



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

VERONICA ALDÉ

Pàrkô Jarkwa:

Cosmoacústica e cantoria no Cerrado *Mêhĩ* (Krahô)

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

VERONICA ALDÉ

3. Título do trabalho

"PÀRKÔ JARKWA: COSMOACÚSTICA E CANTORIA NO CERRADO MÊHĨ (KRAHÔ)"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Veronica Alde, Discente**, em 11/07/2025, às 14:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Ferraz Herbetta, Professor do Magistério Superior**, em 15/07/2025, às 21:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5499216** e o código CRC **D0099746**.

Referência: Processo nº 23070.064716/2024-92

SEI nº 5499216

VERONICA ALDÉ

Pàrkô Jarkwa:

Cosmoacústica e cantoria no Cerrado *Mêhĩ* (Krahô)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Antropologia Social.
Linha de pesquisa: Etnopolíticas, resistências e transformações epistemológicas.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ferraz Herbetta

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Aldé, Veronica

Pàrkô Jarkwa: Cosmoacústica e cantoria no Cerrado Mehi (Krahô)
[manuscrito] / Veronica Aldé. - 2025.

413 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ferraz Herbeta.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Cantos Krahô (Mehi). 2. Cerrado Timbira. 3. etnografia colaborativa. 4. poéticas ameríndias. 5. diálogos interculturais. I. Herbeta, Alexandre Ferraz , orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 010/24-D da sessão de Defesa de Tese de **VERONICA ALDÉ**, que lhe confere o título de **Doutora em Antropologia Social**, na área de concentração **Antropologia Social**.

Aos **dezenove dias do mês de dezembro de 2024**, às **08:00 horas**, no **Núcleo Takinahakỹ, sala 5, Campus II da UFG**, realizou-se a sessão de julgamento da Tese de Doutorado de **VERONICA ALDÉ**, intitulada "**PÀRKÔ JARKWA: COSMOACÚSTICA E CANTORIA NO CERRADO MÊHĨ (KRAHÔ)**". A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: **Dr. Alexandre Ferraz Herbetta (orientador e presidente da banca)**; **Dra. Eliane Boroponepá Monzilar (FAINDI/UNEMAT)**; **Dra. Rosângela Tugny (IHAC-UFSB)**; **Dra. Mônica Celeida Nogueira (PPG-CDS-UNB)**; e **Dra. Mônica Thereza Soares Pechincha (PPGAS-UFG)**. A candidata apresentou seu trabalho, foi arguida pela Banca e respondeu às arguições. O convidado Gregório Hühtê Krahô (Mestre da Cultura) e a convidada Creuza Prumkwyj Krahô (Mestre da cultura) comentaram o trabalho. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído à doutoranda o seguinte resultado: **aprovada pelos seus membros**. Reabertos os trabalhos, o presidente proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ele e os/as demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Ferraz Herbetta, Professor do Magistério Superior**, em 29/12/2024, às 22:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Thereza Soares Pechincha, Professora do Magistério Superior**, em 30/12/2024, às 09:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Suzane De Alencar Vieira, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 30/12/2024, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5053171** e o código CRC **897E2FE3**.

Referência: Processo nº 23070.064716/2024-92

SEI nº 5053171

Dedico este trabalho ao Cerrado e todos os seus filhos e filhas.

AGRADECIMENTOS

Ao povo Krahô, em nome dos professores parceiros Creuza *Prũmkwỳj*, Gregório *Hũhtê*, Dodanin *Piiken*, Joel *Cuxỳ*, do mestre Zé Miguel *Kocjõ*, e em memória dos mestres Secundo *Tothot*, Getúlio *Krwakraj* e Olegário *Tejapoc*. Agradeço a todos os demais mestres e mestras, professores, professoras, orientadores e orientadoras indígenas e não-indígenas por toda sabedoria e generosidade; aos amigos e amigas que nunca me abandonaram, às terapeutas, colegas, alunos e alunas, às minhas comadres-irmãs e compadres do coração, às famílias diversas; à natureza das aves e à natureza da música que sempre me levaram para cima e me aninharam quando foi preciso; à Ana Gabriela Morim e Ian Packer pelas reflexões compartilhadas, a Leo Pires Rosse pelas muitas vigílias de gravação nas aldeias, à Rosângela Tugny pela inspiração e militância, a Altair Sales Barbosa pela incansável luta pelo Cerrado, ao meu orientador e *Hõpĩn* Alexandre Herbetta pela parceria e confiança inabaláveis, ao meu irmão Lorenzo pela delicadeza na revisão do texto, à minha irmã Alessandra pela força feminista que sempre me inspirou, às minha noras Camila e Maria Clara pelo carinho de sempre, e em especial ao meu pai Carlino (*in memoriam*) por ter sonhado e nos trazido para o coração do Brasil, à minha mãe Suzana e meus filhos Pascoal e Manoel, por estarem sempre ao meu lado, e ao meu grande amor (*in memoriam*) Jarbas Cavendish, por tudo, minha infinita gratidão.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que concederam a bolsa de doutorado.

Ao Museu do Índio (Funai) pelo apoio à pesquisa no âmbito do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (Prodocson).

A música, tudo dela é antes. Ela já está junto com o vento, com o céu, com o mar, com as estrelas, com as matas, com as coisas. Tudo isso veio antes, e ela não se separou. O que que você vai explicar da natureza? A natureza que explica de você.

(Hermeto Pascoal, 2024)¹

¹ Fala retirada de vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aEq33AzOnKA>. Acesso em: 04/12/2024.

RESUMO

Para os *Mêhĩ* (Krahô), povo indígena que vive no planalto central brasileiro, a noção da Terra como um corpo vivo se assemelha ao Maracá (*Cotoj*), que também é sistêmico e respira; os repertórios míticos-musicais acompanham os ciclos orgânicos planetários que no Cerrado se alternam entre as duas grandes metades cosmológicas, *Wacmêjê* e *Catàmjê*, ligadas à seca e às chuvas. *Pàrkô jarkwa* é a cosmoacústica do Território — são os cantos/falas de toda a alteridade existente nas três camadas da biosfera terrestre. Através de uma etnografia colaborativa e dialógica elaborada junto a professores(as) e mestres(as) Krahô sobre suas *me increr* (musicalidades), foi possível compreender que a organização e as dinâmicas dos Cantos ancestrais coincidem com certas configurações e funcionamento do próprio Cerrado; o repertório de Cantos da Madrugada ensinado por *Pêhàre* (o pássaro Xexéu), traz para a cena uma perspectiva feminina, povoada por espécies, epistemologias e princípios originários ligados às Mulheres-Cabaças e à metade *Catamjê*, ligada à Lua e às águas; cantos, narrativas e explicações nos permitem entrar em contato direto com uma ontologia pautada na diversidade, nas relações em rede e em refinadas noções de convivência ética entre os seres; para os *Mêhĩ*, a cosmoacústica do Cerrado — *Pàrkô jarkwa* — se manifesta tanto nos ecossistemas como nas diversas famílias de cantos que estruturam e, ainda hoje, movimentam as Aldeias Krahô.

PALAVRAS-CHAVE

Cantos Krahô (*Mêhĩ*); Cerrado Timbira; etnografia colaborativa; poéticas ameríndias; diálogos interculturais.

ABSTRACT

For the *Mêhĩ* (Krahô), an Indigenous people living in the Brazilian central plateau, the notion of the Earth as a living body resembles the *Maracá* (*Cotoj*), which is also systemic and breathes; their mythical-musical repertoires accompany the planet's organic cycles, which in the Cerrado alternate between the two great cosmological halves, *Wacmêjê* and *Catàmjê*, linked to the dry season and the rains. *Pàrkô jarkwa* is the cosmoacoustics of the Territory — the songs/speeches of all the alterity that exists within the three layers of the terrestrial biosphere. Through a collaborative and dialogical ethnography developed with Krahô teachers and masters on their *me increr* (musicalities), it was possible to understand that the organization and dynamics of the ancestral Songs coincide with certain configurations and functions of the Cerrado itself; the repertoire of *Cantos da Madrugada* taught by *Pêhàre* (the Xexéu bird) brings a feminine perspective to the scene, populated by species, epistemologies, and original principles connected to the Gourd-Women and the *Catàmjê* half, associated with the Moon and the waters. Songs, narratives, and explanations allow direct contact with an ontology grounded in diversity, networked relationships, and refined notions of ethical coexistence among beings; for the *Mêhĩ*, the cosmoacoustics of the Cerrado — *Pàrkô jarkwa* — manifests itself both in the ecosystems and in the various families of songs that still structure and move the Krahô villages today.

KEYWORDS

Krahô (*Mêhĩ*) Songs; Timbira Cerrado; collaborative ethnography; Amerindian poetics; intercultural dialogues.

Lista de Figuras

Figura 1 – Getúlio *Kruwakraj* na Aldeia Manoel Alves, 2014. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 2 – Getúlio *Kruwakraj* na inauguração da Escola *Tyrkrě*, 2017. Fonte: arquivo pessoal de Joel *Cuxỳ*.

Figura 3 – Comunidade da Aldeia Areia Branca durante Encontro de Cantores, 2021. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 4 – Visita de Getúlio *Kruwakraj*, José *Hiku*, Creuza *Prũmkwyj*, Nerida *Paxen* e *Hökrã* Krahô no Museu Nacional dos Povos Indígenas para atividades do projeto Prodocson, 2015. Fonte: arquivo do Museu Nacional dos Povos Indígenas.

Figura 5 – Getúlio *Kruwakraj* se vendo em registro feito décadas antes no próprio Museu Nacional dos Povos Indígenas para atividades do projeto Prodocson, 2015. Fonte: arquivo do Museu Nacional dos Povos Indígenas.

Figura 6 – Durante as atividades de trabalho do projeto Prodocson, Getúlio *Kruwakraj*, João Duruteu *Xaj* e Olegário *Tejapoc* junto com outras lideranças e cantores; Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 7 – Pesquisadores Krahô registram grupo de especialistas das artes verbais na Aldeia Cachoeira, durante trabalhos do projeto Prodocson, 2012. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 8 – Registros durante etapa do projeto Prodocson na Aldeia Cachoeira, 2012. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 9 – Desenho produzido por Rogério Krahô durante oficina de qualificação dos cantos na Aldeia Manoel Alves em 2011. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 10 – Mapa CTI – Povos Timbira (País Timbira) em sobreposição à delimitação do Cerrado; KBAs (do inglês “*Key Biodiversity Areas*”) são Áreas-chave para a Biodiversidade.

Figura 11 – Foto: Kamikia Kisedje, WWF Brasil. *Metrópoles* (on-line), 07/04/2023. Divisa do Parque Indígena do Xingu.

Figura 12 – Aldeia Pedra Branca, Terra Indígena Krahô. Fonte: Renato Sanches.

Figura 13 – Desenho de Daniel *Rěj* Krahô realizado durante oficina de qualificação dos cantos na Aldeia Manoel Alves, 2011. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 14 – Vilma *Terehkwyj* Krahô e Maria Rosa *Jōgãñ* Krahô, Cantoras e Mestres da Aldeia Cachoeira, durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 15 – *Padle* (Mestre da Cultura) Olegário-Odecir *Tejapôc* na Aldeia Cachoeira segurando o Feixe de *Cacot*, durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 16 – *Padle* (Mestre da Cultura) Divaldo *Pěpti* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 17 – *Padle* (Mestre da Cultura) José Miguel *Kõc jõ* (Aldeia Pedra Branca) na Aldeia Cachoeira durante a gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 18 – *Padle* (Mestre da Cultura) Getúlio *Kruwakraj* (Aldeia Manoel Alves) na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 19 – *Padle* (Mestre da Cultura) José Cadete na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 20 - *Padle* (Mestre da Cultura) Francisco *Pôtyt* (da Aldeia Rio Vermelho) na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 21 – *Padle* (Mestre da Cultura) Andorinho *Cahkrô* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 22 – *Padle* (Mestre da Cultura) João Xavier *Cõrã* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 23 – Grupo de cantores, anciões e especialistas das artes verbais na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 24 – Professores-pesquisadores Isauro *Krôkrôc*, Roberto *Cahxêt*, Joel Marcos *Cuxy* e Dodanin *Piiken* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 25 – Coral de meninas e comunidade durante gravação de cantorias na Aldeia Cachoeira, projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 26 – Cantorias de Maracá com coral de mulheres durante projeto *Increr pictor jakopxà*, na Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 27 – Durante gravações do projeto *Increr Pictor Jakopxàna*, Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 28 – Secundo *Xicun Tothot* contando narrativas ancestrais em sua Aldeia Manoel Alves, 2012. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 29 – Prof. Dodanin *Piiken* dando depoimento na Escola da Aldeia Manoel Alves, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 30 – Joel *Cuxy* na ilha de edição do Museu Nacional dos Povos Indígenas no Rio de Janeiro, editando seu vídeo para o projeto Prodocson, 2015. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 31 – Creuza *Prũmkwỳj* durante trabalhos de registro do projeto Prodocson, na Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 32 – Gregório *Hũhtê*, em evento na UFG durante seu mestrado em Antropologia, Goiânia, 2024. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 33 – Desenhos do *Cuhtoj*, Maracá, durante gravação do projeto Prodocson na Aldeia Cachoeira, 2012. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 34 – *HyKy* Krahô observando exposição no Museu Nacional dos Povos Indígenas no Rio de Janeiro, durante trabalhos do projeto Prodocson, 2015. Fonte: Veronica Aldé.

Figura 35 – Desenho de Leandro *Cacrô* Krahô e foto de Paulo Cadete tocando *Cuhkõnre* durante encontro de cantores na Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 36 – Desenho do *Pàtwỳ* (buzina) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 37 – Desenho do *Xy* (cinto idiofônico) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 38 – Desenho do *Pỳrehjjacỳ* (flautinha de dedo) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 39 – Desenho do *Hõpõrcatê* (Chamador) com seu *Kôpo* (cajado ritual) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 40 – Desenho do *Hahĩ* (faixa das Cantoras) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024, e foto do *Hahĩ* sobre fundo azul. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 41 – Desenhos do *Cratre* (faixa ritual das Cantoras com Cabacinha) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 42 – Desenho do *Kôjker* (faixa ritual das Cantoras com “pente”) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 43 – Cantoria ao amanhecer na Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Figura 44 – Coral das Mulheres com João Duruteu Txai, na Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Figura 45 – Autora com crianças da Aldeia Manoel Alves, em 2018. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Observações:

A ortografia utilizada na tese corresponde àquela atualmente adotada pelos professores Krahô com quem trabalhei.

No texto, para acompanhar a perspectiva *Mêhĩ* (Krahô), optamos por grafar com a inicial maiúscula todos os nomes de seres que eles consideram sujeitos — vegetais, animais, espaços geográficos e sociais, instrumentos rituais, entre outros.

Para escutar o áudio “Cantoria da Madrugada”, repertório trabalhado na tese acessar:

https://soundcloud.com/herbetta/parko-jarkwa?si=138e025641264a65bbd2fa372f9d44a4&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

SUMÁRIO

PRÓLOGO

Getúlio <i>Kruwakraj</i> , o sábio diplomata Krahô.....	18
---	----

INTRODUÇÃO

Apresentação.....	22
Os <i>Mêhĩ</i> (Krahô) e o Cerrado Timbira.....	28
Objetivos na trajetória.....	31
Caminhos trançados na interculturalidade.....	35
Programa de Documentação das Sonoridades Indígenas (Prodocson).....	37
Todos os Cantos <i>Mêhĩ</i>	43
Referências afirmativas: um chão teórico-político-militante	45
Acordes de um resguardo, e a elaboração da tese	49
Circularidade na escrita	55
Ensinamentos do <i>Pêhàre</i> (Xexéu) e ética no pacto etnográfico	57
Família de Cantos da Madrugada	61
Estrutura da tese.....	64
Em considerações	67

CAPÍTULO 1 – Trançando leituras na alteridade, traduzindo escrituras da oralidade

1.1. Cerrado Timbira: um antigo e profundo amalgamar-se	68
1.1.1. Os Krahô: <i>Mancraré</i> , <i>Hacotcatejê</i> e <i>Kenpocatejê</i>	74
1.2. Os <i>Mêhĩ</i> e os <i>Cupẽ</i> , seus maiores inimigos	77
1.3. Canto: Vocês vão chorar (<i>Nã tôcô rahĩ</i>)	84
1.4. Diálogos interculturais e as retomadas pedagógicas	85
1.5. Geometria da música na forma Timbira	90
1.5.1. A matemática da música	90
1.5.2. Aldeia: “Anel de <i>Krĩ</i> ”	94
1.5.3. Espaços cerimoniais, horários e repertórios.....	97
1.5.4. Alegria no movimento dos <i>Amjikĩn</i> : as Festas-rituais.....	108
1.5.5. Formação dos especialistas das artes verbais	111
1.5.5.1. Canto do Guariba Grande (<i>Cupyt ti jarkwa</i>)	119
1.5.5.2. Canto Pesco Fácil (<i>Wa hõ xê jarkwa</i>)	121
1.6. Encontro de Cantores: metodologia e pesquisa indígena.....	123
1.6.1. <i>Increr pictor jakopxà</i> : reanimando as músicas adormecidas.....	138
1.6.2. Escolha dos repertórios.....	142
1.7. <i>Wyhty</i> , uma pedagogia <i>Mêhĩ</i> – por Secundo <i>Xicun</i> , Dodanin <i>Piiken</i> e Joel <i>Cuxy</i> Krahô	147
1.8. Creuza <i>Prũmkwỳj</i> Krahô: transcre-vendo Mundos	158
1.8.1. <i>Prũmkwỳj</i> e <i>Mixà</i> : formação no <i>Cratre</i> e no <i>Hahĩ</i>	163
1.9. Gregório <i>Hũhtê</i> Krahô: dando ouvidos aos <i>Mêhkàre</i> (Anciões-Mestres)	177

CAPÍTULO 2 – Epistemologias cantadas e narradas: as teorias *Mêhĩ*

2.1. A ancestral musicalidade da Terra	187
2.1.1. <i>Mam mẽ hũjarẽnxà</i> : onde vivem as histórias.....	191
2.1.2. Narrativa: <i>Wyhty</i> do <i>Crôre</i> (Caititu) e o fim da Aldeia Grande dos Animais por Creuza <i>Prũmkwỳj</i>	196
2.1.3. Narrativa: A morte do Beija-flor – por Creuza <i>Prũmkwỳj</i>	197
2.1.4. Separando e ensinando as músicas para os <i>Mêhĩ</i>	198
2.2. Na Biosfera, a origem dos repertórios musicais.....	203
2.2.1. As três camadas da Biosfera e os <i>Wajacas</i> (Pajés), receptores de cantos.....	203
2.2.2. <i>Cupẽhkrãjagrôre</i> e os cantos no cupinzeiro.....	211
2.2.2.1. Narrativa: <i>Cupẽhkrãjagrôre</i> – por Creuza <i>Prũmkwỳj</i>	213
2.2.2.2. Narrativa: <i>Cupẽhkrãjagrôre</i> – por Zé Miguel <i>Kocjõ</i>	213
2.2.3. Narrativa: <i>Hõpõrcatê</i> , cantor-mensageiro – por Creuza <i>Prũmkwỳj</i>	214
2.2.4. Narrativa: <i>Tyrkrẽ</i> e a Aldeia Celeste – por Secundo <i>Xicun</i>	216
2.2.5. Narrativa: <i>Tep Têre</i> e o reino das águas – por Getúlio <i>Krwakraj</i>	222
2.2.6. Narrativa: <i>Kohkot Jõ Tom</i> e a ciência do Jacaré – por Dodanin <i>Piiken</i>	223

CAPÍTULO 3 – Ecologia das músicas e suas famílias

3.1. <i>Pêhàre</i> (Xexéu), Mestre do Maracá: “cantando nos outros”	225
3.1.1. <i>Pêhàre</i> (Xexéu) e a família de Cantos da Madrugada (<i>Awcahti Jarkwa</i>)	229
3.2. O trabalho de tradução dos Cantos: janelas para os Mundos	232
3.3. <i>Pàrkõ jarkwa</i> : os cantos-falas do Cerrado.....	235
3.3.1. Cosmoacústica do lugar	237

3.3.2. Canto do Veado Mateiro Grande (<i>Jãxy ti jarkwa</i>)	240
3.3.3. Canto dos Quatis e Abelhas (<i>Wacõ Hõõ re jarkwa</i>)	243
3.3.4. Canto do Marimbondo Asa Branquinha (<i>Hô pôrôre jarkwa</i>)	244
3.3.5. Árvores, futuras parceiras d'água	245
3.3.6. Canto da Filha da <i>Caxat</i> (<i>Caxat re jarkwa</i>)	246
3.3.7. Canto do Martim Pescador Grande (<i>Tep krit ti jarkwa</i>)	249
3.3.8. Canto do Camaleãozinho (<i>Cuko Caahà cre jarkwa</i>)	253
3.3.9. <i>Crow</i> : Buritis e Toras	254
3.3.10. <i>Crowkôti</i> : o grande Buritizal subterrâneo	256
3.3.11. Canto do Tatu Peba Grande (<i>Awxêti ti jarkwa</i>)	256
3.3.12. Canto do Grande Tatuzinho (<i>Jôra ti jarkwa</i>)	257
3.3.13. Famílias de Cantos e suas ecologias	258
3.3.14. Canto do Jaó grande (<i>Capuhti jarkwa</i>).....	262
3.3.15. Canto da Oncinha (<i>Ropre jarkwa</i>)	263

CAPÍTULO 4 – Cosmopolítica da alternância: há sombra e há claridade

4.1. <i>Pyt</i> (Sol), <i>Pytwrÿre</i> (Lua) e as metades <i>Wacmêjê</i> e <i>Catàmjê</i>	265
4.1.1. Narrativa: <i>Ture</i> , a “Véi Senhora”: recebendo as informações por Gregório <i>Hũhtê</i> .	269
4.1.2. Narrativa: A Sábia “Veínha” e os conhecimentos das duas metades por Gregório <i>Hũhtê</i>	271
4.1.3 Sistema Onomástico e biodiversidade	274
4.1.4. As duas ramas de nomes	279
4.1.5. Canto da Arara-Azul (<i>Pàn Tygre jarkwa</i>).....	283
4.1.6. Canto da Paca de Peito Branco (<i>Pê Crati jaka jarkwa</i>)	285
4.1.7. Canto das Perninhas Listradinhas (<i>Jatehe Cucàràre jarkwa</i>)	287

4.1.8. <i>Hõpĩn e Pĩnxwỳj</i> : ecologia das considerações.....	289
4.1.8.1. A rede dos nomes de Gregório <i>Hũhtê Hĩtetet Waawy Rĩcpàr Krahô</i>	295
4.2. <i>Catàmjê Jarkwa</i> : regeneração no tempo das águas	303
4.2.1. Canto da Cegonha Grande (<i>Capriti jarkwa</i>).....	307
4.2.2. Canto Criaturinhas da Noite (<i>Awcapàt Critire jarkwa</i>)	308
4.2.3. Canto da Onça Preta (<i>Ropor Tygre jarkwa</i>).....	310
4.2.4. Canto das Grandes Barreiras de Saúvas Pardas (<i>Ijomtâr ti jarkwa</i>)	311
4.2.5. Canto do Macaco Grande (<i>Cukôjti jarkwa</i>) pseudônimo da Onça-Pintada.....	313
4.2.6. <i>Itycytre</i> , mensagens cruzadas	315
4.3. <i>Cuhkôn Cahãj</i> , a primeira mulher <i>Mêhĩ</i> e os resguardos deixados por <i>Pyt</i> (Sol)	318
4.4. Mulheres-Cabaças (<i>Cuhkôn Cahãj</i>): na profundidade, os sons.....	322
4.5. Instrumentos musicais dos homens.....	325
4.5.1. <i>Cuhtoj</i> (Maracá).....	327
4.5.1.1. <i>Pãmrehy</i> , sementes do Maracá	328
4.5.2. <i>Cuhkônre</i> (Ocarina de Cabacinha).....	331
4.5.3. <i>Pàtwỳ</i> (Buzina-Trombeta).....	333
4.5.4. <i>Xy</i> (Cinto idiofone)	334
4.5.5. <i>Pyrijakà</i> (Flautinha de dedo).....	335
4.5.6. <i>Kôpo</i> (Bastão cerimonial).....	336
4.6. Instrumentos musicais das mulheres	337
4.6.1. <i>Hahĩ</i> (Faixa ritual das cantoras).....	338
4.6.2. <i>Cratre</i> (Faixa ritual das cantoras com Cabacinha)	340
4.6.3. <i>Kôjker</i> (Faixa ritual das cantoras com “pente”)	340
4.7. O universo feminino <i>Mêhĩ</i> nos Cantos do <i>Pêhàre</i> (Xexéu)	341
4.7.1. Canto do <i>Ture</i> liso (<i>Ture Curati jarkwa</i>).....	341

4.7.2. Canto do Raposo (<i>Xoti jarkwa</i>)	343
4.7.3. Canto Mãezinha cuidando (<i>Hanãre jahê hê</i>)	346
4.7.4. Canto Com medo deles (<i>Cupa te kà jarkwa</i>)	349
4.7.5. Canto Pedaco de carne da Paca (<i>Itar Crakwỳ jarkwa</i>)	351
4.7.6. Canto Rabinho compridinho (<i>Japy ryre jarkwa</i>)	353
4.7.7. Canto Pele pintadinha (<i>Axê krór re jarkwa</i>)	355
4.7.8. Canto do Cesto <i>Cajpó</i> das mulheres (<i>Cajpó jarkwa</i>)	357
4.7.9. Canto do <i>Kôjker</i> (Instrumento das cantoras)	360
4.7.10. Canto do Bem-te-vi (<i>Rãrãj ti jarkwa</i>)	363

CAPÍTULO 5 – Repertório do *Pêhàre* (Xexéu): *Awcaahiti Jarkwa* (Cantos da Madrugada)

5.1. Conjunto de 31 Cantos da Madrugada (<i>Awcaahiti Jarkwa</i>) na íntegra	369
5.1.1. <i>Nã tôcô rahĩ jarkwa</i> (Canto dos Caititus barulhentos ou Vocês vão chorar).....	369
5.1.2. <i>Ture Curati jarkwa</i> (Canto do <i>Ture</i> Liso)	369
5.1.3. <i>Wacõ Hõõ re jarkwa</i> (Canto do Quati e Abelha)	370
5.1.4. <i>Hô pôrôre jarkwa</i> (Canto do Marimbondo Asa Branquinha)	370
5.1.5. <i>Pàn Tygre jarkwa</i> (Canto da Arara Azul)	371
5.1.6. <i>Ropor Tygre jarkwa</i> (Canto da Onça Preta)	371
5.1.7. <i>Awcapàt Critire jarkwa</i> (Canto das Criaturinhas da Noite)	372
5.1.8. <i>Cuko Caahà cre jarkwa</i> (Canto do Camaleãozinho)	372
5.1.9. <i>Awxet ti jarkwa</i> (Canto do Tatu Peba Grande).....	373
5.1.10. <i>Jôra ti jarkwa</i> (Canto do Grande Tatuzinho)	374
5.1.11. <i>Jatehe Cucàràre jarkwa</i> (Canto Perninhas Listradinhas)	374
5.1.12. <i>Xonti jarkwa</i> (Canto do Raposo)	375
5.1.13. <i>Capriti jarkwa</i> (Canto da Grande Cegonha)	375

5.1.14. <i>Caxat re jarkwa</i> (Canto da Filha da <i>Caxat</i>).....	376
5.1.15. <i>Hanãre jahê hê jarkwa</i> (Canto da Mãezinha cuidando).....	376
5.1.16. <i>Cupa te kà jarkwa</i> (Canto com medo deles).....	377
5.1.17. <i>Itar Crakwỳ jarkwa</i> (Canto Pedaco de carne da Paca)	377
5.1.18. <i>Ijomtâr ti jarkwa</i> (Canto da Grande barreira de Saúvas Pardas)	378
5.1.19. <i>Japy ryre jarkwa</i> (Canto do Rabinho compridinho).....	378
5.1.20. <i>Wa hõ xê jarkwa</i> (Canto Pesco fácil).....	378
5.1.21. <i>Axê krór re jarkwa</i> (Canto Pele pintadinha)	379
5.1.22. <i>Pê Crati jaka jarkwa</i> (Canto da Paca de peito branco).....	380
5.1.23. <i>Cupyt ti jarkwa</i> (Canto do Guariba Grande)	380
5.1.24. <i>Jãxy ti jarkwa</i> (Canto do Veado Mateiro Grande).....	381
5.1.25. <i>Cukôti jarkwa</i> (Canto do Macaco Grande – Onça-Pintada)	381
5.1.26. <i>Cajpó jarkwa</i> (Canto do Cesto das Mulheres).....	381
5.1.27. <i>Kôjker jarkwa</i> (Canto do Instrumento das Mulheres)	382
5.1.28. <i>Capuhti jarkwa</i> (Canto do Jaó grande).....	383
5.1.29. <i>Ropre jarkwa</i> (Canto da Oncinha).....	383
5.1.30. <i>Tep krit ti jarkwa</i> (Canto do Martim Pescador).....	384
5.1.31. <i>Rãrãj ti jarkwa</i> (Canto do Bem-te-vi).....	384
Considerações finais.....	385
Referências Bibliográficas.....	390
ANEXOS.....	403

PRÓLOGO-HOMENAGEM

Getúlio *Kruwakraj*, o sábio diplomata Krahô



Figura 1 – Getúlio *Kruwakraj* na Aldeia Manoel Alves, 2014.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

A nossa palavra tem muito peso, desde o começo,
desde a raiz, desde o pé.
(Getúlio *Kruwakraj* Krahô, Aldeia Cachoeira, 2012)²

Kruwakraj é da metade *Wacmējê*, ligada à estação seca no Cerrado; traz em si as qualidades do pé-de-pau nativo que lhe deu o nome; ambos, o homem e a árvore, lidam bem com o fogo e têm raízes compridas com as quais alcançam a água diretamente das fontes subterrâneas; *Kruwakraj*, por causa do seu nome ser da metade *Wacmējê*, desenvolveu

² Depoimento durante o projeto “O Trabalho da Memória através dos Cantos”, Museu do Índio, RJ, 2011-2015.

proximidades com esse período de estiagem — tempo dos grandes *Amjĩkĩn* (Festas-rituais) nas Aldeias Krahô, época de céus estrelados, e de muita cantoria; tempo das corridas de tora, das flores e das caçadas; tempo dos acampamentos temporários perto de rios de água límpida, com muitas conversas, risadas e histórias ao redor do fogo; é a metade que cuida também de preparar as roças de coivara, derrubando e queimando a área que irá receber as sementes e ramas antes da chuva chegar. *Kruwakraj* veio com a força e a inteligência do Sol (*Pyt*), foi andarilho e orador, foi pajé e nosso professor; foi ele que nos explicou que o Maracá se assemelha com a Terra, e que ambos têm pé e respiração — ambos movem pessoas, músicas e sementes; conta que apesar do Pica-pau, de cocar de fogo, tentar constantemente derrubar o Pé-do-Céu, ele não consegue, por que tem um ritmo exato que regula a vida, e tem a pausa, onde tudo se regenera.

Eu começo de cantar com o Maracá que é o Pé-de-Mundo, que eu peguei no Pé-de-Mundo, que eu tô tocando, e o Maracá tem respiração, tem respiração. E o Pé que eu tô segurando, nesse Pé-de-Maracá, que é o Pé-de-Mundo. É o dono, o mesmo, que é, e não acaba, o Pinica-Pau, ainda, até hoje, começa de cantar. (Getúlio *Kruwakraj* Krahô, Diamantina, 2012; em ALDÉ, 2013, p. 66)

Getúlio *Kruwakraj* foi um sábio líder Krahô, um guerreiro contemporâneo que soube usar da astúcia, da sensibilidade e do dom da palavra para lidar com os inúmeros desafios impostos ao seu povo; sua inteligência crítica e comunicabilidade excepcionais o levaram para muitos lugares, onde fez diversos amigos e parceiros; sua simpatia, irreverência, carisma e teimosia o fizeram um personagem histórico que não será esquecido.

Quando jovem, *Kruwakraj* foi um dos primeiros *Mêhĩ* a aprender a ler e escrever no português; no final da década de 60, foi recrutado pela Guarda Rural Indígena (GRIN), onde conheceu os horrores da ditadura. Viajou pelo Brasil passando por diversas situações de risco, mas sempre com seu olhar antropológico sobre as cidades e seus moradores; com sua sabedoria antiga, *Kruwakraj* refletiu sobre como viviam e pensavam os *Cupẽ* (estrangeiros), e voltou para o território trazendo sua visão. A jovem *Jokakwyj*, certa vez, traduzindo algumas de suas falas, comentou o quanto seu discurso era excepcionalmente elaborado, com uso de diversos termos antigos e raros no *Mêhĩ Jarkwa* coloquial; *Kruwakraj* era um pensador indígena erudito no seu amplo conhecer. Na década de 1990, participou das primeiras iniciativas de projetos indígenas com gestão própria de recursos externos. Entre as inúmeras mediações que encabeçou, a parceria feita junto à Embrapa rendeu importantes frutos: conseguiram resgatar sementes do

milho *Pohypej* — espécie tradicional própria dos resguardos, que havia desaparecido depois da grave crise que abateu os Krahô após o massacre sofrido na década de 1940. Foi também junto à Embrapa e à Funai que se realizaram as primeiras Feiras de Sementes tradicionais no país, chamando atenção para essas preciosidades genéticas tão ameaçadas — o movimento pelas sementes tradicionais se expandiu e segue forte até hoje. Em 2003, Getúlio *Kruwakraj* esteve na Itália representando seu povo para receber um prêmio do movimento Slow Food pela tecnologia ancestral utilizada para produzir uma singular farinha de Batata Doce³. Voltou certo de que os povos indígenas também deveriam exigir um visto no passaporte de quem quisesse entrar em seus territórios.

Quando o conheci, em 2004, ele já era *Mẽhkàre* (ancião) e seguia brigando pelas coisas, chamando atenção para o que importava. Desde então, sempre mantivemos contato, foram vinte anos de amizade e parcerias; destaco sua participação no 44º Festival de Música de Inverno da UFMG⁴, em Diamantina, onde junto com outros mestres indígenas, coordenou, durante duas semanas, a Casa dos Cantos e da Escuta; em outra ocasião, fomos para o Rio de Janeiro realizar trabalhos do Prodocson (Programa de Documentação das Sonoridades Indígenas) no Museu do Índio (atual Museu Nacional dos Povos Indígenas⁵), onde junto com outras lideranças Krahô ele reencontrou objetos e imagens antigas do seu povo⁶. Em 2013, *Kruwakraj* me deu a honra de compor minha banca de defesa de dissertação no Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT) da UnB — trabalho composto por um texto e documentário intitulados “Sustentado o Cerrado na Respiração do Maracá”⁷, dos quais Getúlio é um dos protagonistas. Em 2016, veio até o Memorial do Cerrado (PUC Goiás) palestrar no curso de formação em Política Nacional de Gestão Ambiental e Territorial em Terras Indígenas (PNGATI) para várias lideranças do Cerrado. São muitas as lembranças, sua irreverência e profundidade, sua seriedade e afiado senso de humor sempre pronto pra pescar e criar piadas; foi um privilégio grande poder andar com ele e ouvir o que tinha a dizer - “nessa vida vamos alcançar só até a metade” nos lembrava; em 2018, já em pesquisa de campo para o doutorado, fiquei hospedada em sua casa de palha e gente; dos muitos afetos que guardo dele, nunca vou me esquecer do carinho e dedicação

³ Ver em: https://slowfoodbrasil.org.br/arca_do_gosto/farinha-de-batata-doce-kraho.

⁴ Universidade Federal de Minas Gerais;

⁵ <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br>.

⁶ FONTELLA, Angélica. Canto do povo de um lugar. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 117, junho de 2015.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Y0XkeluG9U&t=285s>.

daquele comprido e forte ancião para com os seus netinhos — extrema força e extrema delicadeza juntas, característica sempre presente e comovente na “natureza” e nos povos indígenas!



Figura 2 – Getúlio *Kruwakraj* na inauguração da Escola *Tyrkrê*, 2017.
Fonte: arquivo pessoal de Joel Cuxy.

Antes de falecer em 2021, Getúlio inaugurou a Escola *Tyrkrê* na sua Aldeia, a Manoel Alves, uma iniciativa criada para fortalecer os conhecimentos ancestrais junto às novas gerações. Ele também planejava publicar um livro sobre sua vida e pensamentos, uma obra que em sua cabeça estava pronta há muito tempo, mas no mundo da pressa onde estamos presos, o prazo foi pouco. Mais uma vez, como excelente articulador que era, foi deixando com sua rede de alunos e *Ipantws*⁸, *Mêhĩ* e *Cupê*, as coordenadas, os materiais e as ideias que queria materializar em livro; então, antes de partir, *Kruwakraj* ainda deixou esse exercício de interculturalidade pra gente dar um jeito de cumprir, como que dizendo:

— Dialoguem, se entendam e se fortaleçam, pois Buriti só margeia rio porque também é Vereda.

Gratidão *Hõpĩn*, a saudade aqui tá pra lá de metro...

⁸ Um(a) Krahô chama de *Ipantws* as pessoas que receberam nomes próprios iguais aos seus - veremos mais detalhadamente adiante como esses vínculos funcionam;

INTRODUÇÃO

Apresentação



Figura 3 – Comunidade da Aldeia Areia Branca durante Encontro de Cantores, 2021.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

A origem do *Cuhtoj* [Maracá] é como se fosse o mundo, então como o mundo tem o pé, que os *Cupê* falam de Equador, então ali, pra nós *Mêhĩ*, pra gente, existe o eixo do planeta; essa narrativa já vem da natureza dos pássaros que foram escolhidos pelo *Pahpãm* [Sol-Criador] — dos pássaros que podiam estar ensinando para os *Mêhĩ*; porque tudo isso, quando *Pahpãm* construiu a natureza, já fez tudo, já colocou tudo que a natureza pode fazer com os seres humanos, com gente, humanidade, com os animais, com as plantas, tudo; então é por isso que fizeram o *Cuhtoj* já no modelo da Terra, do planeta, do mundo, redondo, aí já colocou todas aquelas sementes, como fosse os *Mêhĩ* ali dentro do *Cuhtoj* pra animar. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Os Krahô se autodenominam *Mêhĩ*⁹, eles são filhos da Mulher-Cabaça, que também deu origem ao Maracá (*Cuhtoj*); o formato da Terra atravessada por um eixo¹⁰, o *Côjkwakat* traduzido como Pé-do-Céu, se assemelha ao formato do *Cuhtoj*, o Maracá, que também é redondo e segurado por uma pilar¹¹ — ambos são sistêmicos e se movem ritmados; ambos são corpos vivos que respiram e cantam; a musicalidade existe desde o princípio dos tempos — na cosmologia *Mêhĩ*, as cantorias conectam os seres fortalecendo as redes que mantêm sã a vida no universo (*Côjkwa*).

Tudo isso já indica assim como a gente é humano, nós temos coração, nós tem fígado, nós tem um monte de órgãos aqui dentro, então é mesminho que está no universo; se não tivesse esse sistema solar que está aí no universo, o *Côjkwa* pode acabar; *Côjkwa* é esse céu, *Côjkwa* é o universo que a gente fala, essa grande bacia, essa grande bola, nós fala de *Côjkwa*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

Côjkwa é a grande bacia cósmica onde o Sistema Solar atua, é a abóbada celeste por onde os astros circulam em suas (an)danças diárias; o firmamento é sustentado pelo grande Pé-do-Céu (*Côjkwakat*) onde vive *Cupê Txai*, o Pica-pau, guardião da Machadinha de Cantos *Kajre*¹². *Côjkwa*, o universo, é ancestral e tudo nele canta. A noção da Terra como um corpo-sistema se assemelha ao Maracá, que também é sistêmico — neles, *Corpus* míticos-musicais se organizam pareados com os ciclos orgânicos planetários, que nunca cessam¹³; o Maracá move conjuntos de cantos que se conectam ao sistema biogeográfico do Cerrado sustentando a saúde e o equilíbrio de toda a diversidade existente no Território.

⁹ O termo *Mêhĩ* é utilizado por vários povos Timbira, em que *me* é um prefixo pluralizante de coletividade e *hi* significa carne — “gente com a mesma carne”, ou com o mesmo corpo, gente como a gente. (Nimuendajú, 1946:12; Azanha, 1984); *Mêhĩ* é um termo genérico e não uma unidade totalizante, admitindo diversas diferenciações internas (Morim de Lima, 2016).

¹⁰ Esse eixo é simbólica e funcionalmente comparável ao eixo de rotação da Terra, conceito central na cosmologia científica moderna. O eixo terrestre, segundo a União Astronômica Internacional (IAU, 2022), é a linha imaginária ao redor da qual o planeta gira, resultando na alternância cíclica entre o dia e a noite. Perpendicular a este eixo, a linha do Equador divide a Terra em dois hemisférios, estabelecendo referenciais fundamentais para a definição de estações, fusos horários e fenômenos astronômicos como os equinócios e solstícios (Ridpath, 2018; Capra, 2006).

¹¹ Conversa na rede 3 do Selvagem Ciclo de Estudos com Viveiro de Castro e Ailton Krenak falam sobre o Maracá ser um acelerador de partículas; link <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&t=8s>.

¹² Melatti (1978); Aldé (2013); Packer (2020) em sua tese faz uma importante etnografia sobre a *Kajre* (Machadinha de Cantos).

¹³ Essa correspondência entre forma (esfericidade), estrutura (eixo) e função (movimento cíclico) revela uma epistemologia indígena complexa e sistêmica, que compreende o mundo como organismo vivo e relacional — ideia que se aproxima das abordagens da física sistêmica e da ecologia profunda (Capra, 2006; Kopenawa & Albert, 2010). A comparação entre o *Côjkwakat* e o eixo terrestre, portanto, não é meramente metafórica, mas expressa uma cosmologia que integra forma, som e conhecimento como aspectos indissociáveis da existência e da ética ambiental.

Pàrkô jarkwa, em língua Timbira, diz respeito aos cantos-falas de todos os habitantes do Cerrado; refere-se à própria acústica do cosmos que sempre reverberou nesse amplo e antigo território ancestral, sem cercas nem divisas, por onde “andarilharam”, cantaram e prosperaram os primeiros povos¹⁴ a ocupar os chapadões centrais da América do Sul¹⁵, há mais de 12 mil anos atrás (BARBOSA, 2002).

Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, professora, pesquisadora e grande parceira nesse trabalho, nos ensina que os cantos estão presentes desde a origem compondo a estrutura planetária — as músicas que os *Mêhĩ* entoam brotam da própria Biosfera, expressando sua magnífica diversidade; *Ahcunĩ jarkwa*, é sinônimo de *Pàrkô jarkwa* e ambos se referem ao som primordial da “natureza” que sempre cantou com suas inúmeras vozes — toda essa sonoridade diz respeito às falas-linguagens que formam a acústica do Cerrado.

Ahcunĩ jarkwa é boca do Cerrado, fala do Mato, é a música; é a música das madeiras que cantavam primeiro, quando não tinha índio cantando, quem ensinou a música da natureza, das aves, da Arara foi a própria natureza; as Árvores cantavam e o *Mêhĩ* foi aprendendo, as Araras cantavam, o *Mêhĩ* foi aprendendo; a Arara canta de madrugada, porque gosta de andar umas seis horas, cinco horas da manhã, aí, eles mesmo cantavam neles mesmos; o pássaro canta pra ele mesmo, como canta a *Panararé* [Ararinha], assim na madrugada. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, 2018¹⁶)

Ahcunĩ situa a origem dessas vozes que cantam: elas vêm do Mato, das árvores, dos animais — a palavra *jarkwa*, nesse contexto, refere-se à boca, fala, canto, língua; segundo nos explica a professora, *Ahcunĩ jarkwa* são as várias linguagens do Cerrado, os canto-falas de cada sujeito, expressão sonora mais profunda de cada ser. Para os *Mêhĩ*, suas *Me increr* — o amplo conjunto de suas musicalidades — tem origem no próprio cosmos.

Todos os pássaros cantavam, todo bicho: o Macaco, Seriema, Ema, todo o bicho que você pensar que tá em cima do planeta tem a música deles. Não tem um bicho pra você dizer assim

¹⁴ É possível que os primeiros povoadores humanos tenham entrado na América aproveitando a ponte que reapareceu entre a Sibéria e o Alasca no período situado entre 28.000 e 10.000 anos antes do presente.. (BARBOSA, 2003, p.10).

¹⁵ A área nuclear do Sistema Biogeográfico do Cerrado (conceito que será melhor explicado ao longo do texto) possui altitudes médias de 650 m e clima tropical subúmido, com duas estações bem definidas; é formado por um mosaico de tipos fisionômicos, que vão desde campos até áreas florestadas, abrigando com fartura alimentar, durante todo o ano, uma fauna variada. (BARBOSA, 2022, p. 8-13).

¹⁶ Depoimento concedido por Creuza *Prũmkwỳj* Krahô à autora, em Goiânia, em 2018.

que eles não cantam. Cada tipo de música foi ensinado por um bicho diferente. (Apim Krahô, em ALDÉ, 2013, p. 56).

