

O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE CANTADORES RÀMKÔKAMÊKRA/CANELA

Ligia Raquel Rodrigues Soares¹

Ricardo Kutokre Canela²

RESUMO

Este texto apresenta o processo de formação e confirmação pública de cantadores entre os povos Ràmkôkamêkra/Canela da aldeia Escalvado, município de Fernando Falcão, no estado do Maranhão. Esses povos fazem parte do “coletivo” Timbira, povos Jê do Brasil Central. Enfatizamos como se constrói o corpo de um cantador e quais instrumentos e adornos estão associados a essa formação. Para isso o texto busca compreender a importância dos rituais de formação masculina (*Kêtuwajê*, *Pepjê* e o *Pep-cahàc*) a partir do idioma da corporalidade como dispositivo de fabricação para compreender a importância da figura do cantador como aquele que auxilia no processo de re(produção) do universo.

PALAVRAS-CHAVE: Cantadores. Ràmkôkamêkra/Canela. Timbira. Cantos. *Amji kîn*.

ABSTRACT

This text presents the process of formation and public confirmation of singers among the Ràmkôkamêkra / Canela peoples of the village Escalvado, county of Fernando Falcão, in the state of Maranhão. These peoples are part of the “collective” Timbira, Jê peoples of Central Brazil. We emphasize how a singer’s body is built and which instruments and

1 Pós-doutorado pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e *University of Florida* em Gestão participativa da biodiversidade em terras indígenas atingidas por barragens hidrelétricas na Amazônia brasileira. Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professora formadora do Projeto de Extensão Saberes Indígenas na Escola (MEC/Secadi e NEAI/UFT). Pesquisadora efetiva do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas da UFT e do INCT Brasil Plural. E-mail: ligiarrsoares@gmail.com.

2 Graduando em Educação Intercultural (UFG), diretor e professor da alfabetização na Escola Indígena Estadual General Bandeira de Melo. Aldeia Escalvado, MA, Brasil. E-mail: kutokrelicardocanela@gmail.com

adornments are associated with that formation. For this, the text seeks to understand the importance of male training rituals (Kêtuwajê, Pepjê and Pep-cahàc) from the language of corporality as a manufacturing device to understand the importance of the figure of the singer as one who assists in the process of re production) of the universe.

KEYWORDS: Singers. Ràmkkôkamêkra/Canela. Timbira. Cantos. Amji kîn.

Introdução

O universo músico-ritual dos Ràmkkôkamêkra/Canela³ foi especialmente aprendido e apreendido com outros seres, através da aventura de alguns sujeitos, que eram *caj* (xamã) ou que se transformaram em *caj* nesse processo, e de seus aprendizados durante as suas experiências xamânicas (Soares, 2015).

Para cada *amji kîn*⁴, os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem histórias que contam a saga de algum *mehĩ* que trouxe de outros lugares todo o repertório músico-ritual, assim como as pinturas corporais utilizadas nesses *amji kîn* e que são atualmente executado por esses povos. Um exemplo é a saga de *Puhretê*, ao aprender os cantos e as performances do *amji kîn* do peixe (*Tep jàrkwa*). Também os cantos e movimentos do *amji kîn* do *Côhkrit* foram apreendidos por *Jawỳr*. Foi ele também quem conquistou o grande cocar *Hàc jara* de um outro povo, através de suas estratégias de grande guerreiro e dos poderes transformativos que possuía. Esse cocar é utilizado pelos cantadores de *krĩcape*. Já os cantos e performances do *Pep-cahàc* foram apreendidos por um homem adoentado que foi levado

3 Autodenominação utilizada pelos Canela. Mesmo se tratando de uma composição de vários povos Timbira é necessário destacar que estas autodenominações são acionadas apenas frente aos não-índios. Para mais informações ver Soares e Melo (2018).

4 Expressão utilizada pelos povos Timbira para designar os grandes rituais. A palavra literalmente significa alegra-se (reflexivo), alegra-se uns aos outros (Soares, 2010). A maioria das palavras escritas em Ràmkkôkamêkra/Canela neste texto foi conferida com o dicionário Canela na versão mais recente, atualizada por Grupp (2015) a quem agradecemos imensamente por ter cedido uma cópia do mesmo.

ao céu, no mundo dos pássaros, onde foi curado e onde aprendeu tudo sobre esse *amji kîn*.

1. Todos os seres realizam *amji kîn* e todos tem o ‘alegriar’ como a fonte de (re)produção do *pjê cunêa*⁵

Os Ràmkkôkamêkra/Canela possuem uma vida ritual muito intensa. Constituída por diferentes rituais que possuem finalidades específicas dentro do processo de vida, essa vida ritual está ligada não só aos povos Ràmkkôkamêkra/Canela, mas do *pjê cunêa* (Universo).

Os grandes *mê amji kîn* são, em sua maioria, compostos por resguardos e cantos que entre os Ràmkkôkamêkra/Canela funcionam como um elo que interliga seres (Ràmkkôkamêkra/Canela, 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). Os *amji kîn* garantem as condições para a criação, recriação e reprodução dos seres do universo através da alegria estabelecida ao realizarem os *mê amji kîn* e as performances musicais com seus ornamentos e pinturas corporais. Esses eventos proporcionam ao *krî* (aldeia) e ao mundo, o movimento necessário para a produção da vida, afastando dessa forma forças antissociais, como as doenças.

Entre os Ràmkkôkamêkra/Canela os *mê amji kîn* servem como um ato comunicativo, pois é uma das formas 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. Alegrando-os, contribuem para que eles possam se reproduzir com mais amplitude, reproduzindo assim as espécies existentes do *pjê cunêa*. Mas é importante frisar que essa reprodução do *pjê cunêa* também se estende aos Ràmkkôkamêkra/Canela, pois sem *amji kîn* não há reprodução da própria sociedade.

Na interpretação Ràmkkôkamêkra/Canela os *mê amji kîn* agem como atos preventivos com relação as doenças. Nesses momentos rituais ocorre a reprodução das espécies, através da alegria e do

5 Tudo o que está sobre a terra (todos os seres) ou toda área, incluindo o território e tudo que nela existe é designado por *pjê cunêa* (Soares, 2010).

amor (com o sentido de gostar muito de) que se proporciona aos seres através dos cantos. Sem a realização dos *mẽ 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 dela porque não gostam de barulho. A festa é, então, uma forma de manter o mundo saudável, harmonioso e produtivo.

Os *mẽ amji kĩn* com seus cantos associados aos resguardos, às pinturas e aos instrumentos musicais, têm o poder de formação e transformação dos corpos em “*corpos feitos, fortes e belos*” (Amorim Oliveira, 2008, Rolande, 2017). Não somente corpos físicos, mas também corpos mentais e emocionais preparados e construídos (Seeger et alii, 1979), sejam através dos resguardos efetivados ao longo da vida cotidiana, sejam nas reclusões durante os *mẽ 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: *Kétuwajê*, *Pepjê* e o *Pep-cahàc*.

