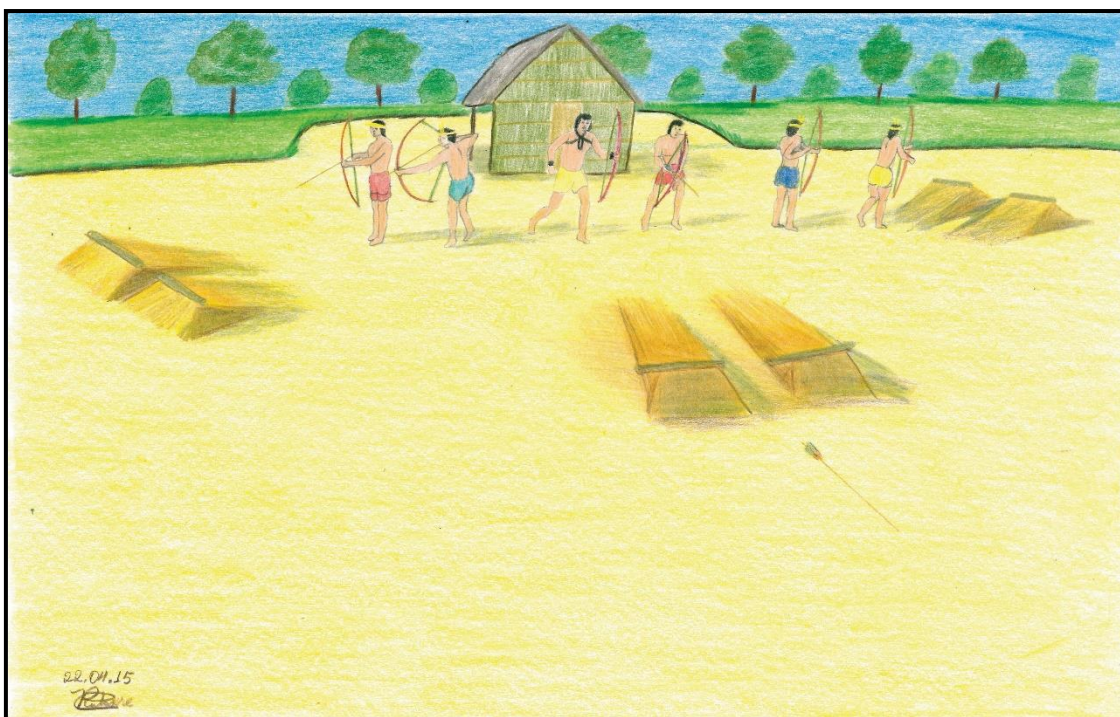


Figura 51 – Jogo de flechas - *mēhtec*

***Hicuxà*: Quarto dia**

O quarto dia da finalização amanhece com os cantos no pátio do *côjcaju*, que após o término seguem em direção ao local de reclusão dos *pepcahàc*. Logo cedo se inicia o jogo de flechas

(*mêhtêc*) em que a disputa acontece entre *pepcahàc* e *côjcaju*, sendo que o grupo do *pepcahàc* é composto também pelo *hàc* (Nimuendaju, 1946: 219). O jogo de flecha acontece próximo à casa do *pepcahàc* que se encontra toda enfeitada com enfeites preparados pelos parentes dos reclusos que colocam calções novos, miçangas, colheres e outros artefatos para enfeitar a casa dos reclusos. Constrõem-se três barrancos de barro, todos próximos a casa de reclusão do *pepcahàc*. Em cima dele tem um talo de buriti que servirá como ponto de ricochete da flecha para ganhar altura e velocidade.

O barranco que está na frente da casa do *pepcahàc* é reconhecido enquanto *pahhi* ou o principal. Há outro no nascente e outro no poente. E eles disputam nos três barrancos todos próximos a casa de reclusão do *pepcahàc*, sendo que as disputas acontecem todas ao mesmo tempo. O jogo consiste em atirar as flechas nesse barranco para que ela bata no chão, ricocheteie no talo de buriti, suba e vá o mais distante possível. Cada equipe tem cinco flechas e vence quem atirar a flecha mais longe. Caso alguma flecha quebre, a equipe perde o jogo. A quebra de alguma flecha é vista como um mau sinal. O vencedor tem o direito de avançar na casa do *pepcahàc*, onde se encontram vários enfeites utilizados pelos *pep-cahàc*. Caso o *pepcahàc* ganhe a disputa os enfeites da casa são de posse dos *mêhkên* e dos *hàc* por serem companheiros dos *pepcahàc*, mas caso seja os *côjcaju* ganhem essa disputa, os enfeites do *pepcahàc* que estão dispostos na casa são de posse dos *côjcaju*.

No momento da disputa com flecha alguns membros dos *mêhkên* encontram-se preparados portando no rosto máscaras feitas de cabaça e se comportando de maneira cômica com trejeitos que tem por finalidade atrapalhar a performance dos competidores *côjcaju*, ajudando, dessa forma, os *pepcahàc* a vencer a disputa.

Durante a disputa, tanto o *côjcaju* quanto o *pepcahàc* utilizam um *ihpaxê* no pulso confeccionado com embira de buriti e dentro dele colocam sementes de fava preta com a finalidade de fazer a flecha voar levemente em direção ao seu alvo.

Todos acompanham a disputa com muita atenção e se divertem com o desenrolar do jogo de flechas e com o avanço a casa dos reclusos, ocasionando dessa forma um misto de apreensão e diversão.

Após o termino da disputa de flechas, os *côjcaju* segue em direção ao cerrado em busca da tora de *croware* (ver figura 52)⁹⁰. Eles têm a prerrogativa de ir à frente para essa corrida, por ser ele quem corta e prepara a referida tora para a corrida. Enquanto isso, o *pepcahàc* encontra-se ainda em sua casa onde executa alguns cantos do repertório noturno. Durante a execução desses cantos, os parentes dos *pepcahàc* os pintam com urucum e os enfeitam com miçangas, preparando-os para a corrida do *croware*. Os *pepcahàc* seguem em direção à tora e nessa saída deles da casa de reclusão dois *côjcaju* retiram os enfeites dos corpos dos *pepcahàc*.

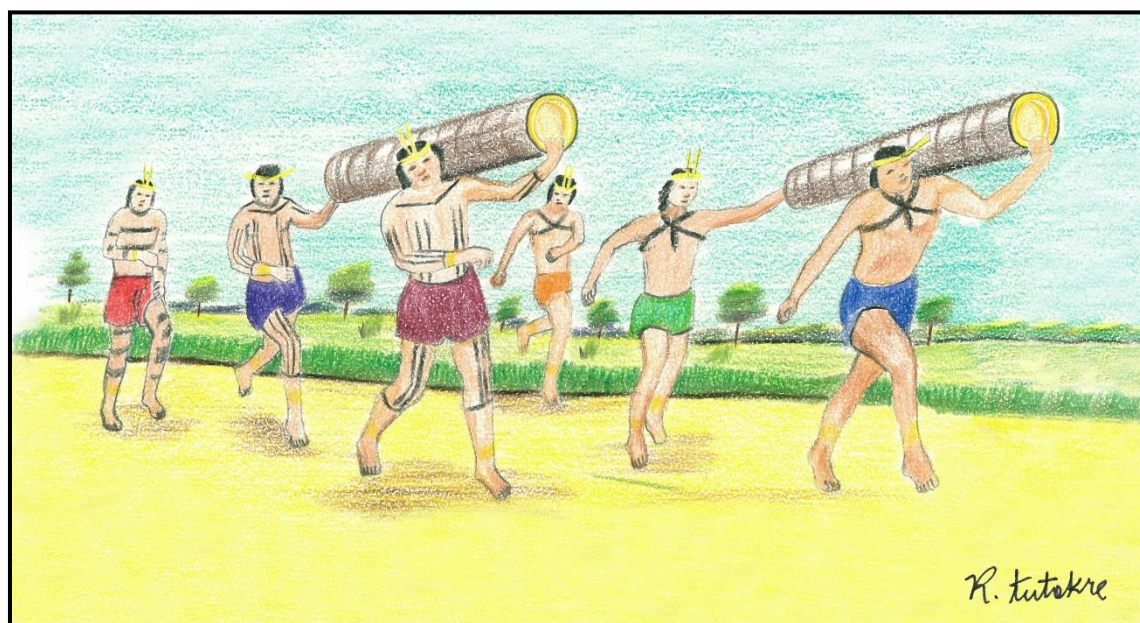


Figura 52 – Corrida da tora *croware*

⁹⁰Tora de buriti que tem aproximadamente 40 centímetros. Toda oca por dentro, fica praticamente somente a casca, fica muito leve. Mas caso a pessoa seja ruim de correr, ela certamente chegará cansada e não dará conta nem mesmo dessa tora bem leve.

Os *pepcahàc* atravessam o pátio da aldeia e segue em direção ao cerrado em fila rumo à tora. Ao serem avistados por alguns *côjcaju* que se encontram de sentinela sobre os galhos das árvores, estes gesticulam e gritam aos seus companheiros: *Krôt, Krôt, Krôt* (som onomatopeico de um besouro do cerrado denominado corta-pau). Avisam os demais companheiros para se prepararem, pois os *pepcahàc* estão chegando ao local da tora. Com isso aqueles *côjcaju* que se encontram próximos a tora saem em disparada com a sua tora em direção a aldeia.

A largada dada na frente pelos *côjcaju* implicaria na vitória deles. Mas se os corredores do *pepcahàc* forem muito bons e tiverem feito um bom resguardo durante a sua reclusão, eles certamente alcançarão os *côjcaju* e vencerão a corrida. Do contrário implica em uma não efetivação adequada dos resguardos dos reclusos.

Após chegarem à aldeia, as toras são lançadas da entrada do *krĩcape*. Todos os corredores saem em direção as casas de *wyhty* para tomarem água e molharem um pouco o corpo suado pela corrida. Os *pepcahàc* retornam a sua casa de reclusão após a corrida.

Após a corrida ser finalizada e os *hàc* terem ajudado os *pepcahàc* na corrida, o grupo *Hàc* se reúne no pátio para saírem em direção ao corte do mastro para as cerimônias do dia posterior. O mastro consiste numa madeira comprida, geralmente de pindaíba encontrada em região de brejo. Esta é uma madeira branca e a embira dela é muito apreciada pelos *Ràmkkâmẽkra*/Canela. O mastro é retirado para o canto do *Avalvryre* (Canto do Mastro) e a embira para o canto *Cuhka jõl* (Canto da Embira) este a ser realizado no pátio nesse mesmo dia.

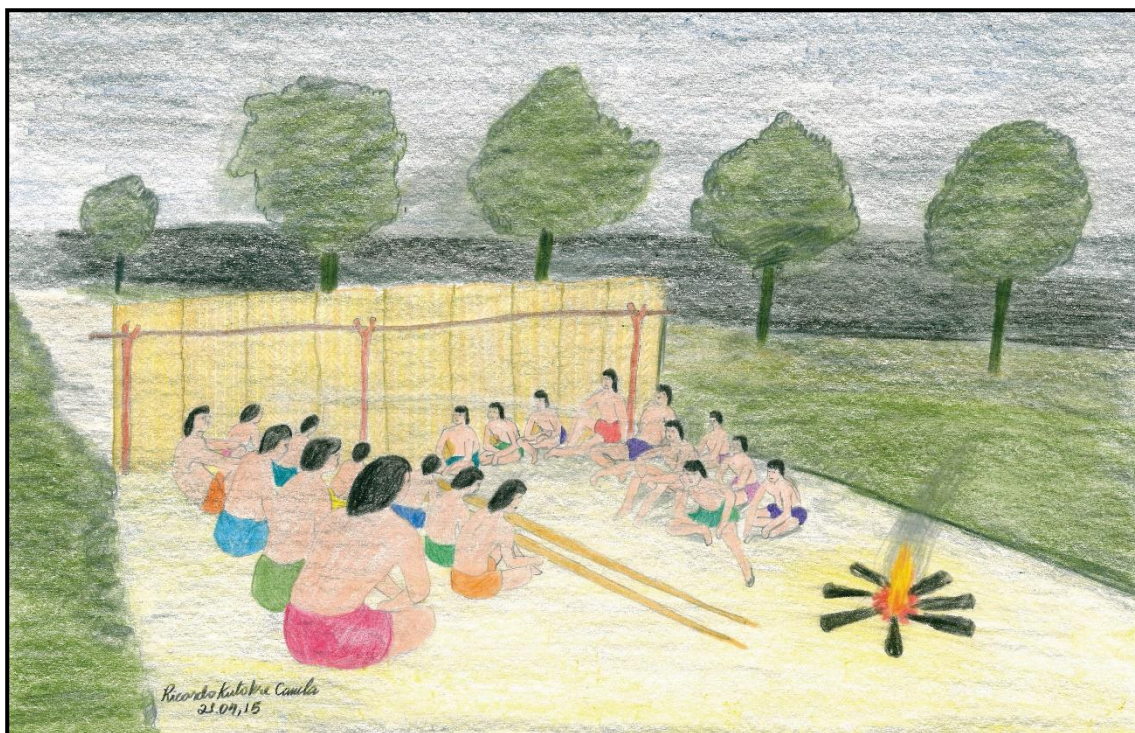


Figura 53 – Vigília do mastro *Avalvryre*

No final da tarde os *pepcahàc* saem da casa para pegar comida. Espalham para receber comida e vão se juntar em algum local marcado que pode ser em qualquer lado. Mas eles não voltam mais para a casa do *pepcahàc*. Essa é a última saída. De lá, juntos eles vão direto ao lugar do mastro e ficam por lá. Aguardam, separam a parte da comida para os *hàc*. Esses vão ao pátio para a cerimônia da embira, enquanto os *pepcahàc* ficam protegendo o mastro.

Os *pepcahàc* ficam no lugar onde está o mastro, protegendo-o sem dormir por conta dos *carõ* que vem ao local para mexer com o mastro (figura 53 páginas anterior). Isso não pode acontecer porque poderia provocar a morte de parentes, especialmente dos *pepcahàc*. Os *pepcahàc* ao fazerem barulho protegem o mastro dos possíveis espíritos que aparecerem durante a noite, o que implica que eles necessitam ficar acordados em vigília por toda a noite até o dia amanhecer. Caso os *pepcahàc* durmam e os *mẽ carõ* mexerem no mastro, parte dos *pepcahàc* pode falecer. Por isso eles ficam atentos para não dormir e os *Prohkam* aconselha que não pode dormir por conta dos perigos que podem ser ocasionados pelos *mẽ carõ*, para não dormir nem que tenham sono, mas sim para ficarem atentos para não dormirem, pois poderão dormir num outro momento.

Com a chegada do mastro trazido pelos *hàc*, os *pepcahàc* entregam a alimentação deles. Eles chegam, deixam o mastro, alimentam-se com a comida reservada para eles e depois seguem em direção ao pátio com o canto e a embira na mão e com rainha. Seguem todos juntos bem enfeitados. Ao deixarem o mastro já saem cantando o canto da embira e no meio do caminho fazem uma pausa do canto. Seguem todos em silêncio e ao chegarem ao pátio recomeçam novamente o canto. Dão novamente uma pausa e, ao retomarem, o canto dessa vez é executado com uma velocidade maior quando comparado com as execuções anteriores.

Ao chegarem no pátio os *hàc* com a suas rainhas, lá já estão os *côjcaju*. Os dois grupos ficam em filas separadas de frente uns para os outros, no centro do pátio. Cada um do lado da casa de *Wỳhty* a que a sua sociedade cerimonial pertence. O canto da embira (*Cuhkà jōl*) é iniciado (ouça canto 4 [*Cuhkà jōl*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Ao terminar o canto mais rápido, uma rainha dos *hàc* sai em direção aos *côjcaju* para bater com a embira. Canta novamente o canto e quando termina a rainha vai novamente jogar a embira. Ela sai com a embira na mão e bate nas costas de um *côjcaju*. Na fileira do outro lado do pátio, ela bate em um dos homens que potencialmente pode ser considerado um esposo (*mēm pjêh nō*). Ela bate com a embira nas costas dele. Ela não pode bater no parente consanguíneo porque tem vergonha. Essa embira (*cuhkà jōl*) vai ser utilizada para amarrar o *kwỳr-cupu* que será feito no dia seguinte. As sociedades cerimoniais *Hàc* e *Côjcaju* ficam no pátio com suas rainhas durante essa cerimonia de jogar as embiras retiradas do mastro. Quando a rainha do *hàc* vem voltando, os outros *hàc* jogam as embiras entregando-as aos *côjcaju*.

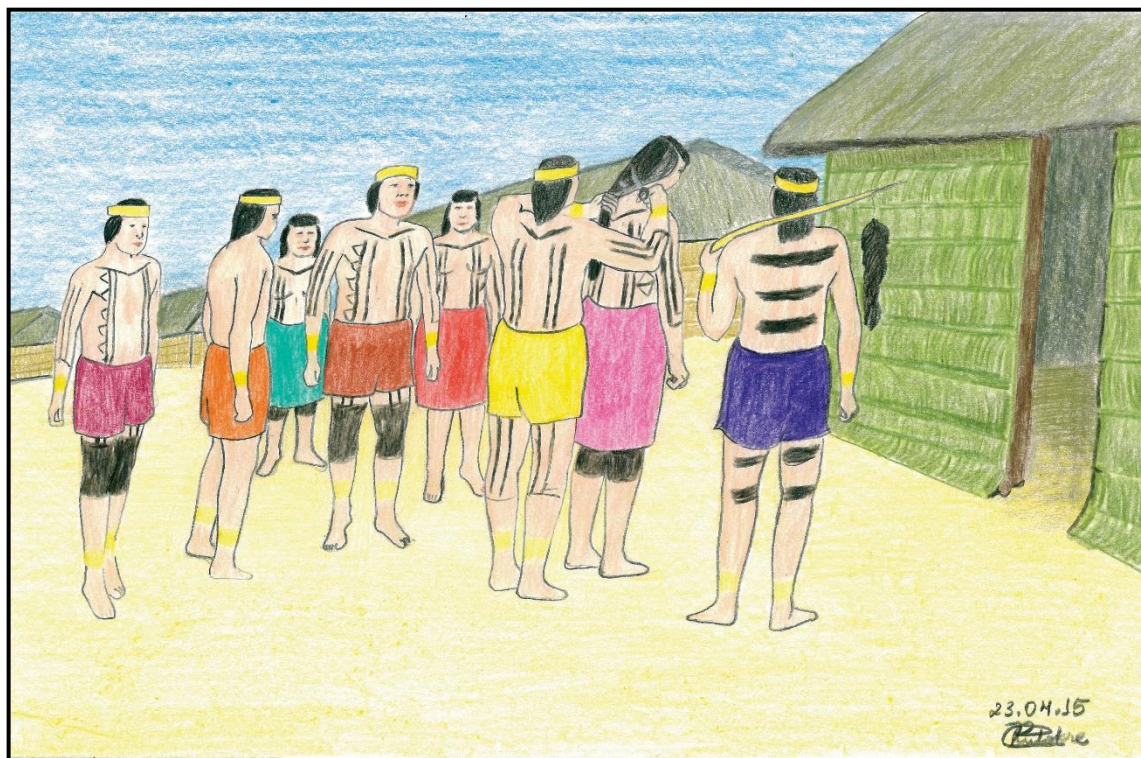


Figura 54 – Primeiro corte de cabelo

Enquanto o *pepcahàc* encontra-se em vigília junto ao mastro, no pátio da aldeia após o canto da embira, os *hàc* circulam pelo *krĩcape* com seu canto para o primeiro corte de cabelo das amigas formais dos *pepcahàc* e *tamhàc* (ouça canto 8 [Hàc 1] *Pepcahàc amji kĩn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

O corte de cabelo das amigas formais são efetivados ali mesmo no *krĩcape* (ver figura 54 acima). Nesse primeiro momento corta-se somente um pedaço do cabelo, só uma parte. Dessa forma as amigas formais ficam com uma parte do cabelo cortado na nuca e a outra parte esperando para o corte que será feito no pátio, finalizando dessa forma os cortes de cabelo delas. Esse é um sinal de que está chegando o final da festa e que o período de reclusão está chegando ao fim. Por isso as amigas formais que estavam de cabelos grandes por conta da reclusão, agora podem cortar o cabelo e terminar o seu período de resguardo. Ela agora está alegre porque está terminado e por isso tem que cortar o cabelo para demonstrar a sua alegria com a terminação da reclusão dos *pepcahàc*.

Nimuendajú (1946: 220) também relata em sua etnografia os dois momentos dos cortes de cabelo das amigas formais do *pepcahàc*, *hàc* e *tamhàc*. Ele enfatizou que é a chegada da finalização

da reclusão e das restrições, que marca o momento de felicidade e o corte do cabelo serve para demonstrar a alegria com a finalização do *amji kîn*.

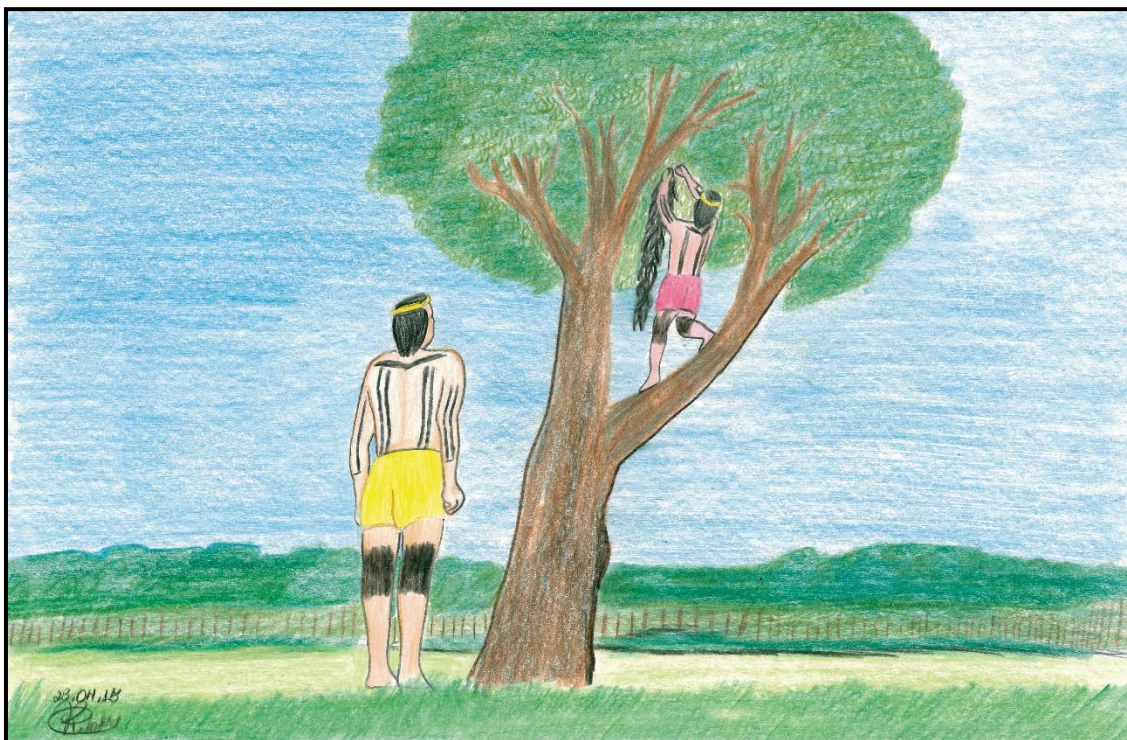


Figura 55 – Dependurando cabelos na árvore

Após o corte dos cabelos, este é amarrado um a outro ate fazerem uma fileira comprida e depois pendura num pé de árvore até o dia que cair esse cabelo (ver figura 55).

O quarto dia da finalização do *pepcahàc jô amji kîn* chega ao fim com os cantos do *hàc* e os cortes de cabelo das amigas formais. A noite são executados cantos para “alegriar” a todos e espalhar pelo *krîn* a felicidade que os *Ràmkkôkamêkra/Canelasentem* ao finalizar mais um *amji kîn*.

Hicuxà: Quinto dia

O dia inicia com o canto do *avalvryre* (figura 56 abaixo), por volta de seis e trinta da manhã no local em que se encontra o mastro com os *pepcahàc* (ouça o canto 7 [Avalvryre] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). O cantador é enfeitado por suas parentas antes de cantar para o mastro. Elas colocam tecido na cabeça e também são passados no peito como *harapê* e também na cintura. Passam um pouco de urucum no cantador – na ponta do dedo, no ombro, na canela e no pulso, mas não passa muito. Se o cantador tiver amiga formal, ela pode receber. Se não

tiver, os enfeites que tem no corpo pertencerão ao conselho *Prohkam*. Os panos são retirados após o término do canto do mastro. Os homens do conselho já ficam esperando o canto terminar para retirarem os panos do cantador caso ele não tenha amiga formal.

Junto ao cantador existem dois homens – que são os *Xyhcatêre* – eles estão enfeitados com tecidos somente na cabeça. O conselho *Prohkam* pode pegar os panos do cantador, mas do *Xyhcatêre* as donas dos tecidos são somente as suas amigas formais. *Xyhcatêre* é um *xakat* que é

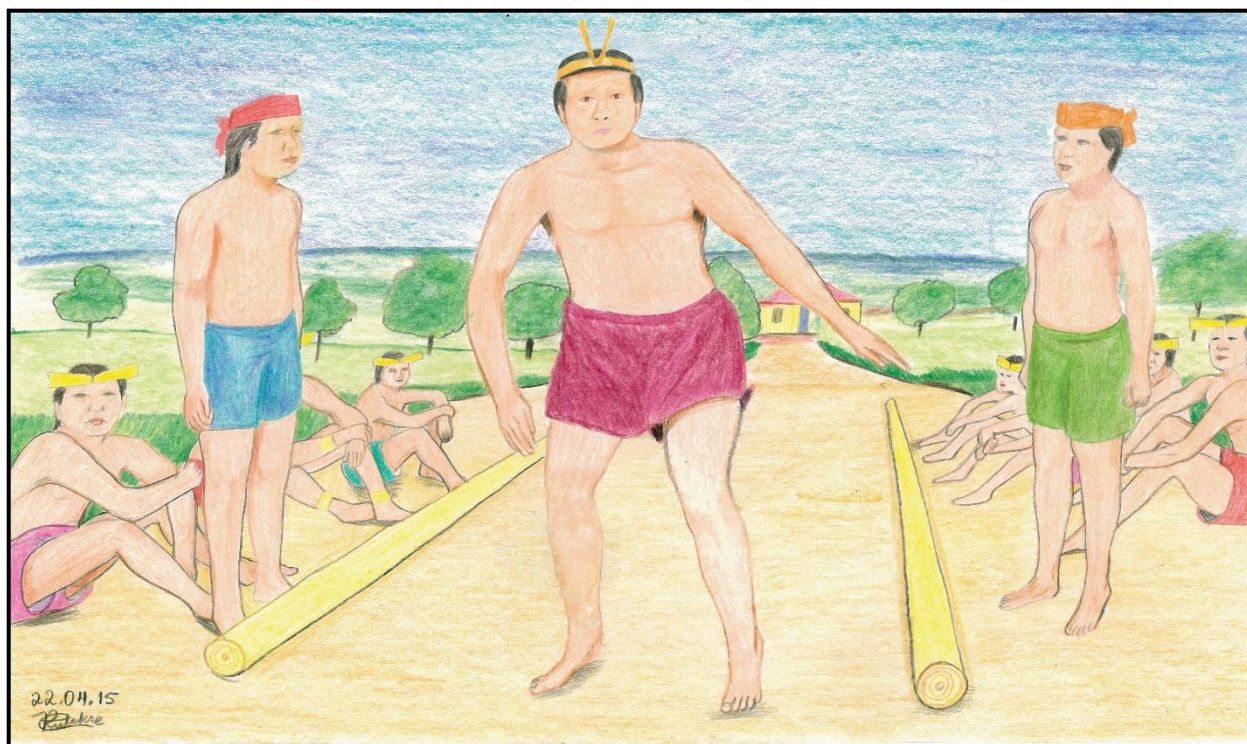


Figura 56– Canto no *Avalvryre* ao amanhecer

transmitido matrilateralmente, pois esse papel cerimonial é passado do tio nominador, quando está bem velho, para o sobrinho. Esse *xakat* pertence a casa B, casa de Marli Roroc, conforme figura 3, p. 132. Após o cantador terminar o canto, os *Xyhcatêre*, que também estão com panos na cabeça, falam bem alto – *Hô – hôô! Hô – hôô*.

Depois do canto do *Avalvryre* é que eles vão correr com o mastro, junto aos quais os *pepcahàc* ficaram acordados de vigília. Para essa corrida, formam-se duas equipes reunindo grupos de baixo (*Awxêt*, *Ket-re* e *Cupê*) versus grupos de cima (*Hàka*, *Xôn* e *Xêp-re*), tal como acontece no tempo do *Pepjê* (Ver figura 5, p. 146).

Um terceiro grupo, os *Mêhkên*, também fará uma corrida com um mastro deles. Porém, como protótipos do comportamento ao avesso da norma, o mastro será menor, todo torto. Eles correm o jogam esse mastro na beirada do pátio e não o levam até o centro.

Os grupos, já divididos, suspendem e levam correndo do lugar que está e jogam na rua do pátio. Na hora em que suspende ninguém canta, mas o animador anima: *Pa pa pa , mēj krá, mēj krá, mēj krá, mēj wawỳ, mēj wawỳ, mēj wawỳ. Papapapapapa, cap-xi, cap-xi, cap-xi*⁹¹.