Ao levarmos radicalmente a sério o que nos dizem os Krahô, encontramos chaves que nos ajudam a romper com dicotomias ocidentais como a de que, por exemplo, as músicas são necessariamente criações humanas; quando os *Mêhĩ* nos afirmam que seus cantos lhes foram ensinados pelos vários seres que habitam o Cerrado, no comecinho dos tempos, é necessário acolher com profundidade essa afirmação para que nossos próprios paradigmas sejam abalados e possamos seguir avançando no que ainda não sabemos.

Adotar a ideia de um cosmos que possui uma acústica singular e “palpável” — ou seja, codificável pela audição e pelo saber indígena — foi imprescindível para acompanharmos o que nos diziam os Krahô; ao compreendermos que *Pàrkô jarkwa* trazia a dimensão física dos sons do Território, consideramos a expressão “cosmoacústica” como a que mais facilmente traria a concretude dessa categoria de conhecimento *Mêhĩ*. Como o próprio subtítulo do trabalho propõe, *Pàrkô jarkwa*, não se refere apenas à cosmoacústica, mas como veremos, também às cantorias *Mêhĩ*, uma vez que possuem origens e dinâmicas comuns.

As especulações de mão-dupla sobre certos termos das línguas originárias são indispensáveis aos diálogos interculturais que desejam aprofundar-se em conhecer outros mundos. Através do esmiuçar semântico de alguns de seus termos e categorias de pensamento, conseguimos nos aproximar de suas lógicas e conhecimentos. Nesse sentido, o engajamento dos professores Krahô com esse trabalho fez, e faz toda diferença; ao longo do tempo fomos constituindo uma rede de pesquisadores indígenas e não-indígenas interessados em registrar e refletir sobre os Cantos ancestrais.

Eu estive com os anciões na *Wyhty* conversando sobre as pesquisas e falamos sobre as músicas que vêm da natureza. Cada um dos anciões confirmou que as músicas todas são da natureza — dos pássaros, das águas e da terra. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, 2014¹⁷)

O ingresso de indígenas nas universidades públicas brasileiras possibilitou elaborações e traduções inéditas sobre suas próprias culturas, proporcionando ao mundo —

¹⁷ Depoimento concedido por Creuza *Prũmkwỳj* Krahô à autora, em Goiânia, em 2014.

conforme defende o pesquisador Tukano João Paulo Barreto (2021) — acessos diretos às teorias indígenas; publicações de autores Timbira como no livro “*Pahte mẽ amjĩ ton xà itajê cunã, nẽ rý ipinkrên nare, kôt cu pahtyj mẽ to ihtyj, mẽ pah cunã jakry xà caxuw*: subsídios à prática pedagógica musical e decolonial a partir de experiências escolares Krahô” organizado pelos professores: Taís PÕCUHTÔ, Juliana TÊRKWÝJ e Leonardo TUPËN (2017) Krahô; as dissertações de Julio Kâmer Apinajé (2019), Leticia *Jokakwyj* (2019) e Creuza *Prumkwyj* Krahô (2017) e as reflexões de Gregório HÛHTÊ (2017) dentre outros, vem ampliando e aprofundando sobremaneira o que sabíamos sobre a cosmologia *Mêhĩ*, e mais especificamente sobre os cantos.

O trabalho que apresentaremos aqui se insere num movimento impetrado pelos próprios Krahô que há anos vem se mobilizando em ações que valorizam seus Mestres, especialistas das artes verbais, buscando formas de salvaguardar seus saberes e cantorias; pautado em um longo processo de pesquisa intercultural sobre os Cantos *Mêhĩ*, foi possível através de uma etnografia colaborativa e dialógica verificar coincidências importantes entre o Sistema Biogeográfico do Cerrado e o Sistema de Cantos Krahô — a tese aponta para alguns desses contornos e arranjos comuns, mostrando que existe uma reconhecida “ligação” entre o funcionamento em rede da biosfera e a organização das famílias de cantos.

A partir de um compilado de narrativas sobre as origens dos cantos, somado à diversos depoimentos e explicações sobre as *me increr* (musicalidades *Mêhĩ*), e ainda, um estudo aprofundado de um repertório específico de Cantos, foi possível observar que nessas oralidades vivas se encontram concepções filosóficas, pedagógicas e políticas de extrema importância para a vida do povo Krahô; esses materiais revelam uma metodologia e saber próprios que se conectam com a ecologia do mundo, onde refinadas noções de convivência ética entre os seres se mantêm em circulação de geração em geração. O conjunto de 31 Cantos da Madrugada ensinados por *Pêhàre* (o pássaro Xexéu) nos faz entrar em contato direto com teorias e epistemologias que além de equilibrar a cosmopolítica da Terra, formam a “pessoa *Mêhĩ*” (PRÛMKWÝJ, 2017) — cada espécie-sujeito-coletivo que se apresenta cantando em um determinado repertório, traz seus conhecimentos e alteridade, compondo o quadro de referências que constitui a ontologia *Mêhĩ*.

Gersem Baniwa (2023) defende que após duas décadas de conquista da educação superior pelos povos indígenas, deveríamos estar priorizando construir solidariamente uma ciência verdadeiramente plural, ecumênica e pluriepistêmica (BANIWA, 2023; RAMOS,

2023). Seria uma forma de superação da ciência monoepistêmica e monocultural, que considera os conhecimentos indígenas e tradicionais como pré-científicos ou mesmo não científicos. Segundo os autores, faz-se necessário debater a questão central e mais cara para a academia, que é a noção de “ciência”; na construção dessa tese buscamos uma perspectiva intercientífica que nos levou a reconhecer o fazer musical dos *Mêhĩ* como uma maneira de se fazer ciência e educação; os conhecimentos que apresentaremos ao longo do texto foram produzidos a partir da perspectiva intercultural, levando-se em extrema consideração o fato de ser um diálogo entre ciências distintas.

Ao longo do processo de pesquisa foi ficando evidente que os termos centrais da temática em questão como “música”, “ciência” e “natureza”, claramente não dariam conta dos sentidos da experiência e concepção *Mêhi*; por isso fizemos questão de priorizar no texto as categorias utilizadas na própria língua Timbira, como: *Côjkwakat*; *Me icrer*; *Ahcunĩ jarkwa*; *Pàrkô jarkwa*; *Mam mẽ hũjarênxà* — mas por vezes usamos também termos genéricos em português, que são adotados pelos próprios Krahô ao se comunicarem conosco, por isso se exige do leitor a consciência e a atenção de que um universo como o dos *Mêhĩ* não cabe na língua da colonização. Os recentes trabalhos de pensadores indígenas trazem esse exercício da desconstrução de termos e nomenclaturas para que fiquem cada vez mais explícitas as enormes diferenças existentes entre nossas cosmologias; dentre os autores indígenas cujos trabalhos nos inspiraram estão: Izaque João (2011; 2022) do povo Guarani Kaiowa; João Paulo Lima Barreto (2018; 2021) do povo Tukano; Davi Kopenawa (2015), do povo Yanomami; Carlos Papa (2021 e 2022) do povo Guarani; Tõrãmã Kêhĩri (1995) do povo Desana; Israel e Sueli (2024) do povo Maxacali, dentre outros.

Também os estudos desenvolvidos por antropólogos não indígenas sobre essas musicalidades, vem mostrando o quão valiosos são esses patrimônios imateriais como janelas etnográficas ímpares que nos conduzem de forma muito direta e profunda à perscrutar os complexos universos indígenas; nesse sentido se destacam as pesquisas de Menezes Bastos (1976), Travassos (1984), Aytai (1985), Piedade (1997; 2004), Montardo (2002), Seeger (2004), Mello (2005), Herbetta (2006), Tugny (2009; 2011), Eduardo Pires Rosse (2011), Stein (2009), Lima Rodgers (2014), Jamal (2027), Spensy (2012).

As obras dos antropólogos Julio Cesar Melatti (1970, 1974, 1976, 1978), Maria Elisa Ladeira (1982, 2012, 2013), Gilberto Azanha (1984) e Manuela Carneiro (1978), foram fundamentais para compreensão de questões sócio-culturais e cosmológicas que pautaram

nossos estudos; apesar desses autores não terem se dedicado mais especificamente sobre os cantos, todos eles os reconheceram e os destacaram por sua importância na vida *Mêhĩ*; foi Kilza Setti (1995) que elaborou o primeiro ensaio de fatos etnográficos sobre os sons e instrumentos da Aldeia Rio Vermelho; mais recentemente Soares (2015) publicou sobre os cantos do ritual *Pempcahâc* dos Canela-Rãmkkãmẽkra; Panet (2008), sobre a música dos Kanela Ramkokamekra; Aldé (2013), Borges (2014) e Morim de Lima (2016) produziram etnografias sobre os rituais do Plantio do Milho (*Põhyjõcrow*), do Peixe e da Lontra (*Tep mẽ Tere*) e da Batata-Doce (*Jãtjõpĩ*) respectivamente, onde apresentam transcrições e reflexões sobre esses repertórios; e em 2020 a tese de Ian Packer trouxe uma importante e sensível contribuição sobre as artes verbais e os cantos de Maracá do povo Krahô.

A entrada de elementos externos — como a própria escola (iniciada na década de 1970¹⁸), a chegada da energia elétrica (em 2007) e da internet (em 2018) — impactou de diferentes maneiras as dinâmicas das Aldeias. Preocupados com a perda crescente de seus repertórios ancestrais os Krahô vem se engajando em ações para salvaguardar seus valiosos *corpus* mítico-musicais. A partir de um escopo comum dedicado a documentar e analisar partes dessa extensa oralidade, fomos tecendo diálogos que nos envolveram subjetiva e politicamente. O desejo de registrar as palavras e saberes dos mestres (as) reconhecidos (as) como verdadeiras bibliotecas vivas, foi uma demanda expressa tanto pelos professores quanto pelos mais velhos. Com base em registros, traduções e reflexões elaboradas ao longo de mais de uma década de trabalho colaborativo com professores, mestres e especialistas Krahô sobre suas *Me increr* (musicalidades), esta tese se debruça sobre o complexo Sistema Mítico-Musical *Mêhĩ*, buscando compreender um pouco de suas origens, organização e dinâmicas. Esse longo processo de documentação e pesquisa colaborativa propiciou que esta tese fosse construída prioritariamente a partir das falas dos próprios especialistas e mestres(as) *Mêhĩ* — o que, sem dúvida, lhe confere seu principal valor.

Os *Mêhĩ* (Krahô) e o Cerrado Timbira

Atualmente, cerca de 3 mil Krahô (IBGE 2022) vivem em 40 aldeias distribuídas em uma única Terra Indígena de 3.200 km², demarcada e homologada no nordeste do estado do

¹⁸ Informação direta da antropóloga Maria Elisa Ladeira, que iniciou esse trabalho junto com Gilberto Azanha no ano de 1975 na Aldeia Pedra Branca.

Tocantins — esse território também conhecido como Kraolândia, está localizado nos municípios de Goiatins e Itacajá e é considerado a maior área de reserva contínua da biodiversidade do Cerrado¹⁹. Os Krahô são Timbira²⁰, nome que designa um conjunto de povos do Cerrado, que falam a mesma língua e possuem a mesma raiz cultural. De família linguística Jê e tronco Macro-Jê, os Timbira são habitantes imemoriais dos Cerrados do Planalto Central Brasileiro. Segundo estudos arqueológicos, seus ancestrais ocuparam a região há mais de 12 mil anos. Os *Mêhĩ* são filhos do Cerrado, *Pàrkô*; compõem os Timbira os povos Apinayé, Krahô, Krikati, Gavião *Pykobjê*, Gavião *Parkatejê*, *Apanjekrá-Canela*, *Ramkokamekrá-Canela*, *Krepynkatejê* e *Krênjê*; dentro destas denominações construídas na relação de contato com a sociedade nacional, existem outros subgrupos, antes autônomos politicamente, como os *Põncatejê*, *Pihàcamekra*, *Mãkraré*, *Pãrecamekra*, *Kěnkatejê*, *Xàcamekra*, *Crôrekamekra*, *Carencatejê*, *CyKoiõre*, entre outros.

Os Krahô se reconhecem e se organizam em três principais grupos étnicos: os *Mancraré*, os *Kenpocateje* e os *Hacotcateje*. Estas classificações se manifestam ritualmente e em cisões de aldeias. Vários dos grupos Timbira chamam a si mesmos e entre si de *Mêhĩ*. No século XX diversos autores publicaram sobre as narrativas míticas desses povos; as obras de Pompeu Sobrinho (1935), Nimuendaju (1939, 1946), Schultz (1950), Chiara (1982), Melatti (1978, 2010) e Crocker (1990) tornaram-se as principais fontes das narrativas jê analisadas por Lévi-Strauss no primeiro volume das *Mitológicas* (2004 [1964]); além de especialistas como Melatti (1970 [1963]), DaMatta (1970, 1977) e Carneiro da Cunha (1987), Ladeira (1982, 2012, 2013) e Azanha (1984), cujas importantes publicações sobre a mitologia Timbira e aspectos de suas relações sociais nos deram chão para caminhar. No início do século XX, Curt Nimuendajú, o etnólogo pioneiro no estudo desses povos, utilizava a expressão “Paiz Timbira” (LADEIRA, 2012, p. 8-9) para se referir à grande unidade étnica existente nessa região do planalto central; algumas características em comum são bastante explícitas e facilmente identificáveis, dentre elas: as aldeias circulares, o sulco horizontal no corte de cabelo, as rodela auriculares e as corridas de Toras (NIMUENDAJU, 1946, p. 165-166) — mas existem outras tantas semelhanças menos visíveis entre os Timbira, como os próprios conjuntos de narrativas e de cantos, muito menos estudados.

Durante milênios os Timbira percorreram, co-criaram e cantaram os diversos ambientes que formam o Sistema Biogeográfico do Cerrado, termo cunhado pelo prof. Altair Sales

¹⁹ <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3735>.

²⁰ Informações sobre os Timbira disponíveis no site <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Timbira>.

Barbosa que defende um olhar sistêmico que inclua, não apenas sua constituição botânica e faunística, mas também a gênese e evolução das bacias de sedimentação geológicas, que segundo nos explica, definem a diversidade dos ambientes - também conhecidos como ecossistemas e ainda como, subsistemas²¹ por especialistas.

Através de seus cantos os Timbira celebram uma das maiores e mais antigas biodiversidades do planeta; através de suas Festas-rituais (*Amjikĩns*) eles movimentam gigantescos repertórios mítico-musicais que evocam e revelam as perspectivas, personalidades, gostos e conhecimentos de uma miríade de seres que com eles coabitam o Território.

Os cantos reforçam o conhecimento que os Timbira possuem sobre o ambiente: pode-se dizer que o mundo é cantado por estes povos, e canta-se praticamente todo o tempo numa aldeia Timbira. Tudo tem seu canto. As pequenas bolhinhas d'água formadas pela rãzinha quando respira. As cores inusitadas de algumas joaninhas. Formas de arbustos e flores do cerrado. A elegância do caminhar da onça. Tudo que particulariza cada ser ou momento é textualizado no canto. (LADEIRA, 2012, p. 120-121)

Apesar da nossa pesquisa ter sido feita exclusivamente junto aos Krahô, sabemos que são cantos e epistemologias possuem raízes cosmológicas comuns aos demais Timbira; por isso, de certa forma os materiais e as reflexões abordados neste trabalho dizem respeito a todos esses povos, guardando, é claro, as devidas especificidades, que aliás eles gostam de diferenciar e intercambiar²²; a autodenominação *Mêhĩ* usada ao longo de todo texto, apesar de se referir aos Krahô, nos remete também a esse conjunto maior de povos, todos filhos e filhas desse amplo horizonte sócio-cultural.

Atualmente os povos Timbira vivem em territórios desconexos e sofrem as mais diversas pressões do entorno, principalmente do agronegócio e de obras de infraestrutura como

²¹ Desde 2002, Barbosa propôs o uso do conceito de sistema biogeográfico para descrever melhor essas grandes matrizes ambientais. Este conceito abrangente inclui diversos subsistemas e microambientes específicos. Um sistema biogeográfico é composto por uma combinação de fatores atmosféricos, hidrosféricos (relacionados à água), litosféricos (relacionados à terra) e biosféricos (relacionados à vida), além das populações humanas e elementos do entorno, como o relevo e o clima. Fatores externos, como a energia solar, também desempenham um papel crucial nesses sistemas. O Cerrado é composto por subsistemas específicos, caracterizados por suas fisionomias e pela composição vegetal e animal. Esses subsistemas são: Subsistema de Campo; Subsistema de Cerrado; Subsistema de Cerradão; Subsistema de Matas; Subsistema de Matas Ciliares; Subsistemas de Veredas e Ambientes Alagadiços (BARBOSA, 2003).

²² As relações entre povos Timbira são marcadas por trocas — de cônjuges, artefatos, cantos e conhecimentos — que possibilitam as variações de sua produção cultural (AZANHA, 1984, p. 18).

as hidrelétricas²³. A sobrevivência física e cultural dos povos Timbira depende da disponibilidade de uso de seus territórios tradicionais.

Objetivos na trajetória

Os velhos contam que quando nós cantamos estamos fortalecendo mais, tanto o ambiente, como nós; não só os espíritos, mas os espíritos das coisas, do mundo, do universo, isso que nós temos que procurar (Dodanin *Piiken* Krahô, apud ALDÉ, 2013, p. 55).

As *Me increr* (Musicalidades) ocupam um lugar muito importante para a memória e para o conhecimento, elas fortalecem o espírito das coisas do território, “do mundo” — conforme enfatiza o professor Dodanin; as cantorias são veículos de conexão entre os seres, transportando conhecimentos e perspectivas; para muitos povos indígenas, é nos cantos que suas ricas epistemologias circulam, orientando o viver. Nesse sentido, tenho acompanhado os esforços de professores e mestres da cultura empenhados em desenvolver ações e projetos que possam fortalecer e valorizar esses repertórios mítico-musicais. A professora e pesquisadora Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, uma das nossas principais interlocutoras neste trabalho, escreveu sua dissertação de mestrado sobre os resguardos praticados por seu povo; explicitando a importância das músicas em todos os processos que moldam a pessoa *Mẽhĩ*.

As músicas, também, têm um papel central nas práticas de resguardo. Todas as músicas vêm da natureza e acompanham os movimentos da comunidade. Há músicas para pescaria, caçada, casamento, consumo de alimentos. Assim, a escola precisa incentivar os jovens a conhecerem a organização da música. Acredito que a escola poderá ter um papel importante em documentar essas cantorias. Por isso, iniciei o uso de uma ferramenta metodológica com estudantes que se constitui em transcrever e desenhar na escola essas cantigas que trazem uma série de informações que os jovens não conhecem. É uma forma boa de ensinar a partir de uma construção conjunta com os estudantes. Nesse movimento da comunidade, cada família sempre participa da construção dos saberes, cada uma construindo atividades cotidianas. Os processos de iniciação das meninas e meninos para a vida adulta requer a participação das famílias e o envolvimento de todas e todos. As práticas de resguardo devem ser observadas nessa passagem para a vida adulta. (PRŨMKWỲJ, 2017, p. 23)

²³ Sobre as pressões contemporâneas nas terras Timbira, ver: <https://trabalhoindigenista.org.br/programa/timbira>.

Na perspectiva de assumir cada vez mais os desafios que se impõem na contemporaneidade, os Krahô vêm avançando continuamente nos estudos dos não-indígenas para que possam se posicionar cada vez com mais segurança e autonomia diante do sistema capitalista que insiste em violá-los de várias maneiras. O ingresso de indígenas nas universidades e a implementação de programas governamentais voltados para a valorização da diversidade étnica e cultural do país — principalmente depois de 2012, com a Lei de Cotas²⁴ — impulsionaram o debate crítico sobre as pedagogias e currículos monoculturais adotados pelo Estado nas escolas indígenas (FRANCHETTO, 2010; PIMENTEL DA SILVA, 2017; HERBETTA, 2018 e 2022).

Inspirados na força e significado das “retomadas dos territórios”, o movimento das “retomadas pedagógicas” vêm sendo encabeçado por professores indígenas de várias partes do país que desejam transformar suas escolas em espaços de resistência pautados na própria cultura (BABAU, 2019; PIMENTEL DA SILVA, 2016 e 2017). Nas reivindicações desses professores, fica claro que falta por parte do Estado e da sociedade, um melhor preparo e mesmo uma maior abertura por parte de gestores e professores não indígenas, para que de fato consigam colocar na prática escolar, suas ontologias e campos epistemológicos como fundamento.

O acesso ao ensino superior pelos povos indígenas propiciou uma maior consciência do quanto suas cosmologias estão apartadas da escola, e de que apesar de existir na Constituição Federal de 1988 a garantia de uma Educação Indígena diferenciada, bilíngue, intercultural, comunitária e de qualidade²⁵ em todas as aldeias, na prática, enfrenta-se uma série de dificuldades para sua implementação. Desde a década de 1990 professores Krahô vêm atuando fortemente pela garantia de seus direitos na área da educação e da pesquisa²⁶. A demanda dos professores indígenas do Tocantins pelo acesso ao ensino superior foi fundamental para

²⁴ “Em 2012, o estado brasileiro instituiu a Lei de Cotas, que destinava um certo percentual de matrículas em instituições federais de ensino superior para negros e índios. A partir daí, o número de universitários indígenas cresceu a estimados 10 mil (BANIWA, 2012), chegando, em 2019, a mais de 70 mil. Sem dúvida, as políticas de ação afirmativa muito contribuíram para esse aumento, pois foram pouquíssimos os indígenas que acessaram universidades públicas antes de em algumas delas existirem cotas.” (RAMOS, 2023).

²⁵ O artigo 210 da Constituição garante o uso das línguas maternas e processos de aprendizagem próprios dos povos indígenas.

²⁶ Através da Comissão dos Professores Timbira e em parceria com organizações como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Hempejxà*.

impulsionar a Universidade Federal de Goiás a criar, em 2006, uma Graduação em Licenciatura Intercultural²⁷.

Creuza *Prũmkwỳj*, Dodanin *Piiken*, Gregório *Hũhtê* e Joel *Cuxy* são alguns dos professores Krahô que vêm participando desses processos de luta e conquistas por uma Educação Indígena diferenciada. Com suas gentilezas, paciências, e acreditando nas possibilidades das propostas que fazíamos, eles foram fundamentais para a construção dessa tese; nas futuras publicações que pretendemos fazer, eles e os demais mestres com certeza constarão como co-autores. Os professores-parceiros nominados, estão entre os primeiros Krahô a ingressar na universidade pública, mais exatamente no Núcleo *Takinahaky* de Formação Superior Indígena (NTFSI), onde funciona a Licenciatura em Educação Intercultural da UFG. Ao longo de quase vinte anos de existência, o curso vem incentivando os alunos a realizarem pesquisas e trabalhos sobre seus próprios repertórios orais²⁸ - afinal é nessa magnífica imaterialidade que se encontram “as potentes bases epistêmicas para a superação das amarras da colonialidade do saber que tanto os oprime” (PIMENTEL DA SILVA, 2017).

As produções acadêmicas dos alunos indígenas vêm confirmando que é na oralidade e na musicalidade que as ciências e pedagogias indígenas vivem, e por isso essa perspectiva deve ser seriamente considerada (KÂMÉR, 2020; HERBETTA, 2016a, 2016b; PÔCUHTÔ, 2017). Nas palavras da saudosa mestra prof^a. Maria do Socorro Pimentel da Silva, fundadora da Licenciatura Intercultural que viu maravilhada os conhecimentos indígenas impactarem vários pilares da universidade:

Exige-se, ainda, a elaboração de novos conhecimentos que se expressam em ideias, conceitos, paradigmas imprescindíveis à construção de matrizes epistêmicas interculturais, orientadas para o enfrentamento de estruturas de educação governadas pelas concepções: monolíngue, monocultural e disciplinar. (PIMENTEL DA SILVA, 2017)

²⁷ Com sede em Goiânia, o Curso de Licenciatura Intercultural da Universidade Federal de Goiás (UFG), criado em 2006, é coordenado pelo Núcleo *Takinahaky* (NTFSI) e atende aos indígenas do Território Etnoeducacional da Região Araguaia-Tocantins, do Parque Indígena do Xingu e da Terra Indígena *Xakriabá*, falantes de línguas pertencentes aos troncos Tupi e Macro-Jê e às famílias Carib, Aruak, Bororo e Trumai. Estudam aí cerca de 300 indígenas, em sua maior parte professores, provenientes dos estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Maranhão e Minas Gerais, pertencentes a 27 distintas etnias.

²⁸ Algumas dessas produções estão disponíveis na Plataforma de Criação e Circulação de Material Didático Indígena “Alfabecantar: cantando o Cerrado vivo”, no site <https://alfabecantar.com.br>.

Envolvidos nessas reflexões e nos debates sobre decolonialidade e revalorização dos saberes ancestrais, professores Krahô²⁹ identificaram nos cantos uma matriz epistêmica fundante de sua cultura e educação (PECHINCHA, 2016).

Queremos incentivar os jovens para aprender a cantar as músicas ancestrais, para continuarem a ser índios Krahô; gravar as músicas características das Festas tradicionais que o Krahô tem ainda resistentes na comunidade; incentivar os jovens da aldeia e de outras Aldeias Krahô; ampliar, colocar os *increr* [cantores] na escola através da escrita, da imagem, através do áudio, através do audiolivro, tudo isso queremos fazer; nosso ideal é pegarmos o gravador para registrar os *increr* e *hõkrepôj* [cantoras] que ainda temos no Krahô, pois eles estão indo embora e levando toda a importância das *increr* [músicas], tudo que eles aprenderam está indo embora, e nós não estamos fazendo nada; meu ideal é chamar dez pessoas, *increr*, chamador, o que usa Cabacinha, *Pâtwy*, e passar pelo menos uma semana juntos para fazer um trabalho bem *impej* [bom] mesmo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

²⁹ Turmas vinculadas ao Comitê Timbira, do Núcleo Takinahaky da UFG, coordenado pelo prof. Alexandre Herbetta, que vem estimulando as pesquisas no campo da antropologia e etnomusicologia.

Caminhos trançados na interculturalidade

O sonho, quando você quer se comunicar, ou o sonho quer falar algo pra você, você já desenvolve os códigos; porque somos energia e cada energia tem um jeito de ser; o sonho são muitos enigmas que só o tempo vai trazer essas afirmações; desenvolvimento da compreensão dos códigos. Me alimentei pelo meu enxergar - seria isso a tradução de sonho para nós – hoje me alimentei da minha própria visão. (Carlos Papá, 2021)

A primeira vez que estive na Terra Indígena Krahô foi em 2004, para participar de uma Feira de Sementes Tradicionais promovida pela Associação das Aldeias Krahô-Kapey em parceria com a Embrapa; dois anos antes eu havia sido convidada para trabalhar no Instituto do Trópico Subúmido (ITS) da PUC Goiás, para integrar o projeto “Sons do Cerrado” — sempre digo que foi o pife, ou a flauta, que me abriu as portas da academia. Tinha retornado para Goiânia com meu companheiro e filhos pequenos, depois de um período de dez anos vivendo no Rio de Janeiro, onde me formei em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio). Quando ingressei no ITS, instituto que se dedicava ao conhecimento, difusão e proteção do Cerrado, me deparei com colegas de várias áreas do conhecimento, entre eles geógrafos, historiador, arqueólogo, ornitólogo, bióloga, botânica, que tocavam inúmeros projetos, como o de plantas medicinais, abelhas meliponárias, alimentos de frutos nativos — todos com foco no Cerrado; essa longa convivência com pesquisadores dedicados às ciências da natureza somada à minha formação na música, me ajudariam a compreender o que me diziam os Krahô.

Eu vinha lendo com curiosidade aqueles fascículos enormes que o Instituto Socioambiental (ISA) publicava e que estavam disponíveis na biblioteca do ITS. As notícias eram impressionantes, ir tomando consciência das violências pelas quais os povos indígenas passavam foi impactante afinal, vivíamos bastante alheios ao que se passava nos territórios; à medida que eu entrava em contato com aquelas realidades através dos livros e depois de vídeos e filmes, de certa forma sabia que se chegasse até eles me envolveria radicalmente. A minha primeira ida à uma Terra Indígena, foi durante a Feira de Sementes Krahô; naquela época, o Coletivo Magnífica Mundi (FIC³⁰, UFG) estava desenvolvendo um projeto de rádio

³⁰ Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG).

comunitária instalada dentro do Território; os *Mêhĩ* já sabiam operá-la, faziam programações, entrevistas e colocavam músicas de *Cupẽ* e algumas poucas das suas no ar, existiam poucos registros; as ondas da rádio *Hartant* chegavam à todas as Aldeias Krahô e mesmo até algumas cidades da região — os *Mêhĩ* estavam animados mas careciam de terem suas músicas digitalizadas para vinculá-las com a abundância que gostam; sabendo da minha área de atuação, me pediram apoio na construção de um acervo sonoro que atendesse não só à rádio mas que tivesse também o sentido de salvaguardar partes importantes de seus *Corpus* Míticos-musicais. Foi dessa forma que me aproximei dos *Mêhĩ* — através da música; desde o início, eu tinha consciência de que seria um percurso também de militância, uma realidade onde a vida está sempre sendo ameaça; a partir desse primeiro encontro não nos abandonamos mais, e o caminho foi de muitas batalhas, trabalho, conscientização e muita aprendizagem, sempre junto aos *Mêhĩ*; com eles desenvolvi muito minha capacidade de escuta e aprendi a ouvir o que ainda não sabia.

A expressão *Japac kre*, traduzida como “buraquinho do ouvido” também designa inteligência no ouvir; o termo *Japac kre* está impregnado de sentido ético e pedagógico, apontando qualidades que devem ser desenvolvidas pela pessoa *Mêhĩ*; as diversas narrativas sobre a aprendizagem dos cantos contam sobre os pajés ancestrais, que com ouvidos bem treinados, conseguiram trazer dos três mundos da Biosfera os repertórios que até hoje são cantados nas Aldeias Krahô. Para os *Mêhĩ*, o Cosmos inteiro canta e se comunica através dos sons, por isso, saber ouvir é imprescindível num mundo que depende dessa fina acústica para se manter de pé e em equilíbrio.

Foi em 2009 que começaram a chegar em Goiânia (onde moro) os primeiros professores Krahô para cursar a Licenciatura Intercultural na UFG, a partir daí passamos a nos reencontrar semestralmente e a fazer planos juntos; depois de quinze anos as novas gerações continuam vindo em busca do ensino superior, chegam desejando aperfeiçoamento profissional, ganhar um diploma, mas principalmente, se apropriar de ferramentas para defesa dos seus; a importância das cantorias ancestrais para a educação está cada vez mais evidente e é contando com elas que pretendem redesenhar o formato dos currículos e do funcionamento de suas escolas estatais - que apesar de bilíngues ainda são bem pouco diferenciadas; apesar dos esforços dos professores Krahô ainda existe muita resistência por parte das secretarias de educação e seus gestores locais. A implementação de novos Planos Políticos Pedagógicos *Mêhĩ* elaborados em bases próprias, representaria uma brecha revolucionária dentro de um sistema educacional (ainda) extremamente colonizador.

Programa de Documentação das Sonoridades Indígenas (Prodocson)

Em 2011, fomos convidados pela prof^a. Rosângela Tugny³¹ para participar junto com outras cinco etnias, do Programa de Documentação das Sonoridades Indígenas (Prodocson)³² uma iniciativa do Museu Nacional dos Povos Indígenas/ Fundação Nacional do Índio (Funai), uma ramificação do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (Progdoc), que contou com o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O Prodocson, foi o primeiro programa em esfera Federal a se dedicar exclusivamente ao foco das musicalidades indígenas, mas infelizmente, com o golpe que tirou Dilma Rousseff da Presidência da República em 2016, ele foi interrompido.



Figura 4 – Visita de Getúlio *Kruwakraj*, José *Hiku*, Creuza *Prũmkwỳj*, Nerida *Paxen* e Hökrã *Krahô* no Museu Nacional dos Povos Indígenas para atividades do projeto Prodocson, 2015.
Fonte: arquivo do Museu Nacional dos Povos Indígenas.

“O Trabalho da Memória através dos Cantos”, projeto-piloto de mapeamento e registro de patrimônios sonoro-performáticos envolveu os Enawene Nawe, Tikmũ’ũn/Maxakali,

³¹ Etnomusicóloga professora titular da Universidade Federal do Sul da Bahia. Coordenou Laboratório de etnomusicologia da UFMG e o Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas (Prodocson-FUNAI); em colaboração com especialistas dos repertórios de cantos do povo Tikmu’un-Maxakali, organizou a tradução, edição e publicação de filmes, gravações, livros de tradução de cantos e mitos e livros didáticos. Coordena o Grupo de pesquisas (CNPq) Poéticas ameríndias e é integrante do INCT de Inclusão do Ensino Superior e na Pesquisa (CNPq).

³² Mais informações em: www.museudoindio.gov.br/pesquisa/projetos.

Baniwa, Guarani-Mbyá, Guarani-Kaiowa e Krahô. Durante os anos em que o projeto avançou, realizamos quatro idas ao território Krahô reunindo professores(as), historiadores(as), cantores(as) e demais especialistas das artes verbais de várias aldeias, todas pessoas reconhecidas por seus saberes. No capítulo 1 apresentaremos um por um nominalmente, indicando os repertórios escolhidos e registrados, dando uma pequena noção do patrimônio oral vivo existente no acervo que montamos e nas Aldeias. Nesses encontros contamos com o antropólogo Leonardo Pires Rosse, que participou de todas as viagens sendo responsável também pelos registros de áudio, e com a antropóloga Ana Gabriela, que se juntou ao trabalho entre 2012 e 2014, participando da documentação e qualificação de três *Amjĩkĩn* ligados ao Milho, e viabilizando posteriormente uma publicação em co autoria *Mẽhĩ* em livros especializados no Brasil e na França³³. Também estivemos em visita ao MNPI (Funai-RJ) em três ocasiões levando mestres e professores. Abaixo, quando Getúlio *Kruwakraj* esteve lá participando de uma Oficina de qualificação junto a outros mestres Krahô.



Figura 5 – Getúlio *Kruwakraj* se vendo em registro feito décadas antes no próprio Museu Nacional dos Povos Indígenas para atividades do projeto Prodocson, 2015. Fonte: arquivo do Museu Nacional dos Povos Indígenas.

Todas as atividades de pesquisa nas Aldeias foram coordenadas pelos professores e suas equipes locais. Na etapa de 2014, foi realizada uma oficina de filmagem, com Bruno Vasconcelos, e em 2015 uma oficina de edição de vídeo no MNPI no Rio de Janeiro. Nas

³³ “Histórias e Cantos do Milho Krahô: as muitas vozes do Cerrado”, por Ana Gabriela Morim de Lima, Creuza *Prũmkwỳj* Krahô e Veronica Aldé, capítulo do livro *Vozes vegetais* (coletânea), de Joana Cabral de Oliveira e outros (orgs.). Em francês, “*Histoires et chants du maïs krahô, Les nombreuses voix du cerrado*”, do livro *Voix végétales*.

qualificação dos cantos junto aos mestres, tivemos a participação de desenhistas, que produziram com suas ilustrações outro tipo de escritura.



Figura 6 – Durante as atividades de trabalho do projeto Prodocson, Getúlio *Kruwakraj*, João Duruteu *Xaj* e Olegário *Tejapoc* junto com outras lideranças e cantores; Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: arquivo pessoal da autora.



Figura 7 – Pesquisadores Krahô registram grupo de especialistas das artes verbais na Aldeia Cachoeira, durante trabalhos do projeto Prodocson, 2012. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Em 2012, no segundo ano de projeto, quando estávamos na Aldeia Cachoeira para documentar o *Amjĩkĩn Cacot*, as lideranças locais se mobilizaram sugerindo que no último dia do encontro fizéssemos uma gravação específica somente com os cantores e cantoras “profissionais” — cada um(a) escolheria um ou dois cantos para apresentar e registrar. O local escolhido foi debaixo da sombra de uma grande mangueira diante da *Wyhty* (Casa Ritual), descaracterizando os locais e horários tradicionais de cada canto, e com isso priorizando a documentação em si. Também não convocaram o coral completo das mulheres, apenas duas cantoras mais velhas, mestras dos cantos com seus instrumentos — *Hahĩ*, *Cratre* e o *Kõjker*. Desde então, esse formato de ação, que eles intitularam de “Encontro de Cantores Krahô”, tem se repetido como uma metodologia própria para salvaguardar determinados repertórios que, por um motivo ou outro, são considerados mais frágeis ou mesmo ameaçados.



Figura 8 – Registros durante etapa do projeto Prodocson na Aldeia Cachoeira, 2012.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Através do Prodocson pudemos de forma mais contínua e sistemática realizar um importante trabalho de documentação dos repertórios mítico-musicais *Mêhĩ*. No acervo sonoro construído ao longo desse tempo, foram registrados inúmeros Repertórios de Cantos além de depoimentos e explicações, grande parte na própria língua, somando mais de 100 horas de gravação³⁴; documentamos repertórios específicos que são movimentados apenas em determinado *Amjĩkĩn*, como os ligados ao Milho, e outros tantos que acompanham o movimento de algum ciclo cósmico como o dia, o mês, ou outros ciclos ecológicos. Esses conjuntos podem também se organizar por origem ou local de apresentação na Aldeia — como por exemplo os cantados no *Cá* (Pátio Central), no *Krĩcape* (Círculo da Aldeia) ou ainda na *Wỳhty* (Casa Ritual) como veremos mais detalhadamente ao longo da tese.

³⁴ Total aproximado de horas gravadas resultantes de quatro idas ao Território Krahô pelo Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (Projeto 914BRA4010) durante os anos 2011, 2012, 2013 e 2014, cada ano possui uma planilha descritiva específica; esses materiais foram devidamente entregues ao Museu Nacional dos Povos Indígenas do Rio de Janeiro.



Figura 9 – Desenho produzido por Rogério Krahô durante oficina de qualificação dos cantos na Aldeia Manoel Alves, em 2011. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Documentamos três *Amjîkîn* ligados ao Milho Krahô: *Põhy Jô Crow* (Ritual do Plantio do Milho, na Aldeia Cristalina em 2011); *Cacot* (preparação de jovens guerreiros, na Aldeia Cachoeira em 2012); e *Põhyre* (Ritual da Colheita do Milho ou Feixe de Milho, na Aldeia Pé de Coco em 2014). Desses conjuntos, conseguimos qualificar os cantos do *Põhy Jô Crow* e do *Põhyre*, com as devidas transcrições na língua, traduções para o português e exegeses. Além das publicações citadas anteriormente e de um artigo na Revista Anuário Antropológico (2020), foi também a partir da etnografia do Milho que elaborei minha dissertação de mestrado no MESPT/UnB — que incluiu um texto e um documentário intitulados “Sustentando o Cerrado na respiração do Maracá” (2013).

Tivemos oportunidade de apresentar esse trabalho em encontros e eventos na PUC Goiás, na UFG, na UnB, no México e no Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina (Cipial) em Brasília — fazendo circular os conhecimentos que os mais velhos pediram para soltar pelo mundo. Sobre isso, me lembro da primeira vez que, em reunião com as lideranças, eu explicava sobre a anuência que precisavam assinar, e reafirmava que ninguém poderia utilizar o material sem autorização deles e tudo ficaria seguro no Museu, e coisa e tal,

foi quando *Tehapoc* pediu a palavra e, um pouco impaciente, disse que eles queriam exatamente o contrário, que estavam gravando para espalhar sabedorias, e não para guardar.

Ainda não conseguimos produzir o material didático bilíngue sobre o Milho para as escolas Krahô conforme prometido, mas esta é uma prioridade nesse próximo ano, e quem sabe também conseguimos que chegue até as escolas *Cupê* da rede pública de ensino, conforme indicado pelo sábio ancião.

Do jeito que nós estamos fazendo, nós quer é para o colégio, não é só dos meus não, pra todos os colégios; era isso que nós estamos aguardando, só esperando, nunca as pessoas não lembrava; eu não vou amostrar tudo não, até no meio, o restante eu carrego tudo e pronto — é isso que estamos querendo deixar, o livro, o CD e o DVD; os três, espalhando para os colégios. (Olegário *Tehapoc* Krahô, Aldeia Pé de Coco, 2014)

Todos os registros feitos nas Aldeias foram depositados no Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI), compondo o acervo do Prodocson. Cada conjunto conta com suas respectivas planilhas, contendo informações básicas e pequenas descrições de cada faixa. Também foram entregues cópias em *pendrives* para as Aldeias participantes; diversas vezes os presenciei utilizando-os acoplados a caixas de som nas aldeias onde as músicas são sempre muito apreciadas; quando os *Mêhĩ* estão nas cidades, escutar essas cantorias representa um alívio no coração apertado de saudades, e muitas vezes ao escutá-las choram de saudades.

Todos os Cantos *Mêhĩ*

As músicas, é saúde, é tudo! Tudo que está em cima do planeta Terra, o que o Krahô enxergou mesmo, como a árvore, os rios, enfim, tudo que tem um nome, ali, tudo a gente canta nas músicas. É importante e muito bom. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

Tudo que existe sobre a Terra e que os *Mêhĩ* conhecem pelo nome tem sua própria cantiga, nos afirmam eles; estamos falando de um povo que habita o Cerrado há mais de 12 mil anos, sempre pesquisando em intrínseca relação com o ambiente, e podemos então imaginar que eles conheçam e nomeiem uma infinidade de seres — do inseto mais minúsculo ao maior

mamífero, que atualmente é a Anta; todos eles cantam e são cantados pelos *Mêhĩ*; ao cantarem animais, plantas, minerais e todos os demais seres, apresentando não apenas seus nomes mas uma série de conhecimentos ancestrais trazidos por essas próprias alteridades, os *Mêhĩ* movimentam uma das maiores biodiversidades do planeta; segundo nos explicam, os cantos propiciam a comunicação entre-espécies, que por sua vez se organizam em grupos ou famílias que se mantêm em relação “ligados naquela alegria, naquele respeito” — o canto aciona a cosmopolítica do Território.

Então aquele conjunto que tá sempre agrupado, a gente tem que levar a verdade, levar a sério, e lembrar todo aquele grupo de música, porque mesmo se você deixar uma ou duas, aí você pode estar sendo pecado; e aqueles que você não cantou, que não cantaram junto com aqueles do grupo, vai ficar com vergonha, vai ficar sem jeito porque você não lembrou dela, ou dele, então é assim — música é como se fosse a gente, como fosse a humanidade, aquela conexão que a gente tem, que a gente não percebe mas visivelmente a gente tem essa interligação de respeitar a música. A gente tem essa consideração, quando nós cantamos a gente já prepara pra poder cantar aquela música bem considerado, bem tratado, com respeito — então é por aí mesmo *Pĩnxwỹj*.
(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, out. 2024)

“*Mêhĩ Crerxà Cunea*: Todas as músicas Krahô” foi o nome escolhido por Gregório *Hũhtê* para seu projeto de mestrado em Antropologia Social do PPGAS da UFG; título que ele fez questão de repetir na proposta do “Festival Todas as música Krahô” — projeto aprovado em edital de Apoio e Incentivo à Cultura dos Povos Indígenas ligado ao Ministério dos Povos Indígenas³⁵. Em 2021, realizamos na Aldeia Areia Branca outro projeto, que recebeu o nome de “*Increr Pictor Jakopxà*: Pesquisando as Músicas que não estamos cantando mais” — submetido ao edital de microprojetos do Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN), que visava justamente ir atrás das músicas que estivessem adormecidas na cabeça apenas de um ou outro especialista, correndo risco de desaparecer. São pequenos exemplos que mostram existir uma preocupação em reunir a totalidade das músicas para que nenhuma mais se perca; existe o desejo explícito de contemplar na íntegra essa grande (bio)diversidade de cantos-falas que formam o *corpus* mítico-musical *Mêhĩ*, e o Cerrado.

³⁵ Projeto “Festival Todas as música Krahô” – Edital nº 16/2024, “Ancestralidade Viva: Apoio e Incentivo à Cultura dos Povos Indígenas”; Ministério dos Povos Indígenas.

Esse mesmo sentido sistêmico apareceu durante os trabalhos etnográficos específicos, como foi no caso do *Pêhàre* (Xexéu); ao falarmos nele, *Hũhtê* fazia questão de situá-lo num contexto maior, localizando o tempo primordial de quando a Aldeia dos Animais se desmanchou, contando como foi que tudo aconteceu, sobre outros mestres que como o *Pêhàre* ensinaram os cantos aos *Mêhĩ*; era importante nos mostrar que era a totalidade dessa grande e sensível teia que eles queriam preservar, sem excluir ninguém; afinal não eram cantos estanques, eram relações muito sutis e em redes, os que cantavam juntos; cantos que tinham origens, professores, repertórios e lugares específicos mas que compunham um sistema maior.

