



Espalhar e roubar: o sistema timbira e os cantos de maracá vistos de uma aldeia krahô¹

Ian Packer²

Resumo

O presente artigo toma como material etnográfico dois depoimentos narrativos de um cantor e de uma cantora krahô (Timbira/Jê), nos quais eles refletem sobre suas respectivas trajetórias e processos pessoais de aprendizagem dos cantos em geral e dos cantos de maracá em particular. Os cantos de maracá são um gênero verbo-musical pan-timbira, executado cotidianamente no pátio das aldeias e também em contextos rituais. A análise deste material nos permitirá identificar e descrever algumas das concepções krahô sobre os modos de execução, transmissão, circulação e fruição dos cantos de maracá, concepções que são fundamentais tanto para a compreensão do regime sociocosmológico de conhecimento e memória que lhe é próprio quanto para a compreensão do lugar que cantores e cantoras ocupam nos coletivos krahô e no sistema regional formado pelos povos timbira.

Palavras-chave: Krahô; Artes verbais; Etnologia Jê; Cantos de Maracá; Circulação de conhecimentos.

Abstract

This article presents as ethnographic material two narrative testimonies in which different krahô singers (Timbira/Jê) reflect on their trajectories and on their personal processes of learning chants in general and *maracá* chants in specific. *Maracá* chants are a pan-Timbira musical and verbal genre, performed daily in the village's central plaza and also in ritual contexts. The analysis of this material will allow us to identify and describe some of the krahô conceptions about the modes of execution, transmission, circulation, and fruition of the *maracá* chants. As we will discuss, such conceptions are fundamental both for the understanding of the sociocosmological regime of knowledge and memory that is proper to it and for the understanding of the place that singers occupy in the krahô collectives and, more broadly, in the regional system formed by the Timbira people.

Key words: Krahô; Verbal arts; Jê ethnology; Maracá chants; Circulation of knowledges.

1 Este artigo é uma versão de parte de minha pesquisa de doutorado, em desenvolvimento, sobre as artes verbais Krahô. A pesquisa é financiada pela FAPESP (processo N^o 2015/00760-0) e pela CAPES, a quem agradeço pelo apoio. Esta pesquisa também fez parte do projeto “Sistemas regionais ameríndios em transformação”, coordenado pelo Prof. Antonio Guerreiro Júnior (IFCH/Unicamp) e também financiado pela FAPESP (processo N^o 2013/26676-0). Agradeço também a Ana Gabriela Morim de Lima, Antonio Guerreiro Júnior, Artionka Capiberibe, Bruna Franchetto, Bruno Moraes, Felipe Kometani, Íris Araújo, Luiza Serber, Majoí Gongora, Maxwell Miranda, Maira Pedroso, Pedro Cesarino e Vanessa Lea pelos comentários feitos a versões preliminares do texto, bem como aos pareceristas anônimos por suas proveitosas sugestões.

2 Doutorando em Antropologia Social (PPGAS/IFCH/UNICAMP). E-mail: ian.packer85@gmail.com





Introdução

Como se sabe, os povos Krahô, Canela-Apãnjêkra, Canela-Rãmkkãmêkra, Gavião-Pykopjê, Krĩcati, Krêjê e Gavião-Pãrcatêjê³ formam um sistema regional que recebeu duas denominações principais na literatura etnológica: a de “Paiz Timbira”, por Nimuendajú (1946), e a de “Forma Timbira”, por Azanha (1984). Atualmente, este *paiz* se estende de forma descontínua entre os estados do Tocantins, do Maranhão e do Pará, fazendo fronteira com povos Tupi-Guarani ao norte (Ava-Guajá, Guajajara, Tembê), com povos Jê meridionais ao sul (Xavante e Xerente) e com outros povos Jê setentrionais a oeste (Kayapó). A *forma* timbira, por sua vez, se manifesta pelo fato destes povos falarem línguas pertencentes a um mesmo conjunto dialetal (filiado à família Jê do Norte), abrirem suas aldeias segundo um mesmo padrão morfológico (circular e radial), praticarem as famosas corridas de tora, cortarem o cabelo de um mesmo modo característico e organizarem suas complexas práticas rituais em torno de uma série de (multi)dualismos em comum.

No entanto, apesar de se reconhecerem mutuamente como compartilhando uma mesma condição humana e uma perspectiva em comum (que se expressa no termo pelo qual se autodenominam: *mêhĩ*, “corpo humano” ou “pessoa humana”), os povos timbira não relegam a guerra para fora de sua sociabilidade, diferentemente do que ocorre em outros sistemas regionais ameríndios. Ao contrário, como cada grupo (local ou “étnico”) é imbuído de um forte desejo de autonomia, eles se encontram permanentemente engajados em um processo de diferenciação que gera distintas formas de classificação sociopolítica. Como argumentou Azanha (Op. cit.: 11), as alter denominações timbira que apresentam o sufixo *-catêjê* identificam os coletivos com os quais um determinado coletivo de referência estabelece relações pacíficas, ao passo que aquelas que apresentam o sufixo *-camekra* identificam aqueles com os quais este se encontra em estado de guerra. Quanto a isso, Melatti (1974: 52) já havia indicado, contudo, que as práticas guerreiras timbira são motivadas mais pelo roubo de enfeites do que pela morte de inimigos propriamente dita, e Azanha argumenta então que a rivalidade timbira se constitui como uma disputa em torno do que ele chama de “a razão da Forma Timbira” – em seus termos,

a afirmação da autonomia de cada grupo passa pela afirmação de uma certa “verdade” de cada um em relação a esta Forma: “Eu, do grupo *-camekra* sou um verdadeiro Timbira (*mêhĩ*), aqueles outros não sabem falar direito, fazer festa direito, não prestam para a tora...”. É neste – e por este – embate constante entre grupos equivalentes que a Forma “Timbira” avança: ganha territórios e aprimora-se no confronto com diferenças (...). A guerra seria, portanto, a condição de expansão e como tal não passaria de um modo de um grupo local timbira querer ser mais

3 Em razão de diferenças linguísticas mais acentuadas, os Apinajé costumam ser classificados desde Nimuendajú como “Timbiras ocidentais”. No entanto, esta classificação é problematizada por Lea (2009), que questiona a extensão do rótulo “timbira” aos Apinajé, elencando, entre outras razões, a maior proximidade da língua e da cultura apinajé com a língua e a cultura mēbêngokre.

“Timbira” do que outro (...). E o desejo do guerreiro timbira, mais do que a vingança, era o de mostrar-se, frente ao inimigo, um verdadeiro Timbira” (AZANHA, 1984: 16-18).

Trata-se, portanto, de um sistema regional ameríndio que tem na guerra sua própria condição de existência e, apesar desta ter sido gradualmente abandonada a partir do século XVIII com a invasão colonial e a fragmentação do país timbira, os povos que o compõem continuam permanentemente engajados em intensas dinâmicas de (auto)diferenciação interna. Assim, sob a denominação dos sete povos timbira acima referidos, que se tornaram aqueles mais conhecidos na literatura antropológica e cujos etnônimos se cristalizaram na relação com o Estado brasileiro e com a sociedade envolvente ao longo dos últimos séculos, existe uma profusão de outros coletivos que, em momentos e contextos diversos, ainda fazem valer suas diferenças. Soares & Melo (2018) chamam a atenção para o fato de que a denominação Canela-Rãmkkãmëkra, por exemplo, engloba ainda hoje ao menos treze coletivos distintos, cujos respectivos etnônimos continuam a ser empregados em suas interações cotidianas e rituais⁴. E entre os Krahô, onde as distinções entre seus diferentes subgrupos permanecem relevantes e alimentam ainda hoje uma série de disputas, um segmento residencial inteiro saiu recentemente da aldeia Cachoeira e decidiu fundar uma nova aldeia pelo fato de seus membros, conforme alegaram, estarem cansados das frequentes acusações de não serem “realmente” Krahô, e sim “Canela” (Apãnjêkra).

Em seu trabalho, Azanha tratou de compreender essa dinâmica de diferenciação e de identificação entre o interior e o exterior dos coletivos timbira também por meio das figuras do amigo formal e do chefe honorário, concebidas por ele como figuras de mediação *intra* e *intercomunitária*. Aqui, também será questão de olhar para esta dinâmica e para seus modos de expressão e funcionamento, mas abordando-a a partir de outras figuras – as cantoras (*hõkrepoj*) e o cantor de maracá (*increr catê*) – e de um outro ângulo de visão – a circulação de conhecimentos rituais e, sobretudo, dos cantos de maracá (*cohtoj jarkwa*), entre os diferentes coletivos timbira.

No interior do vasto universo das artes verbomusicais krahô e timbira, os cantos de maracá constituem um gênero espacial e cosmologicamente central. Enunciados no pátio da aldeia por meio da interação entre o cantor e a “linha de mulheres” (*pjê ryy*) que se forma diante dele, os cantos de maracá podem ser executados no contexto de diversos “rituais” (*amjĩkĩn*), ocupando os momentos “vazios” em que não há nenhuma ação ritual específica a ser realizada. No entanto, como o conhecimento desse gênero de cantos não está vinculado ao sistema onomástico e aos “personagens cerimoniais” (MELATTI, 1976) que são transmitidos por meio das relações de parentesco e de nominação⁵, a execução dos cantos de maracá não se restringe apenas a esses

4 Segundo os mesmos autores, situação semelhante pode ser encontrada entre os Gavião-Pykopjê que, em 2010, iniciaram um processo de divisão segundo linhas de cisão que, após um período de relativo adormecimento em razão do cerco territorial e dos conflitos com a sociedade envolvente, voltaram a despertar. Este também é o caso dos Akrãticatêjê que, reduzidos a 10 indivíduos após o contato ocorrido nos anos 1960, e vivendo, desde então, com os Gavião-Pãrcatêjê do Pará, iniciaram em 2009 um processo de reivindicação de seu próprio território tradicional (Cf. <https://cimi.org.br/2014/04/35864/>).

5 Como se sabe desde os trabalhos de Nimuendajú (1946), a onomástica é central para a compreensão do





contextos e momentos, a via de acesso até eles sendo, digamos, mais livre e espontânea. Assim, eles também são cantados cotidianamente no pátio da aldeia no final de tarde, de noite e de madrugada, constituindo uma técnica fundamental para a produção daquele que é o afeto central na vida dos Krahô e de tantos outros povos ameríndios: a “alegria” (*kĩn xà*) que, como notou Howard acerca dos Waiwai, é “a mais obviamente ‘social’ de todas as emoções culturalmente reconhecidas” (1993: 255).

A investigação e as reflexões que apresento adiante foram desencadeadas por um episódio que presenciei logo no início de minha pesquisa de campo, em 2015⁶. Certa vez, durante a realização de um *amjĩkĩn* na aldeia Cachoeira, quando de madrugada o pátio estava cheio e a cantoria de maracá atingia seu ápice de animação, o cantor que se apresentava iniciou um canto que, para minha surpresa, nenhuma das quase sessenta cantoras reunidas soube acompanhar. Durante alguns segundos, ouvia-se então apenas a marcação rítmica do maracá e a voz solitária do cantor ecoando pela aldeia, enquanto o coro de mulheres silenciava. O constrangimento criado por esta situação não se estendeu por muito tempo, contudo, e logo uma das cantoras mais velhas, ouvindo atenciosamente o canto que era repetido pelo cantor, voltou a cantar com ele, sendo aos poucos acompanhada pelas demais cantoras que, assim, reengrenaram o coro. Buscando compreender a que se devia aquele visível, ainda que momentâneo, desnível de conhecimento entre o cantor e as cantoras, perguntei a outro cantor que estava ao meu lado sobre o que tinha acontecido. Ele me disse então que se tratava de um canto dos Gavião-Pàrcatêjê e que, até aquele momento, as mulheres daquela aldeia ainda não o conheciam⁷.

Esse episódio – que constitui um exemplo da concepção aloccêntrica (FAUSTO, 2016) que os povos ameríndios têm sobre a origem de seus conhecimentos, técnicas e práticas sociais – me levou a uma série de indagações sobre os processos de aprendizagem dos cantos em geral e dos cantos de maracá em particular, sobretudo quando passei a refletir sobre ele à luz de certas afirmações que, com frequência, eu ouvia de meus interlocutores krahô.

