

DA PRÁTICA AO PÁTIO: PERFORMANCES E GÊNERO NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM-ENSINO DOS CANTOS TIMBIRA

From practice to the courtyard: performances and gender in
the learning-teaching process of Timbira songs

Lígia Raquel Rodrigues Soares²⁹

Odair Giralдин³⁰

Resumo:

Neste texto apresentamos uma discussão etnográfica do processo de formação de novos cantores e cantoras Timbira. Argumentamos que o cantar tem uma centralidade no modo de ser Timbira e por isso há uma preocupação social para a formação dos aprendizes, os quais, para se tornarem cantores e cantoras, precisam preparar seus corpos com resguardos alimentares e sexuais para poderem adquirir o conhecimento, que não será apenas memória, mas conhecimento intracorporal que se dará pelo ouvir os aconselhamentos dos mestres, pela prática constante através de treinos diários. Assim, esse conhecimento se manifestará extracorporalmente durante as realizações de performances.

Palavras-chave: Timbira; Cantos; Conhecimentos; Aprendizagem; Formação

Abstract:

In this paper we outline an ethnographic discussion about the formation process of new male and female singers. We will show that singing is pivotal in the timbira way of life and therefore for the new candidates to being able to turn themselves singers will need to prepare their bodies obeying to food and sexual ritual fasting, preparing for knowledge reception. This knowledge will not only be simple memories, but an intracorporal knowledge that will be passed over by the chant masters and by a constant practice made by daily exercises. This way, this knowledge will manifest extracorporeally during the chants performances.

Keywords: Timbira; Sings; Knowledge; Apprenticeship; Formation

²⁹ Universidade Federal do Tocantins (UFT).

³⁰ Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Introdução

Os repertórios musicais dos povos Timbira são extensos e difíceis de quantificar. Uma primeira classificação mais específica sobre o tema e seus repertórios foi desenvolvida por Soares (2015), em estudo que tem como foco o ritual do *Pepcahàc* dos Ràmkkàmèkra/Canela, que é apenas um dos povos Timbira³¹ dos quais trataremos neste artigo (ver figura 1 adiante).

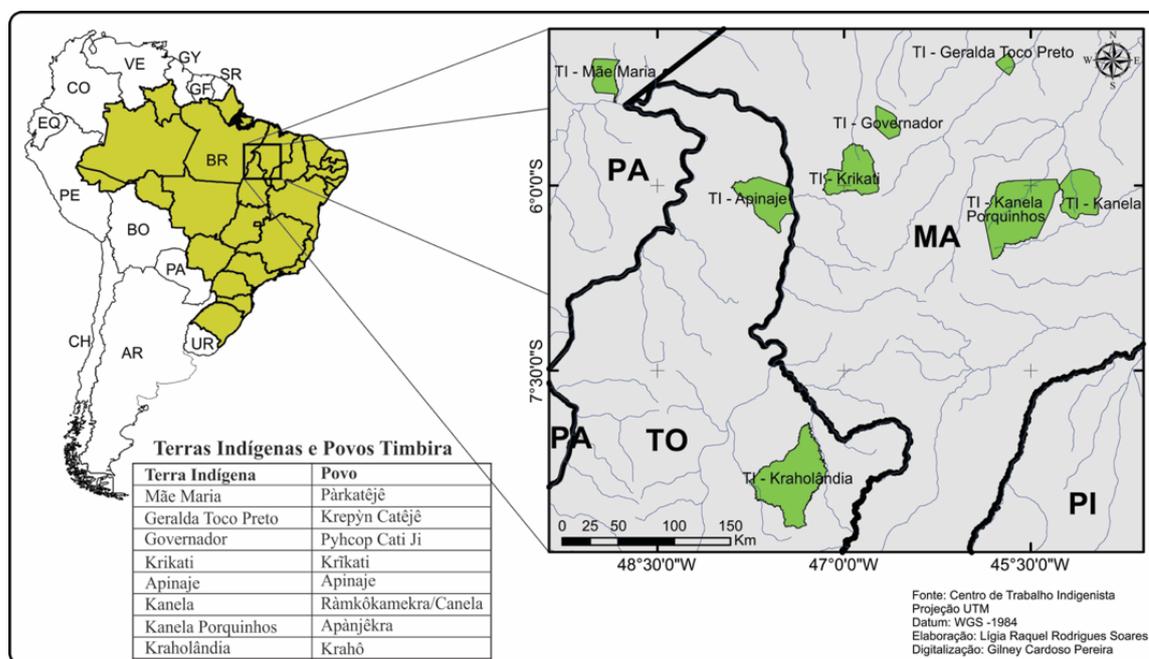


Figura 1 - Mapa de localização dos povos timbira

A centralidade do cantar entre os Timbira confere à musicalidade uma marca primordial a qual é utilizada por esses povos para demarcar profundamente a sua identidade. Um exemplo disso verificamos em uma reunião com vários membros dos povos Timbira, na qual foi possível escutar de um velho cantor e liderança Krahô a seguinte frase: “Você é Timbira? Então canta aí!” Ele estava se dirigindo a um ancião Krênyê, que se assumia como um membro desse povo Timbira, o qual passa por um amplo processo de ressignificação identitária³².

Devido a essa centralidade do cantar na perspectiva Timbira, ele é, portanto, uma marca expressiva no processo da formação dos jovens. Nos rituais de iniciação e formação, um dos pontos cruciais é a formação de cantores e cantoras, sendo este também um investimento intenso dos núcleos familiares desses jovens aprendizes.

Podemos citar os rituais de iniciação e formação masculinos *Pepjê*, *Kêtuwajê* e *Pepcahàc* entre os Ràmkkàmèkra/Canela, Apÿnjekra/Canela e Krahô, e também os rituais de *Ihkrere* e *Wyhty*, entre os Krĩkati e os *Pyhcop Catiji*/Gavião. Nos rituais *Pepjê*, *Kêtuwajê* e *Pepcahàc*, tem-se como um dos pontos centrais a premiação de jovens cantores e cantoras, como forma de estimular o interesse e o aprendizado por parte deles e delas para a prática do canto (Canela e Soares, 2017 e 2018).