A existência de comunicabilidade entre todos os seres que vivem no *pjê* (terra) possibilita que os *mẽ amji kĩn* proporcionem a alegria necessária para a promoção de 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 agencialidade⁶, pois todos os seres possuem vontades, pensamentos, linguagem e estados emocionais (Giraldin, 2001, Soares, 2010), assim como todos os humanos. Isso garante a todos os seres a capacidade de serem sujeitos ou de terem uma perspectiva de si e dos outros seres que ali estão presentes. Portanto, todos os seres ao possuírem agencialidade também executam seus *mẽ amji kĩn* e vivem em suas aldeias com seus parentes como os humanos. Através desses rituais, que proporcionam alegria, é que se tem a fonte de produzir e reproduzir o mundo.

Para os Ràmkkôkamêkra/Canela, no início dos tempos todos os seres se comunicavam numa mesma língua e, por algum motivo, essa foi perdida em algum momento. Com relação a essa perda, os Ràmkkôkamêkra/Canela enfatizam que falar com os outros

6 Entende-se por agencialidade ter um ponto de vista (ter um corpo), ter comunicabilidade e possuir capacidade de escolher e decidir sobre a sua conduta. (Viveiros de Castro, 2002).

seres era algo comum e que por isso muitos dos aprendizados foram transmitidos por eles. Mas essa perda não impossibilitou a comunicabilidade, que se restringe atualmente as atuações dos *caj* (xamãs, curador) (Melatti, 1978: 82; Crocker, 1990: 311; Giraldin, 2000: 34).

Entre os Ràmkkàmêkra/Canela a preparação de um *amji kîn* e a execução 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 para esse fim (além do interesse e empenho do aprendiz que passa a ser a palavra guia do aprendizado) existem algumas ações necessárias para essa finalidade. Mas além do interesse, pode-se associar ao aprendizado utilizar uma pena de papagaio na orelha e, sempre que o ouvido coçar, esta pena deve ser utilizada para essa ação. Também pode o aprendiz colocar dente de tatu pepa dentro do maracá. O uso destes elementos facilitará o aprendizado do jovem cantador.

A rigorosidade da performance musical (Seeger, 2004) e suas “operações de extrema complexidade e rigor” (Tugny, 2009, 2011) fazem dos *mê amji kîn* fontes epistemológicas de aprendizado, comunicação e formação dos Ràmkkàmêkra/Canela.

Uma boa parte do tempo e dos recursos (financeiros e materiais [roças]) desta sociedade é canalizada para os *mê 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 Ràmkkàmêkra/Canela constituem seus sujeitos, estabelecem a comunicação com outros seres, realizam a absorção de suas forças e outros atributos deles. Portanto, o ato de cantar é fonte inesgotável para adquirir e absorver forças que irão sustentar e transformar o corpo físico e mental. Essa absorção faz com que os seres vivam muito mais e tenham força como a onça e sejam fortes como a pedra (Soares, 2015).

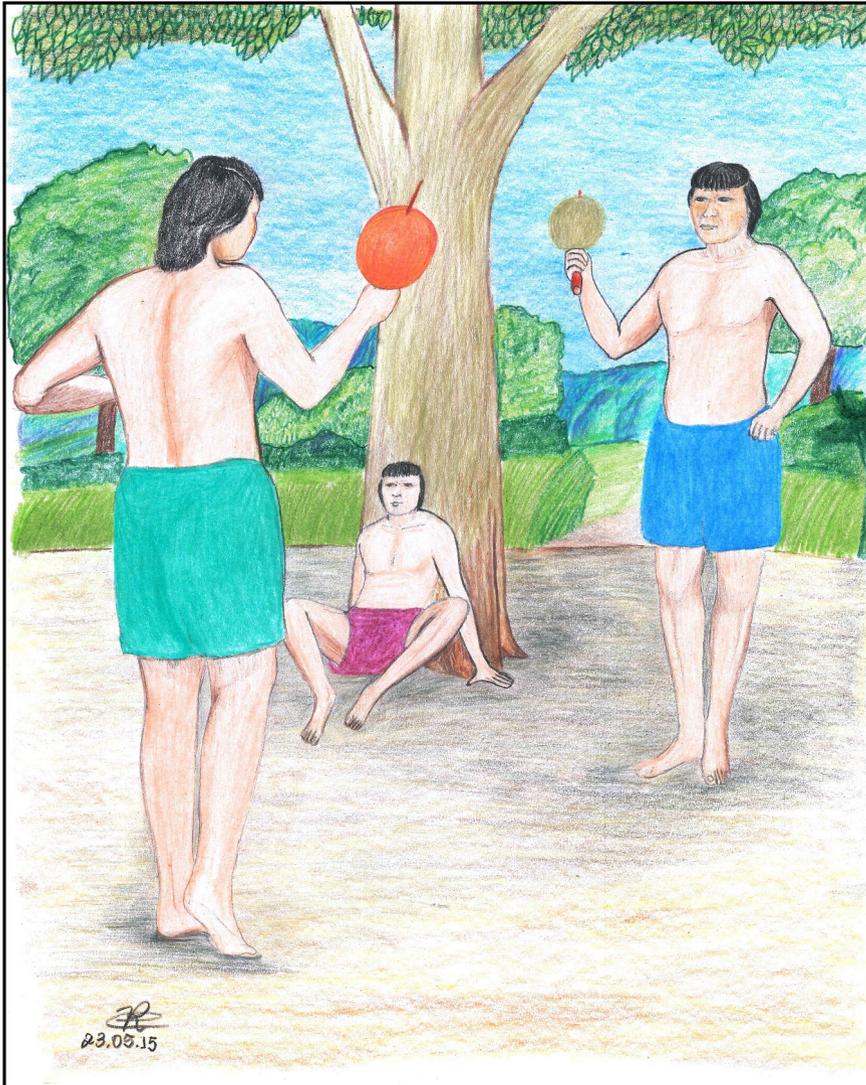
Sempre que a música é tocada numa sociedade indígena, um evento importante tem lugar, não só pela profundidade ou multiplicidade de seus significados, como também pelos processos sociais que os índios acreditam estarem ocorrendo nessas ocasiões (Seeger, 1986, p. 174).

2. A formação de um cantador Ràmkôkamêkra/Canela

Os três *mê amji kîn* de iniciação e formação masculina respectivamente (*Pepjê*, *Kêtuwajê* e *Pep-cahàc*) tem como um dos pontos centrais 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 Ràmkôkamêkra/Canela, pois todos os três *mê amji kîn* investem na preparação desses jovens durante o período de reclusão. Isso acontece tanto aos jovens em geral, mas especialmente aos *mê capôn catê*⁷. Investimento individual, quando recluso isoladamente (*Pepjê*), ou de forma grupal (*Kêtuwajê* e *Pep-cahàc*) quando estão juntos na casa de reclusão ou fora dela aprimoram suas habilidades, às vezes de forma secreta, no meio do cerrado, acontecem os treinamentos por interesse exclusivamente do jovem (figura1). Ou publicamente, após a saída da reclusão, mas ainda conjuntamente com seu grupo.