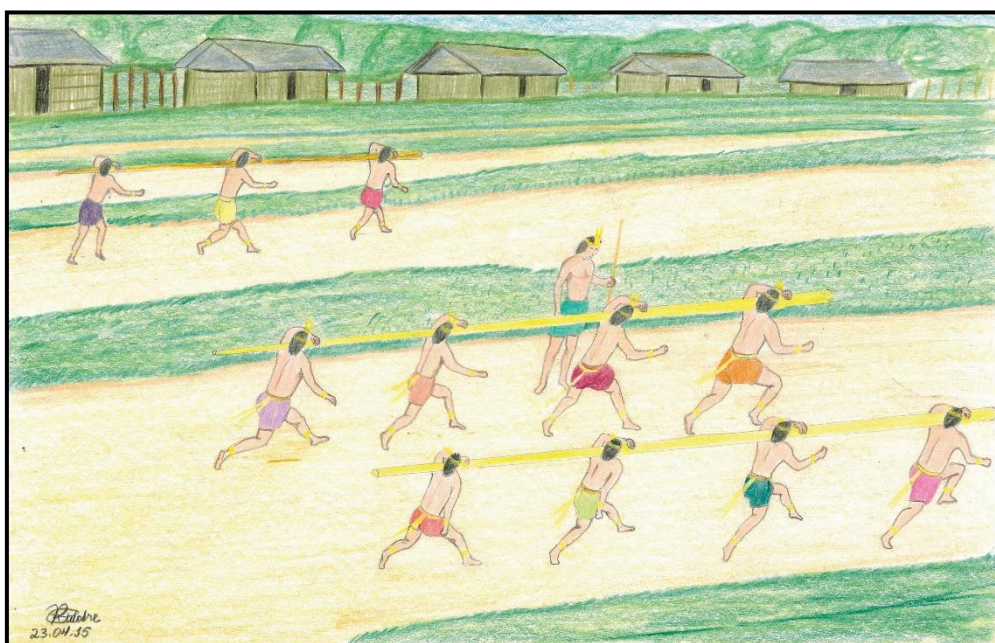


Figura 57– Corrida com Avalvryre

Jogam os mastros no caminho radial da aldeia e depois pegam novamente os mastros e os levam até o centro do pátio. E mais uma vez o animador repete os gritos de animação.

Quando o mastro é jogado no meio do pátio, alguém é apontado e escolhido pelo grupo para fazer o buraco. Ele faz o buraco com um cavador, o qual lhe pertencerá depois.

O cantador executa um pequeno trecho do canto para suspender o mastro. Nesse momento o grupo avança e coloca o mastro no lugar e aguarda um pouco essa pessoa cavar o buraco do local o mastro. Quando finaliza o buraco, o mastro é colocado no lugar referente à sua metade correspondente.

⁹¹ Vamos vamos vamos. Meu filho, meu genro. Vamo vê, vamo vê, vamo vê.

Quando termina o buraco o cantador começa a cantar. Enquanto os grupos levantam os seus mastros e o cavador o enterra, o cantador canta. Encerra-se assim que terminam de enterrar o mastro. Nimuendajú (1946:220) ao tratar do *avalvryre* associa este momento ao final da relusão, pois a partir desse momento os *pep-cahác* não voltarão mais a sua casa de reclusão. Nimuendajú também coloca o comportamento nada adequado dos *mêhkên* com relação aos seus mastros. Mesmo sendo uma sociedade de festa que enfatiza o comportamento social inadequado, ainda assim esta mesma sociedade recebe agrados por parte dos parentes do *pepcahàc* como forma de agradecimento pela solidariedade que tiveram com os *pep-cahàc*.

Após terminar de enterrar, o cantador pergunta se os grupos já terminaram, Recebendo resposta positiva, o cantador começa a cantar o final do canto, que dessa vez é executado com uma velocidade bem maior que os anteriores (*ihkên pej*), demarcando a finalização do canto e da cerimônia e deixando todos em grande euforia. Em seguida paira em um relaxamento total por parte dos executores da cerimônia.

Todos seguem para as suas casas e os mastros permanecem no pátio por alguns dias, até que alguém que esteja precisando do mastro para algum tipo de serviço, o retire do pátio. Este geralmente é utilizado para fazer travessa de casa ou outro serviço que queira fazer, porque essa é uma madeira boa.

Com o término da cerimônia os *pepcahàc* seguem ao brejo para tomar banho, após o qual se espalham seguindo para a casa de seus parentes maternos. Eles que estão muito cansados, procurarão dormir após a cansativa noite de vigília. As suas parentes maternas, com a chegada do recluso em casa, cortam-lhe os cabelos já o preparando para os últimos dias do *amji kñn*. O recluso, nos momentos rituais, retornam as suas casas maternas, mesmo que já sejam casados, pois muitas das obrigações cerimoniais para com o *pepcahàc* advém da sua casa de nascimento, enfatizando mais uma vez a ligação do recluso com a sua casa materna.

Saída do Pàrère

Nesse quinto dia o conselho *Prohkam* se transforma em *Pàrère*⁹² e escolhem duas *mě cuprỳ* (meninas entre 8 a 9 anos). Esse é um sinal de para quem serão entregues os *crat-re*, o colar dado às jovens cantadoras, tratado no capítulo quatro desta tese. A saída do grupo, acompanhado das meninas, se dá por volta das oito da manhã. Após o termino dos cantos do *Avalvryre*, o grupo pega as meninas em suas casas e elas os acompanham em direção ao cerrado. Lá as meninas são pintadas com pau-de-leite pelo grupo que as pinta com motivos lembrando a pintura final do *pepjê*. Todos retornam por volta das 15 horas. Geralmente o grupo volta portando uma caça. Ao se aproximarem da aldeia o *Pàrère* começa a anunciar bem alto o seu retorno, avisando a todos da aldeia que estão chegando com as duas *měhcujxwỳ* do *Pàrère*. Ao chegarem na aldeia o grupo *Hàc* já está aguardando eles com alguma contribuição. O *Pàrère* também já está com a sua caça na mão e lá no local ocorre a troca de agradamentos entre *Pàrère* e *Hàc*. Após as trocas o *Pàrère*, com suas *měhcujxwỳ*, vão direto a casa do *mamkjêhti* e chegando lá a mãe dele já preparou arroz cozido com carne e feijão (*měhhō* – comida para o grupo – comida de mutirão). Eles comem lá mesmo na casa da mãe do *Mamkjêhti*. Tomam água e, em pé, começam a cantar o canto para juntar os *pepcahàc*, começam o canto bem lento e baixo (ouça canto 1 [*Pepcahàc japỳn caxuxa*] *Pepcahàc amji kїн* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Nesse quinto dia, também as mulheres da aldeia estão envolvidas com a fabricação do *kwỳr cupu*. Enquanto o *pàrère* canta para reunir os *pepcahàc*, um parente materno do *Mamkjêhti* já vem portando a esteira que será destinada aos reclusos. Este *côhpi*⁹³, que deve ser feito com palha nova. São responsabilidades dos cunhados (ZH), tios (MB) ou pais em buscar palha de inajá para fabricar esteira nova para os *pepcahàc*. Nesse momento o *Mamkjêhti* já está de pé com *Kruwaxwà* e sai em direção ao pátio sendo acompanhado por todos os *pàrère* que, em voz meio baixa, iniciam os

⁹² Nome destinado ao conselho *Prohkam* somente neste dia, ninguém sabe explicar porque recebem esse nome.

⁹³ Esteira feita de folhas de inajá ou coco babaçu.

cantos para juntar os *pepcahàc* que serão levados em direção ao pátio. Eles passam pelo *krĩcape* com esse canto reunindo todos os *pepcahàc* que já vêm em sua direção portando as suas esteiras.

Kwỳr cupu

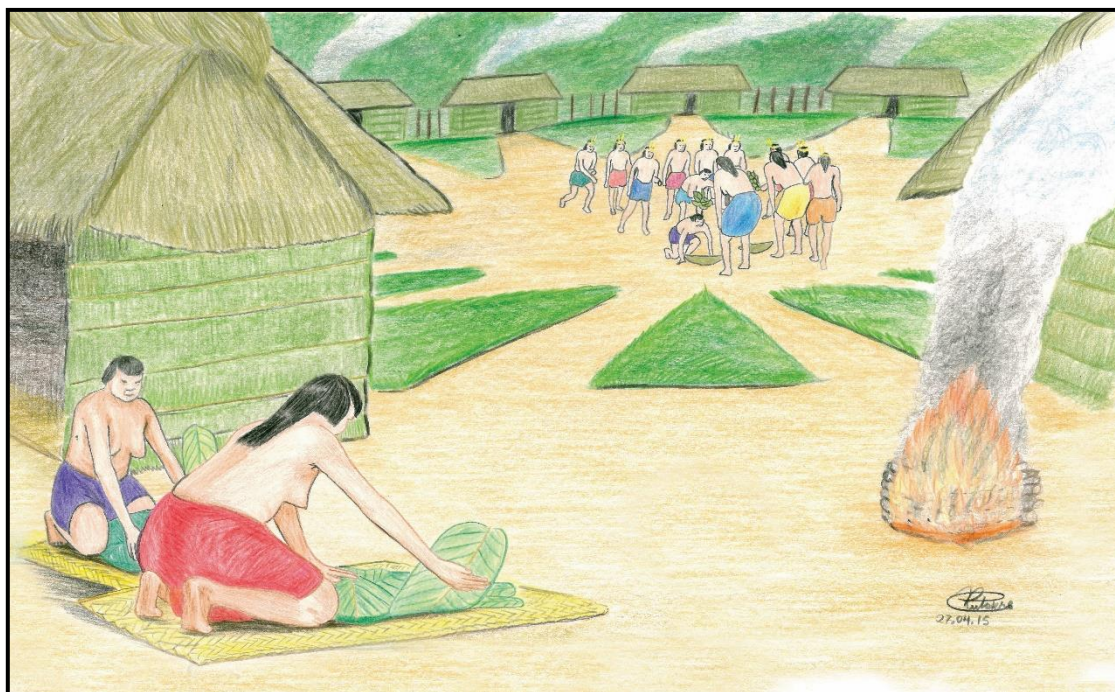


Figura 58 – Muquia de *kwỳr cupu*

Nesse dia o trabalho maior é com o *kwỳr cupu*⁹⁴ e todas as mulheres estão envolvidas com esse trabalho. A massa de mandioca é ralada e colocada no sol para secar. Depois de pronta a massa e a carne já cortada, folhas de banana brava são espalhadas no chão e sobre elas é colocada a massa e pedaços de carne são misturados à massa. Em seguida as folhas são dobradas e amarradas com embira de pindaíba⁹⁵ (*Xylopia Aromática (Lam.) Mart.*) que *côjcaju* pegou durante o canto da embira no pátio.

Quando pronto, a terra é molhada e feito um buraco. Coloca-se a terra do lado para ser utilizada para cobrir o muquia. No buraco coloca fogo na lenha misturada com pedras. Depois de pronto, com bastante brasa e as pedras bem quentes, coloca-se o *kwỳr cupu* com pedras que são

⁹⁴ Bolo de carne com massa de mandioca ou de macaxeira e carne de caça ou de gado.

⁹⁵ Madeira que dá um tronco bem reto e bem alto, tendo a capacidade de envergar, mas não quebrar.

colocadas em cima e depois é coberto com a terra úmida que foi retirada do buraco. Ele fica assando no muquia por várias horas. Quando retirado é para ser distribuído aos amigos formais.

Enquanto o *kwÿr cupu* é assado (figura 58 na página anterior), o grupo dos *côjcaju* brinca na fumaça do muquia. O grupo dos *mêhkên*, por sua vez, faz um arco grande e, protegido por uma moita, disparam algumas flechas nos *côjcaju* enquanto estes brincam de preparar seus “ninhos” próximos ao pátio. Durante esse momento os *côjcaju* brincam em sua “água” que está no meio do pátio: trata-se de uma grande bacia com água dentro. Eles cantam no centro do pátio ao redor das suas *mêhcujxwÿ* (ouça canto 21 [*Côjcaju*]. *Pepcahàc amji kÿn* – Áudios. Folder – Conjunto cancional diurno). Eles escondem os seus “ninhos” no caminho à beira do pátio, escondendo, enterrando seus ovos e assobiando igual marreco. Os *mêhkên*, ao verem que os *côjcaju* estão fazendo seus ninhos, saem à procura dos ninhos e juntam todos eles em provocação e brincadeiras com os *côjcaju*.

Toda essa brincadeira dos *côjcaju* acontece entre o meio o dia até à tarde sob a fumaça do muquia. A bacia, na qual os *côjcaju* brincam no centro do pátio, é dada a uma senhora de idade, escolhida pelo conselho *Prohkam*. Enquanto acontece a brincadeira, a *mêhcujxwÿ* também está por lá os acompanhando. Ela está pintada só na frente do corpo com uma pintura de pau-de-leite, igual a uma das pinturas da saída do *pepjê*. Nesse dia da brincadeira a *mêhcujxwÿ* já se encontra de posse do seu *ihpre* (cinto de aceitação social).

O *Pàràre* vai juntando, buscando e reunindo todos os *pepcahàc*. Outros já estão com suas esteiras feitas de palha de inajá. Os *pepcahàc* irão se sentar nessa esteira no meio do pátio onde ficarão olhando o cortador de cabelo realizar o corte de cabelo, agora completo, de suas amigas formais. Enquanto isso o cantador executa as canções para o corte de cabelo.

A ida dos *pep-cahac* para o pátio acontece já escurecendo por volta das 18 horas. Com o canto, o *Pàràre* leva para o pátio todos os *pepcahac*. O *mamkjêhti* sai da sua casa segurando o *kruwaxwà* enquanto o canto é feito no caminho do *krÿcape* e o *Pàràre* está ali por perto

acompanhando o canto. Os *pepcahàc* nessa hora ficam lá aguardando a cerimônia do corte de cabelo. Estão todos reunidos e de cabelos cortados, bem ornamentados segurando as suas esteiras.

Nesse momento os *Pàràre* solicitam aos parentes maternos que tragam as esteiras do *mamkjêhti* e das *mêhcuixwỳ* do *pepcahàc*, dos *tamhàc* e do chefe dos *tamhàc*. *Hàpol catê* anuncia a ordem dada pelo conselho com relação às esteiras. Chegando ao pátio os *pepcahàc* avançam em suas esteiras e retiram do talo da mesma para se sentar. Todos devem retirar os talos que depois são coletados pelos *hàpol catê*.

Depois de todo mundo já estar no pátio e todos os envolvidos estarem com suas esteiras, *hàpol catê* chama o cantador para cantar e cortar o cabelo das amigas e amigos formais. O cantador, o Sr. Mirandinha, canta a música do corte de cabelo (ouça canto 10 [*Mêhkĩ Jakep cà kãm*] *Pepcahàc amji kĩn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Nesse momento, corta o restante dos cabelos que estão cortados pela metade. Depois que corta, o amarrador vem acompanhando e vai amarrando os maços de cabelo quando terminar ele coloca numa árvore e quando o dia amanhece ele leva para pendurar numa árvore beirando a aldeia (ver figura 55, p. 275).

O cortador e cantador de cabelo é o Sr Mirandinha, que aprendeu com o seu pai, Paulo Adriano. Ele leva a tesoura na mão cantado em direção aos *pepcahàc*. Ao se aproximar do jovem, segura no cabelo do *pep-cahàc*. Nesse momento a amiga formal apresenta-se imediatamente no seu lugar e anuncia a todos que ela é quem vai ter o cabelo cortado e não o seu amigo formal, o *pepcahàc*. Ela o salva de cortar o cabelo ao se oferecer para ficar no lugar dele. Ela fica de pé e então o cantador corta-lhe o restante dos cabelos que ficam bem curtos na altura na nuca. São cortados cabelos de homens e mulheres, ou seja, de amigos e amigas formais dos *pep-cahác, hác* e *tamhàc*. Enquanto amigos e amigas formais cortam cabelo, os *pepcahàc* ficam apenas olhando.

Os dois cantos ficam sendo entoados ao mesmo tempo. O início dos cantos do *pepcahàc* e os cantos do corte de cabelo. Ao terminar o corte dos cabelos, o canto também é finalizado, ficando somente os cantos do *pepcahàc*.

O cantador abaixa a cabeça e concentram-se durante uns cinco minutos e começa o *inrel* e todo da aldeia pode acompanhar e cantar juntos. O canto no pátio é iniciado com todos sentados em suas esteiras de inajá por volta das seis horas da tarde. Tanto o cantador quanto os *pepcahàc* utilizam os seus *kô* entoando as cantigas junto ao cantador, depois de algumas horas todos levantam e seguem com os cantos que são considerados lentos (*ihkên pôc* e *ihkykyj*) até às duas da manhã, quando são iniciados os cantos ligeiros (*ihkên pej*). Esse conjunto cancional *pepcahàc* é encerrado

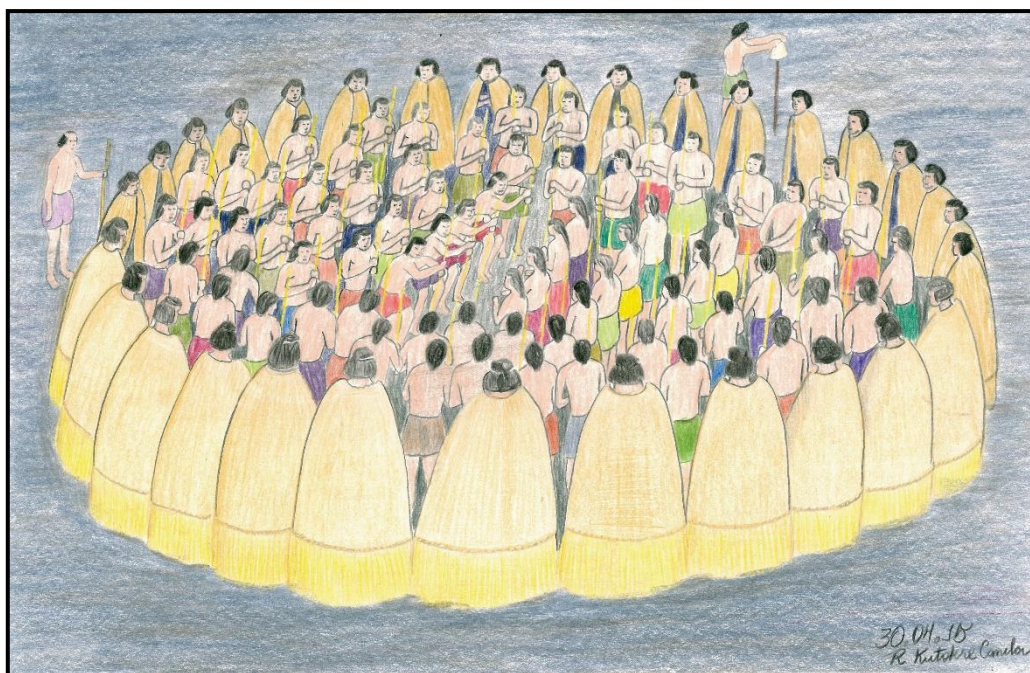


Figura 59 – Cantos atrás da esteira

ao amanhecer, por volta das cinco horas da manhã.

Além das esteiras de inajá para sentar sobre elas, também eram feitas esteiras com embira de buriti que protegiam todos do frio da madrugada. Nimuendajú (1946) relata em seu texto a beleza dessa cena que ele denomina de os cantos atrás da esteira (figura 59).

Hoje essa referida esteira não é mais confeccionada para esse *amji kîn*. No seu lugar são utilizados tecidos. Essa esteira servia de proteção para amigas e amigos formais por conta do frio que cai sobre a madrugada. Mas com as esteiras elas protegiam também os *pepcahàc* que ficavam envoltos pelas esteiras.

Os cantos noturnos durante o *amji kñ* do *pepcahàc* é de uma beleza difícil de ser descrita em palavras. Todos nesse momento chegam para participar do canto no pátio. O canto é alto e em uníssono pois muitas vozes cantam em conjunto ressaltando a importância desses cantos serem anunciados para o tempo e para todos que ali estão reunidos. Todos da aldeia nesse momento estão no pátio: *Côjcaju*, *Tamhàc*, *Hàc*, *Prohkam*, amigos formais. Esse momento reúne muita gente em volta do pátio, todos ficam aguardando essa grande assembléia, como eles denominam.

Após o término dos cantos do *pepcahàc* todos seguem pelo *krĩcape* rumo à casa de José Pereira Xyinh (ver figura 3, p. 137 – Casa C). Esse grupo doméstico é considerado o verdadeiro local do *Pepjê*, *Kêtuwajê*, *Côhkrit* e *Côjcaju* além de ser casa de *wỳhtỳ* da metade *kỳj catêjê*. É um local muito respeitado detentor de vários *xakat* de uma quantia considerada dos *amji kñ*. Chegando lá, começa a ser executado novamente o conjunto cancional do *pepcahàc*. De lá todos cantam somente na frente das casas, em sentido anti-horário, a começar pela casa do José Perreira Xyinh⁹⁶.

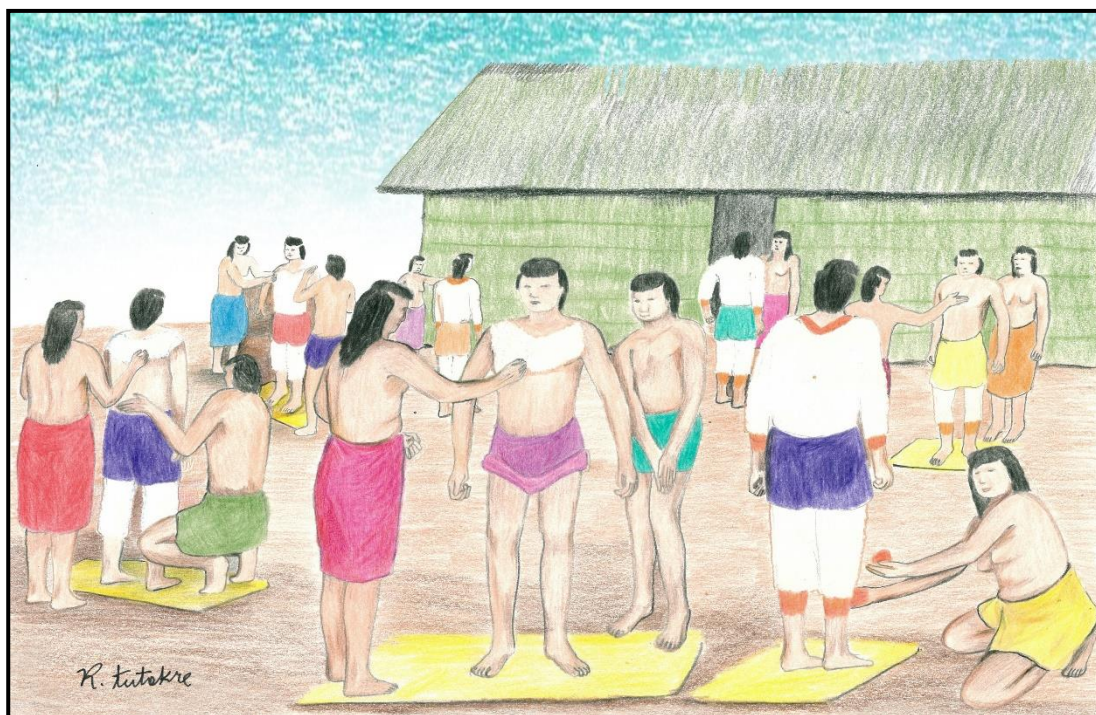


Figura 60 – Pintura e empenção dos *pepcahàc*

⁹⁶ Infelizmente Sr. Xyinh faleceu, aos 60 anos, no mes de julho 2015.

Hicuxà: Sexto dia

Ao amanhecer após a volta no *krĩcape*, por volta das cinco horas da manhã, todos seguem para o banho no córrego. Após o banho os *pepcahàc* seguem para a sua pintura e empenação que acontece na casa da Sra. Tereza *Krêkwỳj* e Maria Doninha *Krĩñõ* (Figura 3, p. 92 - *Xakat* da Casa G). A pintura do *pepcahàc* é composta especialmente com urucum, almecega e pena branca. Essas, antes eram de gavião. Atualmente usam as de pato, criados na aldeia (ver figura 60 na página anterior). Já os *hàc* seguem para a casa do Sr. João Cacàr (Figura 3, p. 92 – *Xakat* da Casa I). Nos seus respectivos lugares eles iniciam a pintura quando ainda está escuro. Quando o dia amanhece ainda tem pessoas sendo pintadas e empenadas. Os *pepcahàc* são pintados ao som dos cantos *ihkên pej* (ouça cantos 99 e 105. *Pepcahàc amji kĩn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional *Pepcahàc*).

Nesse momento os *hàc* também estão sendo pintados. No entanto sem execução de nenhum canto. Mas ao terminar as pinturas do grupo, executa-se um canto dentro da casa e outros cantos são executados em direção ao encontro do *pepcahàc* (ouça canto 9 [*Hàc* 2] *Pepcahàc amji kĩn* – Áudios. Folder: *Pepcahàc* - Conjunto cancional diurno).

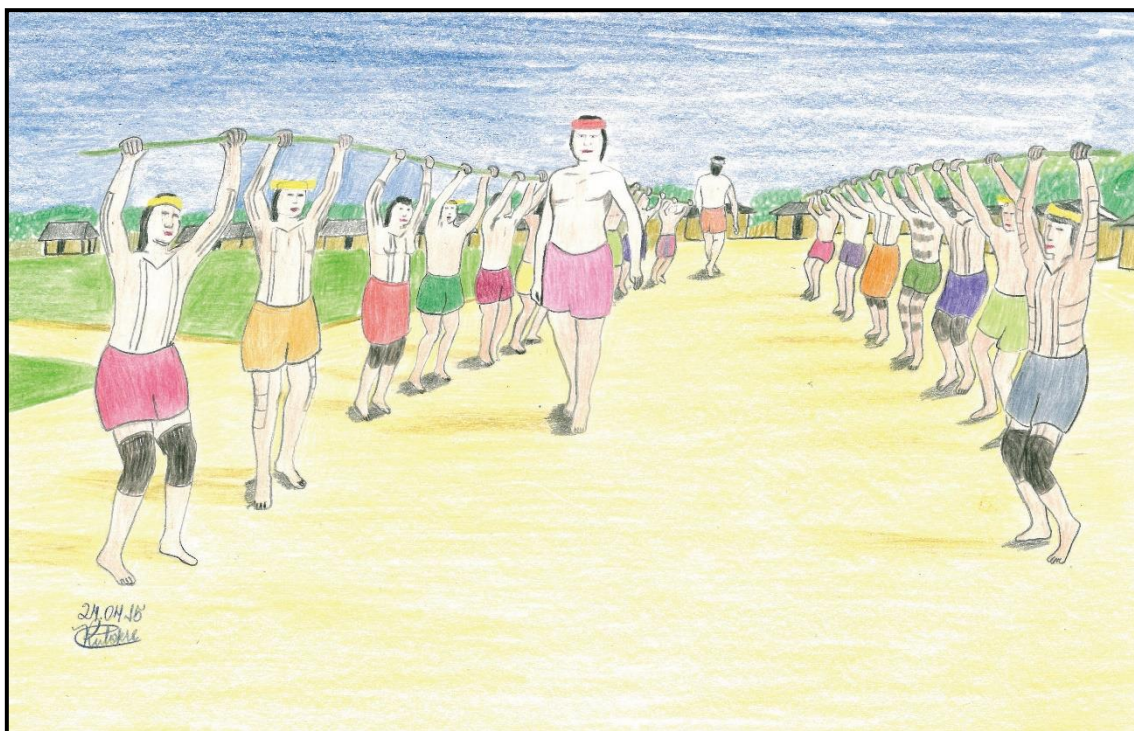


Figura 61 – *Apê crawl-crawre*

Os *hàc* se deslocam com suas varas finas que serão usadas no *Apê crawl-crawre*. Seguem da sua casa pelo caminho do *krĩcape* até chegar ao pátio com seus cantos e segue em direção ao local dos *pepcahàc* (Figura 3, p. 116 – *Xakat* da Casa G). Seguem executando os seus cantos e dá uma pequena parada no meio do caminho. Dentro do grupo do *hàc* há um *hàc-re* (gaviãozinho – uma criança pintada, como se fosse um filhote de gavião) considerado o portador do *hàc*. Esse portador segue em direção ao *pepcahàc* e o traz colocando-os um frente ao outro e com isso formam-se duas fileiras. Em uma os *hàc*; na outra os *pepcahàc* (Ver figura 61 pagina anterior).

Preparados e empunhando suas varas seguradas horizontalmente, ela é levantada acima da cabeça e abaixada até a altura do joelho. Inicia-se, por volta de oito horas da manhã, o canto do *Apê crawl-crawre*. O canto já começa com um som de euforia, muito barulho e uma encenação de enfrentamento por parte das duas fileiras. A elas se juntam os amigos formais e quando as duas fileiras, portando as varas, se aproximam, como se fosse entrar em conflito, imediatamente entra em cena o *krĩ cunã mē hō pahhi*. Ele passa pelo meio das duas fileiras, separando-as e apaziguando-as. Considerado um tipo de embaixador, serve para evitar brigas, para acalmar o povo do enfrentamento, pois todos têm consideração para com esse *pahhi*. Esse, apesar de retratar um momento de conflito, é considerado atualmente pelos Ràmkkàmẽkra/Canela um momento bem aproveitado e animado desse *amji kñ*. A batida dos pés é uma marcação muito forte o que faz levantar a poeira e deixar o ambiente ainda mais propício como se fosse um enfrentamento de inimigos, como uma guerra.

Segundo os Ràmkkàmẽkra/Canela é exatamente isso que essa cerimônia representa, pois ali estão povos que antes eram inimigos e que hoje vivem conjuntamente. Por isso, a importância do *krĩ cunã mē hō pahhi* que fica no meio das duas fileiras e impede os inimigos de realizarem a guerra e entrarem em conflito. Esse canto é executado pelo cantador com uma voz bem alta e vai abaixando até finalizar esse momento de um possível conflito.

Esse momento do *Apê crawl-crawre*, é uma cerimônia que enfatiza a questão da relação com os inimigos, ponto abordado desde o início com a cerimônia do marimbondo até o final com o canto do *apê crawl-crawre* (ouça canto 11 [*apê crawl-crawre*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: *Pepcahàc* - Conjunto cancional diurno). São nessas situações específicas onde as possibilidades de conflitos ficam mais acirradas e mais significativas, mostrando as estratégias utilizadas para amenizar o convívio com os inimigos, como é o caso da figura cerimonial *tamhàc* e também o *krĩ cunêa mē hō pahhi*.

Tanto Nimuendajú (1946) quanto Crocker (1990) explicitam e enfatizam em seus escritos como o *pepcahàc* é um *amji kîn* que tem como uma de suas bases a ênfase na relação de inimizade existentes entre os diferentes povos que estão reunidos na aldeia Escalvado, mostrando como essas relações são lembradas, mas também como são administradas e acalmadas pelos chefes honorários, especialmente no caso o *tamhàc* e do *krĩ cunêa mē hō pahhi*.

