

## Cantos de pátio Timbira: um idioma musical em rede

Lígia Raquel Rodrigues Soares  
Universidade Federal do Tocantins – Profa. Dra. Curso de Pedagogia  
[ligiarrsoares@gmail.com](mailto:ligiarrsoares@gmail.com)

Odair Giralдин  
Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Prof. Dr. Associado IV  
[giralдин@uft.edu.br](mailto:giralдин@uft.edu.br)

### Resumo

O artigo resulta de uma pesquisa etnográfica realizada entre os povos Timbira, tratando de categorias de cantos tal como classificados por esses povos. Apresentaremos aqui as formas dos vários povos Timbira classificar os cantos. Os Ràmkkâmëkra/Canela e os Apÿnjekra/Canela os classificam em: comuns e pequenos, que são cantos de outros povos utilizados para brincar no pátio; os cantos comuns, que são aqueles alegres e bonitos, que são organizados e sistemáticos, porém não são especiais; e os cantos principais, belos, verdadeiros, que são especiais e organizados sistematicamente. Os Krahô dividem os cantos de pátio em: cantos para divertir, cantos sérios e cantos verdadeiros. Já os Apinaje classificam os cantos de pátio dividindo-os entre cantos de diversão aleatoriamente executados e cantos sérios e sistematicamente organizados e executados. Entre os Krikati e Pyhcop caitiji/Gavião os cantos são divididos em duas classes: os de diversão do início da noite e os cantos sérios, executados durante a madrugada. Argumentamos que, a despeito das variações linguísticas entre os Timbira, os cantos são executados em um único idioma musical, havendo variações musicais performáticas que dão especificidades quer a cantores, quer a povos distintos. Além disso, é preciso pensar em uma rede entre os Timbira para entender seu universo musical e para compreender o processo de formação dos novos cantores que precisam conhecer esse universo, o idioma musical, a rede e as

performances. Para ampliar o nosso diálogo etnográfico, estabelecemos comparações com outros sistemas, como o do Xingu e do Alto Rio Negro.

**Palavras-chave:** Timbira, etnomusicologia, rede

### **Abstract**

The article results of an ethnographic research conducted among the Timbira peoples, dealing with how these peoples classifies the courtyard songs. We will present here the forms of the various Timbira peoples classifying their chants. The Ràmkkôkamêkra/Canela and the Apỳnjekra/Canela classify them into: common and small, which are songs of other peoples used to play in the courtyard; the common songs, which are the cheerful and beautiful ones, which are organized and systematic, but not special; and the main songs, beautiful, true, which are special and systematically organized. The Krahô divide the courtyard chants into: amusement songs, serious songs, and true songs. On another hand the Apinaje classify the courtyard songs by dividing them between randomly performed fun songs and serious and systematically organized and executed songs. Between the Krĩkati and Pyhcop caitiji/Gavião the chants are divided into two classes: early evening fun and serious chants performed at dawn. We argue that in spite of the linguistic variations among the Timbira, the songs are performed in a single musical language, with performative musical variations giving specificities to both singers and distinct peoples. In addition, we argues that is necessary to think of a network between the Timbira to understand their musical universe and to understand the process of formation of new singers who need to know this universe, the musical language, the network and the performances. To broaden our ethnographic dialogue we have compared with other systems, such as the Xingu and Alto Rio Negro.

**Key-words:** Timbira, etnomusicology, network

### **Introdução**

O continente menos conhecido. Assim chegou a ser chamada a América do Sul nos anos 1970 (LYON, 1974) no contexto dos estudos antropológicos sobre os povos indígenas. Até aquele período, os conhecimentos sobre os povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul provinham ainda, em sua maioria, de relatos e das descrições de naturalistas e viajantes do século XIX e dos trabalhos etnográficos pioneiros de Curt

Nimuendajú. Porém as descrições do etnólogo teuto-brasileiro diferem bastante daquelas “descrições naturalistas” dos viajantes, ainda que com elas guarde semelhança, sobretudo pela não tematização teórica dentro do campo da Antropologia. Nimuendajú fazia trabalho de campo e descrevia a organização social, a cosmologia, lendas, religião, etc, mas não as tematizava teoricamente, ou seja, não realizava etnografias. Ele simplesmente descrevia. Muita coisa acertada, mas muita coisa equivocada. Um dos principais acertos foi revelar o quadro etnográfico que se caracterizou como uma anomalia: sociedades do Brasil Central com baixa especialização tecnológica para explorar o ambiente, porém com alta complexidade social, devido aos intrincados sistemas de metades e práticas cerimoniais. Um equívoco que ganhou notoriedade foi a “anomalia Apinajé”, com sua descrição de um suposto sistema de trocas matrimoniais entre quatro grupos exogâmicos, que perdurou até a questão ser estudada por DaMatta nos anos 1960/70, que demonstrou que esse era um dos grandes equívocos do alemão. DaMatta (1976) argumentou convincentemente que os supostos quatro grupos exogâmicos eram, na verdade, dois pares de metades e que não haveria nem prescrição nem preferência matrimonial entre os Apinaje.

Nos anos 1960 teve início do “descobrimento” do “continente menos conhecido”. As pesquisas realizadas naquela década começaram a vir a lume na década seguida. Joana Overing (1975) e Peter Riviere (1984) trouxeram etnografias das Guianas; Pierre Clastres ([1974] 2003 e [1974a] 1990) e Hèlen Clastres ([1975] 1978) fizeram trabalho de campo e produziram etnografias sobre o Guaraní no Paraguai. Também as pesquisas do casal Christine Hugh-Jones (1979) e Stephen Hugh-Jones ([1979] 2011) no noroeste amazônico, ou de Patrik Menget (1977, 1993) entre os Ikpeng, Anthony Seeger (1974) entre os Kisedjê/Suyá, Eduardo Viveiros de Castro (1977) com os Yawalapiti, Maybury-Lewis ([1967] 1984) (Xerente e Xavante) nos anos 1960/1970, diminuíram o nível de desconhecimento sobre a etnologia dos povos das Terras Baixas.

É nesse contexto de “descobrimento” que se insere o Harvard Central-Brazil Research Project, de cujas pesquisas resultaram a publicação homenageada aqui (Dialectical Societies). Sob a orientação de David Maybury-Lewis e Roberto Cardoso de Oliveira, um grupo de pesquisadores fez revisão das descrições realizadas por Nimuendaju (caso dos Timbira e Xerente) ou de missionários (caso dos Bororo) e esclareceu pontos antes anômalos nessas descrições. Com pesquisas sobre os Timbira (Melatti – Krahô -; DaMatta – Apinaje-; Lave – Krĩkati-; Newton – Pyhcop catiji/Gavião), sobre Xavante (Maybury-Lewis), Mëbengôkre/Kayapó (Turner e Bamberger) e Bororo (Crocker), em seu conjunto e de forma comparativa, pelos méritos das pesquisas realizadas e resultados apresentados, o Dialectical Societies é um marco na etnologia das Terras Baixas e na

Etnologia que se pratica no Brasil (Ramos, 1990).