7 Todo grupo de jovens quando passa pelas reclusões e forma uma classe de idade tem dois comandantes que são os *mê capôn catê*. São considerados para essa função aqueles que demonstram habilidades para entenderem tudo sobre os rituais e os seus desenvolvimentos, assim como possuem conhecimentos sobre os cantos. Mas esse conhecimento musical pode vir a ser desenvolvido, ou não, pelo recluso *mê capôn catê*, após a sua saída da reclusão dos *mê amji kîn* de iniciação e formação masculina. Mas a investidura nessa função leva em consideração a expectativa que ele também tenha interesse e desenvolva capacidade de cantor. Nesses rituais existem sempre dois *me capôn catê*, um mais velho chamado de *mê capôn catêpej* (sênior) e um mais jovem o *mê capôn catêcahàc* (júnior) (Soares, 2015).

Figura 1- Jovens cantadores ensaiando e treinando no cerrado.



Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

Os Ràmkôkamêkra/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 kãm mã*, da metade *Kỳj*) está na posição final nesse processo sucessivo. A classe

Prohkam forma o conselho dos anciãos, os quais têm 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 catêjê* (*Cukoiti kãm mã*) 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 *harã* 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 última turma ascendente, porém, ao contrário dos *prohkam*, recebem outro nome, *Cahyhti kãm mã*, que significa amendoim grande.

Quadro 1 – Metades e Classes de idade Ràmkkàmêkra/Canela.

Metade <i>Harã catêjê</i>	Metade <i>Kỳj catêjê</i>
1) Capria kãm mã	1) Hác-ti kãm mã
2) Pàn-rã kãm mã	2) Wakõti kãm mã
3) Ron kãm mã	3) Crõti kãm mã
4) Prohkam (conselho)	4) Cukoiti kãm mã
5) Proh-kãm mễhtũm (conselho velho)	5) Cahyhti kãm mã

Fonte: Os/as autores/as.

Para formar uma nova classe de idade de uma metade, demora-se em torno de 10 anos. Nesse período de formação ocorrem dois *Pepjê* e dois *Kêtuwajê*. Além de outros possíveis rituais, como o do *Pep-cahàc* e *Tep jàrkwa*. 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. A última classe dos *Harã*

catêjê é a dos *Prohkam*. Essa classe é exclusiva aos membros dessa metade e ela exerce o papel de autoridade suprema na aldeia.

Quando uma classe está no processo final de sua formação, ou mesmo quando já se formou recentemente, o *prohkam* começa a observar e escolher os possíveis *mẽ hõ pahhi increr catê* para aquela turma. Mas para chegar a esse ponto, alguns passos são fundamentais para a formação de um novo cantor.

A- Reclusão e resguardo:

Desde cedo os jovens reclusos são observados durante as reclusões, sejam elas individuais ou coletivas. Das reclusões os jovens saem especialistas em algumas funções essenciais para a continuidade do ser *Ràmkkôkamẽkra/Canela*. Durante a reclusão o jovem prepara o seu corpo através dos resguardos alimentares e sexuais com a finalidade de sintonizar o seu corpo com algumas das principais especialidades (cantador, caj, corredor, caçador). A reclusão, e posteriormente os resguardos preparam o corpo do jovem cantor a se emparelhar com outros elementos importantes no processo de formação do corpo e da mente do cantor.

A saída da reclusão desses *mẽ amji kîn* 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 kîn* servem de um primeiro ensaio, assim como a casa da *wỳhtỳ*⁸ 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 no cerrado. Esses momentos servem para treinar e para testar as habilidades, bem como ter dimensão do que sabe e do que necessita aprender e compreender sobre esse universo dos cantos.

8 Casas relacionadas a jovens escolhidas, com idade entre três a cinco anos, para serem rainhas representantes de cada uma das metades (*harã catêjê e kỳj catêjê*). Essa casa se torna ponto de reunião de membros da metade enquanto durar o seu “mandato”. Esse somente se encerra quando elas atingem a idade de se casarem (Giraldin e Soares, 2017, p. 90). Nesse ambiente são executados cantos apenas vocais, sem o uso de nenhum instrumento.

B - Interesse, disciplina e contato com um pahhi dos cantos

O interesse do aluno pelo aprendizado, assim como a disciplina e os treinos constantes, são sinais de que o aluno poderá vir a ser um grande cantador. Os Ràmkkôkamêkra/Canela, assim como quase todos os povos indígenas, apontam que o interesse é um ponto fundamental para o aprendizado do aluno. Ou seja, no aprendiz está centrada toda a perspectiva com relação aos conhecimentos possíveis de adquirir, como destaca Giralдин (2010) sobre o processo de ensino/aprendizagem centrado no protagonismo do aprendiz. Mas para isso acontecer é necessário que o aprendiz tenha contato com um *pahhi* dos cantos ou, então, com uma mestra cantora que saiba os mais diferentes repertórios para que seja instruído de forma correta com relação ao ordenamento, sequencialidade, além das letras e das performances musicais.

O aprendiz, diante desse contexto, torna o aprendizado algo constante em sua vida. Dessa forma em todos os dias são reservados momentos para esse aprendizado. Ele recorre à escrita das letras das músicas no caderno; grava em celular e escuta constantemente; treina no cerrado os cantos e o manuseio do maracá; mostra aos seus avós sobre o seu aprendizado recitando a letra da música e, por vezes, mostrando sobre a performance a ser realizada. Essa relação se dá preferencialmente com os avós, ou com o tio nominador porque esses são os professores por excelência de seus netos, assim como de seus sobrinhos que possuem o mesmo nome.

O *pahhi* dos cantos sempre está à disposição daqueles que o procuram com a intenção de aprender sobre os cantos. Ocasionalmente pode até ocorrer pagamento, mas se este *pahhi* for seu avô, ou outro parente que idealmente é seu professor, como por exemplo o tio nominador, dificilmente esses pagamentos irão ocorrer. Mas pode acontecer de um parente realizar um pagamento para um outro parente com vias a ensinar um filho ou um neto.

C - Ter sido escolhido como *mê capôn catê* ou ter sido um jovem recluso da turma que está sendo formada e que demonstre publicamente habilidade para a função de cantador

Ser *mê capôn catê* durante o ciclo de formação dos Ràmkkôkamêkra/Canela é um indicativo inicial forte de um sujeito

ideal para ser cantador. Nesse jovem é, normalmente, enfatizada e cultivada sua predisposição para ser um cantador. Durante todas as fases de reclusão, o ideal é que a família desse jovem invista nele com relação ao aprendizado sobre os cantos.

Nesse aprendiz também se centra todos os conhecimentos rituais, pois o *mẽ capõn catê* terá um papel fundamental para sua classe de idade em momentos futuros e durante as atividades rituais em período de *amji kîn*, pois cabe ao *mẽ capõn catê* de uma determinada turma a movimentação da madrugada para a execução dos cantos de *increr cati* e de *increr cahàc*. O *mẽ capõn catê* tem um papel de execução cerimonial ritual. Ele é quem convida as cantoras mestras ao pátio para a execução dos cantos. Ele também tem o papel de convidar o cantador para o pátio, além de outras atribuições relacionadas a sua classe de idade e sua metade.