Depois de acalmados e sem as suas varas, todos que estavam no *Apê crawl-crawre* seguem em direção ao pátio. Lá, amigos formais acompanham cada um dos *pepcahàc* a suas casas maternas, onde são entregues à mãe e suas parentas maternas. Eles recebem em troca o *kwỳr cupu* e seguem para as suas casas de origem.

Enquanto os *pepcahàc* são levados as suas casas maternas, os *mêhkên* reúnem o seu grupo na casa de Tereza *Krêkwỳj* e Maria Doninha *Krĩnõ* (Figura 3, p. 132 - *Xakat* da Casa G). Lá um deles pega um maracá, qualquer um que estiver à disposição, e faz o canto do *mêhkên* portando um cofo e pedindo algum tipo de ajuda de casa em casa no *krĩcape* (ouça canto 6 [*Mêhkên*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Depois do meio dia o *Mamkjêhti* reúne todos os *pepcahàc* novamente e os leva ao seu local - casa de Tereza *Krêkwỳj* e Maria Doninha *Krĩnõ* (Figura 3, p. 132 - *Xakat* – Casa G). Lá as irmãs dos *pepcahàc* levarão alimentação que serão em seguida levadas ao pátio para serem jogadas nos *côjcaju* (pedaço de cana, laranja, abobora, feixe de feijão, saco de fava, inhame, batata, macaxeira, mamão,

abacaxi, banana, laranja entre outras comidas). Os *pepcahac* recebem essas coisas da sua família e em seguida segue ao pátio. Nimuendajú (1946: 222) chama essa cerimônia de “bombardeio aos marreços”.

No pátio os *côjcaju* já estão presentes próximos a sua casa da *wỳhty* do lado oeste, esperando a comida a ser jogada neles ou deixada no chão, sendo entregue ao grupo. Após o “bombardeio”, os *pepcahac* voltam para o seu local, na casa da casa de Tereza *Krēkwỳj* e de lá seguem pelo *krĩcape* em direção a casa do *José Pereira Xyinõ*. Chegando lá os *pepcahac* ficam apenas na porta da casa em duas fileiras. Os cantadores são chamados a ficarem nas pontas das filas dos *pepcahac*. Nesse momento são três cantadores, um para cada fila, e outro no centro, sendo este o mais habilidoso de todos. E as cantoras mestres ficam próximas aos *pepcahac* para auxiliá-los na execução dos cantos, fazendo um coro sonoro ressoar por toda a aldeia. Inicia-se ali o canto do *Tia hii-hii* (Ver figura 62 abaixo) (ouça o canto 12 [*Tia hii-hii*] *Pepcahac amji kĩn* – Áudios. Folder: *Pepcahac* - Conjunto cancional diurno).

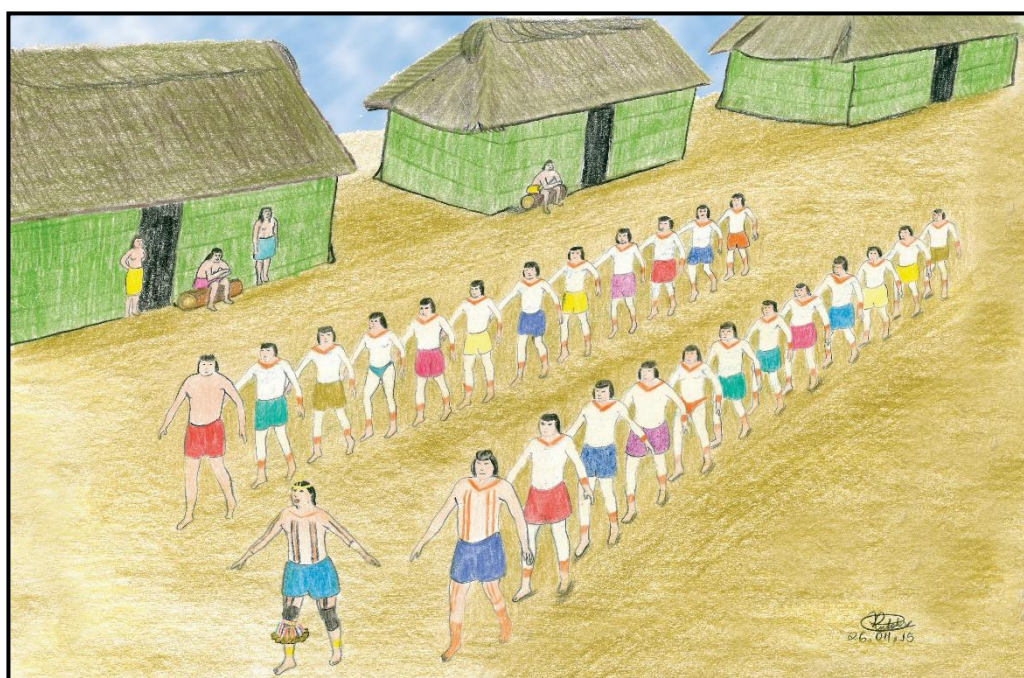


Figura 62 – Canto do Tia hii-hii

O *tia hii-hii* é iniciado na casa do Sr José Perreira Xyino por volta das quinze horas e de lá segue pelo *krĩcape*. Todos em fileira e o cantador sempre à frente e as cantoras sempre acompanhando os *pepcahàc*. Seguem em sentido anti-horário até chegar novamente ao local de onde foi iniciado. Dali seguem em direção ao pátio e termina os cantos naquele momento. Chegando ao pátio, um *pepcahàc* convida o cantador para cantar um pouco para eles e para as cantoras. O cantador aceita e solicita seu maracá para que possa executar os cantos no pátio. Nesse momento são cantados os *inrel cahàc*, durante aproximadamente uma hora e meia.

Após o término dos cantos de pátio, os *pepcahàc* espalham-se para receber comida ali próximo ao pátio, que as mães, irmãs e tias vieram entregar-lhes. Os *pepcahàc* recebem a comida, guardam e ficam sentados esperando a hora do *avaiticpo* que acontece por volta de umas cinco horas da tarde.

Enquanto os *pepcahàc* esperam no pátio o início do *avaiticpo*, juntam-se na casa de Xyino um cantador mestre, um jovem cantador *pepcahàc* da turma que estava em reclusão e as duas *mẽhcujxwỳ*. Todos dentro da casa, eles são enfeitados por suas parentas. Somente o cantador mestre não possui nenhum tipo de enfeite naquele momento. Ao terminar de enfeitar o cantador novo, uma

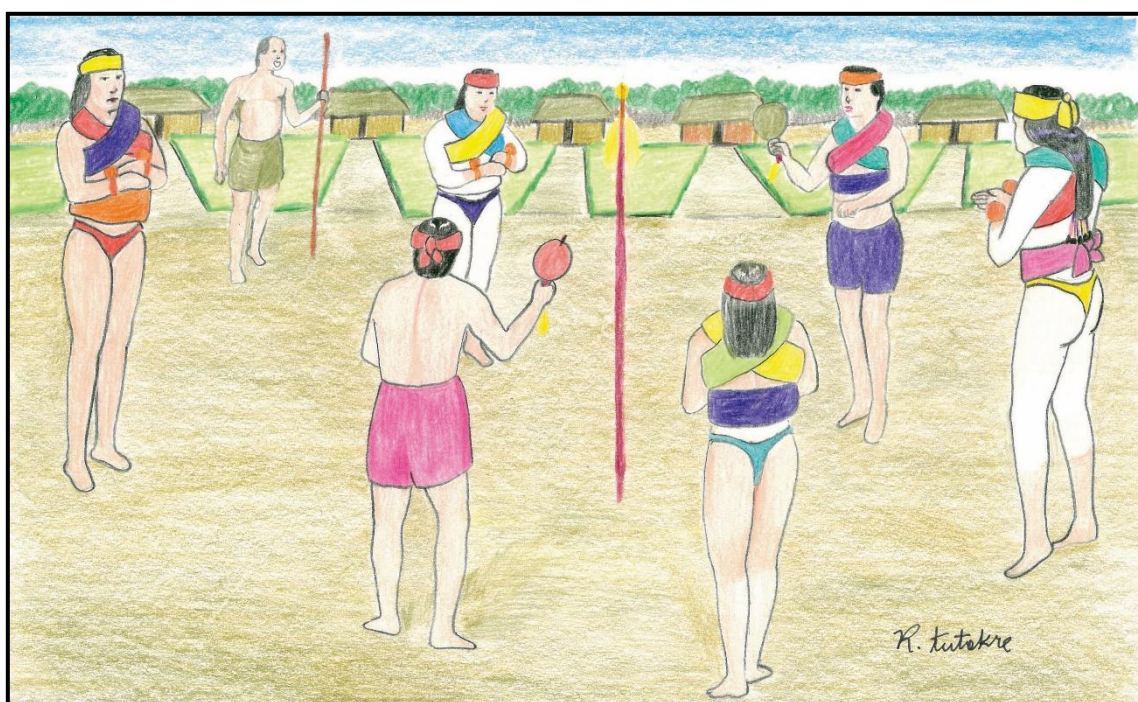


Figura 63 – Canto do *Avaiticpo*

das *mêhcujxwỳ* começa o canto dentro da casa (ouça canto 13 [avaiticpo] *Pepcahàc amji kìn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Começa-se a cantar dentro da casa após terminarem de enfeitar o jovem cantor, as *mêhcujxwỳ* e *mêhcujxwỳ tũm*. O canto começa a ser executado com o maracá e as vozes das *mêhcujxwỳ* e *mêhcujxwỳ tũm* são quase imperceptíveis no início do canto. Com o decorrer da cerimônia, as vozes vão sendo mais acentuadas, como a voz do jovem cantador, já de posse de seu maracá, que foi construído pelo seu tio nominador, instrumento feito especialmente para ele.

Para esta cerimônia são feitos um *ihpaxê* masculino, dois *ihpaxê* femininos, quatro *crat-re* (Ver figuras 20, 21 e 23, pp. 178, 179 e 182, respectivamente). Todos esses adornos, exceto dois *crat-re* que ficam com cada uma das *mêhcujxwỳ*, são entregues ao *Prohkam* que posteriormente entregará aos eleitos para recebê-los. Os *ihpaxê*, tanto o masculino quanto o feminino, são entregues a cantadores experientes. Já os dois *crat-re* são entregues a jovens cantoras iniciantes. Todos esses adornos são construídos pelas parentas femininas maternas dos reclusos e durante a cerimônia esses adornos são retirados e entregues ao *Prohkam*.

Ao sair da casa de *Xyinõ* o canto é executado pelo mestre cantador acompanhado do jovem e pelas *mêhcujxwỳ*. Todos saem em grupo em direção ao pátio. Um homem do conselho se aproxima portando o *kruwaxwà* (bastão cerimonial) e executando um canto para todos os presentes na

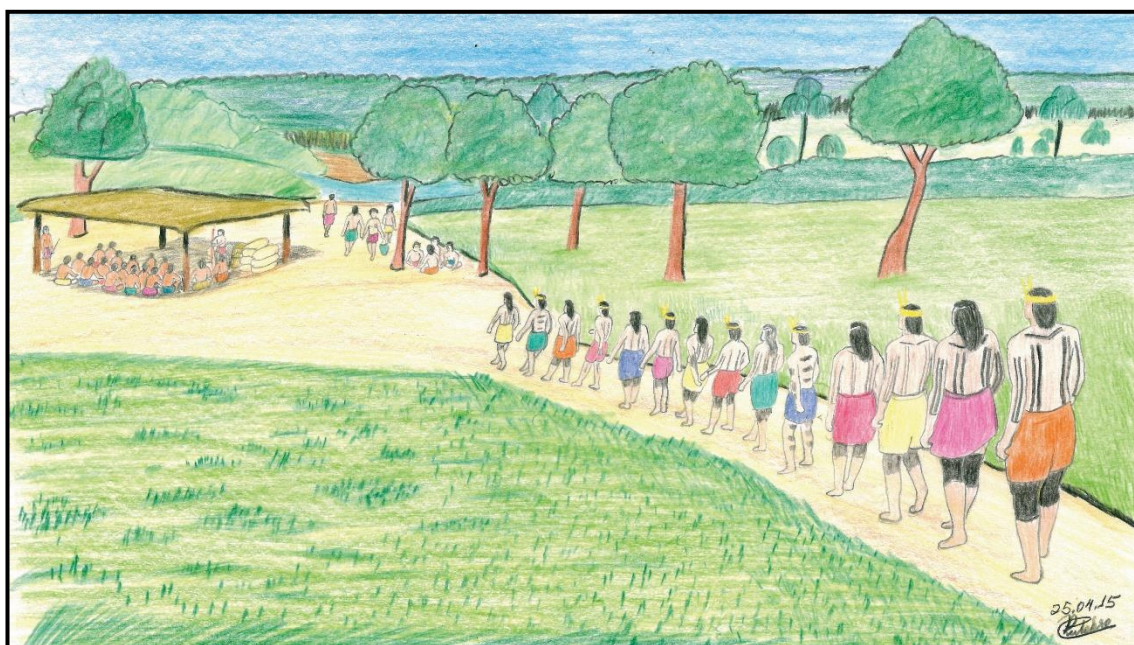


Figura 64 – *Crôô jô pĩ*

cerimônia: “O bisavô deixou essa realidade (relembrando os mais antigos, os seus antepassados), estamos fazendo como os nossos bisavôs fizeram para que os outros conheçam esses cantos e possam executá-los sempre nessa ocasião”.

Ao se encontrarem, o cantador e seu grupo e o conselheiro, o cantador mestre cessa o seu canto. O grupo de pessoas acompanha em silêncio o conselheiro em direção ao pátio que continua o mesmo canto até chegarem ao pátio. Ao chegarem ao pátio, o conselheiro enfia seu bastão cerimonial no chão e segue para se sentar ao lado dos outros conselheiros.

Durante alguns momentos, antes de iniciar a cerimônia no pátio, a *mēhcujxwỳ* recebe mais alguns cortes de tecido sobre o seu corpo. A cerimônia do *Avaiticpó* é iniciada por volta das dezesseis e trinta da tarde no centro do pátio pelo cantador mestre acompanhando do cantador iniciante que está posicionado na direção de sua casa materna (ver figura 63 na página 289).

No centro do pátio está enterrado nesse momento o bastão cerimonial. O conselho *Prohkam* encontra-se sentado do lado do poente enquanto os *pepcahàc* estão todos sentados do lado nascente. Ali no pátio também estão as *mēhcujxwỳ tũm* do *pepcahàc* (rainhas antecessoras das atuais) que ficam posicionadas em direção as suas casas maternas. Da mesma forma estão as atuais *mēhcujxwỳ* e também o jovem cantador, que também estão na direção de suas casas maternas, enfatizando-se, assim, as relações que esses jovens possuem com as casas de onde vieram. As *mēhcujxwỳ* nesse momento portam em seu pescoço o *crat-re* (colar destinado a jovens e promissoras cantadoras, aquelas as quais a família materna investirá na intenção de formar uma boa cantadora). Aquela que irá receber tal adorno já foi informada e está somente esperando a cerimônia ser encerrada para que possa receber o adorno que agora lhe pertencerá.

Após o término da cerimônia do *Avaiticpo*, o bastão cerimonial é retirado do pátio por um dos conselheiros *Prohkam*, que será dono do bastão.

Tanto Nimuendajú quanto Crocker fazem descrições sobre essa cerimônia enfatizando a importância e a honra presente neste momento em que são premiados jovens cantores e cantoras por

sua performance. Considero que a importância desse momento vai além da premiação, porque é uma forma de estimular a dedicação por esses caminhos dos cantos, por parte desses sujeitos, e de uma continuidade desse desempenho para a vida futura. Afinal, esses sujeitos serão importantes para a continuidade desta sociedade e para que a vida entre os Ràmkkòkamêkra/Canela possa fluir.

Após terminar o canto de *Avaiticpo*, todos ainda permanecem no pátio para a execução do conjunto cancional *Ajarÿc crÿÿ* que se inicia por volta das dezessete e trinta. Esse canto também é executado com o maracá. Nesse momento todos os *pepcahàc* se levantam e ficam do lado Leste, enquanto os *côjcaju* do lado Oeste. Todos em fileiras, cada um dos grupos faz duas filas uma em frente a outra. O cantador mestre fica no centro dos *pep-cahàc*, enquanto o cantador jovem fica ao centro dos *côjcaju* para execução do conjunto cancional *Ajarÿc crÿÿ*. Ao executarem os cantos, os cantadores são acompanhados por todos os homens em uníssono (ouça canto 14 [*Ajarÿc crÿÿ*]), *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Após o término desse conjunto cancional todos seguem para as suas casas, exceto os *pepcahàc* que dormem no pátio em suas esteiras e, na madrugada, convidam o cantador mestre para que cante *inrel cati* para que eles possam ficar alegres com a finalização da festa do *pepcahàc*. Os cantos de *inrel cati* cessam por volta das seis da manhã e os *pepcahàc* são enviados a matar um porco que será utilizado para fazer o *kwÿr cupu* que será entregue aos velhos da aldeia.

Hicuxà: Sétimo dia

O dia amanhece com os cantos de *inrel cati* no pátio. Ao finalizar esses cantos os *pepcahàc* se reúnem e seguem do pátio ao *krÿcape* em direção Leste (referencia a casa da *wÿhtÿ* da metade *harã catêjê* da sociedade de festa dos *Hàc*). Chegando ao *krÿcape* os *pepcahàc* seguem em sentido anti-horário cantando o conjunto cancional relacionado a morte do porco (*crôô mã mehcapa*) (ouça canto 15 [*crôô mã mehcapa Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Os *côjcaju* também seguem em sentido horário, cantando o mesmo canto que começaram no local da casa da sua sociedade (ouça canto 21 [*Côjcaju*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Eles iniciam os cantos cada um com seus cantadores. Eles seguem pelo *krîcape* até se encontrarem num determinado momento. Em seguida dão a volta ao longo do *krîcape*, já procurando com quem negociar para a matança dos porcos. Enquanto os grupos seguem cantando, alguns outros seguem em direção as casas em que os donos possuem porcos para efetivarem as negociações. Os *pepcahàc* seguem para as negociações, assim como os *côjcaju* e os *mêhkên* também. Dessa forma, os *pepcahàc* negociam um porco para seu grupo, enquanto os *côjcaju* negociam outro para si. Já os *mêhkên*, fazendo tudo contra as normas, não consegue mais que apenas um pintinho, ou uma galinha, algo bem pequeno, pois todos sabem que aquela sociedade não tem uma vida correta e que seu pagamento será imprestável para o dono da carne.

Toda essa movimentação é acompanhada por toda a aldeia. A alegria toma conta de todos, alegria essa muito importante para que as finalidades do ritual com seus cantos possam ser objetivadas. Após a execução dos cantos, a morte do porco dos *pepcahàc* acontece ali mesmo no *krîcape*. Alguém é escolhido para matar o porco com uma borduna. Após a morte do porco, os mais velhos penduram-no e seguem em direção ao cerrado, ao local do *crôô jô pĩ* (ver figura 64 acima). Para lá seguem os velhos, os *pepcahàc*, os *tamhàc* tanto os que estão no *Hàc* quanto os que estão no *Côjcaju*. Todos vão ao local do *crôô jô pĩ*. Chegando ao local o porco é entregue aos mais velhos. São as mulheres velhas que cuidam. Enquanto isso os jovens ficam no local cantando, brincando e são acompanhados pelas mulheres da sociedade de festa dos *côjcaju*. Nesse momento ocorrem as trocas de mulheres para as relações sexuais, mas tudo de forma bastante sigilosa. Dessa forma os *pepcahàc* e *tamhàc* ficam com as mulheres dos *côjcaju*. Estes ficam com as mulheres dos *pepcahàc* e *tamhàc*, que ficaram na aldeia, onde o porco dos *côjcaju* foi morto, mas sem ser visto publicamente, e entregue aos velhos para fazerem também um *kwỳr cupu*.

No local do *crôô jô pĩ* os *pepcahàc* tem a sua disposição um cantador jovem que canta e anima a todos que se encontram no local. Eles ficam por lá o dia todo e só retornam a aldeia por volta de umas 15 horas.

Lá mesmo os velhos fazem e comem o *kwỳr cupu*. As mulheres que acompanharam os *pepcahàc* preparam a alimentação com arroz, carne e farinha que também pode ser oferta de uma das mães da *mêhcuixwỳ*.

A tora do *crôô jô pĩ* é uma tora de buriti, enfeitada com pintura de carvão e corrida sai lá do meio do cerrado. Para a corrida, os *côjcaju* que estavam na aldeia, pintam-se e vão até o lugar onde está o *crôô jô pĩ*. Para a corrida, voltam a se formarem os dois grupos: *côjcaju* versus *pepcahàc*, que são ajudados pelos *hàc* e pelos *tamhàc*.

Antes de iniciar a corrida, o conjunto cancional para suspender a tora do *crôô jô pĩ* é executado (ouça canto 16 [*Crôô jô pĩ*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Durante a corrida, o animador acompanha correndo e animando até a aldeia.

Ao se aproximarem da aldeia, alguns companheiros os aguardam ao longo do trajeto em posicionamento para entrarem descansados na corrida e assumirem a responsabilidade de carregar a tora e não a deixar cair. A queda da tora indica sinal de morte, da pessoa ou de algum familiar próximo. Ao chegarem na aldeia, as toras são lançadas no *krĩcape* e todos seguem para o pátio.

Assim que a tora é colocada no chão, o cantador do conjunto cancional *cuhy nōl* (cantos do tição de fogo) inicia o canto (ouça canto 17 [*Cuhy nōl*] *Pepcahàc amji kīn* – Áudios. Folder. Conjunto cancional diurno). Enquanto isso o cantador de maracá se dirige ao pátio sabendo que logo irá iniciar o conjunto cancional do *Amji pôl*. O cantador do tição de fogo chega ao pátio com o canto inicial e portando o *kruwaxwà*. De lá se dirige a casa do *mamkjêhti* e lá mesmo pega um tição de fogo com uma das mãos e segura o bastão cerimonial com a outra e retorna em direção ao pátio. Coloca esse tição no centro do pátio. Esse cantador segue de casa em casa juntando o tições de fogo nas casas próximas ao *krîcape*. Todo esse conjunto cancional é cantado pelo cantador do tição de fogo, sempre de posse também do *kruwaxwà* (bastão cerimonial).

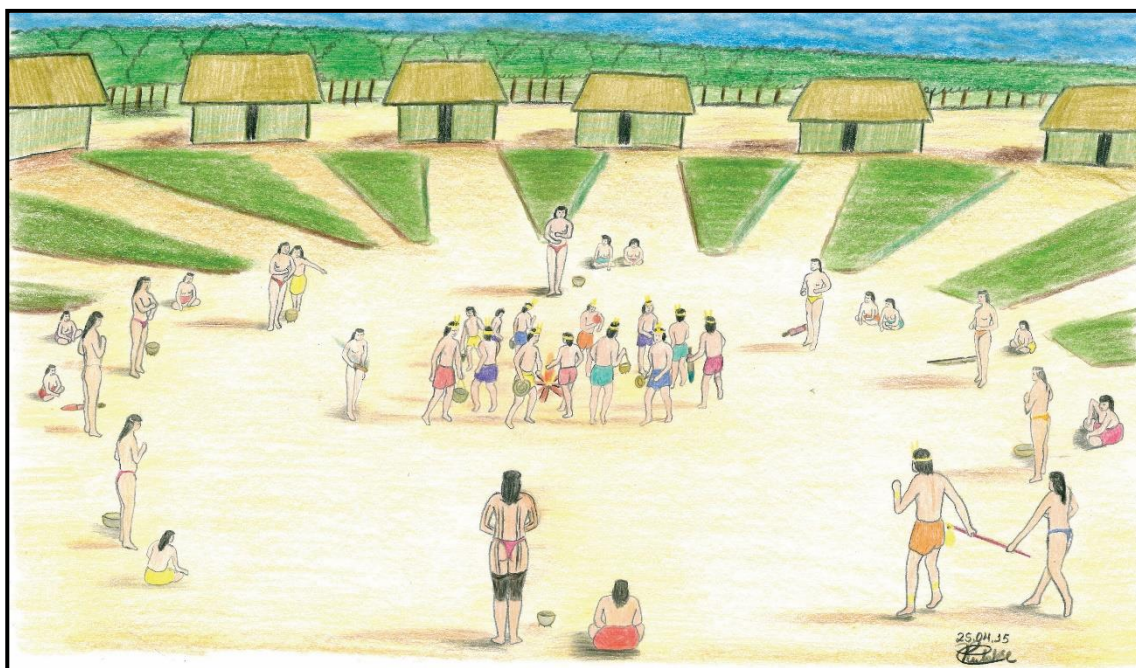


Figura 65 - *Amji pôl*

Nesse momento todos os *pepcahàc* chegam ao pátio e ficam de pé em círculo no centro. O cantador, já portando seu maracá, encontra-se no centro do pátio junto aos *pepcahàc*.

Depois de reunir vários tições de fogo o cantador faz uma fogueira no centro do pátio. Quando termina de colocar o fogo, e este já está aceso, de posse do bastão cerimonial ele segue em direção a casa materna da *mêhcujxwỳ* para levá-la ao centro do pátio e a coloca na beira do *prỳ* (caminho radial) de sua casa materna. Chegando à casa da moça, ela já se encontra toda arrumada

para a cerimônia. Muito bem pintada, com os cabelos bem brilhosos e com um tecido que aparenta ser novo, ela o segue segurando numa das pontas do bastão cerimonial. Depois ele busca a outra *mêhcujxwỳ*. Em seguida é a vez das *mẽ cuprỳ* que receberam os *crat-re* (as futuras e jovens *hõkrepôj* e mães⁹⁷ do *crat-re*) serem buscadas pelo portador do bastão e dos cantos. Depois dessas pessoas, ele irá pegar as outras demais mulheres jovens. Ele vai pegando e elas veem segurando o bastão cerimonial (ver figura 65 na página anterior) e as vai deixando no pátio.

Enquanto isso o cantador de maracá já está iniciando o canto do *amji pôl* (ouça canto 18 [*amji pôl*] *Pepcahàc amji kñn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno). Depois de todas estarem posicionadas, elas ficam cantando bem alto e uníssono e movendo o corpo no compasso das cantoras. Enquanto isso, os *pepcahàc* circulam ao redor do fogo no compasso do canto e segurando alguns artefatos que farão parte da cerimônia do *amji pôl*. Os artefatos (panela, prato, bacia, etc) que os *pepcahàc* carregam, serão dados às mulheres que apontarem o tição para o jovem *pep-cahàc*.

O cantador começa a cantar lentamente e só as moças o acompanham enquanto os rapazes ficam em silêncio e todos os outros da aldeia ficam acompanhando o espetáculo de longe. O cantador mestre pega um tição de fogo e leva até uma das *mêhcujxwỳ* que o pega e segue próximo ao rapaz de quem deseja o objeto que ele carrega. A *mêhcujxwỳ* aponta o tição para o rapaz, deve ser obrigatoriamente o *mamkjêhti*. Em seguida ela coloca o tição no chão, o qual será pegado pelo cantador que o levará a outra *mêhcujxwỳ* e a dona do *crat-re*. Depois delas, em seguida todas as outras moças jovens presentes podem participar, cada uma apontando o tição para um rapaz diferente, que porte o objeto desejado por ela.

Esse ritual implica em haver uma troca, entre os objetos que os *pepcahàc* portam por outro objeto a ser oferecido pela família da moça. Mas essa troca pode não ser imediata, podendo ocorrer

⁹⁷ O tratamento dado a esses adornos denota uma relação de cosanguinidade, pois ali está implícito o tratamento zeloso, de nutrição e cuidados maternos para mantê-lo vivo, esse mesmo tratamento é destinado ao *hahhĩ* e as plantas cultivadas.

no dia seguinte, no ambiente das casas e não no pátio. Por isso, ao realizar a troca, a moça já foi orientada por sua família para trocar os seus artefatos com os artefatos que a família deseja.

Pode acontecer de todas as moças efetivarem a troca e alguns rapazes ainda portarem os seus objetos por conta de que há um número menor de moças para um grande número de rapazes. Sendo dessa forma, as moças compostas no *amji pôl* deverão continuar até que todos os rapazes *pepcahàc* tenham sido apontados com o tição e todas as trocas realizadas.

Após todas as trocas terem sido feitas, termina o *amji pôl* com os cantos mais rápidos. Todas as moças cantam e todos pisam forte, mas ficam parados em seus lugares, o mesmo acontecendo com os *pep-cahàc*. As moças voltam para casa e todos se espalham para os seus lugares. Os *pepcahàc* continuam no pátio. O *amji pôl* acontece por volta de três horas e vai até umas cinco da tarde.

Sobre esses cantos, Nimuendajú (1946: 224) os denominou de cerimônia do fogo. Tanto ele quanto Crocker (1990) enfatizaram o comportamento feminino de acordo com a posição cerimonial daquelas que conduzem o tição de fogo até o rapaz. As moças, quando na posição de *wỳhtỳ*, devem possuir um comportamento considerado adequado e consoante à sua posição cerimonial. Isso é expresso em outros momentos, como por exemplo, quando acontece a saída do *hat-re*, as *měhcujxwỳ tũm* jamais podem se comportar como as demais moças que podem avançar nessa vara de carne. O comportamento desta moça, que possui status cerimonial, é ir ao encontro da vara de carne com algo que possa oferecer. Em troca os homens abaixarão a vara de carne para que a *měhcujxwỳ tũm* possa retirar um pedaço. Dessa forma também acontece durante a cerimônia do *amji pôl*, em que as moças que possuem um status cerimonial jamais poderão acertar os rapazes com o tição de fogo comportamento contrário daquelas que não possuem tal status cerimonial.

Após o término a cerimônia do *amji pôl* todos se espalham, menos os *pepcahàc* que continuam no pátio. Nesse momento os *tamhàc* irão para as suas casas maternas para serem pintados pelas suas amigas formais. Após pintarem os *Tamhàc*, os parentes colocam nele o *popoc* adorno

feito com canajuba (*Actinocladum verticillatu Nees*) confeccionado pelo cunhado (ZH) ou pelo pai (F). São poucos os que sabem fazer esse tipo de trançado atualmente. Após colocar o *popoc*, ele fica aguardando a sua hora de comparecer no pátio para entregar comida para as pessoas do povo que representa.