Assim, com esses conjuntos de pesquisas (e outros que não foram mencionados aqui) o conhecimento sobre o continente ampliou-se. Porém, a temática da presença da música e sua importância para a vida dos povos indígenas foi pouco considerada. Podemos citar algumas exceções, como as pesquisas de Desidério Aytai com cantos Xavante (1973, 1976 e 1977), Xeta (1977a) e Nambikwara (1967/68); os trabalhos de Rafael José de Menezes Bastos, com suas pesquisas sobre a musicológica Kamayurá ([1979] 1999) e também Anthony Seeger. Em seu livro, que provavelmente seja o mais conhecido, *Why Suyá Sing* (1987), Seeger, a partir de uma proposta de antropologia musical, procura mostrar como a performance musical é parte importante no processo de vida social daquele povo. Essa publicação complementa o seu livro de 1974 (*Nature and Culture and their Transformations in the Cosmology and Social Organization of the Suyá, a Ge-Speaking Tribe of Central Brazil*) sendo ambos importantes para a compreensão daquele povo.

Assim, as reflexões aqui contidas são resultados de inquietações que se iniciaram há mais de uma década sobre as práticas músico-rituais dos povos Timbira e são frutos também de diálogos com Seeger neste período. Dessas inquietações nasceu uma pesquisa sistemática sobre o universo músico-ritual<sup>1</sup> do povo Ràmkkãmëkra/Canela, um dos povos Timbira, sendo o primeiro abordando a relação entre festas (*Amji kñ*) e cosmologia (SOARES, 2010) e o segundo com pesquisa mais especificamente sobre o ritual do Pepchàc (SOARES, 2015). Dessas pesquisas<sup>2</sup> já foram abordadas as questões das performances e da criatividade (SOARES, 2014), no qual se analisa como as performances estão ligadas à criatividade em situações onde o universo musical é considerado pré-estabelecido e não há prática composicional. Mais recentemente, também a estrutura músico-ritual dos cantos de pátio entre os Ràmkkãmëkra/Canela foi novamente tematizada (SOARES e GIRALDIN, 2017). Neste último trabalho, mostramos como os cantos de pátio são classificados em três categorias diferentes: *increr cati* (cantos verdadeiros); *increr cahàc* (cantos comuns) e *increr cahàc-re* (cantos de diversão).

Temos verificado nestas pesquisas que há uma rede musical entre os Timbira. Compreendemos rede aqui como as relações intercomunitárias (GALLOIS, 2005:14) através das quais se intercambiam rituais, inter-casamentos, processos de fissão e/ou

1 O que estamos chamando de universo músico-ritual entre os Timbira é um todo amplo que possui situações cerimoniais de ritos sem música, mas não de música sem estar diretamente associada a uma situação ritual.

2 As discussões aqui apresentadas, são frutos do projeto *Musicalidades Timbira*, executados dentro do INCT Brasil Plural e também do projeto *Formas e processos de construir semelhanças e diferenças nos Timbira*, financiado pelo CNPq, além de também resultar de nossas atividades dentro do programa Ação Saberes Indígenas na Escola, do MEC.

fusão de povos, intercâmbios de bens especializados (BARBOSA, 2005:59). Vale lembrar que essa ideia de rede, em parte deriva das propostas de Melatti para uma revisão das áreas etnográficas da América do Sul (MELLATI, 2011) e que inspiram também estudo de rede entre os povos do Brasil Central (DEMARCHI e MORAIS, 2016).

No caso em tela aqui, mostraremos que a rede entre os Timbira tem como característica principal que todos os cantos são executados em um mesmo idioma, que estamos chamando aqui de idioma musical. Existe uma estrutura das performances musicais para a execução dos cantos de pátio que se repetem em todos os povos Timbira (Orientais e Ocidental). Existe também uma rede entre esses povos estabelecida de tal forma que ela é levada em consideração quer no processo de aprendizagem, quer nas performances dos repertórios musicais de cantos de pátio.

Estamos entendendo idioma musical aqui como sendo uma língua franca, mas de matriz Timbira Oriental, que é utilizada pelos cantores de repertórios de pátio nos diversos povos Timbira (tanto os Orientais quando o Ocidental). Assim, nas línguas faladas pelos diferentes povos existem variações dialetais, com aproximações como entre os Ràmkkamēkra/Canela, os Apãnjekra/Canela e Krahô ou, então, entre Pyhcop caitiji/Gavião e Krīkati. E distanciamento linguístico, como ocorre entre os Apinaje e os demais povos (por isso Nimuendajú classificou este último como Timbira Ocidental). Porém, mesmo entre os Apinaje, as músicas são executadas por todos os cantores e cantoras no mesmo idioma musical.

Observe-se como dois professores Timbira se referem às letras dos cantos. Cassiano Sotero Apinagé, um professor Apinaje graduado em Pedagogia e mestre em Ciências Ambientais, afirmou que os cantos executados pelos Apinaje são na língua dos Krahô. Já o prof. Paulo Belizario Jàt'cacu, professor e diretor da escola Pyhcop caitiji/Gavião da aldeia Governador, ao assistir um vídeo de uma oficina de cantos nos Apinaje, afirmou que ele tem alguma dificuldade em entender a língua dos Apinaje, sobretudo quando dois falantes estão conversando entre si. Mas que ele compreende todos os cantos executados pelos cantores e cantoras Apinaje.

Para este ensaio um dos conceitos básicos utilizados é aquele proposto por Hill (2002, 2013, 2014) sobre musicalização do outro, ou o uso de sons musicais, para os efeitos de transformação semiótica e criação de espaços socializados. Hill argumenta que cantos que retratam narrativas mitológicas, em povos indígenas amazônicos, servem como instrumentos para lidar com a alteridade, pois tais cantos abordam o Outro, sendo uma forma de um povo se relacionar com demais, presentes nessas narrativas, como forma de engajamento de relações de convivências compartilhadas de espaços-tempos como

estratégia para não partir para hostilidades e consumo predatório e violento do Outro.

A nossa intenção ao enfatizar as musicalidades Timbira é privilegiar epistemologias do ouvir e do fazer musical no intuito de avançar, como propõe Menezes Bastos, “para além da antropologia sem música e da musicologia sem homem” (MENEZES BASTOS, 2013: 31-77) e também sobre a “antropologia com surdez musical”, como colocou Hill (2014, p. 19), sobre uma antropologia que está atenta para as epistemologias visuais em detrimento das epistemologias sonoras. Acreditamos que se torna cada vez mais necessário compreender os funcionamentos internos dos rituais musicais (Basso, 1985), dos universos músico-rituais (SOARES, 2015) e da musicalização (HILL, 2014) no intuito de se fazer de fato uma antropologia musical (SEEGER, 1987). Não se pode mais, conseqüentemente, ignorar ou subestimar a importância central da performance musical entre diferentes povos indígenas (SEEGER, 1987; MENEZES BASTOS, [1997]1999, 2013; PIEDADE, 1997; MONTARDO, 2009 e SOARES, 2015).

Ao tratar das musicalidades entre os Timbira estamos falando de práticas e performances nas quais interações humanas com diferentes seres do universo estão poética e sonoramente entrelaçadas. São os comportamentos desses seres, entrelaçados aos dos Timbira, que esses povos tratam de forma poética em boa parte de seus cantos. Em alguns momentos músico-rituais (em rituais de iniciação e de formação) tais seres se confundem com os humanos e entram em fusão com eles, denotando o que Tambiah (1985) chama atenção para o poder mágico das palavras<sup>3</sup>.