Todos os rapazes são observados ao longo da reclusão e também fora dela pelo *prohkam* e pelo *prohkam tũm*, com o intuito de perceber sobre o interesse que esses rapazes apresentam e como eles têm desempenhado tais funções cultivadas durante o período de reclusão.

Os membros da classe de idade em formação vão observando os desempenhos dos jovens iniciantes a cantadores, vendo os seus interesses. Observam, também, até se eles resolvem ir em busca dos mais velhos para obter mais conhecimento. O aprendizado se dá aos poucos e com muito treino e interesse por parte do aprendiz. 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 *prohkam* e 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.

D - Investidura: treinamento e testes no pátio

Os treinamentos do jovem aprendiz se tornam constantes nessa fase. Durante esse período o tio nominador do rapaz, que está em processo de aprendizado, prepara para ele um *cuhõtj* (maracá). Esse período é marcado especialmente pelos resguardos. No caso do rapaz que estiver em processo de aprendizado deve evitar ingerir carnes de algumas caças consideradas inadequadas para quem está

em processo de aprendizado dos cantos, assim como também não deve ingerir o caldo dessa caça. Esse maracá é entregue ao jovem aprendiz, após a família dele ter dado o *Hàcwyr*⁹ ao *prohkam* no pátio.

No período de investidura ocorrem muitos testes no pátio, tanto das cantoras (Canela e Soares, 2017, p. 245) como dos cantores. Esse momento é marcado pela confecção e uso de ornamentos para os iniciantes. No caso dos cantores são confeccionados ornamentos de palha de buriti, como pode ser observado nas figuras adiante 05-*ihTexê* e a figura 06 – *Ihpaxê*. Também é utilizado por esse cantador iniciante um *ihkrã kà* (enfeite para a cabeça do homem feito com palha de buriti). Esses são os momentos de aprendizados na prática para esses jovens, momento de perder a vergonha e demonstrar sua coragem ao se apresentar em público. Nesse momento todos os olhares estão voltados ao jovem aprendiz e ao seu desempenho. Os conselhos são constantes durante esse momento e geralmente são dados pelos *mẽ hõ pahhi increr catê* e *pelas hõkrepôj* (cantoras mestras). Tais conselhos são escutados com muita atenção e levados enquanto experiências práticas para as próximas apresentações. Na maioria das vezes os jovens iniciantes executam cantos de *increr cahàc-re* (Giraldin e Soares, 2017).

E - Confirmação pública: ser escolhido como *mẽ hõ pahhi increr catê*

Escolhe-se dois rapazes a partir da avaliação do *prohkam*. Essa escolha é feita com base no empenho e dedicação que esses aprendizes têm com relação a cantoria e também pela voz que esses rapazes possuem.

O Prohkam, em consonância com o grupo da classe de idade da metade oposta à dos jovens cantadores, resolve escolhe-los para

9 Comida cerimonial ofertada ao *Prohkam* (conselho). Feita geralmente com carne e mandioca, comida cotidiana, mas quando ofertada ao pátio é conhecida por esse nome. Essa refeição é oferecida aos Prohkam quando uma pessoa se ausenta da aldeia por um tempo prolongado e retorna, quando a pessoa adoeceu e saiu do estado de doente; quando sai do estado de luto; quando saem do estado de resguardo pós-parto; para marcar a mudança de um status individual ou a mudança de um estado sazonal, como o início da temporada de uma nova fruta ou de um produto da roça.

serem os cantadores oficiais do grupo, os chefes dos cantos de maracá, ou seja, os *mẽ hõ pahhi increr catê* (o chefe dos cantos, o chefe dos cantos daquele grupo) 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 *prohkam* leva inicialmente essa decisão aos avôs ou tio, para que este leve ao conhecimento da família.

Após a decisão tomada, o comandante (*mẽ capõn catê*) do grupo dirige-se à casa dos pais desses jovens cantadores e demonstram o interesse do grupo em fazer dos jovens cantadores iniciantes 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 a cerimônia de dois cantadores de uma mesma metade. Com isso o *mamkjêhti*¹⁰ providencia espingarda, caldeirão, machado e outros materiais que serão usados como agrado à família dos jovens escolhidos em retribuição à permissão da família para que esses jovens cantadores sejam os *mẽ hõ pahhi increr catê* do grupo. Após a reunião desses materiais, os grupos têm por obrigação conseguir almecega e os outros materiais para a cerimônia de *mẽ hõ pahhi increr 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.

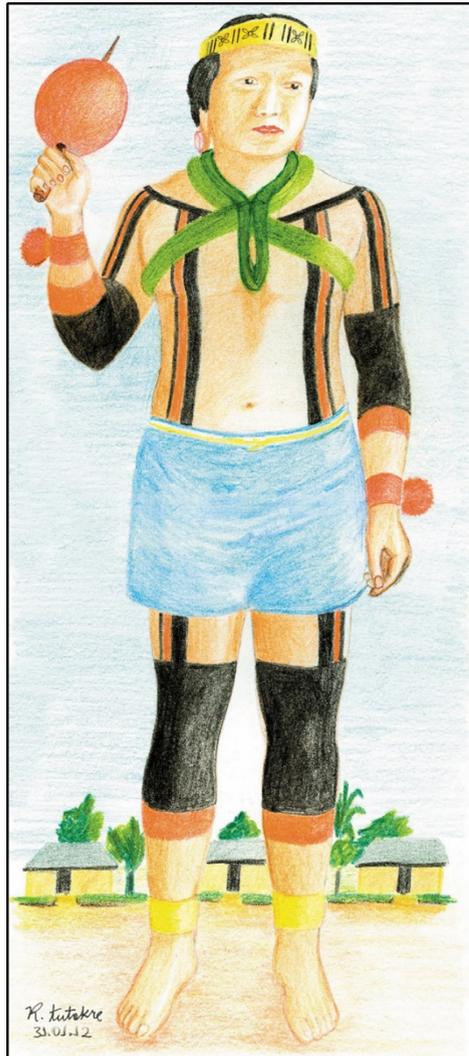
Ao amanhecer os rapazes são levados ao córrego, onde ocorre o banho e depois o trazem para o pátio e o colocam no centro. Chamam a *pahhikwýj*¹¹ que logo vem portando a sua tesoura para o corte dos cabelos dos rapazes que se encontram no centro do pátio. Nesse momento os grupos estão com seus membros 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.

10 Líder da fila e chefe do *amji kîn*. Chefe que mostra aos seus seguidores como praticar o bem, corrige os erros com palavras duras, mas não com castigos. Geralmente esses se destacam futuramente como chefes políticos, *pahhi* da aldeia, major ou outros cargos ligados ao pátio. Em cada um dos *mẽ amji kîn* de iniciação e formação masculina *Pepjê*, *Kêtuwajê* e *Pep-cahàc* existem dois *mamkjêhti*. Na formação dos reclusos existem dois desses líderes, um mais velho que já passou por outras reclusões e um mais jovem, como forma de estimular o aprendizado entre esses companheiros.