Ao longo do trabalho, foi ficando cada vez mais evidente a estreita relação existente entre o Sistema Mítico-musical *Mêhĩ* e o Sistema Biogeográfico do Cerrado. No início não imaginava que falaria sobre um tema tão amplo como esse, mas fui percebendo que para os meus parceiros *Mêhĩ* isso era fundamental; precisavam que nós, *Cupê*, compreendêssemos do que se tratava quando propunham projetos de salvaguarda de todas as suas *me increr* (musicalidades).

Portanto, esta tese tem também o objetivo político de mostrar a extensão e complexidade de um sistema como o de Cantos dos Krahô — que não difere em importância daqueles dos demais povos; a centralidade da “música” para todos eles está mais do que evidente, e há tempos reivindicam possibilidades de registrar suas bibliotecas orais vivas — seus anciões e seus mestres da oralidade. Nesse sentido, se faz urgente a necessidade de políticas públicas robustas e contínuas que contemplem a riqueza sem fim que são as musicalidades de cada povo.

Referências afirmativas: um chão teórico-político-militante

Então o que esses narradores fazem é uma espécie de respirar, você respira, você respira e então você narra, e é tão maravilhoso isso; é tão abundante pensar um mundo onde você respira e fala, em contraponto a esse mundo canalha que nós estamos experimentando, onde o conjunto de atributos que o sujeito tem que apresentar para ele circular nessa sociedade chega a ser escandaloso; então, não é suficiente você ouvir e falar para fazer parte dessa humanidade. (Ailton Krenak, “Escrevedeira”, Aula 1, 2022)

A lei de cotas e a abertura das universidades públicas para o ingresso de alunos indígenas vêm fomentando ricas experiências de diálogo e pesquisas que apontam para novos caminhos tanto nas academias como na política e nos debates internacionais que atualmente começam a identificar nos povos indígenas alguma esperança de salvação contra o aquecimento global e outros desastres do antropoceno. Dentre as iniciativas existentes no Brasil que fomentam uma radical participação indígena nas ciências, educação e arte, viabilizadas através de diálogos interculturais cada vez mais aprofundados, gostaria de mencionar três das quais fizemos (fazemos) parte. Cada uma com sua configuração específica, têm realizado experiências muito significativas e positivas no campo da interculturalidade, com especial destaque para as artes verbais, suas poéticas e metodologias, e tendo a educação indígena diferenciada como objetivo primeiro — é nesse contexto que nosso trabalho se insere. As reflexões e os efeitos políticos dessas experiências têm trazido resultados surpreendentes e inovadores que nos inspiram e nos interessam muito.

São movimentos-projetos-instituições que pensam e buscam maneiras de articular as teorias indígenas com ações políticas que questionem e proponham mudanças na estrutura neocolonialista vigente, considerando também as demandas específicas das populações envolvidas. Essas iniciativas se destacam por buscarem avançar nos formatos, metodologias e reflexões teóricas junto aos povos indígenas.

No âmbito do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena, onde também funciona o curso de Licenciatura em Educação Intercultural da UFG, está em desenvolvimento o projeto “Alfabecantar: cantando o Cerrado vivo”³⁶, que teve origem em 2012 e é coordenado pelo prof. Alexandre Herbeta. O conceito “alfabecantar” foi criado por Júlio Kâmer, pesquisador Apinajé e colega próximo, que vem refletindo sobre as Musicalidades Timbira; ele propõe concepções inovadoras e importantes sobre as possibilidades de letramento e educação ambiental através das músicas: “a musicalidade *Panhi* apresenta e produz um Cerrado vivo e sustentável. Ela é essencial no processo de formação escolar, pois pela musicalidade *Panhi* se dá um complexo processo de letramento de mundo” (KÂMÉR, 2019, p. 131); segundo Kâmer, “por meio da musicalidade temos acesso ao conhecimento da natureza” (2019, p. 127).

Nesta direção, o projeto Alfabecantar, que é desenvolvido de maneira colaborativa por pensadores, docentes, músicos, musicistas, indígenas e não indígenas, busca promover,

³⁶ Ver em: <https://alfabecantar.com.br/#oprojeto>.

igualmente, um amplo processo de interaprendizagem entre as pessoas envolvidas e entre elas e seus territórios. Visa também colaborar para a superação das lacunas ainda existentes na produção de materiais didáticos contextualizados e voltados principalmente para a educação escolar indígena. A coleção “Alfabecantar” conta com audiolivros, materiais na língua e bilíngues, além de outros³⁷ que buscam refletir sobre as possibilidades e condições de práticas pedagógicas musicais e decoloniais na escola, além de estimular a construção de novas matrizes curriculares, pautadas nas potencialidades presentes nos conhecimentos dos povos originários.

Outra iniciativa importante do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena (NTFSI) foi o curso de pós-graduação no nível de especialização que teve como objetivo apoiar professores e professoras recém-formados a pensarem e formularem durante a especialização propostas para reformular os Planos Político-Pedagógicos de suas Aldeias, contribuindo com uma ação de impacto direto não só nas escolas das Aldeias, mas também nas equipes escolares e nas secretarias de Educação.

Em 2021, Creuza *Prũmkwỳj* Krahô aprovou o projeto “*Pur kãm pyjê hôpenxà: o trabalho das mulheres na roça*”³⁸, e em 2023 ganhou um prêmio de reconhecimento pelo seu trabalho junto ao Coletivo *Mêhĩ* (Krahô): Mulheres-Cabaças e seus Corpos-Territórios³⁹.

Outra iniciativa que gostaríamos de mencionar aqui é o Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais⁴⁰; fiz parte da primeira turma, iniciada em 2011, e *Prũmkwỳj* da segunda, em 2015. O Mespt, como é conhecido, é uma iniciativa pioneira de promoção do diálogo de saberes no nível da pós-graduação. As turmas são multiétnicas, compostas por profissionais indígenas, quilombolas, sujeitos oriundos de outros contextos comunitários abarcados pela categoria Povos e Comunidades Tradicionais (PCTs) no Brasil, além de profissionais sem origem comunitária mas que atuam como aliadas(os) junto a PCTs, em posições institucionais diversas (órgãos do poder executivo e judiciário, organizações da sociedade civil e movimentos sociais).

³⁷ HERBETTA, Alexandre Herbetta (org.). Programa de Oralidade/ Revista *Pihhy*. *Antropologia Indígena*, podcast, 20 jan. 2023. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/3kuXfmzXh0axGiBH3sHzsT?si=HJ05Nx-_RGalmPq7KMAtrQ.

³⁸ Submetido ao edital de microprojetos do Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN).

³⁹ Edital de Premiação Cultura Viva – Sérgio Mamberti. Edital de Seleção Pública MinC nº 8, de 31/08/2023.

⁴⁰ O curso integra o Programa de Pós-Graduação em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (PPG-PCTs), um programa de caráter interdisciplinar que se realiza por meio da cooperação entre quatro unidades acadêmicas da Universidade de Brasília: a Faculdade UnB Planaltina (FUP), a Faculdade de Educação (FE), o Instituto de Ciências Sociais (ICS) por meio do Departamento de Antropologia (DAN), e o Centro de Desenvolvimento Sustentável (CDS).

Na minha dissertação, que contou também com um documentário⁴¹, trabalho o conceito de sustentabilidade a partir dos Cantos do Milho Krahô (ALDÉ, 2013); já *Prũmkwỳj* (2017) abordou a temática da sabedoria feminina sobre a prática dos resguardos ao longo da vida da pessoa; seu trabalho contou com uma técnica de foto-voz e o auxílio de sua orientadora para passar para o papel a pesquisa sistematizada oralmente através de fotos feitas pela própria autora. São tentativas de utilizar métodos que facilitem o pouso dos conhecimentos orais na escrita, uma vez que a obrigatoriedade de se expressar somente escrevendo limitaria muito a comunicabilidade de mestres como *Prũmkwỳj*. Seu trabalho de mestrado vem sendo discutido e analisado em várias universidades do país e representa um salto quântico na academia; a organicidade de sua escrita, que vem da oralidade, me inspirou no estilo utilizado nesta tese.

Em 2019, o Mespt organizou o 3º Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina⁴² (Cipial), na Universidade de Brasília (UnB), com o tema central “Trajetórias, narrativas e epistemologias plurais, desafios comuns”. O evento reuniu pesquisadores indígenas e não indígenas de diversos países e áreas do conhecimento para o intercâmbio de ideias, almejando ultrapassar limites disciplinares e fronteiras nacionais, além de promover diálogos interculturais e uma perspectiva comparativa sobre processos (históricos e contemporâneos) relativos aos povos indígenas no continente. Nesse encontro apresentamos o trabalho sobre os Cantos do Milho.

Outra mulher indígena que passou pelo Mespt e recentemente defendeu seu doutorado, Célia Xacriabá foi da mesma turma de *Prũmkwỳj*. Eleita em 2022 deputada federal por Minas Gerais, Celinha, como é mais conhecida, compõe a Bancada do Cocar⁴³, fazendo frente à ampla maioria de deputados do agronegócio; ela tem se destacado no Congresso pela inteligência sagaz, combatividade corajosa, elegância étnica e pelos discursos firmes e poéticos que profere sem esforços; junto com Sonia Guajajara, ministra dos Povos Indígenas, e Joenia Wapichana, primeira indígena a presidir a Fundação Nacional dos Povos Indígenas, elas assumem os principais cargos estratégicos para o movimento e para os povos indígenas — não por acaso são mulheres, e não por acaso os povos indígenas compreenderam antes que os demais que neste momento a Terra precisa delas e das sabedorias ancestrais nas quais foram forjadas; veremos ao longo da tese a importância do papel político e científico das mulheres também na cosmologia *Mẽhĩ*.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Y0XkeluG9U&t=906s>.

⁴² Ver em: <http://www.mespt.unb.br/index.php/acervo/3-cipial-1>.

⁴³ Em 2022 os indígenas elegeram a maior bancada para uma mesma legislatura da Câmara na história: são cinco representantes que se declaram de alguma etnia.

Nesse mesmo sentido do protagonismo feminino em esfera nacional, foi criada a Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade⁴⁴ (ANMIGA), que é uma articulação de mulheres indígenas de todos os biomas do Brasil; seus saberes, tradições e lutas somam e convergem, juntando mulheres mobilizadas pela garantia do direito à vida dos povos indígenas. Em manifesto, elas lembram à sociedade nacional que a mãe do Brasil é indígena — também ensinam que a Terra é irmã, é filha, é tia, é mãe, é avó, é útero, é alimento, é a cura do mundo. Trazem para a política categorias próprias e coletivas ampliando o sentido do que é ser mulher — “Mulheres terra, mulheres água, mulheres biomas, mulheres espiritualidade, mulheres árvores, mulheres raízes, mulheres sementes e não somente mulheres guerreiras da ancestralidade”. Seguem — como sempre fizeram, mas agora com mais voz — lutando pelas florestas de pé e o capitalismo no chão, pela justiça social, por demarcação dos territórios, pela saúde e educação de seus filhos e netos; elas sabem que para conter as mudanças climáticas precisam da “Cura da Terra” — são sementes de Maracá, e de futuros.

Acordes de um resguardo, e a elaboração da tese

O som percussivo da vida. Ah, se as pessoas se ligassem no som percussivo da vida! O que é o som percussivo da vida? É o som que embala a alma: é o som da água, é o som do mar, é o som das flores, das folhas, da terra, da pedra, de todos os instrumentos musicais. Sabe? É aquela coisa que a gente não premedita. Não vamos premeditar nada! Porcaria nenhuma! Não vamos premeditar nada! Por quê? Quem premedita não procura e jamais encontra. (Hermeto Pascoal)⁴⁵

Algumas das minhas principais e mais antigas referências pessoais são o indiano Krishnamurti e o multi-instrumentista cearense Hermeto Pascoal; seus pensamentos de alguma forma coincidem quando, por exemplo, ambos nos provocam sobre a necessidade de não predeterminar as coisas, para de fato acompanhar o presente como ele se apresenta, de momento a momento; para eles só se descobre o novo estando radicalmente atentos à realidade

⁴⁴ Ver em: <https://anmiga.org>.

⁴⁵ Disponível em: https://youtu.be/5M4rF_H6cBo.

da vida e dos sons; neste sentido, ter me dedicado por muitos anos ao estudo do improvisado através da flauta numa perspectiva “hermetiana” me ajudou a ser antropóloga.

Se você ouve através da barreira de seus desejos, então, obviamente, ouve sua própria voz; está ouvindo seus próprios desejos. E existe alguma outra forma de ouvir? Não é importante descobrir como ouvir não só ao que está sendo dito, mas a tudo — ao ruído das ruas, ao chilrear dos pássaros, ao ruído do bonde, ao mar agitado, à voz de seu marido, sua esposa, seus amigos, ao choro do bebê? Ouvir tem importância apenas quando não se está projetando os próprios desejos através dos quais se escuta. Pode a pessoa deixar de lado todas estas barreiras através das quais se ouve, e realmente ouvir? (J. Krishnamurti, *O livro da vida*)

Esses artistas-pensadores apontam para uma escuta sensível do mundo, para maneiras desimpedidas de transitar pela vida, ou pela música; segundo eles, é preciso estar no mundo de forma aberta para se surpreender e aprender com a realidade do mundo em si, ou das notas em si; no fazer antropológico, também se faz necessário uma postura o mais livre de conclusões possível, para que se possa enxergar da forma mais direta o que nos diz a própria etnografia, ou os próprios indígenas, ou como fui aprendendo, a própria Terra.

Eu achei que seria interessante a gente observar o trato possível entre quem habita esse oceano da oralidade e aquele que vai trans-criar essa narrativa que agora vai estar na pele de imagens; é muito poética a ideia que o papel seja essa pele de imagens, não é todo mundo que se expressa numa poética tão bela, é da verve desse narrador invocar as imagens mais sensíveis para falar do seu mundo porque ele sabe que está entregando um segredo pra alguém que apareceu no seu mundo inclusive como um fantasma, a gente não pode perder essa perspectiva; se a gente quiser conhecer um pouco desse trânsito entre a oralidade e a experiência de levar para pele de imagens, levar pro texto, levar para a escrita, é uma coisa que vale a pena, porque talvez reside aí um ponto muito esclarecedor dessa experiência que nós estamos compartilhando acerca da literatura feita por uma geração de autores indígenas onde *A Queda do Céu* tem a singularidade de ter sido escrito a quatro mãos. (Ailton Krenak, 2022)⁴⁶

⁴⁶ Fala transcrita pela autora durante o curso de quatro encontros virtuais entre março e abril de 2022 promovido pela Escrevedeira, “A escrita da oralidade na literatura indígena”, com o ativista Ailton Krenak e a antropóloga Aparecida Vilaça.

Quando entrei no doutorado sabia que tinha em mãos um rico tesouro para pesquisar; em cinco anos de projeto tínhamos registrado mais de 100 horas entre cantos e falas; comecei revisitando os materiais em áudio que tínhamos levantado; fui garimpando depoimentos e falas que estavam em português e à medida que os transcrevia e que ganhavam corpo no papel, aquelas palavras e frases passavam a fazer muito mais sentido do que à “primeira escuta”, afinal não são textos simples; ao escrever e poder ler e reler quantas vezes fosse necessário, eu aprendia as palavras principais, gravava os personagens e passava a fazer conexões entre as coisas; esse processo foi bastante longo mas aos poucos, aqueles conteúdos começaram a ter mais nexos para mim — percebi a importância que a escrita tem para pessoas que, como eu, foram formadas e formatadas através dela.

A elaboração da tese foi uma experiência intensa com a oralidade; por ser flautista e ter vivido os últimos 20 anos em uma chácara dentro de uma floresta, já tinha uma experiência auditiva bem apurada, mas mais para aves e instrumentos do que para gente; sempre estive em circunstâncias um pouco isoladas e a experiência de viver em coletividade e em intensa oralidade eu não tinha tanto.

Quem tem costume com a oralidade, quem tem a memória de uma vida coletiva num ambiente onde ouvir e falar são práticas valorizadas, e são elas que instituem de certa maneira a sociabilidade, você só participa daquele lugar porque você fala e escuta, então é muito interessante imaginar que algumas sociedades, o jeito de você estar dentro dela é falando e escutando, você não tem que fazer mais nada; quer dizer, é um tipo de experiência onde a utilidade, que é tão relacionada com sua participação em alguma coisa, ou seja que você só integra alguma experiência porque você tem algumas qualidades, já nesse caso, nós estamos imaginando sociedades que basta você ser capaz de ouvir e falar — é como se fossem as pré-condições para você participar daquele mundo, ouvir e falar, quer dizer, escutar e narrar. (Ailton Krenak, 2022)⁴⁷

Comecei ouvindo, tentando enxergar as coisas sem feito; fui escutando depoimentos, falas e os demais materiais que tínhamos gravado ao longo desses anos, mapeando assuntos e possibilidades, consultando as planilhas de áudio e me surpreendendo com tantas riquezas reunidas; um longo trabalho de escuta fina se iniciava e tudo me encantava, mesmo sem

⁴⁷ Fala transcrita pela autora durante o Curso de 4 encontros virtuais entre março e abril de 2022 promovido pela Escrevedeira “A escrita da oralidade na literatura indígena”, com o ativista Ailton Krenak e a antropóloga Aparecida Vilaça.

entender a língua; as melodias daquelas falas, os conteúdos explanados em português, os intervalos e harmônicos do canto coral, os ritmos do maracá e a poesia oriunda de um português usado de forma completamente original, tudo se comunicava; à medida que as falas em português ganhavam o papel, aquelas oralidades iam se revelando pura literatura, com um estilo próprio que lembra o genial escritor Guimarães Rosa — escutem como cada um, Guimarães Rosa e Getúlio Krahô, “saúdam” os buritizais a partir de suas próprias poéticas, que parecem irmãs:

O senhor estude: o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda – as águas levam – em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e de outro se alinhando, acompanhando, que nem por um cálculo. (Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

Onde tem pé de Buriti, tem Vereda, é domínio de água, já tem os igarapezinhos ocorrendo, um trabalho bem feito. [...] Por isso que os Krahô não perde o Buriti, não perde porque o óleo do Buriti é bom, a água de Buriti também é outro remédio, a água do pé mesmo você veja: água pura, é remédio, é fortificante. E o próprio sumo da fruta: tira óleo para o cabelo, tira o xampu da folha ou do fruto mesmo. Então é por isso que os *Mêhĩ* gostam de viver com o Buriti, e é sagrado, é do Deus, não é da gente não, é do Deus. (Getúlio *Kruwakraj*, Brasília, 2012)⁴⁸

Os *Mêhĩ* dominam de forma magistral a arte de falar e se comunicar, foi mesmo apaixonante enxergar que toda aquela oralidade era em si mesma uma literatura de altíssimo nível — as palavras escolhidas, o ritmo de sua poesia, os conhecimentos contidos em cada fala e depoimento, já eram completos — o trabalho estava pronto, só nos aguardando; na imaterialidade daquelas vozes e sons existiam mundos reais querendo se “amostrar”; tudo ali era música em meus ouvidos, e também ciência, mesmo diante de todos os meus “desconheceres” — quanta paciência tiveram.

⁴⁸ Transcrição de Sayonara Silva, colega do Mestrado em Sustentabilidade junto a Terras e Povos Indígenas.

O que resta de grandezas para nós são os
desconheceres — completou.
Para se enxergar as coisas sem feitió é preciso
não saber nada.
É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feitió.

(Manoel de Barros, *Retrato do artista quando coisa*)

O fato de os Krahô falarem bem o português de certa forma me eximiu um tanto de aprender a língua. Sabemos que essa falta compromete o trabalho antropológico, ainda mais por termos trabalhado com traduções, mas não consegui me dedicar a mais isso. O prof. Gregório *Hũhtê* Krahô, sempre muito seguro, me garantiu que poderia deixar com ele essa parte da escrita, que não haveria erro. Nosso maior mérito talvez tenha sido levantar tantas narrativas e poder trançá-las aos cantos, e ao que nos diziam os *Mêhĩ* — o mais difícil foi fazer essas costuras todas, identificar as conexões que nos aproximariam do sistema. Acredito que tudo o que reunimos aqui poderá ser aprofundado e aprimorado por linguistas e demais pesquisadores nos próximos anos.

O doutorado coincidiu com um momento muito sensível e difícil para minha família; meu marido estava em tratamento oncológico e em 2019 fez sua passagem, abalando profundamente a todos nós; ainda nos encontrávamos nos processos do luto quando veio a pandemia de covid-19, o isolamento e a dramática situação daquele período; para os povos indígenas a situação era ainda mais delicada, porque além do vírus tiveram que se defender dos ataques de um governo anti-indígena; mesmo de longe, conseguimos articular uma mobilização chamada *Salve Krahô*⁴⁹ para apoiá-los na criação de barreiras nas entradas internas, e outras providências, como máscaras, alimentos, medicamentos e orientações para que enfrentassem da melhor maneira possível a grande ameaça; depois que tudo passou, nos contaram que seus *wajacas* (pajés) já os haviam prevenido da doença muito antes da mídia internacional; eles se prepararam com suas medicinas vegetais fortalecendo a imunidade e quando o vírus chegou às aldeias Krahô, mesmo contaminando geral, não houve nenhuma morte entres eles.

Em casa, em pouco tempo tudo tinha mudado; eu, meus dois filhos jovens, minha nora e três cachorros compartilhávamos o período de isolamento social juntos; vivíamos o(s) luto(s),

⁴⁹ Ver em: <https://www.facebook.com/salvekraho>.

a pandemia e o terrorismo político instalado no país com o governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro; não estava fácil manter a sanidade de todos, quando uma novidade vegetal literalmente inundou nossas vidas; Jarbas, meu marido, assim que se aposentou resolveu montar uma estufa de tomates orgânicos na nossa chácara, e logo após sua partida aquelas mudinhas todas floriram e começaram a produzir absurdamente bem; de uma hora pra outra tínhamos 600 pés dando tomatões, tomatinhos cereja, roxinhos, tomates saladete, enfim, tínhamos que dar um jeito de escoar aquela produção. Para resumir a história, os meninos acabaram montando uma microempresa, a “Too Much, produtos orgânicos”, que plantava, vendia e entregava hortaliças, tomates e mais alguns outros produtos. Foi uma loucura, mas não tenho dúvida de que toda aquela trabalhadeira, que nos exigiu corpos disciplinados, ativos e fortes, nos ajudou a atravessar com os pés literalmente no chão o deserto temporário em que nos encontrávamos.

Foi nessa mesma época que as *lives* e cursos virtuais se multiplicaram na internet e passamos a ter acesso a falas de diversos pajés e pensadores indígenas⁵⁰; a chácara, o isolamento, os pássaros, as falas dos anciões, tudo veio vindo em grandes proporções em todos os sentidos; além das vozes *Mêhĩ*, tive o privilégio de poder escutar mestres de outros povos de grande sabedoria ancestral que me ajudavam a pensar e processar aquela longa pausa que às vezes parecia sem fim — enquanto lia e trabalhava na lida da casa, cozinha e chácara, ia recebendo também muitos ensinamentos através dos ouvidos.

Apesar de todas as dificuldades, consegui ir ao Território Krahô duas vezes durante o doutorado. A primeira em 2018, ficando quinze dias na casa do Sr. Getúlio *Kruwakraj*, e posteriormente, em 2021, para acompanhar a realização de dois microprojetos, sobre os quais falaremos em capítulos a seguir. A partir de 2022 tive a oportunidade de trabalhar na tradução dos cantos com o professor e cantor Gregório *Hũhtê* Krahô, ele foi responsável por transcreverlos na língua e traduzi-los para o português, também elaborou as exegeses do principal repertório sobre o qual se desenrola esta tese; *Hũhtê* estava em Goiânia finalizando seu curso

⁵⁰ Entre 2021 e 2022 participei do Curso virtual: “Uma viagem pela cosmologia Guarani Mbya com Timoteo Verá Tupã Popygua; e através da Multiversidade da Floresta dos Cursos: *Filosofias Indígenas: perspectivas e ressonâncias contemporâneas* com: Elisa Pankararu, Edson Kayapó, Daniel Munduruku, Sandra Benites, Geraldo Karai Okenda, Nelly Varin Mema, João Paulo Barreto Tukano e Dário Kopenawa; *Reflexões sobre o “sagrado” nos pensamentos ameríndios* com: Edson Kayapó, Nelly Varin Mema, João Paulo Barreto Tukano e Sandra Benites; *Filosofias Indígenas: vozes da multiversidade* com: Ibã Sales Huni Kuin, Carlos Papá Guarani Mbya, Varin Mema Marubo, Cristine Takuá Maxakali, João Paulo Tukano, Els Lagrou, Marco Antonio Valentim, Sandra Benites Guarani Nhandeva e Ailton Krenak; Minicurso *Huni Meka: Introdução aos Cantos do Cipó do Povo Huni Kuin*.

na Licenciatura Intercultural da UFG, e no ano seguinte ingressou no Mestrado em Antropologia do PPGAS-UFG — sua pesquisa também se dedica aos cantos ancestrais de seu povo; essa nossa confluência não foi casual pois desde 2011 já trabalhávamos nessa temática e o apoio mútuo foi fundamental para que seguíssemos em frente até aqui; ele foi imprescindível para o aprofundamento e as reflexões sobre o material sonoro que tínhamos em mãos e para as conclusões sobre as configurações que estruturam o Sistema de Cantos *Mêhĩ*; diante dos inúmeros repertórios disponíveis, a escolha do conjunto *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) trazido por *Pêhàre* (ave Xexéu) pode ser justificado pelo prestígio do cantor e por ser um importante repertório de Maracá utilizado em grandes *Amjĩkĩn* (Festas-rituais) - os pequenos harmônicos que brilhavam de forma especial nessa gravação também me chamaram a atenção, eles ressoam como resultado dos intervalos produzidos pela abertura das vozes do coral feminino — mas, todos esses predicados, estão presentes em outros tantos repertórios do acervo, portanto não deixou de ser uma escolha um pouco aleatória: poderia ter sido outro conjunto de cantos, mas foi esse que “veio se apresentar” trazendo, para minha surpresa, o foco sobre a temática das mulheres.

Circularidade na escrita

O processo de ouvir, voltar, ouvir melhor, compreender e transcrever; e depois ir checando também na escrita, me ajudava a mapear os assuntos e personagens; fui ajustando a pontuação e respeitando as pausas e melodias das falas; ajustando o mínimo e facilitando ao máximo para quem iria ler — foi um trabalho bem minucioso; para esclarecer dúvidas com os parceiros *Mêhĩ* muitas vezes usamos o Whatsapp — toda essa dinâmica ia me formando, talvez de um jeito mais circular e orgânico; estava aprendendo com a própria oralidade a como tecer os fios de sua rede.

De tanto passear por ela, de tanto ir ao encontro do que me diziam, aos poucos aquela virtualidade foi virando um tipo de terreiro subjetivo, pra mim, era um lugar novo, mas ele mesmo, o terreiro, era antigo e coletivo; de alguma forma senti que poderia transitar por ali; nesse lugar sonoro-virtual eu reencontrava os *Mêhĩ*, suas vozes e suas palavras, a saudade de tantos que já haviam partido aumentava; ali, naquelas nuvens de memória, eu podia acessar seguidas vezes suas falas, como uma criança acessa seus avós à beira da fogueira — e eu precisava.

O uso de uma linguagem simples e mais acessível foi uma opção estética e política; quis que minha voz no texto reverberasse afinada com a frequência e cadência da bela literatura entoada pelas falas *Mêhĩ*, tão impregnadas de sentidos e musicalidades. Tentei manter um ritmo compatível à suas poéticas; queria que a tese soasse como um longo diálogo através de uma comunicação mais orgânica e em espiral; tentei passar para o papel essa circularidade constante, princípio originário e onipresente na vida *Mêhĩ*; nela, os assunto convergem, vão e voltam no texto, criando uma maneira fácil de se interiorizar; nesse trabalho ao contextualizar e explicar certos elementos e noções em diálogo com os *Mêhĩ* o suporte teórico de antropólogos como Melatti, Ladeira e Azanha foi imprescindível;

Acredito que essa tese futuramente pode se desdobrar em outros materiais de forma a atingir públicos menos especializados; nos cantos Krahô existem ensinamentos que são para todos; materiais que podem ser comunicados em escolas, junto a professores, ou junto à agentes estatais da saúde indígena dentre outros, ou ainda, de forma mais ampla para dar a ver a sociedade de forma geral as inúmeras riquezas que por tanto tempo foram ignoradas e silenciadas.

A literatura é tudo que conseguimos sonhar, cantar, poetar, dançar, rodopiar e fazer girar; como diz Antônio Bispo, me interessam as confluências entre oralidade e escrita, com fluências; me interessam as confluências entre oralidade e escrita e se existe alguma estrela que une essas trajetórias, ela seria o sentido; se você faz uma literatura que não invoca ou evoca essa humanidade, que não aprofunda a compreensão desses seres de constituírem-se luminosos, essa literatura é uma literatura de entretenimento. (Ailton Krenak, 2022)⁵¹

Este trabalho, que poderia ser descrito como de cunho etnográfico, colaborativo e intercultural, é também um trabalho de literatura onde o mergulho na oralidade *Mêhĩ* foi o método e o próprio lugar da pesquisa. Além dos Cantos, as inúmeras falas trazidas em caprichosas transcrições tentam passar para a escrita não só a ciência da Terra, mas também sua musicalidade e poética — essas explicações orais são bastante solenes, afinal sempre que nos falam estão representando um povo e estão fazendo política em meio à guerras sem fim. Ao longo do trabalho, fui desenvolvendo minha inteligência no ouvir — *Japac kre* —

⁵¹ Fala transcrita pela autora durante a primeira aula, de um Curso de 4 encontros virtuais entre março e abril de 2022 promovido pela Escrevedeira “A escrita da oralidade na literatura indígena”, com o ativista Ailton Krenak e a antropóloga Aparecida Vilaça (aula 1, 16 mar. 2022).

interrompendo menos e escutando mais, perguntando melhor, compreendendo um pouquinho; a oralidade esteve presente o tempo todo e me ensinou a aprender de outra maneira; aprendi muito mais do que consegui sistematizar neste documento, e foi um tipo de aprendizagem que sei que nunca mais irei esquecer, porque como dizia o mestre Antônio Bispo (2023), o saber orgânico é o saber da confluência — a energia que impulsiona o compartilhamento e a união de perspectivas diversas, formando um conhecimento mais amplo e profundo.

Ensinamentos do *Pêhàre* (Xexéu) e ética no pacto etnográfico

Todas as famílias andam sempre junto, os que cantaram, os animais que cantaram são os bichos que sempre conviviam juntos; pode ser compadre ou comadre no mundo dos bichos; é como os pássaros, como se fosse compositor que faz aquelas músicas que vai selecionar, vai selecionar para aquela espécie; pode ser animais, pode ser árvores, pode ser rio, pode ser céu que eles estão cantando, todo o tipo de objeto, animais, de natureza, e é bom, é muito *impej*; e o que vai escolher, o que vai selecionar os bichos que aceitou que aqueles pássaros vão cantar sobre eles, aquele bicho vai animar mais. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O repertório que apresentaremos nesta tese foi ensinado pela ave conhecida na região como Xexéu, e na língua por *Pêhàre*; trata-se de um conjunto formado por 31 Cantos da Madrugada (*Awcaahti Jarkwa*) e será nosso principal material etnográfico “musical”; *Pêhàre* virá várias vezes ao longo do texto para cantar os seres que formam essa família da madrugada — conexões que aos poucos vamos aprendendo a ler suas

Diferentemente das traduções sobre os repertórios do Milho, realizadas nas aldeias com participação de vários professores, anciões, pajés e especialistas das artes verbais — que são as condições ideais para um trabalho dessa natureza; no caso das músicas do *Pêhàre* isso não foi possível, pois as circunstâncias eram outras, tive então que contar somente com os conhecimentos do Gregório *Hũhtê*, e mesmo assim, um mundo inteiro se abriu para nós.

As exegeses de um repertório de cantos como esse, vêm da experiência-relação que aquela pessoa guardou em si mesma dos incontáveis encontros que já teve — desde a mais tenra idade, provavelmente desde a barriga de sua mãe — com essas alteridades todas; foi dos

muitos encontros que *Hũhtê* já teve na vida com essa miríade de sujeitos-povos-cantos que pôde dar sentido ao que ressoava em seus ouvidos inteligentes e em seu corpo filho de Cabaça.

Para além do momento ritual onde os cantos são evocados e se apresentam, e onde se dá o encontro coletivo e acústico cantado, é importante lembrar que todos aqueles seres seguem presentes nas conversas, nas piadas, nos sonhos, e nos inúmeros encontros que se dão de forma espontânea e muitas vezes individual dentro do Território, gerando novas situações, narrativas e conexões. Por isso, pensando em termos de aprendizagem e cognição, à medida que se vive e as experiências aumentam em volume, os conhecimentos seguem se ampliando somando aos sentidos possíveis; é interessante observar que enquanto os cantos em si, são estruturas exatas e “fechadas”, as exegeses são abertas e em eterna transformação — pois trata-se do conhecimento vivo do mundo.

Uma exegese, que é a explicação sobre determinado canto, dependerá do conhecimento e vivência de quem a elabora, e por isso não teria como medir, fixar ou consagrar como algo em definitivo — como fazemos nos livros; cantos são imagens, experiências e, como explica Tugny (2011), também eventos, onde uma série de relações se estabelecem. Segundo a autora, para os Maxacali, cantar é abrir a visão, trata-se de “uma experiência relacional, onde os corpos se dão a ver e as visões foram afetadas mutuamente; algo que está se passando, e que os afeta, um evento onde realizam trocas” (TUGNY, 2011, p. 89).

Optei por ir apresentando os cantos aos poucos e fora da ordem ao longo do texto como uma estratégia para auxiliar o leitor na assimilação necessária das principais referências sobre o universo e o pensamento *Mẽhĩ*; é à medida que temos algum chão teórico-conceitual para pisar que as conexões entre os cantos começam a se mostrar; se num primeiro contato eles podem parecer bastante simples, à medida que se enriquece o contexto que os envolve muitas redes vão se tornando visíveis, e seus sentidos vão ganhando corpo e compreensão.

Nesse sentido poderíamos dizer que a riqueza dos cantos é tanto ancestral como futura; ancestral, porque traz os conhecimentos milenares dos seres em suas estruturas perenes e orgânicas; mas também são riquezas futuras, uma vez que, pelos *Mẽhĩ* estarem em permanente relação criativa com todos esses sujeitos-povos com quem coabitam e cantam o território, sempre haverá uma situação nova, uma nova resenha sobre um novo encontro, sempre haverá uma aprendizagem a mais, uma percepção ou história para ser acrescida aos repertórios — é a própria vida que enriquece o saber, sempre em evolução.

Somente no último capítulo o repertório *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) vinculado ao *Pêhàre* (Xexéu) reaparece para ser apresentado na íntegra, em sua ordem conforme foi registrado; acreditamos que assim, depois de todo o percurso da tese, a leitura do material “etnográfico puro” fechando os trabalhos seria na verdade um novo começo — mas agora a partir da experiência do próprio leitor. Parece ser uma pedagogia sem fim, com as qualidades que o saudoso Antônio Bispo sempre nos recordava: “começo, meio e começo”.

Recorreremos às qualidades de *Pêhàre* (Xexéu), mestre-cantor para tratar sobre pacto etnográfico — sua etiqueta com as inúmeras alteridades com quem se relaciona traz belos ensinamentos para antropologia e outras ciências afins.

No mundo Krahô, na história, *Pêhàre* sempre foi um Mestre-cantor, ele é *Catàmjê* original, ele é artista original, ele é o mestre, sempre, maior de todas aves, prioritário de todos os animais, ele sempre foi um dos reis dos *increr* [cantores]. (Gregório *Hũhtê* Krahô, mai. 2024)

Pêhàre é da metade *Catàmjê*, e esse dado estará na base de nossa análise sobre o repertório; é uma ave preta de pequeno porte que vive em comunidade, tem detalhes em amarelo ouro embaixo da cauda e nas asas, seus olhos são azuis celeste; suas cores contrastantes já refletem seu grande poder, o preto da noite, caracterizando *Catàmjê*, e o amarelo do Sol (*Pyt*), criador de tudo, referenciando *Wacmêjê* — falávamos sobre isso quando *Hũhtê* chamou-o de rei dos *increr* dos cantos; *Pêhàre* pode ser encontrado em vários estados brasileiros preferindo ambientes de Mata; seus cantos chamam a atenção pela variedade de melodias e timbres que produz; é conhecido pela capacidade de imitar os cantos de outras aves e mesmo de outros animais; conhecido por Guaco ou Japim na região Amazônica também é reconhecido como um ser de poder ligado aos cantos entre povos como os Yanomami, Maxacali e Baniwa; para os *Mêhĩ*, *Pêhàre* é um dos mais importantes artistas mitológicos, tendo trazido extensos repertórios de cantos que são entoados na Aldeias Krahô até hoje.

Pêhàre [Xexéu] foi um dos passarinhos que começou a conversar com os bichos que concordaram com *Pêhàre* pra poder ele estar sempre cantando sobre eles, não assim todos; *Pêhàre* só pode cantar nos bichos, nos pássaros de onde que [ele] é, os bichos do lugar que [ele] é; então o *Pêhàre* começou a fazer isso, ele foi se entender com os companheiros que são os bichos e os pássaros. Aí começou a separar, separar de acordo com o que vai levar o som das músicas, o ritmo das músicas, as danças que eles levam; de acordo como as músicas levam, e o som dos Maracás acompanham — então eles

começaram a preparar dessa forma; tem inúmeros *increr* [cantos] que são lentos, e tem inúmeros *increr* acelerados, mas dentro de cada padrão tem vários individuais de *increr*, de acordo com que o *increr* [cantor] vai levar — e por isso o *Pêhàre* é uma fonte dos *increr* [cantos]. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Pêhàre não canta indistintamente sobre todos, apenas sobre os que com ele compartilham de finas correspondências; antes de apresentar o canto de terceiros publicamente, ele deve solicitar e receber autorização prévia da própria “pessoa”, “dona” do canto; talvez por ser assim, atravessado de tantas outras “gentes” e suas diversidades, é que *Pêhàre* tenha conquistado essa abrangência de conhecimentos — sua apurada inteligência e excepcional talento artístico são parâmetros ideais a serem seguidos.

Nesse momento que fizeram o *Wyhty* [Casa Ritual] numa grande Aldeia, o *Pêhàre* já foi cantando, mas cantando de acordo com o que ele conversou com outros pássaros, com outras espécies, pra cantar sobre a formação de outros pássaros, sobre hábitos, sobre a inteligência, sobre formato, tudo. Aí que todas as espécies de passarinhos, plantas, já ficaram cientes que o *Pêhàre* vai cantar, e assim por diante; *Pêhàre* encontrou muitas músicas porque muitas coisas, muitos objetos, muitas plantas, muitos animais, muita fauna, muitas dessas espécies que manobram o mundo, também até elas, ele cantou. (Gregório *Hũhtê* Krahô, jul. 2022)

Pêhàre cantou em muitos, sempre demonstrando na prática como se remeter a esses sujeitos, como abordá-los em refinadas considerações, e adequadas etiquetas, tudo isso *Pêhàre* traz em sua biografia que secularmente gira nas aldeias Krahô, nas vozes dos mais velhos; dessa forma, *Pêhàre* nos ensina sobre a ética dos pactos etnográficos que precisam ser feitos quando se vai falar publicamente sobre os outros; a pessoa ou população que será exposta deve não somente ser previamente consultada, mas também se alegrar ao se ouvir contada, ao se ouvir cantada; é assim, nesse respeito e consideração, que *Pêhàre* exerce seu papel de cantar “nos outros”, em muitos outros, mas apenas com os quais possui algum tipo de correspondência — algum tipo de familiaridade.

Família de Cantos da Madrugada

Segundo nos explicam, todas as músicas fazem parte de uma determinada família de seres que interagem e dialogam entre si, cantando a partir das próprias vivências no Território;

do que os une, as características em comum podem ser diversas, algumas podem ser bastante evidentes, como habitar o mesmo lugar, transitar nos mesmos horários, ter gostos e hábitos parecidos; mas existem outros marcadores que de forma muito mais sutil expressam esse “entender próprio”, antigo e compartilhado, que os vincula a um determinado grupo familiar. Tugny (2011) ressalta que as singularidades que conectam um canto ao outro podem ser de diferentes ordens, um grupo de cantos possivelmente se justifique por proximidades diversas, “de acordo com encadeamentos que fazem com certas qualidades aglutinantes” (p. 197).

Sobre a importância da família, *Awcaahiti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) que trabalhamos na tese o prof. Gregório *Hũhtê* coloca o seguinte:

É uma das músicas originais desde que a origem ofereceu para os Krahô, e é só dos Krahô mesmo, é muito importante; só cantam no período da madrugada que é o momento de cantar esse *incer* [canto], não pode ser no início da noite, meia-noite, não pode; é pra começar a cantar quando estiver o dia amanhecendo, de cinco para seis horas os Krahô começam a cantar. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Pelo que alcançamos até agora, os sujeitos com suas linguagens se expressam a partir de suas famílias de cantos, elas informam sobre uma rede específica de relações, tanto físicas como subjetivas; *Pêhàre* (Xexéu) é da metade *Catàmjê* e gosta de cantar no frescor da madrugada junto com esses seres; essa família *Awcaahiti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) gosta de cantar antes do Sol (*Pyt*) raiar, afinal eles convivem e preferem as qualidades desse horário, mais ligadas à *Pytwrÿre* (Lua), ao escuro e às águas e ao feminino; são cantos-sujeitos que convivem e dialogam em estreitas conexões; assuntos das mulheres são acolhidos por todos ao se cantar e escutar, é da natureza comum o feminino da Terra; o prof. *Hũhtê* nos adianta que é uma família habitante de um ambiente de Mata, com suas sombras e umidades características; lugar de muitos verdes e variadas nascentes; são plantas, animais e demais alteridades que se identificam com a metade *Catàmjê*; seres que mesmo transitando por outros ecossistemas, como as Chapadas em busca de alimento, remédio e pouso, têm nas Matas sua morada característica.

No caso dessa música do *Pêhàre* [Xexéu], é uma família que convive, como nessa Mata aqui [referindo-se ao local onde estamos, minha chácara]; mas a Mata é emendada com a Chapada, então os bichos vão lá, vão sair pra procurar o que comer, e então é muito importante, porque de acordo onde que o Mato fechado é encontrado com a Chapada, no lugar limpo,

então ali estão todas as árvores; os animais que formou o grupo, eles pertencem de certa forma àquele ambiente também; o próprio Caititu que mora ali no Mato fechado vai sair na Chapada encontrar os alimentos, então sistematicamente eles têm no mundo deles um conhecimento, não só do Mato, eles têm que sair pro limpo também e conhecem; então aquele roteiro, aquele uso das naturezas que eles levam usando sempre, como alimento, lugar que dorme, enfim, eles cantam de acordo com aquele convívio, de acordo como ele é, do lugar que eles são. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Vegetais, animais e outras alteridades cantam o seu próprio convívio e compartilham de aproximações em rede, sempre com um “bom senso de amizade”. A família que conheceremos habita os domínios de *Catàmjê* e expressa suas características tanto nas listras horizontais do Caititu como na potente temática feminina e suas perspectivas. Cada família de cantos representa um detalhado mapa de afinidades “ecológicas e cosmológicas” impensáveis para nós; nesses conjuntos-repertórios estão ligações preciosas para a compreensão do sistema-território filosófico *Mêhĩ*; “vicinalidades” (TUGNY, 2011) os reúne em resistências recíprocas e próprias do lugar.

São Caititus, Quatis, Abelhas, Marimbondos Asa Branquinhas, Araras Azuis, Onças Pretas, Criaturinhas da Noite, Camaleõezinhos, Tatus Pebas Grandes, Tatuzinhos, Perninhas Listradinhas, Raposões, Cegonhas Grandes, Filhos das *Caxat*, Mãezinhas cuidando, Com medo deles, Pedaço de carne da Paca, Grandes barreiras de Saúvas Pardas, Rabinhos compridinhos, PESCO fácil, Peles pintadinhas, Pacas de peito branco, Grandes Guaribas, Grandes Veados Mateiros, Onças-Pintadas, Cestos das Mulheres, Instrumentos das Mulheres, Jaós grandes, Oncinhas, Martins-Pescadores, Bem-te-vis.

Essa família tem uma informação muito *impej*; esse grupo que agrupou essas músicas é uma família que convive só naquele lugar, que convive entre si, entre eles; aqui fala das árvores, aqui fala dos animais, aqui fala de muitos, de um monte de comunicativos, então tudo isso é o resistente para aqueles lugares de acordo com o que eles convivem lá junto; são aqueles povos que vivem naquele lugar, então é uma família que tem o bom senso de amizade mesmo, e não pode ser esquecido por nenhum deles, porque ela [a música] tem o mundo que sente vergonha se esquecer, vai ficar encabulada, enfim; eles têm o mundo dos *increr* [cantos], se não existisse o mundo do *increr* a gente não cantava, é onde que somos o mundo, presencialmente; somos nós que somos da natureza, somos da natureza de acordo com o que a gente convive junto;

os *Pêhàre* [Xexéus] pensaram bem e cantaram, cantaram como eles são resistentes nos seus lugares, e é muito bonito pra nós, então o que a gente pode estar destacando é continuar, continuar, manter continuando o que a gente tem nesses grupos pra não serem extintos; então, eles têm o universo deles, eles têm onde que eles vivem. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

No mundo diverso das *Me increr*, nenhum canto deve ser esquecido pois causaria vergonha, quebrando com a boa conduta dos acordos cosmopolíticos no Território; nenhuma música pode ser esquecida, e nenhuma espécie destruída, essa é a lógica *Mêhĩ* de apreço extremo à diversidade existente na Terra; por que haveríamos de concordar em perder algumas dessas músicas?; por que deveríamos aceitar perder qualquer uma dessas magníficas espécies?; os *Mêhĩ* sabem que é a biodiversidade em sua forma mais íntegra, somada às várias vozes de sua cosmoacústica, que mantêm intactos os fios mais sutis da teia da vida.