Além dos detalhes aqui apresentados, Nimuendajú (1946: 223) explica de forma detalhada a pintura dos *tamhàc*, feitas com listras verticais e penugem de Gavião (atualmente são utilizadas as penugens de pato), com uma largura de três dedos nas regiões dos peitos, costas, braços e coxas.

Enquanto isso, no pátio os povos que compõem os atuais Ràmkkâmẽkra/Canelase reúnem e começam a se juntarem de acordo com os povos de origem. Isso acontece apenas com os homens, que se concentram em espaços diferentes no pátio na direção geográfica de onde supostamente veio cada um dos povos (ver figura 41, p. 247, sobre a composição dos povos).

Todos estão separados. Formam um total de 13 povos diferentes. Todos ficam aguardando os seus *Tamhàc*, chefes honorários, chegarem para realizarem a distribuição da comida. Os originários daquele lugar, os *mẽmortümre*, ocupam o centro do pátio. A pintura dos *tamhàc* termina e todos seguem para o centro do pátio acompanhados por seus parentes femininos que carregam, em bacias, os alimentos que serão destinados aos povos que se encontram já reunidos no pátio. Chegando ao pátio os parentes são avistados pelos povos, que se colocam em pé e seguem em direção dos seus chefes recebendo as comidas das mãos das parentes. Estas entregam a eles as comidas para os povos correspondes a seus chefes. De posse das suas alimentações, eles se juntam e realizam a distribuição entre os componentes de cada povo.



Figura 66 - *Popoc*

Enquanto isso, os *tamhàc* se juntam num local do pátio, todos pintados e enfeitados com seus *popoc*. Assim que todos estão reunidos é iniciado o conjunto cancional do *popoc* (ouça o canto 19 [*popoc*] *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Os cantos do *popoc* são executados pelos *tamhàc* com os povos reunidos no pátio enquanto as mulheres da sua família já estão ali os alimentos que serão entregues aos membros masculinos dos povos. Os *tamhàc* cantam o *popoc*, portanto os seus enfeites que fazem um barulho, pois esse *popoc* fica amarrado no pescoço do *tamhàc* e este canta com a mão posicionada nos joelhos (Ver figura 66). Canta com esse canto inicialmente em voz baixa. Após terminarem de executar o canto no pátio, os *tamhàc* seguem em direção ao local dos *tamhàc* ainda cantando em voz baixa. Ao chegarem em frente ao seu local de reunião (*xakat* da casa D - ver figura 3, p. 137) retiram o *popoc* do pescoço e os parentes femininos que os acompanham já os recebem e levam para casa e guardam-no para ser utilizado novamente em outro *pepcahàc*.

Terminando esse momento, todos retornam as suas casas. Os *pepcahàc*, entretanto, continuam no pátio aguardando para o dia seguinte, em que acontecerá a pintura com pau de leite.

Após as distribuições de alimentos entre os povos e o término dos cantos dos *tamhàc*, os *côjcaju*, os *pepcahàc* e os *mêhkên*, por volta das dezoito horas, seguem para as casas de seus parentes onde acontecem as contribuições para o pagamento dos porcos que foram utilizados no *crôô jó pĩ*. Tanto os *pepcahàc* quanto os *côjcaju* fazem essa coleta para pagarem aos donos do porco. Com isso reúnem dinheiro ou outros materiais que servirão para realizar o pagamento. Já os *mêhkên*, eles também recolhem um tipo de pagamento que será levado a quem lhe deu o pintinho, ou uma galinha ou um leitão pequeno. Mas o pagamento deste é sempre realizado com produtos que não servem para nada, fazendo apenas graça e mostrando aos outros que este não é o jeito certo de se comportar, ao menos não entre os povos Ràmkkamêkra/Canela.

Depois da recolha feita, todos eles seguem em direção a casa do dono do porco que foi morto. Ao chegar à casa do dono, uma esteira já se encontra na porta para que os pagamentos sejam depositados sobre ela. Até mesmo a casa em que o *mêhkên* vai fazer o pagamento a esteira encontra-se na porta para que seja efetuado o pagamento.

Os *Pepcahàc*, ao retornar do pagamento do porco, voltam em grupo juntamente com os *Tamhàc*. Estes realizam a performance do veado cansado em direção ao pátio, encerrando-a ao chegar ao centro do pátio. Respirando profundamente em compasso bem lento e fazendo expressões cansadas e puxando as pernas (Crocker, 1978) como se o seu corpo estivesse seguindo o compasso da sua respiração cansada e ofegante. Ao término todos respondem: *Ihhhhhh* e terminam a performance.

Os *pepcahàc* ficam no pátio durante a noite onde dormem em esteiras e novamente na madrugada eles convidam o cantador para cantar *incred cati* (cantos da madrugada) e esses cantos são executados até o amanhecer do dia.

Hicuxà: Oitavo e último dia

Pela manhã os *pepcahàc* se espalham e se alimentam nas suas casas maternas, de onde voltam para se reunir no pátio antes da saída para o cerrado onde serão feitas as pinturas nos *pepcahàc* com pau de leite. Entrando no cerrado, eles já levam os seus alimentos preparados pelas mulheres da casa materna, pois passará o dia inteiro por conta da pintura. Eles seguem em companhia das *mêhcuixwỳ* e por lá ficam o dia inteiro, retornando somente a tarde. A pintura feita para esse momento é apenas de pau de leite e carvão. O desenho é uma bolsa à bandoleira, semelhante às usadas pelos caçadores.

Por volta dezesesseis horas todos os *pepcahàc* retornam à aldeia carregando lenha que será utilizada para fazer o fogo. Ela é colocada na beira do pátio do lado nascente na casa onde tem esse *xakat* (casa D, figura 3, p. 132). Depois de depositar a lenha no devido local, eles seguem em direção à casa do *hàc*, que nesse período é a mesma casa da *wỳhtỳ* da metade *harā catêjê*, localizada no lado leste da aldeia. Lá eles solicitam a um portador que comunique ao cantador mestre que compareça ao pátio para iniciar o conjunto cancional *pepcahàc aràmhòc mẽ ipihõc*. Após a chegada do cantador mestre e todos os *pepcahàc* estarem presentes, iniciam-se os cantos (ouça canto 20 [*pepcahàc aràmhòc mẽ ipihõc*] *Pepcahàc amji kīn* – Áudios. Folder: Conjunto cancional diurno).

Esse canto é executado em todo o *krĩcape*, saindo a casa do *hàc* até retornar a ela novamente. Nesse momento cessam os cantos e iniciam-se algumas performances do *amji kīn*.

Para esse momento os cabelos da *mêhcuixwỳ* e do *crat-re* e de alguns *pepcahàc* são amarrados. O primeiro animal a ser performatizado é o caitutu. Esse animal é performatizado por quatro reclusos além das *mêhcuixwỳ* e do *crat-re*. Eles fazem os barulhos, performatizando o jeito do caitutu. Depois de finalizada a volta, mais quatro reclusos se transformam num pássaro conhecido como *cancã* (possivelmente *Cyanocorax cyanopogon*) e performatizam o canto e o vôo desse pássaro novamente dando a volta no *krĩcape*. Após, mais quatro *pepcahàc* se transformam numa corujinha *hipere* e repetem a performance.

Após essas performances, todos os *pepcahàc* são reunidos no pátio pelo conselho *Prohkam*, momento em que ocorre o despacho e a liberação oficial dos reclusos e dos envolvidos com esse *amji kîn*. Finalizando a cerimônia por volta de dezoito horas da tarde.

Reflexão

Nimuendajú (1946: 212-225) começa a discutir o sentido da palavra *pepcahàc* fazendo um diálogo com o seu material coletado entre os Apinajé. Ele argumenta que a tradução da palavra é “semelhante a guerreiro”, em que *pep* = guerreiro; *cahàc* = parecido; semelhante a. Ele também trata daqueles que estão diretamente envolvidos com esse *amji kîn*, tanto dos que estão dentro como daqueles que estão fora da reclusão, mas que estão envolvidos. Descreve sobre a prisão dos reclusos e sobre a cerimônia do marimbondo dando detalhes da cerimônia, trata da coleta de comida realizada pelos reclusos, assim como eu trato na tese tanto quanto Crocker também o fez. Crocker também comunga com Nimuendajú sobre o significado da palavra *pepcahàc*.

O meu interesse em pesquisar essa festa, foi pelo fato de sempre os Ràmkkôkamêkra/Canela falarem desse *amji kîn* como o maior de todos, considerado o mais bonito, o mais respeitoso. Ao falarem isso eu sempre me perguntava: o que poderia ter esse *amji kîn* para ter essa dimensão tão grandiosa e ser um *amji kîn* que tem como palavra chave o respeito, mas ao mesmo tempo ter o sentido de *cahàc*, com o significa apontado acima de ser semelhante a; parecido com?

Vejamos como Nimuendajú (1946) e Crocker (1990) tratam o assunto.

“Pepkaha’k means “imitating (-kaha’k) warriors (pep),” or “similar to warriours.” Though the Apinayé phonetic equivalent, Pebkaág, designates the initial phase of their initiation ceremony, the Ramkô’kamekra pepkaha’k is neither immediately connected with the boys’ initiation nor a prerequisite to any social function. It almost seems as though the festival results from the desire of the last-initiated age class to enjoy once more the amenities of prolonged seclusion. There is no true origin myth (cf. p.179) nor are the natives able to interpret the performance beyond declaring that it serves solely for entertainment.” (Nimuendajú, 1946:212)

Nimuendajú ao etnografar o *pepcahàc* apontava que seu significado seria “semelhante a guerreiros” e o considerou como um ritual que tinha por finalidade apenas reviver ou gozar novamente do período de reclusão vivido anteriormente pelos reclusos. E que este não teria relação alguma diretamente com as festas de iniciações, reduzindo esse ritual ao simples divertimento.

Já Crocker (1990, p. 274) coloca sobre o *pepcahàc*:

“This festival is a continuation of the Khêêtùwayê and Pepyê festivals. This time, however, the festival is oriented around the catching and internment of grown men who have already graduated as part of a formed age-set. One of the purposes of the festival is to make it possible for the internees to experience once again the practice of supervised food and sex restrictions.”

Apesar de colocar o *pepcahàc* como uma continuidade do *pepjê* e do *kêtuwajê*, Crocker também trata este ritual apenas como um momento de reviver novamente as práticas e restrições alimentares e sexuais, com os resguardos. Além dessa questão, ele se refere a esse ritual como o “*Festival dos guerreiros simulados (Pepkahàk)*” (2009, p.113), e enfatiza que nesse ritual “*Os homens adultos repetem as restrições de seus confinamentos da adolescência*” (p.113).

Os posicionamentos dos autores com relação a esse *amji kîn* induzem a este ser reduzido apenas um reviver do período da reclusão. Apesar de Crocker chamar a atenção de que o *pepcahàc* é uma continuidade do *kêtuwajê* e do *pepjê*, ele se restringe a vê-lo apenas como um ritual para relembrar o período de reclusão.

O que sempre me deixou intrigada era que nas conversas com os Ràmkkôkamêkra/Canela sobre o *pepcahàc*, este sempre me pareceu ser o maior ritual que eles poderiam ter. Eles o apontam como o maior ritual e o mais bonito dos *amji kîn* que possuem. E foi essa grandiosidade tão falada por eles que me despertou ainda mais a vontade de me debruçar sobre esse ritual, pois há poucas descrições etnográficas profundas sobre ele. Apesar do material do Nimuendajú ser um bom começo, sua descrição do *Pepcahàc* se restringe a 13 páginas do seu livro. Apesar da profundidade de conhecimento que Crocker possui sobre esse ritual, seu material escrito em 1990 faz uma

descrição muito tímida e com menos detalhes do que fez Nimuendajú, não o descrevendo em toda sua grandeza⁹⁸.

Ao falar com os Ràmkkâmêkra/Canela sobre o *Pepcahàc* percebi a dimensão e a grande magnitude que possuí esse *amji kîn*, pelas palavras deles e pelo empenho nas roças, na elaboração dessa festa e na preocupação em ter muitos produtos na roça porque essa “*é a nossa a maior festa, é uma amji kîn grande muito impej*” (palavras de Adriana Cônecre Canela). Essa era uma das questões que mais me invadia a alma de pesquisadora: como pensar o *pepcahàc* com o que eles me colocavam se Crocker enfatizava que este era apenas um *amji kîn* para relembrar ou rememorar uma fase da reclusão e Nimuendajú dizia que este era apenas um ritual intermediário e que nada tinha haver diretamente com as iniciações?

E foi nesse sentido que a etnografia de todo o ritual, assim como a análise dos cantos, foram de suma importância para perceber essa grandiosidade e para verificar o quanto esse *amji kîn* tem uma conexão direta, especialmente com o *pepjê*.

O material etnográfico que possuo nesta tese, ainda precisará de algum tempo para ser digerido de forma antropológica como merece a complexidade dessas rituais interconectados, do povo Ràmkkâmêkra/Canela. Aqui apontarei apenas algumas questões e considerações, pois certamente é um ritual que deve ter sofrido mudanças, especialmente com relação à caça (agora usam mais o gado comprado no povoado ou o frango comprado na cidade de Fernando Falcão ou Barra do Corda) e aos bens que hoje circulam na aldeia e que acabam sendo incorporados nos rituais (tecidos, cobertas, baldes, linhas, miçangas, panelas). As mudanças vêm, e não é a minha intenção fazer esse tipo de reflexão nesse texto. A minha reflexão segue outro caminho, o caminho do

⁹⁸ Quando estive no Smithsonian, durante meu estágio de doutorado sanduiche, tive a oportunidade de dialogar muito com Dr. Crocker e fiquei feliz em saber que ele estava escrevendo um livro somente sobre as festas dos Ràmkkâmêkra/Canela.

entendimento deste *amji kîn* e do vigor que este ainda possui, tanto em sua prática, quanto nos discursos dos Ràmkkômekra/Canela.

E foi pensando nessa vigorosidade, euforia e alegria ao falar desse ritual que fui percebendo que a própria palavra *pep*, presente na palavra *pepcahàc* está relacionada com essa alegria e vigor. Pois, essa palavra deriva de *pepej*, que é uma ênfase dada à palavra *impej*, que indica algo realmente muito bonito, muito bom e verdadeiro, assim como são seus dois rituais, um de iniciação (*Pepjê*) e outro de formação masculina (*Pepcahàc*). Com isso percebi a nítida relação existente entre esses rituais me levando a perceber a proximidade relacional existente entre *pepjê* e *pepcahàc*, assim como era entre os Apinaje, que possuía o *pebkaág* que consistia, segundo Nimuendajú (1939) num prelúdio ou uma fase inicial, enquanto que o *peb-kumrédy* era a iniciação dos guerreiros propriamente dita. No caso Ràmkkômekra/Canela seria o contrário, nominalmente falando, ao ser comparado com os Apinaje. O *Pepjê* seria a fase inicial, enquanto que o *pepcahàc* seria a grande finalização da formação masculina.

Entre os Ràmkkômekra/Canela, os rituais de iniciação e formação estão dispostos da seguinte forma: o *kétuwajê* com reclusão coletiva, porém separada pelas metades *harã catêjê* e *kỳj catêjê*, como uma das fases do processo de formação da pessoa ligada às classes de idade. O *pepjê* é reclusão individual, pois os jovens ficam reclusos em espaços individualizados dentro ou ao lado das casas. Este é um ritual que também dá ênfase à lógica das classes de idade e aos grupos de pátio.

Já o *pepcahàc* é uma reclusão coletiva, que difere dos *pepjê*. Porém se aproxima dele por ser, como admitiu Crocker, não um ritual de iniciação, mas agora de formação final de um guerreiro. E nesse ponto faz sentido esse ritual ser chamado de *pepcahàc*, indicando similaridade com o ritual do *pepjê* na formação da pessoa Ràmkkômekra/Canela.

Vale a pena mencionar também que o ritual do *Pepjê* tem como origem o mito dos rapazes que foram colocados em reclusão dentro de gaiolas e imersos na água para crescerem rapidamente. E, com isso, conseguiram derrotar o *Hàc-ti* (gavião gigante), matando-o (Nimuendajú, 1946: 179).

Das penas desse gavião gigante originaram-se todas as espécies de aves atualmente existentes. Dessa forma, ainda que indiretamente, o ritual do *Pepjê* também está relacionado ao gavião, tal como está o ritual do *Pepcahàc*.

Em diálogo com meu *inxu* Francisquinho Tephot, falando sobre termo *pepcahàc*, perguntei-lhe se não haveria então o *pep-impej*, uma vez que *impej* (verdadeiro) se oporia a *cahàc* (semelhante). Dei como exemplo o fato de existir os *incred cahàc* e o *incred cati* (como cantos simples e cantos grandes, verdadeiros), perguntando se não teria algo semelhante nos rituais de *pepcahàc* e um ritual *pep-cati*. Ele retrucou que não existe um *pep-cati*, nem um *pep-impej*. Então ele fez a comparação com o *pepjê*, apontando as semelhanças entre as duas festas, o que as leva a serem *aypên pyràc* (são iguais, mas são diferentes).

Em ambos existe a reclusão com objetivo claro de formação da pessoa, sobretudo com os resguardos para adquirir algum tipo de habilidade, como ser corredor, caçador, xamã, pois em ambos se está em contato constante com os seres do mundo. E para que se possa atingir tais condições, é necessário colocar o corpo em situação de empareamento com o mundo (através, sobretudo dos resguardos), no que eles chamam de *aypên catê*. Porém, ele ressalta que será no *pepcahàc* que os jovens completam esse processo iniciado no *pepjê*, quando então poderão demonstrar publicamente suas capacidades. Nimuendaju cita que jovens eram levados ao pátio para demonstrar suas habilidades como xamã, ou se esperava que eles demonstrassem habilidades como corredores nas inúmeras corridas de tora, ou de bom caçador, nas diversas caçadas que os reclusos faziam sozinhos.

Dessa forma o *pepcahàc* tem um significado simbólico muito forte e é considerado um ritual de uma vibração e de uma magnitude que somente os Ràmkkôkamekra/Canela, ou então uma pesquisa muito intensa possa conseguir compreendê-la.

Não estou aqui enfatizando que os dois *amji kîn* são as mesmas coisas, mas há muitos pontos semelhantes e confluências entre eles, como pode ser verificado no caso de algumas pinturas

utilizadas no *pepcahàc* que são pinturas utilizadas no *pepjê*. Mas enquanto o *pepjê* se concentra na formação de classes, o *pepcahàc* é aquele que dá a complementação da formação das pessoas. Por isso o caráter individualista que tem o *pepcahàc*. Eles não contribuem com nada, sendo considerados, dessa forma, pessoas egoístas que não dividem o que caça, nem nada do que é seu. Tal como fazem os gaviões, excelentes caçadores, mas extremamente egoístas.

O *pep*, no caso dos Ràmkkâmekra/Canela, está associado a uma pessoa verdadeira, boa, bonita, *impej*. Que pode até ser um guerreiro, como acredito que era e continua sendo o objetivo maior dessas formações, que tem como foco construir pessoas bonitas, boas e verdadeiras, *impej*, mas pessoas que saibam, além de serem guerreiras, também a enfrentar as adversidades da vida.

Os cantos e os executores desses cantos possuem um papel primordial para estas sociedades e para essa formação. Os jovens estão sendo iniciados e serão portadores dos cantos que sustentam tais povos e que possuem a finalidade de promover vida e reprodução da mesma através dos cantos.

Os Ràmkkâmêkra/Canela trabalham para que as coisas do mundo caminhem de forma emparelhadas, quando então dizem que eslas estão *aypên catê*. Para que dois elementos estejam nessa condição, é necessário que haja um terceiro elemento que promova esse emparelhamento. No caso da relação das pessoas com o mundo de forma geral (caças, espíritos, especialidades [cantar; curar; guerrear]) os cantos são esse terceiro elemento promotor do emparelhamento. Pois são os cantos que proporcionam a todos os seres a possibilidade de transformação, pois à medida que os cantos do *pepcahàc* são colocados em contato com esses jovens, os cantos passam a ser agentes de transformação. Dessa forma o canto proporciona relação intersubjetiva permitindo a agencialidade necessária entre os seres do mundo.

CAPÍTULO VI

CANTAR E APREENDER

“Eu sou a onça pintada”. “Eu sou a pedra e tenho a cara cinzenta”.
(Cantos do Pepcahàc Ràmkkàmêkra/Canela)

“É necessário descobrir caminhos analíticos que nos conduzam a uma real possibilidade de escuta. Escuta dos cantos, mas também do que os pajés e xamãs têm a dizer sobre eles, sobre sua agência e autonomia.”
(Tugny, 2011)

Um ponto que desde o começo da pesquisa me chamou atenção foram alguns relatos dos cantadores mais velhos. Eles enfatizavam que os povos que hoje constituem os Ràmkkàmêkra/Canela nunca possuíram muitos cantos exclusivamente seus, e que todo o repertório que hoje possuem, são cantos originários de outros seres e povos. Afirmavam também que na maioria das vezes esses cantos foram apreendidos por seus antepassados que viveram experiências em diferentes aldeias com diferentes sujeitos (peixes, gaviões, jacarés, plantas e com outros povos Timbira). As narrativas que se referem a essas histórias podem ser ouvidas frequentemente, explicando assim como se constituiu o repertório musical dos Ràmkkàmêkra/Canela, o qual é ainda pouco conhecido, inclusive por muitos de seus jovens.

O fato de ser pouco conhecido na sua amplitude não se deve a ser um universo restrito a poucos, mas por ser um universo vasto, grande quantitativamente falando e difícil. Difícil, segundo relatos dos jovens ao falar de quão exigente é esse universo e o quanto, para ser um mestre cantador, tem-se que se preparar para entrar nesses repertórios e permitir que os repertórios entrem nesses mestres. Exige-se coragem, preparação do corpo e da mente. Seja através dos resguardos alimentares e sexuais, seja através de uma mente que pense o tempo todo nesses cantos. Ou ainda através das infusões passadas e tomadas para preparar o corpo durante os períodos de reclusão.

De fato, não há nenhum desses fazeres corporais (os resguardos) que seja exclusivamente para se preparar um bom cantador. Mas todo bom cantador é aquele que cumpriu adequadamente os resguardos corporais durante os períodos de reclusão (*kêtuwajê*, *pepjê* e *pepcahàc*).

O fato de memorizar ou não os cantos, entre os Timbira passa também pela preparação do corpo. Geralmente os bons cantores, foram ou são bons caçadores, bons corredores e por vezes até mesmo bons *caj* (xamã). Os grandes mestres entre os Ràmkkôkamêkra/Canela podem até não serem bons *caj*, como ocorre em outros povos, como os Wauja (Mello, 1999) ou dos Akwê/Xerente. Para esse povo Jê Central, o chefe ritual precisa ser um cantador e necessariamente um xamã (*sekwa*), sendo que jamais um canto será executado numa cerimônia que não seja exclusivamente pela pessoa que também é responsável pelos atos de cura. No entanto o saber do cantador Ràmkkôkamêkra/Canela passa muito perto do saber e comportamento do *caj*, apesar dele não efetivar rituais de cura e de, aparentemente, não se comunicar com os espíritos. Mas o fato do cantador ser um conhecedor extremo dos cantos, que são veículos de ação agentiva sobre o mundo e sobre os corpos, coloca-o nessa condição de liminaridade.

Os Ràmkkôkamêkra/Canela, assim como os Kîsêdjê, não cantam cantos de amor, cantos de trabalho, canções de protesto ou de ninar. Diferentemente dos Wauja, que possuem cantos que tem por função básica ninar as crianças, apesar de serem cantos que tem como finalidade incentivar as crianças de colo a andar (Mello, 1999:139).

Outro ponto também muito enfatizado pelos cantadores Ràmkkôkamêkra/Canela é que os cantos existem desde sempre e que não há ação composicional. O que implica que os repertórios musicais são fixos em quase todos os seus sistemas cancionais, com estruturas gerativas que não podem ser alteradas. Por isso a inserção do novo é difícil de aglutinar à sequência já existente. Difícil, mas não impossível, assim como aconteceu a inserção de cantos de outros povos Timbira nos cantos de pátio, mas que possuem uma reverberação por parte dos *mehhĩ* com relação à

autenticidade e importância desses cantos para os povos que fazem parte dos Ràmkkôkamêkra/Canela.

Os cantos de pátio (*increr cati* e *increr cahàc*) são os únicos que, apesar de possuírem uma estrutura sequencial fixa, podem, no decorrer dessa estrutura, suprimir ou comprimir outros cantos que estão no mesmo nível. Mas mesmo nessa situação poucos cantadores optam por alterar essa sequência já conhecida e estruturada. Já com os cantos do *increr cahàc-re*, que não possui uma sequência fixa de cantos e/ou blocos, eles podem ser conjugados e alterados seguindo a vontade do cantador. Isso leva vários jovens a iniciar seus aprendizados por esses cantos que possuem certa liberdade para ser cantado. Mas também remete ao jovem a certa falta de credibilidade, caso esse cantador permaneça por muito tempo cantando apenas esse tipo de canto.

Até o momento, poucos casos têm sido percebidos de composição ou inserção entre os repertórios dos Ràmkkôkamêkra/Canela. No caso do sistema cancional *pepcahàc* existe apenas a inclusão de cantos relacionados a Deus e Jesus no final do repertório dos cantos noturnos (ouça cantos 101, 102 e 104. *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: conjunto cancional *Pepcahàc*). Além desse caso do *Pepcahàc*, também pode ser verificado nos cantos de pátio do *increr-cahàc*, cantos relacionados à religião cristã, atualmente cantados principalmente por cantadores mais jovens. Segundo relatos de mestres cantores mais velhos, esses cantos foram compostos em parceria entre Jacó Luis Canela, um indígena Ràmkkôkamêkra/Canela, e o missionário alemão Jacob Popjês, para fazerem parte dessa composição do *incred-cahàc*. E esses cantos teriam sido incluídos no sistema cancional *pepcahàc* na festa de 1979, pelo cantador Abílio Tàami Canela. Esses cantos possuem a mesma estrutura melódica e mesmo andamento da terceira parte dos cantos do conjunto cancional *pepcahàc* (no andamento *ihkên pej*). Apesar de tratar de um tema aparentemente “externo” aos seres abordados no conjunto desses cantos (que tratam principalmente de aves, mamíferos e vegetais), no entanto eles fazem sentido, sobretudo quando sabemos que em alguns cantos há referência não são a seres animais, mas sim espíritos (*carõ*) e, sobretudo, quando nos lembramos que os cantos, como

explicitarei adiante, permitem colocar em contato os jovens reclusos com as forças existentes no mundo, permitindo o emparelhamento dos seres. Então cantos que falem de Jesus e de Deus, não estão fora de lugar ao serem incorporados aos cantos do *Pepcahàc*. Deus e Jesus são seres também provenientes desse outro que são os *cupẽ* com cujas forças também se buscam relacionar como forma de fortalecimento da pessoa.

Uma característica dos cantos Ràmkôkamẽkra/Canela é o paralelismo e a repetição. E a importância da repetição se constrói nesse contexto como um ato em que a música age sobre o espaço, sobre o mundo e sobre os seres. Há, presente na repetição, o sentido da ação através dos cantos. Os cantos nesse sentido aqui, mais parecem instrumentos para se chegar a um determinado ponto almejado tornando a repetição tão importante nesse contexto. Eles cumprem um importante papel no processo cognitivo para o aprendizado dos jovens cantores que, com o processo de repetição, tornam os cantos fortes em sua cabeça introjetando-os da forma correta. Ao verificar os cantos do *pepcahàc* poderemos compreender melhor a importância dessa forma para o aprendizado dos jovens cantores. Aprender a cantar e cantar publicamente assusta muito jovens cantores e cantoras. Por isso o processo de construção desse saber é sempre contínuo e arduamente alcançado.

Os cantos não só reforçam determinados conhecimentos, epistemologias e detalhes específicos sobre o *pjê* como também são considerados como um instrumento de sustentabilidade. Por isso, os cantos estão para além dos conhecimentos, pois são veículos de sustentação que constantemente produzem e reproduzem seres. O canto é como uma chave de abertura para mundos diferentes, com forças e substâncias reproduzidas a partir das palavras recitadas nos cantos, que produzem e fortalecem todos os seres do *pjê*. Cantar é encantar, a ponto de transformar seres, adquirir forças e conhecimento. É construir corpos capazes e preparados para a vida e para suas adversidades.

Para os Timbira este é um universo amplo e grandioso, pois os cantos constroem e alimentam a vida de inúmeros seres. São a base de sustentação das festas e desses seres, sejam eles *mêhhi* ou outros seres que fazem parte de diferentes aldeias (dos vivos, dos mortos, dos peixes, dos gaviões, das lontras).

Cantar é reproduzir, estabelecer relações, substâncias e comunicação entre seres. Estabelecer e manter uma sintonia imprescindível para a existência da vida e para a manutenção do mundo, dos seres, das pessoas e das roças.

Cantar é proteger. É proporcionar equilíbrio ao mundo em volta dos Ràmkkômêkra/Canela. Não cantar, não executar o que foi aprendido ao longo da vida é destruir o mundo e os Ràmkkômêkra/Canela. Cantar é se construir enquanto pessoa, construir um corpo. É conhecer aquilo que foi deixado pelos antepassados. Cantar é manter o equilíbrio social e cosmológico dos Ràmkkômêkra/Canela.

Por isso escolhi os cantos como ponto de partida para a minha tese. Por considerar que estes ainda têm muito a ser estudado e analisado, tanto entre os Timbira quanto entre os demais povos Jê.

O universo músico-ritual dos Ràmkkômêkra/Canela é constituído por diferentes sistemas, como foi mostrado nos capítulos anteriores. Cada um desses sistemas possui cantos específicos, sendo que somente algumas cerimônias e alguns cantos se repetem. Um exemplo é o *avaiticpo*, cerimônia referente à publicação, no pátio, dos jovens cantadores a qual pode ocorrer tanto no *Pepcahàc* quanto no *Pepjê*.

Há diferentes momentos de preparação de jovens cantadores no universo musical Ràmkkômêkra/Canela. Eles parecem ter muita preocupação em construir pessoas necessárias para a sua comunidade e transforma isso num investimento muito grande na preparação dos jovens,

especialmente dos homens para que eles possam desempenhar as suas funções sociais de forma correta e adequada, de acordo com ideais de sujeitos a serem formados.