11 Chefe das Mulheres.

Quando termina essa cerimônia os grupos rodeiam os seus *mê hõ 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 *me hõ pahhi*, e estes também têm atribuições para com o seu grupo.

Figura 2 - *Mê hõ pahhi increr catê*.



Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

Estes *mẽ hõ pahhi increr catê* sempre estão muito próximos entre si, pois são ambos da mesma metade, oposta à do grupo que os escolheu, e com os quais idealmente não poderão falar, como demonstração de respeito. Mas na prática quando ocorre necessidade de diálogo, esses são respeitosamente realizados. Isso funciona como sinônimo de respeito ao novo *pahhi* dos cantos. E é por isso que são consagrados dois cantadores de uma metade, 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 quando 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 increr catê*, estes pegam os alimentos preparados por seus parentes e segue para compartilhar junto ao seu grupo no pátio.

Após o reconhecimento público do *mẽ hõ pahhi increr catê*, este recebe, durante a finalização dos *mẽ amji kĩn* de formação, os ornamentos feitos com linha de algodão ou miçanga (*ihxexê, ihpaxê e ihkrã kà*) como sinal de reconhecimento do status que agora esse *pahhi* ocupa. Tais ornamentos são confeccionados pelos familiares. Durante as apresentações, a partir da confirmação pública de *mẽ hõ pahhi increr catê* o cantador deve utilizar seus ornamentos, assim como o *harahpê* confeccionado com linha da folha de tucum rasteiro ou de miçanga (ver figura 2). Esse reconhecimento também pode ser observado pelo repertório, pois a partir do momento que este cantador obteve a confirmação pública, o seu repertório é composto, na maioria das vezes, por cantos de *increr cati e increr cahác* (Giraldin e Soares, 2017). Nessa fase o cantador começa a executar os repertórios dos principais *mẽ amji kĩn* durante o acontecimento de tais rituais.

A vida após tornar-se *mẽ hõ pahhi increr catê*

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 increr 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 *Hàcwyr* para o pátio. Mas o corte de cabelo e a pintura são funções de suas *krixwý*¹² (amigos formais) e de suas famílias que reúnem a alimentação necessária para retribuir a prestação desses serviços.

Apenas o cantador de maracá é denominado por *mẽ hõ pahhi increr catê*. O domínio da performance musical é centrada no *increr catê* (aquele que domina o canto). Aprendizes e dançarinos ficam atrás do cantador realizando apenas os passos performáticos, nas performances do pátio.

O cantador, em compasso harmônico com seu 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 *Râmkôkamêkra/Canela*.

Dentre as principais ações do cantador podemos destacar o desempenho dele nos cantos do *cà* (pátio) que 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 momentos que os passos e movimentos de braços das cantoras se modificam e acompanham as três principais classificações relativas à velocidade dos cantos: *Ihkên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ihkên pej* (Soares, 2015). Nesse momento não mais poderá haver erros por parte do cantador. Caso isso aconteça ele será envergonhado pelo coro feminino que ali se encontra com mulheres especialistas nos cantos que estão sendo executados.

A fileira de mulheres, especialmente àquelas mestras em cantos (*hõkrepôj*), compõe um coro que replica o canto puxado pelo cantador num tom acima ao dele e em diferentes tonalidades

12 Para mais informações verificar Crocker (1990; 2009); Giralдин (2000), Soares (2010; 2015; 2017).

comparadas com as outras mulheres que fazem parte desse coro, efetuando dessa forma um degradé de sons ascendentes, descendentes e ondulados (Soares, 2015). Há uma rigorosidade 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 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 acompanhando o cantador.

Aqui gostaria de refletir sobre a natureza relacional dos conhecimentos entre conhecedores e aprendizes. Como coloca Coelho de Sousa (2016), o processo de transmissão de conhecimento é uma relação social estabelecida a partir das experiências e vivências do indivíduo em seu processo social. Portanto, cada conhecedor, cada cantador no caso deste texto, irá experimentar e experienciar conhecimentos diferentes, e sua experiência com esses conhecimentos também será única. Conhecer é estar numa relação particular com outros, nos quais efeitos específicos são gerados e reconhecidos.

3. Alegriar para reproduzir: os instrumentos musicais

Os instrumentos musicais¹³ utilizados durante os cantos e na vida cotidiana da aldeia possuem uma importância vital na música vocal dos Rãm-kôkam-êkra/Canela. Pois alguns cantos, especialmente àqueles entoados no pátio, devem obrigatoriamente ter presentes instrumentos como o maracá (instrumento idiofônico¹⁴),

13 Para mais informações sobre os instrumentos musicais utilizamos o livro: *Timbira, nossas coisas e saberes: coleções de museus e produção da vida* (Ladeira, 2012).

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

as “buzinas” (trompete de cabaça e trompete de chifre), o apito (flauta de casca ou raiz) e a cabacinha (flauta de cabacinha) esses são instrumentos aerofônicos¹⁵ (IZIKOWITZ, 1970). 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 formação dos jovens cantores.

Assim como os cantos, os instrumentos musicais também compartilham a mesma importância entre os Ràmkkòkamèkra/Canela. Eles são destacados por esses povos como objetos detentores de subjetividade e características particulares (como por exemplo possuírem diferentes tipos de vozes) e por esse motivo devem ser bem tratados por possuírem uma relação intersubjetiva com seus donos. São dotados de vida social e necessitam de um tratamento atencioso e cuidadoso.

Entre os Ràmkkòkamèkra/Canela os principais instrumentos relacionados aos *amji kîn* são: o *Cuhtôj* (Maracá – figura 2), instrumento que está relacionado diretamente ao mestre dos cantos e a sua consagração enquanto *pahhi*, aquele que domina os cantos vocalmente dos grandes rituais e cantos do *increr cati* e *increr cahàc* (cantos de pátio), aquele que domina com maestria o manuseio correto do maracá; Já o *Hôhhi* (trompete de xifre), *Cuhcônre* (Flauta de cabacinha), *Cuhcônkyt* (Flauta de casca ou raiz) e *Pàtwy* (trompete de cabaça) são instrumentos dominados por especialistas, mas estes não são cantadores ou *pahhi* dos cantos. O *Xy* (cinto chocalho masculino utilizado geralmente pelo cantador – figura 8), *Aacà* (cinto chocalho masculino utilizado pelos corredores de tora e dançarinos no pátio – figura 9) são adornos corporais que se transformam em instrumentos em determinados rituais¹⁶.

Mas como nesse artigo estamos nos propondo a tratar da formação do *pahhi* dos cantos optamos por tratar somente do *cuhtôj* (maracá) enquanto instrumento que está associado diretamente a formação e consagração do cantador, assim como dos ornamentos e instrumentos relacionados a essa formação.

15 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.

16 Para mais informações ver Soares (2015).

Tanto os instrumentos musicais, quanto os ornamentos sejam masculinos ou femininos, possuem uma subjetividade e uma vitalidade agenciativa na visão dos Rãmkkãmêkra/Canela. Para compreender a importância de instrumentos e adornos é necessário compreender não só suas funcionalidades, mas também a complexa relação que se estabelece através daquele que fabrica o instrumento ou ornamento.