Se, como vimos, a acústica de cada ambiente é peça-chave para compreendermos mais sobre a organização das músicas, as músicas por sua vez também são chaves de conhecimento para se compreender mais sobre a biodiversidade do Cerrado e, suas dinâmicas nos ecossistemas; os repertórios musicais dão voz a diversas espécies que se relacionam entre si, compondo grupos e famílias que vivem e cantam juntas.

As Músicas são como pessoas, sujeitos que possuem sentimentos e agência no mundo: “Quando o movimento começa, todas as músicas ficam animadas para serem cantadas pelo cantor ou cantora” (*Hũhtê*, 2017, p. 63).

Então é uma família que formou as músicas, porque no viver delas, das músicas, tem seu entender próprio; é bacana, muito bonito, porque tem uma vivência delas também. (Gregório *Hũhtê*, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

ESTRUTURA DA TESE

CAPÍTULO 1 – Traçando leituras na alteridade, traduzindo escrituras da oralidade

O Capítulo 1 apresenta o Cerrado Timbira como território ancestral dos *Mêhĩ*, que se organizam em três grupos: *Mancraré*, *Hacotcatejê* e *Kenpocatejê*. Aborda as retomadas pedagógicas, que

fortalecem os saberes e inserem os cantos como material central para uma educação indígena diferenciada. Explica que a música *Mêhĩ* segue a geometria do cosmos e se organiza matematicamente acompanhando a circularidade das aldeias com seus cantos, que ocupam os espaços cerimoniais (*Cá, Krĩcape, Wỳhtỳ*) de acordo com os horários rituais reafirmando também aqui uma certa “Forma Timbira”. Detalha a formação dos especialistas das artes verbais (*increr, hokrepôj, hõpôrcatê*), baseada na escuta refinada (*Japac Kre*). Destaca repertórios como o Canto do Guariba Grande (*Cupyt ti jarkwa*) e o Canto Pesco Fácil (*Wa hõ xê jarkwa*). Apresenta ainda o Encontro de Cantores, metodologia criada pelos Krahô para pesquisa, registro e salvaguarda dos cantos. Também são apresentadas as trajetórias de vida e algumas reflexões dos mestres e professores: Secundo *Xicun*, Dodanin *Piiken* e Joel *Cuxỳ*, Creuza *Prũkwỳj* e Gregório *Hũhtê* Krahô.

CAPÍTULO 2 – Epistemologias cantadas e narradas: as teorias *Mêhĩ*

O Capítulo 2 mostra que as epistemologias *Mêhĩ* têm origem na ancestral musicalidade da Terra, onde os cantos são formas de conhecimento. O conceito *Mam mẽ hũjarẽnxà* — “onde vivem as histórias” — define esse lugar de memória e saber. As narrativas míticas, como a da *Wỳhtỳ* do *Crôre* (Caititu) e o fim da Aldeia Grande dos Animais, são fundamentais para entender a cosmologia *Mêhĩ*. Os repertórios musicais se originam da Biosfera e suas três camadas, sendo ensinados por pajés ancestrais como *Cupêhkrãjkrôre* (cantos do cupinzeiro), *Hõpôrcatê* (cantor-mensageiro), *Tyrkrê* (Aldeia Celeste), *Tep Têre* (reino das águas) e *Kohkot Jõ Tom* (ciência do Jacaré), que entregaram aos *Mêhĩ* os cantos como ensinamentos vivos da Terra.

CAPÍTULO 3 – Ecologia das músicas e suas famílias

O Capítulo 3 apresenta a ecologia das músicas *Mêhĩ*, com destaque para a contribuição de *Pêhàre* (Xexéu), um dos principais Mestres do Maracá, responsável pelo Repertório de Cantos da Madrugada (*Awcaahti Jarkwa*), que é traduzido e analisado ao longo do capítulo. Os cantos

são compreendidos como janelas para os mundos indígenas e manifestações da Cosmoacústica do Cerrado, o *Pàrkô jarkwa*, onde múltiplos seres se expressam por meio de seus cantos-falas. O capítulo mostra como se organizam as Famílias de Cantos e suas ecologias, trazendo como exemplos: *Jãxy ti jarkwa* (Canto do Veado Mateiro Grande), *Wacõ Hõõ re jarkwa* (Canto dos Quatis e Abelhas), *Hô pôrôre jarkwa* (Canto do Marimbondo Asa Branquinha), *Caxat re jarkwa* (Canto da Filha da *Caxat*), *Tep krit ti jarkwa* (Canto do Martim Pescador Grande), *Cuko Caahà cre jarkwa* (Canto do Camaleãozinho), *Awxêti ti jarkwa* (Canto do Tatu Peba Grande), *Jôra ti jarkwa* (Canto do Grande Tatuzinho), *Capuhti jarkwa* (Canto do Jaó Grande) e *Ropre jarkwa* (Canto da Oncinha). Cada um desses cantos revela uma ecologia própria, articulando saberes, seres e lugares do território.

CAPÍTULO 4 – Cosmopolítica da alternância: há sombra e há claridade

O Capítulo 4 destaca a importância de *Pyt* (Sol), *Pytwryre* (Lua) e das metades *Wacmêjê* (seca) e *Catàmjê* (chuva) como chaves para o entendimento do Cerrado e sua biodiversidade, conforme expresso na Narrativa de *Ture*, a “Véi Senhora”. O sistema onomástico *Mêhĩ* se articula à ecologia, com os seres organizados em duas grandes ramas de nomes ligadas às metades sazonais. Os vínculos rituais de *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* se conectam a essa rede, como no exemplo do nome completo de Gregório *Hũhtê Hĩtetet Waawy Rĩcpàr* Krahô. O capítulo também explora o período *Catàmjê* e sua força de regeneração, com cantos de seres ligados ao tempo das águas e às mensagens cruzadas de *Ityctyre*. A narrativa de *Cuhkõn Cahãj*, a primeira mulher *Mêhĩ*, traz os resguardos deixados por *Pyt*. São apresentados os instrumentos musicais dos homens — *Cuhtoj*, *Cuhkõnre*, *Pàtwỳ*, *Xy*, *Pyrijakà*, *Kôpo* — e os instrumentos musicais das mulheres — *Hahĩ*, *Cratre* e *Kôjker* —, além da presença marcante do universo feminino nos Cantos do *Pêhàre* (Xexéu).

CAPÍTULO 5 – Repertório do *Pêhàre* (Xexéu): *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada)

O Capítulo 5 apresenta, na íntegra e em ordem, os 31 Cantos do Repertório da Madrugada (*Awcaahti Jarkwa*) transmitidos por *Pêhàre* (Xexéu). Esses cantos são tratados como mapas de um conhecimento originário não-humano, nos quais aves, águas, astros e outros seres

dialogam, se fortalecem e compartilham experiências. As temáticas humanas emergem entre essas escrituras sonoras, revelando múltiplas perspectivas de mundo. Mesmo sem decifrá-los totalmente, sua existência reafirma que nas *Me increr* e demais oralidades *Mêhĩ* estão inscritos referenciais teóricos próprios — verdadeiras ciências da Terra. Nas considerações finais, é retomada a visão de que o firmamento é sustentado pelos *Côjkwakat* (Pés-do-Céu). No Pé do Leste vive *Cupêxàj*, o Pica-pau de Cocar Vermelho, guardião dos cantos, que perfura o pilar celeste até a metade e, ao retornar de suas pausas para buscar alimento, o encontra regenerado, recomeçando assim seu ofício de manter o mundo em equilíbrio.

Em considerações

Toda a vez que vou fazer uma entrevista eu fico emocionada com meus trabalhos que eu faço com os anciãos da comunidade. Eu fico feliz, e ao mesmo tempo eu fico triste, pois nós perdemos muito; a gente sabe que muitos morreram com muita coisa boa na memória tendo muitas coisas para ensinar. (Creuza *Prĩmkwỳj* Krahô, 2014)

A importância dos Sistemas mítico-musicais ancestrais para a manutenção e circulação das epistemologias e pedagogias próprias nos exige defender de forma radical e urgente a necessidade de fomentar políticas públicas voltadas para as memórias orais dos povos da terra — indígenas, quilombolas e comunidades tradicionais; valorizando os mais velhos, os mestres dos saberes e todos os especialistas das artes verbais — verdadeiras bibliotecas orais, que com suas musicalidades cuidam da vida na Terra.

Nos últimos anos perdemos muitos mestres-estrelas-guias e amigos queridos que de alguma forma estiveram próximos a este trabalho: foram sementes, deixaram sementes e seguem sementes neste grande Maracá cósmico compartilhado. Gratidão eterna a: prof. Maria do Socorro Pimentel; Vicentina; Ulisses; sr. Olegário *Tejapoc* Krahô; sr. Secundo *Tothot* Krahô; sr. Getúlio *Krwakraj* Krahô; José Cadete; Rosinha Krahô; *Xocxoc* Krahô. Lembro também com reverência do sr. Valério Guarani-Kaiowa. Se eles já não se encontram mais fisicamente entre nós, suas vozes nos acompanham e orientam, seguem nos sonhos, nos corpos e na expressividade de seus familiares, alunos e comunidades; seguem como sementes de *Pamrehy*, sempre a girar no escuro-fértil de dentro do Maracá; seus jeitos, suas qualidades, os conhecimentos e a musicalidade com que andaram pelo mundo estão em suas biografias, que são coletivas e de luta. *Hamré*.

CAPÍTULO 1 – Trançando leituras na alteridade, traduzindo escrituras da oralidade

1.1. Cerrado Timbira: um antigo e profundo amalgamar-se

O início da voz tem formato de Sol.
(Manoel de Barros, 2013)

Falar dos Timbira é falar do Cerrado, e falar do Cerrado é falar dos Timbira e dos demais povos indígenas do Brasil Central (LADEIRA, 2014). Os Timbira são povos descendentes das primeiras populações humanas que ocuparam a região do Planalto Central, há mais de 12 mil anos. Bem adaptados às duas grandes estações sazonais, tempo de chuva e de seca, esses povos viviam com farta alimentação, utilizando frutos, insetos comestíveis, mel silvestre, moluscos, mamíferos, ovos e aves, pequenos répteis e peixes; nos períodos de chuva contavam com abrigos nas cavernas e paredões no alto das serras, onde registravam suas artes nas galerias de pedra, e nos períodos de estiagem andavam grandes distâncias, aproveitando as praias dos rios e das lagoas e as noites estreladas à beira do fogo.

Pela vocação milenar de se movimentarem pelo território pelos ambientes abertos e ensolarados das Chapadas e Campos, onde montavam suas Aldeias, Altair Sales Barbosa os apelidou de “andarilhos da claridade” (2002); o uso de palha na construção das casas e de outros objetos básicos facilmente renováveis possibilitou a esses povos uma enorme liberdade e mobilidade. Ainda hoje os Timbira escolhem ambientes planos e mais altos, de solo arenoso, perto de pequenos e límpidos córregos d’água para estabelecer seus “anéis de krĩ” — suas Aldeias circulares.

Os *Krĩ* [Aldeias] só ficam na Chapada, nunca a Aldeia dos povos Timbira fica no Mato, sempre fica na Chapada onde que tem limpo, aí deu esse nome de *Poncatejê*, porque nos Krikati a Aldeia só fica no *Pon*, fica na Chapada, aí ganhou esse nome de *Krincati*⁵². (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

⁵² *Krincati*, em tradução ao pé da letra, significa Aldeia Grande.

Segundo Nimuendaju (1956), o termo Timbira, se for de origem Tupi, pode significar “os amarrados” (*tin* = amarrar, *pi'ra* = passivo), uma referência às inúmeras fitas de palha ou faixas trançadas em algodão que usam sobre o corpo: na testa, no pescoço, nos braços, nos pulsos, abaixo dos joelhos, nos tornozelos. O uso de fios, fibras e palhas das diversas palmeiras encontradas no Território estão cotidianamente presentes na vida desses povos — dos adornos corporais à construção de suas casas, as palhas das palmeiras vestem, enfeitam e abrigam os Timbira.

Elas, as palmeiras, se encontram em profusão no Cerrado, geralmente próximas a córregos e rios, identificando as áreas com terra fértil ideais para se “colocar roça”; as palmeiras dizem muito sobre os Timbira — Buritis, Babaçus, Bacabas, Macaúbas, Tucuns, Patis, Piaçavas, Inajás, Juçaras, Guarumã, Marajá, Buritirana, entre outras tantas, povoam com brio e abundância o Território; suas folhas efêmeras, leves e fortes, seus troncos roliços e filtrantes, seus doces e saborosos coquinhos, os palmitos e as fibras, constituem o que é ser *Mêhĩ* — com corpos esguios e a postura altiva, ambos, humanos e palmeiras, se misturam e se assemelham.

As palhas garantem uma liberdade excepcional aos Timbira, uma vez que são facilmente encontradas; elas lhes permitem andarilhar com leveza e autonomia por grandes extensões tendo tudo que necessitam sempre à mão; são objetos-rituais⁵³, utensílios, ornamentos corporais⁵⁴ e também o teto e as paredes de suas casas, tudo é habilmente confeccionado com as folhas das diversas palmeiras do Cerrado; nessa produção, limpa e rotativa, onde tudo que é usado é descartado organicamente⁵⁵, a fluidez e a impermanência da materialidade vegetal imprimem às pegadas Timbira no mundo, suavidade e fertilidade.

As fibras vegetais também são usadas como um tipo de tecnologia, ou medicina, e atuam curando, fortalecendo e protegendo quem os usa. Os Cestos colaboram com praticamente todas as atividades, dentro e fora da Aldeia, da caça à coleta, ou para armazenar e transportar os mais diversos itens. Há grande variedade de cestos, dos mais simples e

⁵³ “Com a palha do Buriti elaboram objetos que representam animais aquáticos como a arraia e o peixe. A arraia tem o papel de proteger o peixe para que ele não seja devorado por outros animais aquáticos e o peixe, representado por um feixe de palha, é recheado de comida. Esses objetos aparecem no ritual do Tepjarkwa, numa tradução livre, ‘a palavra do Peixe’.” (LADEIRA, 2012, p. 55-56)

⁵⁴ Homens e mulheres, durante as corridas de tora, se enfeitam com testeiras, gravatas, pulseiras e tornozeleiras, fitas na cintura, todos feitos com a palha de buriti, que são rapidamente preparados no momento da corrida e descartados. Os *hỳ'cỳ* são usados indistintamente por todos os homens na testa durante os dias de festa. (LADEIRA, 2012, p. 98-99)

⁵⁵ “Cestos, esteiras, peneiras, abanadores, tapitis e tipoias são alguns dos artefatos mais comuns numa aldeia Timbira. Feitos principalmente de palha, material abundante no Cerrado,. São artefatos leves, fáceis de transportar e resistentes ao choque. Em sua grande maioria, descartáveis e facilmente repostos.” (LADEIRA, 2014, p. 40)

rapidamente descartáveis, como os *Cyhy*⁵⁶, conhecidos no português como côfos, até cestos mais complexos e ornados, como os *Cajpo*⁵⁷, que podem durar alguns anos (LADEIRA, 2014).

A relação íntima, subjetiva e ritualizada entre as Palmeiras e os Timbira é apenas um dos incontáveis vínculos estabelecidos entre esses povos e os demais seres coabitantes do *Pàrkô*, esse magnífico território ancestral; o viver Timbira é um viver intercultural e interespecies, onde as diferenças são, não somente respeitadas mas admiradas e apreendidas; cada domínio tem seus habitantes e todos eles participam ativamente das cantorias-rituais junto aos *Mêhĩ*.

Vivemos no Cerrado e temos um amplo conhecimento e relacionamento com os animais, plantas, raízes e frutos desse ambiente. Mantemos relação com o denominado meio ambiente, que para nós, Krahô, está cheio de criaturas que devem ser respeitadas como respeitamos uma pessoa, assim, pedimos licença para entrar na casa ou território de uma planta ou de um Tatu. Portanto, para plantar, colher, caçar, pescar, estabelecemos uma relação com os seres que dominam esses mundos. Desse modo, nossas narrativas e rituais contam com a presença de todos os seres do universo. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2017)

Com a colonização e a apropriação das terras pelos *Cupẽ*, a mobilidade dos Timbira foi completamente afetada, mas várias outras características emblemáticas desses povos são mantidas até hoje — entre elas, as que mais os identificam como Nação Timbira: a morfologia das Aldeias, em formato de Sol, o corte de cabelo, o uso de fibras vegetais amarradas ao corpo, as corridas de toras e os incontáveis *Amjĩkĩn* (Festa-Ritual) onde os extensos repertórios de cantos respiram.

Para um Timbira, cantar é conhecer os detalhes do ambiente em que vive. Pode-se dizer que o mundo é cantado por esses povos, e canta-se praticamente todo o tempo numa aldeia. Há cantos para serem cantados no *Krĩcape* durante o dia, há cantos específicos para a madrugada, para o começo da noite, para o alvorecer. Cada ritual tem seu próprio conjunto de cantos. O cantador (cu'tõicatê) canta e dança com seu maracá no pátio da aldeia diante de uma longa fileira de cantadoras, as *hõcrepoj*, que formam o coral feminino. Em muitas ocasiões rituais e

⁵⁶ “Os *Cyhy* possuem trançado simples, são objetos descartáveis e facilmente substituíveis. Nos momentos de caminhadas para seus acampamentos nas roças, expedições de coleta, pescaria ou visitas às outras aldeias, os poucos utensílios e objetos pessoais são transportados facilmente pelas mulheres em seus cestos. Os cofos também ficam pendurados no interior das casas e são usados para guardar alimentos, roupas e utensílios diversos”. (LADEIRA, 2012, p. 108)

⁵⁷ Como veremos, um dos cantos do repertório do *Pêhàre* traz o cesto *Cajpó* como tema.

cotidianas, há intervenções de outros instrumentos musicais, de sopro e percussão. Por meio dos cantos, todo o conhecimento sobre o mundo é transmitidos às gerações seguintes. (LADEIRA e FONSECA, 2014, p.34)

Segundo Azanha (1984), é possível estimar a população Timbira, antes das frentes colonizadoras chegarem, entre 25 mil e 35 mil pessoas. Ao longo do século XVIII deviam existir mais de 30 aldeias, ou “grupos locais”, vivendo, se relacionando e se expandindo pelo amplo território, mas a partir do século seguinte esses povos passaram a sofrer invasões e violências constantes perpetradas por criadores de gado. No século XIX — 80 anos após a regularização do fluxo de expansão neobrasileiro e do estabelecimento dos primeiros núcleos estáveis e fazendas — chega-se a um número total máximo estimado em 12 mil Timbiras (AZANHA, 1984, p. 7).

Na época do contato com a sociedade nacional, os Timbira ocupavam parte do quadrilátero formado pelos cerrados do Maranhão (central e meridional), parte do norte do Tocantins e a ponta da hileia amazônica no Pará (LADEIRA, 2014, p. 2). Apesar das enormes perdas territoriais e populacionais, os Timbira continuam “fazendo jus às descrições de Gonçalves Dias quanto a sua resistência, dignidade e altivez, que décadas e décadas de preconceitos e políticas colonialistas não foram capazes de submeter” (LADEIRA, 2014, p. 4).

Como descreveram o próprio Melatti e Nimuendajú, até a conclusão da paz com os civilizados (os Krahô em 1815; os Canela em 1814 e os demais grupos Timbira a partir de 1840), os Timbira enfrentaram uma guerra incessante que lhes foi movida, primeiro, pelas bandeiras de apreamento (até 1812/15) e mais tarde por contingentes da Guarda Nacional, estacionados nos limites do “país Timbira” para garantir o estabelecimento das fazendas e colonos. Depois de um século de lutas e epidemias, os Timbira já estavam reduzidos a menos da metade de sua população (Nimuendajú, id.: 5 e ss). A conclusão da paz foi a alternativa que restou aos vários grupos Timbira para sobreviverem — ainda que, como considera Nimuendajú, “uma paz honesta e verdadeira nunca se efetuou”. (AZANHA, 1984, p. 41)

Nimuendaju (1946) considerava inegável a existência de uma unidade Timbira, facilmente identificada nos mais de quinze grupos “semelhantes” que viviam em uma mesma área dos chapadões centrais até o final do século XIX. Esses povos autônomos e autossuficientes se relacionavam na mesma língua, contando com narrativas, cantos e inúmeras

festas-rituais com uma raiz cosmológica comum, por isso bem próximas e com especificidades sempre potencialmente intercambiáveis.

A principal origem de nós Krahô foi quando saímos da Cabaça, no início, e depois da Cabaça o povo *Mêhĩ* multiplicou, cresceu; e dez mil anos atrás, não sei em que tempo, teve uma moradia assim única, perto da cidade de Carolina, e hoje nós sempre falamos do *Okran*, lugar onde que os *Mêhĩ*, cada qual recebeu seu nome e se dividiram, se dividiram. Antes era só *Mêhĩ* mesmo, mas dividiram — saiu o povo Canela *Ramkokamekrá*⁵⁸ e os Canela *Apanyekrá*⁵⁹, saiu o povo Apinajé, *Apinajecateje*, e saiu o povo Gavião que é o *Pykopjê*, e saiu também o povo *Krincati* que hoje eles têm o nome de *Poncateje*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Areia Branca, 2021)

Gregório *Hũhtê*, ao comentar sobre o mito de origem Timbira que escutou dos mais velhos, confirma que os princípios utilizados na expansão das aldeias estão embasados em parâmetros cosmológicos ancestrais⁶⁰. No mito de origem conta-se que, antes, todos os Timbira viviam juntos, até que se dividiram e cada grupo tomou seu próprio rumo (autônomo), ganhando nome próprio e se diferenciando dos demais; a origem dos nomes que cada grupo desses carrega se refere a algum animal ou planta, de quem seriam filhos, ou a alguma característica peculiar que os identifica e diferencia dos outros com relação aos ambientes que habitam ou dominam.

No depoimento a seguir, o pesquisador detalha a origem dos nomes de alguns dos povos Timbira: *Mancraré* (Krahô), *Harcogateie* (Apinajé), *Pycobie* (Gavião) e *Poncatejê* (Krikati); as características biogeográficas presentes nos etnônimos de cada grupo atravessam a cosmologia *Mêhĩ*, reafirmando sentidos e preservando conhecimentos históricos e ecológicos.

Os *Mancraré*, por exemplo, levaram o filhotinho da Ema, com pena, com tudinho e cuidou como se fosse gente, mesmo morto; os Apinajé já levaram Olho de Babaçu, aí que ganhou o nome de *Harcogateie*; os Gavião do Maranhão, que nós chama de *Pycobie*, levou uma fruta do Urucum que é *Py*, aí que ganhou

⁵⁸ *Ramkokamekrá* significa “índios do arvoredo de almécega”, segundo o site “Povos Indígenas do Brasil”, do Instituto Socioambiental (pib.socioambiental.org).

⁵⁹ *Apanyekrá* significa “o povo indígena da piranha”. Nimuendaju supõe que eram chamados por esse nome porque pintavam o maxilar inferior de vermelho, remetendo à imagem desse peixe carnívoro.

⁶⁰ O que o mito acentua é a relação entre “diferenciação” e “autonomia”, isto é, diz que os grupos se distanciaram uns dos outros para reproduzirem a seu modo (isto é, de modo autônomo), uma certa Forma Timbira (AZANHA, 1984).

esse nome de *Pycobie*; os *Krikati* já recebeu o nome da Aldeia mesmo que eles moravam perto do município de Carolina, já deu nome de uma Aldeia Grande, aí deu o nome de *Kri Cati*, Grande Aldeia; o *Krĩ* [Aldeia] só fica na Chapada, nunca a Aldeia dos povos Timbira fica no Mato, sempre fica na Chapada onde que tem limpo, aí deu esse nome de *Poncatejê*, porque nos Krikati, a Aldeia só fica no *Pon*, na Chapada, aí ganhou esse nome; daí, a metade do *Mêhĩ* que ficou, ficou pensando: — Já que o outro grupo já levou o nome de *Mancraré*, então nós vamos procurar outro nome mais importante; aí, os outros *Mêhĩ* sempre criavam uma Paca, e com aquela Paca que é vermelha, aquele grupo deu o nome de *Cra ho*, nome de *Craho*, e até agora o *Cupê* colocou o nome de Krahô, aí a família do Krahô e família do *Mancraré* veio pra cá; Apinajé atravessou o rio Tocantins e Gavião subiu, Kricati também, e Canela também, então essa é a informação que eu aprendi, escutei. (Gregório *Hühtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

Azanha (1984) analisa a expansão dos grupos Timbira como resultado dos processos de cisão e diferenciação; ao separar-se da Aldeia matriz, o novo grupo se destaca pela singularidade com que reproduz a “Forma Timbira” — e as maneiras como se designam mutuamente indicam muito sobre a forma como esses grupos se relacionam, e segundo o autor apontam para dois modos principais. O primeiro utiliza o sufixo *-(ca)mekra*, que indica origem, como se significasse “filhos de” determinado ente — por exemplo, os *Mãcamekra* ou *Mancraré* são filhos da Ema (*/Mã/*); os *Aapãnjêkra* são filhos da Piranha (*/Aapã/*); os *Pãrecamekra* são filhos do Caboré (*/Pãre/*), um falconídeo; os *Ramcôcamekra* são filhos da Alma Cega do Brejo, ou “Canela do Ponto” (*/ramcô/*). O segundo modo de designação entre eles utiliza o sufixo *-catê/jê* (no qual */jê/* é indicador de classe), sempre unido a um substantivo ou a um verbo para significar algo ou alguém que tem o domínio sobre alguma coisa ou ação — como os Apinajé ganharam o nome *Harcogateie* associados a uma área de Babaçuais; os Gavião do Maranhão, *Pycobie*, ao Urucum; os *Carec’catêjê* (*/carec/*) ao domínio da lama ou do barro; os *Krĩkati* à “aldeia grande”; e os *Pukopjê*, ou *Pôcatêgê*, a um “lugar alto e limpo”, a Chapada⁶¹.

As duas maneiras de designação dos grupos que compõem a unidade Timbira dependem, antes de tudo, do modo como eles se diferenciam entre si, principalmente nas suas particularidades de origem (*ca mekra*) e de ocupação territorial (*catêjê*). A análise sobre as

⁶¹ Site “Povos Indígenas do Brasil”, do Instituto Socioambiental (<http://pib.socioambiental.org>).

nomeações dadas a cada povo Timbira apresentada por Azanha⁶² demonstra que eles tendem a afirmar o “ponto de vista da diversidade”, que talvez seja também a principal característica do Cerrado.

1.1.1. Os Krahô: *Mancraré*, *Hacotcatejê* e *Kenpocatejê*

Os Krahô se distinguem em três grupos: os *Mancraré*, os *Hacotcateje* e os *Kenpocatejê*; atualmente existem 41 Aldeias no Território Krahô, cada uma pertencente a um desses grupos, e é assim que se organizam e se multiplicam no território. Saber disso é muito importante, pois afinidades, conflitos e alianças estão sempre atravessados pelos parâmetros étnicos e históricos que os diferenciam entre si. Vejamos o que diz Gregório *Hũhtê* quando perguntado sobre o fato de o povo Krahô ser, na verdade, um conjunto de três povos que compartilham um mesmo território. Para evocar o assunto, ele remonta a narrativas da origem a partir de onde os três grupos que se separaram.

Eu vou falar sobre subgrupo do meu povo Krahô, *Mêhĩ*, desde quando nossos ancestrais já deixou todas as informações, tudo que surgiu através da nossa origem; na verdade, aqui no meu povo Krahô teve só uma Aldeia grande, grande mesmo, com muito *Mêhĩ*; teve uma divisão, porque tinha umas famílias que criavam um filhotinho da Ema, aí outra família machucou, quebrou a perna da Ema, do filhotinho da Ema, daí que aquelas famílias começaram a brigar, começou a separar; aí, a metade do Krahô, aquelas pessoas que criaram a Ema, receberam o nome de *Mancraré*, *Mancraré*; mas outros *Mêhĩ*-Krahô, outros *Mêhĩ*-Krahô pensou que não vai acompanhar a família do *Mancraré*, e entendeu por bem sair como *Hacotcatejê*; e outro grupo já saiu como *Kenpocatejê*; então na verdade, aqui no Krahô não é subgrupo, é trigrupo, porque é três, e ao longo do tempo, historiadores *Mêhĩ* que começou naquele tempo vem morrendo, vem morrendo até que o Krahô juntou com o *Mancraré*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

⁶² “Há, em princípio, uma endogamia do grupo local, na medida em que cada grupo é autossuficiente na sua reprodução. A forma genérica “Timbira” (ou mehin) permanece entretanto como o “fundo comum” que estabelece a unidade de todos estes grupos frente ao cupen (qualquer não-Timbira). Mas a relação de cada grupo com este todo “Timbira” não é uma relação “parte de”, no sentido de que as partes estariam ligadas de tal modo que a falta de uma delas modificaria a estrutura do todo. Isto não ocorre: os grupos Timbira tendem a se afirmar como unidades autônomas entre si e em relação ao todo – autonomia esta que se expressa na capacidade de um grupo qualquer reproduzir a forma Timbira sem se deixar absorver por outro grupo.” (AZANHA, 1984, p. 15)

As subdivisões *Kenpocateje* e *Hacotcateje* são grupos derivados dos *Panrecamekra* (Filhotes da Corujinha), mencionados por Ribeiro como “*Porecamekra*” (AZANHA, 1984); a presença do sufixo *-catêjê* implica vizinhança e contiguidade com as aldeias-mães, suas progenitoras, mas ao se desdobrarem em novas Aldeias ganham nomes que identificam o atual domínio territorial em que se encontram ou algo sobre sua especificidade; os *Kencatêjê* ou *Kenpocatêjê*, por exemplo, possuíam o domínio da região de Serras, sendo que */ken/* é pedra ou */kênpo/*, do morro chato, com predomínio de Cerrado *stricto sensu*, chamado por Gregório conforme denominação regional de Carrasca; já os *Hacotcateje* estariam habitando ou dominando áreas de Chapada, que na língua é *Hacot*; são comuns entre as Aldeias Krahô denominações do tipo “Cachoeiracatêjê”, “Pedrabrancacatêjê” e “Galheirocatêjê”, nas quais os nomes em português se referem aos ribeirões onde se concentram essas aldeias — mas para os Canela todos eles são os mesmos Krahô (AZANHA, 1984, p. 15).

Mas antes mesmo, o nome que esse povo recebeu, até que considerou, antes do massacre, antes de 1940, sempre todo mundo chamou de *Hacotcateje*, porque só vive no Chapadão mesmo; já o povo da Pedra Branca viveu na Carrasca⁶³ ali junto com muita Serra, Pedra, por isso o nome próprio é *Kenpocateje*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 4 de dezembro, 2023)

Segundo informações do próprio *Hũhtê*, as Aldeias descendentes dos *Hacotcateje* são: Moradia-Osso de Sucuri (*Rohtihhi*), Cachoeira (*Kẽncrà*), Rio Vermelho (*Cõhcaprêcti*), Pé de Coco (*Rõrpàr*), Bacuri (*Cũmxê*), Capitão do Campo (*Mĩtohkà*), Areia Branca (*Pjê Jakaá*).

Do povo *Hacotcajeje*, a Cachoeira é a mais velha; da Cachoeira saiu a Rio Vermelho, então é o primeiro filho da Cachoeira; segundo filho ia ser Baixa Fundo mas ele morreu, depois saiu o Pé de Coco, terceiro filho da Cachoeira, e o quarto filho é a Areia Branca que são o povo da *Hacotcateje*; e do Rio Vermelho, filho mais velho da Cachoeira, saiu Capitão do Campo e Bacuri, são esses povos da autodenominação que recebem o nome de *Hacotcatejê*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 4 de dezembro, 2023)

Cachoeira é a primeira raiz, Cachoeira é primeira raiz, depois mudou pro Rio Vermelho, abriu para o Rio Vermelho, a mesma comunidade indígena da Cachoeira; além do Rio Vermelho, mudou a Bacuri, e depois da Bacuri foi o Capitão do Campo, então esse grupo aí tudo são daqui. Cachoeira já tem, Rio Vermelho, Bacuri, Capitão do Campo, Pé de Coco e Areia

⁶³ Os nomes Carrasca ou Carrascal são sinônimos de Cerrado (BARBOSA, 1996).

Branca, era essa a nossa população; porque nosso território é bem simples, organizado, e nada de madeireiro, nem pescador, nem caçador, nada; nós somos nativos, sempre nós continuamos mesminho, por isso que nós não quer perder nossas tradições e cultura. (Alcides *Hàrhe*, Aldeia Areia Branca, 2021)

As aldeias descendentes dos *Kenpocateje* são: Abóbora (*Rodií*), Pedra Branca (*Kẽn Jaka*), Manoel Alves (nome do rio), Pedra Furada (*Kẽnkre*), Campo Limpo (*Carãhti*), Pau-Brasil, antiga São Vidal (*Kop Pàr*), Betânia, *Kẽnpojkre*, Taipoca (*Tôc re*), Água Branca (*Côjakaá*), Salto (*Amjiari*).

Do *Kencrekatejê*, a Pedra Branca é a Aldeia mais antiga, e da Pedra Branca saiu a Aldeia Pedra Furada, que até agora tá lá, Aldeinha; depois, na década de 80 *Piiken* mudou, terceiro filho que é a Manoel Alves; da Pedra Branca saiu também São Vidal, agora São Vidal acabou, o nome foi embora, agora recebeu o nome de Pau-Brasil; e da Pedra Furada saiu Água Branca, saiu *Kenpojcre*, é por isso que deu esse nome, porque antes era o nome de *Kenpokra*, então tirou o *kra* e botou *Kenpojcre*; saiu também Campos Limpos da Pedra Branca, e a Aldeia *Togrecap* que é Taipó, então são essas Aldeias do grupo *Kenpocateje*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 4 de dezembro, 2023)

Os *Mancraré*, por sua vez, teriam outra origem, sinalizada pelo sufixo *-(ca)mekra*, que indica serem filhos da Ema; segundo Azanha (1984) o velho Diniz *Tepjet* lhe disse que os *Mancraré* tinham outro sotaque e utilizavam expressões de “chamados” diferentes.

Mancraré é desde o princípio até agora, é por isso que a gente tem observação da língua; *Mancraré* tem outro sotaque, ele tem outra gíria, gíria deles, própria, mas a gente entende bem. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 4 de dezembro, 2023)

Ainda segundo *Hũhtê*, as aldeias descendentes dos *Mancraré* são: Galheiro (*Ihcajhê*), Santa Cruz (*Pahpãm Krut*), Forno Velho (*Hômcrà xà wej*), Macaúba (*Ronhàc*), Lagoinha (*Hũpôre*), Serra Grande (*Kẽnti*), Nova (*Intuw*), Moradia (*Ipaaxà*), Jenipapo (*Prôtti*), Mangabeira (*Cuucrànre*), Água (Cô) Fria (*Hakry*), Cristalino (*Ihpràti*), Coqueiro (*Ronkô*),

Gameleira (*Cããrê*), Brejão (*Awrrecti*), Maravilha (*Caxêhxê*), Pátio Lindo (*Kapej*), Serrinha (*Kênre*), Identificação (*Mããkrare*), De em cima (*Kýjpê*).

Mancraré é: Galheiros, Forno Velho, Santa Cruz, Serra Grande, Barra, Buritizal, Gameleira, Cristalina, Serrinha, Morrão, Aldeia Sol, *Mancraré*, *Krenbekrin*, Aldeia Nova, é esse grupo que forma os *Mancrarécatejê*; e no meio nós temos outro *Mancraré* que separou do grupo do Galheiro Velho, mas esse grupo já saiu e já começou a entrosar com *Cupê*, aí que recebeu o nome de Morro do Boi, até hoje *Mêhĩ* chama de *Cupekahagre*, é descendente do *Cupê*, *Cupê* com *Mêhĩ*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 4 de dezembro, 2023)

A Aldeia Morro do Boi (*Cupetygre*), apesar de descender do povo *Mancraré*, é considerada por muitos como sendo “sem mãe e pai”; segundo eles seria filha de Raimundo, Teodoro e Celina, pessoas negras que se casaram com *Mêhĩ*, fundando uma Aldeia “misturada”, que se diferencia de todas as outras, inclusive por ser a única Aldeia Krahô onde o português é mais usado do que a língua nativa.

Quisemos aqui destacar um pouco da importância que os diferentes domínios de Cerrado tem na nomenclatura de pessoas e grupos, e como veremos mais adiante, também na organização dos cantos.

1.2. Os *Mêhĩ* e os *Cupê*, seus maiores inimigos

Depois que *Cupê* chegou pra adaptar, amansar o *Mêhĩ*, já vai dando as coisas — esse é o sentido de *Cupê*:

— Toma, toma.

Já vai mostrando assim de longe, e você vai lá pegar; *Cupê* significa assim, mostrar, chamar alguém, atrair:

— Vem cá; pega, pega; pega se é bonito.

É aquela traição que significa *Cupê*, chamando, atraindo; é aquela “atração” que significa *Cupê*;

Xavante chama *Cupê* de *Warazu*, com o mesmo sentido, pergunta a Xavante, é o mesmo sentido de trair, atrair; e o

Krikati que chama de *Cupẽ*, e Gavião que chama de *Cope*, e Apinajé já fala *Cube*, é o mesmo sentido.

Se tu é bravo, e eu pego esse gravadorzinho e digo:

— Toma aqui, toma aqui.

Aí você vai vir devagar, pegar o espelhinho, a cachacinha; então ali que é o sentido de *Cupẽ*; Karajá também chama *Cupẽ* de *Tori*, é o mesmo sentido, do mesmo jeito, do mesmo jeito.

E o povo da Cabaça é muitos: Caiapó é povo da Cabaça, Gavião do Pará é povo da Cabaça, só não Suiá.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Areia Branca, dez. 2021)

Desde que os colonizadores *Cupẽ* chegaram, no final do século XVIII, com seus atrativos e traições, as pressões da colonização sobre o Cerrado e seus povos nunca mais cessaram; elas apenas mudam de roupagem conforme os interesses dos exploradores da vez. No começo do século XIX os Timbira sofreram ataques armados que ceifaram a vida de muitos deles, reduzindo drasticamente suas populações; as violências a que foram submetidos durante esse período da colonização afetaram de tal forma a alma e o viver desses povos que somente em meados do século XX voltariam a se estruturar e crescer demograficamente⁶⁴; os *Mẽhĩ* são os remanescentes dos povos que sobreviveram a esses massacres, epidemias e expulsões da terra — guerras que seguem ativas ainda hoje⁶⁵.

No início do século XIX os Krahô foram estimados em aproximadamente 4 mil pessoas, e um século depois tinham sido dizimados para apenas 400 (1930); são os filhos e netos desses Krahô que resistiram que hoje nos contam a história a partir de suas próprias perspectivas; em 1940 mais um trauma marcaria a vida desse povo, atraídos por fazendeiros locais que primeiro lhes deram um boi para que fizessem ritual, e logo depois os trairiam: aproveitando que a comunidade estava reunida e distraída, os fazendeiros covardemente os atacaram com suas armas de fogo, assassinando 26 *Mẽhĩ*. O ocorrido fez o governo do Estado Novo pressionar as

⁶⁴ “No início do século XIX os Krahô foram estimados em três ou quatro mil. Conforme o censo do missionário Rafael de Taggia, em 1852, tinham caído para 620, após as mortes causadas pelas epidemias de 1849-1850. Talvez sua população tenha chegado a seu ponto mais baixo por volta de 1930, quando Nimuendajú os estimou em 400. Mas em 1948 Harald Schultz calculava que chegavam a 500. Julio Cezar Melatti contou 564 em 1962-3 e pelo menos 632 em 1971, números que incluem mestiços e índios de outras etnias que com eles viviam. Em 1989 os Krahô alcançavam o número de 1.198. Em 1999, os próprios Krahô asseguraram ao pesquisador Hélder Ferreira de Sousa estarem chegando ao número de 2.000 indivíduos. É pois na segunda metade do século XX que sua população volta a crescer.” (<https://pib.socioambiental.org>).

⁶⁵ Site “Povos Indígenas do Brasil”, do Instituto Socioambiental (pib.socioambiental.org).

autoridades estaduais no sentido de julgar os responsáveis, e o caso se destacou por ter sido um dos primeiros em que perpetradores de massacre de indígenas foram julgados e condenados. Depois disso, os Krahô receberam, por meio do decreto-lei nº 102 de 5 de agosto de 1944, uma terra de 320 mil hectares no norte do Tocantins, homologada em 1990 pelo governo federal (MELATTI, 1967).

Apesar dos mais de 200 anos de contato com a sociedade nacional, marcados por invasões, silenciamentos e discriminações, os Timbira continuam firmes como Buritis, mantendo a língua como um sistema vivo, operante e musical mesmo com todas as alterações que a relação direta com a sociedade vem provocando.

Para um Timbira, portanto, cantar é conhecer os detalhes do ambiente. Essa apreensão estética do mundo natural reafirma o caráter não utilitário da relação dos Timbira com o ambiente, e permite a transmissão desse conhecimento às gerações seguintes. Há cantos para serem cantados no *krĩkapé* durante o dia, há cantos específicos para a madrugada, para o começo da noite, para o alvorecer. Cada ritual tem seu conjunto de cantos próprios. (LADEIRA, 2012, p. 120-121)

Atualmente somam uma população de mais de 10 mil pessoas distribuídas em 63 Aldeias em oito Terras Indígenas (LADEIRA e FONSECA, 2014), localizadas no norte do estado do Tocantins, sul do estado do Maranhão e leste do estado do Pará; juntas, as Terras Indígenas Krahólândia e Apinajé (TO), Krikati, Governador, Kanela, Porquinhos, Geralda do Toco Preto (MA) e Mãe Maria (PA) somam mais de 1 milhão de hectares, constituindo importantes reservas da biodiversidade⁶⁶.

No mapa a seguir é possível observar que as Terras Timbira foram demarcadas de forma descontínua e representam pequenas ilhas de resistência no meio das gigantescas monoculturas que invadem sem cessar o Cerrado.

⁶⁶ Ver em: <https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/CTI-PGTA-TIMBIRA-MIOLO-VSitelight.pdf>.

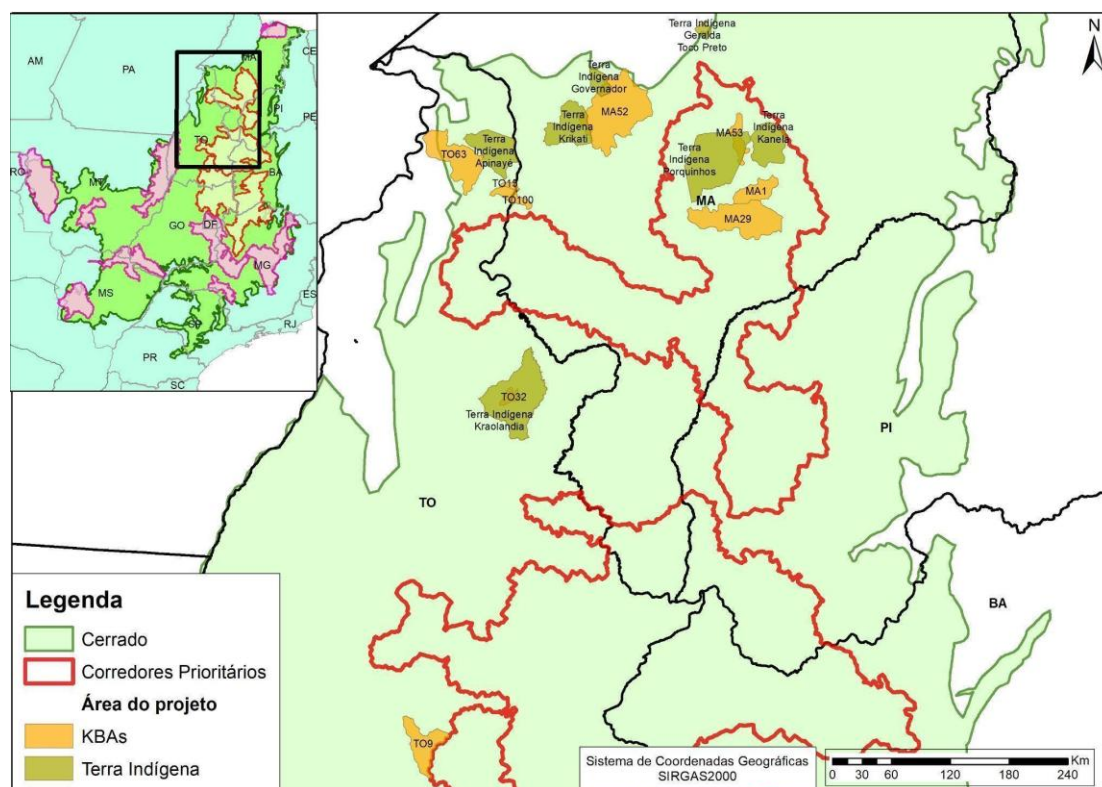


Figura 10 – Mapa CTI – Povos Timbira (País Timbira) em sobreposição à delimitação do Cerrado; KBAs (do inglês “Key Biodiversity Areas”) são Áreas-chave para a Biodiversidade.