Há um grande investimento em preparar lideranças e sujeitos que entendam e estudem profundamente as suas especificidades culturais. E isso pode ser verificado especialmente durante o momento dos rituais de iniciação e de formação dos jovens. É o caso, por exemplo, do *mẽ capôn catê*, líder de uma turma de *pepjê*, sobre o qual se investe para se tornar um bom cantador e um amplo conhecedor das festas⁹⁹. É também o caso dos cantos executados no *Ketuwejê*, cujo conjunto de cantos tradicionais, cantados pelos jovens iniciandos durante várias vezes no pátio, durante o período inicial de reclusão. No início, são cantigas que fazem parte de uma série de canções especiais (*Ajyc*) as quais só podem ser executadas durante esse ritual e naquele momento, pois são cantigas que atraem os espíritos. Portanto, naquele momento, esses jovens entram em contato com os espíritos dos ancestrais relacionados ao mundo dos mortos.

Os repertórios

Como chamei a atenção no início do capítulo, antes os Ràmkkamêkra/Canela tinham somente três cantos originalmente seus (cantos do lagarto, do coco e da mutuca). Os demais são originados dos outros seres e foram ensinadas por algum *caj* (xamã) que os recebeu e os aprendeu de outros seres (animais e plantas), os quais foram memorizados e ensinados aos Ràmkkamêkra/Canela. Um *caj* entra em contato com esses outros seres que são considerados como povos, pois, assim como os Ràmkkamêkra/Canela, vivem também em aldeias, correm com tora, ou seja, compartilham de uma humanidade, muito embora terem, por algum motivo, perdido a linguagem humana.

⁹⁹ Nos Krahô o líder dos rituais é o *padre*. E sempre há algum jovem que é escolhido pela comunidade da aldeia e recebe instruções dos mestres para poderem aprender todo o universo músico-ritual e, com isso, dar continuidade a essas atividades.

Segundo os Ràmkkâmêkra/Canela não há processos composicionais. Os cantos dos rituais, assim como os cantos executados fora dos rituais (cantados no pátio ou nas casas), são cantos que foram aprendidos e vem sendo executados desde então, não cabendo aos Ràmkkâmêkra/Canela compor músicas novas. O que os difere de alguns povos indígenas onde o processo composicional pode vir dos sonhos (como os Xavante e os Wauja).

Assim como o canto, a performance também deve ser obrigatória e rigorosamente executada como fora aprendida, como forma de garantia de uma harmonia com os espíritos e também como forma de proporcionar alegria e harmonia para o mundo e para os seres donos originários dos cantos.

O resguardo é um ponto fundamental para construção de um corpo “ideal” para os Ràmkkâmêkra/Canela. Como mencionei anteriormente, não há um resguardo específico para ser um cantador, mas sem um bom resguardo não se faz um bom cantador. Seu bom desempenho está associado ao resguardo rigoroso efetivado durante os períodos de reclusão de iniciação ou de formação, durante o nascimento de filhos (sobretudo do primogênito), além de estar associado a algumas ações consideradas importantes para o ser cantador, como utilizar uma pena de papagaio na orelha e sempre utilizá-la para coçar o ouvido, ou utilizar dente de tatu peba junto às sementes dentro do maracá. São ações visando estimular o aprendizado dos cantos com maior facilidade. Portanto o cantador, assim como o caçador e o *caj*, devidos aos bons resguardos, tem seu corpo num nível diferente daqueles que não cumpriram de forma adequada o resguardo. O que o coloca numa condição que está além de uma pessoa comum que não fez o resguardo, mas que, entretanto, não tem a preparação realizada para ser um *caj*. O cantador é esse sujeito que transita num caminho próximo ao do *caj* revelando, dessa forma, um sujeito que pode até não chegar às viagens e conversas xamânicas, mas que vive no caminho intermediário. Não chega a ser como um “homem sem espírito” (Seeger, 2015), mas passa a ser visto como alguém conhecedor de muitas coisas do mundo e por quem se deve nutrir respeito pelas suas sabedorias.

Quase todos os cantos Ràmkkâmêkra/Canela perpassam pelas suas relações com plantas, animais das mais variadas espécies. São cantos que por vezes tratam deles mesmos, mas também de outros povos, como podem ser visto nas exegeses do conjunto cancional diurno e no conjunto cancional *pepcahàc*, como veremos adiante.

Segundo Seeger, para os Kĩsêdjê

“os cantos em uníssono (ngere) eram as formas de canto mais importantes que se aprendiam com os animais. Suas letras proporcionavam outro meio de compreender a interação entre os homens sem espírito e os animais. Elas descrevem paralelos entre o humano e o animal. Muitos cantos em uníssono indicam paralelos entre o mundo animal e o mundo humano, criando novas metáforas de relação entre eles.” (Seeger, 2015, p. 123).

Este paralelo também é possível verificar entre os Ràmkkâmêkra/Canela. Mas nos cantos do *pep-cahác* há um grande número deles que tratam diretamente de alguns seres em primeira pessoa do singular, ou primeira pessoa do plural, proporcionando, àquele que recita tais cantos, capturar e absorver o que está sendo recitado (ver tabela 2, p. 256). Os Ràmkkâmêkra/Canela chegam até mesmo a dizer que esses cantos são um “tipo de reza” que sustenta a eles e que os alimenta, assim como os resguardos que preparam os corpos de forma resistente, bonito e alegre. Esse mesmo argumento foi utilizado por Crocker de forma mais explícita no vídeo “Mending Ways. The Canela Indians of Brazil” (Crocker, 1999).

Cantos com características semelhantes aos cantos do *pepcahàc*, existiam nos Apinaje. Nimuendajú (1939) destaca esses cantos com relação ao ritual de formação masculina *peb-kaag* entre Apinaje, em que os “pemb” (guerreiros), deveriam aprender os cantos *me-amnia* (como escreveu Nimuendajú) para que fossem recitados constantemente durante os seus processos de formação, visando sua aprendizagem e sua posterior execução durante a vida cotidiana. Esses cantos eram explicados pelos Apinaje enquanto “reza”, como coloca Nimuendajú (1939, p. 60). Tais cantos

tinham diferentes objetivos, como mostra Giralдин (2000, p: 85-86). Existia o *mẽ amnhĩ* (como escreve Giralдин) da bacaba, em que os *pep* cantavam o canto para a primeira bacaba e, ao terminá-lo, a fruta era preparada e consumida pelos velhos da aldeia. Somente após essa cerimônia é que toda a bacaba posteriormente encontrada poderia ser consumida sem preocupação. O mesmo era feito com o buriti, com o caju e outras frutas da época.

Havia também *mẽ amnhĩ* para a cabeça da anta. Quando uma era caçada, antes do consumo da sua carne a cabeça dela era levada imediatamente ao pátio onde se realizava o canto. Então os velhos consumiam essa cabeça e as pessoas podiam consumir o restante, sem problemas. Antes de sair para uma caçada, também se cantava o *mẽ amnhĩ* para as caças, sendo que a interlocução nesse canto era com os filhotes das caças. Além disso, havia ação do *mẽ amnhĩ* como instrumento de cura. Uma ferroadada de formigão era curada pelo canto do *mẽ amnhĩ*, cantado com a mão do cantador sobre o local ferroadado. Com o *mẽ amnhĩ*, controlava-se fenômenos como a chuva. Se uma tempestade se aproximasse, *mẽ amnhĩ* da chuva era cantado para apaziguá-la.

Todo esse repertório de cantos era aprendido durante a formação masculina composta pela fase *Pep-kaak* e *Peb-kumremx*. Infelizmente nem são realizados os rituais, nem os *mẽ amnhĩ* são cantados mais.

Além dessa questão da intersubjetividade e aspectos cosmológicos que vimos existir também nos Kĩsêdjê e nos Apinaje, os cantos do sistema cancional *pepcahàc* possuem uma forma de estruturação que passaremos a analisar. Como já foi tratado anteriormente, os cantos deste sistema cancional estão divididos em dois conjuntos: o conjunto cancional *Pepcahàc* e conjunto cancional diurno. O primeiro possui um total de cento e sete cantos, enquanto que o segundo está dividido em vinte e um outros conjuntos cancionais, que perfazem um total de noventa cantos. Dessa forma a totalidade de cantos do sistema cancional *Pepcahàc* chega a cento e noventa e sete.

Como tenho argumentado ao longo dessa tese, os cantos deste sistema cancional *pepcahàc*, mas, sobretudo os cantos do conjunto cancional *pepcahàc*, estão intimamente ligados ao processo de interação entre os reclusos e os seres do mundo. E essa interrelação se expressa sobretudo através do aspecto discursivo presente nos cantos. Como observou Viveiros de Castro (2002, pp 396-397), apoiado em Benveniste, entre o eu reflexivo da cultura e o ele impessoal da natureza, há a posição do tu, ou a segunda pessoa, ou seja, o outro tomado como outro sujeito, “cujo ponto de vista serve de eco latente ao do eu”. Assim, ao responder a um “tu” (outro), está se passando para o ponto de vista dele e tornando-se Outro. Viveiros de Castro coloca como exemplo, a possibilidade de captura do espírito da pessoa que responde à interlocução de um espírito outro.

No caso dos cantos sistema cancional *pepcahàc*, como pode ser visto na tabela 2 (adiante) há uma grande quantidade de cantos cuja linguagem discursiva esta colocada em primeira pessoa do singular (cinquenta e sete do conjunto cancional *pepcahàc* e onze do conjunto cancional diurno), e uma parte em primeira pessoa do plural (seis e um, respectivamente). Assim, interpreto que ao executar esses cantos e realizar esse ritual de formação, os Ràmkkôkamëkra/Canela não estão promovendo uma relação entre o Eu e o Outro, mas sim uma relação entre Nós. Ao usar a primeira pessoa para o tratamento dos seres do universo está-se colocando uma relação entre iguais, aos quais os jovens reclusos passarão a interagir com capacidades e habilidades simétricas.

Tema abordado no canto	Nº de cantos	Conjunto cancional Pep-cahàc	Conjunto cancional diurno
1ª pessoa (singular e Plural)	75 cantos	57 (1ª Singular) 6 (1ª Plural)	11 (1ª Singular) 1 (1ª Plural)
Aves	70 cantos	46	24
Mamíferos	58 cantos	34	23
Plantas	30 cantos	12	18
Gavião	14 cantos	05	09
Relação com outros homens	12 cantos	05	07
<i>Pep-cahàc</i>	12 cantos	10	02
Insetos	10 cantos	05	05
Papagaio	06 cantos	01	05
Peixes	05 cantos	03	02
Repteis	03 cantos	01	02
Deus	03 cantos	03	-
Astros celestes	02 cantos	-	02
Tabela 2 – Temas abordados nos cantos do sistema cancional <i>pepcahàc</i>			

Diante desse contexto, os cantos para os Timbira (Setti, 1994, 1995, 2000), além de transmitir conhecimentos dos elementos do ambiente, eles fazem parte de um *corpus mítico musical* (Tugny, 2009). Assim, todos os *amji kîn* (CTI, 2006) estão ligados e relacionados a um mito em especial e expressam a forma sociocósmica desses povos pensarem. O canto não é sobre os seres, mas são falas dos próprios seres do mundo, estabelecendo uma comunicabilidade dos humanos com eles. Seeger (1980, 1981 e 2004) destaca, em seu trabalho com os Kĩsêdjê, que a música é uma forma específica de comunicação, um veículo privilegiado para transmissão de valores e *ethos* que são transmitidos não somente através dos sons, mas dos movimentos dos seus intérpretes, do tempo, do local e das condições que são executados.

Assim como nos Kĩsêdjê, as origens das canções estão relacionadas aos tempos míticos. Também estabelece a organização do espaço físico e social (centro – periferia) e cosmológico, em que a posse do conhecimento está relacionada à audição. E a música é tida como um instrumento de

transformação e incorporação, através das canções, das suas letras e das palavras que estão intimamente ligadas aos poderes fortes e fracos.

Para Menezes Bastos (1999) há uma ligação direta entre música, cosmologia, filosofia, política e ritual para os Kamayurá. Em suas obras o autor destaca a música como um desencadeador do sentido e da prática ritual. A música como um centro integrador. E que os rituais têm na música o seu pivô cujas canções são traduções sonoras dos rituais e da concepção cosmológica para o povo Kamayurá.

Através das minhas observações e análises percebo elementos (música – pivô e enquanto tradução sonora dos rituais) em comum entre os Kamayurá e os Ràmkkamẽkra/Canela. Além dessa semelhança, percebo outros pontos em comum que considero como importantes de serem destacados: a música como chave da performance; a seqüencialidade dos cantos, uma organização musical dos rituais com planos intercancionais (cadeia de cantos com seqüências cronológicas e temporais restritas ao dia ou a noite).

Nesse contexto, considero que os *amji kĩn*, através de seus cantos e danças, perfazem um momento compreendido como um ato de recriação de momentos primordiais, pelo fato de serem os cantos aprendidos com os seres que compõem o *pjê cunẽa* (Universo). Ao executá-los, os Ràmkkamẽkra/Canela promovem a reprodução e manutenção de todas as espécies existentes do *pjê cunẽa*.

Os *amji kĩn* servem como atos comunicativos. São formas de estabelecer contato, comunicação com os seres do universo, através dos cantos que são seus próprios atos verbais. Alegando-se, os Ràmkkamẽkra/Canela alegam os demais seres do mundo e contribuem para que eles possam se reproduzir com mais amplitude e vigor. Mas é importante frisar e repetir uma vez mais que essa reprodução do *pjê cunẽa* também se estende aos Ràmkkamẽkra/Canela, pois sem *amji kĩn* não há reprodução deles. Estabelece-se, nesse contexto, uma imersa identidade com todos

os seres existentes, seres esses que são vistos, percebidos e considerados repletos de uma mesma condição de humanidade.

Considero que os *amji kîn*, com seus cantos e danças, são ações fundamentais para a vida Ràmkkôkamêkra/Canela, pois não são apenas festas para os humanos, mas veículos de comunicabilidade para todos os seres do *pjê cunêa*, para que estes possam se reproduzir. Tais eventos são fortes elementos de sua identidade como forma de reproduzir momentos passados que necessitam ser realizados e investidos por operações de extrema complexidade e rigor, pois só assim é possível construir e fortalecer corpos, pessoas e o mundo. Assim como Tugny (2009) aponta a música como a ciência Maxakali, considero que esse é também o *status* da música para os Ràmkkôkamêkra/Canela.

Proporcionando a existência de comunicabilidade entre todos os seres que vivem no *pjê cunêa* (Universo) possibilita que os *amji kîn* promovam alegria e reprodução de todos eles. Esta condição decorre da concepção amplamente verificada nos povos ameríndios de que todos os seres que vivem no *pjê cunêa* possuem um elemento em comum (humanidade) que garante a todos eles a capacidade de serem sujeitos ou de terem uma perspectiva. Para a maioria desses povos no princípio dos tempos todos os seres ou tinham forma humana, ou se comunicavam numa mesma linguagem e em algum momento perderam a capacidade de se comunicar ou se transformaram em outros seres. Hoje para a maioria essa comunicabilidade se restringe as atuações dos xamãs (Melatti, 1978: 82; Crocker, 1990: 311).

Nas entrevistas realizadas com cantadores de diferentes povos Timbira¹⁰⁰, ficou enfatizado o quanto a vida ritual e os cantos são importantes para esses povos. Por exemplo, no ritual do *Pepcahàc*, os jovens precisam aprender o canto dos espíritos e, ao executá-los sentados no pátio, uma amiga formal se posiciona atrás do jovem e o protege contra os poderes dos espíritos.

¹⁰⁰ Realizei muitas entrevistas com cantadores Timbira durante meu tempo de trabalho como assessora do CTI para o Programa Timbira, quando trabalhei no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxyj Hêmpejxà, em Carolina (MA).

Assim, a centralidade da música nesses povos marca uma condição ontológica de demarcação da situação existencial, pois sem os cantos não tem *amji kîn* e sem as festas não há reprodução social nem reprodução cosmológica. Ao cantarem, os Timbira não apenas executam canções que os identificam entre si, numa identidade relacional e contrastiva. Os cantos fazem mais que isso, pois os interliga ao *pjê cunêa* e lhes dá uma identidade ontológica pela intersubjetividade estabelecida com os seres do universo, constituída também através dos cantos.

Para pensar essa agencialidade relacionada aos cantos, recorro a uma categoria nativa explicada por Crocker (1990: 323-337). Para ele, existem dois termos na língua daquele povo que exprimem a concepção deles da relação entre elementos. Trata-se dos termos *aypên katê* (traduzido para o inglês como paired), que Crocker afirma ser algo que está relacionado em par [no português = empareado; emparelhado]). Explica Crocker: “quando dois ítems são ‘similares’ em algum aspecto, são aceitáveis culturalmente como estando empareados, os Canela dizem que estes ítems são *aypên katê*” (Crocker, 1990:323).

Assim, Crocker argumenta que os ítems em relação de *aypên katê* podem estar relacionados de dois tipos. *Ipipror*: trata-se de emparelhamento em relação de complementaridade, como quando dois corredores de tora correm lado a lado. *Aypên cunã mã*: trata-se de emparelhamento em oposição, como quando dois corredores correm no *krĩcapé* (rua em frente às casas) um em cada sentido de tal forma que se encontrarão em algum ponto. Crocker aponta diversas situações em que estes emparelhamentos podem ser verificados variando sua extensão (1990, p. 323). Entretanto aqui chamo a atenção para a aplicação desta análise para a relação que se estabelece entre os diferentes seres que compõem o *pjê* e para os cantos.

Crocker utiliza estas categorias para pensar os processos de transformação nas formas (estado) e transformação na consciência (idéia). Para ele um ítem, quando transformado de estado é percebido como estando em oposição com o seu estado anterior à transformação, isto é, com o

próprio item modificado. Cita como exemplo a carne crua e a carne cozida que estão em oposição, por representarem “natureza e cultura” (Idem, p. 333). Já a relação entre lenha e carne é compreendida como em complementaridade com a carne cozida. Assim, fogo e madeira são agentes de transformação. Mas na presença do elemento transformador, a carne continua o mesmo pedaço, mas mudou de estado (de crua para cozida). Quando se trata de “transformação na consciência”, um terceiro elemento agindo como modificador dos itens em oposição fica em paralelo com o primeiro item do par possibilitando a este item, às vezes, estar em relação de emparelhamento complementar com o secundo, com o qual inicialmente estava em oposição. Para explicar, Crocker recorre a um exemplo: a relação dos *mehhĩ* com os animais de caça (*pry-re*). Eles estão em oposição uns aos outros. Um caçador e sua arma (*katõk*) estão em relação de emparelhamento complementar. Da mesma forma, um caçador está em relação de emparelhamento complementar com seu resguardo para caça (*Mẽ Ipiyakri-xà*), assim como com os “medicamentos” que utiliza em sua preparação para ser caçador. A estrita observação deste resguardo e suas restrições transformam o caçador e o coloca em relação de emparelhamento complementar com a caça com a qual estava inicialmente em oposição.

Considero que os cantos também possuem essa capacidade transformacional, através da possibilidade de colocar o sujeito emparelhado com o que está sendo cantado e fazer com que este sujeito adquira as forças e as características que ali são recitadas repetitivamente. No momento do recital dos cantos, o sujeito adentra uma outra esfera que lhe possibilitará entrar em contato com diferentes sujeitos que ali fazem do cantador apenas uma porta de saída cancional. Mas essa porta de saída recita os cantos que possuem palavras extremamente fortes ao serem executados. Os cantos possuem forças e proporcionam ações que devem ser previamente pensadas ao serem executadas.

O fato destes seres (animais e plantas) possuírem a personitude é o que os leva a exercerem a atividade de ensinamento aos xamãs, ação essa que tem como consequência o aprendizado de diferentes rituais hoje executados entre os Ràmkkõkamẽkra/Canela. Além dessas ações externalizadas

por plantas e animais, as plantas são classificadas levando em consideração características aplicáveis aos gêneros masculinos e femininos. Diante dessas capacidades de agência e de intencionalidade as plantas podem ocasionar a morte, como é o caso da mandioca e da pimenta ardida ou da fava amarga. (Soares, 2010)

A idéia de emparelhamento entre esses seres, associadas aos seus agenciamentos, é de que todos os seres (plantas, animais, doenças etc) são seres dotados de personitude, de consciência e intencionalidade, é que faz com que seus *amji kîn* busquem estabelecer relações com esses diferentes seres que compõem o *pjê*, além das relações que são efetivadas com os espíritos de forma muito cuidadosa dentro de alguns rituais.

Conjugado a esse universo existe uma grande quantidade de músicas e de momentos musicais com uma determinada função para a vida social e cosmológica, que necessitam ser realizadas dentro de um sistema pensado e refletido pelos *Ràmkkâmêkra/Canela* com cuidado e muita atenção aos acontecimentos dentro da sociedade.

Este universo musical Timbira, foi abordado em alguns artigos da etnomusicóloga Kilza Setti (1997, 2000, 2004). A sua abordagem está centrada em dois aspectos. O primeiro na musicologia, no qual ela analisa os cantos do *Parcahàc* (ritual de finalização de luto realizado pelos povos Krahô, Apinaje, Pukobjê e Krikati), cujo material colhido pela autora, na aldeia Rio Vermelho do povo Krahô, é analisado do ponto de vista técnico musicológico. O segundo aspecto, descreve o cenário musical de execução desses cantos, tratando de aspectos da musicalidade desses povos com relação aos variados tipos de emissão e articulação das vozes solistas dos cantadores acompanhados pelo maracá, pelas vozes femininas e por instrumentos musicais, além das chamadas e recitações dos animadores, como forma de estimular e encorajar os envolvidos na tarefa musical-ritual. Através de todo esse conjunto, está o conjunto feminino com suas diversas vozes e intervalos variados no qual desenham comportamentos vocais ascendentes e descendentes, além de manterem-se num

paralelismo que emite extraordinário vigor (Setti, 2004, p. 64). Segundo a autora, os recursos vocais dos povos Timbira permitem construir textura sonora e montagens polifônicas, com usos de microtons nos cantos solistas e nos cantos das mulheres. As melodias, nos cantos Timbira, são construídas em escalas de três, quatro, cinco e seis sons frequentes e geralmente polarizados por centros tonais aproximados.

A análise feita pela autora é importante, mas restringe-se ao universo da análise técnica do canto em si, a qual merece ser complementada com análises e interpretações antropológicas. Isto é reconhecido pela própria autora ao se questionar sobre como seria possível uma aproximação com os “segredos” musicais Krahô e de como entender o modo Timbira de fazer música. Nessas reflexões, a autora conclui que a única possibilidade seria se, após a sua morte, ela pudesse renascer enquanto uma Timbira para poder entender suas teorias musicais e seus “segredos” (Setti, 1997, pp. 238-239).

Sendo que cantar é sustentação para o homem e para o mundo, o saber sempre foi e sempre será a porta de entrada para diferentes mundos. E os *mẽhhi*, assim como outros povos indígenas e não-indígenas, veem também dessa forma. Por isso há uma busca constante por saber, por adquirir o conhecimento do outro. Não para se transformar no outro, mas como forma de adquirir poderes desses outros, que podem até ser inimigos admirados que precisam ser consumidos de outras formas. Como coloca Seeger (2015: 128), “O saber é uma forma importante de poder para maioria dos grupos indígenas sul-americanos”. E os Ràmkkamẽkra/Canela, assim como os Kĩsêdjê, ao se apropriarem dos cantos, incorporaram estruturas de saber e poder. No caso dos Ràmkkamẽkra/Canela, especialmente dos animais e plantas, mas também dos inimigos com quem travaram longas batalhas.

O repertório musical dos Ràmkkamẽkra/Canela é recheado por cantos de diferentes povos. Isso é perceptível em toda a estrutura do universo músico-ritual que tratei nesta tese. Tantos

daqueles que hoje constituem esses povos, como daqueles que eram inimigos declarados e que, pelos relatos, também eram povos jê. Essa diversidade encontrada nos diferentes sistemas cancionais, com uma variedade cancional espetacular, também pode ser observada na fala. É um fato muito apontado, entre os casais formados por cônjuges de povos diferentes, que por inúmeras vezes entraram em conflitos conjugais por questões relacionadas às formas de falar que cada um possui. Parece ser uma coisa simples e que, para muitos pesquisadores, essas diferenças teriam sido diluídas com o tempo¹⁰¹. Mas não é isso que acontece, porque a própria sociedade construiu estruturas para demarcação dessas diferenças existentes entre esses povos.

Os cantos perpassam por esse caminho das diferenças, pois os conjuntos cancionais do *pepcahàc*, aqueles aqui destacados como o conjunto cancional *pepcahàc*, está estruturado pelos cantos de dois povos, os *Mēmortũmre* e *Irôm catêjê*. A estrutura do pátio reflete toda essa conjunção de diferentes povos ali reunidos em que esses sujeitos são reconhecidos enquanto pertencentes a um determinado povo. E isso é evidenciado e marcado como uma renovação das alianças durante a apresentação do ritual dos *Tamhàc*, no *pepcahàc*.

Para os Ràmkôkamêkra/Canela a euforia é proporcionada pelo canto, especialmente pelos *Ihkên pej*, cantos que apresentam um andamento rápido e o poder de euforia que eles consideram no mais alto grau. Por isso esses cantos sempre são realizados nos momentos quase finais, tanto de uma sessão de cantos no pátio, como nos rituais relacionados aos reclusos. Nestes momentos homens e mulheres participam de forma ativa e contagiante.

Como já abordei em outros momentos, cantar implica diretamente em reproduzir a si mesmo e ao mundo e também em afastar doenças e outros malefícios. Assim como Carneiro da Cunha (1978) destacou sobre a limpeza da aldeia, o cantador promovendo alegria na aldeia ele se torna um

¹⁰¹ Veja-se, por exemplo, Oliveira (2006) que se refere aos Ràmkôkamêkra/Canela como um “amalgama” entre diversos povos Timbira. Vimos nessa tese que os diversos povos que formaram os atuais Ràmkôkamêkra/Canela, continuam se mantendo com seus membros, seja através do papel cerimonial do *Tamhàc*, seja através da filiação paralela que liga os homens ao povo de origem de seu pai, e as mulheres ao povo de origem da sua mãe.

instrumento que afasta as doenças e os espíritos ruins que chegam com a tristeza e a falta de movimentação. E nessa perspectiva os cantos, que compõem os diversos sistemas cancionais aqui propostos, têm por finalidade essa função reprodutiva e agentiva de gerar novos seres e proporcionar a produção de forma intensa daqueles que estão alegres. E esta só é possível por conta do movimento produzido e uma aldeia em festa, animada e com bastante movimento.

Nos cantos do *pepcahàc* percebemos uma alteração de ritmo e de sonoridade de forma constante. A estrutura da mensagem tem uma importância relevante para o emissor e para o receptor que a recebe enquanto um veículo com efeito agentivo (Cesarino, 2003). Não estou colocando os cantos aqui em análise enquanto cantos de cura, como faz Cesarino. Mas interpreto que esses cantos têm por excelência o poder de ação sobre as pessoas e sobre o mundo e que, por isso, são vistos enquanto agentes de sustentação. Esta parece ser uma qualidade particular de muitos sistemas cancionais desses povos, especialmente daqueles relacionados à iniciação e formação masculina.

Os cantos do *pepcahàc* são utilizados nesse sentido e umas das funções da repetição é a ação e a força desses cantos sobre o espaço, sobre o mundo e sobre os sujeitos.

Percebemos essa ação nos cantos do *pepcahàc* através dos próprios versos dos cantos. Eles são “carregados” de expressividade e de força a ser adquirida, seja da pedra (ouça canto 106. *Pepcahàcamji kīn* – Áudios. Folder: conjunto cancional *Pepcahàc*), seja da onça (ouça canto 107 *Pepcahàcamji kīn* – Áudios. Folder: conjunto cancional *Pepcahàc*). Os cantos exemplificam o que significa transformar-se num *pepcahàc*: ser individualista, forte, guerreiro. Ser forte como uma pedra e feroz como uma onça ou ter a vocalização gutural do macaco guariba que pode ser ouvida a quilômetros de distância.

Por isso, os cantos do *pepcahàc* visam proporcionar aos reclusos corpos fortes e preparados para lidarem com os *mê carô* (espíritos) pois durante toda a sua vida os reclusos estarão sempre no limite entre as aldeias dos vivos e a aldeia dos mortos. Por isso a necessidade de enfrentar e de

ordenar que o *carõ* vá embora, como podemos ver em um canto (ouça canto 28. *Pepcahàc amji kñ* – Áudios. Folder: conjunto cancional *Pepcahàc*).

Outra observação importante é com relação aos cantos referentes às aves existentes no sistema cancional do *pepcahàc*. Dos cento e sete cantos noturnos, quarenta e tres cantos são referentes a diversas aves. Entre elas estão algumas admiradas por esses povos, como é o caso das araras. Outras que são temidas como o pica-pau e o xic-xic (conhecido regionalmente como pássaro-saci), além de outros pássaros que são associados ao *carõ* de pessoas mortas que voltam com a intenção de levar outras pessoas da família. E esses pássaros, ao serem avistados próximos às aldeias, trazem muito temor a todos que estão por perto.

Existem também alguns cantos nesse repertório referentes a outros pássaros que são temidos, mas também admirados. A aqui os Ràmkkôkamêkra/Canela destacam os Gaviões considerados os chefes, aqueles que possuem mais poder, que são corajosos, são os verdadeiros chefes de todos. São temidos e admirados, assim como devem ser os reclusos *pepcahàc*.

Os cantos agem como instrumentos de adquirir atributos e características que sejam possíveis de serem utilizados para constituir os corpos e as mentes dos *pepcahàc*, preparando-os para lidar com as adversidades. As ações expressas e realizadas com a execução de cada um dos cantos nos leva a perceber como ações parecidas são executadas pelos *pepcahàc* reclusos. Assim como fazem os *hàc* (gaviões) em sua relação com as comidas, também o fazem os *pepcahàc*. Também a relação entre cantar o canto do milho branco, com o uso desse milho como alimento nas práticas dos resguardos. Assim como a importância do canto da fava e o seu uso no pulso para tornar a flecha leve. Todas as ações, como o cuidado e a vigília constante com aqueles que podem estar por perto, numa referencia aos inimigos, presentes em vários cantos. Por isso é importante ficar sempre atento a todo e qualquer barulho e também ao rastro que pode estar sendo deixado. Todas essas ações revelam a mesma lógica que vale para as habilidades do bom caçador.