Cuhtôj (Maracá)¹⁷

Instrumento idiofônico¹⁸, classificado como instrumento de chocalho oco, utilizado quase que exclusivamente no pátio e em algumas ocasiões no *krîcape*. Este instrumento tem como uma de suas principais funções alegrar o povo. Instrumento utilizado em todos os *mê amji kîn* somente pelo *increr catê* (aquele que tem o domínio dos cantos) ou *mê hõ pahhi* (cantadores de maracá que são consagrados mestres durante o seu período de formação enquanto jovens cantadores).

Figura 3 – Maracá.



Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

17 Todos os desenhos desse artigo são de autoria do co-autor deste texto, Ricardo Kutokre Canela.

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

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

Diferente 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 Ràmkkàmêkra/Canela isso não acontece em relação ao maracá. Existem mulheres, especialmente as *hõkrepôj 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 kîn*, de *wỳhtỳ*, convidam os jovens cantadores a se apresentarem no pátio durante a noite para “alegriar” todos da aldeia.

Além desse exemplo entre os Ràmkkàmêkra/Canela, vale a pena citar outro, observado entre os Apinaje e os Pyhcop catiji/Gavião, que possuem uma brincadeira em que os homens passam a ser *hõkrepôj catê* e uma das mulheres, geralmente mestre, se coloca enquanto *increr 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 Ràmkôkamëkra/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 existentes nesse instrumento. Ao se reportarem as diferenças existentes entre o seu maracá e de outros Timbira, que possuem o maracá menor, os Ràmkôkamëkra/Canela enfatizam a autenticidade 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 Ràmkôkamëkra/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 desses jovens que, por horas a fio, treinam a pegada do maracá, tanto na aldeia, quanto no cerrado. Mas os aprendizes só chegam a se apresentar no pátio quando possuem as técnicas e práticas da execução necessárias a este instrumento. Eles têm uma atenção especial das mulheres cantoras que ficam atentas ao desempenho do jovem aprendiz. Ele poderá ser exposto publicamente a brincadeiras, especialmente pelas cantoras que ali se encontram se não apresentar as habilidades de cantador. Essa exposição tem como finalidade fazer com que o cantador estude mais o repertório que está aprendendo, fazer também com que o cantador iniciante perca a vergonha e timidez em se apresentar publicamente. As cantoras também estimulam o jovem aprendiz para melhorarem suas performances corporais, pois todo o tempo que este aprendiz se encontra no pátio, ele fica boa parte do tempo dialogando com as cantoras sobre o que e como melhorar o seu desempenho musical e performático. As cantoras chegam a apontar a sequência certa das partes musicais, do *hirôn xà* e do *hicôn*

*xà*¹⁹ e do repertório que está sendo executado pelo jovem aprendiz. Há uma relação dialógica o tempo todo que estimula e contribui para a formação 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, cantores e não cantores, enfatizam a coragem daqueles que se apresentam publicamente.

As jovens cantoras e rapazes jovens solicitam ao jovem cantador aprendiz que vá ao pátio para se apresentar e alegar a noite com cantos de *increr cahàc-re* e brincadeiras de pátio. Com isso, estimulam os jovens cantadores iniciantes para cantar, chamando-os para o pátio para se apresentar e alegrar a aldeia.

Já as cantoras experientes têm um papel primordial no aprimoramento desses cantores que ainda estão em processo de incorporação do domínio completo dos repertórios. Algumas cantoras chegam a ter um maracá exclusivo de seu uso para solicitar ao jovem cantador que se apresente. Ou, as vezes, àquele cantador jovem que já foi confirmado publicamente, mas que ainda não possui o domínio completo de todos os repertórios.

Manusear o maracá de forma correta, como o cantador faz, na concepção dos Ràmkôkamêkra/Canela não é uma função simples, pois exige muito aprendizado e dedicação.

Assim como o uso do maracá, instrumento primordial de seu status de cantador, os ornamentos também possuem o seu caráter formativo e informativo com relação a posição que este cantador ocupa dentro da sociedade: se este é um cantador iniciante ou se já foi consagrado publicamente.

4. Os ornamentos dos cantadores Ràmkôkamêkra/Canela

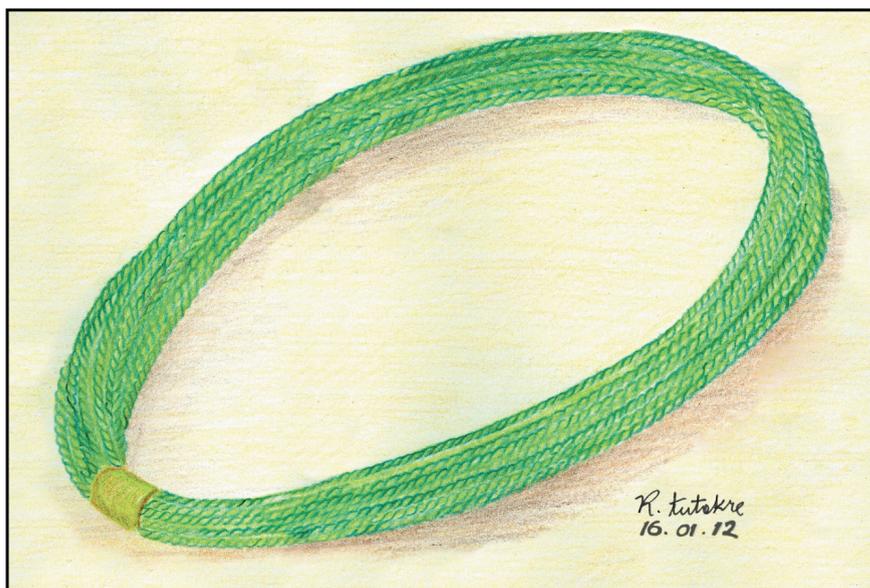
Harahpê

Cordão para cruzar no peito e nas costas. Utilizado por cantadores, dançarinos e reclusos. Este cordão é feito com fios

19 *Hirôn xà* – momento em que o canto sobe (sons agudos) e desce (sons graves) provocando uma sucessão de sons constantes – agudos e graves – com a mesma duração e acentuação dos sons e das pausas. *Hicôn xà* – ponto que marca a separação dos andamentos em partes sequenciais de um determinado conjunto cancional.

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 *Pep-cahàc* 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 *pep-cahàc* utilizam com miçangas pretas. Esse ornamento é muito comum nos homens durante as diferentes corridas de toras e pelos cantadores durante a execução dos cantos no pátio.

Figura 4 – *Harahpê*.