Quando tratamos das musicalidades é importante também destacar que entre os povos Timbira o universo é musicalizado e que ao realizar performances musicais é a musicalidade do mundo e do universo que os rodeia que eles estão performatizando. Os cantos Timbira são, dessa forma, performances dos seres que compõem esse universo. Nesse contexto podemos evidenciar o poder, a força musical dos cantos executados. Não falamos aqui somente de força sonora, mais de efetuação de ações e propriedades evidencializadas através da música. A música pode ser compreendida como um vetor de transmissão de força, como um intercâmbio semântico e efetual entre os diferentes seres que compõem o universo. Todos se musicalizam no intuito de trocar, crescer, fortalecer, amadurecer, preparar-se para uma outra vida ou uma nova fase da vida que se aproxima.

Vale lembrar que, assim como diversos outros povos, os Timbira também não realizam composições musicais. Os cantos que eles performatizam são expressões verbais dos diversos seres que compõem o universo. Através dos cantores e cantoras, quando realizam seus rituais, os Timbira executam os cantos desses seres os quais falam por si

---

3 Sobre o poder das palavras e as palavras de poder entre os Timbira, verificar Soares (2015).

(e sobre si mesmos). Toda a musicalidade presente nesses rituais cria elos de ligação entre os seres/sujeitos agentes do universo (sendo os Timbira apenas um dos atores nesse conjunto) e as execuções dessas musicalidades criam espaços de socialização entre os Timbira e esses outros seres. Criam-se espaços de trocas, de aprendizado, de preparação e de formação de corpos e pessoas. Nesses espaços ocorrem fusões entre os seres, fortalecimento de corpos através da execução dos cantos, reprodução de diferentes universos e seres desse universo.

Então, ao pensarmos a partir da categorização de musicalização do Outro, como quer Hill, aqui temos uma outra perspectiva pois não são os Timbira que musicalizam o Outro, como aponta o autor, mas são os Outros que se musicalizam através dos Timbira.

## 1 - Em busca de outras redes

Com o objetivo de compreender esse universo musical dos povos Timbira<sup>4</sup> em seu complexo conjunto, verificamos que a cada contexto ritual ou evento social existem conjuntos musicais específicos que ainda não foram devidamente registrados ou estudados antropológicamente.

Ao investigar as formas de classificação dos componentes do universo musical entre os povos Timbira Orientais, percebemos que os cantos de pátio fazem parte de uma tríade que inclui o *Krĩcape* (caminho circular em frente às casas), o *Cà* (espaço no centro do círculo da aldeia) e *Wyhty* (casa semi-pública de reunião, relacionada a uma jovem escolhida para ser representante de cada uma das metades). Escolhida ainda criança para essa função (como entre os Krahô, Ràmkkôkamêkra/Canela ou Apÿnjekra/Canela) ou estando associada a um nome pessoal (como nos Krĩkati e Pyhcop catiji/Gavião), a casa de *Wyhty* se torna ponto de reunião de membros da metade que representa enquanto durar o seu “mandato”, (que se encerra quando ela atinge a idade de se casar) ou durante a realização do ritual de confirmação/consagração de seu nome.<sup>5</sup> Juntos, esses espaços

4 Esse conjunto é conhecido como Timbira, que inclui, além dos Ràmkkôkamêkra/Canela, também os Apÿnjekra/Canela, os Krepymkateje, os Krêye, os Pyhcop catiji/Gavião e os Krĩkati, todos no estado do Maranhão. Existem ainda os Gavião Parakateje, no Pará, além dos Krahô, no Tocantins. A estes Nimuendajú chamou de Timbira Oriental. Os Apinaje, Nimuendajú classificou como Timbira Ocidental.

5 Entre os Apinaje (Timbira Oriental) não há a instituição de *Wyhty* (nem o espaço para a realização de performances musicais e orais a ele vinculados), muito embora sejam cantados cantos de *Wyhty* em momentos rituais, como corte de cabelo, preparação dos noivos para o casamento, preparação de adornos para a festa de *meõkrepoxrundi*. Cantos de *krĩcapé* também não estão mais sendo executados entre eles.

compõem um sistema cancional, conforme abordou Menezes Bastos (1999, 2010, 2013), estando, no caso aqui tratado, todos eles interconectados.

*No Krĩcape são realizadas performances musicais com sistema cancional específico e em momentos pré-definidos e apropriados, além de corridas de toras e corridas de flechas em revezamento.*

No Cà são realizadas reuniões comunitárias diariamente, sendo também o local para a publicização da vida coletiva bem como para as atividades musicais mais intensas, com a execução do seu sistema cancional podendo ocorrer diariamente, se houver disposição da coletividade para tanto.

Na tentativa de inserir essa questão dentro das etnografias das terras baixas da América do Sul e procurar contrapontos que possam nos ajudar e compreender melhor esta questão da rede musical entre os Timbira e do uso de um idioma musical franco, procuramos outros contextos etnográficos nos quais pudessem ocorrer redes de intercâmbios de repertórios musicais.

Vejamos.

### 1.1. Alto Xingu

Ao buscarmos casos etnográficos que poderiam nos ajudar em nossas reflexões sobre essa rede Timbira, o primeiro a que recorreremos foi o denominado de sistema xinguno (Menget, 1993). Esse sistema consiste numa rede de relações entre povos que vivem ao sul da Terra Indígena do Xingu, entre os quais se constitui um sistema sociocultural compartilhando e no qual se observa uma rede intertribal de casamentos, cerimônias e comércio. Nesse sistema há possibilidades de absorção e de incorporação de alteridades, mas também de exclusão dessas alteridades como já apontado por Menezes Bastos (1988, 1995, 2001) e Mello (2005).

Mello (2005: 38) chama a atenção para o caráter de homogeneidade que o discurso da mídia e de alguns pesquisadores possuem ao tratar dos povos que habitam o Alto Xingu. Ela argumentou que num primeiro olhar a convivência entre os vários povos aparenta ser uma área culturalmente estável, homogênea. Mas isso apenas num primeiro olhar. Segundo Mello esse sistema consiste, de fato, em lógicas de diferenciação interna, cuja dinâmica passa pela língua, pela etnohistória, pelas especializações técnicas, musicológicas e iconográficas, articulando-se dessa forma num sistema de trocas entre os diferentes povos que habitam a referida região. Essa lógica prevê tanto solidariedade e cooperação, quanto conflitos e uma convivência delicada, alimentada pela execução periódica de rituais



intertribais, nos quais os representantes de diferentes povos se defrontam em diálogos cerimoniais, em que se sobrepõem diferentes línguas (aruak, tupi-guarani, aweti, karib, trumai) em uníssono polifônico (Franchetto, 2000: 146). Segundo Franchetto, “No Alto Xingu, se é proibido falar a língua dos outros, é possível falar cantando diante dos outros e cantar a língua dos outros. A fala ritual é cantada; os cantos das festas são aruak, tupi, karib” (Franchetto, 2000:147).

O nosso ponto de reflexão para o sistema xinguano são os rituais intertribais (ou rituais regionais, cf. Guerreiro, 2015; 77), momento em que diferentes povos se encontram e estabelecem diálogos e relacionamentos rituais e que, apesar de um povo não falar a língua do outro, a maioria dos cantos são executados na língua de origem do ritual (talvez uma hipótese de matriz aruak, cf. Franchetto, 2000:149), sendo, dessa forma, legítimo pronunciar uma língua alheia, mas isso apenas no contexto músico-ritual. Há, dessa forma, uma rígida etiqueta que serve de base para a relação entre os diferentes povos que ali se relacionam<sup>6</sup>.