Entre esses cantos também podemos observar cantos relacionados a “Deus e Jesus” (que mencionei anteriormente) que foram incorporados em momento relativamente recente. Os cantores com quem conversei falaram de quando esses cantos foram elaborados para o repertório do *pepcahàc* e nominam também o cantador que os colocou entre os cantos noturnos. Aparentemente não houve questionamento quando foram incluídos. E não se questionou, provavelmente, porque o objetivo dos cantos do sistema cancional do *pepcahàc* é o acesso a esses poderes agentivos do que é cantado. Por isso inserir cantos ligados a Deus e Jesus é cabível. Pois no *pepcahàc* é onde se pode ter acesso a todos os tipos de poderes agentivos, os quais também estão presentes nos princípios da formulação religiosa cristã. Vale a pena enfatizar outra vez, que talvez esse lugar seja o ideal para essa possibilidade de inserção de cantos cristãos, pelo fato de ser um sistema que possui cantos que funcionam com um determinado tipo agentivo sobre o mundo e sobre os seres. Deus e Jesus, neste sentido, são “outros” com cujos poderes pode ser bom ter relação no processo de formação da pessoa.

Os cantos em rituais como o *pepcahàc* estão sempre em oposição aos *mêcarõ* (espíritos, almas, sombras e reflexos) indicando que o contato com esses seres durante esse período são vitais para a construção e transformação do corpo e da pessoa. Como coloca Coelho (2002:536) *os índios* (aqui no caso os Jê), *não encaram o karõ como uma questão de doutrina, mas como algo aberto a inspeção empírica: denotando não uma substância, mas um modo de ação*, ou seja, seres com os quais não se descarta o contato por total, por serem eles necessários nessa relação de alteridade entre vivos e mortos e na formação, construção e transformação dos jovens em adultos fortes, resistentes e guerreiros para a vida.

Giannini (1992), ao tratar de uma cerimônia de nomeação masculina e feminina – Tàkàk-Nhàk -entre os Xikrin, percebeu a relação dessa sociedade com as aves e como os ornamentos, cantos e coreografias são marcadores de uma cosmovisão Xikrin. No caso dos Xikrin as duas sociedades são gavião real (*àkti*) e a ema (*mãti*) que estão relacionados ao ritual de nomeação *Bep*.

Já entre os Ràmkôkamêkra/Canela as duas sociedades são gavião (*hàc*) e marreco (*côjcaju*) que estão ligados ao ritual de formação masculina *pepcahàc*.

Ao tratar dessas sociedades cerimoniais, Giannini destaca outro ponto que considero interessante e parecido com os Ràmkôkamêkra/Canela. Trata-se do fato de uma mesma pessoa pertencer a sociedades cerimoniais diferentes (1992, p. 60), assunto que abordei no capítulo três desta tese, destacando a partibilidade dos sujeitos masculinos.

Tais sociedades têm ações específicas nesses rituais, tanto entre os Xikrin como entre os Ràmkôkamêkra/Canela. No caso dos Xikrin, as nominadas são arranhadas simbolicamente com as garras do gavião real gerando, dessa forma, a obtenção da identidade humana e social, ao ser transmitida a essência da humanidade possibilitando às iniciadas a força e a beleza das aves.

O caso dos Ràmkôkamêkra/Canela, as aves não estão associadas à essência de humanidade, porque não há a distinção de humanidade e animalidade. Tudo no mundo são seres capazes de agenciamento. A semelhança com os Xikrin remete à questão da força e da beleza que tais aves podem proporcionar aos Ràmkôkamêkra/Canela. E isso pode ser percebido através das pinturas relacionadas a diferentes aves e também da empenação em diferentes momentos da vida. Mas essencialmente através dos cantos, pois estes possuem o poder de transmissão de tais qualidades e características das aves de outros seres.

Os materiais produzidos por Tugny em colaboração com pesquisadores Maxakali e também por seus orientandos da UFMG, mostram um pouco da riqueza sonora dos cantos Maxakali, enfatizando uma produção acústica densa com sobreposição de cantos trazidos por diferentes espíritos e seres que fazem parte do mundo para eles, enfatizando como a própria autora coloca:

“as vozes que emanam da casa dos cantos noites a fio estão investidas em operações de extrema complexidade e rigor: comparação, mensuração, variação, desmembramento, multiplicação, modulação de tempo, enumeração, distinção, refração, enfim, um sem número de agenciamentos que parecem

potencializar esta prospecção criteriosa que fazem sobre o mundo e suas forças.” (Tugny, 2009: p.13)

Os materiais sonoros dos Ràmkkôkamêkra/Canela não possuem, talvez, tanta densidade sonora quanto à dos Maxakali, como por exemplo, os *hemex* que trazem sonoridades extremantes graves e que podem aparecer a qualquer momento (Tugny, 2011: p.77), além dos sons de flautas e apitos, proporcionando um cenário acústico de fúria, terror e humor com gargalhadas estrondosas do *kuxex*, demonstrando uma densa produção acústica. Mas um ponto a ser refletido é a extrema preocupação que os Ràmkkôkamêkra/Canela externalizam com o seu material sonoro. Percebi, ao longo da pesquisa, especialmente entre os cantadores mais velhos, uma preocupação constante com padrões sonoros que determinados cantos possuem. Como no caso dos cantos do conjunto cancional *pepcahàc* em que os cantos iniciais possuem andamento e altura da voz diferentes das demais partes desse conjunto cancional, ponto esse que abordaremos adiante, ao tratarmos desse conjunto cancional.

Outro ponto muito evidenciado ao longo das performances musicais Ràmkkôkamêkra/Canela foi referente à sonoridade que os instrumentos musicais devem produzir de acordo com o *amji kîn* que está sendo desenvolvido. Ao conversar com um jovem tocador de trompete de chifre, ele relatou-me que jamais toca nos cantos noturnos, pois ainda não sabe executar os sons referentes a esses cantos. Ele diz que apenas sabe tocar o instrumento para os cantos da tarde e para alguns cantos da madrugada e também para a corrida de tora.

Outra preocupação muito constante no que os Ràmkkôkamêkra/Canela consideram por estética musical, está atrelado à polifonia. Parece haver uma busca constante por vozes que se sobressaem, sem eliminar, no entanto, outras diferentes vozes e as belezas contidas numa determina voz, mas sim à perfeita sincronia entre diferentes vozes que se harmonizam. Essa é uma característica muito comum nos cantos de pátio. Especialmente nos *incred cati* e *incred cahàc* que possui, além do cantador mestre solista, o conjunto de mulheres que fazem parte do *hōkrepôj*. Esses

momentos dos cantos de pátio, especialmente nos cantos noturnos, marcam as brincadeiras e provocações entre mulheres e homens. Algumas vezes pude presenciar casos em que o cantador, por achar que o conjunto feminino estava cantando baixo demais, ou fraco como eles colocam, pegou um tição do fogo e passou nas pernas das mulheres. Nesse momento, todas se esquivaram se afastando da brasa e logo começaram a cantar bem alto fazendo com que toda a aldeia pudesse escutar o concerto que ali estava sendo executado. As mulheres também podem, durante esse momento, fazer piadas da fraqueza do cantador, provocando-o ao ponto que ele acelera os cantos e exige muito mais das vozes femininas. Essas brincadeiras e provocações são executadas especialmente durante os cantos *inrel cahàc* da noite e da madrugada. Já os *inrel cati*, tanto o conjunto feminino quando o cantador mestre dificilmente adere a esses tipos de brincadeiras. Segundo eles, os *inrer cati* são cantos que possuem seriedade por parte dos cantadores e porque são cantos muito especiais que necessitam de respeito e atenção a sua execução.

Menezes Bastos (1996, 2007) tem levantado como hipótese de trabalho algumas semelhanças possíveis de serem verificadas nas estruturas das músicas ameríndias das terras baixas da América do Sul, que são: a) estrutura núcleo-periferia, b) estrutura seqüencial (de suíte), c) estrutura mito-música-dança e d) variação. Salvo suas diferenças, considero que tais estruturas, especialmente as três últimas são satisfatoriamente verificadas entre os Ràmkôkamêkra/Canela, sendo que a primeira necessitaria de maiores aprofundamentos. A aproximação talvez possível de se refletir aqui entre núcleo e periferia, seriam as músicas de pátio que possuem solista e um conjunto de vozes femininas, considerados mestres ao centro e na periferia do pátio o animador que, com sua voz plena, chama a todos e os anima com chamados e gestos onomatopéicos. Este se posiciona atrás do conjunto de cantoras enquanto que os dançarinos se posicionam atrás do solista. Além do seu canto de animação e em alguns cantos de pátio um desses dançarinos, de posse do trompete, toca-o em ritmo adequado à música em execução e também nos intervalos dos cantos vocais. Mas considero que este é um ponto que precisaria de mais atenção para possíveis comparações e um

melhor conhecimento do que Menezes Bastos está se referindo por periferia. Considero ainda que esta estrutura também possa vir a ser refletida dentro de alguns conjuntos cancionais no sistema cancional *pepcahàc*, especialmente no conjunto cancional *pepcahàc*, devido à disposição dos executores dos cantos em círculos com o cantador mestre ao centro do grupo.

Com relação à estrutura sequencial, Menezes Bastos coloca que tais canções são organizadas em blocos, frequentemente identificadas com partes do dia. Este ponto de identificação lembra muito os cantos do *krĩcape* (rua circular) que são identificados com partes do dia, mas este é apenas um conjunto dentro de um sistema maior. Mas todos os conjuntos cancionais do *pepcahàc*, como podem ser observados no quinto capítulo, tem as suas estruturas pensadas em blocos seqüenciais inalteráveis. Pode até ser que aconteça do cantador esquecer de cantar algum canto desse bloco, mas isso acontece muito mais por esquecimento, pois os cantos para os Ràmkkòmãkra/Canela possuem uma estrutura que dificilmente pode ser quebrada ou alterada. Segue-se nesse caso uma rigidez seqüencial dos cantos.

Com relação à estrutura mito-música-dança esse é um ponto central para quase todos os *mẽ amji kĩn* dos Ràmkkòmãkra/Canela. Quando iniciei o trabalho de registro dos cantos do *pepcahàc*, foi um ponto muito colocado pelos cantadores de como os cantos estão atrelados às narrativas míticas, especialmente aquelas ligadas à saga de antepassados seus que, em contato com seres de outras aldeias (peixes, lontras, jacarés, gaviões e outras aves), conseguiram aprender com tanta sabedoria e rapidez repertórios tão complexos, assim como as corridas de toras e todas as pinturas relacionadas a cada uma das festas.

Os cantadores velhos também associam determinados cantos a determinados povos que estão reunidos na aldeia Escalvado. O próprio sistema *pepcahàc* possui alguns cantos do povo *Irõm catêjê*, mas em sua grande maioria são cantos *Mẽmortũmre*. Também são reconhecidos em outros repertórios cantos dos outros povos. Especialmente os cantos da casa de *wỳhty* possuem essa

singularidade. Ao longo da pesquisa percebi que os *Mēmortũmre* privilegiam o aprendizado de repertórios que possuem em sua grande maioria cantos dos *Mēmortũmre* e por vezes escutei: "eu sei esse canto, mas não canto esse aí não, porque ele não é um canto *Mēmortũmre*".

Mas voltando a estrutura mito-música-dança, para os Ràmkkòmãkãkra/Canela os cantos só existem por conta das narrativas míticas. No caso do *pepcahàc*, como consta no quinto capítulo, a narrativa conecta-se ao mundo das aves. Mas é uma festa executada pelos gaviões. As letras dos cantos possibilitam essa visualização dos cantos com as aves, pois boa parte do repertório, como pode ser verificado nos anexos desta tese, trata das mais diversas aves. Tanto aquelas por quem eles suprem admiração, como é o caso do próprio Gavião, quanto por aquelas que eles demonstram medo e determinados cuidados, como o pica-pau e do pássaro-saci. Mas aqui cabe a questão, então porque cantar também esses cantos que tratam dessas aves que estão por excelência associadas a pássaros que expressam a morte? A única resposta que me foi possível perceber ao longo da pesquisa de campo foi com relação à liminaridade porque passam os reclusos. E que estes necessitam serem colocados nessas situações como forma de construir corpos fortes e também mostrar aos *mẽcarõ* que os reclusos estão vivos e que necessitam ser vistos assim pelos mortos, como forma de evidenciar a vida diante da morte e dos mortos.

Além da associação com as narrativas míticas, outro ponto que Menezes Bastos coloca, que para os Ràmkkòmãkãkra/Canela é imprescindível, relaciona-se à dança. Mas aqui não quero enfatizar somente a dança em si, mas uma performance muito mais ampla e que, sem ela, os cantos nenhum sentido tem. Como colocam os Ràmkkòmãkãkra/Canela, não adianta o cantador ter memória boa se ele não realiza os passos certos, os saltos certos, a performance que cada canto determina. Para cada canto de cada um dos conjuntos cancionais, há uma linguagem corporal específica e que necessita ser realizada com o rigor necessário, segundo os velhos cantadores. Pois somente assim os cantos terão os efeitos desejados e necessários. As palavras são fortes, mas sem o movimento certo do corpo de nada adianta, diz Francisquinho Tephot Canela. E adensado a essa dança está a pintura

corporal, seja ela de urucum, pau-de-leite ou mesmo a empenação, a pintura corporal está associada ao fortalecimento e a proteção do corpo. Esse é um ponto central quando se constroem corpos e pessoas, quando se reintroduz reclusos ao convívio social e quando quer se diferenciar vivos e mortos. Essas são as principais funções das pinturas para os Ràmkôkamêkra/Canela, além daquelas estéticas.

Com relação à variação Menezes Bastos (2007: p.303) destaca os materiais temático (motivos) como a repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e outros.

Concentrarei o meu foco no que Menezes Bastos destaca como repetição, por conta de ser esse um ponto muito importante apontado pelos Ràmkôkamêkra/Canela ao tratar dos cantos do *pepcahàc*. Segundo eles, os cantos funcionam como uma sustentação que, pelo que consegui perceber ao longo do campo, constrói-se de duas maneiras: 1- através dos cantos que alimentam esses povos através da alegria e da euforia e realizado de forma coletiva; 2- Através dos cantos que sustentam a construção singular dos corpos.

Para discutir o material temático da repetição irei recorrer inicialmente aos apontamentos de alguns autores. Inicialmente, em Jakobson ([1963]2001), sobre a similaridade e a contigüidade nas tradições orais:

“Na arte da linguagem, a interação desses dois elementos é particularmente marcante. Uma rica matéria para o estudo dessa relação pode ser encontrada nas formas de versificação em que o paralelismo entre versos sucessivos é obrigatório, como por exemplo na poesia bíblica ou nas tradições orais da Finlândia ocidental e, até certo ponto, da Rússia. Isso fornece um critério objetivo para julgar aquilo que, numa dada comunidade lingüística, vale como correspondência. Uma vez que a todo nível verbal — morfológico, léxico, sintático e fraseológico — uma ou outra dessas duas relações (similaridade e contigüidade) pode aparecer e cada qual num ou noutro de seus aspectos — uma gama impressionante de configurações possíveis se cria. Um ou outro desses dois pólos cardeais pode prevalecer. Nas canções líricas russas, por exemplo, predominam as construções metafóricas, ao passo que na epopéia heróica o processo metonímico é preponderante” (p.38).

Foi pensando nas diferentes utilidades e recursos dado ao paralelismo, como bem coloca o autor acima, que despertei para alguns pontos referentes ao paralelismo nos cantos dos Ràmkkàmẽkra/Canela.

Para Finnegan ([1977]1992) o paralelismo (repetição) é uma característica, que ela considera básica na arte verbal tradicional e desvinculada, em sua origem, da escrita, sendo que esta repetição estaria vinculada a uma estratégia expressa pela perspectiva de uma estética prazerosa e elegante por parte do narrador.

Franchetto (1989), ao estudar a forma e o significado na poética oral Kuikúro, recorre ao paralelismo, este como um jogo de reflexos e refrações cujo domínio e controle destacam a arte dos “donos de estórias”. Para analisar essas manifestações de paralelismo, a autora trata de três gêneros verbais dos Kuikúro (narrativas, conversas de chefe e rezas), destacando o contorno entonacional e as variações de altura da voz. Creio que essa forma poética também se faz presente nos cantos Ràmkkàmẽkra/Canela, como argumentarei adiante.

Já Cesarino (2006) utiliza o conceito de paralelismo, especialmente dos efeitos de repetição e justaposição, para analisar as artes verbais xamanísticas na América do Sul. Através da repetição verbal de cantos e narrativas, iluminadas pelos estudos atuais da etnologia americanista, ele destaca especialmente Viveiros de Castro (1986; 2002) e Fausto (2002), e coloca como eixos centrais as dinâmicas de personificação, agência sociocósmica e predação. Essas dinâmicas, apontadas por Cesarino, considero pontos centrais no processo de formação da pessoa no *pepcahàc* e dialogáveis com o caso Ràmkkàmẽkra/Canela.

Outro ponto considerado por vários dos autores aqui destacados (Piedade, Tugny, Cesarino) dentro do paralelismo, é a idéia da diferença de intensidade como colocada por Deleuze ([1968] 2006) capaz de proporcionar o limite da sensibilidade:

“É a intensidade, é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade. Tem ela também o caráter paradoxal deste limite: ela é o insensível, o que não pode ser sentido, porque está sempre recoberta por uma qualidade que a aliena ou que a «contraria”, distribuída num extenso que a reverte e a anula. Mas, de uma outra maneira, ela é o que só pode ser sentido, aquilo que define o exercício transcendente da sensibilidade, na medida em que ela faz sentir e, por isso, desperta a memória e força o pensamento.” (p. 303)

É através do que Deleuze entende aqui como intensidade, associada à idéia de personificação e agência sociocósmica, que tratarei especialmente o conjunto cancional *pepcahàc*. Esse conjunto de cantos é formado por cantos relacionados a diferentes espécies de animais, especialmente aves, em seguida mamíferos, plantas e outros seres. Mas antes de mergulhar nos cantos gostaria de esclarecer sobre a relação dos Ràmkkôkamêkra/Canela com seres dos quais esses povos raramente se referem a, ou os tratam como animais.

Na concepção Ràmkkôkamêkra/Canela todos aqueles que habitam o *pjê* são seres possuidores de intencionalidade, agenciamento e consciência reflexiva. E um dos grandes investimentos, especialmente nos cantos, é proporcionar ao corpo masculino, no caso dos *pepcahàc*, tomar um princípio exterior de existência e fazê-lo interior, ou seja, dota o corpo de determinadas características de algumas espécies cantadas. Esse ato, no caso do *pepcahàc*, é evidenciado através da repetição intensa de cantos que induzem a captura de determinadas características, mas também de expertises de alguns seres, como expressou Crocker (1999) e que estão na epígrafe dessa tese. Possibilidades essas que podem ser adquiridas através das repetições dos cantos associadas aos resguardos e banhos.

Quando iniciei a estudar e pesquisar sobre o *pepcahàc* sempre escuta os velhos falarem: você quer saber sobre o *amji kîñ* das aves ou dos gaviões. Essa relação com as aves e as indicações de leitura fizeram-me chegar a Feld (1990 [1982]). Este autor, ao investigar o sistema musical dos Kaluli da Nova Guiné, percebeu que os valores sociais dessa sociedade estão intrinsecamente associados à produção sonora, pois a música dos Kaluli tem por modelo metafórico os cantos dos

pássaros. Todo esse sistema, segundo Feld, está relacionado com o mito Kaluli de um rapaz que se transforma no pássaro Muni. Esse humano passa então a cantar palavras em Kaluli, mas com a estrutura melódica do gorjeio desse pássaro. Feld então, através de suas análises, detalha como cantos e outras formas de expressão verbal, como o choro e as lamentações, possuem a mesma estrutura melódica das vozes de algumas espécies de pássaros. E para isso o autor constrói uma catolagação descritiva dos pássaros e de suas relações sonoras com o sistema musical Kaluli.

Um dos pontos que considero possíveis de aproximação entre o material do *pepcahàc* dos Ràmkkàmèkra/Canela e o material Kaluli, é com relação à proximidade entre esses diferentes seres que constituem o universo e de como eles possuem uma relação tão íntima, a ponto que, no caso Kaluli, essa relação entre homens e pássaros se fundirem nos cantos. Entre os Ràmkkàmèkra/Canela e os pássaros a relação não está na questão sonora, mas sim na letra dos cantos que expressam essa relação íntima entre esses diferentes seres “gente e pássaros”, uma vez que muitos cantos estão em primeira pessoa (singular e plural), como argumentei na página 255.

Seeger (2015: p.133), ao dialogar com Feld, apontou três idéias a serem comparadas entre aos cantos Kaluli e aos cantos Kîsêdjê. O primeiro ponto que destacou foi o canto como produto de uma relação particular entre seres do universo. O segundo, é que é a ordem não-humana que oferece um modelo para a música. No caso kaluli os pássaros; no caso Kîsêdjê são diferentes espécies. E a terceira idéia é sobre o que transmitem os cantos. Ele destaca que no caso Kaluli passa pelo sentimento de tristeza e raiva, enquanto nos Kîsêdjê tristeza e euforia. É com essa terceira idéia que gostaria de dialogar com relação ao que encontrei entre os Ràmkkàmèkra/Canela, como ponto que considero central para pensar os cantos desses povos. Eles, por excelência, transmitem alegria e euforia. Apesar dos cantos do *pepcahàc* serem cantos que estão diretamente ligados a seriedade, ao respeito, sabedoria, mas que são transmissores por excelência de alegria, movimento e, portanto, de vida. Como venho enfatizando, só existe vida e um ambiente saudável porque os cantos veiculam o movimento da aldeia. Essa concepção também faz a divisão do tempo Ràmkkàmèkra/Canela, pois

são através dos *mě amji kñ* com seus sistemas cancionais, que é possível proporcionar alegria plena a todos da aldeia, e o movimento capaz de proporcionar saúde e vida a todos.

O que estou chamando de forma poética se diz respeito à maneira como esses povos se referem à linguagem dos cantos. Não se canta com a linguagem que se fala no cotidiano. Segundo eles a linguagem dos cantos é muito mais elaborada o que faz com que apenas algumas pessoas possam traduzi-las. Não chega a ser o caso dos Apinaje, em que a linguagem do cotidiano é totalmente diferente da linguagem dos cantos. Mas durante o campo foi possível perceber que não é uma linguagem que todo mundo consegue traduzir de forma livre, com muita facilidade. Muitas vezes aquilo que fora traduzido está longe de ser aquilo que realmente o canto está emitindo. Por isso o trabalho com meu *inxũ* Francisquinho Tephot Canela foi intensivo e, mesmo assim, houve letras em que a tradução foi realizada, mas o entendimento tornou-se algo impossível.

A poética musical *pepcahàc* prima por uma sonorização contínua das palavras e suas combinações, assim como também as figuras de linguagem utilizadas em que a sonoridade e a visualização desse som são valorizadas, diferenciando o sentido desta linguagem para a linguagem convencional, utilizada nas relações diárias. A poética musical encontrada nos cantos do *pepcahàc* valoriza a forma dessa mensagem, mesmo que o sentido não seja auto-evidente.

Vejam um exemplo: (ouça canto 87, *Pepcahàc Amji kñ* – Áudios. Folder: conjunto cancional *pepcahàc*).

Jõhẽnẽ wỳrỳỳ amji cairõni to tẽẽ

Wajapê quiii nee

(Exegese)

Minha serra, em direção vou me balançando

Eu sou o furão

Jõ é pronome possessivo de primeira pessoa do singular;

hẽnẽ, é o mesmo que *kên*, que significa pedra, mas nesse caso está referindo-se a serra.

Cotidianamente a serra ou pedra é denominada apenas de *kên*, mas na linguagem musical que aqui estou chamando de forma poética, a palavra utilizada é *hênẽ*. A explicação dada por Francisquinho Tephot é que a palavra *kên* não se encaixaria bem para poder cantar essa música, usando-se então *hênẽ*.

Wajapê quiii nee

Wa, significa eu (primeira pessoa do singular); *ja*, significa aqui, que esta presente; *pê* é também primeira pessoa do singular, dando então a ênfase necessária para a posição do sujeito.

Quihhire, é o nome do furão (*mustela putorius furo*) na linguagem cotidiana (sendo que *re* é o sufixo que indica diminutivo). Mas na forma poética da linguagem musical, ele é chamado de *quiii nee*, com a mesma explicação de que o sufixo *re* não se encaixaria bem no ato de cantar este canto.

Sistema Cancional Pep-cahàc: construção de pessoas e coletividades

Esse sistema, assim como os outros sistemas do tempo de *wỳhtỳ*, está intimamente conectado com o sistema cancional *cà-krĩcape-wỳhtỳ* (como vimos na figura 35, p. 167). O sistema *cancional pepcahàc* é composto pelo conjunto cancional *pepcahàc* e pelos demais conjuntos cancionais, que chamarei de conjunto cancional diurno, como uma forma de abordar todos esses cantos que são executados em momentos específicos ao longo do *amji kĩn*. O conjunto cancional *pepcahàc* é formado por cento e sete cantos, enquanto que o conjunto cancional diurno é formado por vinte e um conjuntos cancionais, totalizando noventa cantos (veja figura 67 adiante).

Construindo a pessoa: o conjunto cancional *pepcahàc*

O conjunto cancional *pepcahàc*, reúne cento e sete cantos divididos em três partes: *Ihkên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ihkên pej*, segundo a pulsação ou andamento de tais cantos. Este conjunto é executado pelo *incred catê* (cantador mestre), os reclusos *pepcahàc*, as *mêhcujxwỳ* e *mêhcujxwỳ tũm*, como já foi descrito no quinto capítulo. Esses cantos noturnos são executados todos os dias durante

o período de reclusão, começando por volta das dezenove horas. São cantos inicialmente executados pelo mestre cantador que os inicia sentado em sua esteira com as pernas dobradas, segurando o seu bastão *kô*, sempre com o olhar voltado para baixo e numa profunda concentração. Os cantos que perfazem a primeira parte do conjunto noturno são recitados com andamento lento, iniciando pelo cantador mestre e em seguida acompanhado pelos reclusos e também pelas *mêhcuixwỳ* e *mêhcuixwỳ tũm*. Estas o seguem com uma voz aguda e baixa e são cantos executados em uníssono por todos que ali se encontram.

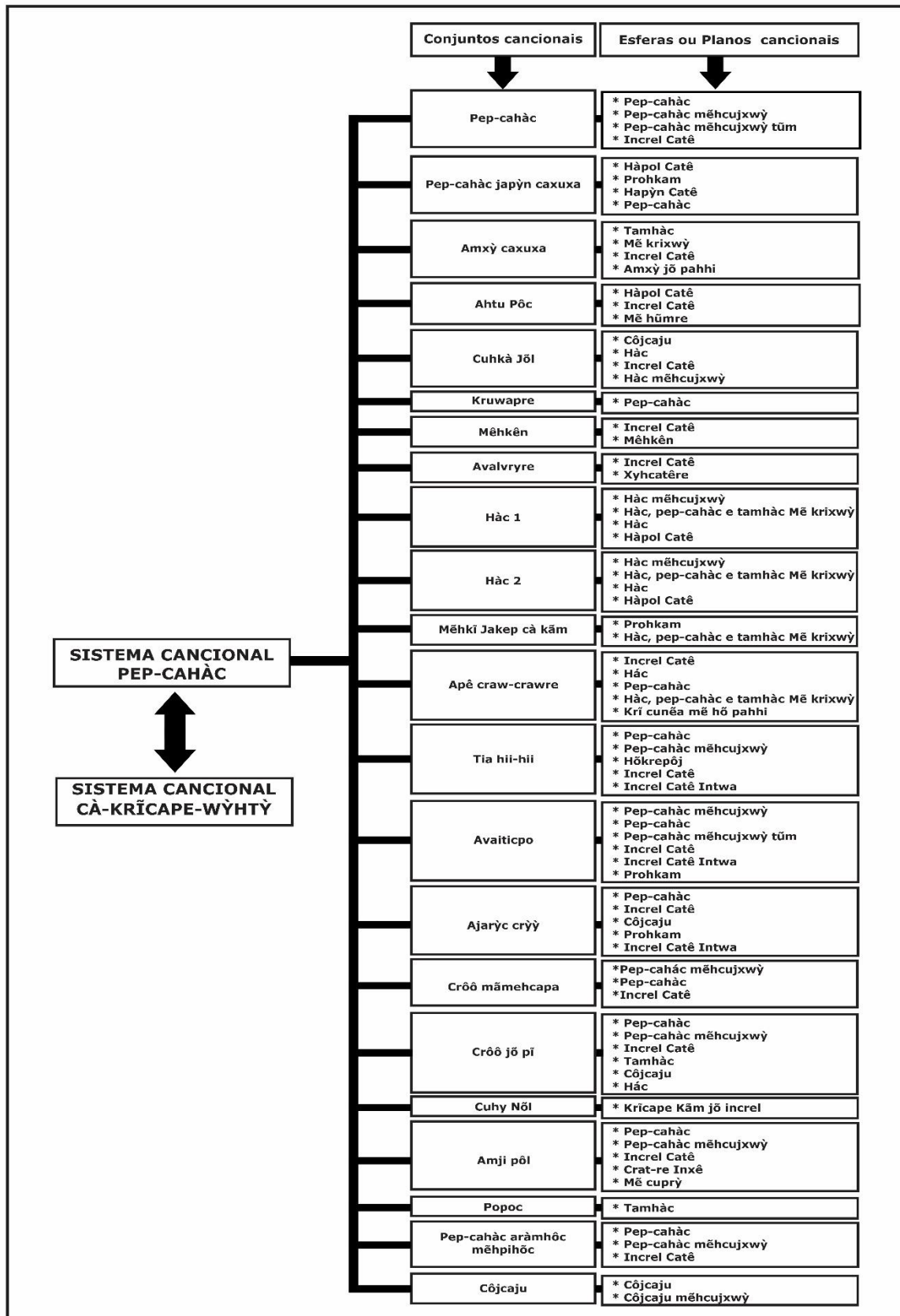


Figura 67 – Sistema cancional pep-cahàc

Uma das finalidades desse conjunto cancional é a formação da pessoa masculina, colocando o recluso em contato, de forma muito cuidadosa, com o mundo dos espíritos e com o mundo dos cantos. A ênfase durante a execução desse conjunto cancional é em preparar as pessoas para serem capazes de desempenhar adequadamente os seus papéis como cantadores, corredores, *caj*, trabalhadores, comandantes, pois são sujeitos fundamentais para a vida em comunidade. Portanto, esse conjunto cancional ressalta, reforça a formação do sujeito para ele e sua família, mas também por estes terem papéis sociais de grande importância para a vida em coletividade. Mas apesar de serem sujeitos sociais essenciais para suas comunidades, a formação aqui reforça os laços daquela pessoa, o recluso, enquanto sujeito singular reforçando as suas relações de parentesco e de amizade formal, como pode ser verificado no quinto capítulo.