Natureza cantada, natureza cantante

Há pelo menos três afirmações que os Krahô fazem com frequência acerca daquelas

sistema cerimonial dos povos Timbira e dos povos Jê de modo geral. É por meio do nome, recebido logo ao nascer, que um indivíduo se situa no sistema cerimonial, associando-se a alguns dos distintos pares de metades que organizam a vida ritual (no caso Krahô, *Wacmêjê* e *Catàmjê*, *Kỳjrũmpekàxà* e *Harãrũmpekàxà*). É também por meio do nome que uma série de prerrogativas rituais (cantos, ornamentos, comportamentos, etc.) são transmitidos de nominadores a nominados.

6 Foram realizados ao todo 12 meses de trabalho de campo, boa parte deles na aldeia Pé de Côco. Contudo, conforme a pesquisa foi se desdobrando, também passei temporadas nas aldeias Cachoeira, Manoel Alves e Pedra Branca.

7 Da mesma forma, Soares (2015) também verificou que o repertório de cantos do ritual *Pempcahàc* dos Canela-Rãmkôkamêkra é formado não apenas pelos cantos dos diferentes grupos que historicamente deram origem à configuração sociológica contemporânea dos Rãmkôkamêkra, como também por cantos dos outros grupos timbira com os quais eles mantêm relações hoje em dia.

modalidades de arte verbal que eles reconhecem como “canto”⁸ (*increr*). De acordo com uma delas: “tudo canta”⁹. Por meio desta afirmação, expressa-se a concepção que todos os seres que compõem aquilo que o Ocidente moderno unificou e dessubjetivou sob o conceito de “natureza” não apenas emitem um som, como articulam um discurso, por meio do qual se manifestam e comunicam aspectos de seus modos de existência. Como consequência dessa distribuição universal da capacidade de cantar e de falar pela multiplicidade constitutiva do mundo, “os cantos não acabam”¹⁰, dizem eles, já que é impossível a um ou mais cantores (humanos e não humanos), contemplar e descrever em detalhe todas as características dos seres e de suas maneiras de se inter-relacionarem. Assim, sempre se (re)começa a cantar e nunca se termina.

Essas duas afirmações ecoam afirmações feitas por cantores marubo, yanomami, maxacali (ALBERT, 2015; CESARINO, 2013; DE TUGNY 2009) e de muitos outros povos ameríndios e, entre os Krahô, elas vêm acompanhadas ainda por uma terceira: “os cantos não mudam”¹¹. Frequentemente feita pelos cantores para contrastar os cantos krahô com os cantos não indígenas – que, segundo eles, “não prestam, por isso todo ano mudam” –, esta última afirmação decorre do fato de que todos os cantos krahô foram aprendidos por seus antepassados em um passado distante quando, na “terra antiga” (*mam pjê*), era possível ouvir, compreender e aprender o que animais, plantas e demais singularidades diziam por meio de seus cantos. Desta origem extra-humana e extratemporal dos cantos decorre, assim, que não há margem para a invenção propriamente dita de novos cantos, cabendo aos cantores repeti-los ao longo das gerações tal como foram ensinados por seus enunciadores originais.

Esta concepção em torno da imutabilidade dos cantos se manifesta com clareza quando acontece de um cantor “errar” (*to cupa*) em sua performance, alterando o conteúdo de um canto ou nele inserindo palavras ou linhas de um canto distinto, erro que invariavelmente fará com que ele receba críticas e comentários negativos de seus ouvintes. O cantor pode ainda errar ao “puxar” (*to capa, to pro*) cantos de um gênero diferente, e os Krahô são tão zelosos em relação aos limites e contornos de cada um de seus vários repertórios de cantos que certa vez ouvi, de um cantor que também é professor na escola da aldeia Cachoeira e estudante universitário (Gregório Hûhte), que: “existe uma matemática nas músicas krahô, porque elas se organizam em conjuntos e cada conjunto possui um número certo de cantigas. O *Xwÿc jarkwa* [“cantos do sabiá”], por exemplo, são exatamente quatorze”.

Tomadas em conjunto, estas concepções, que são comuns a outros povos Jê¹², nos permi-

8 Em outras publicações (PACKER, 2019a e 2019b), apresento traduções e análises de outros dois gêneros de arte verbal krahô, que não são concebidos como cantos (*increr*), mas como formas de aconselhamento público (*hocjêr xà*) e de diálogo cerimonial (*mê icakôc xà*), modalidades discursivas que se abrem de diferentes maneiras à improvisação.

9 *Ampo cunêa cre* (algo tudo cantar).

10 *Que nê in-cre-r ita hamrê nare* (3ENF ASSC R-cantar-NMLZ DEM acabar NEG).

11 *Que nê in-cre-r h-ohpan nare* (3ENF ASSC R-cantar-NMLZ R-mudar NEG).

12 Entre os Kîsêdjê, por exemplo, Seeger notou que: “as letras dos cantos (*ngere*) eram tidas por totalmente





tiriam caracterizar o regime de conhecimento e memória dos cantos krahô como de tipo “*corpus extenso*”, conforme os critérios elaborados por Fausto, Franchetto e Montagnani (2011) para pensar o estatuto dos conhecimentos tradicionais e de seus modos de transmissão em diferentes contextos ameríndios. Segundo estes autores, há, por um lado, tradições que não transmitem às gerações futuras um conteúdo propriamente dito, mas “esquemas gerativos, extremamente produtivos, que permitem recriar indefinidamente o conteúdo da tradição” (Op. Cit.: 2011: 42, tradução minha). No que diz respeito aos cantos rituais em particular, nestes regimes de memória, os repertórios são continuamente recriados pela incorporação constante de novos itens por meio do sonho, da guerra ou do transe xamânico, não sendo jamais executados mais de uma vez. Por outro lado, segundo eles, há tradições que concebem seus conhecimentos como um vasto *corpus* a ser transmitido tal qual de uma geração a outra. Neste caso, em que se encaixariam os Krahô, os repertórios de cantos se constituem como “um conjunto fixo que deve ser repetido identicamente ao longo do tempo, a mudança sendo vista aqui como um erro do processo de transmissão” (Ibid). Os próprios autores reconhecem, contudo, que esta distinção não deve ser tomada como uma tipologia fixa, a ser utilizada para classificar sociedades inteiras, e sim como um recurso heurístico a ser empregado para caracterizar formas diversas de produção e de transmissão de conhecimento, as quais podem ocorrer inclusive no interior de uma mesma tradição. E com efeito, o zelo manifestado pelos Krahô em relação à estabilidade do conhecimento dos cantos não caracteriza de maneira unilateral o modo como eles os concebem, executam e apreciam e, conforme veremos adiante, certos “esquemas gerativos” de novos cantos também são extremamente valorizados por eles, desempenhando um papel crucial neste regime sociocsmológico de conhecimento.

Nas duas seções que seguem, apresento dois depoimentos narrativos de um cantor e de uma cantora krahô, gravados em 2017 na aldeia Pé de Côco, nos quais eles refletem sobre suas respectivas trajetórias e processos pessoais de aprendizagem. A análise destas narrativas nos permitirá identificar algumas das concepções krahô sobre os modos de execução, circulação e fruição dos cantos de maracá, concepções que são centrais para a compreensão do lugar que cantores e cantoras ocupam no *socius* krahô e, de modo mais amplo, no sistema timbira como um todo. Vale dizer que essas narrativas não são um gênero verbal formal e socialmente reconhecido enquanto tal, constituindo, em grande medida, discursos motivados por minha atividade de pesquisa. No entanto, ainda que minhas perguntas tenham sido os fatores desencadeadores das reflexões realizadas por meus interlocutores, não sou eu exatamente o destinatário final de seus discursos.

De modo geral, os Krahô ficam bastante à vontade na presença de um gravador e, já há algumas décadas, incorporaram as tecnologias de registro audiovisual como meio de aprender e de circular entre eles parte de seus conhecimentos tradicionais. Estas gravações circulam de bom grado de mão em mão, e sempre que eu retorno às aldeias onde trabalho, meus interlocutores costumam me perguntar quem ouviu as gravações que eu realizei e o que disseram sobre

fixas e a origem extra-humana as legitimava. Dizia-se que todas foram aprendidas de animais, plantas ou inimigos, e deviam ser executadas tal e qual. As pessoas se expunham à crítica quando mudavam inconscientemente as palavras de dado canto” (SEEGER, 2009: 102).

elas, interessando-lhes a possibilidade de fazer com que suas histórias, cantos e pensamentos se propaguem para longe, chegando a pessoas de outras aldeias krahô, de outros povos indígenas e mesmo aos moradores não indígenas das grandes cidades. Estamos assim diante de disposições e de preocupações sociocosmológicas consideravelmente diferentes daquelas que um cantor sêneca manifestou a Rothemberg ao indagá-lo sobre o destino que teria o material gravado por ele: “Não gostaríamos que as canções fossem parar tão longe de nós; não, as canções ficariam muito sós” (2004: 50), e que os cantores ye’kwana repetidamente manifestaram a Gongora: “nossa vida está fraca, se acabando, porque está sendo gravada” (2017: 416). Como veremos adiante, as possibilidades de propagação e de replicação do conhecimento oferecidas por estes dispositivos técnicos se coadunam, ao contrário, com boa parte dos princípios sociocosmológicos constitutivos das “políticas culturais” krahô (CARNEIRO DA CUNHA, 2014) e do regime de conhecimento próprio aos cantos de maracá, sendo também condizentes com muitas das aspirações que motivam a prática e as performances de cantores e cantoras: “Vamos ouvir a voz do finado Baú”, “vamos ouvir a história do finado Zacarias”, dizem com frequência meus interlocutores ao escolherem um *pendrive* para ouvirem antigas gravações de cantores já falecidos, ao passo que enquanto eu gravava o depoimento do cantor Xàj ele dizia, a mim e a todos seus potenciais ouvintes: “Vocês todos me conhecem bem, meu nome é Xàj. Aqui na minha aldeia estou sempre cantando. Então meu nome já se espalhou”.

Roubar e misturar

Apresento primeiramente a narrativa pessoal de Naide Coxêr¹³, experiente cantora da aldeia Pé de Côco que frequentemente se encarrega de iniciar as cantorias no pátio, estimulando as demais mulheres a participarem e convocando os cantores a virem cantar com e para ela(s).

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Ŷhỹ</i>
<i>pê wa ajco nê ijujakrãjnõre nã</i>
<i>nê amê cape nã ijõkrepôj to ipa nare.</i>
<i>nê imã ijõkrepôj ita ihkĩn nare.</i></p> | <p>Então
quando eu era menina,
eu não cantava com as cantoras,
eu não gostava de soltar minha voz.</p> |
|---|--|

13 Sempre que, em meu comentário, eu precisar citar ou me referir a trechos específicos dos depoimentos, utilizarei as abreviações *Cx.* para Coxêr e, mais adiante, *X.* para Xàj, seguidas do número das linhas. A transcrição e a tradução preliminar desses depoimentos foram realizadas com a fundamental colaboração de Elton Hiku, professor da aldeia Pé de Côco, e dos cantores citados. Estes textos passaram por uma pequena edição em que foram suprimidos trechos sobre assuntos distantes dos tratados aqui, e sua tradução foi revista e retrabalhada por mim nas etapas subsequentes de pesquisa, dando origem às versões apresentadas aqui. A segmentação em linhas acompanha o ritmo do fluxo discursivo dos narradores e a convenção ortográfica adotada segue, em grande medida, a que foi estabelecida para a língua canela pelos linguistas missionários do *Summer Institute of Linguistics* (SIL), Jack e Josephina Popjes, em 1986. No entanto, com o avanço da alfabetização nas últimas décadas, por meio da ampliação da rede de escolas indígenas e dos cursos de formação oferecidos por entidades como o Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Pênxwyy Hêmpejxã* (frequentados por Hiku), essa convenção foi sendo pouco a pouco modificada pelos professores krahô, de acordo com as formas ortográficas que julgam mais adequadas para suas respectivas variantes dialetais (que podem variar também de aldeia para aldeia).