³¹ Os povos conhecidos como Timbira Orientais são os Krahô (TO), Krĩkati (MA), Apÿnjekra/Canela (MA), Ràmkkàmèkra/Canela (MA), Pyhcop Catiji/Gavião (MA), Krepÿn Catêjê (MA), Krênyê (MA), Pàrkatejê/Gavião (PA). Já os Apinaje são referidos por Nimuendaju (1946) como Timbira Ocidental.

³² Essa reunião aconteceu dentro do V Seminário Timbira, realizado no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pênwÿj Hèimpèjxà (CTEPPH), localizado na cidade de Carolina (MA), em dezembro de 2016.

A relação entre sons e movimentos, danças e performances ou a performance musical, como define Seeger ([1987] 2004), é de grande importância na relação de aprendizagem-ensino. Nesse contexto a música e a dança não se separam. O mesmo autor argumenta que a etnografia da música não deve ser confundida com uma antropologia da música, pois aquela se efetiva

“por meio de uma abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos ou grupos.” (SEEGER, 2008: 239)

Entre os Timbira aqui abordados, repertórios dançados perpassam inúmeros sistemas cancionais³³ que enfatizam uma estética coreográfica em que sua aquisição exige atenção, memória, interesse e preparação do corpo e da voz. Entre os Timbira a dança e o canto são assuntos de homens e mulheres. As performances musicais de cantores e cantoras se complementam e são considerados esteticamente, por esses povos, como a perfeição. Podemos dizer que o ápice dessas performances, como o que há de mais belo quando tratamos das musicalidades timbira, se verifica nos cantos de pátio com a grande fileira de cantoras e com um cantor com seu maracá (figura 2).



Figura 2 - Cantoras e cantor no pátio. Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

³³ Cada povo timbira possui seu universo músico-ritual. Esse universo músico-ritual é composto por sistemas cancionais os quais, por sua vez, tem por base conjuntos cancionais (conjuntos de cantos ligados a determinados momentos rituais) específicos de um determinado ritual. Esses conjuntos cancionais são por sua vez constituídos por planos ou esferas cancionais. O universo músico-ritual timbira constitui a base desses sistemas que tem categorias próprias que contrastam entre si através de traços distintivos e em conjunto com outros sistemas. Todo esse universo é composto por uma refinada teoria musical expressa através de inúmeras conceitualizações e categorias nativas de classificação para o fenômeno acústico. O refinamento de todo esse conhecimento musical passa pela duração, altura, timbre, intensidade, consistência, densidade, extensão e tamanho do som. Esse conhecimento possui diferentes efeitos e ornamentos vocais, mas um dos principais é o vibrato muito utilizado em boa parte do repertório timbira. Para mais informações consultar Soares (2015).

Mas os cantos e todas as suas performances caminham para além da beleza da complementaridade entre homens e mulheres. Eles constituem um ponto central na existência desses povos, na construção de seus corpos e na formação e continuidade enquanto sujeitos. Os cantos permeiam relações de comunicações entre diferentes seres do universo (Soares, 2015) em momentos de grande importância na construção e preparação de corpos e pessoas bonitas, fortes e sábias (Rolande, 2017).

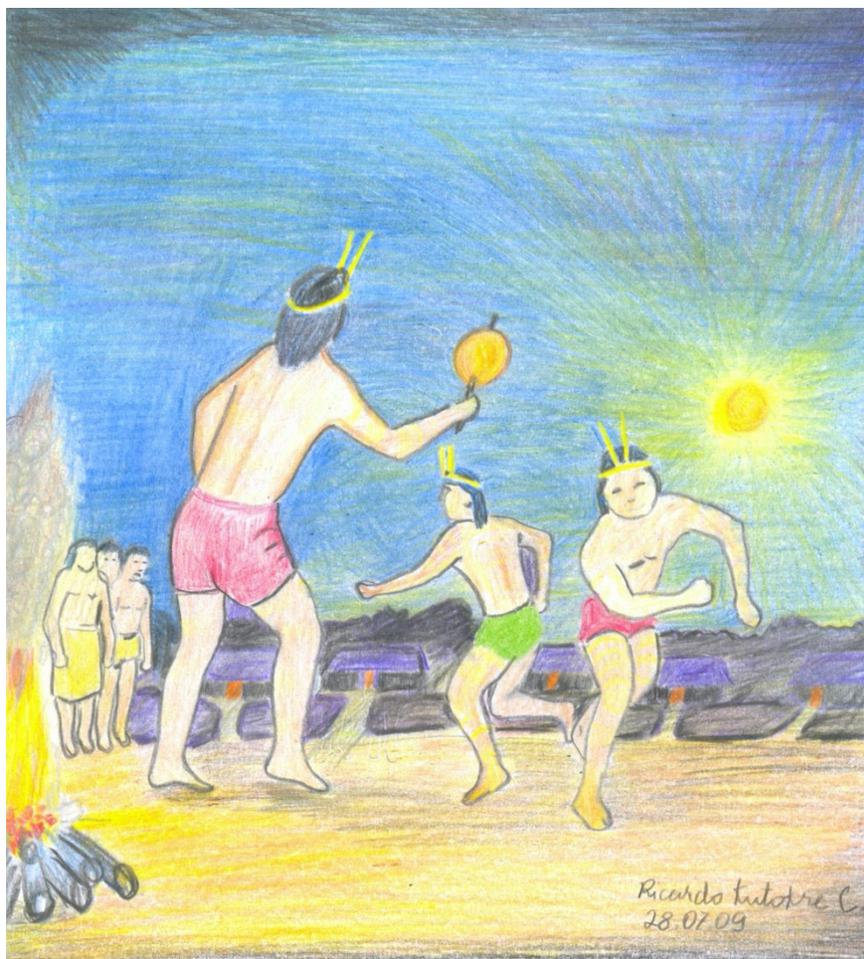


Figura 3 - Cantor e jovens no pátio. Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

Os cantos, para os povos timbira, são expressões emitidas pelos sujeitos do universo (*pjê cunêa*) e ao executá-las esses povos mantêm o universo alegre sendo essa a principal condição social necessária à manutenção e reprodução dos sujeitos. O canto que faz a fava crescer, por exemplo, é o canto *da* e não *sobre* a fava (Soares, 2010).