Fortalecendo a coletividade: o conjunto cancional diurno

O conjunto cancional diurno, realizado durante o *pepcahàc* é composto pelos conjuntos cancionais: *pepcahàc japỳn caxuxa* (cantos da prisão do *pepcahàc*); *amxỳ caxuxa* (cantos da cerimônia do maribondo); *ahtu pôc* (cantos da queimada do capim que estabelece a saída para a caçada), *cuhkà jõl* (cantos cerimônia da embira); *kruwapre* (cantos do feixe de flecha); *mêhkên* (cantos do “palhaço”); *avalvryre* (cantos do mastro); *hàc 1* (cantos da sociedade de festa gavião para o primeiro corte de cabelo dos amigos formais do *hàc*, *pepcahàc* e *tamhàc*); *hàc 2* (cantos da sociedade de festa gavião ao caminhar em direção ao *apê crawl-crawre*); *mêhkĩ Jakep cà kãm* (canto do segundo corte de cabelo dos amigos formais no pátio); *apê crawl-crawre* (cantos do barulho); *tia hii-hii* (canto da ema); *avaiticpo* (cantos do calango); *ajarỳc crỳỳ* (cantos das plantas); *crôô mãmehcapa* (cantos da morte do porco); *crôô jõ pĩ* (cantos da tora do porco); *cuhy nõl* (cantos do tição de fogo); *amji pôl* (cantos de queimar-se); *popoc* (canto do *tamhàc*); *pepcahàc aràmhòc* *mêhpihõc* (cantos da pintura do *pepcahàc* com pau-de-leite) e *Côjcaju* (cantos do marreco).

Todos os conjuntos cancionais que compõem o sistema cancional *pepcahàc* possuem o que tenho nominado por planos ou esferas cancionais (verificar gráfico do sistema cancional *pepcahàc*), que se referem aos diferentes sujeitos, bem como os diferentes instrumentos musicais e adornos corporais que também contribuem sonoramente para a composição desses planos que constituem a performance musical dos Ràmkkàmêkra/Canela.

Todos esses conjuntos cancionais, executados durante o dia, se diferenciam do conjunto cancional *pepcahàc*, executado no período noturno, pelas letras, mas também pela sonoridade. Dos cantos executados durante o dia, poucos são em primeira pessoa, ponto central ao analisar a letras dos cantos noturnos. Com relação à sonoridade, os cantos executados durante o dia são, em sua grande maioria, de uma pulsação média.

Com relação à finalidade desses conjuntos cancionais, foi possível verificar que são conjuntos que proporcionam a interação das pessoas, a relação social, a política interna da aldeia. São cantos que tratam das relações em sociedade, interação entre os grupos e das relações entre aqueles que podem ser possíveis cônjuges (como o *amji pôl*).

As performances musicais expressam as relações sociais dentro da comunidade e tratam dos comportamentos a serem esperados por parte especialmente dos casais, bem como dos valores primados por estas sociedades. Um bom exemplo são os *mêhkên* (“palhaços”) sociedade de festa composta por homens e mulheres que performatizam, especialmente no pátio, situações e comportamentos considerados inadequados, como situações de castigo físico, ciúmes ou de atitudes de mesquinha. Os *mêhkên* são protótipos da antítese social, ou protótipo de como não deve ser uma pessoa Ràmkkàmêkra/Canela, reforçando comportamentos ideais. Dessa forma as performances musicais relacionadas aos conjuntos cancionais diurnos partem do processo de ênfase às relações sociais, reforçam a vida em comunidade, a vida em coletividade, ressaltando assim aspectos da interação social.

Esses pontos colocados aqui, diferenciando os dois principais conjuntos cancionais do sistema cancional *pepcahàc*, estão bastante relacionados ao que Seeger (1987) argumentou sobre os cantos entre os Kĩsêdjê. Para ele o canto *akia* possui características musicais que favorecem a diferenciação individual, enquanto que os cantos *ngere*, cantos coletivos dos grupos cerimoniais, são cantos que reforçam a interação social. Possuem dessa forma características musicais opostas, enquanto o *akia* favorece a heterofonia e repertórios individuais (voz aguda e tensa), o *ngere* prima pelo som uníssono e homogeneidade dos timbres vocais. Essas características musicais apontadas por Seeger não ocorrem entre os Ràmkkàmêkra/Canela, muito embora eu interprete os cantos noturnos ligados à personalidade dos reclusos e os cantos diurnos ligados à coletividade, porém sem essas características sonoras apontadas por Seeger.

Ao iniciar a pesquisa desse ritual eu apenas possuía algumas questões etnográficas e uma questão mais de cunho antropológico sobre os cantos, inspirada principalmente pelo material de Seeger (1987). Minha questão, que inclusive foi o título do meu projeto de doutorado, era: O canto e o mundo: o que é cantar e o que cantam os Ràmkkàmêkra/Canela? Com essa questão e uma bagagem teórica inicial em etnomusicologia, após as disciplinas do doutorado e do período sanduíche com a co-orientação do professor Seeger, segui para a pesquisa de campo.

Apontarei algumas características sonoras que pude perceber com o material aqui analisado a partir da pesquisa realizada.

Os cantos do sistema cancional *pepcahàc*, são cantos que possuem como característica central a polifonia¹⁰², sobretudo nos cantos diurnos. Esta característica é capaz de proporcionar uma malha sonora que não só oferece suporte à voz do cantador, mas combina e intercala as vozes graves do *incred catê* (cantador) com as vozes agudas das *hõkrepôj* (conjunto de vozes femininas). Os

¹⁰² Quando a melodia é acompanhada de uma ou mais melodias simultâneas. No caso do repertório aqui apresentado no áudio não é possível perceber todas as ocorrências dessas características, pois com a não realização do ritual de forma completa, por conta da morte do Sr. Abílio *Tàami* Canela (*Incred Catê*), não foi possível registrar os áudios de todos os conjuntos cancionais durante o ritual. Mas é possível perceber a característica polifônica no conjunto cancional *Avaiticpo*, registrado com sua execução pelo cantador e pelas cantoras.

cantos executados conjuntamente por homens e mulheres são considerados pelos Ràmkkôkamêkra/Canela como o ideal dos seus cantos. Segundo eles, os cantos esteticamente perfeitos reúnem as diferenças vocais que se complementam. Aqui percebemos a presença da dualidade que é apontada como uma das características das organizações sociocosmológicas Timbira. E que também se reflete nos cantos executados entre o solista e o conjunto de mulheres, dualidade que implica em complementaridade.

Enquanto o cantador, na maioria das vezes, utiliza a sua voz de peito, o conjunto de cantoras tem boa parte das vozes centradas na região da caixa acústica da cabeça, entremeando com vozes mistas (cabeça e peito) e voz de peito (Bozeman, 2013), o que faz o conjunto de vozes femininas possuírem um tipo de beleza sonora que os Ràmkkôkamêkra/Canela consideram como algo característico da estética sonora Timbira.

Apesar dos passos ritmados e coordenados de forma conjunta pelas cantoras, as vozes não obedecem e não seguem essa mesma coordenação. Elas seguem melodias e ritmos diferentes, os quais sejam mais adequadas a cada um dos timbres de voz delas. Mas não estão tão distantes uma da outra, provocando uma harmonia entre as diferentes vozes sem eliminação de nenhuma delas. Como coloca Setti (1997), parece haver uma “polifonia premeditada, intencional”, sendo esse um dos padrões estéticos dos diferentes povos Timbira.

As dinâmicas e andamentos¹⁰³ dos cantos enfatizam o momento ritual vivenciado pelos Ràmkkôkamêkra/Canela, como pode ser observado nas diferenças de sonoridade entre o conjunto cancional do *pepcahàc* e os conjuntos cancionais diurnos desse *amji kîñ*. O conjunto cancional *pepcahàc* possui andamento entre lento, moderado e rápido. Possui também, sobretudo nos cantos iniciais (andamento *ihkên pôc*), um cromatismo ascendente ao longo de todo o canto, ficando claro que o cantador mestre sobe a afinação de forma gradativa, possivelmente de meio em meio tom.

¹⁰³ “indica a duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras e indicação de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical” (MED. 1996).

Essa característica, relacionada aos objetivos almejados pelos cantos como instrumento de interrelação entre os reclusos e os seres do mundo, alcançáveis através da estrutura discursiva dos cantos, me leva a ficar intrigada com as possibilidades de análises que essa sonoridade suscita. Porém, esta questão não foi possível de ser desenvolvida aqui.

Já os conjuntos cancionais diurnos, como por exemplo o conjunto cancional *apê craw-crawre*, possui andamentos em grande maioria entre moderados e rápidos.

Outro ponto que me chamou atenção durante a pesquisa de campo foi a regularidade da variação entre os contornos melódicos e as linhas rítmicas, encontrados em boa parte do repertório desse *amji kîñ*. Essas acentuações contínuas me levaram a descobrir categorias nativas que são marcantes nos cantos Ràmkkôkamêkra/Canela. E, através de conversas com cantores de outros povos Timbira, há uma indicação de que esse talvez seja um padrão cancional desses povos: trata-se do *hirôn xá*¹⁰⁴, maneira pela qual se referem a essa regularidade como se fosse uma subida e descida do canto, como colocam os Ràmkkôkamêkra/Canela, ou da volta da música, como colocam alguns cantores Krahô. Isso pode ser observado nos exemplos abaixo.

Os compassos 14 e 31 do canto vinte e oito mostram essa regularidade. Assim também pode ser observado nos compassos 17¹⁰⁵ e 30 do canto 20.

¹⁰⁴ Essa partícula *xà*, nas línguas Timbira, denota uma instrumentalização. Por ex., *kapô* é verbo varrer; *kapô xà* é a vassoura, como instrumento para varrer. Assim, *hirôn* é movimento de subir (agudo) e abaixar (grave). *Hirôn xà* é o marcador de subida e descida no canto. Vale a pena recordar que a palavra *hirôn* refere-se ao ato de envergar uma haste sem provocar a sua quebra, como no ato de envergar o arco para colocar a corda e deixá-lo pronto para ser usado.

¹⁰⁵ As notas que não apresentam letra correspondente não foram transcritas por falta de entendimento dos sons.

Figura 68 - Conjunto cancional *pepcahàc* – Canto 28 (andamento *Ihkyjkyj*)

Figura 69 - Conjunto cancional diurno – Canto 20 *Pepcahàc aràmhòc mēhipihõc*

Sobre o conjunto cancional *pepcahàc*, ele está dividido em três partes de acordo com o andamento: *Ihkên pôc*¹⁰⁶, *Ihkyjkyj*¹⁰⁷ e *Ihkên pej*¹⁰⁸. Esse conjunto tem pontos que demarcam suas separações ao longo do conjunto cancional. Cada uma dessas partes é marcada por um canto que tem uma terminação diferente, indicando a existência ali de um *hicõn*¹⁰⁹, e que a partir daquele canto os demais terão um andamento diferente e também uma terminação diferente do anterior.

A percepção sonora externalizada pelos Ràmkhòkamēkra/Canela é referida por eles por um movimento ondular. Setti (1997: p. 218) durante uma oficina sobre música oferecida aos professores

¹⁰⁶ Andamento muito lento

¹⁰⁷ Andamento menos lento

¹⁰⁸ Andamento rápido

¹⁰⁹ *Hicõn* é o ponto que marca a separação de acordo com o andamento dos cantos. A exemplificação dada pelos Ràmkhòkamēkra/Canela é o gomo de uma cana. O *hicõn* seria como o nó que separa os gomos da cana. Assim, nos cantos, é o ponto que marca a separação dos andamentos em partes seqüenciadas de um determinado conjunto cancional.

indígenas Timbira no CTEPPH¹¹⁰, ela solicitou aos professores uma escuta atenta sobre um canto Krahô. E como resultado dessa escuta, a percepção expressa em figuras desenhadas por eles transitou entre movimentos ondulares e outras figuras com ascendência e descendência constantes, característica muito freqüente num número considerável do repertório do sistema cancional *pepcahàc*.

Outro ponto a ser destacado são as terminações dos cantos desse conjunto cancional. A primeira parte do conjunto cancional *pepcahàc* é composto por cantos *ihkên pôc*. São cantos que possuem andamento lento e com a terminação prevaiente desses cantos em *hãhhee↓*. Essa terminação começa no canto um e segue até o vinte e sete (ouça os cantos *Pepcahàc amji kîn* – Áudios. Folder: conjunto cancional *Pepcahàc*).

Em seguida há os cantos que são marcados como *hicõn xà* (terminação de um conjunto). Aqui, são os cantos vinte oito e vinte e nove, que marcam esse momento de quebra no conjunto e início de outro andamento.

Os cantos a partir dali (canto trinta em diante, até o cinquenta e nove) terão outro andamento, agora com uma pulsação média, diferente daquela utilizada no *ihkên pôc*. Essa segunda parte é chamada de *ihkyjkyj*. Os cantos não possuem terminações padronizadas, podendo variar entre; *côo*, *caà*, *hàà* e o som prolongado da vogal *eeee*.

A terceira parte, iniciada no canto sessenta, compõe o *ihkên pej*. Assim como a segunda parte, aqui também não há uma terminação específica. Ocorre nessa parte a mudança de andamento na execução do canto, com uma pulsação rápida, dando um aviso que logo a cerimônia será finalizada.

¹¹⁰ Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxyj Hêmpejxà localizado em Carolina no estado do Maranhão. Este Centro é um espaço de intercâmbio entre os vários povos Timbira do Maranhão e Tocantins, criado pelo Programa Timbira, vinculado ao CTI (Centro de Trabalho Indigenista) e a Associação Wyty-Catê das comunidades indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins, também com sede em Carolina.

Além do efeito sonoro que suspeito que esses cantos do conjunto cancional *pepcah* tenham sobre os sujeitos, as estruturas utilizadas pelos Rãmôkamêkra/Canela *funcionam* como estratégia de memorização e aprendizado para os iniciantes. A primeira coisa a ser considerada quando se vai aprender a cantar, é entender e sentir a pulsação de cada parte do conjunto cancional (*Ikên pôc*, *ihkykyj* e *Ikên pej*). Cada uma dessas partes constitui blocos diferentes. O aprendiz precisa memorizar os blocos que constituem os conjuntos cancionais. Essa é uma das estratégias que o mestre cantador utiliza para que seu aluno possa aprender. Ensina por partes os cantos e as performances associadas a cada um deles, tornando-os, dessa forma, partes fortes em sua memória por toda sua vida.

CONCLUSÃO

Quando comecei a construir a ideia da pesquisa sobre a musicalidade entre os Ràmkôkamêkra/Canela, a pergunta motivadora (que serviu como título do meu projeto para seleção no doutorado) era: O canto e o mundo. O que é cantar para os Ràmkôkamêkra/Canela?

Após quatro anos, o que apresento nesta tese são, em certa medida, algumas respostas (talvez parciais) àquela questão. Penso que ao menos quatro pontos posso apontar aqui como resultado que, penso, consegui construir nesse trabalho: 1) o canto como elemento agentivo; 2) a estrutura dos cantos, no que chamei de universo músico-ritual; 3) a complexidade sociocosmológica envolvida no ritual do *Pepcahàc* e 4) a relação entre cantos e processo composicional.

A agencialidade dos cantos era um ponto que suspeitava de este a minha dissertação de mestrado, quando compreendi que vários cantos realizados para os jovens reclusos do *Pepjê* e *Kêtuwajê* crescerem, também são cantados para as plantas nas roças. Naquele momento, porém, eu não possuía fôlego teórico nem tempo de pesquisa de campo suficientes para avançar neste ponto. Eu precisava de mais elementos para poder evidenciar isso de forma mais consistente. Durante a pesquisa de mestrado, em que pesquisei sobre a festa da batata e do milho, verifiquei que o processo de euforia e alegria proporcionado pelos cantos são produtores de vida, manutenção e reprodução de todos os seres. Compreendi também que a isso estão associados outros pontos fortalecedores de vida (como por exemplo, as relações sexuais, os banhos executados através das relações de amizade formal – esta essencial para os períodos de reclusão e intimamente relacionadas aos cantos executados nesses rituais). Mas os rituais de iniciação e formação masculina possuíam cantos, segundo a minha interpretação da época do mestrado, que mereciam mais atenção, pois pareciam que não possuíam a mesma chave daqueles executados nos outros rituais. Além disso, a maneira como os Ràmkôkamêkra/Canela se referiam a eles parecia coloca-los em outra dimensão, que me

parecia difícil de ser pesquisada somente através dos diálogos realizados nas conversas em campo, mesmo tendo os rituais em execução, pois os Ràmkkâmêkra/Canela não colocam a ação dessas práticas rituais nos seus discursos com tanta facilidade. Foi somente após anos estando entre eles que começaram a me falar sobre a relação deles com os espíritos, possíveis através dos cantos. Mas mesmo assim eles não elaboram isso com clareza a ponto de possuímos dados de discurso referente a característica agentiva dos cantos.

Em trocas de e-mails com o Dr. William H. Crocker, ele repetia o mesmo que já afirmara Nimuendaju, de que os cantos do ritual do *Pepcahàc* são um tipo de reza. Crocker voltou a reafirmar isso durante nossas conversas em sua residência em Washington DC, realizadas em nossos encontros durante meu estágio de doutorado sanduíche. Esta afirmação também está presente na epígrafe da tese, extraída do documentário *Mending Ways*, produzido em 1999. Crocker afirma que os cantos do *Pepcahàc*, executados pelos reclusos e cantadores todas as noites na casa de reclusão, visam possibilitar aos jovens adquirir as características dos seres que são cantados. Segundo ele, a força da sucuri, a dureza da casca do tatu e a prontidão do papagaio.

Meu principal interlocutor, meu *inxũ* (pai) Francisquinho Tephot Canela, refere-se a esses cantos noturnos como sustentação da pessoa que os canta. Assim, mesmo sem realizar uma análise de discurso, *stricto sensu*, ao analisar as letras dos cantos, seus conteúdos e a estrutura discursiva neles presentes, verifiquei que a maioria deles utiliza a primeira pessoa, sobretudo do singular. Assim, fala-se algo como o trecho que dá título a essa tese: “Eu sou o gavião e essa é minha caça”, ou as frases que são epígrafes do capítulo VI: “eu sou a onça pintada”, “eu sou a pedra e estou com a cara cinzenta”. Meu argumento é que a utilização predominantemente da primeira pessoa, relaciona-se à compreensão de que ao dizer “eu sou”, se referindo aos seres, não se enfatiza uma relação exclusiva (no sentido de excludente, caso se utilizasse o TU), mas, ao contrário, coloca todos os seres como um Nós inclusivo, com os quais se interage de forma plena pela agência dos cantos, buscando essa intersubjetividade. Apoiei-me na categoria nativa de *aypên catê* (muito bem

compreendida e elaborada por Crocker no seu livro de 1990) para essa argumentação. Os cantos são os agentes (como terceiro elemento) que colocam dois seres que podiam estar inicialmente em oposição (caso do homem não iniciado e os seres do universo), numa nova situação de emparelhamento (ambos seguindo num mesmo sentido).

Para elaborar sobre a estrutura dos cantos, precisei inicialmente entender e perceber como eles organizam o que chamei aqui de universo músico-ritual. Para isso foi necessário elaborar um modelo de calendário que demonstrasse como o tempo está organizado pelos rituais. O que significa dizer que para os Ràmkkômêkra/Canela, são rituais e suas realizações que elaboram o tempo e sua constituição. Somente a partir de então foi que consegui perceber como os sistemas (rituais) estão dispostos e como cada um deles possui conjuntos de cantos que são, na maioria dos casos, exclusivamente ligados somente a um determinado sistema e que tais cantos não podem ser executados fora dele. Por isso, tem-se todo um cuidado com cantos do *Kêtuwajê*, do *Pêpjê* e também do *Pepcahàc*, pois ao serem executados em outros momentos, podem provocar resultados nefastos. Esse assunto sobre os limites de execução de determinados cantos, é um dos pontos que gostaria de, futuramente, aprofundar nas minhas pesquisas.

Foi somente montando o sistema cancional do *Pepcahàc* que consegui perceber quantos conjuntos cancionais são executados durante esse *amji kîn*. E confesso que não foi tarefa fácil, pois são muitos cantos que foram transcritos. Mas acredito que daqui a alguns meses ainda terão mais alguns cantos a serem acrescentados a estes, pois meu *inxũ*, já idoso, acredita que ainda possam faltar alguns poucos cantos (inclusive ele se colocou como tarefa dele, enquanto pesquisador, conversar com os outros velhos e verificar o que ainda faltam de cantos nesse sistema), para que possamos partir para a elaboração de um material que conterà todos esses cantos, além dos cento e noventa e sete apresentados aqui.

Ao transcrevermos as letras dos cantos fomos percebendo (eu e meu *inxũ*) algumas características comuns à boa parte desses cantos como a questão do andamento, a estrutura que

possui como característica básica a regularidade melódica e rítmica nos cantos. Porém verificamos que isso é uma característica da maioria dos cantos, mas não de todos os cento e noventa e sete referentes ao sistema cancional *Pepcahàc*. Ao fazer as transcrições para a partitura, verifiquei com nitidez a regularidade que esses cantos possuem. E são justamente os pontos que os Ràmkkôkamêkra/Canela apontam como sendo *hirôn xà* no qual ocorre direcionamento melódico constante de agudos e graves. Eles se referem a esse movimento como subida e descida do canto, ponto importante para marcarem o desenvolvimento dos cantos em que, pelo que percebi, depende do seu andamento. Com relação ao andamento dos cantos, os Ràmkkôkamêkra/Canela dividem alguns conjuntos cancionais em três blocos: o *ihkên pôc* (muito lento), *ihkyjkyj* (menos lento) e o *ihkên pej* (rápido) como pode ser verificado no sexto capítulo desta tese.

São muitas informações músico-rituais que se cruzam. São centenas de cantos com detalhes minuciosos performáticos e estéticos (pintura, ornamentos) e instrumentos musicais que produzem vozes, como eles colocam, enfatizando que não são apenas sons, mas sim vozes que tratam da alegria. Por isso o maracá precisa ser sonoro e ter voz alta, expectativas e características valorizadas pelos Ràmkkôkamêkra/Canela. Não são meros instrumentos manuseados por um homem, mas são sujeitos que expressam ações e pensamentos. Procurei ao logo da tese, em colaboração com os Ràmkkôkamêkra/Canela, constituir um sistema no qual que fosse possível entender como é estruturado esse universo e quais são as conexões entre alguns desses sistemas e porque motivo essas conexões são estabelecidas com um sistema tão vital que é o sistema de pátio.

Os cantos do *Pepcahàc* precisam ser inseridos na compreensão sociocósmica dos Ràmkkôkamêkra/Canela. Os cantos são veículos de absorção e captura, mas espaços apropriados para a junção de semelhantes e, portanto, de suas principais qualidades e características. No caso do ritual tema desta tese, os jovens reclusos *Pepcahàc* são os filhos dos *hàc*, ou filhotes de gavião. Ao realizar o ritual, realiza-se o contato com outros seres do cosmos, especialmente aqueles do mundo das aves. Por isso essa festa é Festa de Gavião, como afirmam. Realizam a mesma festa como foi

apreendida no episódio presente na narrativa mítica. Os cantos são uma forma de emparelhar, com a finalidade de *construir* corpos e pessoas fortes, resistentes, juntamente com os resguardos e as pinturas corporais. E associado a tudo isso, soma-se a questão sonora. Isso pode ser verificado discursivamente através do que eles manifestam sobre o maracá, um de seus principais instrumentos. Ele é considerado o instrumento da vida, aquele que promove vida, porque nele possui o som alegre que promove euforia e, portanto, a vida necessária aos Ràmkkàmêkra/Canela.

Por isso, cantar é tão enfatizado por esses povos. Como eles falam cantar é sustentar-se e sustentar o mundo, construindo corpos e pessoas, afastando doenças e mantendo a ordem saudável e adequada da vida, tanto social quanto cosmológica. Evitando, dessa forma, o aparecimento de doenças que possibilitam as mortes. Porque, ao cantar produz-se alegria, euforia e isso contagia a todos os seres, e demonstra aos espíritos que os vivos estão muito vivos. Os cantos Ràmkkàmêkra/Canela, são cantos que falam do mundo e dos seres, através dos quais trabalham as suas relações com os *mêcarõ* para construir os jovens e para mostrar aos mortos que aqueles reclusos que estão passando pela liminaridade estão vivos. É através dessa liminaridade, associada a outros cuidados como os resguardos, os cantos e as pinturas, que se fabricam corpos de bons corredores, caçadores, cantadores e *caj*, assim como as cabeças, as gargantas e os olhos dos jovens aprendizes. Cantar é produzir pessoas fortes, vigorosas, sadias, capazes de proporcionar mais vida, de cantar mais intensamente, assim como os guaribas (*Alouatta caraya*) animal que atrai muito aos Ràmkkàmêkra/Canela pela força e vigor que seu canto possui.

Ao estudar esse universo músico-ritual pude verificar que a complexidade sociológica, como foi abordado no terceiro capítulo, não se circunscreve somente ao mundo social, mas também ao mundo cosmológico. Assim, além de ser altamente sociológico, este povo Jê Setentrional é também altamente cosmológico. E esta tese, penso eu, apresenta apenas a ponta do iceberg das conexões dessas relações sociais e cosmológicas.

Como último ponto que considero ter mostrado nesta tese, foi sobre a relação entre cantos e processo composicional. Como abordei anteriormente (capítulos V e VI desta tese e também Soares [2014]), segundo os Ràmkkôkamêkra/Canela os seus repertórios são fixos, são cantos que foram aprendidos há muito tempo, não havendo espaço para criar novos cantos. Ao falarem isso eles se referem especialmente aos cantos que compõem os seus principais sistemas cancionais, sempre apreendidos de outros seres e povos. Eles não vêem a introdução de novos cantos no repertório como algo que foi composto para aquela situação. Ou seja, os cantos novos que fazem parte do repertório do sistema cancional *pepcahàc*, como os três cantos que tratam de Jesus e de Deus, são cantos que foram incorporados. Esses cantos foram inicialmente compostos em parceria entre um missionário alemão e um membro do povo Ràmkkôkamêkra/Canela, que foram executados no pátio dentro do sistema cancional do pátio nos cantos do conjunto *incred cahàc*. Posteriormente foram apreendidos e colocados no sistema cancional *pepcahàc*. Como argumentei no capítulo VI, essa inclusão segue a mesma lógica no que se refere aos outros cantos. Eles sempre são apreendidos e incorporados. Isso porque o que conta para os Ràmkkôkamêkra/Canela são os efeitos que esses cantos possam proporcionar ao sujeito. E os cantos incorporados posteriormente tem a mesma função que os cantos do gavião, da pedra e da onça, assim como de outros seres. Ou seja, conjugar a esses sujeitos “poderes” que são essenciais para a constituição do sujeito Ràmkkôkamêkra/Canela. Tanto é assim que podemos verificar, quando eu trato dos cantos de pátio, como os cantos que fazem parte do *incred cahàc-re* são menos prestigiados quando comparados aos *incred cati* e *incred cahàc*. Mas todos eles são importantes para “alegriar” o mundo.

Atualmente alguns cantos de Jesus foram incorporados nos cantos de pátio (*incred cahàc*), e considero que são por conta da representação que esse objeto do outro (capaz de adquirir algo) possuiu aos olhos desses povos. Não verificamos nenhuma incorporação de cantos dos não-indígenas nesses rituais ou nos cantos de pátio. Não se canta temas como relação amorosa, por exemplo, tão presente nas letras das músicas dos não-indígenas que eles ouvem. O que podemos

observar é que o conjunto cancional *incred cahàc-re*, é composto em sua maioria por cantos de outros povos Timbira e que, por isso, possui uma apreciação especialmente dos jovens. E são cantos executados exclusivamente nas brincadeiras de pátio entre os jovens.

Esse tema das brincadeiras e seus cantos mereceria um estudo detalhado, assim como o sistema *cà-krĩcape-wyhty* o qual eu desconfio que tenha um repertório, se não igual, talvez ainda maior que a quantidade de cantos do sistema cancional *pepcahàc*. E a cada morte de um cantador, fico pensando o quanto desse saber também se vai com ele. Por isso o empenho do meu inxũ Francisquinho *Tephot* e do meu *quêtti-re*¹¹¹ *Tàami* (infelizmente falecido em julho 2014) foram essenciais para a produção do material que foi utilizado para análise nesta tese. Utilizados aqui, mas que tem como um dos objetivos principais fazê-los retornar a aldeia para que especialmente os jovens possam ter acesso a todo esse repertório.

Esse será apenas o começo de um trabalho conjunto entre mim e eles, por quem tenho muita estima, admiração, respeito e, agora, laços familiares mais fortalecidos. Mesmo sabendo que o meu lado é o outro (os do não-indígenas), me sinto nesses momentos como uma de lá. Não como uma indígena, uma nativa, mas como uma aliada que está fora momentaneamente, mas que logo voltará ao convívio com aqueles que tanto lhe ensinaram sobre os seus saberes, suas relações e suas musicalidades.

Esta tese abriu-me novos caminhos de pesquisa e novas questões que foram sendo anotadas durante a escrita da tese num caderno que tem como finalidade a continuação do trabalho que aqui fora iniciado e com a musicalidade marcante que esses povos me proporcionaram ao longo da pesquisa de campo.

Finalizo com o canto *Avaiticpo*, canto apresentado no pátio (na finalização do *Pepcahàc*, *Pepjê* e *Kêtuwajê*), parte da apresentação pública dos jovens cantores e cantoras para toda aldeia. Esse canto também representa a alegria de, finalmente, poder sair da reclusão e voltar a visitar a sua

¹¹¹ Terminologia de parentesco utilizada para tios e avós velhos (irmãos da mãe).

casa materna e seus familiares, sair da liminaridade e viver uma nova fase da vida. Eles, os reclusos, felizes pela finalização de uma fase da vida e pela saída da reclusão. Eu também feliz, por concluir esta tese e sair da reclusão da escrita e voltar novamente aos meus familiares e também sair de um período liminar para entrar numa nova fase da vida. Lá a apresentação pública no pátio diante de toda a comunidade, com cantores e cantoras profissionais e diante dos companheiros e familiares. Aqui também uma apresentação pública diante de professores, colegas e também da minha família.