5. *Itar krĩ ita kãm*
ajpên krĩ pê itar hapÿ
nẽ ijohuc itar
pê wa ajco apu mẽ cape nã ijôkrepôj to ipa.
Ajco amẽ cumã cre wej “Messias”
10. *mẽ inxũjê nõ wej “Messias”*
mẽ ajco amẽ cumã cre.
Mẽ incrê nẽ hanẽa nẽ ajco amẽ hõkrepôj to ipa.
Hĩxia mã
ipãntuw menxi mã Jõõgãn
15. *mã ihkwÿ nõ Terehkwÿj*
Ajco amẽ ijôkrepôj to ipa.
Cumã increr prãm
cumã increr prãm
cumã increr prãm
20. *nẽ mẽ ito cato ha mẽ ito apẽẽ tu!*
Quê cute kãm mã mã pê wa increr ita
hõtpê ihkôt ihkwÿ kãmpa.
Ihkwÿ hõtpê imã hahkrepej
Jũ ri mã nãm ha kãm mẽ to ihpÿpÿm
25. *nẽ mẽ to ihcaca*
quêha kãm jũm kãm to ihpÿm
pêan hara hamũ to tẽ to ajkrut to incrê
pêan hara ihtyj hamũ to ihnõ pro.
Xãmpê ajco
30. *nẽ inxũprêc ata ajco apu to hajÿr nare.*
Quêt ajco to hajÿr to ipa
nẽ to imej to ajpên ry to imej to ipa
pê wa ajco apu tahna kãmpa.
- Foi aqui nesta aldeia,
quando viemos para esta aldeia¹⁴
e paramos aqui,
que eu comecei a ficar perto delas e a cantar.
O velho Messias cantava para todos
nosso antepassado, o velho Messias,
ele cantava para todos.
Apenas três mulheres sempre cantavam.
Sua mulher,
minha irmã¹⁵ Jõõgan,
e sua amiga Terekwÿj.
Com elas eu sempre cantava.
[Elas] tinham vontade de cantar para todos,
tinham vontade de cantar para todos,
tinham vontade de cantar para todos,
e cantávamos até de manhã bem cedo!
Foi com ele que sempre cantei
e escutei alguns cantos.
Um pouco eu conheço bem.
Agora, quando alguém puxa [os cantos],
logo deixa
e vai puxar outro
Começa dois ou três [cantos]
e então já pega logo outro.
Antigamente
meu pai velho¹⁶ não fazia assim não.
Ele fazia sempre muito bem,
fazia muito bem a junção¹⁷ [dos cantos]
e eu ficava escutando.

14 A aldeia a que Coxêr se refere aqui é a aldeia Cachoeira, onde ela viveu boa parte de sua vida.

15 *Minha irmã* é a tradução do termo de parentesco (*ipãntu menxi*) pelo qual alguém se refere, mais precisamente, a uma irmã que tenha nomeado uma de suas filhas. O termo equivalente para se referir a um irmão é *ipãntu hũm*.

16 “Pai velho” (*inxũprêc*) é o modo pelo qual alguém se refere ao irmão mais velho (*prêc*) de seu pai (*inxũ*), que é seu pai classificatório.

17 Por “junção dos cantos”, Coxêr se refere ao modo como os cantores passam de um canto a outro e os “alinham” (*increr ajpên ryy*) em suas performances.

- Wa ixũmre*
35. *wa itỳj amẽ hõncreter itajẽ cunẽa to cre*
wa itỳj ijõ inxũ jõncreter
mẽ hõncreter itajẽ wej Ihtot wej Kààkà
mẽ increter pej pittì.
- Ramã mẽ ihtũmti increter ra hamrẽare*
40. *nẽ ramã amẽ mẽ ihtũm creter to amẽ increter nare.*
Ramã mẽ cumã ajpẽn krĩ xàre increter mã
mẽ cumã ihkĩn
nẽ amẽ mẽ mõr tũm creter kĩn nare.
- Hẽtpẽ imã ihkwỳ jahkrepej*
45. *nẽ imã ihkwỳ jahkre kêatre.*
Pomquẽ ijõ inxũ jõ increter
apu to cà cokjẽ ita
capuhti jõ increter xwỳjẽ.
- Wa hõtpẽ incrẽti apu kãmpa*
50. *mãn ihkwỳ jã kãm apu pra.*
Mã ikrã kãm
ikrã kãm mã
hõtpẽ imã ite impar xà
increter par xà
55. *hõtpẽ ikrã kãm wa kãm amjĩ kãmpa.*
Quẽha ma ijapac kãm nõ
waha to jỹ nẽ kãm to amjĩ kãmpa.
Kãm amjĩ kãmpa to xa
hamũ to “guardar”
60. *ikrã kãm to “guardar”.*
Hipêr to ita capa
waha kõt xa nẽ kãmpa ton pa
waha hamũ hippy to cuxi.
Ihkwy kãmpa
65. *nẽ ha ihkwỳ par nare*
quẽha ju kãm apu ipê pra
to incrẽ to “quatro” nẽ ha to “aprender”
hõtpẽ to “aprender” to apu to ipa.

Se sou homem,
posso cantar todos os cantos dele,
posso cantar os cantos de meu pai,
aqueles cantos do velho Ihtot e do velho Kààkà
são todos cantos bonitos.
Agora os cantos dos antigos já se acabaram,
os cantos dos antigos ninguém canta mais.
Somente dos cantos de aldeias diferentes
o pessoal gosta
e dos cantos dos antigos ninguém mais gosta.
Alguns de seus cantos eu conheço bem,
outros eu não conheço.
Como os cantos de meu pai,
os cantos de atravessar o pátio,
os cantos do Jaó¹⁸.
Eu sempre ouvia apenas três,
os outros fugiram todos.
Na minha cabeça,
na minha cabeça,
eu sempre escutei,
escutei os cantos
e em minha cabeça sempre fico pensando.
[Os cantos] vão se deitar em meu ouvido,
eu vou sentar e pensar.
Fico pensando
e guardo
em minha cabeça guardo.
[Os cantores] vão puxar mais [cantos],
vou ficar com eles e escutar tudo,
vou colocar em cima [dos cantos que já conheço].
Alguns eu escuto,
outros eu não escuto não,
eles fogem de mim para algum lugar,
só três ou quatro vou aprender,
aprender a deixá-los sempre comigo.





- Nẽ ihñõ quẽ imã ihñõ quẽ imã hahkrekeat to*
70. *imã hahkrekêt*
wa nẽ ton nare.
Jũm ita to ihpro
nam aric ri ton to ihkujate.
Pêan to ihñõ pro quêha
75. *hõtpe imã hahkrepejre wa to.*
Nẽ wa ijikwa
nẽ apu increr itajê kãm amjĩ kãmpa
wa ha mõ nẽ apu to ijõ xwa nare.
Waha nõ nẽ apu to
80. *pa nõ nẽ apu to.*
Imã ihkĩn
mẽ inxũjê nõ increr imã ihkĩn
wa ha nõ apu to incrẽ to ajkrut
pêan ijõxwa gõr.
85. *Ita caxuw mã aric ri.*
Pêa ajco nẽ mam ajco apu
mẽ inxũjê nõ ajco apu increr ita hajjõr nare
nẽ apu kãm amjĩ kãmpa to cahyt to taa
pit cahyt pa to.
90. *Quẽ mẽ ipicamẽn jarkwa kãm.*
Hamrẽare!
Ra mẽ ihhi par tu!
Mẽ hakãmpê
cute hamũ amẽ to hatuj kãm.
95. *Ijõkre kêanre*
ijõkrepoj kêatre
“mas” imã ihkĩn increr itajê
wa apu to ijõkrepoj to ipa.
Pêa quêha jũm
100. *waha ra mam itãn ixãm to ihhi hanẽa.*
Pêa waha mã hanẽa nẽ mã itjõ to xa
wa ihcacaã tẽ
jũm quẽ to xa.
Imã mã increr cunẽa kĩn

**Os outros [cantos] eu não conheço,
não conheço mesmo
e não posso cantar.**
Se alguém puxa [esses cantos que não conheço],
eu fico em silêncio até terminar.
Então ele puxa outro
e eu sempre sei cantar um pouquinho.
Eu me deito
e fico pensando nestes cantos,
eu vou me deitar e não durmo.
Eu vou me deitar e fico pensando,
me deito e fico cantando.
Eu gosto
dos cantos de nossos antepassados, eu gosto,
eu vou me deitar e cantar dois ou três,
então fico com sono e durmo.
Agora é só silêncio.
Antigamente os primeiros,
nossos antepassados, não cantavam assim, não
pensavam tudo completo,
completo mesmo.
Eles movimentavam com os cantos.
Não existem mais!
Já são apenas ossos!
Os que estão no lugar deles
cantam apenas um pouco.
Minha garganta não é boa,
minha voz não presta,
mas eu gosto dos cantos
e estou sempre cantando.
Se alguém vai [cantar],
eu vou primeiro e fico de pé até terminar mes-
mo.
Eu vou ficar firme,
[porque] se eu deixar [de ir ao pátio e de cantar],
quem vai ficar?
Eu gosto de todos os cantos

105. *wa ihcunêa nã ijökrepôj*
awcapàt pé mã mẽ increr:
“Mas” mẽ increr pejti itajê
ma matri mã
mẽ increr juphê apu ipa.
110. *Ikrare Tepjôpir*
mã curia ajpên “Rio Vermelho”
kôt Kâj.
Itajê mã “mais” mẽ increr pej
nẽ mẽ increr juphê awcapàt pé mã.
115. *Itajê quêha “movimento mesmo”.*
Quêha mẽ hõkrepoj to mẽ hõkrepoj
nẽ quêha mẽ hũmre xwỳjê hõtpê mẽ cunã mã
mẽ hõ krikrit to ihkrãnti to hanê
“Só” mẽ ipijakrut itajê mã amê “movimentam” to ipa.
120. *Péan mẽ ihkwỳ hamrêare.*
- e posso acompanhar todos
os cantores de noite.
Mas apenas aqueles que cantam muito bem,
aqueles de longe
que cantam rápido.
Meu filho Tepjôpir
vem lá do Rio Vermelho
com o Kâj.
Esses são os melhores cantores
que cantam rápido de noite.
Esses movimentam mesmo.
As mulheres soltam mesmo a voz com eles
e os homens também sempre ficam atrás,
movimentando mesmo.
Só esses dois cantores movimentam sempre.
Outros [bons cantores] não existem mais.**

O depoimento de Coxêr é rico em detalhes, mas, por razões de espaço, irei me deter aqui somente em alguns pontos principais. Notemos, primeiramente, que Coxêr conta que, quando menina, não se interessava em acompanhar as cantoras no pátio e pelos cantos de modo geral (Cx. 1-4). Ela caracteriza o começo de seu processo de aprendizagem como um longo período de escuta (*kãmpa*), inicialmente distraída e difusa, mas que com o passar dos anos e o desenvolvimento de um “gosto” (*kĩn*) pelos cantos e pela “alegria” (*kĩn xà*) que o cantar provoca, foi gradualmente se tornando mais interessada. Ela conta então que aos poucos passou a dedicar mais atenção aos cantos e a “pensar” neles, pensamento que, em língua krahô, possui a forma de uma “audição reflexiva”, um “ouvir a si mesmo”¹⁹. Segundo Coxêr, quando de noite ela se deitava em sua casa para dormir, ficava horas pensando nos cantos que havia ouvido durante o dia e que continuava a ouvir, vindos das cantorias que ocorriam no pátio. Os cantos foram, assim, se deitando em seu ouvido²⁰ (Cx. 56) e ela foi aprendendo a não os deixar fugir (Cx. 50) e a guardá-los em sua cabeça²¹ (Cx. 68), fazendo-os ficar sempre consigo (Cx. 72).

Outro ponto da narrativa de Coxêr que merece ser destacado é o constante elogio, permeado por um tom melancólico e nostálgico, que ela faz dos cantores do passado, traçando, em contraposição, um retrato “decadentista” dos cantores do presente. Segundo ela, os antigos cantores “não existem mais! Já são apenas ossos!” e “os que estão no lugar deles cantam apenas um

19 *Wa kãm amjĩ kãmpana* (1 LOC REFLX ouvir)

20 *I-j-apac kãm nõ* (1-R-orelha LOC deitar)

21 *I-krã kãm to guardar* (1-cabeça LOC INS guardar)





pouco” (Cx. 91-94). Ela critica, assim, a atual desorganização dos gêneros e a diminuição dos repertórios dos cantores contemporâneos, afirmando que as performances de antigamente eram mais longas, já que os cantores antigos, ao contrário do que acontece hoje em dia, “pensavam tudo completo, completo mesmo” (Cx. 87-89).