É nessa perspectiva de argumentar sobre a importância do investimento social para formar cantores e cantoras e a construção de seus corpos que abordaremos os processos de aprendizagem-ensino dos jovens timbira a partir dos inúmeros relacionamentos com os seus mestres e mestras, com o maracá, com os resguardos e as diferentes técnicas utilizadas para o aprendizado e para as apresentações realizadas no pátio, publicizando dessa forma as suas performances musicais (Seeger, [1987] 2004, 2008) e a coragem em se apresentar em público no pátio da aldeia.

Da escolha a formação de um *increr catê* (cantor)

Desde cedo os jovens são observados durante as reclusões rituais, sejam naquelas individuais (*Kê-tuwajê* e *Ihkrere*) ou coletivas (*Pepjê* e *Pepcahàc* ou *Wyhty*). Nelas os jovens aprimoram seus corpos para

algumas funções essenciais como membro daquela coletividade, dentre elas a de cantor. Durante a reclusão o/a jovem prepara o seu corpo, através dos resguardos alimentares e sexuais, com a finalidade de sintonizar o seu corpo com algumas das principais especialidades (cantor/a, *caj* [xamã], corredor, caçador). As reclusões preparam o corpo do jovem cantor a se emparelhar com outros elementos importantes no processo de formação do seu corpo e mente. Há a compreensão de que para alguém poder acessar conhecimentos sobre seres do mundo, precisa fazer resguardos para que seu corpo entre em sintonia (emparelhamento) com tais seres e, assim, compartilhar agenciamentos. Essa sintonia será mantida ao longo da vida pela manutenção dos resguardos alimentares (Crocker, 1990; Soares, 2015).

Um jovem, ao fazer resguardo e reclusão, expõe-se à interação com seres e sujeitos do mundo de tal maneira que cria condições de interação intersubjetiva. Assim, um determinado sujeito (por exemplo, o morcego) pode escolhe-lo para transmitir-lhe os seus poderes xamanísticos. Ou, então, o resguardo e a reclusão elabora o corpo para ficar em sintonia com animais de caça, de tal forma que pode se tornar um bom caçador.

Essa preparação dos jovens aprendizes, através de preparar seus corpos, é que nos permite vislumbrar o argumento de Marcela S. Coelho de Souza (2010) de que não há apenas o conhecimento enquanto um conjunto de saberes existentes, coisificados e que podem ser intelectualmente acessados e memorizados por qualquer interessado. Entre os povos indígenas, o conhecimento é incorporado, no sentido de que o processo de produção do conhecimento passa pelo processo de preparação corporal e de execução prática e de imitação, uma vez que se trata de um processo intersubjetivo e não apenas objetivo. Assim, o conhecimento não será memória, mas conhecimento intracorporal que se manifestará extracorporalmente durante as performances. Nesse sentido, o conhecedor dos cantos é assim reconhecido não apenas porque os trazem na sua mente, mas porque trazem os cantos como um efeito em seu corpo que conhece e é conhecido, expresso quando os executa nas suas performances. E, para o aprendiz, o aprendizado esta em sintonizar seu corpo com vistas a torná-lo continuidade deste efeito (Souza, 2016).

O interesse do aluno pelo aprendizado, sua disciplina nos resguardos e os treinos constantes, são sinais de que o aprendiz poderá vir a ser um grande cantor. Os Timbira, assim como quase todos os povos indígenas, apontam que o interesse é o ponto fundamental para o aprendizado. Optamos aqui por incorporar o que destaca Giralдин (2010) em discussão sobre ensino-aprendizagem de uma forma geral, argumentando que o processo da formação do conhecimento entre os povos indígenas está centrado no protagonismo do aprendiz. Seu argumento é que não se separa ensino de aprendizagem, como dois processos distintos, mas sim que o ensino somente ocorre em contexto de desejo de aprendizagem, argumentando que entre os povos indígenas o protagonismo centrado no aprendiz implica que o ensino depende da vontade do aprendiz em aprender. Por isso defende que escrever aprendizagem-ensino expressar melhor esse processo entre os povos indígenas, centrado no aprendiz.

Mas, no caso do aprendiz de cantor timbira, para isso acontecer é necessário que ele tenha contato com um *mê hõ pahhi inçer catê*, um mestre dos cantos ou, então, com uma mestra cantora *hõkrepõj* que saiba os mais diferentes repertórios musicais para que ele seja instruído de forma correta com relação ao ordenamento, sequencialidade, além das letras e das performances corporais presentes nos conhecimentos musicais. E para as jovens aprendizes é preciso que ela tenha contato com uma mestra cantora, a qual será sua mentora na aprendizagem das performances dos cantos (e suas estruturas) e dos movimentos corporais. Associado a esse interesse juntam-se os resguardos que proporcionam a preparação do corpo, além de um comportamento adequado enquanto cantor ou cantora que somam disposição, disciplina, respeito e coragem.

Os aprendizes, diante desse contexto, tornam o aprendizado algo constante em suas vidas. Em todos os dias são reservados momentos para esse aprendizado. Como povos de tradição oral, a memorização é importante para o aprendizado. Mas se no passado usava-se apenas a memorização pelo esforço

da execução constante dos repertórios, hoje os aprendizes podem recorrer à escrita das letras das músicas no caderno, à gravação em celular ou gravador digital e à escuta constante. Mas isso não exclui o treino no cerrado (para os jovens cantores), sozinho, executando os cantos e o manuseio do maracá (figura 4). E para ambos (aprendizes de cantor e cantora), não se dispensa a apresentação do seu aprendizado aos seus avós, recitando a letra da música e, por vezes, mostrando a performance a ser realizada. Essa relação se dá preferencialmente com os avós, ou com seu (sua) nominador (nominadora) porque esses são os professores por excelência de seus netos, assim como de seus sobrinhos que possuem o mesmo nome. Mas além de preparar o corpo, ter uma boa memória é essencial entre os Timbira. E, para isso, em alguns desses povos há conhecimentos sobre infusões ou práticas que auxiliam nesse processo de memorização, como o uso de penas de papagaio sobre as orelhas e a utilização de dentes de tatu peba dentro do maracá.