Enquanto o rastro do capitalismo é de silenciamento, destruição e morte, os povos indígenas deixam impregnadas na Terra importantes pegadas orgânicas de diversidade e sonoridades. (Ailton Krenak, 2019)

Até o ano de 1950 o Cerrado se apresentava ainda de forma intacta, com todos os seus matizes, e cobria de forma contínua mais de 2 milhões de km² do território nacional, abrangendo terras do oeste da Bahia, noroeste e norte de Minas Gerais, Goiás, Distrito Federal, Tocantins, Piauí, parte do Maranhão, Mato Grosso do Sul e grande parte de Mato Grosso. De forma descontínua, esse ambiente podia ainda ser encontrado nos tabuleiros do Nordeste, em Rondônia e na Chapada Diamantina na Bahia (BARBOSA, 2022).

Com a interiorização surgiram os primeiros aglomerados urbanos em busca de ouro e pedras preciosas. Após o fim do ciclo da mineração, a região dos cerrados permaneceu economicamente dedicada à criação extensiva de gado e à agricultura de subsistência, quadro basicamente inalterado até a implantação de Brasília, quando começaram a ser desestruturados

os sistemas sociais locais, causando entropias de ordem biológica. Por ser uma área plana fácil de se trabalhar, sem grandes modificações geomorfológicas e com duas estações bem definidas, o Cerrado foi incluído na política econômica brasileira como fronteira de expansão a partir da década de 1970, sendo divulgado como “celeiro do mundo”. A introdução das gramíneas de espécies exóticas, vindas da África e da Austrália para pastoreio, e de monoculturas para exportação provocou, entre outros desequilíbrios: empobrecimento genético e dos ecossistemas; destruição da vegetação nativa; propagação de ervas exóticas; extinção da fauna nativa; diminuição e poluição dos mananciais hídricos; compactação e erosão dos solos; contaminação química das águas e da biota; proliferação de doenças desconhecidas (BARBOSA, 2014).

Importante lembrar que esses processos são legados da Segunda Guerra Mundial, quando centros de pesquisa passaram a receber incentivos para criar formas de aproveitar a grande quantidade de produtos químicos e sucatas de diversos tipos que haviam ficado para trás. O objetivo era transformar todo esse material em insumos agrícolas que pudessem ser aplicados em grandes extensões de terras. Países como México, Ceilão e Brasil funcionaram como laboratórios dessas inovações pois, do ponto de vista da economia mundial, seus territórios extensos e pouco povoados deveriam ser transformados em terras produtivas. Mecânicos e engenheiros fizeram as adaptações necessárias para converter motores, canos e mangueiras em sofisticados sistemas de irrigação; veículos militares em possantes tratores; e outras sucatas nas encorpadas correntes que operariam com orgulhosa eficiência a retirada da vegetação nativa do Cerrado.

Os pesquisadores das áreas da agronomia, química, biologia, com muito brilhantismo transformaram os produtos químicos em adubos, inseticidas, herbicidas etc. Descobriram que seria necessário diminuir a acidez do solo, mas como a região tem muito calcário, nas vizinhanças, essa foi uma tarefa fácil. Não tão fáceis foram os estudos e pesquisas para criarem mecanismos adaptativos para plantas exóticas, com possibilidades de se adaptarem às exigências ecológicas de um novo ambiente. Mas, com centros de excelência criados e muito recurso do capital internacional e nacional, os pesquisadores logo mostraram suas habilidades para resolver esses problemas e rapidamente encontraram as soluções. E com muita mecanização, insumos e água em abundância os frutos da grande produção surgiram. Infelizmente, o brilhantismo dos pesquisadores só cintilava em um olho, aquele que vislumbrava a produtividade. O olho do conhecimento global do ambiente esteve sempre fechado. (BARBOSA, 2022)

O modelo de ocupação intensiva do Cerrado não modificou apenas a estrutura do solo mas todas as suas dinâmicas; a supressão da vegetação nativa, composta por plantas com um sistema radicular extremamente antigo e complexo, impede que a água da chuva alimente os lençóis freáticos e os aquíferos corretamente; a introdução de culturas como a soja e o algodão, com raízes extremamente superficiais, faz com que as chuvas caiam e não se infiltrem, afetando cada vez mais o abastecimento de água em todo o Brasil.

A relação que os Timbira mantêm com o Cerrado se contrapõe radicalmente ao modelo capitalista de pensamento predatório e desenvolvimentista; enquanto os *Mêhĩ* vivem uma relação visceral e afetiva com o Cerrado, os *Cupẽ* o veem como fonte de lucro onde o “céu é o limite” — com exceção das Terras Indígenas e Unidades de Conservação, a devastação pelo agronegócio dominou a região. Como uma das regiões mais lucrativas em *commodities* do país, o *slogan* “Agro é Pop” serve como a roupagem da vez, encobrendo o custo incalculável de vidas e biodiversidade já perdidas, além das que estão em risco de extinção.



Figura 11 – Foto: Kamikia Kisedje, WWF Brasil. *Metrópoles* (on-line), 07/04/2023. Divisa do Parque Indígena do Xingu.

Apesar de todos os estudos, evidências e alertas, a devastação do Cerrado tem respaldo no Código Florestal brasileiro, que determina que propriedades privadas na região preservem

ao menos 20% da vegetação nativa. Além disso, diferentemente da Amazônia, Mata Atlântica e Pantanal⁶⁷, até hoje o Cerrado não está resguardado na legislação brasileira como Patrimônio Nacional, muito pelo contrário: o desmatamento avança principalmente na região nomeada de Matopiba, entre os estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia — região onde ainda existe vegetação nativa.

Entre 1985 e 2023, o Cerrado perdeu 38 milhões de hectares, o que representa uma redução de 27% na vegetação original, segundo dados da plataforma Mapbiomas⁶⁸ e do Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (IPAM). No Cerrado existem poucas Unidades de Conservação (UCs), e as Terras Indígenas representam espaços imprescindíveis para a conservação de áreas nativas de Cerrado e a manutenção de suas espécies.

Durante o mandato do governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro (2019-2022), que adotou ações e declarações abertamente anti-indígenas, vimos se agravarem diversos problemas na TI Krahô. Invasões na área para roubo de madeira, caça a animais silvestres, além da precariedade dos serviços de saúde e o acirramento das tensões com a sociedade do entorno, aumentando a pressão sobre o território também por parte do agronegócio local.

Ainda refletindo sobre as diferentes perspectivas entre *Mêhĩ* e *Cupẽ*, durante a pandemia da Covid-19 (2020-2023), enquanto existia toda uma campanha para informar aos Krahô da importância de se manterem isolados, os *Mêhĩ* nos contaram que já haviam sido avisados pelos *Wajacas* (Pajés) de que uma grave doença estava chegando; a partir daí, passaram a utilizar suas medicinas tradicionais. A ordem da Funai era a não realização de nenhum *Amjikĩn* durante aquele período, evitando assim aglomerações; a regra porém não foi totalmente cumprida — afinal, para os *Mêhĩ* é no próprio *Amjikĩn* que os corpos se fortalecem e ganham saúde; apesar de o vírus ter entrado e se espalhado pelas aldeias, contaminando inclusive os anciãos, nenhum Krahô morreu de Covid.

Agora nesses tempos da pandemia não tem cantoria, não tem música, não tem cantor, tá todo mundo perdido; mas agora nós vamos fazer *Amjikĩn*, porque ninguém tá doente mesmo, graças a Deus tá todo mundo bem, tá todo mundo tranquilo, vamos trazer o *Amjikĩn* de volta para ver se a doença vai mais

⁶⁷ O governo federal redesenhou todo o mapa ambiental brasileiro, separando o Pantanal do Cerrado — embora o primeiro seja um subsistema do segundo — e transformando-o em patrimônio nacional; deixando assim a área do Cerrado no plano de desenvolvimento e expansão da fronteira agrícola; ou seja, o Cerrado, em sua totalidade, já foi contemplado para não ser protegido (BARBOSA, 2014).

⁶⁸ Ver em: <https://brasil.mapbiomas.org>.

pra longe, que não deu conta de nós, nós somos mais fortes que ela. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

1.3. Canto Vocês vão chorar (*Nã tôcô rahĩ*)

Nãã tôôcôô raahĩĩ

Nãã tôôcôô raahĩĩ he hĩĩ

Nãã tôôcôô raahĩĩ

Nãã tôôcôô raahĩĩ he hĩĩ

Huupẽẽ hẽẽ cuuxêê nãã rêê

Huupẽẽ hôôôtihi caarõõ hõõ hõõ

Vocês vão chorar

Vocês vão chorar e chorar

Vocês vão chorar

Vocês vão chorar e chorar

Cupẽ com suas armas de fogo

Com sua zoadá barulhenta

Feito bando de Caititus

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Nessa primeira música estão falando sobre a maneira que os brancos podem agir com suas armas [*cuxê*]; então ali os Krahô já cantam falando, explicando a conversa, como [se os *Cupẽ*] fossem Caititu [*Croti*]; lá pra nós na região é Caititu, na região da Amazônia é Cateto; então é como se fosse o Caititu ou Cateto preparando pra guerrear com os *Mêhĩ*, e ali o medo já vem no sentido de que o *Cupẽ* ia fazer o mesmo com o *Mêhĩ*; então essa música tá dizendo sobre isso, é uma ilustração, ele tá ilustrando como se fosse uma coisa assim que acontece; até aqui, o que acontece é do medo, *ha hi*, tá falando é de um choro até aqui, porque aconteceu, aí vai vir chorando; só que a gente não fala dessa forma quando fala oralmente, a gente não fala, então tá ilustrando um acontecimento; vai e volta a mesma frase, falando e repetindo; é algo que já tá acontecendo, até aqui já fala mais alto, então é uma conversa, um tipo de conversa de

acontecer algo ruim, que fala e eu entendo, e aqui já fala dos *Cupẽ*, como fosse *Cupẽ*. *Cuxê* já é um explosivo, algo de tiro, tiro de fuzil; é finalização dessa conversa aqui, que os “brancos” estão com *catom* [arma], como fosse o Porcão, o Cateto, que anda em grupo pra atacar alguma coisa; aí esse *carõ* já é o barulho, o barulho daquele momento, como fosse a guerra que vai acontecer, todo mundo triste, aqui já fala isso; então é sobre o ataque dos *Cupẽ*, sobre medo dos *Cupẽ*, e no final já fala como se fosse Porco, o grupo, os próprios *Cupẽ* atacando os *Mêhĩ*; então estão falando sobre isso, que os *Cupẽ* são como *Croti*, Porco, porque andam em bando e atacam; e esse *carõ* já é no sentido de barulho, aquele medo que os *Mêhĩ* sempre ficam, sempre com medo; então é assim que os *Mêhĩ* estão cantando. Quando o bando de *Croti* vai andar, vai fazer muita zoada, vai andando mexendo nas palhas secas, folhas secas, zoando, é a imitação, o ímã, e aquele medão já vai chegar no lugar onde vai ter acontecimento, então essa música tá cantando sobre essa forma.

Raahii é chorar, colocar a cabeça nas mãos chorando, com medo; sempre com a repetição: chorar e mais chorar, chorar e mais chorar; *nã tôcô* é você vai, ou vocês vão, chorar — porque fala do coletivo, algo que vai acontecer e abranger todo mundo, vai atacar todo mundo; depois vai falar mais duro ainda, onde tem três “o” (*nãã tôôcôôôô*) já fala dos homens brancos, *huupe*, que substitui *Cupẽ*, na cantoria; é porque os cantores sempre levam um milímetro, um pouquinho a mais pra esticar o canto; *cuuxê* é como se fosse arma de fogo; e *na re* já é a finalização da conversa que está dizendo que a arma é deles; suas armas, as armas dos *Cupẽ*, que são como um bando de *Croti*; *carõ* é o esturro que os Porcos vão dar, zoeira, barulheira, barulho imenso; *hõõ* é uma pessoa valentão, que tem força, poder mesmo, então o Porcão tá dessa forma, mas na verdade é o *Cupẽ*.

1.4. Diálogos interculturais e as retomadas pedagógicas

Fazer esteira, chegar a saber fazer, é como a universidade.
Exige muito conhecimento, matemática — é como uma formatura.
(Dodanin *Piiken* Krahô)

Na perspectiva de assumir cada vez com maior autonomia e segurança os desafios que se impõem na contemporaneidade, os Krahô vêm avançando continuamente nos estudos formais dos não-indígenas com o intuito explícito de adquirir as ferramentas necessárias para o enfrentamento ao gigantesco Sistema que insiste em desrespeitá-los de várias maneiras. O ingresso nas universidades e a implementação de programas governamentais⁶⁹ voltados para a valorização da diversidade étnica e cultural do país, principalmente entre 2002 e 2015,

⁶⁹ Lei de Cotas Raciais no Ensino Superior (2012); Implementação das Licenciaturas Interculturais em vários estados; Programa Pontos de Cultura; Encontro de Saberes (INCTI); Ação Saberes Indígenas na Escola – ASIE integra o Eixo Pedagogias Diferenciadas e Uso das Línguas Indígenas do Programa Nacional dos Territórios Etnoeducacionais, instituído pela Portaria MEC nº 1.062, de 30 de outubro de 2013.

impulsionaram o debate crítico sobre os currículos e as pedagogias ainda tão monoculturais adotados pelo Estado nas escolas indígenas brasileiras.

Inspirado na força e significado das retomadas dos territórios, o movimento das retomadas pedagógicas vêm sendo encabeçado por professores indígenas de todas as regiões do país (KARAJÁ, 2014; PIMENTEL DA SILVA, 2017); agora mais do que nunca eles desejam transformar suas escolas em espaços de resistência pautados na própria cultura e suas epistemologias. Em suas reivindicações, fica claro que falta, por parte do Estado e da sociedade, um melhor preparo e mesmo disposição e abertura, de gestores e professores não indígenas, no sentido de escutar e abraçar radicalmente o campo ontológico e pedagógico de cada povo indígena, também em suas práticas escolares.

Tenho percebido em quase todo o Brasil a insatisfação dos/as professores/as indígenas com a escola que eles/elas têm. Uma escola que não acompanha o manejo de mundo desses povos. Uma escola que ainda está do lado de fora. Tudo depende de aprovação externa, ou seja, do não índio. Talvez seja por isso que não conheço nenhum indígena feliz com a escola que tem. (PIMENTEL DA SILVA, 2017)

O acesso às universidades públicas por povos historicamente excluídos de cidadania em um país historicamente estruturado sobre bases escravistas, racistas e neocolonizadoras, constitui uma via imprescindível para a conformação democrática do país, normatizada a partir da Constituição Federal de 1988; dez anos após a instituição da lei de Cotas no Brasil, dois professores indígenas, um Tapirapé e uma Tapuia, foram os primeiros a ingressar como professores universitários concursados na UFG.

O trabalho reflexivo desenvolvido pelas universidades federais, voltado para o exercício do pensamento crítico que conduza a possibilidades do diálogo dos saberes pela autonomia e liberdade dos povos (FREIRE, 2001), corrobora para que a Educação Indígena Diferenciada e Bilíngue em todos os Territórios seja uma realidade — uma vez que na prática enfrenta uma série de dificuldades para sua implementação. Desde a década de 90 professores Krahô vêm atuando fortemente pela garantia de seus direitos na área da educação e da pesquisa⁷⁰. A demanda dos professores indígenas do Tocantins pelo acesso ao ensino superior

⁷⁰ Através da Comissão dos Professores Timbira e em parceria com organizações como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Hempejxà*.

foi fundamental para impulsionar a Universidade Federal de Goiás a criar em 2006 a graduação em Licenciatura Intercultural⁷¹.

Creuza *Prũmkwỳj*, Dodanin *Piiken*, Gregório *Hũhtê* e Joel *Cuxy* são alguns dos professores Krahô que vêm participando desses processos de luta e conquistas por uma Educação Indígena de fato diferenciada. Esses quatro pesquisadores-parceiros foram imprescindíveis para a elaboração desta tese, podendo ser considerados coautores do trabalho. Ainda neste capítulo, dedicaremos alguns trechos as suas biografias, pesquisas e projetos. Esses quatro professores foram das primeiras turmas Krahô a ingressar na universidade pública (2009 e 2010); eles cursaram a Licenciatura em Educação Intercultural no Núcleo *Takinahaky* (NTFSI) de Formação Superior Indígena da UFG. O curso incentiva os alunos-pesquisadores indígenas a desenvolverem trabalhos sobre os repertórios orais de seus povos⁷².

Muita gente pensa que o simples fato de ser indígena já nos confere a condição de “pensar diferente”, de saber expressar a diferença de mundo das concepções que temos em relação à “tradição científica ocidental”. No fundo, o que se passa é o contrário: quanto mais avançamos nas conquistas da Ciência, mais científicos ficamos, mais distância tomamos de nossos mundos indígenas, de nossas verdades, de concepções teóricas e práticas indígenas. Isso nos dificulta identificar e elaborar nossos próprios conceitos, ou, com menos ambição, nossa singular maneira de ver e pensar o mundo sob “nossas” lentes. (BARRETO, 2021, p. 33)

As impressionantes e inovadoras produções acadêmicas dos alunos indígenas vêm confirmando que é nas dinâmicas culturais que suas bases epistêmicas ancestrais se mantêm vivas e em circulação; é na oralidade e na musicalidade que os conteúdos e pedagogias indígenas se dão, e por isso essa perspectiva deve ser seriamente considerada (HERBETTA, 2016; PÔCUHTÔ, 2017).

⁷¹ Com sede em Goiânia, o Curso de Licenciatura Intercultural da Universidade Federal de Goiás (UFG), criado em 2006, é coordenado pelo Núcleo *Takinahaky* (NTFSI) e atende aos indígenas do Território Etnoeducacional da Região Araguaia-Tocantins e do Parque Indígena do Xingu, falantes de línguas dos Troncos Tupi e Macro-Jê, e das famílias Karib e Aruak. Estudam aí indígenas provenientes dos estados de Goiás, Mato Grosso, Tocantins, Maranhão e Minas Gerais, pertencentes a 27 distintas etnias.

⁷² Algumas dessas produções estão disponíveis na Plataforma de Criação e Circulação de Material Didático Indígena “Alfabecantar: cantando o cerrado vivo”, no site <http://alfabecantar.com.br>.

A música realmente é uma fonte interessante para eu destacar mais o meu conhecimento através de informações obtidas do ancião e da anciã. Os mais velhos têm nos ajudado bastante para melhorar o trabalho nas aldeias. Por isso vamos seguir em frente até conseguir alcançar o que o mundo pode oferecer ao nosso futuro, de geração em geração. O senhor Odeci *Tepajôc* Krahô, da Aldeia Pé de Coco, diz que antigamente existiam muitas músicas diferentes, bonitas e matemáticas. (Gregório *Hühtê* Krahô, 2017, p. 60)

Envolvidos nessas reflexões, e nos debates sobre decolonialidade e revalorização da própria cultura, os professores Krahô⁷³ identificaram nos cantos uma matriz epistêmica fundante de sua cultura, educação e ciência (PIMENTEL, 2016; HERBETTA, 2016; TUGNY, 2009). A preocupação com o empobrecimento da cultura é um debate antigo e constante entre os Krahô; os mais velhos se queixam da falta de interesse dos mais novos dizendo que o *Cà* (Pátio Central) já não tem mais a mesma animação de antigamente, e que os jovens de hoje priorizam a cultura dos *Cupê* e ficam só jogando futebol ou se distraíndo no celular; cortam o cabelo curto e não se interessam em aprender os cantos e os conhecimentos ancestrais; o enfraquecimento dos resguardos e demais técnicas utilizadas tradicionalmente para a formação da pessoa *Mêhĩ* também vem afetando a manutenção dos saberes e a qualidade de vida da população; um exemplo é a rápida escalada dos casos de diabetes na área indígena (ALDÉ, ROCHA, GUIMARÃES, 2024); ofícios como os de caçador, cantor(a), agricultor(a), raizeiro(a), Pajés (*Wajaca*), entre outros, vão perdendo espaço para o mundo ocidental que entra nas aldeias sem pedir licença, criando outras importâncias, como a própria escola; mas apesar de tudo a cultura é forte, muito forte, e a música tem um papel central nessa resistência.

Eu falo que os Krahô hoje não têm mais cem por cento das *increr* [músicas], mas oitenta por cento a gente tem ainda fortíssimo e não acaba; então eu já percebo de outra forma, porque cada música já fala dos diferentes lugares, outros já falam do Cerrado, outros já falam dos ecossistemas que a gente percebe na natureza; então as músicas podem estar tratando da história, a música pode estar falando da ciência, a música pode estar falando dessas disciplinas; essas disciplinas que nós vamos estar estudando estão nas músicas, e estão relacionadas com todas as áreas que os *Cupê* têm, e com todas as áreas do conhecimento memorial que a gente tem, então isso pra nós é muito importante; quando a gente começa de cantar, ali, vai estar falando de cada classe, dos lugares, dos

⁷³ Turmas vinculadas ao Comitê Timbira, do Núcleo Takinahaky da UFG, coordenado pelo prof. Alexandre Herbeta, que vem estimulando as pesquisas nos campos da antropologia e etnomusicologia.

hábitos sociais do lugar que esteja, de onde que é, então é muito importante; a música não é só aquela informação que faz a divisão, é muito mais; são muitas frases, muito comunicativas, e você vai estar entendendo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

A implantação das escolas estatais nas aldeias Krahô a partir da década de 1990 sem dúvida afetou as dinâmicas internas ancestrais, que acabaram se enfraquecendo. A carga horária e o calendário da escola inviabilizam inúmeras atividades onde a própria pedagogia se manifestava. Mais recentemente, porém, principalmente depois de terem passado pela universidade, vários professores *Mêhĩ* vêm enxergando a escola e as tecnologias como possíveis aliadas no fortalecimento da própria cultura.

Espero ainda capacitar alguns alunos para cantar e escrever sobre as músicas. Produzir material didático para ser divulgado nas escolas indígenas Timbira, com o objetivo de fazer as crianças saberem as músicas da nação e os esquemas musicais. [...]

A participação e o envolvimento junto com os alunos, pais e mães é de extrema importância. O aluno que se empenha aprende a cantar e também a transcrever. A escola deve ensinar as músicas e aprofundar ao máximo o domínio das regras, sequências, da ordem e momento correto e os sons de cada uma delas. O aprendizado da música transforma os alunos que são capazes de abrir a memória. (*Hũhtê*, 2017, p. 61 e 67)

Dodanin *Piiken* menciona o *Cà* (Pátio Central) como espaço privilegiado de educação, e reivindica atenção para formas de aprender e ensinar próprias de seu povo. É no *Cà*, espaço cerimonial por excelência, que se dão os principais *Amĩkin* (Festas-Rituais) e onde os repertórios de Maracá (*Cotojinkrer*) são vivenciados em sua extensão e pujança.

Mêhĩ nasceu para fazer outras coisas, antes da escola já tinha o *Cà*, Pátio Central. (Dodanin *Piiken* Krahô, Aldeia Manoel Alves, 2012)

1.5. Geometria da música na forma Timbira



Figura 12 – Aldeia Pedra Branca, Terra Indígena Krahô. Fonte: Renato Sanches.

1.5.1. A matemática da música

Nunca alteramos a música, sempre é a mesma coisa — a mesma ordem. O conhecimento da música é o da exatidão. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

A afirmação acima faz parte dos estudos que Gregório *Hũhtê* vem desenvolvendo desde jovem sobre os domínios da música de seu povo. Ao ingressar na universidade ele passou a sistematizar também na escrita e no português um pouco do que aprendeu junto a mestres e especialistas na intensa dinâmica cultural vivenciada na Aldeia Cachoeira dos anos 80 e 90. No seu Trabalho de Conclusão de Curso na Licenciatura Intercultural (UFG) e em algumas publicações, *Hũhtê* vem escrevendo sobre o tema “música e matemática”, explicando como essas duas ciências se relacionam e como são experienciadas pelos *Mêhĩ* no cotidiano e nas cerimônias. Ao evidenciar a centralidade dos cantos como matriz ontológica e epistemológica de seu povo conectando-a com a matemática do mundo, ele nos oferece um chão fértil para novas visões e percepções a respeito da Terra, sua geometria e acústica.

A música tem a ver com a matemática local. É tudo ordenado. O povo Krahô vive na esquematização, que tem a ver com o domínio das músicas e com o estudo da matemática local. Desde sempre. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

O pesquisador nos chama a atenção para a antiguidade e exatidão das dinâmicas e dos padrões que envolvem o rigoroso Sistema Mítico-musical *Mêhĩ*, tudo muito bem esquematizado e pautado na matemática cósmica do Sistema Solar. *Pyt* (Sol), em seu próprio percurso e constância, é matemático; sua presença reflete uma ordem milenar que incide sobre o planeta e seus seres de forma inquestionável; da mesma forma *Pytwrÿre* (Lua), com todas as suas mutações, é exata nos seus ciclos e no domínio que exerce sobre a Terra; a cosmoacústica do território acompanha o movimento espacial de *Pyt* e *Pytwrÿre*, estruturando-se a partir das metades *Wacmêjê* e *Catàmjê*; os repertórios musicais que os *Mêhĩ* cantam acompanham a antiga matemática cósmica presente na Terra celebrando as horas, as estações, os ambientes e toda a diversidade existente.

De onde veio *Pahpãm* (Sol-criador), de onde veio *Hõpĩn Putdlrure* (Lua)? porque o *Hõpĩn* construiu a história, e foi *Pyt* que construiu o universo que *Cupê* fala, mas pra nós também ele já era vivo, ele tinha mãe, ele tinha pai, só que não tinha Aldeia; *Pyt*, quando era para ele ir embora pro rumo do *Konkwa* (Céu), ele construiu a Aldeia. (Creuza *Prũmkwÿj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Na cultura, a música e a matemática são irmãs que aparecem na aprendizagem do cotidiano. Assim buscamos entender a importância das duas nas medidas, distâncias, tamanhos, contagens etc. Por isso as crianças começam a aprender desde que começam a falar e seguem aprendendo de pouco em pouco. Quantidade, separação, sons, ritmos. Isto para que possam saber a exata definição de alguns trabalhos que devem ser realizados. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 61)

Em diversas instâncias da vida *Mêhĩ* existem processos matemáticos bastante explícitos: desde a confecção de elaborados ornamentos feitos de sementes e miçangas, no trançado das palhas produzindo esteiras, bolsas e máscaras, no calcular da roça, tudo que é trabalhado contém muita matemática: “quando fazemos artesanato, construímos nossas casas, nas caçadas e na hora de dividir a carne, nas corridas de tora, na pintura corporal, e nos movimentos rituais pelos espaços da Aldeia, sempre há essa parceria concreta onde música é matemática local” (2017, p. 64).

A regra de numeral se aplica a vários outros momentos. Quando nós fazemos a casa, olhamos com olhos de vista, imaginando mentalmente a estrutura geométrica. Na caçada tem matemática local. O homem mata a anta numa caçada coletiva. Ele deve entregar a caça para a comunidade esquartejar e fazer a divisão da carne que deve ter a quantidade certa para cada casa ou cada pessoa. Ganha-se 3 ou 4 pedaços de carne dependendo de sua posição. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 64)

A matemática também está presente na circularidade das corridas de toras, e na circularidade das cantorias ao longo dos dias e das noites, e no transcorrer de cada ciclo; *Hũhtê* comenta que desde o planejamento de um evento coletivo como um *Amjĩkĩn*: (Festa-Ritual) já entra muita matemática em sua organização — duração, alimentação, divisões várias etc. — “Há festas que duram 3, 4 e 6 dias e contam com muitas músicas com vários ritmos diferentes” (2017, p. 63).

Há divisão pelo nome, pelos partidos “verão e inverno”, pelas casas, pessoas, tempo, trabalho no dia a dia, pela semana, mês e ano. A corrida também possui sinais de matemática e músicas através da teoria de algarismo. Nela deve-se pensar de 1 a 20 ou de 50 a 100 de acordo com o movimento, com o momento. A situação é a mesma com a pintura corporal que tem a ver com o pensamento de dois ou três, relacionados aos dias pintados e às espécies de urucum, pau de leite ou jenipapo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 64)

No ritmo do Maracá, a matemática também está presente, na altura das vozes femininas e em seus intervalos, nas construção melódica das frases pelo cantor, na repetição das estrofes, na ordem das músicas, na sequência das horas, na inclinação de *Pyt* (Sol), na geometria das estrelas, nas fases da Lua (*Pytwryre*) — em tudo há música, que é tão matemática.

As músicas são cantadas na sequência correta, do início ao fim. Em cada estrofe canta-se da maneira que a natureza ensinou. Pode haver 10, 18, 27, 38 e 64 estrofes para cantarmos, tanto de dia na “pensão” “*Wỳhtỳ*”, como no círculo da aldeia “*Krĩcape*” ou no pátio “*Cà*” durante a tarde ou à noite. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

Música e matemática se misturam e se apresentam como ciências conscientes e presentes no cotidiano e na vida cerimonial dos *Mẽhĩ*. Em cada *Amjĩkĩn* um repertório específico, com sua ordem interna exata, que vai mudando enquanto passa de casa em casa — estrofe em estrofe — até sua finalização conforme um padrão ancestral próprio.

Então tudo isso eu me compreendi que a música é matemática, e com a ajuda do *Cuhtoj* [Maracá] vou praticar. Porque as músicas do *Parti* são onze; não tem mais nem menos do que onze, onze só no *Parti*; eles começam de cantar você já vai contar a casa; o som é o mesmo, o ritmo é o mesmo, só que vai mudando, não vai ficar toda vida aquela não; começando vai começar da Planta, vai cantar sobre a Pedra, vai falar sobre a Mandioca, vai falar sobre o Passarinho que só anda quando chove muito, maneirinho, bem levinho o Passarinho; aí vai passando, vai contando a casa até que vai chegar na finalização pra poder sair para o *Cà*; então ali é matemática, porque eles falam do tempo, falam de tudo; o jogo que eles vão estar jogando, Batata, aquelas coisas um ao outro, é matemática. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

O grande rigor observado na organização e execução das músicas, como no caso dos onze Cantos do *Parti*, é sempre enfatizado por *Hũhtê*: “as músicas são exatas, não tem erro, vem tudo afirmado”. Um exemplo é a disposição das vozes femininas, que mantém um paralelismo harmônico onde os intervalos entre as linhas melódicas se mantêm rigorosamente exatos.

Durante aquela cantoria, tem *puje* [mulher] que abre mesmo a voz, voz alta e ali sai ao menos seis ou sete vozes altas que tão naquela linha, e outras mais ficam assim, meio altas mas também meio grossas, grossas, se tem seis ali no meio também que vai, e tem aquelas mais baixas e tem mais a voz fina, e juntando todas dá aquele conjunto coral *impej*, muito *impej*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

Não entramos na seara da análise musical propriamente dita porque a cosmologia em si nos tomou todo o tempo, mas numa primeira experiência, usando apenas programas de computador para visualizar como seria a partitura do Conjunto de Cantos do *Pêhàre* (Xexéu), apareceram até cinco vozes diferentes em alguns momentos. Interessante também sublinhar que na sonoridade da soma do coral feminino com a voz do cantor se escutam muitos intervalos de segundas maiores e menores que, para nossos ouvidos ocidentais, soam bastante dissonantes. Aliás, para um coral ocidental não seria nada fácil a execução.

Quando o *increr* [cantor] só faz o mesmo ritmo assim, é porque tá só andando, caminhando, mas quando ele começar de sacudir é porque tá começando a pular, dançando, aí, enquanto que os cantores vão levando, pulando, a voz das *puje* [mulheres] também vai subir, vai subindo, vai subindo, e aonde que o cantor vai parar de pular e começar a seguir, vai andar na

frente das *puje*; daí já vai começar a voz, parou, as *puje* parou também, vai acompanhando assim; então, tudo é acompanhado mesmo na levada, o som, no sacode do *Cuhtoj* [Maracá], tudo é importante. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

A execução rítmica perpetrada pelos tocadores de Maracá Timbira se mantém precisa e requintada em seus pulsos, desenhos rítmicos e dinâmicas através da maestria altamente especializada de seus instrumentistas. Os *Cuhtoj* (Maracás) *Mêhĩ* soam diferenciados, suas elaborações rítmicas e levadas são das mais complexas que já escutei. Os desenhos rítmicos realizados pelo *Cuhtoj* dos *Mêhĩ* são de uma matemática complexa ainda não grafada, cheia de suingue, ainda pouquíssimo conhecida e reconhecida no Brasil, nem mesmo pelos músicos. Mas acredito que seja algo que já esteja a caminho.

Tudo isso está no contexto cultural do povo Krahô e nas regras da matemática local. Música é matemática local. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 64)

Nesse sentido — do quanto mesmo pequenos elementos rítmicos podem revelar do contexto e trajetória cultural de um povo — o trabalho realizado pelo músico e pesquisador Letieres Leite, fundador da Orkestra Rumpilezz e do projeto Laboratório musical Rumpilezzinho (LEITE, 2017) nos inspira bastante. O professor, que faleceu de covid em 2021, estava empenhado em analisar os fenômenos rítmicos da diáspora negra através das suas matrizes africanas para, assim, repensar as lógicas de ensino e análise musical; Letieres vinha demonstrando o quanto as músicas populares das américas invariavelmente trazem matrizes africanas em seus desenhos rítmicos; para ele a “clave rítmica” — nomenclatura originária de Cuba, que designa a menor parte de um desenho rítmico onde a música se estrutura — está presente em todas essas músicas; as claves rítmicas representam um tipo de DNA extremamente exato, como um “chip de computador”, nas palavras dele; os ritmos estão conectados com sua origem étnica, com o seu deslocamento geográfico, viajam nos corpos dos grupos religiosos que os mantêm vivos: “se pegar um toque aqui, você consegue identificar o grupo, o deslocamento (de que lugar do Brasil e de que lugar da África saiu) e de qual grupo é. Isso não foi considerado, não é considerado ainda um objeto de estudo profundo na maioria das escolas de música” (LEITE, 2017).

1.5.2. Aldeia: “Anel de *Krĩ*”

Ao colocar a Cabaça na água para que se transformasse em gente, *Pyt* (Sol) já repassou também os vários conhecimentos sobre a vida na Terra, orientando inclusive quanto ao formato que as Aldeias deveriam ter:

Então eles tiraram todas as Cabaças, aí botaram dentro d'água, todas; preparou e botou, todas aquelas Cabaças dentro d'água, e *Pahpãm* [Sol Criador] falou assim pra ela: é que se você transformar como gente, você faz a Aldeia de vocês dessa forma; e foram embora, e quando foi boquinha da noite, começaram gritar, banhar aquele movimento de pessoa, pessoalmente como a gente mesmo, e [Sol e Lua] começaram a subir — na mesma noite fizeram um Anel de *Krĩ* [Aldeia]. (Zé Miguel, Aldeia Pé de Coco, 2012)

Antes de voltar para o espaço sideral, *Pyt* deixou estampada sua própria forma no viver *Mêhĩ* através da geometria do círculo, o “Anel de *Krĩ*”; *Pyt* também deixou com a Mulher-Cabaça todas as orientações sobre a organização social e as dinâmicas que deveriam ser mantidas no contexto das Aldeias; os preceitos fundamentais que deveriam ser mantidos pelos *Mêhĩ* com precisão foram repassados nessa ocasião, mas dia após dia são confirmados — e é por isso que até hoje as aldeias Krahô são circulares⁷⁴.

Toda a aldeia *Mêhĩ*, independentemente do seu tamanho e população, é formada por um pátio de formato circular bem no centro da aldeia, que recebe o nome de *Cã*⁷⁵; cada casa se liga a esse pátio por um caminho radial denominado *Prycarã*; e a via circular que passa diante das casas ligando-as e circundando toda a aldeia recebe o nome de *Krĩkape*; tanto as corridas de tora como as procissões rituais passam pelo *Krĩkape*, sempre em sentido anti-horário (MELATTI, 1978); toda essa geometria da via maior circular, das menores radiais e o espaço do pátio central são constantemente capinados, contrastando com as gramíneas deixadas, formando um desenho do Sol bem explícito, principalmente do alto.

Pyt deixou a sabedoria do círculo para os *Mêhĩ*, e por isso o círculo está no Maracá, nas aldeias, nas corridas de tora; e nas músicas da mesma forma, andam sempre acompanhando a trajetória de *Pyt*, todas essas expressões e movimentos de alguma maneira o revelam e o

⁷⁴ Melatti (1978, p. 32), através de vários exemplos, observa que a circunferência formada por elas não parece ser proporcional ao número de seus habitantes.

⁷⁵ “As aldeias Timbira têm as suas casas dispostas em um círculo, cujo centro é uma área também circular e limpa, o pátio ou *cỳ*. Ligando as casas, existe um caminho que está sempre limpo, o *krĩcapé*, de onde nasce um outro perpendicular que sai da frente de cada casa e conduz ao pátio.” (LADEIRA, 2012, p. 32)

reverenciam; sobre a levada do Maracá, *Hũhtê* explica que, por ser circular tanto no manejo do instrumento como na construção e finalização de cada conjunto de cantos, existe sempre um sentido de fechamento do círculo, um movimento completo — como o do círculo, que começa e termina recomeçando; é assim que os *Mêhĩ* se percebem e se organizam; para eles não existe linha solta, nem linha reta; talvez por isso tantas vezes não se sentem contemplados pela escrita — é muito difícil a escrita conseguir grafar a circularidade dos cantos do Maracá, por exemplo.

A levada do *Cuhtoj* [Maracá] é a mesma, só as músicas que vão mudando, mas quando cantar as músicas, aquela levada vai sempre seguindo, até que passa pras outras músicas, aí já fechou, aí já passa pro outro; tudo, tudo que a gente tem, medicina, cosmologia, organização é fechado; a Aldeia é fechada, a Aldeia é redonda, o Pátio é redondo, como fosse o mundo, então é dessa forma, diferente do *Cupê*; *Cupê* escreve assim em linha solta, não fecha; porque pra nós não tem invenção; é muito importante porque tudo que eu tenho de entender da minha origem, o que eu falo é que tá no HD; eu me preparei pra tá limpando os ouvidos pra escutar, esticar, abrir, e hoje, nesse momento, eu tenho essa visão em si, em si, como fosse umas coisas que me colocam assim, no melhor; então por isso eu não discordo com o que a gente escreveu não — mas o uso mesmo, o uso que a gente quer, na nossa visão tá de acordo com o mundo; o Maracá já representa, a Aldeia já representa, a corrida com tronco de Buriti já representa, já fala, já mostra; Sol e Lua e as músicas que a gente canta no Pátio, também já mostram, então tudo isso, o que eu entendo do Maracá é que é pra levar; então é esse som que a gente leva em conjunto, esse é o som que a gente escuta da beleza. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Ladeira (2012) também chama atenção sobre essa perspectiva “fechada” ou concêntrica que dá forma ao universo *Mêhĩ*. Como veremos mais detalhadamente no capítulo 4, para os Timbira tudo que existe no universo integra uma das grandes metades *Wacmêjê* e *Catàmjê*, que por sua vez configuram diferentes domínios, sempre em pares opostos e complementares, como verão/inverno, dia/noite, fogo/água, vermelho/preto, nascente/poente, e assim infinitamente.

A classificação dos seres e coisas a partir do espaço da aldeia é o que possibilita o domínio Timbira do cosmos. É nesse sentido que a aldeia é o centro do universo, por ser a partir da inclusão do mundo e sua diferenciação no espaço concêntrico da aldeia que ele é ordenado e significado. Segundo essa forma de organização, cada indivíduo, ao receber um nome, passa a integrar diferentes pares de metades. Um conjunto de nomes está ligado à metade cerimonial *Cyjmy'cra*, que domina a estação da seca, o verão, e também o dia e o nascente. Outro

conjunto de nomes está ligado à metade cerimonial *A'tyemy'cra*, que domina a estação chuvosa, a noite e o poente. (LADEIRA, 2012, p. 33 e 35)

Se os nomes próprios dos *Mêhĩ* são os nomes de animais, plantas, minerais e fenômenos diversos presentes no Cerrado, é fato que nas aldeias Timbira estarão presentes através desses dois grandes conjuntos de nomes-seres, todo o Universo. Então, quando Ladeira diz que os Timbira organizam o cosmos a partir do espaço da Aldeia, temos que considerar que todos esses nomes-seres da biodiversidade já se encontram ali, incorporados nas pessoas que devem interagir com os demais respeitando as regras deixadas por *Pyt*. As cerimônias e músicas também estarão vinculadas a essa ordenação, incluindo os papéis rituais de cada nome. A relação entre os seres biodiversos que vivem no Cerrado será de alguma maneira transportada para dentro da Aldeia afetando as relações entre os *Mêhĩ* de acordo com seus nomes, como parece ser o caso entre *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*⁷⁶.

O centrismo das aldeias Timbira é base para a ordenação do universo. Todos os seres e coisas que povoam o cosmos estão referenciados neste espaço da aldeia: homens e mulheres, animais e plantas, bem como seres mitológicos, são classificados como *Cỳjmy'cra* ou *A'tyemy'cra* (referidas atualmente como Katamyê e Wakmeyê, entre os Krahô, e Kolti e Kolré, entre os Apinajé). O universo Timbira é dividido assim em duas metades, referidas no português como “partidos”. Todos os Timbira pertencem a uma dessas metades por meio da nomeação. É a partir da nomeação que os indivíduos conhecem os seus papéis cerimoniais, os lugares e funções que ocupam no pátio. (LADEIRA, 2012, p. 33)

1.5.3. Espaços cerimoniais, horários e repertórios

A gente canta no Círculo da Aldeia [*Krĩcape*], a gente canta no *Cà*, que é o Pátio, a gente canta na Casa, que é o *Wỳhtỳ*, a gente canta no lugar que a gente pode estar fazendo as Festas; então hoje a gente tem várias divisões dos *increr* [cantos], que são as músicas; então nós precisamos manter e ter alguma fonte de apoio pra estar começando a colocar na escrita, estar registrando, fazendo os livros pra fortalecer nossas escolas, nossas bases; então acho muito importante ter equipe dos *Mêhĩ* trabalhando, juntando, amostrando, fica muito bonito, e meu sonho é fazer isso. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

⁷⁶ Tratamos desse assunto no item: 4.1.8. “*Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*: ecologia das considerações”.

Quanto aos principais locais de realização de cerimônias e cerimoniais em uma Aldeia Timbira, temos: o *Cà*, Pátio Central, a *Wÿhtÿ*, Casa ritual, e o *Krÿcape*, via circular onde ficam as casas; também as ruas Radiais, as *Prikarã*, terão destaque na movimentação do cantor e de alguns cantos, que devem ser executados nessas pequenas vias, muitos deles cantados bem baixinho, cantos que não devem ser escutados por todos; cada espaço desses conta com alguns instrumentos específicos, assim como com os especialistas de cada repertórios ligados a esses espaços.

É muita música, quando eu penso em música, é muita música; música do *Wÿhtÿ*, do *Krÿcape*, do *Cà*; eu sei a música do *Irom* [Mata] mas eu não sei cantar bem, a do Mato, a música que o povo canta lá dentro do Mato, a música que você vem chegando devagarzinho eu sei [e canta um trechinho dessa música]. (Creuza *Prÿmkwÿj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Sobre os repertórios vinculados a esses três locais-rituais, Packer (2020) em sua tese esclarece que por eles serem desvinculados do sistema onomástico, e todas as relações cerimoniais que isso envolve, são cantos que podem ser executados fora dos *Amjÿkÿn* (Packer, 2020, p. 32). São repertórios que podem ser ouvidos no miúdo das horas, do dia e da noite, sem necessidade de estarem envolvidos com algum evento maior. O autor ainda aponta que é frequente encontrar esses cantos fora de seus locais específicos.

As variantes das músicas que *Pêhàre* [Xexéu] cantou de outras brincadeiras, às vezes sai com Maracá, às vezes sai com *Xy*, com Cinto na cintura, às vezes pode sair só cantado quando tá com o bastão na *Wÿhtÿ*; mas não cantando com o mesmo ritmo como com o Maracá, pode mudar a voz mas é a mesma música, com o bastão do *Wÿhtÿ*, pode mudar o ritmo lento, mas é a mesma música; com o *Xy*, no círculo da Aldeia, a mesma música acelerada, o som muda, mas o que está mais na frente de todos os passarinhos, todos os pássaros, aquele que ensinou os Krahô a aprender a cantar, é o *Pêhàre*, Xexéu.