Uma das razões que Coxêr elenca para explicar este estado de decadência dos cantos é o fato de que “dos cantos antigos ninguém mais gosta” (Cx. 43). A esta razão, à primeira vista apenas negativa e interna ao processo de transmissão e às suas atuais condições de efetivação, soma-se, entretanto, uma outra, que de maneira positiva sugere a abertura deste processo a uma outra fonte de conhecimentos: “somente dos cantos de aldeias diferentes o pessoal gosta” (Cx. 41, 42) ou, como me dizia Valdeci Comcà, outra experiente cantora da aldeia Pé de Côco, “somente os cantos misturadinhos (*increr pihhore*) alegram o pessoal, os cantos dos antigos não alegram ninguém”. É importante notar que a noção que, em língua krahô, é mobilizada por Coxêr para se referir a essas “aldeias diferentes” (*krĩ xàre*)²² não é nada trivial. Juntamente com a noção de *krĩ nõ* (“outra aldeia”), ela constitui uma dualidade contrastiva empregada por um coletivo de referência (*krĩ ita*, “esta aldeia”) para caracterizar o tipo de relação que, em determinado contexto e momento de sua história, ele estabelece com outros coletivos timbira. Se esta relação é hostil e belicosa, utiliza-se a primeira destas noções; se, ao contrário, ela é pacífica e de frequência mútua por meio das redes de parentesco e aliança político-ritual, emprega-se a segunda delas. Trata-se, assim, de uma forma de classificação sociopolítica *intratimbira* análoga àquela identificada por Azanha (1984:16) e que, como ele argumenta, deve ser compreendida à luz da constante dinâmica de diferenciação em que os coletivos timbira estão envolvidos – diferenciação que, como mostra Coxêr, também é ativamente produzida no âmbito da circulação de conhecimentos rituais.

Notemos também que apesar da crítica de Coxêr à falta de interesse das gerações mais novas pelos cantos dos antepassados krahô e ao seu gosto pelos cantos de aldeias distantes, ela não deixa de se conceber e de se apresentar como parte do “problema”. Como diz, ela própria guardou apenas alguns dos cantos dos antigos cantores que ouviu quando jovem, deixando muitos outros fugirem e se perderem. Da mesma forma, em outra passagem, afirma que também ela gosta de cantar sobretudo com os cantores “que cantam muito bem, aqueles de longe, que cantam rápido” (Cx. 107-109). E, com efeito, a vinda de cantores de outras aldeias krahô – e, sempre que possível, de outras aldeias timbira – constitui uma característica fundamental de todo *amjikĩn*, sendo extremamente valorizada pela aldeia anfitriã a presença de diferentes cantores *de longe* em seu pátio. Como exemplo de um bom cantor de longe com quem gosta de cantar, Coxêr cita então o nome de Olavo Tepjõpir (Cx. 110), jovem cantor que vive na aldeia Capitão do Campo. Dono de uma potente e bela voz, Tepjõpir é, atualmente, o cantor de maior prestígio entre os Krahô, mas não somente entre eles. Sua “fama” já extrapolou o universo das aldeias krahô e ele também é

22 Como notou Coelho de Souza (2002: 203), Crocker traduz em inglês as noções de *krĩ xàre* e de *krĩ nõ*, também utilizadas pelos Canela, como “*village-hurtful-dim*” e “*village another*”, enquanto ele as traduz, em português, como “aldeia inimiga” e “outra aldeia”.

frequentemente convidado por outros povos timbira a ir cantar em suas aldeias, quando costuma ser a grande atração das noites de cantoria de maracá. “Rapaz, esse Olavo já andou demais”, ouvi com frequência falarem a respeito de Tepjõpir, e quando certa vez o encontrei em um *amjĩkĩn* na aldeia Pedra Branca, ele próprio me explicou: “onde eu tô entendendo, eu tô andando e cantando”.

Mas para que possamos compreender as razões do sucesso de Tepjõpir é preciso fazer também algumas considerações sobre certas características fundamentais da execução dos cantos de maracá. A performance de um cantor de maracá é considerada “bela”, “boa” e “correta” (*impej*) não só pela qualidade de sua voz e pela beleza dos movimentos corporais que ele realiza ao se deslocar pelo pátio, mas também por sua capacidade de passar rapidamente de um canto a outro (Cx. 113, 114). Esta variação contínua de cantos é particularmente apreciada pelas mulheres, que não gostam de ficar repetindo um mesmo canto durante muito tempo, e sim de cantar o maior número possível de cantos ao longo da noite. As cantoras exercem, assim, um rigoroso controle crítico sobre a performance e sobre os conhecimentos do cantor que se apresenta diante delas e, caso ele passe muito tempo repetindo um mesmo canto, dando a entender que seu repertório é limitado, elas logo começam a reclamar, ameaçando deixá-lo sozinho no pátio. Pode acontecer também de uma das cantoras mais experientes assumir para si a condução da cantoria, passando ela mesma a propor os cantos que serão cantados dali em diante.

Desse modo, para que suas performances sejam apreciadas, os cantores de maracá precisam diversificar e ampliar continuamente seus conhecimentos por meio do aprendizado de novos cantos. Este aprendizado se efetua por meio de uma ação que, como já foi diversas vezes registrado pela etnografia dos povos Jê e Timbira (GORDON, 2006; MELATTI, 1974; SEEGER, 1981), constitui o modo jê por excelência de realizar a apropriação da alteridade: segundo os cantores krahô, ao circularem por outras aldeias e ao recepcionarem cantores de fora em suas próprias aldeias, eles “roubam” (*to ahpakin, to hopuro*) os cantos que lhes agrada, incorporando-os a seus próprios repertórios. Cabe notar que este modo de aprendizagem é particularmente aplicável aos cantos de maracá, pois, como seu conhecimento não constitui uma prerrogativa cerimonial vinculada ao sistema onomástico, eles efetivamente se encontram em condições de serem livremente apropriados, o ato de roubá-los sendo mesmo positivamente valorizado²³. Compreende-se, então, que o prestígio de Tepjõpir decorre, em grande medida, do fato de que sua circulação pelos vários povos timbira lhe permite roubar e misturar cantos de diferentes fontes de conhecimento em suas performances e, conseqüentemente, desenvolver uma grande capacidade de variação e de transmissão de novos cantos às mulheres – como, aliás, no episódio que descrevi anteriormente, em que era precisamente Tepjõpir o cantor que surpreendeu as cantoras ao puxar um canto que até então era por elas desconhecido.

Tendo em vista todas estas considerações, creio que as formulações de Coxêr acerca do declínio e da perda dos cantos podem ser adequadamente compreendidas somente se situadas

23 Como notaram Borges & Niemeyer (2012: 269), neste regime de conhecimento “furto não é subtração, já que aquele que foi furtado não perde o que se furtou. É, antes, circulação: essa não-propriedade faz render e perdurar a vida ritual e, com ela, o repertório público de saberes veiculados pelas cantigas”.





à luz tanto desta dinâmica de circulação de conhecimentos entre os diferentes coletivos timbira quanto da diferenciação contínua que, apreciada pelas mulheres e almejada pelos cantores, constitui uma característica central da estética das performances de maracá. Com efeito, a afirmação frequentemente ouvida nas aldeias krahô de que “nossos cantos já estão pouquinho, já estão acabando”, geralmente vem acompanhada de algumas outras, em que se fala sobre o cansaço de se ouvir sempre os mesmos cantos e os mesmos cantores: “já abusei de ouvir” tal ou qual cantor da aldeia ou “já não gosto de ouvir estes cantos”. Tomadas em conjunto, estas duas afirmações apontam, assim, para a possibilidade de que os cantos estejam sendo perdidos não exatamente por estarem sendo esquecidos ou por já não estarem sendo executados, mas sim pelo fato dos *mesmos* cantos estarem sendo *abusivamente* cantados, de modo que cantores e cantoras se cansam de executá-los e, sobretudo, as demais pessoas se cansam de ouvi-los, sempre os mesmos – a causa histórica e sempre atual desta situação podendo ser atribuída às dificuldades e impedimentos que a fragmentação do território timbira e sua invasão por cidades, estradas, fazendas e barragens, colocam para a circulação desta forma de conhecimento.

Desta perspectiva então, a mistura de cantos e o apreço, ainda que ambíguo e nem sempre assumido que cantores e cantoras têm por ela, tornam-se não uma consequência da interrupção de processos de transmissão – ou uma maneira de reagir a ela, como se os cantos misturados servissem simplesmente para preencher as “lacunas” provocadas pelo esquecimento e pela perda –, mas sua própria condição de possibilidade: roubando cantos de outros povos timbira e os misturando em seus repertórios, os cantores conseguem realizar performances *impej*, produzir alegria em seus ouvintes e despertar o gosto e o interesse das gerações mais novas, possibilitando que os cantos continuem a ser aprendidos e que novas cantoras e cantores surjam.

Assim, se o maracá é fortemente associado ao pátio e se, como notou Carneiro da Cunha, é “o único instrumento musical que nunca sai da aldeia” (1978: 118), isto não quer dizer que ele esteja associado somente ao pátio de *uma* aldeia. Mais do que isso, no interior de um espaço social cujos limites são dados pela inteligibilidade mútua das línguas timbira e pelo reconhecimento de uma forma sociorritual compartilhada, a performance do cantor de maracá se constitui como uma prática dinâmica de conhecimento, que exige e promove a propagação contínua de novos cantos e manifesta uma forma de sociabilidade por meio da qual os pátios de todas as aldeias timbira se encontram conectados. Como certa vez me disse Getúlio Kruwakaj, enquanto assistíamos à performance de um cantor no pátio da aldeia Manoel Alves: “o maracá puxa tudo mesmo, que nem o vento. Não tem aqueles buraquinhos nele? É para respirar, respirar o mundo, que entra e sai. É como o telefone e a internet, fala lá longe e trás aqui para perto”.

Espalhar e sovinar

Passemos agora à narrativa pessoal de João Duruteu Xàj, cujas reflexões nos permitirão continuar desenvolvendo alguns dos assuntos, problemas e dilemas abordados por Coxêr. Sempre

disposto a se apresentar no pátio e a cantar, Xàj é amplamente reconhecido como um ótimo cantor e é frequentemente convidado para cantar em outras aldeias, apesar de sua circulação no interior do sistema timbira ainda ser consideravelmente menor se comparada à de Tepjõpir.

- | | | |
|-----|--|--|
| 1. | <p><i>Tahna</i>
 <i>tahna</i>
 <i>quê pa ijapry pê Xàj</i>
 <i>Mẽ acunêa mã ijahkrepej</i></p> | <p>Está bem,
 está bem,
 meu nome é Xàj.
 Vocês todos me conhecem bem,²⁴</p> |
| 5. | <p><i>ijapry pê Xàj</i>
 <i>nê cupê te imã ijapry “João Duruteu”.</i>
 <i>Ijõ krĩ kãm itar</i>
 <i>wa jamãn apu icrer to ipa</i>
 <i>mẽ amã ijahkrepej pitti.</i></p> | <p>meu nome é Xàj
 e os estrangeiros²⁵ me chamam de João Duruteu.
 Aqui na minha aldeia
 estou sempre cantando,
 vocês sabem disso.</p> |
| 10. | <p><i>Pê wa ijũjakràjnõre nã ajco</i>
 <i>apu increr nã mẽ kãmpa</i>
 <i>iquêtxwý Kàkàà</i>
 <i>Xýcxýc</i>
 <i>iquêtxwý Ambrosinho</i></p> | <p>Quando eu era menino,
 eu ficava ouvindo os cantores
 meu falecido <i>quêtti</i>²⁶ Kàkàa
 Xýcxýc,
 meu falecido <i>quêtti</i> Ambrosinho,</p> |
| 15. | <p><i>ixũmxwýre Anicete</i>
 <i>iquêtxwýre Baú.</i>
 <i>Pomquê wa increr nã kãmpa</i>
 <i>mam mẽ cupê “professor” itajê kãm ajco kãmpa</i>
 <i>nê imã increr ita kĩn nare.</i></p> | <p>meu falecido pai Anicete,
 meu falecido <i>quêtti</i> Baú.
 Eu canto como escutava,
 como escutava estes “professores” de antigamente,
 [mas] eu não gostava destes cantos não.</p> |
| 20. | <p><i>Ajco ityj apu iture nã</i>
 <i>ityj ajco apu ipa</i>
 <i>ityj ajco apu ipa.</i>
 <i>Nê imã amjĩ kãmpa nê imã ihkĩn</i>
 <i>ipê imã ihkĩn to imã ihkĩn</i></p> | <p>Quando eu era novo,
 eu não me importava,
 eu não me importava.
 Então comecei a ouvir e a gostar,
 a gostar muito mesmo,</p> |
| 25. | <p><i>amẽ hõmpu nê imã ihkĩn.</i></p> | <p>vejo todos [os cantores] e gosto deles.</p> |

24 Como já notei, o uso da segunda pessoa do plural (*mẽ a*) indica que eu não sou o único ouvinte e interlocutor de Xàj e sim que, por meio da gravação, ele também se dirige a uma audiência mais ampla.