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)

Avaiticpo (re)!

Veetee! (e) ree (e)

Veetee! (e) ree (e)

BIBLIOGRAFIA

- ALDÉ, Verônica (2013). *Sustentando o Cerrado na Respiração do Maracá: conversas com os Mestres Krahô*. Brasília: Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Sustentável.
- ALMEIDA, Mônica Ribeiro Moraes de (2009). *A construção do ser Canela: dinâmicas educacionais na aldeia Escalvado*. São Luis, UFMA. (Dissertação de mestrado).
- ALVARENGA, Ana Cristina Santos (2007). *Música na cosmologia Maxakali: um olhar sobre o ritual do Xũnĩm – uma partitura sonoro-mítico-visual*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado em Música.
- AMORIM DE OLIVEIRA, Ana Caroline (2008). *Ritos, corpos e intermedialidade: análise das práticas de resguardos de proteção entre os Rãmôkamekrá/Canela*. Recife, UFPE. (Dissertação de mestrado).
- ARAÚJO, Samuel Mello (1992). *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*. Ph.D. Dissertation in Musicology. Urbana: University Illinois Press.
- AUBERT, Eduardo Henrik (2007). “A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico”. *Revista de Antropologia*. vol.50 n^o. 1, Jan./Jun: 271-312.
- ÁVILA, Thiago Antônio Machado de (2004). “*Não é do jeito que eles quer. É do jeito que nós quer*”: *Os Krahô e a biodiversidade*. Brasília, UnB. (Dissertação de mestrado).
- _____, (s/d) “Unidade Timbira” – cultura e etnias em um complexo social. Texto inédito. Disponível em: http://bd.trabalhoindigenista.org.br/sites/default/files/AvilaT_Unidade-Timbira.pdf.
- AYTAI, Desidério (1985). *O mundo sonoro Xavante*. Coleção Museu Paulista (Etnologia), 5, São Paulo: USP.
- AZANHA, Gilberto (1984). *A forma “Timbira”: estrutura e resistência*. Dissertação mestrado USP.
- AZANHA, Gilberto (2004). *Amjëkin – Música dos povos Timbira*. Encarte do CD – Centro de Trabalho Indigenista (CTI).
- AZANHA, Gilberto e FOLHES, Rodrigo (2006) – *Pepjê*. Encarte do CD - Centro de Trabalho Indigenista (CTI).
- BARROS, Liliam Cristina da Silva (2009). *Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. Belém: EDUFPA.
- BARROS, Nilvânia Mirelly Amorim de (2013). *Tudo isso é bonito! O festival das máscaras Rãmôkamekra: imagem, memória, Curt Nimuendajú*. Recife, UFPE. (Dissertação de Mestrado)
- BARTÓK, Bela (1981). *Escritos sobre a música popular*. México: Siglo Veintiun
- BASSO, Ellen B (1985). *A musical view of the universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____, (1987). *In favor of deceit: a study of tricksters in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.
- BAUMAN, Richard ([1977] 1984). *Verbal art as Performance*. Long Grove (IL): Waveland Press.

BAUMAN, Richard and SHERZER, Joel ([1974] 1989). *Explorations in the ethnography of speaking*. 2nd ed. Cambridge University Press.

BAVARESCO, Andréia Almeida (2009). *O pjê e a Cartografia: Os mapeamentos participativos como ferramenta pedagógica no diálogo entre saberes ambientais*. Brasília, UnB/CDS. (Dissertação de Mestrado)

BEAUDET, Jean-Michel (1997). *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie. Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie III.

BÉHAGUE, Gérard (1989). *O Estado Atual da Etnomusicologia Brasileira*. Terceiro Encontro Nacional de Pesquisa em Música. 1987, Ouro Preto. Anais – Belo Horizonte.

BLACKING, John ([1967] 1995). *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*.

Chicago: The University of Chicago Press.

_____ (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

_____ (ed) (1977). *The Anthropology of the Body*. (ASA Monograph 15). London: Academic Press.

BORGES, Júlio César (2014). *Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar*. Brasília, UnB/DAN. (Tese de Doutorado).

BOZEMAN, Kenneth W. (2013). *Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers*. Pendragon Pr; 1 edition.

CAMÊU, Helza (1977). *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais.

CANTANHEDE, João Carlos Pimentel (2005). *Representações sobre a pele. A pintura corporal como referência social e estética pōhkrá kanela*. São Luis, UEMA, (Monografia de Especialização)

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (1978). *Os Mortos e os Outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. SP, HUCITEC.

_____ (1973). "Les Études gé". *L'Homme*, ano 33, n^{os} 126-128: 77-

94.

_____ (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. SP, COSACNAIFY.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) (1992). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP.

CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita L. (1992). *Shango Cult in Recife, Brasil*. Caracas: Fundación de Etnomusicología e Folklore.

CARVALHO, José Jorge de. (1984) – *Ritual and Music of the Shango Cults of Recife, Brazil*. Tese de doutorado The Queen's University of Belfast.

CESARINO, Pedro de Niemeyer (2011). *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp

_____ (2006). *De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios*. *Mana: Mana: estudos de antropologia social* 12 (1): 105-134.

COELHO, Luis Fernando Hering (2007). "A nova edição de Why Suyá sing de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul." *MANA* 13(1): 237-249.

COHN, Clarice (2000). *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. São Paulo: USP. (Dissertação de Mestrado)

COHN, Clarice (2006). *Relações de Diferença no Brasil Central: os Mëbêngôkré e seus Outros*. São Paulo, USP, (tese de doutorado).

CORREA, Mariza; OLIVEIRA, Roberto Cardoso de; LARAIA, Roque de Barros (2002). *Entrevista com David Maybury-Lewis*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 17, n. 50, Oct. 2002 . Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300001&lng=en&nrm=iso>.access on 10 Nov. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000300001>.

CROCKER, William H (1976). "O Movimento Messiânico dos Canelas: uma introdução", in: Schaden, Egon (org). *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo, Nacional, 1976, pp. 515-27, publicado originalmente em inglês nas Atas do Simpósio sobre Biota Amazônica, vol. 2 (Antropologia), Rio de Janeiro, CNPq, 1967, pp. 69-83.

_____ (1977). "Canela 'group' recruitment and perpetuity: incipient 'unilineality'?" In OVERING KAPLAN, Joana (ed) (1977). *Social Times and Social Spaces in Lowland South American Societies*. Paris, Actès du XLII Congrès International des Americanistes, pp. 259-275.

_____ (1978). "Estórias das épocas de pré e pós-pacificação dos Ramkókamekra e Apãniekra-Canelas". *Boletim do Museu Parense Emilio Goeldi*, N/S (Antropologia), nº 68, março, pp. 1-30.

_____ (1979). "Canela Kinship and the Question of Matrilineality". In MARGOLIS, Maxine L. e CARTER, William E. (eds). (1979). *BRAZIL. Anthropological Perspectives. Essays in honor of Charles Wagley*. New York, Columbia University Press.

_____ (([1982] 1984). "Canela Initiation Festivals: 'helping hands' trough life". In Turner, Victor (ed) (([1982] 1984). *Celebration. Study in Festivity and Ritual*. 3rd edition. Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

_____ (1990). *The Canela (Eastern Timbira), An Ethnographic Introduction*. Smithsonian Contributions to Anthropology, n. 33. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.

_____ (1994). *The Canela: bonding through kinship, ritual, and sex*. Forth Wort: Harcourt Brace College Publishers, (Case Studies in Cultural Anthropology).

_____ (1999). *Mending ways. The Canela Indians of Brazil*. DVD (53 min).co-produção Schecter Films, Inc e National Human Studies Film Center, Smithsonian Institution, /Washington DC.

_____ (2009). *Os Canelas: Parentesco, Ritual e Sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Série Monografias. RJ, Museu do Índio/FUNAI.

- CUNHA, Maximiliano Carneiro da (1999). *A música encantada Pankararu: toantes, torés, ritos e festa na cultura dos índios Pankararu*. Recife: UFPE. (Dissertação de mestrado).
- DAMATTA, Roberto A (1976). "Uma reconsideração da morfologia social Apinayé". In Schaden, Egon (org.) *Leituras de Etnologia Brasileira*. SP Companhia Editora Nacional, _____ (1976a). *Um Mundo Dividido. A Estrutura Social dos Índios Apinayé*. Petrópolis, Vozes.
- DELEUZE, Gilles. ([1968] 2006) *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- DEMARCHI, André Luis C. (2014). *Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo Cultura Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre–Kayapó*. RJ, IFCS/UFRJ, Tese de doutorado.
- DUMONT, Louis (1975). *Introduccion a dos Teorias de La Antropologia Social*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- EWART, Elizabeth J.(2000). *Selves and alters amongst the Panará of Central Brazil*. Londres, Universidade de Londres. Tese de doutorado.
- FAUSTO, Carlos (2002). "Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia". *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 8 (2): 7-44.
- FELD, Steven ([1982] 1990). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FERNANDES, Daniel Mendes (2009). *Histórias de Aukê e seus gêmeos: uma releitura dos movimentos messiânicos dos Krahô e dos Ramkokamekrá*. Brasília, UnB/DAN (Dissertação de Mestrado)
- FINNEGAN, Ruth ([1977] 1992). *Oral Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
 _____ (2008). *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- FISHER, William H (1991). *Dualism and its discontents: social process and village fissioning among the Xikrin-Kayapó of Central Brazil*. Cornell: Cornell University, 509 p. (Tese de Doutorado).
- FRANCHETTO, Bruna (1989). *Forma e significado na poética oral kuikúro*. Ameríndia, nº 14.
- GIANNINI, Isabelle Vidal (1991). *A ave resgatada: "A Impossibilidade da leveza do Ser"*. São Paulo, USP. Dissertação de mestrado.
- GIRALDIN, Odair (1997). *Cayapó e Panara. Luta e sobrevivência de um povo jê no Brasil Central*. Campinas, Editora da Unicamp, 1997.
 _____ (2000). *AXPÊN PYRÀK: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinaje*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP.
 _____ (2001). "Um Mundo Unificado: Cosmologia, Vida e Morte entre os Apinaje". *Campos*, nº 1, 2001:31-46.
 _____ (2004). *Os filhos plantados. A relação Apinajé com as plantas cultivadas*. II Encontro Regional de História – Bahia. Feira de Santana, julho. Disponível no site: http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/odair_giraldin.pdf

- _____ (2011). *Creating affinity: formal friendship and matrimonial alliances among the Jê people and the Apinaje case*. Vibrant, Virtual Braz. Anthr., Brasília, v. 8, n. 2, dez. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412011000200018&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 nov. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412011000200018>.
- GOMES, Francisco Ernesto Basílio (2007). *DAS “TREVAS” À “LUZ”: os Canela a caminho do “desenvolvimento sustentável”*. São Luis, UFMA. (Dissertação de mestrado).
- GORDON JUNIOR, Cesar (1996). *Aspectos da organização social dos Jê: de Nimuendajú à década de 90*. Rio de Janeiro, PPGAS-Museu Nacional, dissertação de mestrado.
- GORDON, César (2003). *Folhas pálidas: a incorporação Xikrin (Mëbêngôkré) do dinheiro e das mercadorias*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 357 p. (Tese de Doutorado)
- _____ (2006). *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. SP, Editora da UNESP/ISA; RJ NUTI, 2006.
- GORDON, Cesar e SILVA, Fabíola Andréa (orgs.) (2011). *Xikrin: Uma coleção etnográfica*. Fotografias Wagner Souza e Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GRAHAM, Laura R. (1995). *Performing Dreams: discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- GRUPP, Bernhard. (2015). *Dicionário Canela*. 2ª edição revisada, MICEB.
- HEELAS, Richard H (1979). *The Social Organization of the Panará. A Gê tribe of Central Brazil*. Oxford University. Tese de Doutorado.
- HERBETTA, Alexandre Ferraz (2006). *“A idioma” dos índios do Kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão Alagoano*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.
- _____ (2011). *Peles Braiadas: modos de ser Kalankó*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tese de doutorado em Ciências Sociais.
- HERING COELHO, Luís Fernando (2003). *Para uma antropologia da música Arara (Caribe): um estudo dos sistemas das músicas vocais*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.
- _____ (2009). *Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Antropologia Social.
- HILL, Jonathan (1993). *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Tucson: University of Arizona Press.
- HOFFMANN, Kaio Domingues (2011). *Música, mito e parentesco: uma etnografia Xokleng*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.
- HUGH-JONES, Stephen (1979). *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HYMES, Dell H. (1981). *“In vain I tried to tell you.” Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav ([1934] 1970). *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative study*. Yorkshire, England, S.R. Publishers.

- JAKOBSON, Roman ([1963] 2001). *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- KEIL, C. 1979. *Tiv Song*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- KUBIK, G. (1994). “Composition Techniques in Kiganda Xylophone Music. With an Introduction into Some Kiganda Musical Concepts”, in KUBIK, G (org.). *Theory of African Music*. Berlim, F. Noetzel, v. 1.
- LADEIRA, Maria Elisa (1982). *A troca de nomes e a troca de cônjuges. Uma contribuição ao estudo do parentesco Timbira*. Dissertação mestrado USP, SP, 1982
- _____ (2012). *Timbira, nossas coisas e saberes: coleções de museus e produção da vida*. SP, CTI.
- LADEIRA, Maria Elisa (org). (2006). *Me pajõa´xu. Nossos frutos*. Brasília, CTI.
- LADEIRA, Maria Elilsa e FONSECA, Daniela (orgs.) (2013). *Nossas corridas de tora*. SP, CTI.
- LAVE, J. (1967). *Social Taxonomy among the Krinkati (Gê) of Central Brazil*. PhD Thesis, Harvard University.
- LEA, Vanessa R. (1986). *Nomes e Nekrets Kayapó: Uma Concepção de Riqueza*. Tese de doutorado, Museu Nacional – UFRJ.
- _____ (2012). *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis*. SP, EDUSP.
- LÉVI-STRAUSS, C. ([1958] 2008). *Antropologia Estrutural*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo, Cosac Naify.
- _____ ([1955]1999). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras,
- LIMA, Ana Gabriela Morim (2010). *Hoxwa: Imagens do Corpo, do Riso e do Outro Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô*. RJ, UFRJ/IFCS. (Dissertação de Mestrado).
- LOURENÇO, Sônia Regina (2009). *Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do Bananal (TO)*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social.
- LUCAS, Glauro (1999). *Os Sons do Rosário: Um Estudo de Etnomusicológico do Congado Mineiro*
– *Arturos e Jatobá*. Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Musicologia. (2 volumes).
- LUCAS, Glauro (2002). *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LUCAS, Maria Elizabeth (1990). *Gauchoson Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festival sof Música Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. Austin: University of Texas System. Ph.D. dissertation in Ethnomusicology.
- LUCIANI, José Antônio Kelly (2001). “Fractalidade e Troca de Perspectivas”. *MANA*, 7 (2):95-132, 2001
- LÜHNING, Angela Elizabeth (1989). *Die Musikim Candomblé Nagô-Ketu Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia*. Berlin: Freie Universität de Berlin.
- KOWALSKI, Andreas. (2008). “Tu és quem sabe” – *Aukê e o mito Canela de “ajuda aos índios”*. Brasília: Paralelo 15.
- MACENA. João Marcelo de Oliveira (2007). “*Isso é coisa de vocês*”: os índios Canela e a escola. Brasília, UnB/DAN. (Dissertação de mestrado).

MAYBURY-LEWIS, D. (1960). "Parallel Descent and the Apinayé Anomaly". *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 6 n.2, New Mexico.

MAYBURY-LEWIS (2002). "por Maybury-Lewis". *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 45, n. 2, 2002 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000200007&lng=en&nrm=iso>.access on 10 Nov 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000200007>.

MELATTI, Júlio Cezar (1967). *Índios e Criadores: a Situação dos Krahó na Área Pastoril do Tocantins*. Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Sociais da UFRJ. Divulgado na internet: <http://www.geocities.com/juliomelatti/livro67/cria.htm>.

_____ (1970). *O sistema social Krahó*. São Paulo, Universidade de São Paulo. Tese de doutorado.

_____ (1972). *O Messianismo Krahó*. São Paulo, Herder. Divulgado na internet: <http://www.geocities.com/juliomelatti/livro72/mess.htm>.

_____ (1976). "Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahô", in: SCHADEN, Egon (org.) – *Leituras de Etnologia Brasileira*. Cia. Ed. Nacional, SP.

_____ (1978). *Ritos de uma tribo Timbira*. SP, Ática

_____ (1979). "The Relationship system of the Krahô". In MAYBURY-LEWIS, David (org.) *Dialectical Societies: the Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge MA: Harvard University Press.

_____ (1982). "Nota sobre a música Craô". *Revista Goiânia de Artes*, vol.3, nº 1. UFG.

_____ (1985). *Curt Nimuendajú e os Jê*. Série Antropologia, Brasília.

_____ (2002). *Dialogos Jê: a pesquisa Kraho e o projeto Harvard-Museu*

Nacional. Mana, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Apr. A
93132002000100008&lng=en&nrm=iso>. accesson 10 Nov 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100008>

SEGATO, Rita Laura (1984) - A Folk Theory of Personality Types. Gods and their Symbolic Representation among members of the Shango Cult of Recife, Brazil. Tese de doutorado The Queen's University of Belfast.

MED, Bohumil. (1996) *Teoria da Música*. Brasília: Musimed.

MELO, Jorge H. T. de Lima (2010). *Kajre: a vida social de uma machadinha Krahô*. Natal, UFRN. (Dissertação de Mestrado).

MELLO, Maria Ignez Cruz (1999). *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.

_____ (2005). *Iamurikuma: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Antropologia Social.

MENEZES BASTOS, Rafael José de (1995). "Esboço de uma teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". *Anuário Antropológico/93*: 9-73.

_____ (1996). "Música nas Terras Baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín". *Anuário Antropológico/95*: 251-263.

_____ (1999). *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª edição- Florianópolis: Ed. da UFSC.

_____ (2004). “Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje”. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 67: 4-17.

_____ (2007). “Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte”. *Mana: estudos de antropologia social* 13 (2): 293-316.

_____ (2013). “*A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*”. Florianópolis: Ed. da UFSC.

MERRIAM, Alan P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

_____ (1967). *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York: Werner-Gren.

MONTARDO Deise Lucy Oliveira ([2002] 2009). *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani*. SP. Editora da Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, Luiz Augusto de Souza (2009). *Prwncwyj: drama social e resolução de conflito entre os Apãnjekra Jê-Timbira*. Natal, UFRN. (Dissertação de mestrado).

NETTL, B. (1956). *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

_____ (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.

_____ (1989). *Blackfoot musical thought: comparative perspectives*. Ohio: The Kent State University Press.

_____ ([1983] 2005). *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

_____ (2010). *Nettl's elephant: on the history of ethnomusicology*. University of Illinois Press.

NEWTON, Dolores (1971). *Social and historical dimensions of Timbira material culture*. Cambridge: Harvard University, 342 p.

NIMUENDAJÚ, CURT, and LOWIE, ROBERT H. (1937). “The associations of the Šerente”. *American Anthropologist*, vol. 41, n° 3, 408-415.

_____ (1939). “The Dual Organizations of the Ramkókamekra (Canella) of Northern Brazil”. *American Anthropologist*, 39:565–582

NIMUENDAJU, Curt (1939). *The Apinaye*. Washington, Catholic University of America Press,.

_____ (1942). *The Šerente*. Los Angeles. The Southern Museum,

_____ (1946). *The Eastern Timbira*. University of California, Berkeley and Los Angeles.

NOLETO, Juliana Almeida (2009). *A fábrica é dos mehin: Desenvolvimento Sustentável e Povos Indígenas vistos a partir do caso da Fruta Sã*. Brasília, UnB/CDS. (Dissertação de Mestrado).

OLIVEIRA, Adalberto Luiz Rizzo de (2002). *Ramkokamekra-Canella: Dominação e Resistência de um Povo Timbira do Centroeste Maranhense*. Campinas/SP, Unicamp/IFCH. (Dissertação de mestrado).

_____ (2006). *Messianismo Canella: entre o indigenismo de Estado e as estratégias do desenvolvimento*. Tese de doutorado em Políticas Públicas. UFMA. São Luís/MA.

OLIVEIRA, Allan de Paula (2009). *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Antropologia Social.

OLIVEIRA PINTO, Tiago (1991). *Capoeira, Samba Candomblé: Afro-Brasilianische Musikim Recôncavo, Bahia*. Berlin: Museum Für Völkerkunde.

_____ (2001). *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia USP, v. 44 n° 1: 221-286.

OLIVEIRA-REIS, Francisco Carlos de (2001). *Aspectos do contato e formas socioculturais da sociedade Akwe-Xerente (Jê)*. Brasília: UnB, (Dissertação de Mestrado).

OLSEN, Dale A. (1996). *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida.

PANET, Rose-France de Farias (2003). *L'espace du village Ramkokamekra et ses corrélations avec son cadre socioculturel*. Dissertation présenté: Ecole Des Hautes Etudes Em Sciences Sociales, Paris.

_____ (2008). "Cantos dos saberes: a música dos Kanela-Ramkokamekra na construção das identidades sexuais". *III Colóquio Internacional Cidadania Cultural*. Paraíba: Universidade Federal de Campina Grande/UFCG.

_____ (2010) - 'I-mã a krupen prãm!' *Prazer e sexualidade entre os Canelas*. São Luis, UFMA, Centro de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. (Tese de Doutorado).

PAULA, Luis Roberto de (2000). *A dinâmica faccional Xerente. Esfera local e processos sociopolíticos nacionais e internacionais*. SP, USP/FFLCH. (Dissertação de Mestrado).

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo (1997). *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação Mestrado em Antropologia Social.

_____ (2004). *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social.

POPJES, Jack e POPJES, Josephine ([1971] 2009). *Phonemic Statement of Canela* (Preliminary Version). Anápolis – GO: Associação Internacional de Linguística - SIL Brasil.

POWERS, W. K (1970). "Review Essay of A. P. Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*". *Ethnomusicology*, 14, 1: 67-76.

PRICE, David (1988). "Desidério Aytai: o engenheiro como etnógrafo". *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Volume XXXIII: 161-164.

REILY, Suzel Ana (2003). *Voices of the Magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2006) (ed.). *The Musician Human. Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Hampshire: SOAS (musicological series).

ROCHA, Raquel Pereira (2002). *A questão de gênero na etnologia Je: a partir de um estudo sobre os Apinaje*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. (Dissertação de mestrado).

ROCHA, Raquel Pereira (2012). *O "Tempo do primeiro" e o "tempo de agora". Transformação social e etnodesenvolvimento entre os Apinaje/TO* - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. (Tese doutorado).

RODGERS, Ana Paula Ratto de Lima (2014). *O Ferro e as Flautas. Regimes de Captura e Percibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutorado em Antropologia Social.

_____ (1998). *Traços Nômades: Rítmicas da Música Ameríndia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.

RODRIGUES, Aryon D. & DOURADO, Luciana (1993). *PANARA: identificação linguística dos Kren-Akarore com os Cayapó do Sul*. Anais da 45ª Reunião da SBPC: 505, Recife, PE.

ROLANDE, Josinelma Ferreira (2013). “*MOÇOS FEITOS, MOÇOS BONITOS*”: *a ornamentação na prática canela de construir corpos bonitos e fortes*”. São Luís, UFMA (Dissertação de Mestrado).

SANDRONI, Carlos (2001). *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____ (2008). “Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”. *Revista da USP*, n. 77, maio: 66-75.

SCHWARTZMAN, Stephan (1987). *The Panara of the Xingu National Park: the transformation of a society*. Chicago: University of Chicago, (Tese de Doutorado).

SEEGER, Anthony (1977). “Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs?” In Velho, G. (org).

Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

_____ (1980). *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus.

_____ (1981). *Nature and society in Central Brazil: the Suyá indians of Mato Grosso*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.

_____ (1987). *Why Kĩsédjê sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 170 p.

_____ ([1987] 2004). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

_____ ([1992] 2008). “Etnografia da Música”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17: 237- 259.

_____ (1997). *The sound of music: Kĩsédjê song structure and experience*. Cultural Survival Quarterly, Cambridge: Cultural Survival, v. 20, n. 4, p. 23-28.

_____ (2015). *Por que cantam os Kĩsédjê?* SP, COSACNAIFY.

SEEGER, Anthony e DAMATTA, Roberto. & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1979). “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional* n. 32: 2-19.

SETTI, Kilza (1997). “Os sons do Përekahë no Rio Vermelho – um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô”. In: Overath, Johannes (ed.). *Musices Aptatio/ Jahrbuch 1994/95*. Köln: Luthe - Druck, pp. 183-239.

SETTI, Kilza (2000). “Os índios e nós: retratos recíprocos”. In: Bispo, Antonio Alexandre (org). *Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 anos: Músicas e Visões*, Köln: ISMPS/ABE, pp.111- 116.

- _____ (2004). “Índios Trovadores: acordes Timbira ecoam no cerrado”. In: *Revista D.O. Leitura – outras vozes*. São Paulo: imprensa oficial. Ano: 22; número: 04; julho a agosto: 60-66.
- SENFT, Gunter and BASSO, Ellen B. (Eds) (2009). *Ritual Communication*. Oxford/New York: BERG Editorial offices.
- SHERZER, Joel ([1983] 2001). *Kuna ways of speaking*. Austin: University of Texas Press.
- SHERZER, Joel and WOODBURY, Anthony C. (eds) ([1987] 1990). *Native American Discourse: poetics and rhetoric*. Cambridge University Press.
- SHERZER, Joel and URBAN, Greg (eds) (1986). *Native South American Discourse*. Berlin/New York/Amsterdam, Mouton de Gruyter.
- SIGRIST, Tomas (2014). *Guia de Campo Avis Brasilis – Avifauna Brasileira*. São Paulo: Avis Brasilis.
- SILVA, Domingos A. B. (1997). *Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.
- SILVA, Giovani José & COSTA, Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da (2010). “Entre Pinturas Corporais e Notas Musicais: História e Etnografia nas Obras de Darcy Ribeiro e Desidério Aytai”. *Revista Territórios e Fronteiras – Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História ICHS/UFMT*, v.3, n.2 – jul/dez: 159-182.
- SILVA JUNIOR, Jonaton Alves da (2006). *Awkhê ressignificado: os movimentos Messiânicos Canela*. Monografia. Bacharelado em Ciências Sociais. São Luis, UFMA.
- SIQUEIRA, Jaime Garcia (2006). *Relatório Circunstanciado de Revisão de Limites da Terra Indígena Canela/Buriti Velho – MA*. Fundação Nacional do Índio – FUNAI, Brasília – DF, fevereiro.
- SOARES, Ligia Raquel Rodrigues (2010). *Amjĩkĩn e pjêh cunã: Cosmologia e meio ambiente para os Rãmkkãmêkra/Canela*. Palmas: Universidade Federal do Tocantins. Dissertação de mestrado em Ciências do Ambiente.
- _____ (2014). “Canções, cantor e Performance entre os Timbira: existe uma criatividade individual?” In: MONTARDO, Deise Lucy e DOMÍNGUEZ, María Eugenia (org.). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.
- SOUZA, Marcela S. Coelho de (2001). “NÓS, OS VIVOS: ‘construção da pessoa’ e ‘construção do parentesco’ entre alguns grupos jê”. *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 16 No 46*: 69-96.
- _____ (2002). *O traço e o círculo. O conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. RJ, Museu Nacional. Tese de Doutorado.
- STONE, R. M. (1982). *Let the Inside Be Sweet: the Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.
- STRATHERN, M. ([1988] 2006). *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp.
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. (1985). *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- TRAVASSOS, Elizabeth (2003). “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. *OPUS*, Vol. 09. Dezembro: 73-86.

TRAVASSOS, Elizabeth (2007). “John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada”. In: *Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP/Universidade de São Paulo*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Vol. 16, n.16. São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP.

TUGNY, Rosângela Pereira (2009). *Cantos e Histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Editora Azougue.

_____ (2009). *Cantos e Histórias do Morcego-Espírito*. Rio de Janeiro: Editora Azougue.

_____ (2011). *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn Maxakali*. RJ: Museu do Índio.

TURNER, Terence (1979). “The Gê and Bororo Societies as Dialectal Systems: a general model”. In MAYBURY-LEWIS, David (org) – *Dialectal Societies. The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge / Massachusetts, London, Harvard University Press.

TURNER, VICTOR W. ([1969] 2013). *O processo ritual. Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, Vozes.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi (2006). *Etnologia Aplicada: Uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos e pesquisa e ação*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia.

URBAN, Greg ([1991]1993). *A discourse-centered approach to culture: native South American myths and rituals*. Austin: University of Texas.

URBAN, Greg and SHERZER, Joel (Eds) ([1991] 2001). *Nation-States and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

VEIGA, Juracilda(1994). *Organização social e cosmovisão Kaingang: uma introdução ao parentesco, casamento e nomeação em uma sociedade Jê Meridional*. Unicamp, 1994. Dissertação de mestrado.

VERSWIJVER, Gustaaf (1978). *Enquête ethnographique chez les Kayapo-Mekragnoti: contribution a l'étude de la dynamique des groupes locaux (scissions et regroupements)*. Paris: École des Hautes Études, (Dissertação de mestrado).

_____ (1985). *Consideration son Mekrãgnotí warfare*. Faculteit van Rechtsgeleerdhei, Rijks Universiteit Gent Academiejaar, (Tese de Doutorado).

VIDAL, Lux B. (1977). *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. SP, HUCITEC/EDUSP, 1977.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (1986). *Araweté: Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

_____ (1996) –“Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”.

MANA 2(2):115-144.

_____ (1999). “Etnologia Brasileira”. In MICELI, Sérgio (org) – *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. SP, Editora Sumaré; ANPOCS; Brasília, CAPES.

WERLANG, Guilherme (2001). *Emerging Peoples: Marubo Myth-Chants*. Saint Andrews: University of Saint Andrews. Ph.D. dissertation in Social Anthropology.

ZEMP, H. (1971). *Musique Dan: la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris/Mouton/La Haye, Cahiers de L'Homme.