Então cada povo tem seus *Increr* [Cantos], e os Krahô têm seus *Increr* adequados, especificamente dos Krahô, e não tem outro grupo que quer ser o dono desses *Increr* não, é só o Krahô mesmo; eles até hoje existem com muita resistência, com muita energia que nós ainda temos essa *Increr* [Cantoria] forte, e tem muitas *puje* [mulheres] e *Increr* [Cantores] ainda vivos, não vamos deixar acabar não.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Além dos espaços cerimoniais dentro da Aldeia e seus respectivos repertórios, que contam com origens específicas, existem também os repertórios próprios para serem cantados fora da Aldeia, em atividades coletivas realizadas no Cerrado — em caçadas, pescarias, coleta de alimentos, ou mesmo quando estão em algum trabalho coletivo em suas roças; existem também os Cânticos específicos das Toras, entoados ainda na Vereda depois da derrubada do Buriti quando são rezadas e ornadas — esse é o caso do *Catamti*, *Wacmeti*, *Pohyjôcrow*.

As músicas são ferramentas conservadas pelo povo que ainda mantém sua própria cultura, que identifica nossas raízes. Nossa cantoria é no pátio da aldeia, no círculo da aldeia, na roça coletiva, na individual, durante as caçadas, na pescaria e no tempo das frutas, tanto na época da chuva quanto na seca. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

Quem é de fora, ou mesmo quem é da Aldeia mas está vindo de fora, deve se anunciar, deve vir tocando *Pàtwyti* ou cantando alto, avisando que está chegando, pedindo pra poder entrar; quem vem de fora deve se manifestar com cautela demonstrando respeito pelos donos-moradores daquele lugar.

Essa música é quando você vem chegando por uma aldeia, para outra aldeia, e você já vai começando a avisar o pessoal da aldeia, você vai cantando, você tem que cantar alto pro povo ouvir você lá, e você vai cantando, e pela música o pessoal sabe que você não é de lá, você não tá chegando da mesma aldeia, não pode - tem que saber quem é que vem chegando. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Os próprios moradores de uma Aldeia, depois de permanecerem um tempo maior fora, precisam ser anunciados, precisam ser trazidos pela música para que se saiba de fato quem é que está chegando, porque nunca se sabe; ao sair, existe sempre a possibilidade de ocorrer algum encontro, alguma transformação, por isso esses movimentos de fora para dentro devem ser supervisionados e tratados por quem cuida do *Krĩ* (da Aldeia) e principalmente pelos pajés.

Tem uma festa do Caju, *Cahapwr*, essas festinhas pequenas é muito, muito mesmo; tem *Cahapwr*, *Hocpier*, *Piecagura*, e nessas Festinhas essa música também pode ser cantada; é que você tá lá na beira do rio e os homens na Aldeia, então o cantor *homre* [homem] vai lá e traz aquelas mulheres pra Aldeia; dizem que aquelas mulheres vêm é do mato, não vêm da

Aldeia, a música fala isso, isso que eu cantei, elas tão lá na beira do rio, mas são as mulheres do *Krĩ* [da Aldeia], só que desde manhã elas estão fora da Aldeia; depois que estão lá na beira do rio emprestam o *homre* que sabe cantar essa música pra ir lá pegar elas e vão indo pro rumo do pátio e os homens tão sabendo que tem gente chegando ali; eles pensam que é a mulher deles, mas na mesma hora eles pensam que não são dali da Aldeia; elas vêm de fora, elas vêm de fora, elas vêm do mato trazendo fruta, trazendo as coisinhas pra eles e chegam no pátio, aí vem a troca de comida com fruta. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

“Cada música tem um grupo de bichinhos”, ressalta *Prũmkwỳj*, cada espaço cerimonial desses está conectado a um determinado conjunto de animais — e também de plantas e outras alteridades; esse grupo biodiverso que interage, se comunica e canta junto, estaria como que ligado internamente por um tipo de ecologia compartilhada. Os *Mẽhĩ* conhecem e cantam todas essas configurações que existem nos ambientes e as reproduzem no interior da Aldeia.

Homré [homens] cantando atrás do *Crow* [Tora] é muito diferente do *Wỳhtỳ*, do *Krĩcape* e no *Cá*; cada música tem um grupo de bichinhos. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Museu do Índio, 2015)

Cada espaço cerimonial desses — *Wỳhtỳ*, *Krĩcape* e *Cá* — tem uma origem distinta, instrumentos distintos e especialistas distintos; e aqui é importante lembrar que, se as diferentes fontes de cantos estão situadas em mundos diversos da Biosfera, talvez ao se organizar o cosmos dentro da Aldeia esses três espaços cerimoniais guardem correspondências com as três dimensões planetárias, mas ainda não está tão claro.

Como temos visto e veremos nos exemplos a seguir, os horários, tanto do dia como da noite, serão determinantes na organização dos repertórios que formam o Corpo Mítico Musical *Mẽhĩ*.

A observação do sabiá, por exemplo, indica uma música que é cantada somente de madrugada. O Xexéu também informou que sua música só poderia ser cantada no período da tarde no círculo da aldeia⁷⁷, músicas de *Cupẽhti* e *Cupẽhkrãjkrôre* devem ser cantadas no período da tarde. O Macaco ensinou a música que só pode-se cantar de manhã. O Canarinho, como é

⁷⁷ Dizem que o Xexéu canta tanto no período da madrugada e nascer do dia como no período da tarde no círculo da aldeia.

um passarinho muito sábio, ensinou música para cantar qualquer hora. (Gregório *Hũhtẽ* Krahô, 2017, p. 62)

Wÿhtÿ

Conforme já mencionado no capítulo 1, as aldeias Krahô possuem sempre duas casas transformadas em *Wÿhtÿ* — uma delas, das mulheres, vinculada a uma criança do sexo masculino, e outra dos homens, vinculada a criança do sexo feminino; as *Wÿhtÿ* são espaços rituais por excelência, nelas os *Amjĩkĩn* (Festas-Rituais) têm início e fim; ali também a comunidade se reunirá para os preparativos como as pinturas corporais, cortes de cabelos e feitiços de objetos rituais, além de serem os locais de acolhida de visitantes; as *Wÿhtÿ* são locais da oralidade, das histórias, de aprender a ouvir; são muito respeitadas e possuem repertórios específicos.

Na *Wÿhtÿ*, pelo que compreendemos até agora, habitam os repertórios trazidos por *Tyrkrẽ*, diretamente da esfera celeste, cantos das aves e demais seres alados; e também os repertórios aprendidos com *Cupẽhkrãjakrõre*, que são cantados à tarde na *Wÿhtÿ*, mas provavelmente existem outras fontes que também circulam nesse espaço.

Zé Miguel *Kocjõ* diz que só sabe cantar as músicas do *Wÿhtÿ* que aprendeu ouvindo seu avô⁷⁸ e outros *Mẽhkàre* (anciões) do seu tempo; ele ouvia, observava e aprendia — recorda que era o ancião-mestre *Patrício Caprÿ* que contava essa história do *Cupẽhkrãjakrõre* para eles — ele sabia e gostava de ensinar essas músicas, sempre com *Kõpo* nas mãos; Zé Miguel *Kocjõ* com todo seu carisma e charme gosta de dizer: — Eu canto as cantigas do *Cupẽhkrãjakrõre*. Quem é especialista de *Kõpo*, é *Kõpojkrer*.

Ficava dentro do cupim e o pessoal não queria ouvir, e falou pro guerreiro abrir, jogou o cupim, e matou ele; *Kõpojkrer*, *Kõpojkrer*; *Cupẽhkrãjakrõre* é só de *Kõpo*, e essas de *Kõpo*, é só do *Wÿthÿ*. (Andorinho, Aldeia Areia Branca, 2021)

Krĩcape

Krĩcape é a via circular da Aldeia onde as casas estão situadas formando o círculo maior, como se fosse o contorno do Sol; as casas numa Aldeia Timbira estão dispostas de forma

⁷⁸ *Quêxwâ*, nomenclatura do avô que já morreu; quando o avô está vivo é chamado *wej txun*.

simétrica e socialmente igualitária acompanhando o *Krĩcape*, estão todas equidistantes do Pátio Central — por sua própria natureza, o *Krĩcape* é um espaço cerimonial importante por onde circulam cantorias e corridas de Tora; os Repertórios do *Krĩcape* (*krĩcape jarkwa*) são enunciados no caminho circular da aldeia por um único cantor ou por um grupo liderado por um *Cuhtojcrer*, tocador de Maracá.

Pêhàre (Xexéu) era um artista completo e versátil, tocava vários instrumentos e estilos, cantando os mais diversos repertórios em todos os horários; mas parece que um dos repertórios lhe é o mais característico, ou exclusivo, uma vez que, segundo o que dizem, eram músicas que só ele mesmo que cantava; trata-se de um conjunto de Cantos entoado à tarde no *Krĩcape* — depois dos cantos do *Cà*, homens com Maracá e mulheres saem contornando a Aldeia entoando esse canto até retornar ao *Cà*, é uma cantoria específica de finalização — é sempre mencionada nas rodas de conversa quando se fala nos Cantos do *Pêhàre*.

O Xexéu é um dos pássaros que cantavam com as músicas em qualquer dança, em qualquer momento, durante a noite, de madrugada canta, tem suas participações; agora, Xexéu tem outro repertório que eles fizeram só suas músicas, somente a tarde, em volta do Círculo da Aldeia [*Krĩcape*], aquelas músicas são só músicas do Xexéu, do *Pêhàre*; agora, madrugada, noite, início da noite, meia noite, eles cantaram também; mas eles fizeram o conjunto de músicas somente a tarde que só o *Pêhàre* cantava. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 18 de fevereiro, 2024)

No *Krĩcape* na parte da manhã são os repertórios do Macaco os mais escutados, são Cantos ligados a seres que têm a sua energia vital mais acionada nesse horário da manhã, cantos ligados ao dia e ao calor.

O que cantam no círculo da Aldeia de manhã até meio-dia, é Macaco, é só aquelas músicas que têm nesse período, o que os Macacos ensinaram *Mêhĩ* cantar é só de manhã até meio-dia, não tem outras músicas não. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 18 fevereiro, 2024)

Hũhtê explica que todas essas músicas que o Macaco ensinou são referentes a seres da metade *Wacmêjê* e por isso são entoadas nesse horário em que o Sol está pleno.

O Macaco foi que ensinou, também de manhã, de 7 horas até as 10 horas, outra cantoria mesmo em volta da aldeia, no *Krĩcape*, também tem seu grupo, a família, que vai começar de

cantar lento, lento, lento até que termina o lento e vai começando a acelerar, até que termina. (Gregório *Hũhtë* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

***Cà* (Pátio Central)**

O *Cà* é o coração do Sol na Terra, seu centro, fonte de vida e calor; é também centro da Aldeia, talvez do mundo — é o umbigo do mundo (AZANHA, 1984), onde tudo conflui, dialoga e decide; no *Cà* se concentram e se encontram as esferas pública, ritualística e política prioritárias de uma Aldeia Timbira.

As atividades cotidianas nas aldeias obedecem a um calendário ritual, regulado pelas atividades do *cýy* (pátio), centro das aldeias circulares. É no pátio que os homens se reúnem todas as manhãs para decidir quais atividades serão realizadas: se vão caçar, se vão para a roça, se uma festa será iniciada ou concluída e o que é preciso ser feito para tanto. A cada estação, verão e inverno, se escolhe um *cýpihýpinxwyn*, traduzido como “prefeito” pelos Timbira. Este homem lidera as reuniões realizadas no pátio da aldeia e pertence à metade cerimonial (*Cýjmy’cra* ou *A’týcmy’cra*) da estação vigente. Quando muda a estação, muda também a liderança para a outra metade. (LADEIRA, 2012, p. 40 e 42)

Do *Cà* saem as vias radiais que se assemelham aos raios do Sol e o conectam ao *Krĩcapé*; no *Cà* se realizam as reuniões diárias dos homens, as cantorias cotidianas de Maracá, e ainda os principais movimentos nos dias de *Amjĩkĩn* (Festa-Ritual); o *Cà* é redondo como o Maracá, ele alcança seu êxtase e alegria com a presença dos *Cuhtojcrer* (Cantores de Maracá) e do grande coral feminino. Os Cantos de Maracá (*Cotojcrer*) se dão por meio da interação entre um cantor e o coral de mulheres; as mulheres se posicionam enfileiradas lado a lado respondendo com várias vozes ao cantor que dança e pula diante delas com seu maracá de um lado para o outro. (PACKER, 2020)

Idealmente os repertórios de Maracá deveriam ser entoados todos os dias acompanhando o movimento do Sol, sendo que o Pátio Central (*Cà*) é seu lugar por excelência; poderíamos dizer que o *Cà* é para o *Cuhtoj*, assim como o *Wýhtý* é para o *Kôpo*, e talvez o *Xy* para o *Krĩcape*; os *Cuhtojcrer*, repertórios de Maracá, embalam as horas e o Território.

Além desses repertórios cotidianos, as cantorias de Maracá também acontecem nos mais variados *Amjĩkĩn* (Festas-Rituais) uma vez que os repertórios específicos de cada um parecem ser pequenos se comparados aos de Maracá que podem soar durante horas a fio sem

se repetirem; se os rituais costumam durar 3 a 4 dias são os *Cuhtojcrer* que seguram a animação da comunidade e das demais “populações” envolvidas.

Além do critério das fontes de origem, vinculado aos lugares, o critério das horas é outro elemento fundamental na ordenação dos grupos de cantos — nesse sentido os *Mêhĩ* costumam nomeá-los e dividi-los da seguinte forma:

- *Awcahti crer* (Cantos da madrugada), das 00h às 06h
- *Côjkwa caprêc crer* (Cantos do amanhecer), das 03h às 06h
- *Hôtkêt jarkwa* ou *Hôtkêt crer* (Cantos da manhã), das 07h às 11h
- *Pyt jarkwa* ou *Pyt crer* (Cantos do fim do dia), das 17h às 19h
- *Awcapât kô mǎhkat crer* (Cantos do anoitecer), das 19h às 21h
- *Awcapât kô jarkwa* ou *Awcapât kô crer* (Cantos da noite), das 21h às 00h

Cada faixa de tempo dessas terá uma série de espécies que lhe serão inerentes; naquele determinado horário, tem conjuntos de seres que se destacam mais, estando mais ativos e potentes, horas em estão mais falantes e integrados àquela energia do dia ou da noite — e aqui mais uma vez *Wacmêjê* e *Catàmjê* são a base do Sistema; então existe uma lógica ecológica que também rege os cantos, que afinal são as próprias falas-linguagem desses sujeitos e por isso andam juntos — aquele ser e seu canto se agruparão com outros seres-cantos que compartilhem afinidades ou que sejam “ecologicamente próximos” de alguma forma.

De manhã, por exemplo, em um dia só, se canta a seguinte sequência: Música do Macaco (*Cukoj crer*), Dança de Jovens (*Ryt-re-môr*), Música da Abelha (*Pê torti xy*), Grande Homem Branco (*Cupêhti*), Pequeno Homem “Branco” Cabelo Ondulado (*Cupê krajorkrore*). De tarde são as chamadas Músicas aceleradas (*Increr peham nôre*), ou Músicas sem vergonha (*Increr peham nore*) como a voz da batata “*Jat jarkura*”. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

Em sua dissertação de mestrado, Júlio Kamer (2019), do povo Apinajé, descreve essa mesma divisão das músicas conforme os horários do dia e da noite, confirmando que se trata de uma organização comum aos cantos Timbira de modo geral.

Em *Gôhtàx kām mē òkrepôx* (cantoria no pátio) deve se saber por onde começar o canto, saber como se comportar e dependendo de cada subconjunto de cantoria, que são: auri (início da noite), *kôt hã kamât* (meia-noite), *arĩgro kôt*

(madrugada), deve-se ter um tipo de conduta. No *Gôhtàx kêt kãm mē òkrepôx* se expressa o canto durante o trabalho, seja preparando comida, se pintando ou fazendo *xwýkupu* (bolo de macaxeira com recheio de carne), cantando em passos de ida e volta e vice-versa. (KAMER, 2019, p. 84)

A Arara, por ter o hábito de levantar bem cedinho com seu belo voo, está bastante associada ao nascer do dia, às madrugadas e, claro, aos ambientes onde se encontram Palmeiras e seus coquinhos, ambientes de Mata; com exceção da Arara Vermelha, que é *Wacmējê*, as demais são *Catàmjê*; logo, o Canto da Arara Azul que compõe o conjunto de Cantos do *Pêhàre*, é *Catamjê*, a Arara é *Catàmjê*; suas cores, seus horários, o lugar onde mora; os sujeitos que compartilhem um conjunto de cantos compartilham também semelhanças e afinidades.

Arara quando dava madrugada, e até hoje, você pode ver que *Pan* [Arara] começa a gritar cedo, assim umas quatro horas, cinco horas elas já estão voando, aí começam a cantar — e eles falavam deles mesmo no cantar, então a Arara tava falando dela, que ela já tava acordada, que acordou de madrugada e já tá indo caçar semente pra comer em algum lugar, então ela acordava cedo. (Creuza *Prũmkwýj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Tem os animais que gostam de cantar na “boca-da-noite”, é a hora que são mais expressivos, e marcam aquele momento de despedida do dia com suas conversas; *Prũmkwýj* lembra de três desses sujeitos cantadores — *Pahtre* (Tamanduá-mirim), *Horore* (João Bobo) e *Crôre* (Caititu) —, que compartilham dessa característica; então, pelo que estamos compreendendo, poderiam estar em um mesmo conjunto ou repertório musical.

O *Pahtre* [Tamanduá-mirim] gosta de cantar na boca da noite; o *Horore* [João-Bobo] que cantava também já quase escurecendo, que ele cantava: — *Rorut rorut rorut* — ele tá falando pra ele dormir, tá despedindo do dia pra noite; então esse *Horore* também, ele cantava essa música dele e despedia, que ele mesmo falava que já tava despedindo pra dormir; quando era *Crôre* também, *Crôre* que é Caititu é assim, era anoitecer e todos juntavam e tavam fazendo: — *Muco muco muco* — que eles estavam despedindo do dia pra noite que eles já vão deitar, ficar quieto; e essa música veio dessa parte dos animais, não das árvores não, foi o *Mêhĩ* aprendendo por ele. (Creuza *Prũmkwýj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Nos Cantos de Maracá, existem dois andamentos clássicos bastante mencionados, que são *Capri* e *Huphe*; o primeiro mais lento e o segundo mais andado, geralmente nessa ordem; no conjunto do *Pêhàre* (Xexéu) mesmo, aparecem esses dois movimentos distinguindo as duas partes da cantoria; abaixo a descrição desses dois movimentos, *Capri* e *Huphe*, enquanto escutávamos a gravação desse canto.

Na frente das *puje* [mulheres] pulando, pulando passa pro outro; tem dois tipos de sacudir pra passar pra outra música; quanto mais ele alteia a voz, mais tá pedindo para as *cahae* [mulheres] chegar junto — tá pulando, vai parar, tá andando; pediu mais para as *cahaere* [mulherezinhas], é o sinônimo, quanto mais aumenta a voz, mais tá pedindo pra elas aumentarem a voz também; é só essa levada, não pode errar, não pode errar o ritmo nem o sacudir do Maracá, e vai pulando; parou no lugar pra pular, parou e vai começar a andar, mudou, passou pra outro; esse ficou no lugar pulando no mesmo lugar; então, levada do *Cuhtoj* [Maracá] é de acordo com o *increr* [cantor] que vai estar na frente das *puje* pulando pra não errar, é por isso que os *increr* têm que estar atentos.

Pulando, parou, agora vai caminhar — essa levada é caminhando; parou, agora tá caminhando, vai começar, foi na frente das *cahae*; essa voz mais grave é da *inxé* [mãe]; vai caminhando, vai mudando, caminhando enquanto vai levando, vai e volta; voltou de novo na mesma levada, e vai e volta, e as músicas também, vai e volta.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

No modo *Capri* existem duas levadas principais e no *Huphe*, quatro. Como já mencionamos, a habilidade e arte dos Tocadores de Maracá em seus instrumentos impressionaria qualquer músico experiente.

Tem *Capri* e *Huphe* — *Capri* é lenta e *Huphe* é acelerada, já é mais movimentado com o braço, mas *Capri* também leva *Cuhtoj* [Maracá]; são só essas duas divisões de velocidade; aí quando entrar no *Huphe* ali já sai, já pode cantar quatro tipos de levar o *Cuhtoj* para os *mentwaje* [jovens] pular, dançar, pras *puje* [mulheres] também acompanhar, se animar; e em cada estrofe nós dizemos as palavras, cada levada tem o ritmo de seguir, então fica tudo de acordo com o que o braço vai estar levando; a música tem que ser acompanhada, a dança tem que ser acompanhada; o som que vai subindo de acordo com o uso que o Maracá vai estar levando, e o movimento que a *puje* faz também é de acordo como os *Cuhtoj* vai levar; nenhum deles que pertence, que é ligados ao *Cuhtoj* não pode falhar não, se falhar então tá errado; as vezes porque o *increr* vai levando o *Cuhtoj* e *puje* vai ouvindo, e os braços também vão seguindo

o *Cuhtoj*, e quem tá ali dançando também vai seguindo, e a voz também é de acordo com o *Cuhtoj*; então, tudo é começado pelo *Cuhtoj*, tudo é começado pelo *Cuhtoj*, porque sem *Cuhtoj* você não vai cantar aquela música que canta com o *Cuhtoj* não, é difícil, fica falsidade — e eles cantando com o *Cuhtoj*, fica *impej*.

Quando começar no ritmo de acelerar (*Huphe*) tem quatro levadas, e lenta, é só lenta mesmo, mas pode estar levando também duas divisões, tem duas divisões de usar, quando começar a cantar aquelas músicas, que pode estar levando o *Cuhtoj*, que o *Cuhtoj* vai levar, então vai seguindo, aí pode deixar que ela termina aqui e volta, e pega outras músicas e é outra levada.

Quando passa de uma levada pra outra, a gente fala assim: — *Topoi, to mo*. — *To poi* é levada, levou e vai levando. Eles tem também um entender assim oralmente pra não estar errando, tem que seguir, porque no seguir mesmo no lugar certo, não pode estar errando; então as músicas são que nem a gente, tem qualidades, tem tudo, a gente não percebe mas a gente escuta, a gente canta, a gente ouve; a gente solta aqui, mas escuta ali; o que sai a gente escuta e acha bonito, quanto mais acha bonito a gente solta mais pra cantar, o fôlego saindo; e as *puje* também, quanto mais estão acompanhando, vai cantar mais, aí já vai começar a cantar na verdade, pra não errar; então tudo inicia do *Cuhtoj*, do *Cuhtoj*.

(Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Se no começo da noite as músicas são mais alegres e jocosas, com espaço para brincadeira e danças dos jovens, à medida que o tempo vai avançando na noite, entra-se em outro momento mais lento e denso; a partir das 22 horas, aproximadamente, são entoados os *Awcapàt kô jarkwa* ou *Awcapàt kô crer* (Cantos da noite), até mais ou menos a meia-noite; esses cantos ganham outra profundidade e ficarão a cargo dos especialistas das artes verbais, aqueles que fizeram toda a formação e que possuem seus instrumentos — os homens o *Cuhtoj*, e as mulheres um dos três instrumentos próprios das Cantoras: *Hahĩ* (faixa ritual das Cantoras), *Cratre* (faixa ritual das Cantoras com Cabacinha) e *Kôjker* (faixa ritual das Cantoras com “Pente”).

Tem música que só pode ser cantada no início da noite, até 10:00 horas (da noite) no máximo. Os jovens e as moças, juntos com a comunidade, dançam até esse momento. São várias danças diferentes, tanto em termos individuais como coletivos. Há coral. Depois disso, em outra hora a música só pode ser cantada pelo cantor ou cantora que tenha o

instrumento especial, o maracá, o “cuhtoj”, a faixa “hahi”, o colar de pente de pau-brasil “kôjker” e o colar de cuiazinha “crat re”. (*Hũhtê*, 2017, p. 63)

1.5.4. Alegria no movimento dos *Amjôkin*: as Festas-rituais

Os mestres Krahô, que tinham contato com cada um desses animais, conseguiram repassar esse conhecimento para seu povo através de uma Festa, na qual se aprendeu também os passos, pulos e zingadas. A relação dos índios com os ensinamentos dos pássaros e animais — e como isso influencia a tradição e cultura do nosso povo — deve ser mantido para a sobrevivência desse conhecimento empírico. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 62)

As estações também regulam a vida política. A cada estação, verão e inverno, se escolhe um *cypihypinxwyn*, traduzido como “prefeito” pelos Timbira. Esse homem lidera as reuniões no pátio. E quando muda a estação, muda também a liderança da aldeia para a outra metade cerimonial. As festas (*amji kin*, que significa “alegrar-se”) é que dão movimento e vida para a aldeia (*Krĩ*). E cada festa tem seu conjunto de pinturas, cantos, corrida de toras. “Um *Krĩ* sem pintura é um *Krĩ* sem movimento e não queremos que isso aconteça nunca. Todo mundo fica triste. A pintura abastece o Krahô” (Creuza *Prũmkwÿj* Krahô).

Entre os Timbira são constantes os convites de uma aldeia à outra para a participação nos rituais, que duram muitos dias. Estas trocas e visitas entre as aldeias permitem que os conhecimentos específicos de cada um desses povos circulem no universo mais amplo dos Timbira e possibilitem o seu fortalecimento cultural e a sua unidade social e política.

As músicas são também padronizadas, ordenadas e divididas conforme o nosso modo de vida. Por exemplo: tem músicas para crianças [para o momento de chorar]. Música que somente os homens cantam. Música para as mulheres e músicas que todos cantam juntos conforme a festa realizada para produzir a alegria, a saúde e os alimentos. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 62)

As festas, *amjôkin*, que literalmente significa “alegrar-se”, preenchem o calendário anual das aldeias quase integralmente. Em qualquer época do ano uma aldeia Timbira está preparando uma festa, realizando uma festa ou esperando o

que é preciso para continuar uma festa. Há um período ritual que se estende por toda a estação seca (verão) e outro durante a estação da chuva (inverno). Há ritos ligados ao ciclo de vida, aqueles que acentuam as relações entre consanguíneos e afins, os ligados às mudanças das estações e ao plantio e colheita e, ainda, os grandes ritos ligados à iniciação dos jovens. (LADEIRA, 2012, p. 40 e 42)

As festas se prolongam por um período de latência de vários meses, até que a aldeia promotora consiga providenciar comida e outros itens necessários para sua conclusão. A etapa final de um *amjökín* é marcada pela oferta abundante de comida nos dias que envolvem seu “arremate” (como os Timbira se referem em português a esse período) e culmina com a entrega no pátio da comida ritual, o *kwÿrcupÿ*. O *kwÿrcupÿ*, traduzido como “paparuto” ou “berarubu”, feito pelas mulheres, é uma grande massa de mandioca ralada coberta com pedaços de carne crua. A massa é embrulhada com folhas de bananeira brava e amarrada com fitas de buriti. Esse grande embrulho é levado para assar sob pedras, previamente aquecidas, durante toda a noite. No dia seguinte, logo cedo, ele é levado ao pátio e distribuído para toda a aldeia ou apenas para o conselho dos anciões, quando a aldeia é muito populosa. Além da comida, são necessárias miçangas para a confecção dos artefatos rituais e *köpëxëë* (cortes de tecido), que são oferecidos aos participantes das outras aldeias. (LADEIRA, 2012, p. 44-45)

Os repertórios musicais seguem padrões de execução muito bem determinados nos diversos eventos e circunstâncias que movimentam o *Krĩ* (Aldeia).

Cada uma delas (das músicas) é padronizada porque tem seu grupo; e tem delas que você pode estar cantando nas Festas principais, durante os cerimoniais, ou em dias que vão estar finalizando certas Festas; já tem outras cantigas que a qualquer hora cantam. (Gregório *Hühtë* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

Existem os Cantos de Abertura e os Cantos de Encerramento dos *Amjökín*; os cantores e a própria comunidade conhecem e sabem quando as músicas já estão se encaminhando para o fim do *Amjökín*, mas só alguns especialistas estão aptos para conduzir esses grandes momentos rituais

Cada grupo tem o seu *increr*; cada grupo tem o movimento de *increr*; tem uns que são baixinho, outros cantos bem alto e você escuta longe e outras que não escuta nada; um *Amjökín* tem muitos movimentos dentro.

Cada canto dependendo do *Amjikîn* vai ter uma pessoa certa para cantar aquelas músicas; não é todo *increr* que canta os cantos do *Yat* [Ritual da Batata]; as cantorias do *Par* são perigosas; *Iêiê* não é perigoso, são lembranças do passado, choradeira; *Ron* [grupo de cantos] esses eu também não gosto de cantar; *Mutun* e *Roré* — não é comigo; *Pucaicô* é a mesma coisa; *Pohycreré* já é outro; *Iêiê* já é outro.

(Getúlio *Krwakraj*, 2018)

Zé Miguel *Kocjõ* comentou esse fato; no encontro que fizemos na Aldeia Pedra Branca em 2012 iniciou sua fala com as seguintes palavras: — *Tahnã mê ikrã mê itahxwyjê*, quer quer dizer: — Agora vocês vão me ouvir, agora é minha vez de falar, meus netos, netas, sobrinhos e sobrinhas; daí contou sobre sua trajetória e aprendizagem com as músicas, disse não possuir pensamento de finalização dessas grandes Festas como o *Pohypre*, *Ketwajê*, *Pen cahhâc*; seu papel seria apenas ajudar a cantar, mas não “enfrentar” pra ir primeiro, puxando, seria um tipo de apoio aos cantores e à comunidade nos momentos rituais; segundo ele, apesar de saber as músicas, não domina os outros conhecimentos que perpassam esses grandes eventos que geralmente são conduzidos por um *Padle*⁷⁹ — que poderíamos traduzir como mestre de cerimônia no mais alto grau.

Tem momento certo e tem finalização certa; chegou na finalidade, as mulheres vão saber que vai terminar, as Aldeias já vão ficar sabendo que vai terminar; só chegar naquelas músicas, já sabem que vai terminar; são as músicas do encerramento. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

As músicas dialogam dinamicamente com humanos e não humanos, elas não são todas iguais, assim como as pessoas, pontua *Hũhtê*: tem as que iniciam e as que finalizam, cada uma tem seu lugar, seu poder e importância na vivência coletiva; todas elas se expressam, dialogam, afetam e são afetadas; as músicas desejam respeito e consideração como qualquer pessoa, arremata.

Eu comecei a acompanhar na [Aldeia] Cachoeira, tudo, tudo, e vi o jeito que as músicas começam e finalizam; porque eu entendo assim, as músicas são como se fosse a gente, as músicas, tem seus superior e seus inferior; tem o início e tem

⁷⁹ *Padle*: termo usado para designar mestres rituais de incontestável conhecimento de mitos e rituais.

para finalizar, eu falo assim do poder das músicas, e tudo isso é bom. (Gregório *Hũhtẽ* Krahô, 2019)

1.5.5. Formação dos especialistas das artes verbais

Às vezes os *Cupẽ* pensam que todo mundo aprende de cantar, mas não é; na aldeia poucos que tem, que seguram as músicas, que vai atrás, que quer aprender, mas se não for, você não aprende; tem muitos da minha idade que não cantam, não sabem, por isso que nós temos que ter força, vontade, ter resguardo pra cantar, porque se não, você passa vergonha em qualquer lugar — cadê essa música que você canta, e aí? Aí você não sabe cantar porque ninguém te ensinou, ninguém falou nada, e é isso; o coral tá grande mas tem só uns dez, ou uns três que sabem cantar, os outros estão lá só mesmo ouvindo a música, talvez está aprendendo, ou está só ouvindo; se não quiser não aprende, não é toda mulher Krahô que canta, não é; a preparação é desde criança, aqueles cantores mais velhos já vinham preparados, hoje não tem ninguém se preparando, hoje quando eu vejo eu fico muito triste, nem as mulheres, nem os homens estão se preparando; eu preocupo muito com os meninos, as meninas que estão sem cantar. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Nem todo o *Mẽhĩ* é um especialista das artes verbais, nem mesmo as mulheres, porque apesar de todas cantarem no coral desde meninas, só algumas percorreram os processos formativos para assumirem e serem reconhecidas como *Hõkrepôj* — “cantoras profissionais”; como os demais especialistas, as meninas que estão em formação para se tornarem cantoras, passam por resguardos e dietas, elas também recebem um dos três instrumentos principais para essa modalidade de aprendizagem: o *Hahĩ*, o *Cratre* ou o *Kõjker*.

Só mulheres solteiras usam o *Hahĩ*. Essas moças já receberam conselho de uma *Hõkrepôj* [cantora] mais velha. Isso é recebido e apresentado no meio de toda a comunidade. Todos respeitam a cantora, e ela não pode fazer coisas erradas. O *Hahĩ* tem o espírito, tem sua cosmologia — memória. Tem que ter muito resguardo para ter uma consideração sobre o *Hahĩ*. O sentido do *Hahĩ* é como seu filho. Ninguém da casa pode mexer, só a mãe ou a avó.

Recebe o *Hahĩ* quem mostra habilidade e interesse nos cantos. Os pais vão percebendo essa capacidade e inteligência e incentivam. Ao tornar-se *Hõkrepôj* a jovem recebe os ornamentos próprios novos feitos para ela. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Podemos dizer que as narrativas míticas que contam sobre os pajés ancestrais que passaram por estados de “quase morte”, atravessando barreiras corporais entre espécies para ter acesso à alteridade de outros mundos, aprendendo os repertórios de cantos, inspiram os aprendizes das artes verbais; podem ser longos e penosos os processos para apurar o corpo e a audição, mas o prazer e gosto no fazer musical também é sempre mencionado por quem escolhe esse caminho; a audição fina, *Japac kre*, que significa tanto o buraquinho do ouvido como inteligência, é estimulada e valorizada na educação *Mêhĩ* de modo geral, mas para os especialistas essa qualidade é imprescindível.

Sobre os resguardos adotados pelos jovens na formação dessas especialidades a pesquisadora menciona o isolamento durante um período de seis meses no período do verão — de maio a outubro, aproximadamente — período de seca e sol quente, e quando o partido *Wacmêjê* (“verão”) assume a organização geral interna das comunidades Krahô. Nesses resguardos alimentares preparatórios são adotados a macaúba, o jatobá e o buriti para “limpeza da garganta” que aliados a outros preparos corporais auxiliam na formação dos profissionais da música ritual Krahô. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2017a)

Eles faziam remédio para nós cantar, para ter voz alta sem fazer força; a respiração também tem que estar igual as músicas; quando o *Increr* canta uma música assim meio longa e rápida, e aí tem mulher que não canta assim, não aguenta cantar direto e você puxa o fôlego até o final da música pra dobrar e você vai continuando, e tem gente que não faz isso, então as músicas que tem para a preparação, você tem que ter fôlego e tem que acompanhar o cantor; ele também tem o resguardo dele, ele tem os cuidados da mãe e do pai, mais do pai quando é o homem, e mulher é mais a mãe e a avó também. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, 28 de abril, 2022)

Prũmkwỳj comenta sobre um grande *Amjĩkĩn* conhecido como *Me cumã hikuxà* — quando acontece um “batizado do ofício ritual” — seria a finalização da formação dos jovens especialistas nas artes verbais, quando reafirmam o compromisso perante a comunidade, e até perante outras Aldeias que passam a contar com eles para animar seus *Amjĩkĩns*.

Como vimos nas narrativas sobre a origem e aprendizado das músicas, foi necessário que pessoas com habilidades treinadas, passassem por transformações radicais para terem

acesso aos cantos; não só os ouvidos, mas o corpo dos pajés e dos músicos deve ser cuidadosamente preparado.

A música me coloca assim como força de *Pahpãm* [Sol-criador] mesmo, que me colocou aquele ar, aquela voz, deu aquela sabedoria na língua de saber como é que dobra; por isso me sinto muito legal, é por aí mesmo, isso é meu, é meu. Cada povo tem suas músicas, tem a informação também, tudo, o espiritual, de onde é que veio; então tudo isso que formou essa equipe bem detalhado e colocou na mão do Krahô tanto na cabeça, como na memória: — Pega Krahô, isso é música de vocês! Então foi assim o surgimento da música, foi dessa maneira. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2018)

Trazendo o exemplo dos Cantos do *Pêhàre* (Xexéu), *Hũhtê* compara a forma de aprendizagem e circulação de conhecimentos entre os *Mêhĩ* e os *Cupê*; diferentemente dos *Cupê*, que utilizam a escrita para aprender, na tradição, os conhecimentos são repassados de outra maneira, onde a cabeça não está apartada do corpo e onde a inteligência entre espécies é intercambiada; o pássaro recebe as informações e autorização daquelas muitas alteridades, a quem canta; da mesma forma que o Pajé mítico que vai ao encontro de *Pêhàre* pra receber no seu corpo preparado os conhecimentos de cada espécie, ao retornar para a comunidade onde é aguardado com entusiasmo e atenção; da mesma os especialistas afetarão os corpos de suas Aldeias ávidas por essas belezas, ricas de inteligência.

Nesse *Increr* [Canto] do *Pêhàre* [Xexéu] aqui, já fala, já conta de todas as espécies que estão sendo usadas para ele cantar, da forma como ele informou, da forma que *Pêhàre* pensou — ele não escreveu como o autor das músicas que vai lá sentar e escrever, não é aprendizagem dessa forma que os Krahô aprendeu — o *Mêhĩ* aprendeu já é com sabedoria na *kra* [cabeça]; tudo que *Pêhàre* comunicou já passou, já colocou, e é onde que seu povo tá esperando ele, que voltou para sua comunidade; voltou e cantou tudinho e seu povo começou a gravar tudo; então, a inteligência do meu povo, a inteligência do *Pêhàre*, foi assim que chegou pros Krahô, e hoje a gente canta as músicas que o *Pêhàre* deixou. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Se tornar um especialista nos ofícios orais, dependerá essencialmente do interesse da própria pessoa em adquirir as qualidades necessárias para tal, então é uma escolha individual; claro que ter um *ketti* ou uma *tyj* mestres ativos nas cerimônias aumenta bem as chances desse

casamento acontecer. Conhecimentos específicos são manuseados e salvaguardados por especialistas em suas práticas cotidianas e rituais; são pessoas destacadas socialmente, sendo-lhes reconhecido o empenho e a vontade de aprender que exercitaram ao longo da vida para se tornarem especialistas; graças à persistência que tiveram de passar pelos longos processos de resguardos da aprendizagem, é que agora toda a comunidade recebe a alegria das cantorias.

Não é todo mundo que canta igual eu não, nenhum não canta assim igual eu; agora eu também não sei cantar de Maracá, igual eles cantam, eu não sei, e eles não sabem o que eu estou mostrando pros novos, é assim, cada um tem uma função que Deus fez; meu pai é cantor, bom cantor, e tem duas irmãs que são boas de cantar também, eu também sou irmão delas, mas eu canto só essa música que eu estou mostrando, *Kôpo*; meu pai é Pedro Cacheado, meu *iton* [irmão] é o Olavo, e tem o Cirivaldo também, que não sabe cantar com Maracá, mas sabe cantar com o *Kôpo*; o Pedro Cacheado é de Maracá, de *Wyhty* também, de *Kôpo*, tudo! Participava da finalização da Festa, cultura, *Padle*, sabe tudo, ele tá lá na [Aldeia] Capitão; todos os filhos de Pedro Cacheado cantam; é porque nós precisa, eu preciso, eu pesquisei só nesse, o que eu quero, e do *Catamti* também, quando Gregório chegar eu vou mostrar, eu sei, eu sei do *Catamti* também, eu vou mostrar. (Andorinho *Cackrô*, Aldeia Areia Branca, 2021)

Parece que Pedro Cacheado seguiu os passos de *Pêhàre* (Xexéu) que “foi um artista, cantor com *Cuhtoj* (Maracá) e demais; com bastão no *Wyhty*, e demais; com cintura que é Cinto, *Xy*, esses instrumentos especiais (Gregório *Huhtê* Krahô, jul. 2022); mas é mais comum Mestres especializados para cada modalidade de repertório; os instrumentos que cada um deles utiliza nos ajudam a identificar um pouco mais como se organizam os conjuntos de cantos. A palavra *increr* sozinha, designa cantor, canto(s) ou cantoria, e junto com a indicação do instrumentos temos: os *Cuhtojcrer*, Tocadores de Maracá, que tem o *Cá* como espaço preferencial e os cantores que usam o *Kôpo*, Cajado ritual, e entoam seus repertórios principalmente na *Wyhty*, mas também na *Krĩcape*, e são chamados de *Kôpocrer*.

O Mensageiro ou Chamador, às vezes também traduzido por Mandador, possui denominações variadas também na língua; *Hôpôrcatê* parece ser a mais comum, *Hôpôr* é aquele que conversa, o mensageiro; e *cate*, é o dom da pessoa, que nasceu para aquilo mesmo; além do *Increr catê* e do *Hôpôr catê*, que parecem denominar o mesmo ofício, foram lembrados como exemplo do uso do “*catê*”: as cantoras, *Hôkrepôj catê*; e os historiadores, *Hûjarên catê*.

Às vezes usa-se, “*Krĩ capê nã increr cate*, para o cantador sem Maracá que usa o cajado ritual *Kôpo*, canta na *Krĩcape* e pára para cantar somente na porta do *Wyhty*”.

Pra resgatar a origem dos termos *Increr catê* e do *Hôpôr catê*, *Prũmkwýj* novamente recorre a narrativa de origem de quando esse *Mêhĩ* matou *Cupêhkrãjkrôre*, o estrangeiro negro do cupinzeiro, para pegar suas músicas — *Hôpôr catê* é um sujeito sem nome próprio.

Foi nessa época, quando espalhou que *Cupêhkrãjkrôre* foi morar dentro do cupim, ele era bem pequenininho, era um homem, tinha esse nome porque o cabelo dele tinha uns negocinhos assim, era cheio de cachinho, aí eles deram esse nome. E esse outro *Mêhĩ* veio pra tá ouvindo na última noite de música dele, matou o *Cupêhkrãjkrôre*, aí pronto, ele apresentou que era músico; só que esse músico não tem nome e ele virou cantor, *Incrercate*; já vai direto para o *Incrercate* porque não é pra dizer o nome dele, não tem o nome dele. (Creuza *Prũmkwýj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

O *Hôpôrcatê*, o mensageiro, tem papéis importantes tanto nas cerimônias e cantorias como no diário da Aldeia; a via circular *Krĩcape* é seu lugar característico; é ele que anuncia os nascimentos e depois os nomes dos novos habitantes, faz convites, lembretes, avisos e todo o tipo de comunicação que precisa chegar à toda a comunidade; durante as cerimônias ele tem uma participação ativa e musical, em sua performance utiliza gritos característicos, e um tipo de fala-cantada bastante potente que atravessa a cantoria em momentos específicos; ele traz um incentivo poderoso para cantor e as cantoras, sempre animando, pedindo pra não terem vergonha, pra darem tudo ali, no afirmativo das coisas para que tudo corra bem; da mesma forma o *Hôpôrcatê* irá animar e fortalecer as corridas de Tora e seus corredores.

O mensageiro *Hôpôrcatê* vai estar sempre falando com o *Increr* [Cantor] para que ele seja tranquilo, afirmado, pra lembrar bem, tem que acordar mesmo, acorda; aí o mensageiro já conversa com ele, falando assim, mas de mão dada não, é só pra ele animar mais, aí que o *Increr* vai escutando e vai animar mais, vai abrir, vai abrir mais voz, as *puiê* [mulheres] também já vão começar de abrir também, e fica *impej* [bom], fica *impej* mesmo.

O mensageiro não pode dizer: — Não, você esqueceu isso; não, interferir não pode; às vezes o *increr* vai parar e o mensageiro vai estar falando pra ele concentrar mais: — Lembra, volta, volta, as *cahae* [mulheres] estão ali, precisam mais [cantoria], tem que abrir outra matéria, voltar pra ele cantar de volta. (Creuza *Prũmkwýj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Hõpõrcatê (Mensageiro)

Hõpõrcatê [Mensageiro] vai conversando com o cantor, no momento, vai mandando ou pedindo, porque através daquele grito vai estar conversando, pedindo para os Cantores animar mais, pedindo para os Cantores mexer mais, pra animar o povo, pra todo mundo ficar feliz; para que um dia o Cantor pode ser chamado pra algum lugar diferente, e o cantor vai lá naquele lugar e o mensageiro fica lá na Aldeia e não preocupa, porque já sabe que ele tem essa coragem de alegrar o povo; é com a Música, aquela conversa que o Mensageiro vai estar dizendo, e tem que acabar com a vergonha, esperar que vai chegar uma hora que vai ser chamado no meio de muita gente, então ele tem que estar afirmando. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O *Hõpõrcatê* (Mensageiro) também estará sempre incentivando as *Hõkrepõj* (cantoras), para terem força e seguirem cantando sem parar até a finalização exata de cada Repertório, quando todos poderão descansar um pouco; ele pede para que elas soltem com vontade suas vozes, e pra não sentirem vergonha; a vergonha é algo bastante sublinhado e combatido, ela pode realmente atrapalhar a execução dos Cantos; se as mulheres ficarem com *pahã*, que é vergonha, as próprias músicas podem absorver esse sentimento e tudo pode desandar.