O *mẽ hõ pahhi increr catê* (mestre cantor) sempre está à disposição daqueles que o procuram com o desejo de aprender sobre os cantos. Ocasionalmente pode até ocorrer pagamento por esse ensinamento, mas se este mestre for seu avô, ou seu tio nominador, dificilmente ocorrerá alguma forma de remuneração. Mas pode acontecer de um parente realizar um pagamento para um outro parente ensinar um filho ou um neto.

Os treinamentos do jovem aprendiz a cantor se tornam constantes nessa fase. Durante esse período o tio nominador do rapaz, que está em processo de aprendizado, prepara para ele um *cuhtõj* (maracá). Esse período é marcado especialmente pelos resguardos. Deve-se evitar ingerir carnes (assada ou cozida, nem mesmo caldo) de algumas caças (principalmente da paca e da cotia) consideradas inadequadas para

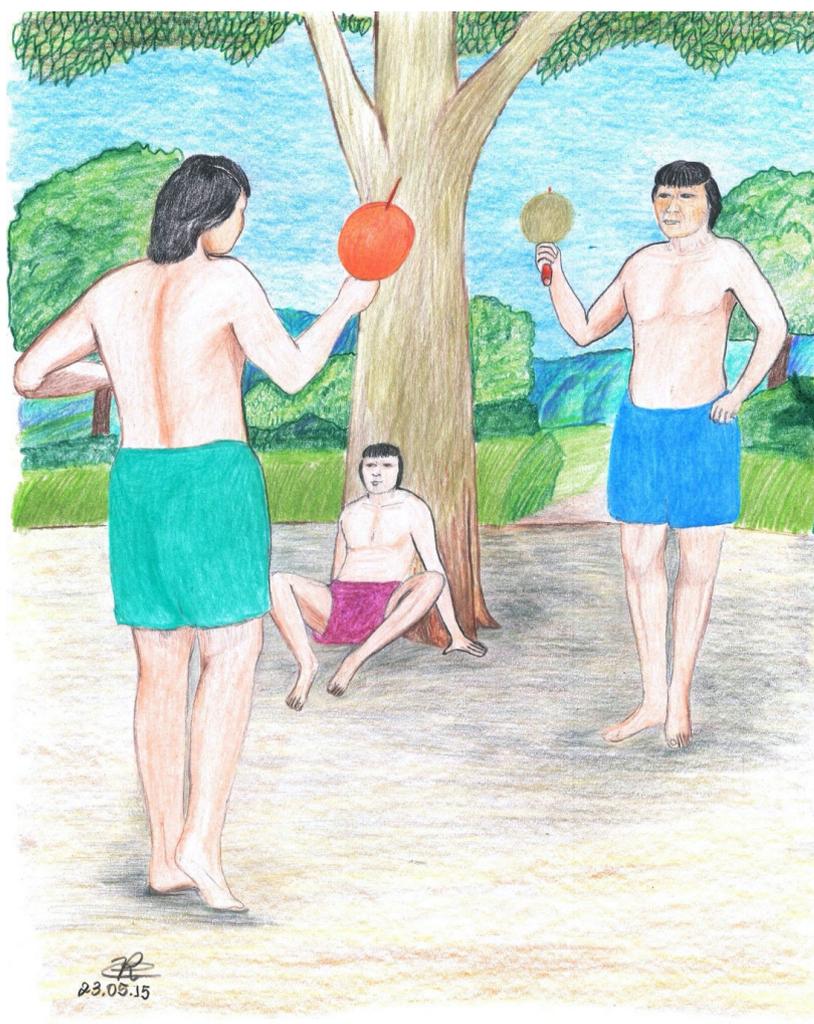


Figura 4 - Jovens treinando no cerrado. Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

quem está em processo de aprendizado dos cantos. Além disso, há também o uso de uma pena de asa de papagaio, que ele deve sempre trazer sobre a orelha e com ela coçar o ouvido sempre que tiver necessidade. Com isso, espera-se o efeito simpático da capacidade de memorização da ave.

Para os cantos de pátio, os aprendizes de cantor costumam, neste período do processo de aprendizagem, não ficar entre os jovens que dançam no pátio junto com o cantor enquanto ele performatiza os cantos. Os interessados em aprender ficam no pátio, porém mais ao longe, ouvindo e memorizando os cantos e analisando as performances dos cantores que estão se apresentando.

Da escolha a formação de uma *hōkrepôj* (cantora)

O processo de escolha ocorre sempre na finalização dos grandes rituais que esses povos realizam (*Kê-tuwajê*, *Pepjê* e *Pepcahàc*). Essa escolha é realizada pelo conselho *prohkâm mǎ* (conselho composto de anciãos da metade *Harācatejê*). Estes observam ao longo dos rituais, durante as cantorias no pátio, especialmente nos *increr cati* (cantos grandiosos, especiais, verdadeiros) da tarde, as futuras potencialidades femininas, meninas entre sete e dez anos que acompanham suas avós ou suas nominadoras nos cantos no pátio, que possam ser preparadas para serem cantoras. Tal escolha é discutida pelo conselho e todos ali colocam-se com relação a referida escolha. Mas o processo de escolha só se concretiza durante a finalização desses grandes rituais, geralmente no último dia do ritual. Nesse momento é entregue à futura *hōkrepôj* um *crat-re*, ornamento de pescoço utilizado pelas mestras cantoras ao se apresentarem no pátio. O *crat-re* (figura 7) é um ornamento de prestígio e estímulo vinculado ao processo de ensino/aprendizagem, condição na qual aquela pessoa se encontra, ou seja, o de aprendiz de uma função muito especial: o de *hōkrepôj*. Função essa extremamente importante para a continuidade e identidade Timbira. Atualmente este ornamento entregue à futura *hōkrepôj* tem sido confeccionado de miçanga. Os que foram entregues em 2013 entre os *Rām̄kōkamēkra*/Canela eram diferentes do que costuma ser tradicionalmente (feitos de sementes). Além de ser confeccionado com miçangas, este era grande e pesado a ponto da futura *hōkrepôj* não conseguir colocá-lo no pescoço. Apesar disso, era mostrado com muito orgulho, tanto pela avó quanto pela mãe e também pela iniciante *hōkrepôj*. Segundo elas, esse é um objeto a ser guardado e admirado com muito orgulho. Devido a inviabilidade de utilização prática desse ornamento, as mães estão optando por fazer o *crat-re* em tamanho normal para ser utilizado pela jovem aprendiz para se deslocar ao pátio nos momentos de cantoria. O *crat-re* feito para essa jovem cantora, fora guardado por sua avó, como um prêmio a ser exibido e apresentado sempre que possível.