Assim, nestes rituais regionais ou intertribais, os cantos rituais executados no pátio, na noite que antecede o dia das lutas entre os povos hospedes e o povo anfitrião, são sempre na língua de origem dos cantos. E as variações léxicas, diferença de estilo vocal e marcas rítmicas fazem a distinção de cada povo e sua tradição. “*A traves de estas variaciones, cada pueblo se asume como poseedor de su propio conjunto de cantos, aunque estos tengan un origen común y, com frecuencia, sean muy similares*” (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013:52).

## 1.2 Alto Rio Negro

Outro ambiente etnográfico que nos ajudam a pensar o caso da rede, a partir da musicalidade Timbira, é o Alto Rio Negro. Porém, antes de tratarmos das músicas executadas pelos povos do Alto Rio Negro, consideramos importante abordar, ainda que de forma sucinta, a diversidade de povos que vivem e convivem na referida região.

Os povos dessa região pertencem as seguintes famílias linguísticas: Tukano Oriental, Tukano Central, Aruak e Maku. Dentre os Tukano Oriental temos os povos: Bará, Barasana, Desano, Karapanã, Makuna, Pira-Tapuyo, Siriano, Tatuyo, Tuyuka, Wai-maha, Wanano,

6 Bruna Franchetto menciona os cantos que acompanham o ritual de Jamugikumalu, registrado por ela em 1981 e 1982. Os Kuikuro (karib) executam os cantos como formulas incompreensíveis, embora possam dar traduções de palavras isoladas. O mesmo vale para as “rezas” (kehege em Kuikuro) que revelam estrutura dupla, parte em karib, parte em aruak. Nas festas de furação de orelhas, misturam-se termos em aruak, karib e tupi.

Ye'pâ-massa, Yuriti. Da família Tukan Central temos o povo Cubeo. Dentre os Aruak temos os povos Baniwa (nos rios Içana e Guainia), os Curripaco, Wakuénai, Watekena, Baré, Tariano, Piapoco, Baniwa (do alto Guainia e Atapabo). Esses povos habitam principalmente a região Norte do Alto Rio Negro. Finalmente, entre os Maku, existem os povos, Nunak, Kakwa, Hupdâ, Yuhupdâ, Dow e Nadeb.

Como é amplamente conhecido, os Tukano e Aruak habitam as margens dos rios e os Maku a região de terra firme. As inúmeras etnografias realizadas sobre o Noroeste Amazônico sempre enfatizam a existência de uma grande diversidade linguística na região, caracterizada ainda por uma histórica relação de intercâmbio entre esses diversos povos, sobretudo nas redes de comércio e de compartilhamento de referências culturais, sobretudo em suas narrativas míticas (HUGH-JONES, 2011; HILL, 1993, 2009; WRIGHT, 1992, 1999, 2002).

A essa diversidade de povos, corresponde também uma complexa organização social e política presentes em cada povo. Existem sibs, fratrias e clãs, entre os falantes de línguas Aruak, com exogamia de fratrias, que possivelmente no passado correspondia a uma exogamia linguística e étnica, como entre os Tukano. Eles têm sido caracterizados por sua exogamia linguística e étnica, descendência unilinear com clãs ou sibs e com relação agnática, que se agrupam em um sistema hierarquizado, formando todo um sistema interétnico integrado.

Com o desenvolvimento de pesquisas etnomusicológicas nessa região, hoje podemos compreender um pouco mais sobre os intercâmbios musicais. Na dissertação produzida em 1997 (Piedade, 1997), intitulada *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*, o autor classificou a música daquele povo em quatro gêneros musicais:

Kapiwayâ - cantos coletivos dos homens -, os Æhadeaki - cantos individuais das mulheres -, a Música Instrumental - onde estão a música para Cariço e para Japurutú - e a Música do Jurupari - que é instrumental, mas é distinta do gênero anterior por seu caráter sagrado. Pode-se fazer uma distinção anterior a estes quatro gêneros, aquela entre Música Vocal (Kapiwayâ e Æhadeaki) e Música Instrumental (Música de Cariço e Japumutú, e Música de Jurupari) (PIEDADE, 1997: 51-52).

Ele também vivenciou um momento em que os Maku tocaram músicas *Ye'pâ-masa* como convidados de uma aldeia desses *últimos*. Enfatiza Piedade:

os Tukano consideram os Maku, em geral, como ótimos músicos e dançarinos, e apreciam muito suas performances. De fato, os Maku são preservadores da cultura dos “índios do rio”. No entanto, os Ye’pâ-masa frisaram que, embora eles tenham sua própria música, os Maku sabem tocar a música Ye’pâ-masa com muita propriedade. O chefe Maku, o Capitão, mais tarde iria me comentar várias vezes, enquanto eles tocavam, que “este é música Tukano, não é Maku não. Nossa música diferente” (1997:114).

Há clareza, ao menos nessa situação, de reconhecimento das características dos instrumentos de cada povo, não havendo a sua utilização pelos outros povos. Na performance observada pelo autor, os Maku utilizaram um par de flautas suas para executar a música de Jurupari.

O par de flautas do primeiro sistema, “peixe pirandira”, é um instrumento dos índios Makú, e, portanto, não é utilizado na música Ye’pâ-masa, segundo várias vezes me enfatizaram os músicos. Disseram que trouxeram este par de flautas porque tornava a “zoada” mais bonita (PIEIDADE, 1999:104).

Em outra oportunidade, Piedade (1999, p. 97, nota 14) levantou a hipótese de que as músicas de Jurupari seriam de base Aruak, supondo-se que os Tukano tivessem absorvido as músicas e os instrumentos daqueles povos com os quais entraram em contato ao chegarem no Alto Rio Negro. Entretanto, a música instrumental de Cariço, executada por pares de flautas pã, tem uma letra implícita que não é cantada, mas é conhecida por todos que compartilham a mesma língua Tukano (BARROS, 2017: 147). A essa hipótese de uma base aruak em gêneros musicais dos Tukano, proposta por Piedade, há a hipótese de uma base Tukano no repertório *Ahãdeakü* que também são executados pelo Baniwa, conforme argumenta Braga (2012: 29).

Foi neste contexto de compartilhamento cultural que encontrei o *Ahãdeakü*, repertório musical partilhado pelas etnias indígenas falantes do grupo linguístico Tukano Oriental, além de etnias Aruak que o absorveram pelo contato. Em S. Gabriel, tive contato com índios Desana, Tukano, Tuyuka e Arapaso (etnias do tronco Tukano Oriental), além de indígenas Tariana e Baniwa (etnias do tronco Aruak). Uma de minhas entrevistadas, Baniwa (família Aruak), esclareceu que este repertório pertence originalmente aos Tukano, mas algumas Baniwa o conheciam porque ele também lhes havia sido ensinado nas Escolas Indígenas Diferenciadas.

Liliam Barros (2012), ao analisar o gênero Kapiwayâ, argumenta que seus interlocutores (especialistas *bayá*) afirmam que essas músicas seriam de fato Tukano e reconhecem “nas letras das músicas algumas palavras da língua Desana antiga” (p. 516). Além disso, em texto posterior (2016) Barros afirma que em função do compartilhamento das narrativas míticas sobre a origem dos povos do Alto Rio Negro, também a música, criada durante o processo de criação da humanidade, principalmente aqueles repertórios importantes para a realização dos cerimoniais, são compartilhados.