O Mensageiro ao mesmo tempo vai estar conversando com as mulheres também, pedindo pras mulheres acompanhar, porque não é só agora que eles estão cantando, essa música é nossa, todo mundo já sabe, já tá na cabeça da *cahãj* [mulher], tem que abrir mesmo a voz, acompanhar, não ficar com vergonha; não ficar aí conversando não, vai ter momento, vai ter intervalo pra conversar, vai ter intervalo pra fumar, vai ter intervalo pra sair, tem que ficar ali; então aquela conversa, o Mensageiro vai estar passando e conversando com as *cahãj* também; porque ao mesmo tempo se os cantores esqueceram aquela música do cantor, então as *cahãj* têm que puxar pro cantor voltar e não esquecer, se não, as músicas podem ficar com *paha*, ficar com vergonha; ele pede para as *cahãj* também se animar, acompanhar o ritmo, mexendo com o braço; tudo ali sempre os Mandadores vão estar pedindo para eles e conversando com o cantor também, pra sacudir bem, e pensar bem mesmo nas Músicas pra não deixar nenhuma esquecida, se espera que se leve bem todas as músicas pra poder ficar animado. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O mensageiro auxilia para que a Cantoria aconteça da melhor forma possível, em suas intervenções vocais ele pede para todos se concentrarem e levarem bem a sério o que estão fazendo; pede para se aprofundarem no cantar coletivo, que como estamos percebendo trata-se de um tipo de cosmopolítica local que impacta a vida de todo o Sistema; errar a letra ou o canto, ou mesmo quando ocorre algum incidente durante a Cantoria pode indicar que algum evento grave pode se abater sobre alguém dali ou até sobre a comunidade.

Ao mesmo tempo também, uma frase que o Mensageiro vai estar falando com o Cantor e com as *Hōkrepôj* [Cantoras] é pedindo pra eles se afirmar, concentrar mesmo, concentrar mesmo, aprofundado mesmo, pra levar bem a sério as Músicas; porque acontece muito no nosso ritual essa forma de acontecer uma coisa assim que já vai estar explicando o sinal de morte; você é cantor com Maracá e vai cantando com Maracá bem amarrado mesmo, porque ninguém vai amarrar Maracá sem cera, tem que ter cera, ou mel de Abelha mesmo pra segurar, porque vai sacudir e vai ficar muito duro mesmo; às vezes pode ser bem amarrado mas o Maracá pode escapular do eixo, escapular e cair; então ali tá dizendo que é o sinal que aquele cantor vai morrer; tudo, errar pronúncia das músicas que vai estar no momento de cantar, o cantor errando, ou a *cahãj* [mulher] errando, já é sinal, não vai saber de quem é, mas vai acontecer; então tudo, nossos objetos tem seus significativos, por isso é muito importante não errar; então o Mensageiro que está ali mandando, tem que afirmar, afirmar, e ficar mandando, conversando, quanto mais vai estar conversando, o cantor vai assuntando e as *cahãj* vão estar ouvindo também, sempre é assim. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

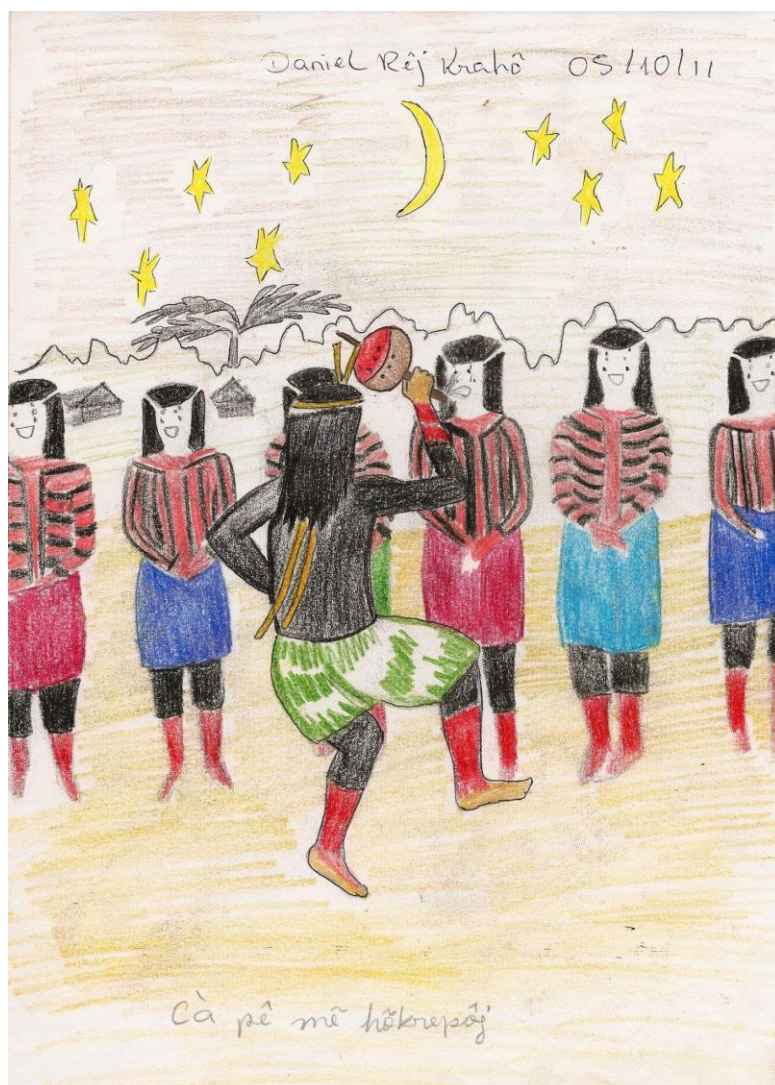


Figura 13 – Desenho de Daniel Rêj Krahô realizado durante oficina de qualificação dos cantos na Aldeia Manoel Alves, 2011.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Não é que os *Mêhĩ* fazem o curso pra ser técnico e praticar, não; *Mêhĩ* já nasce com o dom, já nasce com o dom mesmo que a natureza fez e deixou, deixou aqui; e também a inteligência das *puje* [mulheres] porque elas também vão ficando ali com muito silêncio, muito atentas, ligadas só no *increr* [cantor]; elas sabem tanto quanto o *increr* que tá ali na frente, aí, tem um sinal que o Maracá vai chegar e começar a sacudir e já fica assim atento, parou, já entrou pra outra música, aí as *puje* já sabem, então é uma coisa muito *impej* mesmo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Os dois Cantos a seguir sempre do conjunto do *Pêhàre* (Xexéu) — o Canto do Guariba Grande (*Cupyt ti jarkwa*) e o Canto Pesco Fácil (*Wa hõ xê jarkwa*) — contam sobre as

qualidades que determinadas pessoas tem para aprender os cantos; o Canto do Guariba Grande pelo próprio sujeito e suas qualidades como cantor, e o Canto Pesco Fácil pelos dons e facilidades específicas que cada um já traz em si, e que os *Mêhĩ* tanto prezam em identificar e incentivar - lembrando que é apenas um dos prismas possíveis nesse mar de epistemologias contidas num único canto.

1.5.5.1. Canto do Guariba Grande (*Cupyt ti jarkwa*)

Něě hapaarii mǎǎ hõõcree hii rôôô rôô côô

Něě hapaarii mǎǎ hõõcree hii rôôô rôô côô

Hijaa Cupyt ty têê hijaa Cupyt ty têê rêê

Há paarii hõõcree hii rôôô rôô côô

De longe a voz vem vindo descendo descendo

De longe a voz vem vindo descendo descendo

Sim aquele Guariba grande, aquele Guariba grande

Sua voz vem vindo descendo descendo

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Něě hapaarii mǎǎ hõõcree hii rôôô rôô côô</i>	<i>Ma ah par mǎ kõkre irôrôc</i>
<i>Hijaa Cupyt ty têê hijaa Cupyt ty têê rêê</i>	<i>Tamǎ Cupytti</i>
<i>Há paarii hõõcree hii rôôô rôô côô</i>	<i>Ma ah par mǎ hõkre irôrôc</i>

São os sons da voz do Guariba, Capelão; pode ser assim em cima da árvore, você fica embaixo e escuta aqueles sons; pode ser na distância de mil metros, que aquele Capelão vai cantar e você vai escutar; *mã*, é no sentido de contar que os sons vão longe, pra baixo; ou mais distante, dois mil metros você escuta aqueles sons e aqui já é a confirmação do Guariba com seu som vindo de longe; *honcre* é o som, e *iroro*, que vai longe, vai descendo, desceu; quando ele canta você recebe o som, aquela voz; a música está falando da voz do Guariba, do Capelão.

Em vez de falar *ně* já fala *tamã Cuputi*, é ele, a voz é dele, do Guaribão; é uma indicação de quem tá longe, de outras pessoas; ele é Guariba mesmo, é a voz dele mesmo; tá confirmando; quando cantamos a gente fala *ně*, que é uma indicação de sim, e ao mesmo tempo não; mas pra escrever a gente já escreve *mã*: *mãã hõõcree hii rôôô rôô*; repetindo, repetindo, confirmando: *tama Cupyt ti tama Cupyt ti hõõcree hii rôôô rôô côô*.

É aquele Guariba grande ou aquele Capelão; já percebe, mesmo assim de longe, mas é uma coisa que você não vai perceber assim, mas você escuta, mas na ideia você vai estar pensando e vai vendo.

Então tudo, todas as músicas aqui que nós estamos fazendo, tem as diferenças; você está vendo que aqui já fala mais de poesia e outras já falam mais de outra maneira; daqui já muda, daqui pra baixo já muda, vai mudar.

Esticando o Canto

A música 23 do Conjunto da Madrugada do *Pêhàre* (Xexéu) traz como sujeito o grande Guariba, destacando algumas de suas características; o canto traz a Mata, *Iron*, que é o lugar onde ele vive e sua linguagem singular; do alto de árvores como o Jatobá, Copaíba e Sucupira, que podem atingir até 40 metros de altura, ele se faz ouvir; considerado um grande cantor, sua voz potente pode ser escutada a longas distâncias; existem resguardos para se adquirir as qualidades de cantor do Guariba, dentre os processos existe uma medicina feita com o “gogó” do Guariba macho que serve para que os jovens aprendizes possam ter voz potente e cantar bem como ele.

Os *homré* [homens] também começam de cantar com a idade de 9 anos, eles pegam mais pequenos, uns sete, oito anos, 6 anos já começa a fazer o movimentinho deles para cantar *ně*, eles faz do mesmo jeito, tem resguardo; eles bebem uma água especial, eles têm uma vasilha de água que fica com o gogó do Guariba; quando eles matam Guariba eles tiram o gogó que é um copinho, o gogozinho dele; aí os homens bebem daquela água, e as vezes faz para a mulher também. Eles também pegam o Pau Terra, que ele tem um buraco, e pegam terra lá de dentro pra passar na garganta e pra pessoa não ficar rouca quando vai cantar, quando vai conversar, então eles passam isso e bota dentro d’água pra beber a água daquela terra pra

garganta ficar bom, então é isso que eu estou me lembrando, do *increr* [cantor] é isso. (Creuza *Prũmkwɔj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

1.5.5.2. Canto Pesco Fácil (*Wa hõ xê jarkwa*)

Waa hooroo jêêê hêêê hêêê hêêê

Waa hooroo jêêê hêêê hêêê

Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê

Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê

Com habilidade vou, sou bom nisso

Com habilidade vou, sou bom nisso

Pesco fácil com a linha, pesco fácil fácil

Pesco fácil com a linha, pesco fácil fácil

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Waa hooroo jêêê hêêê hêêê hêêê</i>	<i>Wa hõxê</i>
<i>Waa hooroo jêêê hêêê hêêê</i>	<i>Wa hõxê</i>
<i>Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê</i>	<i>Irên pej hõ xê nã</i>
<i>Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê</i>	<i>Hõ xê nã</i>

Waa hooroo jêêê hêêê hêêê hêêê — é fala dos pescadores, é dos pescadores; é uma conversa que a gente usa quando a gente está movimentando na pescaria; tem muita gente que vai se afobando, dizendo que vai pescar muito Peixe, mais do que os outros colegas, aí a gente usa essa palavra: *wa horo jê*, que na oralidade do dia a dia, a gente já fala *wa hõxê*, que significa dizer que você vai entrar junto com seu grupo na pescaria, mas sempre você vai trazer muito mais do que eles, como se fosse dizer que:

— Quem vai trazer muito peixe sou eu, quem pode pegar muito sou eu, quem vai matar muito sou eu, quem pode matar mais do que você sou eu; aquela conversa de afobação, vai dizer que ele vai ser, vai fazer, não vai perder: — *Mã hên nê per reti horo jêêê hêêê nêêê*.

Irên pej hõ xê nã já tá explicando que não é tão difícil pegar com anzol, é fácil pegar com anzol; *roloje*, já falamos, *hõ xê nã*, onde *nê* já fala *nã*; fácil pra pegar, fácil, é na linha mesmo, na linha de anzol de pesca — aí pode confundir outro sentido; eu na linha de pesca, eu na linha, eu com a linha, é fácil.

Wa, é que eu mesmo vou pescar, entrar junto com meu povo; que sempre vai estar junto e faz também; *wa hõ xê* fala que eu faço, eu faço; eu pesco, eu mato, eu busco, eu caço, eu trabalho, é isso que fala, nesse sentido, então é *wa hõ xê*.

A gente usa também no coletivo; é uma conversa que se trata assim que cada qual vai fazer aquilo, se ele tem uma facilidade de fazer aquelas coisas mais rápido, primeiro do que os outros: matar muitos Peixes, ou matar mais do que os outros, terminar serviço rápido, mais do que os outros, então tá tratando dessa maneira, *wa hõ xê*; é uma conversa que coloca as pessoas nas habilidades, nas facilidades delas mesmo; eu faço, eu sei fazer, *wa hõ xê*, com habilidade vou.

A terceira frase é sobre isso, de ser algo fácil de fazer, ser fácil pegar com linha; *hõ xê* é linha, então é eu com a linha:

— Pesco fácil com a linha, sou bom nisso, melhor que os outros; eu com a linha sou o melhor pescador; pra mim é fácil pra pegar com a linha de pesca.

Esticando o Canto

A música 20 do Conjunto da Madrugada do *Pêhàre* (Xexéu), *Wa hõ xê* (Pesco Fácil), é sobre saber fazer algo bem; é sobre alguém que tem maior facilidade e talento para determinado ofício, que seja de pesca, de caça, ou de Cantos; os *Mêhĩ* valorizam as facilidades diversas que cada um possui, falando com muita franqueza sobre isso; essa auto afirmação, essa assumência do que se é, entre os *Mêhĩ* é apreciada; as qualidades próprias devem ser ressaltadas, trabalhadas e apresentadas para o coletivo, sem “falsas modéstias”, como diríamos.

1.6. Encontro de Cantores: metodologia e pesquisa indígena

O cantor faz pesquisa quando canta, é assim que ele aprende — canta todos os bichos.
(João Doroteu Xàj, cantor da Aldeia Pé de Coko, 2014)

Em 2012 através do projeto “O Trabalho da Memória através dos Cantos”⁸⁰, implementado pelo atualmente Museu Nacional dos Povos Indígenas, planejamos com a equipe de professores Krahô registrar na Aldeia Cachoeira o *Amjĩkĩn Cacot*, um ritual que os Krahô gostam de traduzir como brincadeira e que prepara os meninos e jovens do sexo masculino no uso do arco e flecha. No ano anterior, com a mesma equipe intercultural tínhamos realizado algo parecido na Aldeia Cristalino, documentando o *Amjĩkĩn Pohy jō Crow* (Ritual do Plantio do Milho), e na ocasião estavam presentes vários cantores convidados de outras Aldeias.

Chegando à Aldeia Cachoeira para essa nova etapa do projeto, em outubro de 2012, o prof. Gregório *Hũhtê* convocou uma reunião na casa do *Wýhtý* com nossa equipe e lideranças locais para comunicar que tinham se reunido previamente e que gostariam de aproveitar a ocasião e o acesso aos equipamentos para registrar também músicas especiais com os cantores e cantoras ali presentes; estavam propondo expandir o planejamento inicial — de registro de um único ritual, o *Cacot* — para incluir um trabalho que contemplasse seus anseios de documentar de forma mais abrangente e sistemática repertórios de cantos com os profissionais da música. Deram o nome de Encontro de Cantores Krahô para demarcar a ação, que não se restringiria àquela ocasião; o nome foi inspirado por um evento semelhante realizado em 2006 pelo CTI, o Encontro de Cantores Timbira que resultou em dois CDs com participação de vários desses povos.

Os nossos mestres sábios já foram embora, e a gente quer aproveitar o restinho que está vivo ainda pra gente poder catar deles; são os *Increr* [Cantores], *Hõkrepôj* [Cantoras] e *mentwaje* [jovens] que vão fazer o movimento durante o Encontro; não é só gravar as músicas que a gente realiza durante os *Amjĩkĩn*, a gente quer as músicas que definem, que finalizam todos os momentos que os Krahô têm: mensalmente, anual ou semanal; porque tem as brincadeiras que levam durante a semana, e tem as músicas que precisamos entender,

⁸⁰ Trabalho realizado entre 21 e 26 de outubro de 2012 na Aldeia Cachoeira; foram feitos os seguintes registros: Festa do *Cahcot*; Funeral do Sr. Domingos *Cahxê*; Encontro de Cantores com apresentações musicais e entrevistas; Festa do Milho (*Põhy Jō Crow*). A planilha de áudio completa se encontra no Anexo desta tese.

precisamos aprofundar; tem as músicas que realizamos mensalmente, e precisamos fazer um acompanhamento, gravar, regravar para poder esticar para nossas crianças; e tem as músicas que só acontece anual e a gente precisa gravar, colocar na escrita, colocar na imagem, na ilustração, a gente precisa colocar tudo: quem cantou, quem movimentou, colocar os nomes; colocar os nomes dos cantores, imagem e vídeo dos cantores, colocar na escrita sobre eles. (Gregório *Hühtê* Krahô, Areia Branca, Microprojeto, 2021)

Realizamos as gravações com os cantores no último dia, definiram que cada especialista poderia escolher um ou dois cantos para registrar; os mais velhos participaram cantando e contando histórias ou dando explicações sobre algum *Amjĩkĩn* específico - quase tudo foi gravado na língua, poucos trechos usaram o português. O local escolhido para gravação foi à sombra das mangueiras na frente da casa do *Wyhty*; dessa maneira optavam por retirar as músicas de seus locais, horários e formatos habituais de execução e contexto para privilegiar o trabalho de gravação em si; duas cantoras maduras (as *Hõkrepôj*) consideradas especialistas dos cantos, Maria Rosa *Jõgã*n e Vilma *Terehkwyj*, ambas da Aldeia Cachoeira, foram convocadas para acompanhar os *Increr* (cantores) desempenhando um papel semelhante ao do coral feminino, ou seja, pontuado as frases lançadas pelo cantor com a mesma métrica e estilo do coral, mas nesse caso abrindo apenas duas das principais linhas melódicas do “arranjo vocal tradicional”.



Figura 14 – Vilma *Terehkwyj* Krahô e Maria Rosa *Jôgãñ* Krahô, Cantoras e Mestres da Aldeia Cachoeira, durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Hôkrepôj é uma *pujê* [mulher], mas não todas *pujê*, elas são as únicas *cahae* [mulheres] que podem ser mulheres-cantoras, então é muito importante a *Hôkrepôj* [cantora] ter como garantir ser dona do *Hahĩ* e dona do *Kôjker*; se não tem *Hôkrepôj*, o *increr* [cantor] não vai cantar sozinho, tem que ter *Hôkrepôj* porque é a principal, é *cahae*; ela tem a voz pra cantar como *cahae*, e *increr* como *homre* [homem]; então *Hôkrepôj* é só uma pessoa *cahae*; agora, todas as *cahae* cantam, acompanham, mas é assim normal, normalmente que outras *cahae* cantem, mas só aprendem a acompanhar, elas cantam só acompanhando mesmo; já a *Hôkrepôj* tem seu perfil igualmente o *homre*, é muito sábia; a *Hôkrepôj* tem todos os *increr* [cantos] na cabeça, tem todos os sinônimos do *increr* [cantor] na cabeça dela, e por isso não pode faltar *Hôkrepôj* na frente do *increr*. (Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Na ocasião do Encontro de Cantores da Aldeia Cachoeira realizado em outubro de 2012 participaram as duas cantoras, alguns cantores e oito anciãos. Como veremos cada um tem sua especialidade e seus repertórios específicos; existem os Cantores de Maracá, os Cantores de *Kôpo* (Cajado ritual), os que usam o *Xy* (Cinto de Cabaças), e os Chamadores ou Mensageiros, conhecidos por *Hôpôrcatê*, além dos historiadores; cada pessoa dessas tem grande valor e respeito da comunidade, afinal são eles e elas que garantem a manutenção dos movimentos coletivos; são pessoas fundamentais para o bem viver do território com sua complexa cosmopolítica, sem os Mestres os *Amjĩkĩns* não aconteceriam e a Terra se entristeceria.

O *Pêrra* [Odílio] é bom, é bom, é um mestre, *Pêrra* já acostumou de cantar durante a noite inteira, mas canta, mas canta; tem Domingo *Kaj*, tem Olavo, tem *Tami* da Pedra Branca, Balbino da Pedra Branca, *Cupenkaj* da Cachoeira, João Duruteu da Areia Branca, tem *Piken* da Barra, *Peptxa*; *Krahô* tem ainda o grupo de cantores, Antonia Estrela; então *Krahô* tem ainda essa potência, é bom demais. (Gregório *Hũhtê* *Krahô*, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Abaixo os *Increr e Hôkrepôj* (Cantores e Cantoras) participantes do Encontro realizado na Aldeia Cachoeira em 2012; estão na ordem em que se apresentaram e foram gravados. No caso dos anciãos, trazemos também algumas observações sobre o conteúdo dos registros feitos. O reconhecimento desses Mestres e o devido apoio para fortalecimento de seus ofícios deveria ser contemplado por políticas públicas continuadas de preservação dos patrimônios indígenas nacionais.

Maria Rosa *Jôgã*n e Vilma *Terehkwyj*, ambas da Aldeia Cachoeira, participaram da gravação de todas as músicas junto aos seguintes cantores:

- 1 - Antônio Estrela *Cahxêt* (Aldeia Cachoeira);
- 2 - Domingos *Kàj* (Aldeia Manoel Alves/Cachoeira);
- 3 - *Intohhôc* (Aldeia Bacuri);
- 4 - *Cupêhkaj* (Aldeia Cachoeira);
- 5 - Antônio Marcos *Tàmĩ* (Aldeia Pedra Branca);
- 6 - Osmar *Cuhkô* (Aldeia Manoel Alves);

7 - *Xàj* João Doroteu (Aldeia Pé de Coco);

8 - Domingos *Kàj* (Aldeia Manoel Alves/Cachoeira).

Os *Mēhkàre* (Mestres-anciãos) em várias ocasiões expressaram o grande apreço que sentiam pelo projeto de registro da cultura:

Ninguém tava lembrando [da cultura], só esquecendo [de fazer projetos voltados para esses conhecimentos]. (Olegário *Tejapoc*, Aldeia Cachoeira, 2012)

Abaixo um pouco dos conteúdos gravados pelos Mestres-anciãos durante o Encontro de Cantores, eles nos inspiram para imaginar o rico leque de germinações possíveis⁸¹ contido num acervo sonoro como esse, onde a maior parte dos registros que fizemos durante os quatro anos de projeto ainda não foram traduzidos e qualificados; disponibilizar e provocar a vontade de diálogos e traduções interculturais acerca dos sentidos trazidos nessas falas e cantos também compõem o escopo desta tese. Três desses importantes *Mēhkàre* (Mestres-anciãos) — Olegário-Odecir *Tejapôc*, Divaldo *Pēpti*, José Cadete *Hahàkre* e Getúlio *Kruwakraj* — já não se encontram mais fisicamente entre nós, o que confere um valor ainda maior aos registros⁸² deixados por eles com tanto afeto e esperança.

1 - **Olegário-Odecir *Tejapôc*** (Aldeia Pé de Coco) canta música do *Põðhy Pre ãncrer* — um tipo de saco de alimento cru coletivo, batendo com o pé ao chão regularmente durante o canto, fazendo soar simultaneamente o *txi*.

⁸¹ Entendo por “germinações possíveis” desdobramentos em áreas como a educação e a comunicação, entre outras, que potencializem uma maior circulação e um acesso mais amplo ao pensamento e à cultura Krahô.

⁸² Os registros em questão foram feitos pelo etnomusicólogo Leonardo Pires Rosse e se encontram no acervo do Prodocson do Museu do Índio do Rio de Janeiro; em diversas ocasiões foram entregues aos participantes cópias em DVD e pendrive para que pudessem ser escutados e reproduzidos internamente; várias vezes presenciei o uso desses áudios também quando estão nas cidades para matar um pouco a saudade da Aldeia; constantemente solicitam novas cópias para uso pessoal.



Figura 15 – *Padle* (Mestre da Cultura) Olegário-Odecir *Tejapôc* na Aldeia Cachoeira segurando o Feixe de *Cacot*, durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

2 - **Divaldo *Pêpti*** (Aldeia Cachoeira) conta história do *Põõhy Pry* — palha de milho (peteca).



Figura 16 – *Padle* (Mestre da Cultura) Divaldo *Pêpti* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

3 - **José Miguel *Kõc jõ*** (Aldeia Pedra Branca) canta a música do *Cupê Krãja-krô* e em seguida comenta sobre o canto.



Figura 17 – *Padle* (Mestre da Cultura) José Miguel *Kõc jõ* (Aldeia Pedra Branca) na Aldeia Cachoeira durante a gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

4 - **Getúlio *Kruwakraj*** (Aldeia Manoel Alves) conta três histórias: *PõõhyPre*, *Wÿhtÿ*/pensão, *Kêtuwajê*; e canta música do fim do *Kêtuwajê*.



Figura 18 – *Padle* (Mestre da Cultura) Getúlio *Kruwakraj* (Aldeia Manoel Alves) na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

5 - José Cadete *Hahàkre* (Aldeia Cachoeira) canta música que se canta na *Wỳhtỳ* “pensão” e na *krĩ cape*, rua “perimetral” em diferentes Festas-rituais.



Figura 19 - *Padle* (Mestre da Cultura) José Cadete na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

6 - **Francisco Pôôtyt** (Aldeia Rio Vermelho) conta história da música *Wyhty kãm mẽ increr*, que se canta durante qualquer festa, e em seguida *Mêh cakôc cà pê*, que se canta à noite e no Mato.



Figura 20 – *Padle* (Mestre da Cultura) Francisco Pôôtyt (da Aldeia Rio Vermelho) na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

7 - **Andorinho Cahkrô** canta *Wỳhtỳ crer* (música que se canta sempre na “pensão”) e outras peças.



Figura 21 – Padle (Mestre da Cultura) Andorinho Cahkrô na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

8 - João Xavier Cõrã (Aldeia Cachoeira) conta história do *Põõhy pre* e do *Kêtuwajê*.



Figura 22 – *Padle* (Mestre da Cultura) João Xavier Cõrã, Aldeia Cachoeira, durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Primeiro Encontro de Cantores Krahô - Aldeia Cachoeira - 2012



Figura 23 – Grupo de cantores, anciões e especialistas das artes verbais na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Participaram:

Amâncio *Kencrat*⁸³ (Aldeia Cachoeira)

Ambrósio *Cupehkaj* (Aldeia Cachoeira)

Andorinho *Cakrô* (Aldeia Cachoeira)

Antônio Estrela *Catxet* (Aldeia Cachoeira)

Antônio Marcos *Támi* (Aldeia Pedra Branca)

Carlito *Intohhor* (Aldeia Bacuri)

Domingo *Rohkrã* (Aldeia Rio Vermelho)

⁸³ Segundo *Prũmkwỳj*, o único que ainda saberia a Cantiga de *Catuti* do *Amjĩkĩn Tep Têre*.

Domingo *Kàj* (Aldeia Manoel Alves/ Cachoeira)

Osmar *Cuhkõ* (Aldeia Manoel Alves)

João Duruteu *Xàj* (Aldeia Areia Branca)

Lindalva *Ihkrorkwyj* (Aldeia Areia Branca)

Luiz Fernando *Piiken* (Aldeia Barra)

Maria Rosa *Jõgãñ* (Aldeia Cachoeira)

Pedro Cacheado *Krãmpyn* (Aldeia Capitão do Campo)

Simão *Cajcâr* (Aldeia Nova)

Valdeci *Cômçà* (Aldeia Cachoeira)

Vilma *Terehkwyj* (Aldeia Cachoeira)

Walter *Hajwat* (Aldeia Lagoinha)

Os *Mẽhkàre* (Anciãos):

Valdomiro *Kràc* (Aldeia Rio Vermelho)

Vilma *Terehkwyj* (Aldeia Cachoeira)

Francisco *Potyc* (Aldeia Rio Vermelho)

José Cadete *Hahàkre* Krahô (Aldeia Areia Branca)

Getúlio *Kruwakraj* Krahô (Aldeia Manoel Alves)

José Miguel *Kõc jõ* Krahô (Aldeia Pedra Branca)

Olegário-Odecir *Tejapôc* Krahô (Aldeia Pé de Coco)

Divaldo *Pepti* Krahô (Aldeia Cachoeira)

Professores-pesquisadores:



Figura 24 – Professores-pesquisadores Isauro *Krôkrôc*, Roberto *Cahxêt*, Joel Marcos *Cuxy* e Dodanin *Piiken* na Aldeia Cachoeira durante gravação do projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

Participaram: Creuza *Prûmkwÿj* Krahô (Aldeia Sol); Dodanin *Piiken* Krahô (Aldeia Manoel Alves); Gregório *Hühtê* Krahô (Aldeia Areia Branca); Isauro *Krôkrôc* Krahô; Joel Marcos *Cuxy* Krahô (Aldeia Manoel Alves); Roberto *Cahxêt* Krahô (Aldeia Manoel Alves).

Além da participação de toda comunidade e convidados de outras aldeias.



Figura 25 – Coral de meninas e comunidade durante gravação de cantorias na Aldeia Cachoeira, projeto Prodocson, 2012. Fonte: Ana Gabriela Morim.

1.6.1. *Increr pictor jakopxà*: reanimando as músicas adormecidas



Figura 26 – Cantorias de Maracá com coral de mulheres durante projeto *Increr pictor jakopxà*, na Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

No projeto *Increr pictor jakopxà*, vamos estar em busca das músicas que só foram encostadas, não morreu; alguns mestres que sempre cantaram já morreram, mas em outras Aldeias tem cantores vivos que estão com aquela música, então nós vamos até lá pegar aquela música, juntar; então é muita maravilha fazer esse projeto; esse projeto vai ser bom pra comunidade, para meu povo; quero seguir fortalecendo a minha pessoa para que minha pessoa seja uma boa liderança, responsável, pra fazer aquela benfeitoria para o meu povo; então as músicas são minhas, são do meu povo e eu quero continuar fazendo isso, e além disso é algo que pode estar fortalecendo o *Mêhĩ*, é algo muito interessante para os *Mêhĩ* se divertir. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2023)

Em 2021, quase dez anos depois do primeiro Encontro de Cantores na Aldeia Cachoeira, com a pandemia ainda no ar, foi lançado um edital de Microprojetos visando “apoiar iniciativas indígenas na manutenção de suas práticas culturais, defesa de seus direitos e a implementação de suas estratégias de gestão e conservação ambiental por meio do projeto

Povos Indígenas e Paisagens Sustentáveis no Cerrado e Amazônia”⁸⁴. A pedido dos parceiros *Mêhĩ*, colaborei para encaminhar quatro microprojetos para seleção, e todos foram contemplados e realizados; consegui acompanhar pessoalmente dois deles⁸⁵; nesse trecho, trataremos especificamente do projeto realizado na Aldeia Areia Branca⁸⁶ com coordenação do *Hũhtê* e que diz respeito à pesquisa e registros dos cantos.

O projeto, intitulado *Increr Pictor Jakopxà*, traz o subtítulo-tradução: “Pesquisando as Músicas que não estamos cantando mais”. Sua justificativa discorre sobre a necessidade de resgatar músicas que já não estão mais circulando pelas Aldeias, muitas delas aparentemente levadas embora por mestres que já faleceram. Nesse sentido o projeto visa “procurar outros *Increr* e *Hõkrepôj* (cantores e cantoras) que ainda estão arquivando esses cantos para poder trazê-los de novo pra gente”.

Precisamos começar a reaproveitar o que se tem ainda da sabedoria, é isso que queremos fazer, trabalhar o fortalecimento das músicas fazendo gravação audiovisual, inicialmente montando um acervo com o registro dessas músicas cantadas pelos mestres, e futuramente, colocando em livros, cartilhas e audiovisuais editados para circular nas escolas *Mêhĩ* e *Cupê*, e para comunidade. (Micro-projeto, ISPN, 2021)

No projeto *Increr Pictor Jakopxà*, os Krahô optaram por privilegiar o registro de cantos menos usuais, entoados mais raramente — talvez por serem poucos os que os conhecem e cantam, ou por serem exíguas suas funções no calendário ritual *Mêhĩ*, ou ainda por realmente estarem adormecidos na memória e no desejo de alguém; precisamos “aproveitar o restinho que ainda está vivo pra gente poder catar deles, são os *Increr* (Cantores), *Hõkrepôj* (Cantoras) e *mentwaje* (jovens) que vão fazer o movimento durante o Encontro”; cada participante sabe quais são as músicas e histórias dos seus arquivos pessoais que precisam de maior atenção; as músicas querem ser lembradas e desejam participar da vida da Aldeia embalando seus

⁸⁴ Edital do Instituto Sociedade População e Natureza (ISPN), do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e do Instituto NUPEF, com apoio da Agência Norueguesa de Cooperação para o Desenvolvimento (Norad), no âmbito da Iniciativa Internacional Climática e Florestal da Noruega (NICFI).

⁸⁵ O outro projeto que acompanhei pessoalmente foi o de Dodonin *Piiken* Krahô, que será comentado em outro trecho desta tese; de ambos participei com recursos próprios; essa possibilidade representou durante o período de doutorado a segunda ida a campo, uma vez que estive em abril de 2018 a convite do sr. *Krwakraj* e depois, por causa da pandemia, retornei só em novembro de 2021.

⁸⁶ O encontro e a oficina com os cantores e cantoras *Mêhĩ* foram realizados na aldeia Areia Branca, Terra Indígena Krahôlândia, município de Goiatins, Tocantins; “Em 23 de setembro de 2017 entrei no *Kri* e em março de 2018 fundei no regimento dos *Cupê* pra que a Aldeia esteja sendo reconhecida por todas as instituições que trabalham com os povos indígenas.” (*Hũhtê*, em depoimento à autora, 2022).

acontecimentos; as músicas dependem dos outros para viver, para respirar, são sujeitos relacionais que como todos requerem cuidados para seguir soando bonito pelo mundo.

Certos cantos definem e organizam os movimentos da vida ritual *Mêhĩ*, eles iniciam e finalizam performances e cantorias, marcam e comunicam os eventos e as passagens mais significativas de cada ciclo, seja ele semanal, mensal ou anual; como nos dizia *Hũhtê*, é tudo matematicamente estruturado e é sobre esses conhecimentos acerca da organicidade da vida que os mais velhos querem aprofundar e deixar explicado.

Alguns desses cantos raros se manifestam demarcando momentos rituais específicos, às vezes iniciando e finalizando *Amjĩkĩn*, como no caso dos Cantos de Abertura e dos Cantos de Encerramento do *Amjĩkĩn Yat jõ pin* e do *Amjĩkĩn Pohy jo Crow*, ambos realizados apenas uma vez ao ano; também existem os cantos que seguem os diversos gradientes ecológicos, em maiores e menores ciclos, acompanhando toras, paparutos⁸⁷ e pinturas; alguns cantos funcionam como “bioindicadores” porque sinalizam os períodos sazonais, como o canto *Catãmti*, entoado por uma especialista da metade *Wacmêjê* sobre uma tora de mesmo nome, e que inaugura o início do tempo das águas no Cerrado; ou ainda o Canto do *Wacmêti*, que sinaliza a chegada do tempo seco.

Existem casos em que uma única pessoa guarda um determinado canto; pode ser um Cantor, Mensageiro ou mesmo uma pessoa não especialista, alguém mais velho que aprendeu determinado canto e o conservou em si mesmo, seguro em seu corpo e cabeça; existem cantos como os do *Amjĩkĩn Yatjõpin* (Ritual da Tora da Batata) que devem ser entoados baixinho porque contêm segredos e perigos e por isso não podem ficar acessíveis a todos indistintamente. Pode acontecer também da pessoa que sabe determinado canto preferir não mostrá-lo muito, lembrando-o apenas junto a familiares, informalmente, ou ainda, mesmo que o mostre em determinadas ocasiões públicas, isto se dá raramente, obedecendo ciclos mais longos para sua apresentação, e por isso difíceis de serem apreendidos e mais frágeis no sistema.

Increr pictor jakopxà é uma origem que se trata como objeto da gente, que a gente até encontrou, e buscou e levou de volta; então é a importância das músicas, é a importância do povo, é a importância da sabedoria do povo, é a importância do desenvolvimento característico do povo; pra fazer isso eu já

⁸⁷ *Kwỳr cupu* (paparuto) é uma comida típica Krahô preparada com massa de macaxeira e acrescentados pedaços de carne, os quais são envolvidos em palhas de Bananeira Brava e folha de Pati.

inicie com pequena ajuda já mostrando pro povo, pro meu povo, eles gostaram. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2021)

Increr Pictor Jakopxà diz respeito à origem dos primeiros cantos que os *Mêhĩ* buscaram, encontraram e trouxeram para ser deles mesmos, diz respeito à sabedoria do povo de gostar de ser quem se é; a intenção do projeto *Increr Pictor Jakopxà* é encontrar e reanimar os cantos que por ventura estiverem adormecidos em algum lugar, não deixando nenhum para trás.

As pessoas que cuidam desses saberes orais são guardiões dos cantos à semelhança dos guardiões das sementes que em seu constante fazer seguem mantendo esses tesouros rebrotando sempre. Na narrativa mítica do Pica-pau guardião da *Kayre*, a Machadinha de Cantos, um dos principais pressupostos é o da indispensável necessidade de se manter o movimento sempre aceso no *Krĩ* (Aldeia); as músicas encostadas ou adormecidas precisam ser reanimadas pelo fogo do Maracá que pulsa no ritmo da respiração da Terra garantindo a circulação dos conhecimentos da origem e trazendo o benefício da saúde e equilíbrio coletivo.

Os mais velhos aprenderam conhecimentos que com o tempo e as circunstâncias podem ir rareando, saindo de cena, entrando em um tipo de recolhimento, pausa; se isolando como que num resguardo que esqueceram de finalizar; alguns cantos ficam assim encostados, aguardando alguém que se lembre deles e venha quebrar a longa dormência; no fogo da animação que vem do centro da terra, ou do centro do corpo, muitas vozes femininas respondem ao chamado do Maracá cantando as músicas que irão se amostrar e circular pelos espaços da Aldeia; sempre lembradas e cantadas reiteradamente atravessam os dias, as semanas e os meses fluindo acusticamente.

Tradicionalmente é o movimento da própria Aldeia que mantém os conhecimentos ancestrais vivos e em circulação, mas atualmente recorrer a ferramentas externas como os projetos também tem seu valor; a realização de encontros de cantores e de registros audiovisuais voltados para a cultura faz parte desse intuito de aquecer o trabalho da memória.

O que eu queria falar sobre o que eu mostrei pros novos que vêm vindo atrás ainda, isso aí é para o futuro; eu conto assim porque eu sou cantor né, que cuida bem com essa música, porque eu não posso perder nenhuma; do jeito que eu aprendi os novos têm que aprender, então eu tem que mostrar para os novos que vêm vindo depois, que aprende, por isso eu mostro essa música para todos os novos que vêm vindo ainda atrás da

gente; então eu como cantor desse povo que está aí ao redor, eu canto assim; me chamo Andorinho, nome de *Mêhĩ*, *Cackrô*; é só isso que eu queria falar de português e eu vou falar de *Mêhĩ* também [segue na língua e finaliza e português] todo mundo é sabedor, *itapiti*. (Andorinho *Cackrô*, Aldeia Areia Branca, 2021)

1.6.2. Escolha dos repertórios

Durante o encontro realizado no âmbito do projeto *Increr pictor jakopxà* na Aldeia Areia Branca, em dezembro de 2021, cada cantor escolheu o repertório que considerou mais raro e importante para gravar, tentando com isso contribuir para a devida e necessária quebra de dormência e retomada da circulação dessas sementes.

Abaixo seguem as músicas que cada cantor registrou, acompanhadas de comentários e explicações feitas pelo prof. Gregório *Hũhtê*. Embora essas músicas não constituam o material etnográfico deste trabalho, achamos importante dar visibilidade a esse pequeno acervo levantado; não só para apresentar parte dos atuais especialistas das artes verbais Krahô, verdadeiros guardiões dessa sabedoria e tecnologia, mas também para nos dar uma visão panorâmica do que eles consideraram relevante documentar. Além de nos mostrar o trabalho de salvaguarda já realizado, essa listagem pode incentivar outros pesquisadores e produtores para que em parceria com os *Mêhĩ* possam seguir aprofundando as pesquisas sobre esses materiais.

- **João Grosso *Cuhehkê*, da Aldeia Capitão**

Cantiga do *Miiti* (Jacaré) que aprendeu com o finado *increr* Ambrósio, da Aldeia Cachoeira; música que se canta ao se retornar do mato para dentro da Aldeia; música de juntar o povo, um tipo de abertura para eventos coletivos que se seguirão; música de quando se sai para caçada no mato, para cortar tora de Buriti; música de quando se volta em grupo trazendo algo de fora pra dentro da Aldeia.

Cantiga de pessoal que vai pro Mato e na hora de chegar vai juntar e vai começar essa Cantiga de *Miiti* [Jacaré]; quando volta e convida a Aldeia pra juntar e começar essa cantiga — pra abrir; então eu aprendi dessas músicas, e tem outras, tem

um bocado que eu aprendi com meu tio finado Ambrósio, da Cachoeira; depois que faleceu na Cachoeira eu vim aqui, quando eu saí pra Rio Vermelho ele estava vivo, aí aconteceu essa doença e faleceu, aí eu veio aqui, e enterrou aqui, e eu vim e passei quatro semanas e voltei; é isso que eu aprendi com gente velha, eu aprendi quase tudo: de *Kopó*, de *Cuhtoj* [Maracá] mesmo, do jeito daquela própria minha irmã que tá cantando da caçada que vem cortando Tora, e vem pessoal novo, gente jovem mais na frente e eu venho sozinho até chegar lá na Aldeia, no *Krĩ* [Aldeia]. (João Grosso *Cuhehkê*, Aldeia Capitão, sobre a música que cantou)

- **João Duruteu Xàj, da Aldeia Areia Branca**

1 – *Jawa Pêpêtiya*, músicas de cantar na Boca da Noite, ensinadas pelo pássaro Xexéu — foi ele que também indicou e informou aos *Mêhĩ* a forma de cantá-las; nelas, as mulheres ficam uma ao lado da outra formando um grande fio sonoro, e em frente a elas os cantores animando-as, dançando e pulando de um lado ao outro até as extremidades da longa fila; logo atrás dos cantores, jovens também pulam e dançam acompanhando os passos do *increr*.

2 – *Pàr Jarkwa*, músicas que falam do fim do luto — considerado um dos principais repertórios do *corpus* musical Krahô; Cântico de encerramento do *Amĩkĩn Pergahac* (Ritual de Fim-de-Luto), marca o término do duro período de luto para a família: “Festa para acabar com o luto da família, acabar com o pensamento da família, pra voltar a normalizar mesmo, acompanhando a vida da comunidade, então é uma das principais músicas também que é bom, muito *impej*”.

3 – *Mehca Kôc crer*, só no final, são as músicas que só cantam quando leva a morte.

- **Derlino Huhkop, da Aldeia Cachoeira**

Cukôj jarkwa (Canto-fala do Macaco), cantoria de *Kopo* entoada no *Krĩcape*, Círculo da Aldeia; “ele cantou e apresentou tudo, ritmo, dança; *Cukôj jarkwa* é uma das músicas que só é mostrada durante as principais Festas: não é todo dia, não é toda hora, nem diariamente”.

- **Alcides Hârhe, da Aldeia Areia Branca:**

1 – *Cuhtojcrer*, músicas de Maracá, dos Repertórios da Madrugada; músicas de cantar conjuntamente — o coral de mulheres e um grupo de homens que ficam dançando na frente delas.