Este adorno/artefato é feito de cordão de fibras de folhas de tucum, miçangas, unha de veado ou unhas de ema e a metade de uma cabacinha (*crat* = cabaça; *re* = diminutivo). Ele é utilizado preso ao pescoço e dependurado nas costas, com o destaque para as unhas de animais e a metade da cabacinha. A jovem que recebe este colar passa a utilizá-lo no pátio durante os cantos. Ele é feito pela mãe da *mēhcujxwỳ*³⁴, que confecciona sempre dois, sendo um para a sua filha e outro para ser dado ao *Prohkām*, para que este possa escolher a jovem cantora que será honrada com o seu recebimento. Esta jovem aprendiz deve honrar o recebimento e estar sempre pronta para comparecer ao pátio durante as cantorias.

Mas essa escolha realizada pelo conselho *prohkâm mǎ* lança mão também dos conhecimentos que a *tyj* (avó ou tia nominadora) da jovem aprendiz possui, pois receberá um *crat-re* uma jovem que tenha uma avó ou nominadora *hōkrepôj* reconhecida. Objetiva-se, com isso, que a *tyj* possa dar a formação adequada a futura cantora. E esse constitui-se em um processo demorado, mas de compartilhamento de experiências.

³⁴ Moças associadas a cada m dos grupos masculinos, consideradas irmãs cerimoniais às quais se tem um extremo respeito. Consideradas rainhas das sociedades de festas.

As jovens aprendizes colocam-se ao lado de suas mestras na fila das cantoras que se estende pelo pátio e as acompanham nas performances (movimento dos corpos e vocalização dos cantos). Aqui a sincronização e a coordenação rítmica acompanham a pulsação do canto executado. Essa imensa fila de mulheres que, em coro uníssono, nos enfatiza a relação entre indivíduo e grupo muito expressiva entre performances musicais timbira. Essa performance músico-coreográfica é longamente repetida ao longo das apresentações em diferentes rituais.

Assim como o pátio, vários são os locais de formação e diferentes estratégias são utilizadas para a formação de uma *hökrepôj*. Esta não é uma tarefa fácil e requer muita dedicação e estímulo. A *tyj* e sua aprendiz devem seguir ao pátio com rigorosidade, nas cantorias, em especial nos *increr cati* (cantos de pátio)³⁵. Tanto a mestra quanto a jovem aprendiz devem, por etiqueta, serem as primeiras a chegar ao local, ou seja, assim que escutarem o manuseio do maracá (instrumento musical) devem seguir ao encontro do cantor. Outro local muito utilizado para a efetivação do aprendizado da jovem *hökrepôj* é o ambiente doméstico. Nele a *tyj* a orienta em todos os momentos da vida, ensinando-lhe os cantos e as performances requeridas. Através de conversas relata a sua trajetória e sua experiência adquirida ao longo da vida. A *tyj* transmite dessa forma esse conhecimento específico e outros sobre a vida futura que essa jovem terá.

A demonstração de interesse, empenho e disciplina com relação aos cantos no pátio as coloca diante de um desejo que começa a ser construído e que, na maioria das vezes, tem como protagonista a avó que daquele momento em diante toma para si a tarefa de acompanhar e estimular a jovem *hökrepôj* para ir ao pátio e lhe ensinar cantos, coreografia, a como cuidar e preparar a voz para acompanhar o cantor no pátio. Minha “irmã” *Crojxen*, uma excelente *hökrepôj Ràmkkòkamēkra/Canela*, cumpria a sua tarefa com muito interesse e “nossa” neta respondia com o mesmo interesse e responsabilidade. Elas duas eram sempre as primeiras a chegarem no pátio durante as cantorias, especialmente dos *increr cati*. Por vezes só havia as duas no pátio até que, mais tarde, mais mulheres se juntavam a elas aumentando a fila e o coro feminino. Ao menor sinal de que os cantos começariam, elas já estavam preparadas e se dirigiam ao pátio portando o *crat-re* que fora feito para a jovem utilizar durante o seu período de aprendizagem.

Nos primeiros anos de aprendizado a menina é testada por sua *tyj* no ambiente doméstico e interno da casa, com todo o cuidado que o aprendizado exige, mas sempre de forma divertida, alegre e com descontração. Durante as tarefas da casa, nas caminhadas em direção ao córrego para o banho, durante o banho e nas conversas no terreiro da casa durante a noite, todos esses são momentos em que os conhecimentos são ensinados em sua grande maioria e por vezes testados, mas sem a pressão pedagógica, como ocorre entre os não-índios. Nesse momento há muitos sorrisos, brincadeiras e lembranças de acontecimentos passados. E todos que ali se encontram participam de uma certa forma do aprendizado. Percebemos dessa forma uma comunidade de aprendizado em que todos se colocam. Mas os especialistas no assunto que ali se encontram ajudam a formar a nova aprendiz. Percebemos, ao longo dos diálogos referente ao tema, que o aprendizado executado pela *tyj* é preferencial, mas não é prescritivo, pois todos os especialistas podem orientar, apesar da responsabilidade ser de sua *tyj*.

Nesse mesmo local, depois de um certo tempo, ocorrem os testes para essa jovem. Ali estão os seus familiares que a ajudam a perceber os possíveis erros e onde deve ser melhorado. A aprendiz não sente o peso do aprendizado porque ele ocorre de forma natural e com a paciência que tal aprendizado requer.