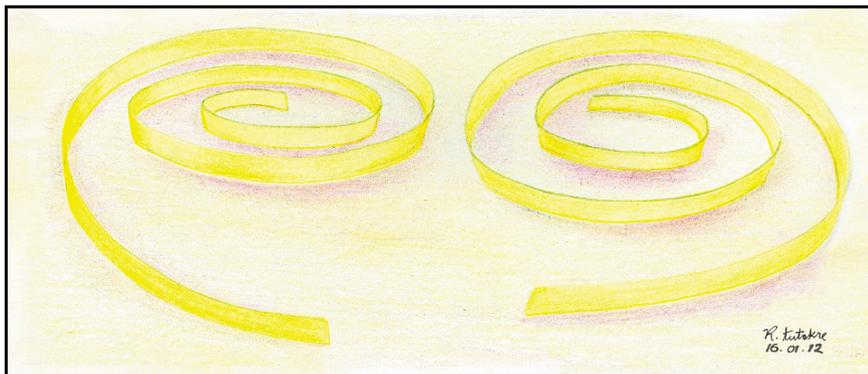


Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

***Ihtexê* (tornozeleira)**

Ornamento 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 *pĩxô jô amji kãn* (festa das frutas).

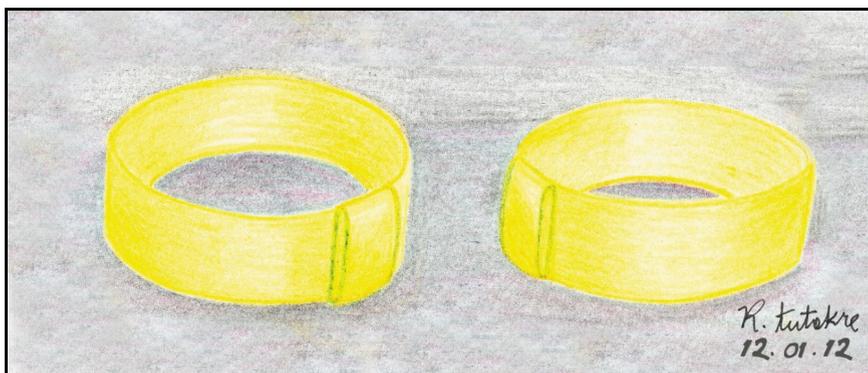
Figura 5 – Ihtexê.



Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

Ihpaxê (braçadeira)

Figura 6 – Ihpaxê de palha.

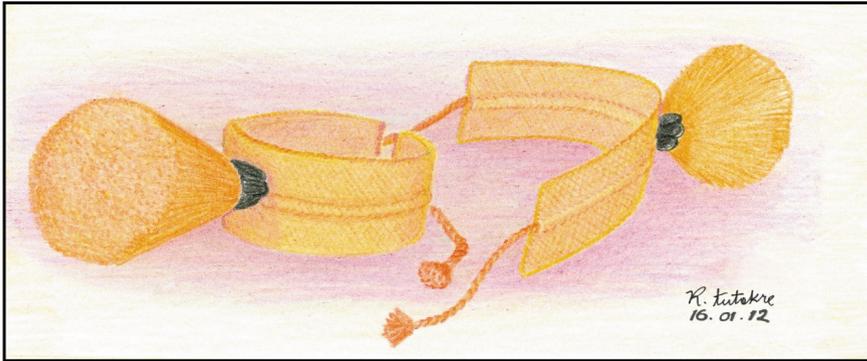


Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

Ihpaxê é a braçadeira utilizada pelo cantador de maracá. Os cantadores novos inicialmente utilizam uma braçadeira leve, feito com as palhas das folhas novas do buriti que ainda não desabrocharam.

Ihpaxê (braçadeira de algodão)

Figura 7 – Ihpaxê de algodão.



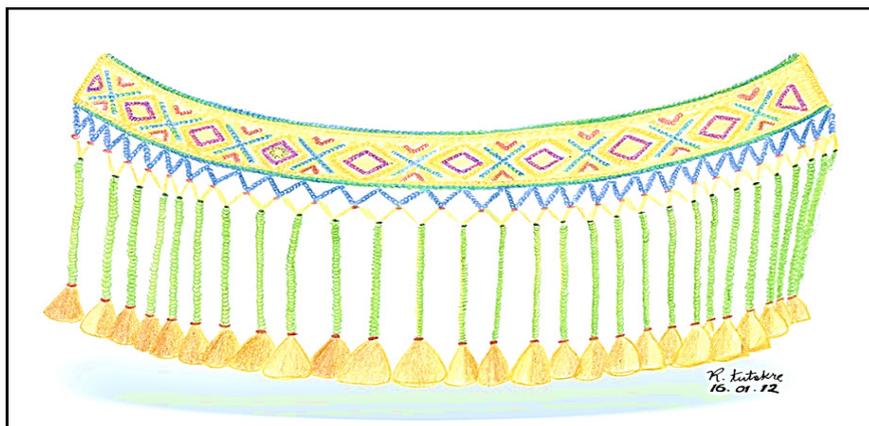
Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

Os ornamentos confeccionados de forma mais elaborada, são destinados aos seus donos durante os *mê amji kîn* de iniciação e formação. Nesse momento essas braçadeiras são feitas com fio de algodão e linha. 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 (*Kétuwajê*, *Pepjê* e *Pep-cahàc*) ocorre essa cerimônia. Após a sua realização, o conselho informa quem serão os novos portadores dos adornos relacionados aos cantadores jovens e cantoras (Canela e Soares, 2017). E um 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.

Os três rituais de iniciação e formação masculinos têm como foco, além da preparação de jovens para a vida social, também serem espaços de grande estímulo para formar novos *increr catê* e novas *hòkrepôj 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.

Xÿ (Cinto chocalho)

Figura 8 – Xÿ (cinto chocalho com pontas de cabacinhas).

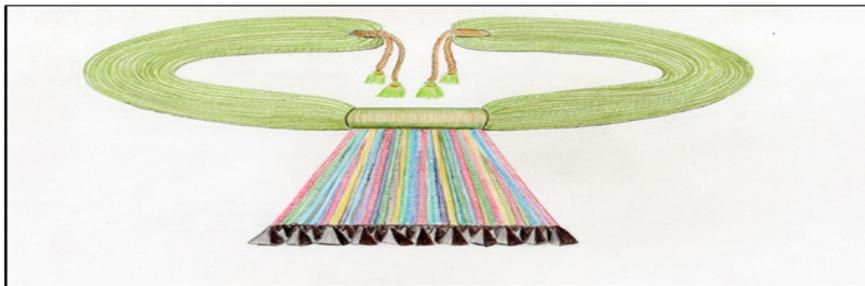


Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

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 m̃e amji k̃in *Kêtuwajê*, *Pepjê* e *Pep-cahàc*, também utilizado nos cantos do *kr̃cape* sem o *cuhtôj* (maracá). Feito com embira, fibra retirada da folha da palmeira de tucum rasteiro (*Astrocaryum campestre*) que, ao ser trançado, vira uma linha muito resistente; *kênre* (miçanga) e pontas de cabaça pequena (*lagenaria vulgaris*) misturado com bico de tucano (*rôkryt – Ramphastos toco*) e unha de anta (*kukryt j̃i xwa – Tapirus terrestris*). Utilizado na cintura ou na parte inferior da perna, abaixo do joelho.