Segundo ela, “através da música há o reencontro com os antepassados, o fortalecimento social e a aquisição de conhecimentos simbólicos” (BARROS 2016, p. 8). Assim, para os povos daquela região, bem como em outras sociedades indígenas,

a performance musical envolve entrelaçamento de mecanismos cognitivos diversos, integrando coreografia, pinturas corporais, terapêuticas, música e conteúdos simbólicos. Os cerimoniais expressam e transmitem conhecimentos de forma única. Uma vez que os repertórios musicais surgiram durante o processo de criação/surgimento da humanidade, as etnias habitantes da região compartilham dos mesmos repertórios e cerimoniais, com diferenças pequenas, consideradas “linguísticas” pelos índios (Idem, p. 8).

Mas há que se ressaltar que as músicas instrumentais do Alto Rio Negro facilitam a performance pelos povos com variações linguísticas bastante grandes, inclusive com diferenças de famílias ou troncos linguísticos. Diferentemente do que acontece quando as músicas são vocais, o que implica em ter algum domínio verbal da língua do outro, ou da língua do canto a ser executado<sup>7</sup>.

## 2 - O Caso Timbira: rede musical e os cantos de pátio

O caso da rede musical Timbira expressa algumas diferenças quando a contrastamos com as duas outras redes aqui sucintamente expostas. Entre os povos do Alto Rio Negro, como vimos, os gêneros musicais contemplam cantos vocais e músicas instrumentais (ainda que estas sejam aquelas executadas nos momentos mais sagrados, como Jurupari, cf. PIEDADE, 1997, HILL, 1993, 2009 e HUGH-JONES, 2011). Já entre os povos do Alto Xingu há mescla de músicas instrumentais e cantos vocais (MELLO, 2005; PIEDADE, 2004 e MENEZES BASTOS, 1999, 2013). No caso Timbira, o sistema cancional dos

---

7 Neste contexto etnográfico do Alto Rio Negro fica bastante evidente a inspiração de Hill para sua proposta teórica de musicalização do outro.

cantos de pátio (nosso foco neste artigo), são vocais por excelência, muito embora sejam utilizados instrumentos idiofônicos (maracá e cinto chocalho) e instrumentos aerofônicos (trompetes, flautas e ocarinas) que acompanham o repertório vocal. Não trataremos dos cantos ligados a rituais específicos, o que pretendemos realizar no desenrolar das nossas pesquisas em andamento.

Para compreendermos este sistema cancional, devemos ressaltar a diferença entre cantos **de pátio** e cantos **no pátio**. Cantos **de pátio** são aqueles cantos executados por um cantor, manuseando um maracá e realizando sua performance frente a um coro de mulheres cantoras. Essa performance pode ser acompanhada por jovens atrás do cantor que o seguem em seu movimento de percorrer toda a fila de mulheres cantoras, performantizando o canto frente a elas, as quais cantam em uníssono polifônico. Acompanhamento de instrumentos de sopro podem se dar nesta performance, executados por pessoas com habilidade e técnica para tal. Os cantos executados são aqueles classificados nas categorias apontadas adiante e tem como função principal causar êxtase e alegria aos participantes.

Os cantos de pátio possuem características específicas quando se trata da incorporação de outros cantos a esses repertórios. Podem ser intercambiados e incorporados nos respectivos repertórios os cantos de *increr cahàc* (Krahô), *increr cahàcre* (Canela), *mẽ ôkrepôx mex* (Apinaje), *par nho krôn Jarkwá* (*Krikati e Pyhcop catiji/Gavião*), que são os cantos de pátio dos vários povos Timbira.

Aqueles que não podem ser incorporados nesses repertórios são os cantos de *krĩcape* (*krĩ* = aldeia; *cape* = caminho; rua da aldeia) e cantos de *Wyhty*. Eles não são idealmente incorporados nos repertórios dos cantos de pátio por possuírem estruturas cancionais diferentes, por serem cantos idealmente circunscritos a outros ambientes (como o caminho radial da aldeia, ou a casa de *Wyhty*) e por serem cantos que não possuem combinações melódicas necessárias para serem incorporados no pátio e serem sonoramente cantos que nos levam a uma reflexão e não a um estado de euforia, alegria, diversão, que são pontos característicos dos cantos executados no pátio.

Outros cantos que não são incorporados, são os cantos de rituais de formação, de iniciação ou de finalização de luto. Tais cantos fazem parte de repertórios específicos e fixos em sua estrutura. São cantos que possuem uma finalidade específica com relação a sua ação. Nos rituais de iniciação e formação os cantos são destinados a preparar corpos, iniciá-los para uma futura vida adulta no intuito de fortalecer, tornar o corpo belo e os sujeitos sábios e preparados para a vida adulta. Os cantos recitados, acompanhados de resguardos e restrições alimentares e sexuais, transformam corpos despreparados em corpos fortes e sadios bem como transforma sujeitos infantis em sujeitos maduros,

inteligentes e sábios.

Já os cantos de finalização de luto são aqueles executados no intuito de lembrar pela última vez daquele parente falecido. São cantos que nos colocam muito próximos dos *mẽ karõ* (alma; espírito), mas ao mesmo tempo promovem o distanciamento necessário entre os vivos e o morto, promovendo uma última lembrança, mas que permite o esquecimento (GIRALDIN, 2012 e 2014). A partir desse momento é hora do *mẽ karõ* esquecer os vivos e procurar a aldeia dos mortos. Assim como também esse é o momento dos vivos deixarem as últimas lembranças do morto se esvaír e seguir a vida sem lembrar mais dele. Pois lembrar do parente que morreu o traz para perto dos vivos e faz com que esse morto possa tentar levar outros junto consigo. Os cantos executados durante os rituais de finalização de luto também são cantos reflexivos que tratam de detalhes dos sujeitos da fauna e da flora. Nesses cantos, são esses sujeitos que estão falando de forma sutil e poética sobre as suas características, como a sublimidade do vento que balança as suas folhas ou do formato de suas folhas, da tora e da sua vivacidade, da tora enquanto uma representante do corpo do parente que se foi.

Cantos **no pátio** são aqueles relacionados a rituais específicos, que podem ser executados no pátio mas que não estão ligados às categorias classificatórias apontadas adiante. E, por conseguinte, os cantos executados nesses rituais cumprem uma função mais reflexiva ou introspectiva e não remetem à alegria, euforia e êxtase.

Assim, abaixo apresentamos um quadro com resultados iniciais (quadro 1 adiante), nos quais verificamos as formas como os cantos **de pátio** são categorizados pelos diferentes povos.