³⁵ No universo músico-ritual dos Timbira existem diferentes sistemas cancionais que tem em sua base diferentes conjuntos cancionais. Dentre esses sistemas há o que Soares (2015) denominada de sistema cancional *cà-křicape-wyhty*. Esse sistema é constituído por três diferentes conjuntos cancionais: *increr cati* (cantos prestigiosos, verdadeiros, sérios, originais); *increr cahàc* (cantos menos prestigiosos) e *increr cahàc-re* (reunião de cantos de outros povos timbira executados para a diversão da juventude se alegrar e namorar). Para mais informações ver: (SOARES, 2015: 231; GIRALDIN; SOARES, 2019: 60).

Após um certo tempo, por volta de 12 ou 13 anos de idade, provavelmente após cinco anos de instrução com a sua *tyj* e mestra, a menina passa por uma audição pública perante o conselho *Prohkam*, frente a um cantor de prestígio que “puxará” os cantos para que ela possa acompanhá-lo musicalmente. Essa audição é realizada no pátio, onde todos acompanham de forma silenciosa e atenciosa a jovem que ali se apresenta pela primeira vez em público para que toda a aldeia possa vê-la.

Em todo esse processo de formação se estabelece o dispositivo de fabricação de um corpo (Seeger et al, 1979). Este é dado ao longo de anos de aprendizado e constituído através de diversos tipos de tratamentos a que essa *hōkrepôj* é submetida ao longo do seu ciclo de vida.

A etapa da audição pública é desafiante para a jovem aprendiz, mas passar por ela é primordial para o seu futuro enquanto *hōkrepôj*. Estes são os primeiros passos para a sua formação. Após essa primeira audição pública essa jovem passará a ser percebida como uma jovem promissora e esse passo inicial a levará a conquista de outros ornamentos que ao longo de sua trajetória de aprendiz (moças/mulheres), remetem ao prestígio que essa jovem possui. Esses ornamentos servem de estímulos, condecorações de sua potencialidade enquanto *hōkrepôj*. Podemos citar aqui o *hahhi*, que é uma faixa confeccionada com linhas de algodão que a cantora usa transversalmente no corpo (ver figura 6).

Preparar um corpo feminino é uma das tarefas primordiais das mães, nominadora e avó. Ao se tratar de um corpo de uma *hōkrepôj*, a *tyj* (nominadora, tia paterna ou avó) tem o dever de ensinar, acompanhar e zelar por essa cantora. Há diferenças no tratamento dado ao corpo que vão desde o cuidado com o banho logo cedo para deixar o corpo forte, esperto, animado e belo, até acordar cedo para manutenção de um corpo sem preguiça e disposto, quesito necessário para a jovem cantora que canta durante a madrugada, inclusive para dar a volta no *krĩcape* da aldeia (caminho radial em frente as casas) ajudando a despertar a aldeia para os cantos de pátio. Toda essa preparação implica em anos de resguardos que seguem boa parte da vida desses povos para se construir corpos perfeitos, belos, saudáveis, dispostos e espertos.

Com o passar dos anos da formação da jovem aprendiz, os testes no pátio vão se tornando cada vez mais intensos, a ponto dessa jovem em determinado momento de seu aprendizado ir ao pátio sozinha e lá cantar com um cantor experiente, demonstrando dessa forma o seu aprendizado, a sua coragem e que o investimento foi bem realizado.

O pátio e a produção da vida através dos cantos e da alegria

Após o processo de aprendizagem-ensino os cantores e cantoras passam por vários testes no pátio (Canela e Soares, 2017 e 2018). Esse momento é marcado, como vimos, pela confecção e uso de ornamentos para os iniciantes. No caso dos cantores são confeccionados ornamentos de palha de buriti, para usar como testeiras e braceletes (ver figura 5 adiante). Após passarem por essa fase inicial, mais exatamente ao se tornarem *mē hō pahhi inçer catê* e *hōkrepôj* (cantoras mestras), são confeccionados outros ornamentos com linha de algodão e/ou miçangas destinados a cantores e cantoras mestras (veja figuras 5 e 6 adiante).

Esses são os momentos de aprendizados na prática para esses jovens, momento de vencer a timidez e demonstrar sua coragem ao se apresentar em público. Nesse momento todos os olhares estão voltados aos jovens aprendizes e para seus desempenhos. Os conselhos são constantes durante esse momento e geralmente são dados pelos *mē hō pahhi inçer catê* e pelas *hōkrepôj* (cantoras mestras). Tais conselhos são escutados com muita atenção e levados enquanto experiências práticas para as próximas apresentações. Na maioria das vezes os jovens iniciantes executam cantos no pátio da aldeia como forma de estimular a diversão quando são executados cantos de *inçer cahàc*, mais especialmente *inçer cahàc-re* que são cantos de vários povos Timbira incorporados ao acervo dos cantos de pátio³⁶ (Soares, 2015, p. 231; Giraldin e Soares, 2019, p. 60)



Figura 5 - Cantor com seus adornos.
Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

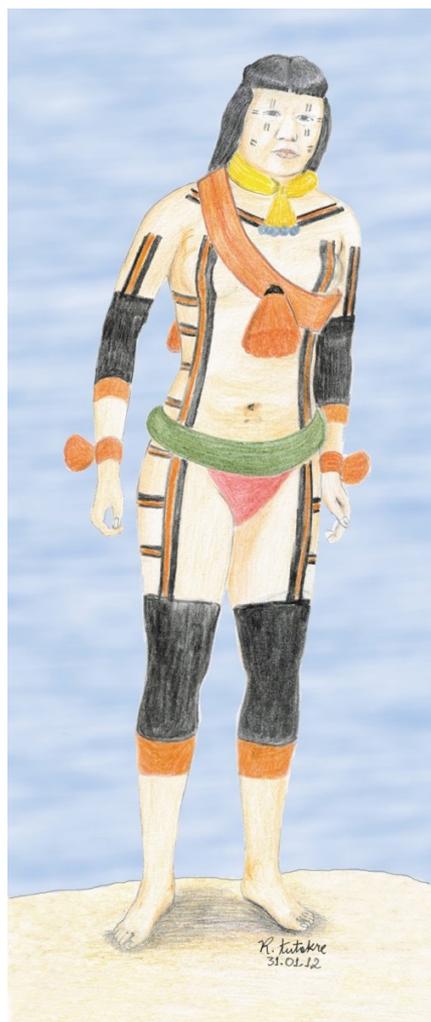


Figura 6 - Cantora e seus adornos.
Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