25 *Cupê* significa, literalmente, “estrangeiro”, figura da alteridade máxima, externa e estranha à “Forma Timbira”. No entanto, este termo se tornou a forma de designar os não indígenas e, dentre eles, os Brancos em particular, em razão do caráter violento e (auto)destrutivo de seu comportamento e modo de vida.

26 *Quêtti* é o termo de parentesco que designa o tio materno e os avós materno e paterno, que são também os potenciais nominadores de uma criança de sexo masculino. Nenhuma das pessoas a quem Xàj se refere aqui como *quêtti* é, contudo, seu nominador propriamente dito.





- Wa mō nē prycarã cahtiri nō
nē amē kãmpa
nē amjĩ kãm ijapac par
nē wa mē cuxà cuhtoj nã cupy*
30. *nē mē cuxà cre.
Pëan amjĩ nã ite cuhtoj ita mã ipa jaxàr
imã ihkĩn kôt.
Mam mē kwÿrti nã
kwÿrti nã pê mē cre*
35. *Pê wa mē ra apu pajquêat Xÿcxyc imã:
“Ipêajê, ita kãm ca ikrãh cajpa
nē icapehnã cre”.
“Cormã apu icrer nare”
“cormã apu icrer nare”.*
40. *Ite cuhtoj cute imã hõr
wa ite ipÿr
mē hohkêat kãm.
Cute imã hõr nē imã:
“Pom wa apu to cre itajê*
45. *to wa caxy tahnã akãmpa”.
Wa increr itajê to cre mã
cute tahnã ipar
nē ipahãm nare
nē ijõ cajpêr nē impej nare.*
50. *Pêa mã pyjê iry
pyjê ry crinare te hajÿr
mē iry crinare
ma ra mē ihcunêa te ipupun
mē ihcunêa te ipupun.*
55. *Inxê mē ikjêjê te mē ipupun.
Wa ite kãm to itêm ita mã mãã
ra icrer ita mã ixàr tyj hiahpuro
to ihcuran*

**Eu me deitava no meio do caminho limpo²⁷
e os ouvia,
ouvia tudo
e queria segurar o maracá como eles,
[queria] cantar como eles.
Então eu passei meu braço pela alça
e gostei.
A primeira vez foi no Kwÿrti²⁸,
estavam cantando no Kwÿrti.
Então o velho Xÿcxyc falou para mim:
“Genro, hoje você vai me ajudar
e cantar perto de mim”.
“Eu ainda não canto” [respondi]
eu ainda não canto não”.
Ele me entregou o maracá,
eu peguei
no meio de muita gente.
Ele me entregou e falou:
“Estou cantando estes [cantos]
[mas] agora sou eu que vou te escutar”.
Eu cantei aqueles cantos,
ele me ouviu
e não fiquei com vergonha,
mas não toquei [o maracá] bem não.
As mulheres fizeram a linha,
muitas mulheres fizeram a linha mesmo,
uma linha comprida
e todos já me viram,
todos me viram.
Minha mãe, minhas irmãs e irmãos me viram.
Eu comecei a cantar
e já cantei logo com força
até terminar.**

27 “Caminho limpo” (*prycarã*) é o caminho que conecta cada casa da aldeia ao pátio.

28 *Kwÿrti* é o nome do *amjĩkĩn* que marca o fim do resguardo do primeiro filho, que também pode ser realizado para encerrar resguardos realizados por motivo de adoecimento.

- Pêa ra mē ihcunêa te ipupun.*
60. *Wa ra mē tahnã kãmpa to ipa
kôt imã hahkrepej itajê ite to cahyt par tu
ta apê to ihcuran.
Pêa ra mē ihcunêa te ipupun.
mã inxê imã:*
65. *“Ra ate amjĩ pêr
atyj tahnã apy atyj acrer to apa
quê impej”.*
- Hô “começo” kãm pê wa amjikĩn ita mã
pê wa kwÿrti mã pê wa mē cumã amjĩ pê*
70. *itar “Cachoeira” mē cumã amjĩ pê.
Ite mam amjĩ mã mē hõmpun xà
ite mam amjĩ mã mē impar xà
Kôt pê wa hanê
nê imã ihkêan to kĩn kôt pê wa hô to hanê nê.*
75. *Wa ite tahnã ipyr
mã pêan ra ijarêñ cahkũm tu
ijarêñ cahkũm tu.
Wa pa xwyjê nê apu ipahãm nare.
quê imã ihkĩn.*
80. *Kôt mã mē ihcunêa mã ijahkrepej
ampo nã wa ijapôj mã mē imã wa
nê apu ipimxur nare
nê apu ipimxur nare.
Wa ityj krĩ kôt hamũ apu icrer to pra*
85. *“cidade” kãm ityj cre.
Nê ampo te hihuc xà nã
wa itÿj jamãñ apu cre.
“Então” ra ijapry cahkũm tu
Ra icarõ*
90. *ra icarõ cahkũm
nê nêñ ra ipahãm xà nare.
Mê ihcunêa te ijahkrepej tu ita ijõ krĩ kãm pa mã*
- Então todos já me viram.
Como eu sempre escutava,
eu já sabia contar²⁹ tudo
até finalizar, de manhã.
Então todos já me viram.
Minha mãe me disse:
“Você já se mostrou
você já pode pegar [o maracá] e cantar
está bonito”.**
- O começo foi nesse amjikĩn,
foi nesse Kwÿrti que eu me mostrei,
foi na aldeia Cachoeira que eu me mostrei.
Primeiro eu vi [os cantores antigos],
primeiro eu os escutei.
Então foi assim mesmo,
eu gostei muito mesmo de cantar.
Eu segurei [o maracá]
e então já falaram de mim por toda parte,
falaram de mim por toda parte.
Eu não tive mais vergonha,
porque gostei muito.
Então todos me conhecem bem,
porque quando encontro alguém
eu não fico escondendo,
eu não fico escondendo.
Posso cantar em aldeias distantes daqui,
posso cantar na cidade.
Em qualquer festa,
estou sempre cantando.
Então meu nome já se espalhou!
Minha imagem,
minha imagem já se espalhou
e eu não tenho mais vergonha.
Todos me conhecem aqui na minha aldeia.**

29 Nesta passagem, Xâj se refere ao ato de cantar por meio do verbo *cahyt*, também usado para designar o ato de contar uma narrativa, mítica ou histórica. Mais à frente, ele irá se referir aos próprios cantos como “narrativas”, “histórias” (*jarêñ xà*).





- Ra ijaprÿ cahkũm tu.*
Increr ihêr cupê itakjê mã
95. *ite increr wa apu to cre*
itajê itakjêa mã.
Ahpãn mẽ increr itajê
hamã amê increr to mẽ cre
“mas” itar mẽ pancrear to wa mẽ cre.
100. *Péan Pykopjê jarkwa mã kãm ajpên incjêj kãm*
kãm amê ihkwÿ to cre.
Wa amê tahnã kãmpa
nê amê tahnã xwÿj nare.
Quê ahpãn
105. *ahpãn ite mẽ imã increr kãn xà*
“então” wa ahpãn amê cre.
Nê pa wa apu cre
ra ijô “gravação”
ca ra amê kãmpa
110. *ra ipãntu te ihkwÿ to “gravar”*
ca amê kãmpa.
“Então” ita mã imã ihkãn to imã ihkãn
wa nê to ipimxur nare
wa apu impeaj to.
115. *Wa nê amjĩ krã kãm apu amjĩarên nare.*
Nê imã impej wa hapuhnã.
Quêha mẽ amjĩ mã jũm pupu
waha to “ensinar”
quê ikãm amjĩ mã cato
120. *“Então” ita mã ite amjĩ to impej xà te imã hajÿr*
wa nê apu ihêj nare.
“Or” kãm iprô icucràn prãm
wa nê kãm apu ikrã jacot nare
ikĩ japjê
125. *nê ikrã kâr.*

Meu nome já se espalhou.
Esses cantos são meus,
esses cantos que estou cantando
são meus mesmo.
Cada um com seus cantos,
cada um canta do seu jeito,
mas eu só canto os nossos cantos [dos Krahô].
Outros trazem cantos dos Pykopjê para cá,
cantam um pouco.
Quando eu escuto
não reclamo.
Cada um,
cada um de nós gosta de um canto,
então cada um canta de um jeito.
Eu estou cantando
minha gravação,
vocês já estão ouvindo
o que o ipãntuw³⁰ já gravou,
vocês estão ouvindo.
Então eu gosto muito mesmo,
eu não escondo não,
estou falando de verdade.
Já pensei muito no que estou falando.
Eu gosto de ser o próximo.
Se alguém quer conhecer,
eu vou ensinar,
comigo vai aprender.
Então meu pensamento é assim mesmo,
eu não estou mentindo.
Na hora [de cantar] minha mulher me pinta,
eu não corto o cabelo todo,
meu cabelo é comprido
e cortado na cabeça³¹.

30 *Ipãntuw* ou “meu nominado”: referência a mim, que fui nomeado com um nome que pertence ao conjunto onomástico de Xäj, e à pesquisa que desenvolvo na aldeia.

31 Referência ao corte de cabelo característico dos povos timbira, com linhas nas laterais da cabeça.

- Wa ajhóc*
nê ite ijôkrexê xà
ite amjĩ to impej xà cunêa
to jamãn apu amjĩ pěr to ipa itar ijô krĩ kãm
 130. *Cachoeira kãm pra to amjĩ pẽ.*
Hôtpê jũm te icarõ pupun
nê hôtpê ipupun
nê imã impej.
Kót wa cumã amjĩarẽ
 135. *ca mẽ ikãmpa ita mã*
wa nê apu ihêj nare.
Amjikĩn nã waha nê inõr pej nare.
Ihcajkrit to mō waha te apkjê
te apkjê
 140. *te apkjê*
ma cà mã tẽ
mẽ cumã icrer to apẽ tu
to ihcura.
Increr ita cà mẽ hamũ aprar
 145. *ahhê nã quêha apê apahãm nõ*
nê amã akrĩ hahkre kêatre hanẽ.
Amã aprar prãm pittĩ
amã acrer prãm pittĩ
pêa quêha ra mẽ ihcunêa apupu.
 150. *Juri krĩ nõ kãm jũm inã ahwỳ*
krĩ nõ kãm jũm inã ihprãm
waha itỳj mã tẽ
Icrer wỳr
icrer wỳr wa tẽ.
 155. *Pomquê cute amẽ irer par mã*
hôtpê increr to ijapackre itajê to
wa jamãn apu icrer to ipa ita caxuw.
Pê imã ihkĩn
- Eu vou me pintar,
 uso o *ijôkrexê*³²,
 me faço bonito para todos
 sempre que estou me mostrando na minha aldeia
 e quando me mostro na [aldeia] Cachoeira.
 Sempre alguém vê minha imagem,
 sempre me vêem
 e eu fico contente.
 Por isso estou contando,
 vocês estão me ouvindo,
 eu não estou mentindo.
 Em dia de *amjikĩn* eu não durmo bem.
 De madrugada eu fico me virando,³³
 me virando,
 me virando,
 e vou para o pátio
 cantar até amanhecer,
 até finalizar.
 A esses cantos de pátio você vai
 como se fossem tua namorada
 e você não sabe mais ficar sentado.
 É só você ter vontade de andar,
 é só você ter vontade de cantar
 que então todos vão te ver.
 Se outra aldeia me convidar,
 se outra aldeia me quiser,
 eu posso ir.
 Vou para cantar,
 é para cantar que eu vou.
 Eles [os cantores antigos] já nos deixaram
 e os cantos de que me lembro,
 eu estou sempre cantando.
 Eu gosto deles,**

32 *Ijôkrexê* é o nome de um ornamento feito de miçangas e medalhinhas prateadas que cantores e cantoras usam pendurado no pescoço quando cantam.