**Quadro 1: Universo musico-ritual do pátio Timbira**

Povo	Classificações		
Ràmkkàmêkra/Canela	<i>increr cati</i> (cantos da tarde)  <i>increr cati</i> (cantos da noite e da madrugada)	<i>increr cahàc</i> (cantos do meio da tarde e do início da noite)	<i>increr cahàc-re</i> (cantos da noite)
Apànjekra/Canela	<i>increr cati</i> (cantos da tarde)  <i>increr cati</i> (cantos da noite e da madrugada)	<i>increr cahàc</i> (cantos do meio da tarde e do início da noite)	<i>increr cahàc-re</i> (cantos da noite)
Pyhcop catiji/Gavião	<i>cojcwà tep jarkwà</i> (início até o final da madrugada)	<i>par nho krôn Jarkwá</i> (cantos executados do início da noite até o início da madrugada)	
Krĩkati	<i>cojcwà tep jarkwà</i> (início até o final da madrugada)	<i>par nho krôn Jarkwá</i> (cantos executados do início da noite até o início da madrugada)	
Krahô	<i>increr cati</i> (cantos do final da tarde e início da noite)	<i>increr cahàc</i> (início da noite até o início da madrugada)	<i>increr mpej</i> (cantos da madrugada)
Apinaje	<i>mê ôkrepôx</i> (cantos de pátio com ordem, regularidade e ritmos próprios)		<i>mê ôkrepôx mex</i> (cantos executados de maneira aleatória no pátio destinados para pular e brincar no pátio)

Os cantos do repertório *increr cahàc* (Krahô) e *increr cahàc-re* (Ràmkkàmêkra e Apànjekra/Canela) são cantos da noite. Eles podem ser executados por cantores jovens e com pouca experiência, sendo cantos considerados originários de outros povos Timbira e cuja função principal são as brincadeiras entre aqueles que são ou que estão solteiros. Trata-se de um repertório altamente dinâmico no qual a sistemática é sempre a inclusão de novos cantos, desde que sejam Timbira. Como já ressaltamos, não há composição cancional entre os povos Timbira (SOARES, 2014) e por isso os repertórios podem ser

acrescidos incorporando novos cantos aprendidos, mas nunca compostos.

Um cantor Krahô (Olavo *Tepjopir*), altamente prestigiado entre os Timbira, afirma que ele usa como estratégia incluir cantos que ele aprende de outros povos, em suas viagens, para incluí-los no repertório *increr cahàc* e assim incrementar e tornar sua performance mais animada. Ele afirma que, assim, em qualquer aldeia que ele canta, sabe cantos que são comumente cantados ali e pode executá-los junto com outros cantos de outros povos. O mesmo sucesso ele consegue quando canta no pátio de uma aldeia Krahô. Assim, quanto mais um cantor circula pela rede de aldeias de outros povos Timbira, mais ele aumenta seu repertório e consegue fazer muito sucesso, seja internamente nas aldeias de seu povo ou externamente nas aldeias dos outros povos Timbira.

Vale ressaltar que os cantos desse repertório (*increr cahàc*) não carecem de um rigor na sua ordenação e execução. Há uma licença para a desordem uma vez que o objetivo destes cantos, assim como do *par nho krôn Jarkwá* (*Krĩkati e Pyhcop catiji/Gavião*) e do *mê ôkrepôx mex* (*Apinaje*), é a diversão dos jovens. São cantos para produzir êxtase, alegria (*mê kĩn*), algo semelhante ao apontado por Feld (1990) para os Kaluli da Papua Nova-Guiné. No entanto, no caso dos Kaluli a tristeza produz o êxtase necessário para aquela sociedade, enquanto que nos Timbira o principal impulsionador é a alegria. Como eles enfatizam, é preciso *alegriar* para poder reproduzir as condições adequadas de vida.

### 3 - Algumas características/especificidades sonoras sobre os repertórios Timbira

As pesquisas realizadas entre os povos Timbira nos colocaram diante de categorias nativas que são marcantes quando tratamos das musicalidades Timbira. Algumas dessas categorias são o que denominamos de dinâmicas de andamento dos cantos, que indicam a duração do som e do silêncio.

Todos os cantos Timbira seguem uma estrutura que estabelece andamentos, dividindo-os em velocidades lenta (*Ihkenpôc*), rápida (*Ihkyjkyj*) e acelerada (*Ihkenpej*). E também há formas de marcação de mudança no ritmo e de altura que marca mudanças de cantos interligados ou mudança de conjuntos de cantos. Para mudança de cantos, há o *hirôn xà*. Para a mudança de conjuntos, há os *hicôn xà*. A explicação dada por Dodadin Pĩkên Krahô para o *hirôn xà* é associando-o a uma lombada, na qual diminuimos a velocidade sem parar o veículo e passamos, voltando a velocidade anterior. Para *hicôn xà* a comparação é com um buraco, ou uma valeta. Precisamos parar totalmente o veículo, passar o obstáculo e depois voltar a andar.

Assim, uma das maneiras de diferenciar as performances das músicas entre os



cantores dos povos Timbira distintos, esta na performance ligada ao manuseio do maracá e na expressão corporal, além do tom de voz que consegue expressar ao cantar. Outra característica é a maneira como são realizados os *hirõn xà* e o *hicõn xà*. Ou seja, nas palavras e o modo de executá-las, para passar de um movimento para outro, ou de mudar de um conjunto de cantos para outro, respectivamente.

A regularidade da variação entre os contornos melódicos (altura, duração e densidade do som) e as linhas rítmicas (desenho da música/notas musicais no pentagrama), são encontrados em boa parte dos repertórios musicais Timbira. O desenho da música Timbira chega a se assemelhar a uma constante de ondas sonoras com altura, duração e densidade do som muito bem elaboradas (SETTI, 1997, 2000, 2004).

Alguns outros pontos merecem destaque quando tratamos das musicalidades Timbira, como o vibrato e o cromatismo ascendente e que são características constantes em tais repertórios. Há entre os cantores Timbira uma ênfase em preparar vozes treinadas com tal cromatismo, especialmente o ascendente (ou seja, uma subida gradativa do tom, praticamente de meio em meio tom), gerando uma tensão prolongada da música. Percebe-se na voz de tais cantores uma destreza muito grande com relação a esse recurso do qual o cantor faz uso de forma muito eficaz e sábia ao executar o repertório musical.

Assim como o cromatismo ascendente, o vibrato também está associado ao treino constante. O vibrato é uma pequena variação de frequência de uma nota de forma consciente. Trata-se de um recurso de efeito vocal que permite ao cantor uma oscilação de frequência (altura) numa mesma nota principal, provocando dessa forma o alongamento de uma nota. A base do vibrato é a respiração e a sustentação da voz decorrente de um apoio diafragmático correto. A partir dele o cantor tem controle pleno de seu vibrato e da sustentação das notas. Todo esse percurso é feito através de exercícios de respiração e muitos exercícios com a voz.

### Considerações finais

Para finalizar alinhavando alguns pontos, retornamos a questão colocada por Hill (2014), perguntando quais seriam as razões para uma antropologia com "surdez musical" à musicalidade dos povos.

A frase atribuída a Geertz (1989) de que os antropólogos estudam **na aldeia** e não **a aldeia** é um ponto significativo para pensarmos sobre essa surdez musical, ou ao fato de os antropólogos terem dado pouca atenção aos elementos musicais dos povos. A afirmação de Geertz nos permite compreender que a música esteve sempre pensada

mais para o campo das artes que da Antropologia. Assim, sendo uma seara de outros, os antropólogos se voltaram para os temas que sempre lhes foram caros e de acordo com as questões teóricas do momento, estando os olhos dos pesquisadores guiados pelos temas colocados pelos debates teóricos do momento<sup>8</sup>.

Muito embora aqui não tenhamos abordado as etnografias sobre as redes das Guianas, há informações de que na rede ali existente entre os povos da região, há trocas cerimoniais e também artísticas<sup>9</sup>.