A prática da escuta é uma constante entre mestre cantor/cantora e aprendiz. Atualmente os jovens iniciantes (cantor/cantora) na maioria dos casos possuem aparelhos celulares ou gravadores que os auxiliam nesse processo de aprendizado. Essa é uma prática que tem se tornado recorrente entre os jovens aprendizes que os auxilia a possuírem outros momentos de escuta dos seus mestres e também de mestres antigos, já falecidos, através de registros de áudios existentes nos arquivos de pesquisadores e no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Pënxwyj Hëimpëjxà* (CTEPH)³⁷. Diante de tais gravações os jovens interessados escutam de forma constante, até que o repertório esteja incorporado em sua memória. Após já ter o domínio do repertório, o jovem segue ao seu mestre/mestra e apresenta, demonstrando o seu domínio musical e em seguida recebe elogios, repreensões (estas de forma muito cautelosas por parte do mestre) e conselhos sobre o que ainda precisa melhorar e, em seguida, é guiado pelo mestre/mestra para a sua próxima lição.

³⁶ Ver nota 5.

³⁷ Durante vários anos, cantores timbira experientes recebiam gravadores, pilhas e fitas K7 virgens do Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Pënxwyj Hëimpëjxà* (CTEPH) que levavam para suas aldeias. Lá gravavam seus cantos. Devolviam essas fitas ao CTEPH e levavam novas fitas. Esse acervo assim formado, foi digitalizado e seu conteúdo minimamente organizado, de forma que os jovens interessados nos cantos de mestres antigo, podem ter acesso em arquivos MP3.

Durante o período de aprendizado, longos momentos de treinamento de um determinado repertório são realizados no meio do cerrado ou em outro lugar que ofereça momentos de isolamento aos jovens aprendizes. Quando se trata de um aprendiz do sexo masculino, este utiliza esse momento para treinar o manuseio do maracá.



Figura 7 - Aprendiz de cantora usando *crat-re*. Autor: Ricardo Kuhtàkre Canela

O teste final do desempenho dos aprendizes com relação a sua performance musical é efetuado no pátio (local público onde ocorre as reuniões importantes da aldeia). Neste local toda a comunidade estará atenta a apresentação pública do/a jovem. No caso do jovem aprendiz, as mestras femininas aprovam ou desaprovam o jovem cantor durante a sua performance no pátio. Geralmente elas falam sobre a atuação dele no pátio, o incentivam, o corrigem, brincam com ele dizendo onde ele precisa melhorar, onde ele errou. Todas essas avaliações femininas vão demonstrando que elas têm um nível de domínio sobre o cantor e isso permite a elas provocações, mesmo quando se trata de um mestre dos cantos. As brincadeiras se estendem a cada erro executado e a cada performance musical bem-sucedida. Por isso a coragem é uma palavra recorrente para o jovem aprendiz que vai se apresentar no pátio da aldeia. Quando a aprendiz é uma jovem cantora, ao se apresentar no pátio ela é colocada diante de um cantor experiente que inicia o canto e ela o segue como forma de demonstrar o seu aprendizado, conhecimento e domínio sobre o repertório que ali está sendo executado.

Entre os Timbira tratar do corpo é pensar na sua fabricação ao longo da vida, assim como chama atenção Seeger et al., (1979), e também a constituição do corpo, como coloca Blacking (1973; 1977), que enfatiza que muitos dos processos musicais essenciais tratam da constituição do corpo humano e dos padrões de interação entre esses corpos humanos e sua sociedade. Construir um corpo implica na sua constituição através de diferentes tipos de tratamentos (banhos, infusões, pinturas com pau de leite, cortes de cabelo, restrições alimentares) a que as pessoas são submetidas ao longo de um ciclo de vida disposto num calendário ritual.

Tratar do processo de escolha e formação dos *incer catê* e das *hòkepoj* é fabricar, construir e constituir corpos ideais para uma prática fundamental que é cantar. Ao formar excelentes cantoras e cantores, produz-se e

reproduz-se a sociedade, pois através dos cantos é possível reproduzir a vida humana, a vida dos vegetais e também dos animais. Cantar é “alegriar” a vida e a continuidade dela através da reprodução de todos os seres. E por isso há todo um investimento da fabricação de corpos belos, bonitos, sadios, espertos e, acima de tudo, alegres.

O corpo e a pessoa são fundamentais para os povos Timbira, para a continuidade de sua sociedade e para a manutenção de seus valores e práticas. Mas vai além, pois a reprodução e manutenção da existência da vida desses povos só é possível porque os cantos e rituais podem proporcionar tais possibilidades de existência. Mas para essa existência poder-se efetivar, precisa-se ter pessoas bem construídas social e moralmente. Precisa-se de corpos fortes, sábios, perfeitos do ponto de vista da lógica desses povos.

Nesse sentido os corpos, segundo os Timbira, são além de substâncias físicas. Eles são relações com outros seres ou posições. Como pode ser observado pela execução dos cantos (Soares, 2015), são através dessas perspectivas relacionais, dessas relações que os corpos são construídos e a noção de pessoa é construída no contato com tantos outros seres, em sua maioria muito diferentes, temidos, mas também muito admirados. A construção dessa corporalidade é fruto de suas interações entre diferentes seres e seu entorno e resultado de ações intencionais e coletivas construídas por essa sociedade. A produção desse corpo perpassa pelas pinturas, por seus ornamentos, pelas infusões e resguardos, pelos contatos com diferentes seres (animais, espíritos, plantas, pedras) e especialmente pelos cantos e pela “repetição” das palavras de poder ou pelo poder das palavras, através de uma sonorização capaz de proporcionar a interação de diferentes corpos. Essa soma de ações e interações é capaz de proporcionar mudanças da natureza corporal, dando a possibilidade a esses corpos de se transformarem em outros corpos, agora preparados para a vida que segue a partir de então, para as novas fases de uma nova vida que se apresenta e para as decisões futuras que serão tomadas frente a um coletivo e diante de funções sociais que se apresentarão ao sujeito que obteve o corpo transformado. A partir de agora tal corpo e pessoa tem maturidade para as decisões que se apresentarão para a vida em comunidade e para a vida individual daquele sujeito.