33 Isto é, o cantor não consegue dormir e fica se virando na rede, esperando a hora de ir ao pátio cantar.





imã ihkīan to imã ihkīn.

160. *Pomqué ajpēn to pahpahàm nō pyràc
nē imã ihkīn.*

gosto muito mesmo.

**Parece que somos namorados um do outro
e eu gosto deles.**

À exemplo de Coxêr, Xàj diz que o gosto pelos cantos e a alegria produzida pelo cantar foram os principais desencadeadores de seu processo de aprendizagem (X. 20-24) e, como ela, descreve o início deste processo como um longo período de escuta em que, deitado solitário no meio do caminho radial que ligava sua casa ao pátio, ficava ouvindo em silêncio os cantores e pensando que “queria segurar o maracá como eles” (X. 26-29). Xàj se lembra também do dia em que pela primeira vez passou o braço pela alça do maracá e começou a cantar em público os cantos que já havia aprendido. Esta transição da posição de ouvinte à de cantor é expressa por ele como uma inversão do *pahàm*³⁴ (sentimento de “vergonha” e “embaraço”) em seu contrário, isto é, em um apreço pela visibilidade propiciada pelo “mostrar-se” (X. 69) diante de todos no pátio. Ele enfatiza, assim, que quando de fato começou a cantar, “todos me viram”³⁵ (X. 42, 54), descrevendo em detalhes os cuidados que tem em se ornamentar e “se fazer belo” (X. 128) antes de iniciar cada uma de suas performances.

Segundo ele também, a partir do momento em que começou a cantar, seu nome (*ijapry*) e sua imagem (*icarõ*) se espalharam: “Eu segurei o maracá e então já falaram de mim por toda parte”, diz ele, “meu nome já se espalhou, minha imagem já se espalhou e eu não tenho mais vergonha” (X. 74-90). Esta ação de “espalhar” (*cahkūm*) a que Xàj se refere nesta passagem merece receber nossa atenção aqui, pois assim como as noções de “roubo” e de “mistura”, ela também constitui uma noção central para a compreensão da forma como os cantores krahô concebem suas performances e o modo como se efetua a circulação dos cantos de maracá. Como certa vez me dizia Tito Hapykrit, um outro cantor de maracá com quem trabalhei na aldeia Pé de Côco: “eu cuido [dos cantos] na minha cabeça e então solto e espalho para longe, para aqueles que vêm depois gravarem. Eu não guardo, eu devo espalhar, para quem não consegue se lembrar e aprender”. Se, como vimos na seção anterior, o cantor deve apre(e)nder cantos de outros coletivos timbira e trazê-los para que sua aldeia os conheça – o não aprendizado contínuo de novos cantos levando ao enrijecimento de seu repertório e ao enfraquecimento de sua performance e do interesse que

34 *Pahàm* é um conceito comum aos Jê setentrionais, sobre o qual diversos autores já escreveram (cf. CARNEIRO DA CUNHA, 1978; COELHO DE SOUZA, 2002; CROCKER, 1990; DAMATTA, 1976; LEA, 2012; MELATTI, 1978; SEEGER, 1981, dentre outros). Ele expressa a capacidade dos indivíduos de agirem socialmente, de acordo com os valores e os princípios éticos e morais que regem cada forma de relação interpessoal e a vida coletiva de modo geral. Esta capacidade é desenvolvida por meio da produção do parentesco humano e varia ao longo dos diferentes estágios do ciclo de vida da pessoa.

35 Como notou Ewart, a partir de sua etnografia entre os Panará, a dialética entre o ver e ser visto constitui uma característica tão central na sociabilidade dos povos Jê quanto o desenvolvimento da escuta e da capacidade de falar e de cantar, sendo fundamental para a compreensão dos processos de formação da pessoa entre estes povos. Segundo ela, “a disponibilidade visual (...) permitida pela disposição da aldeia (...) não se encontra em contraste moral com a audição e a fala. Em vez disso, (...) também a disponibilidade visual, o estar ao ar livre e ser visto envolvido no processo que produz a vida diária, são aspectos importantes de como as pessoas reais vivem (EWART, 2009: 520, tradução minha).

ela pode despertar –, vemos agora que este vetor centrípeto depende de um vetor centrífugo complementar para se efetuar: o cantor deve também “espalhar” todos os cantos que conhece pelo mundo, a fim de que outros cantores possam, justamente, aprendê-los e levá-los consigo para outras aldeias. Como certa vez o ancião Amazonas Jaje exortava um jovem cantor de maracá que se apresentava no pátio da aldeia Pedra Branca (BORGES, 2014: 290):

Wacmẽ, continue espalhando [os cantos] como flechas!

Espalhe e torne a juntar!

Continue firme porque está ficando bom!

Muito bom, muito bom!

Você não pode fracassar porque as mulheres estão firmes!

Espalhar e roubar constituem, assim, duas faces de um mesmo processo sociocosmológico de circulação de conhecimentos que os cantores *devem* ativamente promover. Não espalhar os cantos, ao contrário, implicaria em incorrer naquela que, entre os Krahô como entre os povos ameríndios de modo geral, constitui uma das maiores faltas morais – a sovinice (*to hõõx̃y*). E, de fato, podemos perceber na narrativa de Xaj que a todo momento ele busca se afastar da figura do cantor sovina que, ao invés de difundir e espalhar os cantos, guarda-os apenas para si: “eu não fico escondendo”, diz ele, “posso cantar em aldeias distantes daqui, posso cantar na cidade. Em qualquer festa, estou sempre cantando” (X. 81-86). E em outro trecho de seu depoimento, que apresento agora, Xaj dá continuidade de modo explícito a esta reflexão:

- | | |
|---|---|
| <p><i>Quê mẽ increr itajê mam</i>
<i>increr to mẽ hõõx̃y</i>
<i>to hõõx̃y.</i></p> <p>165. <i>Krĩ nõ kãm jũm ha increr pom amẽ to cre itajê</i>
<i>quê nẽ jũm to ihcunĩ jamã to cahyt par nare.</i>
<i>Ampo kôt?</i>
<i>Quê to hõõx̃y</i>
<i>nẽ mẽ cumã quê nẽ to cre ita kãm</i></p> <p>170. <i>quê nẽ hamũ mẽ cumã ihcunẽa cahkũm.</i>
<i>ihcunẽa jarẽn xà nã harẽn to ipa nare</i>
<i>Ra to ihnõ capa</i>
<i>nẽ to ihkw̃y cahyt par nare</i>
<i>to ihpro to mõ.</i></p> <p>175. <i>Mẽ ihkw̃y increr hõ hõõx̃y to hanẽ.</i>
<i>Wa ra amẽ ihkw̃y pupu.</i>
<i>Amjã nã ite mã “Água Branca” kôt</i></p> | <p>Aqueles cantores de antigamente
Sovinavam os cantos,
sovinavam.</p> <p>Quando iam cantar em outras aldeias
não cantavam os cantos completos.
Por quê?
Porque sovinam
e quando cantam para o povo
não espalham tudo para longe.
Nunca contam todas as histórias,
Já pegam outro [canto]
e não fazem inteiro
puxam outro.</p> <p>Alguns [cantores] sovinam mesmo.
Eu já conheci alguns assim.
Eu mesmo, na aldeia Água Branca,</p> |
|---|---|





- to jỹ amjĩ nã inxũcprỹ Hapôr cukij*
nẽ cumã pé imã
180. *mam mẽ iquêtjê nõ cute mẽ amjĩ nã ihkrãm nĩre*
rimã
cutê amjĩ Hopti ita crer to
to hõðxỹ pê wa pê imã:
“Ituwahũm amã waha ‘só quatro’ nẽ amã cuhõ
ca tahnã ikãmpa”.
185. *Pê to imã cre*
pê wa tahnã kãmpa
“mas” quẽ hõtpê hipêr mõ.
Waha ihcukĩj quẽ imã hipêr imã ihkwỹ
imã ihkwỹ hõ.
190. *Wa cuxã hany nẽ apu to ipa.*
cuxã amjĩ mã to ikrã kãm cunõ apu to ipa
cuxã to cre.
Mẽ pantu mã mẽ increr pej kwỹ
jahkre kêatre hajỹr
195. *kõt mã mẽ ihkwỹ increr pej catêjê*
mẽ increr to mẽ hõðxỹ.
Wa nẽ apu ihêj nare!
Kõt mã ra krĩ cunẽa kõt
ra increr kwỹ apu amjĩjarẽ cu mẽ kãmpa
200. *kõt mã mẽ increr to cute mẽ hajỹr!*
Mẽ ihkwỹ quẽ nẽ ihcunĩ cahyt par nare.
quẽ nẽ ihcunĩ cahkũm nare.
Quêha huwahi
ihkrã kãm huwahi tu
205. *quêha nõ.*
Ma apu intê
ma apu intê.
Kõt mã mẽ ihkwỹ hanẽ increr to hõðxỹ
te mã wa ra hõmpun to ipa
- me sentei com Hapôr, meu pai novo,³⁶**
para ele me contar
como nossos antepassados movimentavam,
como cantavam o canto de Hopti,
[mas] ele sovinou e me disse:
“Filho³⁷, vou dar para você só quatro cantos
você me escuta”.
Ele cantou para mim
eu escutei,
mas sempre quero mais.
Eu vou pedir a ele os outros [cantos]
para ele me dar os outros.
Quero carregá-los sempre comigo,
quero guardá-los em minha cabeça
como ele quero sempre cantar.
Nossos jovens, alguns de nossos belos cantos
não conhecem mesmo
porque alguns bons cantores
sovinam os cantos.
Eu não estou mentindo!
Por isso em todas as aldeias
ouvimos apenas alguns [cantos] serem ensinados
porque fazem assim mesmo com os cantos!
Alguns não completam tudo
não espalham todos.
Ele vai segurar [os cantos],
segurar em sua cabeça,
[o canto] vai ficar deitado [em sua cabeça].
Fica guardando para si,
fica guardando para si.
Então alguns sovinam mesmo os cantos
sempre vejo isso acontecer.

36 “Pai novo” (*inxũ cupry*) é o modo pelo qual alguém se refere ao irmão mais novo de seu pai, que é seu pai classificatório.

37 *Ituwahũm*: termo pelo qual um homem se refere aos filhos de mulheres com quem ele já teve relações sexuais.

- | | |
|--|---|
| <p>210. <i>Imã hahkrepej kôt ita mã.</i>
 <i>Wa nê apu ihêj nare.</i>
 <i>quê cute mê hajÿr jê</i>
 <i>quê nê to ihcunĩ juri ampo jô amjikĩn nã</i>
 <i>quê nê hõr nare</i></p> <p>215. <i>to ajkrut to incrê cator</i>
 <i>pêan ihcunêa to ankrê.</i>
 <i>Kôt mã hõ cute hajÿr.</i>
 <i>Wa nê to ipimxur nare</i>
 <i>wa hanêan krĩ kôt apu pra</i></p> <p>220. <i>wa nê to ipimxur nare.</i></p> | <p>Eu conheço bem tudo isso.
 Não estou mentindo,
 eles são assim mesmo,
 não cantam tudo nas festas
 não dão não,
 deixam sair apenas dois ou três cantos
 e então ficam em silêncio com todo o resto.
 É assim mesmo que acontece.
 Eu não escondo,
 eu ando em outra aldeia
 e não escondo.</p> |
|--|---|

Notemos que ao criticar os cantores sovinas que retêm os cantos em suas cabeças e “não cantam tudo nas festas” (X. 213), Xàj realiza uma espécie de inversão de sinal no diagnóstico realizado por Coxêr acerca das razões que levaram ao atual estado de “decadência” dos cantos. Recusando-se a atribuir tal situação simplesmente ao desinteresse dos cantores mais jovens pelos cantos dos antepassados, ou ao interesse deles pelos cantos de outros coletivos timbira, Xàj o atribui, ao contrário, justamente à atitude sovina dos antepassados e dos cantores mais velhos que, segundo ele, não mostram, não ensinam e não espalham suficientemente tudo aquilo que conhecem (X.169). Xàj inclusive exemplifica o ato de sovinar por meio de um episódio de sua trajetória particular, em que pediu que um cantor mais experiente (e que é seu pai classificatório) lhe ensinasse um determinado repertório de cantos, mas este lhe ensinou apenas alguns poucos, sovinando os demais. Cantor apaixonado por seu ofício, Xàj se recusa, assim, a conceber sua performance como um retrato pálido ou uma “réplica empobrecida” (FRANCHETTO, 2000: 493) das performances dos cantores do passado (que, segundo Coxêr, teriam sido melhores, mais bonitas e “mais completas” que as atuais; Cx. 87-89). Mais do que isso, salientando a todo momento o gosto e o carinho que ele nutre pelos cantos – que são como uma “namorada”³⁸ para ele –, e convicto da qualidade de seus conhecimentos, Xàj chama para si a tarefa de levar os cantos adiante e de garantir sua transmissão às novas gerações.