Aacà

Figura 9 – Aacà (cinto chocalho com pontas de unha e veado do campo ou de ema).



Fonte: Ricardo Kutokre Canela.

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 *x̣ỵ* no canto do *p̄ar* (tora pesada) e também no pátio. Feito com embira de tucum rasteiro (*Astrocaryum campestre*), cujas linhas (*hokrô*) pendentes são enfeitadas com *kênre* (miçanga), unha de veado do campo (*põjixwa* – *Ozotoceros bezoarticus*) ou de ema (*mã parcôp* – *Rhea americana*).

Considerações finais

Os cantos, em todo esse universo, fazem parte de diferentes sistemas em si conectados ao pátio, ao *kr̄icape* e a *w̄ȳht̄ȳ*, exceto o *p̄ixô amji k̄in* (festa das frutas) que parece ter independência dentro do universo analisado, pois sua realização não se dá no pátio, mas no espaço entre as casas (Soares, 2015).

A rigorosidade das performances faz-se necessário porque no universo músico-ritual desses povos 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 *wýhtỳ kam*²⁰.

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 (Soares, 2010; 2015), em especial plantas e animais e dos próprios Ràmkkôkamêkra/Canela.

A produção de cantores e cantoras sempre foi um dos pontos principais dos rituais dos Ràmkkôkamêkra/Canela. Só conseguimos confirmar essa afirmação após realizarmos etnografias dos principais *mê amji kîn*. A produção e a formação desses sujeitos movimentam o mundo desses povos, porque só a partir da alegria é possível re(produzir) re(criar) sujeitos dos mais diferentes tipos (animais e vegetais). Esse investimento de estimular, fabricar e formar em série bons cantores e cantoras tem como principal objetivo o futuro do universo.

Segundo declarações dos Ràmkkôkamêkra/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 contrário do ideal de vida e saúde, proporcionado pelas festas e pelos cantos, os quais produzem alegria e consequentemente produzem vida. Uma aldeia triste é uma aldeia doente, fadada para a morte e propícia para que as doenças ataquem com mais voracidade.

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. Por isso é necessário estimular esses jovens aprendizes para que sigam esses caminhos (de cantadores,

20 Um dos tempos referente ao calendário dos Ràmkkôkamêkra/Canela. Para maiores informações verificar Soares, 2015.

cantoras, chefes cerimoniais, chefes políticos, xamãs) que são indispensáveis a (re)produção social e física do universo.

A alegria deve ser espalhada e vivida, a tristeza tem que ser combatida e aniquilada. Por esse motivo é necessário a produção e existência de motivadores da movimentação para esses povos, no caso aqui são os cantadores e cantoras que espalham a alegria através dos cantos de pátio.

Por isso é primordial para esses povos a formação de cantores e cantoras e o empenho que estes investem nesse processo formativo. Realizar os rituais significa dar continuidade à vida e à existência desses seres que habitam o universo. Os cantos são, por assim dizer, um meio que proporcionam um fim, um canal de produzir vida. Portanto, formar cantadores é uma das ordens existenciais para esses povos.

Referências bibliográficas

AMORIM DE OLIVEIRA, Ana Caroline - *Ritos, corpos e intermedicalidade: análise das práticas de resguardos de proteção entre os Rãmôkamekrá, Canela*. Recife, UFPE, 2008. Dissertação de mestrado em Antropologia.

CANELA, R. K.; SOARES, L. R. R. *Processos e ornamentos: como formar uma nova hõkrepôj (cantora) entre os Rãmôkamekrá/Canela*. Revista Articulando e Construindo Saberes, Universidade Federal de Goiás. – Vol. 2, nº 1 (2017). – Goiânia: CEGRAF, 2017.

CROCKER, W. H. *The Canela (Eastern Timbira): an ethnographic introduction*. Smithsonian contributions to anthropology, n. 33, Washington: D.C.1990.

_____. *Os Canelas: parentesco, ritual e sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Série Monografias, Rio de Janeiro, Museu do Índio, FUNAI, 2009.

COELHO DE SOUSA, Marcela Stockler. *Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concretas*. In: *Políticas culturais e povos indígenas*, organização Manuela Carneiro da Cunha, Pedro de Niemeyer Cesarino. – 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

GIRALDIN, O. *AXPÊNPYRÁK: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinaje*. 296f. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. *Ver, ouvir, aprender: O processo próprio de aprendizagem e a educação escolar entre os Akwê-Xerente*. Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia Brasil Plural. Conhecimentos, saberes tradicionais e direitos à diversidade. Belém (PA), 01 a 05 de Agosto de 2010. http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/grupos_trabalho/gt26/og.pdf

GIRALDIN, O.; SOARES, L. R. R – “*Você quer mesmo escutar e cantar increr cahàc-re?*” As classificações dos cantos de cà (pátio) para os Ràmkkâmẽkra/Canela. IN: Saberes e Ciência Plural: diálogos e interculturalidade em Antropologia, Deise Lucy Oliveira Montardo, Márcia Regina Calderipe Farias Rufino (organização). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

GRUPP, Bernhard. *Dicionário Canela*. 2º edição revisada, MICEB: 2015.

IZIKOWITZ, Karl Gustav ([1934] 1970). Musical and other sound instruments of the South American Indians. *A comparative study*. Yorkshire, England, S.R. Publishers.

LADEIRA, M. E. *Timbira, nossas coisas e saberes: coleções de museus e produção da vida*. São Paulo: CTI – Centro de Trabalho Indigenista, 2012.

MELATTI, J. C. O sistema social Krahô. *Tese. (Doutorado em Antropologia Social)* – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

_____. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Ática, 1978.

NIMUENDAJÚ, C. U. *Os Timbira Orientais*. Belém do Pará, 16 de julho de 1944, monografia publicada em 1946, *post-mortem*.

_____. *The Eastern Timbira*. University of California, Berkeley and Los Angeles, 1946.

ROLANDE, Josinelma Ferreira. Moços feitos, moços bonitos. *A ornamentação na prática Canela de construir corpos*. São Leopoldo: Oikos, 2017.

SEEGER, Anthony – *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro, Campus, 1980.

_____. - *Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais*. In: *SUMA etnológica brasileira*. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Arte Indígena. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. - *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, [1987] 2004

_____ - *The sound of music: Kĩsêdjê song structure and experience*. Cultural Survival Quarterly, Cambridge: Cultural Survival, v. 20, n. 4, p. 23-8, 1997.

SEEGER, Anthony e DAMATTA, Roberto. & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletim do Museu Nacional n. 32, 1979.

SOARES, L. R. R. Mẽ amji kĩn e pjê cunã: cosmologia e meio ambiente para os Rãmôkamêkra/Canela. *Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente)* – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2010.

_____. “Eu sou o gavião e peguei a minha caça”: O ritual Pep-cahàc dos Rãmôkamêkra/Canela e seus cantos. *Tese (Doutorado em Antropologia Social)* – PPAS, Universidade Federal do Amazonas, 2015.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena*. In: *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido para publicação em março de 2018.

Aceito para publicação em maio de 2018.