Conclusões

Tratar dos processos de aprendizagem-ensino das performances musicais de cantores e cantoras é refletir sobre diferentes temas que envolvem os povos Timbira. Aqui o nosso enfoque foi voltado para a construção do corpo e da pessoa desses sujeitos de suma importância para a continuidade da reprodução da forma Timbira de viver. Falar de todo esse processo nos remete à fala daquela liderança Timbira: “Você é Timbira? Então canta!”

Essa questão levantada por essa liderança Timbira nos levou a perceber que é impossível ser Timbira e não saber cantar. Pode até não ser um profissional do canto, um especialista, mas sempre se saberá cantar. Porque o investimento em formar cantores e cantoras é fundamental numa sociedade que precisa de cantos para se reproduzir e reproduzir outros seres e assim para se manterem no mundo e o mundo, para se relacionarem com outros seres, para construir corpos e formar sujeitos constituídos dos valores desses povos.

As descrições e reflexões aqui apresentada cabem, em maior ou menor grau, aos povos Timbira Orientais. Todos eles, em alguma medida, mantem os rituais de iniciação e formação nos quais os jovens passam por reclusões nos quais iniciam seus processos de resguardos que os direcionam para alguma habilidade prestigiada pela comunidade. Já entre os Apinaje atuais, os rituais de iniciação e formação não são mais realizados. Assim, o processo de aprendizagem das performances musicais depende basicamente do investimento individual ou do interesse familiar (ou de apoio externo via escola ou ONGs) para formar algum cantor e para estimular as jovens a aprenderem os repertórios musicais.

O principal cantor atualmente entre os Apinaje (Zé Cabelo) teve incentivo de sua família extensa, que é a família de *Irepxi* [Maria Barbosa] cujas filhas reais (*Ndiró*, *Kamberi Kamrô* [genitora de Zé Cabelo])

e *Amnhàk* (Rosalina), bem como de uma filha classificatória *Iré* (Maria Almeida), incentivaram seus filhos a aprenderem a cantar. Esse interesse levou ao apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) a financiar a ida de um grande cantor *Krĩkati* (Zé Brasil) para ensinar esses jovens. Zé Cabelo se tornou então o principal cantor Apinaje. Outro exemplo é Juliano *Nhĩnõre* e seu irmão Júlio *Kamer*. Ambos são netos de Alexandre, um ancião que foi gravado por Odair Giralдин nos anos 1990. Com as músicas gravadas (de Alexandre e outros cantores, bem como do acervo musical do e CTEPPH), ambos passaram a escutar e a executar os cantos, recebendo instruções de alguns anciãos e anciãs que ainda se lembravam dos cantos e do manuseio do maracá. Isso se tornou um projeto de Júlio *Kamer*, como professor da escola *Tekator* (onde Júlio *Kamer* é professor), incentivando as crianças da escola a se interessarem pelo universo músico-ritual Apinaje³⁸. Hoje Juliano *Nhĩnõre* também já se apresenta no pátio como cantor nos rituais e nos momentos festivos.

Referências

- BLACKING, Jonh. 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- _____. 1977. *The anthropology of the body*. (ASA monograph 15). London: Academic Press.
- CANELA, Ricardo Kutokre; SOARES, Lígia Raquel Rodrigues. 2017. “Processos e ornamentos: como formar uma nova hõkrepõj (cantora) entre os Rãmõkãmẽkra/Canela”. *Revista Articulando e Construindo Saberes* v. 2, n. 1: 240-250.
- _____. 2018. “O processo de formação de cantadores Rãmõkãmẽkra/Canela”. *Revista Articulando e Construindo Saberes* v. 3, n. 1: 314-344.
- CROCKER, William H. 1990. *The Canela (Eastern Timbira)*, An Ethnographic Introduction. Smithsonian Contributions to Anthropology, n. 33. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- GIRALDIN, Odair. 2010. “Indigenous School Education and specific teaching-learning processes: reflections based on particular cases of the Jê tribe”. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica* v. 2, n. 2: 265-284.
- GIRALDIN, Odair; SOARES, Lígia R. R. 2019. Cantar é encantar: corpos, ritos e cantos do Pep-cahàc Rãmõkãmẽkra/Canela. In: TASSINARI, Antonella M. I.; MONTARDO, Deise L.; VIEIRA, Glebson J. *Antropologia e educação: refletindo sobre processos educativos em contextos escolares, não escolares e de políticas públicas*. Manaus: EDUA. p. 49-84.
- TASSINARI, Antonella M. I.; MONTARDO, Deise L.; VIEIRA, Glebson J. 2019. *Antropologia e educação: refletindo sobre processos educativos em contextos escolares, não escolares e de políticas públicas*. Manaus: EDUA.
- NIMUENDAJU, Curt. 1946. *The Eastern Timbira*. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- ROLANDE, Josinelma Ferreira. 2017. *Moços feitos, moços bonitos*. A ornamentação na prática canela de construir corpos. São Leopoldo: Oikos.
- SEEGER, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian People*. Illinois: University of Illinois Press.

³⁸ Essa experiência de Júlio Kamer na escola Tekator pode ser conferida no blog: <http://kagajhkrexa.blogspot.com/>

_____. 2008. Etnografia da música. *Cadernos de Campo* n. 17: 237-259.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional*, n. 32: 2-19.

SOARES, Ligia Raquel Rodrigues. 2010. *Amjikîn e pjêh cunêa: Cosmologia e meio ambiente para os Ràmkkâmêkra/Canela*. Palmas-TO: Dissertação de mestrado em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins.

_____. 2015. *Eu sou o gavião e peguei a minha caça: o ritual Pepcahàc dos Ràmkkâmêkra/Canela e seus cantos*. Manaus-AM: Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas.

SOUZA, Marcela. C. S. 2010. “A cultura invisível”. *Anuário Antropológico* v. 35, n. 1: 149-174.

_____. 2016. Conhecimento Indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta. In: CUNHA, M. C. e CESARINO, Pedro de Niemeyer (orgs.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: UNESP.

Recebido em 29/04/2020

Aceito em 11/05/2020