A atividade dos cantores de maracá demonstra, assim, que eles estão implicados em uma dimensão da prática sociorritual krahô em que eles devem fazer os cantos circularem no tempo (entre as diferentes gerações) e no espaço (entre as diferentes aldeias) sem qualquer tipo de barreira ou entrave, não havendo nenhum tipo de relação (de parentesco ou ritual), com algum grau de formalização ou de institucionalização, que autorize qualquer pessoa a exercer um controle restritivo sobre eles. Como Hapykrit costuma me dizer, “aqui ninguém é dono dos cantos não”³⁹.

38 “Namorada” é a tradução, feita pelos próprios Krahô, da expressão *ipahàm nõ xà* (1-vergonha NEG NMLZ), algo como “aquele(a) com a qual não se tem vergonha”.

39 *Itar jũm pê h-õ pahhi nare* (aqui alguém COP R-poss chefe NEG). O termo *pahhi* utilizado por Hapykrit designa tanto o “cacique”/ “chefe” da aldeia humana quanto os chefes das espécies animais e não humanas com





No entanto, ainda que os princípios que regem o regime sociocosmológico de conhecimento próprio aos cantos de maracá tornem ações e comportamentos restritivos se não impossíveis, ao menos altamente questionáveis, é preciso ainda assim se perguntar a que exatamente corresponde esta vontade de sovinar e de “cortar a rede” (STRATHERN, 2014) que pode acometer os cantores. Quanto a isso, notemos que o próprio Xàj, por exemplo, ao mesmo tempo em que critica os cantores sovinas afirma, em determinado momento, que “esses cantos são meus, esses cantos que estou cantando são meus mesmo” (X. 94-96). A que corresponde então esse desejo de “posse” dos cantos e qual a função que a retenção de conhecimentos e a interrupção de seu fluxo de circulação pode desempenhar em um regime de conhecimento tão aberto e horizontal como esse?

Tratando das acusações recíprocas que, entre os Djeoromitxi como entre os Krahô, marcam as relações intergeracionais – com os mais velhos acusando os mais novos de não quererem aprender e estes, por sua vez, acusando aqueles de não quererem ensinar –, Soares-Pinto propôs de modo interessante que esta recusa recíproca seja compreendida enquanto manifestação de um campo de relações que distribui seu potencial criativo a partir de “perdas de informação”. Afinal, sugere ela, a partir de reflexões desenvolvidas por Strathern em *Partial connections* (1991), é por meio de um discurso sobre a perda que aqueles a quem o conhecimento escapa podem gerar um “senso de criatividade” (2014: 274). Ela sublinha, assim, que há uma dimensão *positiva* nos discursos ameríndios sobre a perda de conhecimentos, e que esta ainda precisa ser melhor compreendida pela etnologia americanista. Isso porque, argumenta ela, é interessante notar:

o papel que a recusa de transmissão realiza. Reter conhecimento (...) parece ser um momento conectado com sua externalização. E é isso o que possibilita *diferenciar* os conhecedores de outras pessoas. É nessa dobra que se concentra o papel das perdas, pois alguém só pode externalizar aquilo que um dia pode reter. O que parece, todavia, óbvio, é na verdade o que provoca o senso de criatividade (SOARES-PINTO, 2014: 274).

À luz destas considerações, a sovinação dos cantores krahô pode então ser compreendida como uma operação que, ao tornar possível a retenção momentânea daquilo que de todo modo deve circular, lhes permite diferenciar seu conhecimento do conhecimento dos demais cantores, compondo repertórios pessoais de cantos de acordo com seu gosto, escolhas e trajetórias particulares⁴⁰. Evidentemente, tal singularização só pode ser efêmera, já que no momento mesmo em

os quais xamãs e personagens míticos interagem para negociar a cura de um doente ou para adquirir algum tipo de capacidade ou conhecimento. Como argumentou Morim de Lima (2016: 243), este termo poderia ser compreendido como constituindo a variante timbira do conceito pan-ameríndio de “dono”, “chefe” ou “mestre” (FAUSTO, 2008). Assim, é interessante notar que Hapykrit utiliza este termo justamente pela negativa, negando-o como aplicável à relação que o cantor estabelece com os cantos.

40 Considerações mais aprofundadas sobre este processo de composição exigiriam a apresentação transcrita dos cantos tal como enunciados e encadeados em performances concretas, o que farei em futuras publicações. Em todo caso, vale registrar que, em princípio, os cantos de maracá são ordenados apenas aos pares, de modo que como o repertório total é imenso e muitos cantos são cantados ao longo das performances, o cantor tem grande margem de autonomia para escolher quais cantos irá “alinhar” (*increr ajpên ryy*) ao cantar.

que os cantos são externalizados eles começam a ser roubados e aprendidos por outros cantores, caindo novamente em circulação⁴¹. No entanto, se apreciados e validados pelo público, estes sucessivos esforços de singularização são capazes de fazer com que o nome do cantor se espalhe junto com os cantos que ele é capaz de apresentar momentaneamente como *seus*, dando-lhe “fama”⁴². Consequentemente, o cantor amplia consideravelmente sua circulação, e isso não somente *no espaço* – como vimos a partir do caso de Tepjõpir –, mas também *no tempo*: com efeito, os cantos que ele cantava bem, em performances consideradas *impej* (“boas”, “belas” e “corretas”), permanecerão associados a seu nome e à memória de sua pessoa mesmo após seu falecimento, tornando então possíveis formulações como “os cantos de meu pai” (Cx. 46), “os cantos do velho Ihtot e do velho Kààkà”, que encontramos no depoimento de Coxêr⁴³ e nas quais pode-se dizer que todo cantor aspira um dia figurar: “os cantos de Xàj”, “os belos cantos de Tepjõpir” etc. Vale sublinhar que esta associação entre canto, nome e pessoa que estou perseguindo aqui não se confunde com aquela que é dada pela onomástica e pelo sistema ritual que, como argumentei anteriormente, constitui a face etnograficamente mais conhecida da vida cerimonial timbira. Ao contrário, trata-se aqui de uma associação que se efetua *a posteriori*, ou seja, que não se (re)produz automaticamente com a transmissão de conhecimentos e prerrogativas rituais por meio da nomeação, e sim se coloca como uma possibilidade a ser ativamente produzida e aberta pelos cantores por meio da beleza e do sucesso de suas performances.

No entanto, o depoimento de Xàj nos permite ir ainda um pouco mais além na compreensão desta vontade de diferenciação dos cantores e dos efeitos que ela produz sobre este regime de conhecimento e memória ao atravessá-lo. Como ele diz em certo momento, “cada um com seus cantos, cada um canta do seu jeito (...). Cada um de nós gosta de um canto, então cada um

41 Esta situação é algo similar a que foi identificada por Lea acerca da desvalorização a que estão sujeitos os *nekretx* mēbēngôkre caso sejam transmitidos a muitas pessoas e, assim, circulem excessivamente, perdendo sua função diferenciante – dinâmica que Gordon (2006: 408) chamou de “comunização”. No entanto, como nota a autora, “a busca mēbēngôkre de singularidade é inesgotável. Não basta que cada Casa tenha suas porções de carne, seus animais de estimação, seus adornos e seus papéis cerimoniais. Dentro de cada uma dessas categorias há sempre a tentativa de encontrar *nekretx* exclusivos. Todos os homens usam um capacete de cera, mas apenas uma Casa usa capacetes redondos; todos usam um tiracolo de buriti, mas apenas aquele de uma Casa é envolvido em palha de babaçu; todas as Casas têm porções de carne, mas somente uma tem a prerrogativa de receber os jabutis que morrem sem intervenção humana, e assim por diante” (LEA: 2012, 384).

42 Como notou Nancy Munn, a partir de sua etnografia em Gawa, “a fama é uma dimensão móvel e circulante da pessoa: as viagens (*-taavin*) do nome de uma pessoa (*yaga-ra*), para além da sua presença física. Na fama, é como se o nome assumisse seu próprio movimento interno, viajando através da mente e da fala dos outros (...). Como código icônico e reflexivo, a fama é uma *forma virtual de influência*. Sem fama, a influência de um homem não iria, por assim dizer, a lugar nenhum: atos bem-sucedidos permaneceriam fechados dentro de si mesmos nos momentos e lugares de sua ocorrência ou seriam limitados aos parceiros de troca [*transactors*] imediatos. A circulação de nomes os libera, desprendendo-os dessas particularidades e tornando-os assunto de discursos por meio dos quais eles se tornam disponíveis em outros tempos e lugares” (MUNN, 1986: 105-107, tradução minha).

43 Em língua Krahô, estas três afirmações são feitas por meio de formulações heterogêneas. Xàj, por exemplo, emprega o morfema gramatical *-takjê* em seu enunciado, que expressa posse a nível do predicado, ao passo que Coxêr emprega o morfema possessivo *-ô*, marcador de posse empregado a nível do sintagma nominal. Assim, em nenhuma delas se emprega o termo *pahhi* que, como já notei, seria o termo a ser utilizado para expressar algum tipo de controle ou domínio sociocosmológico sobre o conhecimento dos cantos.





canta de um jeito” (X. 97-106) ou, como certa vez me dizia Hapykrit, “cada um canta com sua respiração, cada um faz com palavra diferente”. Compreendidas com atenção, estas afirmações apontam para o fato de que a singularização dos repertórios não se realiza somente por meio da (re) combinação de cantos que preexistem à performance de maneira fixa e imutável e que, ao serem roubados e espalhados por outras aldeias, surgem somente localmente como “novos”. Mais do que isso, essas afirmações dão a entender que a diferenciação e a singularização dos repertórios dos cantores também podem incidir sobre o próprio conteúdo dos cantos (“palavras diferentes”) e sobre o modo como cada cantor os enuncia (“cada um com sua respiração”). Quanto a isso, ao conversar com um outro interlocutor, Dodani Piikên, sobre o prestígio e o sucesso de Tepjõpir, ele me explicou, em português, que:

Tepjõpir é conhecido porque puxa cantiga de todo lado, ele viaja muito e aprende rápido. Ele aprende cantigas de outro povo e ele mesmo passa para a língua do Krahô, ele mesmo muda para poder cantar. Ele é criativo mesmo, é como compositor. Ele passa para a língua do Krahô. Só cantor mesmo consegue fazer isso, porque sabe como funcionam os cantos, sabe quais são as palavras e daí adapta o que precisar.

Essas considerações de Piikên são interessantes porque mostram, primeiramente, que apesar da mútua inteligibilidade das variantes da língua timbira, o sistema não está isento de uma intrincada fricção sociolinguística interna, no interior da qual cada variedade dialetal é valorizada como sinal diacrítico de identidade individual e coletiva. Além disso, nelas o “roubo” e a “mistura” de cantos são não só explicitamente elaborados por Piikên como gestos *criativos* dos cantores, como a própria criatividade em questão é pensada por ele como um exercício de “tradução”: ao “puxar cantigas de todo lado” e “passá-las” de uma língua timbira a outra, o cantor “muda” e “adapta o que precisar”. O roubo e a mistura de cantos não produzem, portanto, apenas o espalhamento, de um contexto local a outro, de “ítems” verbomusicais que permaneceriam constantemente idênticos a si mesmo, mas também sua transformação ao longo da trajetória que percorrem no tempo e no espaço⁴⁴.