Jonatam Hill refletiu sobre isso em sua proposta teórica da musicalização do outro, em que os cantos seriam uma estratégia de engajamento em formas de convivência compartilhada nos espaços-tempos sem partir para a hostilidade e consumo violento e predatório do outro.

Isso explicaria a situação vivida na aldeia Ràmkkâmêkra/Canela, numa situação vivenciada por nós quando não se permitiu que um cantor Krahô cantasse no pátio. Uma mulher Krĩkati que estava presente afirmou que em outros tempos isso seria uma declaração de guerra, uma vez que recusar a performance de um cantor Timbira no pátio de uma aldeia, seria equivalente a declarar hostilidade e quebra de qualquer aliança entre esses povos. Estaríamos aqui na chave da Festa/Guerra?

Há que se lembrar que os atuais grupos Timbira são povos que se consideram heterogêneos em suas formações atuais, pois são compostos por povos de origem históricas diversas que foram reunidos ou se reuniram no processo histórico vivido por eles. Então a musicalização seria uma forma de equilibrar essas alteridades em presença e mantê-las em relativa harmonia (SOARES e GIRALDIN, 2018).

Finalmente, queremos levantar uma questão que se destaca quando pensamos as musicalidades Timbira e as vislumbramos em rede. O idioma musical seria fruto de um processo de musicalizar o outro e um indicador histórico das relações entre aqueles povos?

Pelo que apontamos aqui para os cantos de pátio, ainda que os cantos sejam repertórios que tem origens nos diversos povos diferentes (e possam ser vistos como sendo uma forma de musicalizar o outro, objetivando o compartilhamento de espaços-tempos

---

8 Vejam as afirmações de Roberto da Matta e Julio Cesar Melatti em suas entrevistas neste Dossiê, de que não foram eles que escolheram pesquisar os Apinaje e os Krahô, respectivamente. Eles foram escolhidos por Roberto Cardoso de Oliveira para realizarem as pesquisas nesses povos pois era do interesse do projeto realizar os levantamentos e estudos dos povos Jê do Brasil Central.

9 Durante os debates no GT da ANPOCS, a profa. Artionka Manuela Goes Capibaribe falou que havia no passado uma rede intensa na região com o uso de uma língua franca arcaica, a qual somente 3 ou 4 velhos ainda sabem. Agradeço a ela a informação e os comentários dela a este ensaio que foi apresentado no referido GT.

para escapar das hostilidades e do consumo violento e predatório), seus conteúdos são cantos dos seres do universo, cuja humanidade está subjacente na cosmologia dos povos. Mas são Outros de forma diferente da alteridade dos outros povos com os quais se convive historicamente. Assim, o outro caminho seria pensar nesse idioma como um indicador histórico, do tempo que os povos viviam juntos, antes do evento que provocou a diáspora. Seria esse idioma musical uma comprovação de que no passado todos moravam em uma mesma aldeia e que ao se espalharem modificaram as suas línguas mas conservaram a língua dos cantos? Há diversas narrativas nos diferentes povos Jê sobre esse episódio. As informações que temos não nos permitem ir além de pensar que sempre estiveram vivendo em rede e por isso compartilham esse universo musical comum.

De todo modo, para se tornar um bom cantor ou uma boa cantora em um dos povos Timbira, há que se pensar em termos de rede dos povos para se compreender o universo musical e seus conjuntos musicais, apreendê-los e executá-los no idioma musical e identificando-os aos diversos povos que convivem nessa rede. Além disso, para se aprender a ser um bom cantor, ou uma boa cantora, além de cumprir com os resguardos físicos e passar pelo processo de aprendizagem (CANELA e SOARES, 2017 e 2018) necessita-se de viajar pelas aldeias dos povos Timbira para realizar estudos sobre os universos musicais locais e apreender as suas especificidades e as características dos cantores e cantoras locais. Com isso, ampliam-se os repertórios, aperfeiçoam-se performances e mantêm-se viva a rede e as alianças existentes.

## Referências

- AYTAI, Desidério. 1967/8. - "As flautas rituais dos Nambikuara". In: *Revista de Antropologia*, SP, n. 15/16: 69-75.
- \_\_\_\_\_. 1973. "Os choros na música Xavante". In: *Notícia Bibliográfica e Histórica*, ano V, n. 51: 449-454.
- \_\_\_\_\_. 1976. "A Classificação da música Xavante". In: *Cartilha Etnomusicológica*, 2 Campinas.
- \_\_\_\_\_. 1976. "O Sistema tonal do canto Xavante". In: *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, n. 23: 65-83.
- \_\_\_\_\_. 1977. "O mundo Sonoro Xavante". *Revista Atualidade Indígena*, Brasília, n. 5: 2-8.
- \_\_\_\_\_. 1977a. "Um microcosmo musical: cantos dos índios Xeta". *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, n. 2: 4-6.
- BARROS, Liliam. 2012. "O Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas". In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 2, p. 509-523, maio-ago.

\_\_\_\_\_. 2016. “Caminhos da etnomusicologia e registros sonoros ameríndios no Brasil”. *Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto, João Pessoa/PB.

\_\_\_\_\_. 2013. “Alternância e sociabilidade no repertório de Cariço e Japurutú entre um clã Desana, Alto Rio Negro, AM”. *Revista Estudos Amazônicos*, vol. X, no 2, pp. 137-166.

BRAGA, Mariana Gabbay M. 2012. *Lágrimas de Boas-Vindas: o repertório musical Ahãdeakü das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém.

CANELA, Ricardo Kutokre e SOARES, Ligia Raquel Rodrigues. 2018. “O processo de formação de cantadores Ràmkkãmëkra/Canela”. In: *Revista Articulando e Construindo Saberes*, v. 3 n. 1.

\_\_\_\_\_. 2017. “Processos e ornamentos: como formar uma nova hõkrepôj (cantora) entre os Ràmkkãmëkra/Canela”. In: *Revista Articulando e Construindo Saberes*, v. 2 n. 1.

CLASTRES, Pierre. 2003 [1974]. *A sociedade contra o Estado: Pesquisas de Antropologia Política*. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_. 1990 (1974a). *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas, SP: Papyrus,

CLASTRES, Héléne. 1978 (1975). *A busca da Terra sem Mal*. São Paulo, Brasiliense.

DAMATTA, Roberto. 1976. *Um Mundo Dividido. A Estrutura Social dos Índios Apinayé*. Petrópolis, Vozes.

DEMARCHI, A. e MORAIS, O. 2016. “Redes de relações indígenas no Brasil Central: um Programa de pesquisa.” In: *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 96-117, jul./dez.

FAUSTO, C., FRANCHETTO, B, e MONTAGNANI, T. 2013. “Las formas de la memoria: Arte verbal y musica entre los kuikuros del Alto Xingú”. In: *Cuadernos Inter.c.a.mbio*. Ano 10, vol. 10, No.12.

FELD, Seven. 1990. *Sound and sentiments. Birds, weepings, poetics, and song in Kaluli expression* (2<sup>nd</sup> ed). Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

FRANCHETTO, B. 2000. “Línguas e história no Alto Xingu”. In FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (orgs.). *Os povos do Alto Xingu. História e Cultura*. RJ, Editora UFRJ.

GEERTZ, C. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC. (Coleção Antropologia Social).