À guisa de conclusão: singularizando coletivos

A vontade de diferenciação de cantores e cantoras não diz respeito, contudo, apenas a eles

⁴⁴ Evidentemente, tais transformações ainda permanecem subordinadas a um conjunto de convenções que fazem com que os cantos sejam precisamente cantos *mêhĩ* (timbira) e não cantos *cupẽ* (“estrangeiros”, sejam estes de origem não timbira ou não indígenas, cantos que, aliás, os Krahô jamais incorporam a seus repertórios) – e um cantor que as ignore completamente será inevitavelmente criticado por errar ou, ainda, por inventar um canto que simplesmente não existe. Entender exatamente como opera esta “tradução” dos cantos de uma língua timbira em outra, e sobre quais elementos do canto ela incide, foge ao escopo deste artigo. Em todo caso, tal investigação exigiria seguir a viagem de um canto desde o momento em que um cantor o ouve em uma aldeia distante até o momento em que ele o enuncia “com suas próprias palavras e respiração” em sua aldeia – o que, se não de todo impossível, constitui certamente tarefa bastante difícil de ser empiricamente realizada.

individualmente, mas também ao coletivo ao qual pertencem e cotidianamente *inventam* para si (WAGNER, 2010). Como notava Azanha, a dinâmica de diferenciação constitutiva do sistema timbira decorre do desejo de autonomia de cada um de seus coletivos e “passa pela afirmação de uma certa ‘verdade’ de cada um em relação à Forma Timbira: ‘Eu, do grupo [X] sou um verdadeiro timbira, aqueles outros não sabem falar direito, fazer festa direito, não prestam para a tora’...” (1984: 16). Se o roubar e o espalhar são princípios e ações fundamentais para a constituição e para a resiliência deste regime de conhecimento, a mistura por eles gerada não pode resultar, portanto, em uma completa indiferenciação entre os cantos conhecidos por seus vários coletivos, sob risco de que as condições que são responsáveis justamente por dinamizar sua circulação e transmissão sejam anuladas. Assim, à maneira do que diversos autores notaram a respeito do processo de construção do parentesco (GOW, 1997; VIVEIROS DE CASTRO, 2002; COELHO DE SOUZA, 2004;), as diferenças têm que ser continuamente repostas, o que neste caso significa que a mistura deve periodicamente decantar e a singularização dos cantos se efetuar também em escala coletiva. Compreendemos então a razão de Coxêr criticar a mistura de cantos e de Xàj buscar se diferenciar dos outros cantores afirmando não só que “esses cantos são meus”, mas também que “eu só canto os nossos cantos”, os cantos *krahô*, enquanto “outros trazem cantos dos Pykopjê para cá” (X. 99, 100) – afirmação que se é tão improvável quanto a primeira, parece ser tão irresistível quanto ela.

Este ideal de “fechamento” ao exterior – tão característico da imagem clássica dos povos Jê, mas que, como mostrou Coelho de Souza, constitui apenas “uma modulação particular do processo de diferenciação que responde pela produção da comunidade em suas várias formas” (2002: 212) – também é descrito por Xàj em outro trecho crucial de seu depoimento, em que ele nos dá mais informações sobre como ocorre esse “decantamento” da mistura durante a circulação de cantos e de conhecimentos entre os coletivos timbira:

<p><i>Mã ra increr ita te curi mã mãã mẽ pahkwỳ jowry</i></p> <p><i>Maranhão pin mẽ increr</i></p> <p><i>te ra itar mẽ increr ita camên.</i></p> <p><i>Wa nê apu ihêj nare</i></p> <p>225. <i>ra cute camên tu.</i></p> <p><i>“Só” quêha jũm pom wa amê cre itajê nõ</i></p> <p><i>quêha kãm to tẽ curũmpê pit .</i></p> <p><i>To pit ra amê cre</i></p> <p><i>kôt mã increr ita pihho crinare</i></p> <p>230. <i>pahkre kãm</i></p> <p><i>“Mas” ihtỳj tahna impej</i></p> <p><i>mãrha xwỳ mã curi hanẽ</i></p> <p><i>nẽ mẽ pancrer to amê ipa nẽ amê to cre</i></p>	<p>Esses cantos de nossos parentes de longe,</p> <p>esses cantos do Maranhão [i.e. de outros povos Timbira], já empurraram nossos cantos daqui.</p> <p>Não estou mentindo,</p> <p>já empurraram completamente.</p> <p>[Os cantores] só vão cantar esses [cantos], vão cantar apenas os [cantos] do outro lado.</p> <p>Só cantam estes,</p> <p>por isso já misturou muito</p> <p>aqui em nossa casa.</p> <p>Mas tudo bem,</p> <p>talvez lá também</p> <p>eles estejam sempre cantando os nossos cantos</p>
--	---





hahkre kéatre.

235. *Ně ihket nare*

impej mã.

e não saibam.

E isso não é ruim,

é bom.

Como indica Xaj, ao serem apre(e)ndidos pelos cantores em escala supralocal e retransmitidos em escala local, a origem dos cantos vai sendo gradativamente esquecida, apagada, riscada, e eles vão sendo paulatinamente absorvidos no *corpus* de seus coletivos de referência, de modo que ao produzirem sua diferença como cantores singulares, os cantores também acabam por produzir a diferença de seu “povo” (*mě ihkwý*) como coletivo dotado de um repertório de cantos próprio e autônomo em relação aos cantos dos demais coletivos timbira.

Após realizar este percurso pelo interior de um regime de conhecimento cuja orientação cosmopolítica preponderante aponta para a repetição de um imenso *corpus* de cantos legado pelos antepassados, a imagem de fixidez e imutabilidade da qual partimos deu pouco a pouco lugar a uma outra, em que a diferença passou a reivindicar seu lugar. Situando-nos tanto no plano de concepções coletivas e gerais quanto no plano da performance e de reflexões pessoais sobre o modo de existência dos cantos de maracá, vimos, assim, que a cada nova interação entre cantores e cantoras de diferentes aldeias timbira e de diferentes gerações, uma fina dialética entre memória e esquecimento, proximidade e distância, identidade e alteridade transforma as palavras de seus enunciadores originais em outras palavras, abrindo esta forma de conhecimento a um contínuo processo de recriação.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. “La forêt polyglotte”. In: KRAUSE, Bernie. *Le grand orchestre des animaux*. Paris: Fondation Cartier, 2016. p. 91-99. Disponível em: https://www.academia.edu/26224296/La_forêt_polyglotte. Acesso em: 25 março 2020.

ALMEIDA, Mônica Ribeiro Moraes de & JR FIGUEIREDO, João Damasceno Gonçalves. “As tessituras do processo de reorganização social dos Krenyê”. *Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão*, São Luís, v. 15, n. 29, p. 59-83, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/8497/5221>. Acesso em: 20 maio 2019.

AZANHA, Gilberto. *A forma Timbira: estrutura e resistência*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, USP, São Paulo, SP, 1984.

BORGES, Júlio César. *Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, UNB, Brasília, DF, 2014.

_____. & NIEMEYER, Fernando. “Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre os regimes de conhecimento Krahô”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n.1, p. 255-290, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46966>. Acesso em 20 maio 2019.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978

_____. “Política Culturais e Povos indígenas: uma introdução”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & CESARINO, Pedro de Niemeyer (orgs.). *Povos indígenas e políticas culturais*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 9-22.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

CIMI. “Morre Hõpyre Ronore Jopikti Payaré, o grande chefe do povo Akrãtikatêjê” (03/04/2014). In: Site do Conselho indigenista missionário. Disponível em: <https://cimi.org.br/2014/04/35864/>. Acesso em: 20 maio 2019.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. *O traço e o círculo: os Jê e seus antropólogos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2002.

_____. “Parentes de sangue: incesto, substância e relação no pensamento timbira”. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1, p.25-60, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000100002. Acesso em: 31 de março de 2020.

DE TUGNY, Rosângela. *Mõgmõka yõk kutex xi ãgtux: Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009.

EWART, Elizabeth. “Seeing hearing and speaking: morality and sense among the Panará in Central Brazil”. *Ethnos*, vol. 73, n. 4, p. 505-522, 2009. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00141840802563949>. Acesso em: 31 de março de 2020.

FAUSTO, Carlos. “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 2, p. 329-366, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a03v14n2.pdf>. Acesso em: 31 de março de 2020.

_____. “L’odeur des Blancs: les avatars de la culture chez les Kuikuro du haut-Xingu”. In: ERIKSON, Philippe (ord.). *Trophées: études ethnologiques, indigénistes et amazonistes offertes à Patrick Menget – vol. II*. Nanterre: Société d’ethnologie, 2016. p. 170-186.





_____. & FRANCHETTO, Bruna & MONTAGNANI, Tommaso. “Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). *L’homme*, Paris, n.197, p. 41-69, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lhomme/22618>. Acesso em: 20 maio 2019.

FRANCHETTO, Bruna. “Rencontres rituelles dans le Haut-Xingu: La parole du chef”. In: MONOD-BECQUELIN, Aurore & ERIKSON, Philippe (orgs.). *Les rituels du dialogue. Promenades ethnolinguistiques em terres amérindiennes*. Nanterre: Société d’Ethnologie, 2000. p. 481-509.

GONGORA, Majói Fávero. *Ääma ashichaato: replicações, transformações, pessoas e cantos entre os Ye’kwana do rio Auaris*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, FFLCH/USP, São Paulo, 2017

GORDON, César. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngokre*. São Paulo: Unesp, 2006.

GOW, Peter. “O parentesco como consciência humana: o caso dos Piro”. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, p. 39-65, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010493131997000200002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 31 de março de 2020.

HOWARD, Catherine. “*Pawana*: a farsa dos visitantes entre os Waiwai da Amazônia setentrional”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (orgs.). *Amazônia: etnologia e história*. São Paulo, NHII-USP/Fapesp, 1993. p. 229-264.

LEA, Vanessa. “Problematizando a classificação das línguas jê setentrionais e o rótulo timbira”. In: BRAGGIO, Silvia Lucia Bigonjal & SOUSA FILHO, Sinval Martins de (orgs.). *Línguas e culturas macro-jê*. Goiânia: Gráfica e Editore Vieira, 2009. p. 213-230.

_____. *Riquezas tangíveis de pessoas partiveis: os Mëbêngokre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: EDUSP, 2012.

MELATTI, Julio Cesar. “Reflexões sobre algumas narrativas míticas krahô”. Manuscrito, 1974. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie008empdf.pdf>. Acesso em: 20 de maio e 2019.

_____. “Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahô”. In: SCHADEN, Egon (org.). *Leituras de Etnologia Indígena*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976. p. 139-148.

MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. *Brotou batata pra mim: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, IFCH/UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

NIMUENDAJU, Curt *The Eastern Timbira*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1946.

MUNN, Nancy. *The fame of Gawa: a symbolic study of a value transformation in a Massim (Papua New Guinea) society*. Durham & London: Duke University Press, 1992.

PACKER, Ian. “*Mê aquêtjê jakâmpê – No lugar dos teus antepassados: um chamado ao pátio krahô*”. *Revista Linguística*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. , jan./abr. 2019a. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/25568>. Acesso em: 25 de março de 2020.

_____. “*Sobre a lenha, labareda sou: poética da memória em um canto ritual krahô*”. *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 4, p. 231-270, 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp227>. Acesso em: 25 de março de 2020.

ROTHERBERG, Jérôme. *Etnopoesia no milênio*. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedjê*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SOARES, Lígia Raquel Rodrigues. “*Eu sou o gavião e peguei a minha caça*”. O ritual Pepchahã dos Rãm-kôkamekra/Canela e seus cantos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, UFAM, Manaus, AM, 2015.

_____. & MELO, Maycon Henrique Franzoi de. “*Redes de relações Timbira: estudos de caso a partir dos etnônimos em uso pelos Rãm-kôkamêkra/Canela e os Gavião Pyhcop Catiji*”. *Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão*, São Luís, v. 15, n.29, p 35-58, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/8496/5220>. Acesso em: 20 de maio 2019.

SOARES-PINTO, Nicole. “*Sobre alguns modos de usar a cultura dos outros*”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & CESARINO, Pedro de Niemeyer (orgs.). *Povos indígenas e políticas culturais*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 257-286.

STRATHERN, Marilyn. *Partial connections*. Updated edition. Oxford: Altamira Press, 2004 [1991].

_____. “*Cortando a rede*”. In: STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. p. 295-320.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “*Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco*”. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 401-456.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