GIRALDIN, Odair. 2012. “A morte, o morrer e o morto entre os Timbira”. *Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada entre os dias 02 e 05 de julho, em São Paulo, SP, Brasil.

GIRALDIN, Odair. 2013. “Morte e mortes Apinaje”. *Revista Ñanduty*, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 101-112, dez. ISSN 2317-8590. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/2550>. Acesso em: 23 nov. 2019.

- GUERREIRO, A. 2015. *Ancestrais e suas sombras. Uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas, Editora da Unicamp.
- HILL J. 1993. *Keepers of Sacred chants. The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson, The University of Arizona Press.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Made-from-bone. Trickster Myths, Music and History from the Amazon*. Urbana, University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_. 2002. “Musicalizando” o Outro. Ironia ritual e resistência étnica Wakuénai (Venezuela). In ALBERT, B e RAMOS, A. R. (orgs). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. SP, Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado.
- \_\_\_\_\_. 2013. “Instruments of Power: Musicalising the Other in Lowland South America”. In de Mori, Bernd Brabec (ed.). *The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music*. Ethnomusicology Forum, Vol. 22, No. 3,
- \_\_\_\_\_. 2014. “Musicalizando o Outro: etnomusicologia na era da Globalização”. In: MONTARDO, D. L.; DOMÍNGUEZ, M. E. (Org.). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: Ed. UFSC.
- HUGH-JONES, Christine. 1979. *From the Milk River*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, S. 2011 [1979]. *La palma y las Pléyades. Iniciación y cosmología en la Amazonia noroccidental*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- LYON, P.J. (ed.). 1974. *Native South Americans: Ethnology of the Least Known Continent*. Boston: Little, Brown Publishers.
- MAYBURY-LEWIS, David. 1984 [1967]. *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MELLATI, Julio C. 2011. “Capítulo 1: Por que áreas etnográficas?” In: MELLATI, Julio C. *Áreas etnográficas da América Indígena*, p. 1-10. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br/areas/a1amersul.pdf>. Acesso, 22/11/2019.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, UFSC (Tese de Doutorado).
- MENEZES BASTOS, R.J. de. 1988. “Música, Cultura e Sociedade no Alto Xingu: a teoria musical dos índios Kamyurá”. In: *Folklore Americano*, nº 45, p. 49-71. México, Instituto Panamericano de Geografia e História.
- \_\_\_\_\_. 1999 [1979]. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC.
- \_\_\_\_\_. 1995. “Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e os outros nomes e coisas: uma etnologia da Sociedade Xinguana”. In: *Anuário antropológico/94*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_. 2001. “Ritual, História e Política no Alto Xingu: Observações a Partir dos Kamayurá e do Estudo da Festa da Jaguatirica (Jawari)”. In: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M.

(orgs.). *Os povos do Alto Xingu. História e Cultura*. RJ, Editora UFRJ.

\_\_\_\_\_. 2010. "Etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul". In: *Com Ciência – Revista eletrônica de jornalismo científico*, n. 116. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=688>. Acesso em: 17 out. 2010.

\_\_\_\_\_. 2013. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Ed. UFSC.

MENGET, Patrick. 1977. *Au mon des autres: classification des relations sociales ches les Txicão du Haut Xingu (Brésil)*. Paris: Université Paris X, 306 p. (Tese de Terceiro Ciclo)

MENGET, Patrick. 1993. "Les Frontières de la Chefferie: remarques sur le système politique du Haut Xingu (Brésil)". *L'Homme*, ano 33, v.126-128.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2009 [2002]. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani*. SP. Editora da Universidade de São Paulo.

OVERING, J. 1975. *The Piaroa; a People of the Orinoco Basin: A Study in Kinship and Marriage*. Oxford: Clarendon Press.

PIEDADE, Acácio de C. 1997. *Música Ye'pâ-Masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, UFSC (Dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_. 1999. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do jurupari. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 93-118, out. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000200005>

\_\_\_\_\_. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, UFSC. (Tese de doutorado).

RAMOS, Alcida R. 1990. "Ethnology Brazilian Style". In: *Cultural Anthropology*, 5(4), pp. 452-72.

RIVIÈRE, P. 1984. *Individual and society in Guiana: a comparative study of Amerindian social organization*. Cambridge: University Press.

SEEGER, Anthony. 1974. *Nature and Culture and their Transformations in the Cosmology and Social Organization of the Suyá, a Ge-Speaking Tribe of Central Brazil*. Chicago: University of Chicago.

\_\_\_\_\_. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press.

SETTI, Kilza. 1997. "Os sons do Përekahë no Rio Vermelho – um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô". In: Overath, Johannes (ed.). *Musices Aptatio/ Jahrbuch 1994/95*. Köln: Luthe- Druck, pp. 183-239.

\_\_\_\_\_. 2000. "Os índios e nós: retratos recíprocos". In: Bisbo, Antonio (org). *Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 anos: Músicas e Visões*, Köln: ISMPS/ABE, pp. 111-116.

\_\_\_\_\_. 2004. "Índios Trovadores: acordes Timbira ecoam no cerrado". In: *Revista D.O. Leitura – outras vozes*. São Paulo: imprensa oficial. Ano: 22; número: 04; julho a agosto: 60-66.

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

\_\_\_\_\_. 2014. "Canções, cantos e performance entre os Timbira: existe uma criatividade individual?" In: MONTARDO, D. L.; DOMÍNGUEZ, M. E. (Org.). *Arte e sociabilidade em perspectiva antropológica*. Florianópolis: Ed. UFSC.

\_\_\_\_\_. 2015. "Eu sou o gavião e peguei a minha caça." *O ritual Pep-cahàc dos Ràmkkamẽkra/Canela e seus cantos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas.

\_\_\_\_\_. 2015. "O universo musical-ritual dos povos timbira". In Domínguez, María Eugenia (org.). *Anais do VII ENABET* [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

SOARES, L.R.R. e GIRALDIN, O. 2017. "“Voce quer mesmo escutar e cantar increr cahàc-re?”. As classificações dos cantos de cà (pátio) para os Ràmkkamẽkra/Canela". In MONTARDO, D. L. O. e RUFINO, M.R.C.F. (orgs.). In: *Saberes Plurais. Dialogos e interculturalidade em Antropologia*. Florianópolis, Editora da UFSC.

\_\_\_\_\_. 2018. "Pepcahàc jô amji kĩn: performances de guerra e paz que entrelaçam antigos inimigos". Trabalho apresentado na 31ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Brasília.

TAMBIAH, Stanley. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1977. *Indivíduo e sociedade no Alto Xingu: Os Yawalapiti*. Rio de Janeiro: UFRJ- Museu Nacional. 235 p. (Dissertação de Mestrado)

WRIGHT, R. 1992. "História indígena do noroeste da Amazônia: hipóteses, questões e perspectivas". In: Cunha, Manuela Carneiro da (org). *História dos índios no Brasil*. SP, FAPEP/Companhia da Letras, Sec. Mun. de Cultura,

\_\_\_\_ (org). 1999. *Transformando os Deuses*. Campinas, Editora da Unicamp.

\_\_\_\_\_. 2002. "Lalanawinai. O branco na história e mito Baniwa". In ALBERT, B e RAMOS, A. R. (orgs). *Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. SP, Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado.

Recebido em: 15 de junho de 2019.

Aceito em: 04 de novembro de 2019.