2 – *Ahcunih Pin me hõa cukren*, músicas ancestrais que as aves cantavam na época do primeiro *Wythý*, músicas cantadas pelos animais bons corredores; as músicas *Ahcunih Pin me hõa cukren* são cantadas durante a corrida de retorno para a Aldeia depois da caçada coletiva; no grupo de caçadores e dos que estão acompanhando sempre tem um *increr*, ou alguém que sabe e gosta de cantar e que vem cantando, animando o grupo durante a corrida de volta para a Aldeia; são músicas com ensinamentos voltados para os jovens, e para qualidades como a velocidade, a força e a coragem — conforme *Hũhtê*:

Durante a corrida, quando a comunidade sai da Aldeia para matar algum bicho: Anta, Mateiro, Caititu, e de lá vem correndo em direção à Aldeia, alguns dos corredores que vão estar sempre acompanhando, que gosta de cantar, já vêm cantando com essas músicas [*Ahcunih Pin me hõa cukren*], que é muito boa, muito bom para *mentuaje* [jovens] aprender. As músicas que Alcides *Hârhe* cantou são as músicas que os pássaros sempre cantaram desde a época em que realizaram o *Wythý* para fazer o grande *Amjikĩn*: nesse período os animais que correm mais sempre cantou essas músicas pra poder não deixar, então é uma variedade de animais que canta sobre essas músicas. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

- **Carlito *Intohhõc* Krahô, da Aldeia Bacuri**

1 – *Jejehjee*, grupo de músicas e danças que só devem ser cantadas a partir das 5 horas da manhã: “quando o dia já começa de enxergar bem, essa música já pode ser realizada por qualquer *increr*, a gente chama de *Jejehjee*, é uma das cantorias interessantes, e é muito bonita; foi um conjunto de pássaros também que cantou essas músicas, *Jejehjee*”; da mesma forma como lhes foi ensinado ancestralmente, em conteúdo e estética — musical e coreográfica — assim mesmo, o *Jejehjee* se mantém vivo até hoje alegrando os jovens.

2 – *Mããreh Hôjapjê*, Repertório do *Krĩcape*, músicas de coral cantadas em movimento pela via circular da Aldeia; foi ensinada aos *Mêhĩ* pelas aves no tempo mítico em que os animais viviam todos juntos na Aldeia Grande; *Mããreh Hôjapjê* é música de *mentwaje* (rapazes) e *mecopro* (moças) dançarem juntos, pulando pelo *kricapé*.

O nome é conhecido como *Mããreh Hôjapjê*, então vai

cantando até finalizar; foi onde ele colocou essa música que é do grupo dos pássaros também; primeiro *Turkren* já trouxe as músicas somente das Festas principais, agora essas músicas de coral junto foi quando todos os pássaros realizaram o *Wythý*, quando fizeram a grande Aldeia e ali foram cantando essas músicas; do jeito que ficou e como deixou até agora a gente usa, da forma que eles deixaram pra gente. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

- **Domingo Kaj Krahô, da Aldeia Rio Vermelho**

1 – *Increr Jittô*, Cântico de Abertura dos principais *Amjĩkĩns* e por isso muito considerado por todos; quando é entoado o *Increr Jittô* chama a atenção da comunidade que ouvindo-o sabe que o *Amjĩkĩn* teve início; música da tarde que possui sua coreografia:

Increr Jittô é uma cantoria que chama a atenção de todos os participantes, dos *increr* e das *hõkrepôj*, porque é aonde que vai fazer uma Abertura da Cantoria, então *Increr Jittô* é uma Festa principal e uma dança principal também, e é muito *impej* para nós; ela é da parte da tarde, de 4 horas para 5 horas. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

2 – *Hajuhju*, que é uma música-dança importante para as *mepru* (moças) e os *mentu* (rapazes); muitas vezes se referem ao *Hajuhju* como uma brincadeira, sua música e coreografia são bem características, jovens ficam de braços entrelaçados, pulando, brincando e girando juntos, é um prato sempre cheio para as paqueras, e sonhados namoros, uma oportunidade maravilhosa de escolher o lugar ideal na roda, do ladinho de quem se gosta:

Hajuhju é aonde que pode estar se encontrando as pessoas de gostar uma a outra, então são as músicas para *mentwaje*, para jovens; o jovem também vai escolher, e cada qual vai entrar no lugar certo, que tem interesse de ficar, que gostou daquela pessoa, vai até onde tá aquela pessoa, tanto faz, homem ou mulher; então *Hajuhju* são as danças para *mentwaje* [rapazes] e *mecupry* [moças]. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

- **João Cuhehkê Krahô, da Aldeia Capitão do Campo**

Amje kw mã hihucxà, que é uma dança, é uma das músicas que só cantam quando vai finalizar as principais festas como *Catuti*, *Ketwajê* e *Parti*, esses são os *Amjĩkĩns* principais que

os Krahô têm ainda, então só durante aquele período essas músicas podem ser cantadas também, muito *impej*.

- **Finalizaram todos juntos cantando:**

Hama hô: é uma música que tem a função de delimitar o encerramento de todos os *Amjĩkĩn* e outros trabalhos rituais; esse canto é reconhecido e aguardado por sempre fechar os trabalhos rituais: “terminou, finalizou com *Hama hô*, que é uma das Cantorias que representa em toda finalização do *Amjĩkĩn*, qualquer *Amjĩkĩn* que seja realizado, terminou? Sempre é cantado o *Hama hô*, se faltar a gente está perdendo a meta que o *Amjĩkĩn* leva, que a cantoria leva.



Figura 27 – Durante gravações do projeto *Incer Pictor Jakopxàna*, Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

1.7. *Wÿhtÿ*, uma pedagogia *Mêhĩ* – por Secundo *Xicun*, Dodanin *Piiken* e Joel *Cuxÿ*



Figura 28 – Secundo *Xicun Tothot* contando narrativas ancestrais em sua Aldeia Manoel Alves, 2012. Fonte: Veronica Aldé.

Wÿhtÿ é tipo uma pedagogia *Mêhĩ*.
(Dodanin *Piiken*, Aldeia Manoel Alves, 2014)

Xicun Tôhtôt Tenacu, conhecido também como Secundo⁸⁸, é filho de *Pàrkàhkwyj*, uma mulher *Mêhĩ* do povo *Kenpocatejê*, e de *Tupen*, um grande Pajé da Chuva do povo Canela. *Xicun* foi uma liderança histórica, deixando ensinamentos com todos os que o conheceram; de fala mansa e ponderada, era muito respeitado e escutado por *Mêhĩ* e *Cupẽ* — quando o conheci no início dos anos 2000, *Xicun* fazia parte do Conselho de Anciãos da Aldeia Manoel Alves, fundada por ele e sua família na década de 80. Desde o início do projeto “O Trabalho da Memória através dos Cantos”, do Museu do Índio (Funai), ele foi um grande incentivador,

⁸⁸ O nome Secundo teria sido dado pela equipe do SPI por se assemelhar sonoramente ao nome *Xicun*.

participando com muito envolvimento das oficinas de tradução de Cantos, dos Encontros de Cantores, além de atividades fora do Território. Certa vez, em 2014, fomos juntos — eu, ele e Dodanin, seu filho, para João Pessoa participar de um Encontro de Etnomusicologia; *Xicun* participaria da mesa de encerramento com outros Mestres convidados. Ao terminar sua fala disse ao público que lotava o auditório que qualquer um deles que chegasse à sua região poderia ir até a Aldeia que seria bem recebido, e sempre haveria um prato de comida para lhe oferecer — com sua simplicidade, *Xicun* ia direto ao ponto nevrálgico de nosso desastrado modelo civilizatório, ali naquele convite ampliado mostrava que na ética indígena, tão contrastante com o que ele via nas ruas das nossas cidades, ninguém passaria fome.

Xicun se empenhou em registrar principalmente os conhecimentos ligados à casa ritual *Wyhty*, onde ele próprio havia se formado, tornando-se um especialista do *Kopó* — Cajado Ritual que movimenta uma série de repertórios com narrativas e cantos específicos desse espaço. O trabalho proposto por *Xicun* de documentar os conhecimentos vinculados à *Wyhty* foi realizado entre 2013 e 2014 com apoio de uma pequena bolsa de pesquisa da Unesco, uma antiga filmadora doada pela Associação de Amigos do Museu do Índio e muita vontade de fazer; o desejo do ancião de deixar sua palavra registrada se materializou graças à dedicação de seu filho Dodanin *Piiken*, professor e tradutor, e de seu neto, Joel *Cuxy*, pesquisador e cinegrafista, que participaram filmando, transcrevendo e traduzindo os materiais que *Xicun* ia deixando plantados nesse chão antes de avoar.



Figura 29 – Prof. Dodanin *Piiken* dando depoimento na Escola da Aldeia Manoel Alves, 2021. Fonte: Veronica Aldé.

Esse tema do *Wÿhtÿ* foi uma escolha do meu próprio pai, e envolve tudo da nossa educação, nosso espiritual e nossa ciência. (Dodanin *Piiken*, Micro-projeto, ISPN, 2021)

Dos cinco filhos de *Xicun* e *Rosinha*, Dodanin *Piiken* é o mais velho e o único homem; o trabalho conjunto entre pai e filho começou cedo, era a própria luta pela sobrevivência coletiva tantas vezes ameaçada que os fortalecia e os unia; uma parceria desde sempre para sempre.

Não foi tão fácil, na época a gente andava de canoa de Itacajá até o porto onde é a Aldeia Manoel Alves, foi muito difícil conseguir uma estrada, e hoje tá; quando adoecia alguém, a gente levava as pessoas na rede, nas costas, até a cidade; não foi fácil, mas hoje o carro chega aqui, tem energia, tem posto de saúde, tem escola; então é isso, é a nossa luta, eu mais o

Secundo corremos atrás e conseguimos; é a aldeia Krahô mais próxima da rua e por isso tem uma dinâmica diferenciada; então é essa história que quero deixar para os mais novos conhecerem. (Dodanin *Piiken*, 2022)

Xicun e *Piiken* compartilharam a liderança dos primeiros anos da Aldeia Manoel Alves com resiliência; das agruras de morarem tão próximos à cidade, talvez o álcool tenha sido uma das mais desafiadoras, e segue sendo. *Piiken* assumiu e permaneceu como Cacique da Manoel Alves sempre escutando os conselhos do pai e tentando encaminhar todo tipo de problema e de demanda de uma das maiores Aldeias Krahô. Foi um dos primeiros Krahô a ter um cargo efetivo na Funai, onde se aposentou em 2020; desde a década 1980 atua junto ao movimento de professores indígenas do estado do Tocantins pelos direitos do seu povo, trabalhando junto a professores e pesquisadores *Cupê*, entre eles Silvia Braggio, Ligia Poletti (UFG), Terezinha Dias (Embrapa), Emerson Guerra (UFF), e mais recentemente como tradutor de cantos em trabalhos acadêmicos diversos, incluindo cantos do *Pohy jo crow* em minha dissertação de Mestrado.

Com missionários que moram na Aldeia Manoel Alves, Dodanin traduziu trechos da Bíblia; foi também o responsável pela tradução do filme *Hotxuá*, de Letícia Sabatella e Gringo Cardia; escreveu cartilhas, materiais didáticos e levou o pensamento *Mêhĩ* para a sociedade nacional fazendo parcerias com ONGs (CTI, Cimi), universidades (UFT, UFG, PUC Goiás, UnB) e órgãos da Educação, entre outros, como a Embrapa. Antes mesmo de entrar na Licenciatura Intercultural da UFG, trabalhava como representante do Comitê Timbira do Núcleo Takinahaky, além de auxiliar inúmeros pesquisadores de mestrado e doutorado que foram até eles desenvolver suas pesquisas.

Conosco integrou a equipe Krahô do projeto Prodocson como coordenador, pesquisador e tradutor desde o início, participando de todas as etapas tanto no Território como nas capitais Goiânia, João Pessoa e no Rio de Janeiro, no Museu dos Povos Indígenas (Funai).

Dodanin pretende organizar e publicar um audiolivro composto por texto bilíngue, com fotos e alguns dos registros fílmicos deixados por seu pai. O material trará a imagem e a voz de *Xicun* para que suas palavras não sejam esquecidas e circulem sempre, não só pelas escolas Timbira, mas também pelo mundo.

No livro vou aproveitar para contar desses conhecimentos entrelaçados com a vida do meu pai, que conviveu com toda essa sabedoria dos mais velhos. Porque documentando e registrando não perde, não corre o risco de perder como já aconteceu com muitos dos nossos *Mêhkàre* [Sábios] que

faleceram e levaram tudo consigo; porque quando os anciões morrem, quando morre um cantor ou uma cantora, um historiador, perdemos uma Biblioteca inteira. (Dodanin Piiken, Aldeia Manoel Alves, 2021).

A emoção de Joel ao se aproximar do avô através do trabalho de filmagens era visível; ele se empenhou muito superando as dificuldades com persistência, sabia da expectativa do avô e ficou firme na missão; aprendeu e aprimorou olhar e ouvidos, e juntos criaram uma convivência cheia de futuros; *Cuxy* foi o grande parceiro do avô no objetivo de documentar os conhecimentos acerca da *Wÿhty* e sua própria biografia; sempre se reportava ao seu *véiintxu* (avô) com doçura e admiração, e sentiu muito quando *Xicun* partiu em 2017; com poucas horas de capacitação no audiovisual, sem acessórios nem assessoria técnica, contando apenas com uma câmera na mão, rapidamente pegou o jeito; com uma filmadora antiga que dependia de mini-DVs ele foi dando seus pulos, e conseguindo realizar uma série de registros com *Xicun*. Aos poucos, à medida que outras Aldeias se inteiravam da possibilidade de terem um cinegrafista *Mêhĩ* por perto, *Cuxy* começou a receber inúmeros convites para documentar os mais variados *Amjĩkĩn* — existe uma evidente preocupação comum em não perder esses saberes e o desejo de registrar os mais velhos; nesse trabalho *Cuxy* registrou entre 2012 a 2015 uma série de mini-DVs no Museu Nacional dos Povos Indígenas, antigo Museu do Índio. Agora sonha em conseguir algum apoio para editar e disponibilizar esses materiais.

Em 2015, *Cuxy* e *Prũmkwÿj* participaram, por meio do Projeto de Documentação de Sonoridades Indígenas (Prodocson), de uma Oficina de Edição de Vídeo no então Museu do Índio no Rio de Janeiro; em três dias montaram um pequeno curta dos materiais que vinham gravando e deram o título de *Me Iquêtjê Te Amji Ton Xà*⁸⁹ (*Nosso jeito, nossa alegria de viver*); o que era para ser um exercício inicial de edição, com um roteiro bastante improvisado, quase sem falas e nenhuma legenda, conseguiu quebrar bolhas alcançado surpreendentes 270 mil visualizações desde que foi disponibilizado no Youtube⁹⁰, em 2017. É difícil avaliar, mas

⁸⁹ O documentário *Me Iquêtjê Te Amji Ton Xà (Nosso jeito, nossa alegria de viver)* traz, através das imagens e sonoridades capturadas pelas câmeras de dois pesquisadores Krahô, um pouco do vigoroso modo de viver desse povo habitante milenar do Cerrado brasileiro. O filme mostra alguns dos inúmeros rituais que são praticados sistematicamente pelos Krahô, entre eles o *Amjĩkĩn Pergape* (ritual da tora de Codre), o *Amjĩkĩn Pergahac* (ritual de fim de luto) e o *Amjĩkĩn Pohypre* (ritual da colheita do milho), alinhavados pelos tradicionais cantos que praticamente não cessam em nenhuma parte do vídeo. Como parte dos primeiros resultados do Projeto de Documentação de Sonoridades Indígenas (Prodocson), uma parceria entre Museu do Índio (Funai) e Unesco, o filme nos aproxima da perspectiva indígena e da importante reflexão sobre o conceito do “bem viver”, mostrando a pintura corporal, as corridas de tora, o preparo de pararuto (*Kwrgupu*), os corais femininos com seus exímios *Cuhtojcrer* (cantos de maracá) conforme a lei e o “jeito *Mêhĩ*”. Duração: 16’16”. Direção: Creuza *Prũmkwÿj* Krahô e Joel *Cuxy* Krahô; realização: Prodocson Krahô; coordenação: Prodocson Krahô, Veronica Aldé.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kAtXhJltFVA&t=8s>.

acredito que essa extensa disseminação não se deve apenas ao grande impacto visual e sonoro dos 16 minutos de documentário, mas à própria identificação do brasileiro com essa raiz profunda, mesmo que conscientemente se abafe: a energia de um povo do Cerrado também está em nós, e esse filme nos lembra disso — envolve um estranhamento inicial para que depois haja um reconhecimento e um encantamento simultaneamente; fica o convite para que assistam ao documentário.



Figura 30 – Joel Cuxy na ilha de edição do Museu Nacional dos Povos Indígenas no Rio de Janeiro, editando seu vídeo para o projeto Prodocson, 2015. Fonte: Veronica Aldé.

Xicun deixou documentados, além de cantos e narrativas, depoimentos sobre sua biografia e sobre a história do seu povo; em um desses depoimentos conta como seu pai, um forte Pajé da Chuva, se relacionava com a metade *Catàmjê* — como era impressionante, por exemplo, vê-lo sair debaixo de temporais e voltar completamente seco para casa; também deixou registrado como, em certa ocasião, ainda bem jovem e recém-casado, atravessou um difícil processo de adoecimento em que quase virou pajé, mas ele mesmo não quis e conseguiu resistir sem se transformar; em outro relato emocionado, *Xicun* conta um episódio ocorrido na década de 50, quando teve que intermediar o contato entre o governo — naquela época representado pelo SPI — e o povo Gavião *Parkatejê* que vivia isolado no sudeste do Pará; ao relembrar seu protagonismo e os sentimentos que o inundaram naquela primeira comunicação

com os *Parkatejê*, a narrativa se enche de nuances e grandes gestos, trazendo também toda a carga emocional de um dia tenso e delicado, quando a vida daqueles parentes Timbira mudaria para sempre; em 2014 *Xicun* se mobilizou e conseguiu retornar mais uma vez aos *Parkatejê* na Terra Indígena Mãe Maria no Pará, onde reencontrou seu antigo amigo, cacique *Kokrenum* ou Capitão⁹¹ — seria o último encontro dessas duas grandes lideranças que testemunharam e vivenciaram as enormes violações e impactos provocados pelos *Cupê* aos seus povos e Territórios.

Xicun nasceu e cresceu na Aldeia Pedra Branca, uma das mais antigas do Território; lá se casou com Rosinha *Teptyc Curàh Kwỳj*, com quem teve cinco filhos; quando jovem, fez todos os resguardos que o tornariam um exímio caçador e veloz corredor — tornou-se um profundo conhecedor das plantas medicinais usadas nos resguardos, principalmente dessas duas especialidades; comentam que quando faleceu em 2017, com mais de 80 anos, *Xicun* mantinha ainda preservados seus dentes e os longos cabelos, sinais de quem cumpriu corretamente todos os preceitos da formação tradicional.

Já casado e com os filhos viveu um tempo na Aldeia San Vidal, já como cacique, mas demorou a fundar no início da década de 80 a Aldeia Manoel Alves Pequeno, homônima ao rio que demarca a divisa da TI com o município de Itacajá.

Comentando sobre seu avô *Xicun* e as qualidades que o tornaram uma liderança reconhecida, a professora Tais *Põcuhtô* relata:

Antigamente as pessoas da comunidade é que escolhiam o cacique; não eram as pessoas que diziam que iam ser caciques; as pessoas eram escolhidas pelo comportamento, pelo perfil, se encaixava como cacique; a pessoa tem que ser educada, compreensível, a pessoa tem que saber conversar — então ele se encaixou. (PÕCUHTÔ, 2022)

Xicun se formou nos ensinamentos da *Wỳhty*⁹², uma instituição cosmológica que designa um papel cerimonial a duas crianças, um menino e uma menina, e suas respectivas casas; a origem da *Wỳhty* remete à Aldeia Grande dos Animais, uma narrativa ancestral que diz respeito ao “comecinho da vida dos pássaros”; naquele tempo os animais conversavam e se

⁹¹ O cacique *Kokrenum*, ou Capitão, como era conhecido, foi uma das principais lideranças indígenas do povo Gavião *Parkatejê*. Ele faleceu em 2016 com cerca de 90 anos; era um dos sobreviventes do primeiro contato dos Gavião com os *Cupê* (não indígenas), em 1957, quando seu povo foi quase dizimado por epidemias, perdendo mais de 70% de sua população. (<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/morre-kokrenum-lider-do-contato-dos-gaviao-parkateje>)

⁹² No capítulo 2, conheceremos sua versão narrada por *Prũmkwỳj*.

entendiam perfeitamente, moravam numa mesma Aldeia, cada um na sua própria casa; certo dia, “todos os *Craire* [Papagaios], *Tuhre* [Rolinhas]⁹³, *Ma* [Emas] e *Po* [Veados] se juntaram e fizeram o *Wyhty* do *Crôre* [Caititu] — eles conversavam e eles cantavam, e eles cantavam no pátio, e eles corriam com o *Crow* [Tora de Buriti]” (referência); assim, naquele respeito e alegria diante da filha do *Crôre* (Caititu), investida da dignidade da *Wyhty*, viviam aquele período; tendo na *Wyhty* e sua família os parâmetros éticos ideais de referência para todo aquele *socius* tão biodiverso; mas então aconteceu um atrito entre o Beija-flor e *Cuwên kijapjê*⁹⁴, uma outra ave do Cerrado, resultando na morte do Beija-flor⁹⁵; a tragédia afetou toda a comunidade, impactando de tal forma o equilíbrio da Aldeia Grande que o *Crôre*, pai da *Wyhty*, decidiu encerrar a honraria sem realizar a devida finalização do rito, a abdicação da *Wyhty*; o *Crôre* levou sua filha ao pátio, esfregou-lhe cinza dizendo que não terminaria o ritual — dizem que é por isso que os Caititu têm uma mancha cinza no pescoço até hoje (MELATTI, 1976, p. 304); como consequência da quebra de decoro e da não finalização do rito, a Aldeia se desfez, e todos os animais se dispersaram pelo Cerrado, separando seus corpos, linguagens e moradas pelo vasto território.

A música da Seriema eu não sei; quem fez o *Wyhty* foi o *Crôre* que não terminou a festa, mas nós terminamos. (Getúlio *Krwakraj* Krahô, 2012)

Melatti (1976), em seus estudos sobre a *Wyhty*, inclui, além da narrativa da Aldeia Grande dos Animais, outras duas narrativas ancestrais que estariam vinculadas à cosmologia e ritualística da *Wyhty*: a narrativa de *Pedwo* e suas filhas e a da *Ropti* (Onça) e o fogo; nelas os temas da regulação sexual e alimentar são explícitos e se misturam entre si e com os rituais de investidura e abdicação da *Wyhty* — segundo o autor:

As relações entre os homens e mulheres de uma aldeia envolvem alimento e sexo, cuja distribuição é regulamentada. Esse regulamento é essencial para que a vida dentro da aldeia decorra em ordem. Entretanto, a fim de reforçar ainda mais essa ordem, existe a instituição da casa de witi. Com a finalidade de aumentar a solidariedade entre os habitantes da aldeia, criando-lhes um lugar onde todos possam se encontrar,

⁹³ Rolinha Branquinha e Rolinha Vermelhinha.

⁹⁴ Segundo Dodanin, *Cuwên* é a ave que no português popular conhecemos por Pipira. Ave preta com bico prateado, tem o *Cuwên caxac*, que dá na beira do rio, e o *Cuwên kijapjê*, que é do Cerrado e foi quem matou *Junre* (o Beija-flor).

⁹⁵ Nas versões dadas por Creuza *Prũmkwyj* e Gregório *Hũhtê*; já Melatti registrou o mesmo mito, mas numa versão em que o Beija-flor mata a outra ave.

o menino ou a menina witi não dá sexo pra ninguém, mas tende dar alimento para todos. (MELATTI, 1976)

Não teríamos fôlego aqui para aprofundar teoricamente a complexa temática da sexualidade de um povo, seus ordenamentos etc., o que sem dúvida seria importantíssimo, mas deixaremos para trabalhos futuros. De qualquer forma, o que queremos salientar é que no próprio material etnográfico do *Pêhàre* (Xexéu), em vários cantos a perspectiva feminina com suas subjetividades e sexualidade se expressa fortemente; por isso será importante saber que na própria origem cosmológica da *Wỳhtỳ* estão as principais questões, interdições, quebras de regras, percalços e transformações ligadas ao tema.

Para o nosso trabalho foi fundamental compreender que a *Wỳhtỳ* tem grande importância na organização do Sistema dos Cantos *Mêhĩ*; não só como espaço ritual e pedagógico de reprodução cultural, mas enquanto fonte ancestral de conhecimentos; foram os animais, e principalmente as aves, que trouxeram os repertórios vinculados à *Wỳhtỳ*; *Tyrkrê*⁹⁶, um pajé mítico levado para o céu pelos Urubus, foi um dos que trouxeram para a Terra as Festas e a ciência da esfera celeste; é na *Wỳhtỳ* que até hoje os repertórios das aves, cantoras por excelência, são lembrados e entoados nas vozes *Mêhĩ*; aos poucos fomos entendendo que uma narrativa emenda na outra, situando também as origens dos repertórios; nessa perspectiva a narrativa da Aldeia Grande traz a origem da *Wỳhtỳ*, que se conecta à narrativa de *Tyrkrê* através dos repertórios das aves mantidos em movimento na *Wỳhtỳ*, e assim vai.

Wỳhtỳ é onde a oralidade se apresenta com suas estruturas e improvisos; espaço de convivências onde o falar, cantar e escutar reativam e atualizam conhecimentos milenares; *Wỳhtỳ* recebe as Festas de cada estação, acompanhando os ciclos ecológicos agrupa, explica e afeta toda a coletividade; *Wỳhtỳ* é mais que um espaço ritual e educativo, é uma pedagogia *Mêhĩ* viabilizada por dinâmicas orais muito finas e estreitamente conectadas com os *Amjĩkĩns* (Festas-Rituais) — é na *Wỳhtỳ* que a maioria deles é preparado, tem início e fim.

Amjĩkĩn engloba tudo, as Festas todas são parentes, qualquer Festa envolve resguardo, pintura corporal, corrida de Tora, corte de cabelo — e todo esse movimento está ligado ao *Wỳhtỳ*. (Dodanin *Piiken*)

⁹⁶ Transcrevemos a narrativa de *Tyrkrê* contada por *Xicun* na íntegra no capítulo 2.

“Antes de ser uma casa, *Wỳhtỳ* é uma criança”, explica *Prũmkwỳj*; ambos, a criança e sua casa, receberão o mesmo nome, *Wỳhtỳ*; o fato de um indivíduo ter sido *Wỳhtỳ* marca-o para sempre; Melatti (1978) conta que “aqueles que foram *Wỳhtỳ* tinham outrora o privilégio de serem sepultados no pátio da aldeia, honra que era também atribuída ao chefe da aldeia, à esposa do chefe e às moças associadas aos iniciados do *Ikhéré*” (p. 305).

Em todas as Aldeias Krahô existem pelo menos duas⁹⁷ delas; uma será a casa de um menino e estará vinculada às mulheres, e a outra *Wỳhtỳ* será a casa de uma menina, que por sua vez estará vinculada aos homens; e aqui temos uma forte marca dos padrões *Mẽhĩ*, que é a da complementaridade; a criança *Wỳhtỳ* é sempre do sexo contrário ao dos membros do grupo ao qual está associada (MELATTI, 1978, p. 302).

Melatti (1978) observa que em quase todos os ritos ligados à iniciação de rapazes são mencionadas moças associadas às metades, ou aos reclusos — “*Wỳhtỳ* é a moça ou moço associado por excelência”. Para o autor, a *Wỳhtỳ* é como uma instituição onde permanentemente a Aldeia contará com uma menina e um menino associados a todos os seus membros. As crianças que recebem essa distinção devem ser impúberes, e por isso necessariamente virgens; para Melatti a virgindade da *Wỳhtỳ* poderia simbolizar a falta de laços de afinidade, ou seja, uma menina *Wỳhtỳ* seria como que parenta consanguínea simbólica de todos os homens da Aldeia — nessa perspectiva, uma vez que o ato sexual se dá somente entre indivíduos afins, ela não teria parceiro sexual na Aldeia; outra característica mencionada pelo autor que faz a menina *Wỳhtỳ* parecer uma parenta consanguínea de todos os homens da Aldeia é o fato de conceder dádivas a todos eles sem pedir nada em troca, tal como ocorre entre os parentes consanguíneos — e da mesma forma acontece entre o menino e todas as mulheres da Aldeia.

Todos da Aldeia devem respeitar as crianças *Wỳhtỳ*, se esforçando ao máximo para manter as boas condutas diante delas, não xingar e não brigar por exemplo; as crianças *Wỳhtỳ* são mantidas resguardadas, seguindo uma série de regras e práticas próprias dessa investidura; não poderão, por exemplo, namorar ou casar enquanto não finalizarem cerimonialmente essa obrigação, além de outras tantas evitações que deverão ser observadas.

⁹⁷ Melatti menciona três *Wỳhtỳ*, sendo a terceira uma casa de menina vinculada aos meninos (1978, p. 302).

Wỳhtỳ é uma criança que foi batizada pelo povo do *Krĩ* (Aldeia); quando a Cantiga *Jiriwajê* encerra na porta da casa do *Wỳhtỳ*, a casa vira *Wỳhtỳ*; na consideração do povo aquela criança sempre tem que ficar “excluídinho”; não pode ficar no meio do povo, no movimento; não pode meter a mão na bacia onde o povo tá comendo; tem que ficar mais quietinho. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, “Oficina de qualificação do item 1 – Acervo Arquivístico Krahô”, Museu do Índio, 2015)

É a comunidade que escolhe a criança que virará *Wỳhtỳ*, geralmente filhos de pais que demonstram certas características tidas como exemplares; segundo Dodanin “tem que andar certinho e respeitar a todos”, precisam ser trabalhadores, plantar muita roça e não serem pessoas briguentas. Nas palavras de Melatti (1978, p. 304), os pais da *Wỳhtỳ* devem ser pessoas reconhecidamente generosas e “amantes da paz”. Quando a família assume a *Wỳhtỳ*, passa a receber ajuda da comunidade, porque a partir daquele momento a casa deverá constantemente oferecer alimentos durante os rituais, e acolher todos os visitantes que chegarem até a Aldeia.

Wỳhtỳ é também local de reuniões e palavras, ela propicia o encontro e uma vivência singularizada para aqueles membros do grupo a que está associada; é na *Wỳhtỳ* que os grandes *Amjĩkĩns* se iniciam e finalizam, também é o local onde são produzidos objetos rituais, como as petecas usadas no *Amjĩkĩn Pohy jô Crow* (Ritual do Plantio do Milho); e mesmo em *Amjĩkĩns* menores, é na *Wỳhtỳ* que as pessoas se juntam para fazer os cortes de cabelo e as pinturas corporais; *Wỳhtỳ* é coletividade, lugar onde a comunidade se mobiliza e realiza — é onde a oralidade cheia de si criativamente se festeja e se expande. Durante os variados movimentos rituais que ocorrem ao longo do ano, as *Wỳhtỳ* ficam cheias de pessoas que se preparam, se cuidam, descansam, conversam, riem, comem, escutam e aprendem; é o lugar onde a oralidade se manifesta e engrossa, onde as palavras ganham vida e sentido; *Wỳhtỳ* é o lugar onde a oralidade faz morada e se multiplica ao se espalhar; por ser um espaço coletivo de acolhimento e trocas, é também um lugar de ensino-aprendizagem, um espaço educativo e formativo que diz respeito a uma pedagogia própria.

Ser casa de *Wỳhtỳ* exige muita responsabilidade e empenho por parte de toda aquela família, pois o oferecimento de alimentos por parte do grupo doméstico do *Wỳhtỳ* se dá de forma continuada ao longo de muito anos; a resiliência da família em atender todas as demandas do compromisso assumido funciona como um espelho da conduta ideal que toda comunidade deveria seguir; o pai de *Wỳhtỳ* não deve se queixar com relação aos gastos em

dádivas, e nem tampouco brigar quando algum habitante da Aldeia tira algo de sua roça; somente quando o filho ou a filha chegarem à puberdade é que a família poderá enfim realizar a finalização do ritual, através do *Amjĩkĩn* de abdicação do *Wỳhtỳ* (Melatti, 1978, p. 309). Quando finalmente, depois de alguns anos (3 a 5 aproximadamente), a *Wỳhtỳ* é devidamente encerrada, o casal de genitores provavelmente continuará exercendo funções de liderança junto à comunidade.

Na finalização do compromisso da criança com o *Wỳhtỳ*, ela terá seu cabelo cortado de forma tradicional; será ornada com colares de miçanga e tecidos novos; e será empenada com pena de periquito, caso pertença ao partido *Wacmejê*, e com pena de uma ave “tipo rolinha”, de cor marrom, chamada na língua de *purcaxu*, caso pertença ao partido *Catamjê*. (LADEIRA, 1982)

Se em algum momento desse longo processo os pais do *Wỳhtỳ*, ou a própria criança, cometerem alguma conduta tida como “errada” para a comunidade, o(a) filho(a) será levado(a) até o pátio central e lhe serão passadas cinzas (*pro pro*) pelo corpo, deixando de ser *Wỳhtỳ*, exatamente como aconteceu na narrativa do *Wỳhtỳ* do *Crôre*; caso isso aconteça, a interrupção do ciclo ritual poderá ter implicações negativas na vida desses pais, da própria criança e até da comunidade, sendo um procedimento muito triste quando ocorre.

O ritual de finalização do *Wỳhtỳ* é realizado na própria *Wỳhtỳ*, e acontece no fim da tarde. Com toda a comunidade e convidados reunidos serão formados os grupos *Catamje/Harahcatejê* e *Kyjcatejê/Wacmeje*. Do pátio sairá o Grupo da Seriema, definido pelo nome de cada membro, formado por homens e mulheres e virá cantando até as duas grande filas formadas de um lado pelos *Harahcatejê* e do outro pelos *Kyjcatejê*, nesse momento serão entoados dois cantos específicos cantados revesadamente por essas duas metades rituais. (LADEIRA, 1982)

1.8. Creuza *Prũmkwỳj* Krahô: transcre-vendo Mundos ⁹⁸

⁹⁸ Partes desse trecho da tese foi publicada na *Revista de Estudos em Relações Interétnicas | Interethnica* em um artigo coletivo em homenagem à Prumkwỳj com título “Quando corpo-território resiste: violações de direitos na vida de uma mulher indígena *Mẽhĩ* (Krahô). ; ALDÉ, Veronica; ROCHA, Welitânia de Oliveira; GUIMARÃES,



Figura 31 – Creuza *Prũmkwỳj* durante trabalhos de registro do projeto Prodocson, na Aldeia Pé de Coco, 2014.
Fonte: Ana Gabriela Morim.

A confusão que me deu foi essa confusão de ler e escrever, e tem que saber bem, tem que escrever bem, tem que sair fora da Aldeia, tem que passar muita coisa ruim na vida mas tem que aprender um pouco, foi o que eu fiz, aprendi e essa aprendizagem tá me levando um pouco pra lá, e eu quero voltar, já quero voltar e ficar lá na minha casa, quero ensinar meus netos, quero fazer o que eu preciso fazer, o que eu aprendi com a natureza, o que eu aprendi antes de aprender a ler e escrever, não sou melhor mas também não sou tão ruim assim, e uma coisa que eu tenho orgulho de mim é de ter aprendido a minha cultura mesmo, eu gosto das coisas do *Mẽhĩ*, eu quero fazer as coisas do *Mẽhĩ*, eu não posso agora, mas eu sinto que um dia eu chego lá, voltar para minha aldeia, dizer que eu estou lá dentro, que eu estou mandando lá dentro; mas mesmo assim eles não me seguram, às vezes eu pego minhas coisas vou embora pra Aldeia, às vezes eu abuso mesmo e não aguento ficar naquela cidade, eu pego minhas coisas e já vou embora, e fico uns dois, três dias e tô bem confortável e tem que voltar pra cidade. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô)

Creuza *Prũmkwỳj* é *Mãkraré*⁹⁹, nasceu em 1971 na Aldeia Galheiro à sombra de um grande Pé de Jatobá (*Tehcré*); o Sol forte do meio-dia se fazia mais intenso, e naquele momento, em suas palavras, “nascia mais uma mulher indígena sofredora nesse mundo” (PRŨMKWỲJ, 2017). A partir dali sua família a envolveria em uma série de resguardos e pedagogias que a impulsionariam a uma vida saudável e plena levando em conta sua própria natureza. Todo esse preparo ajudou a forjar uma mulher corajosa e ousada que transita sem se intimidar entre mundos, sempre questionando-os, interpretando-os e explicando-os; sempre brigando pela vida.

Prũmkwỳj carrega em si seis nomes: na frente vem o nome próprio em português, que é Creuza, depois vêm os quatro nomes em *Mẽhĩ* dados por sua *Tyj*, que são *Prũmkwỳj*, *Pyaka*, *Krãkwar* e *Xahprẽ*; e por último a designação da etnia, Krahô, nome dado em português para o conjunto de povos semelhantes que vivem no mesmo território demarcado. Seu nome completo então é: Creuza *Prũmkwỳj Pyaka Krãkwar Xahprẽ* Krahô.

Meu partido é definido pelo nome da minha *Tyj*; quando ela me dá esse nome *Prũmkwỳj* que eu nasci, é o primeiro, vai vir na frente, meu nome é: *Prũmkwỳj Pyaka Krãkwar Xahprẽ*. Então esse nome meu, *Prũmkwỳj*, ele tem essa família todinha, são nomes do mesmo lado, da mesma pessoa. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô)

Os nomes em língua materna determinam a quais grupos aquela pessoa está ligada, e quais as funções socioculturais que lhe caberão; os nomes definem quais são as metades rituais da pessoa e conseqüentemente uma série de regras, obrigações e papéis rituais que deverá, ou poderá, desempenhar ao longo da vida. A família de nomes *Mẽhĩ* que *Prum* recebeu de sua *Tyj* é da metade *Wacmẽjê* e tem os seguintes significados: *Prũmkwỳj* é uma formiguinha minúscula bem ligeira e agitada; *Pyaka* é urucum branco (que de fato não existe); *Krãkwar* são dois nomes em um: *krã* é pedaço e *kwar* é buraco; *Xahprẽ* também são dois nomes: *xà* é lugar e *prẽ* é bravo, lugar bravo.

Repassar os nomes para as gerações seguintes é considerado um alívio de dever cumprido para quem os doa, e eles são recebidos como heranças; é imprescindível que os nomes ancestrais sigam em movimento e circulando na comunidade; os nomes estruturam uma série de relações, entre pessoas, animais, plantas e demais seres; eles coincidem, no sentido de que os nomes pessoais Krahô são elementos, seres e fenômenos da própria Biosfera; a presença

⁹⁹ *Mãkraré* é um dos grupos que compõem o povo conhecido como Krahô.

permanente dessa teia viva de nomes ajuda a garantir o bom funcionamento cosmopolítico ancestral *Mêhĩ*, fundamental para manter o *Krinpej* (a Aldeia alegre e satisfeita).

Se para os Krahô os nomes constituem estruturas basilares de sua cosmologia e sobrevivência, para o Estado brasileiro servem aos cadastros de suas burocracias e controles, historicamente sem espaço para a pluralidade étnica e linguística existente no país. Até bem pouco tempo atrás se exigia que os indígenas registrassem pelo menos um primeiro nome em português antes do nome na língua nativa. Alguns cartórios se recusavam a registrar os nomes indígenas, ou o faziam com a má vontade característica das violências epistêmicas perpetradas contra os povos ao longo de toda a colonização, e até hoje.

Ainda na infância, *Prũmkwỳj* foi escolhida para ser uma das duas rainhas do *Pencàhhac*, um importante *Amjĩkĩn* de iniciação de crianças e jovens que dura muitos anos; todas e todos que se formaram no *Pencàhhac* levam em si e ao longo de toda a vida essa honrada distinção; quando um deles falece, o ritual de fim de luto não é celebrado no tradicional *Amjĩkĩn Parcàhhac*¹⁰⁰, mas no mesmo ritual de iniciação do qual a pessoa fez parte quando jovem, no caso de *Prum* o *Amjĩkĩn Pencàhhac*, reafirmando vínculos e demarcando os ciclos da vida comunitária.

O *Pencàhhac* ele é cantado vivo com as crianças, e quando as pessoas que participaram morrerem vai cantar do mesmo jeito; já o *Parcàhhac* é de pessoa simples que não tem despesa nem nada, é mais ou menos essa base. Essa Festa só inclui quem participou dela quando era criança, aí depois de 12 anos que termina a festa, aí pronto, eles já viram você; se uma pessoa daquelas morrer eles já sabem que festa que vão fazer para ela; se uma pessoa que não participou morrer, vão fazer o *Parcàhhac* para ele, o normal, que tem pouca despesa.

O *Pencàhhac* é duas coisas, tem o *Pencàhhac Hõpin to Hõxàre* e tem o *Pencàhhac* normal. O *Pencàhhac* normal é assim, quando é no crescimento das crianças, é outro *Pencàhhac*. Aqueles *Pencàhhac* que cresceram ali em cima, se morrer um, eles vão cantar a mesma música do *Pencàhhac* pra ele, aí chama o *Par* [Tora] dele de *Pencàhhac*. Já o *Par* é diferente, *Par* é uma coisa normal, que a pessoa morreu e faz a Festa; o trabalho do *Pencàhhac Hõpin to Hõxàre* é diferente porque dá trabalho demais, são três noites cantando, então se a pessoa

¹⁰⁰ O nome *Par* significa tora, pau ou madeira, e a tradução mais utilizada para *Parcàhhac* é “Tora do Fim do Luto”. Quando uma pessoa morre, a família começa um resguardo que só será encerrado depois de aproximadamente um ano, quando poderão encerrar o luto e retornar à vida social da aldeia; durante todo o resguardo eles deixam de participar de rituais e outros eventos sociais, sem cortar o cabelo de modo tradicional, sem pintar o corpo e abstendo-se de muitas alegrias. O ritual *Parcàhhac* irá liberá-los dos resguardos adotados desde que o ente próximo faleceu.

morreu, é aquela música direto até terminar; *Parcàhhac* é comum, não pode fazer despesa, é *Par*, quem não participou do *Pencàhhac* faz só o *Par*. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, ano?)

No depoimento que segue, *Prũmkwỳj* relata sua vivência no *Pencàhhac*, conta do resguardo e rememora pessoas importantes nessa etapa de sua vida; cita Esther *Ihãncaprèc*, da Aldeia Santa Cruz, sua parceira como “rainhas” do *Pencàhhac*; e traz referências de importantes anciãos, como o “Velho *Capran*”, grande *Padle* da Aldeia Galheiro, considerado mestre dos mestres, e o respeitado *Padle* “Velho Baú”, historiador, cantor e mestre da Aldeia Galheiro.

Eu participei do *Pencàhhac*, eu era *Pencàhhac*, no dia que eu morrer a cantiga que eles vão cantar pra mim é *Pencàhhac*; eu participava do coral do *Pencàhhac*, eu cantava as músicas deles de coral que eu aprendi — eles ficam assim em roda e depois eles vão indo assim de fila, mais é homem; mulher é só dois que era eu e a Esther lá da Santa Cruz, que era do Galheiro também; tem duas *cahãj* [mulheres] que cantam no meio dos *homre* [homens], aí eles vão cantando e param na porta das casas, fazem um círculo, daí eles cantam e tu tem que acompanhar até eles fechar a roda. Então do *Pencàhhac* eu fui, eu não podia cortar meu cabelo, não podia me pintar, pro dia que terminar meu cabelo tinha que estar grande, e sem o seio sair ainda; na finalização do *Pencàhhac*, eles me pegaram não como *Hòkrepôj* [Cantora], me pegaram como rainha do *Amjĩkĩn*, mas nem terminou porque os cantores que tinha morreu foi tudo, morreu e não terminou a festa minha; não terminou porque o que era pra fazer mesmo, o velho *Capran* que tocava a música, que o Baú aprendeu foi com ele, mestre do Baú do Galheiro, era Mestre dos Mestres, toda a Festa ele sabia cantar, ele já tava velhinho, aí ele foi e morreu e ninguém fez Festa; eu não cortei meu cabelo, fiquei um tempão com o cabelo grande, eu já estava acostumada, aí quando foi num ritual do *Parcàhhac* eu cortei, quando eu cortei, cortei bem aqui. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô)

Três meninos contemporâneos a *Prũmkwỳj* e que também passaram por resguardos e rituais de iniciação se tornaram reconhecidos *Increr* (Cantores). Durante toda a vida *Xore*¹⁰¹, Luiz Fernando *Piken*¹⁰² e Walter *Hajwat* conduziram grandes corais femininos com seus *Cuhtoj* (Maracá) durante horas e mais horas de cantorias fazendo a alegria das comunidades. Suas presenças eram requisitadas e aguardadas com entusiasmo, afinal são os *Cuhtojcrer*

¹⁰¹ Januário *Xore* atualmente é morador da Aldeia Betânia.

¹⁰² Luiz Fernando *Piken* atualmente é morador da Aldeia Barra.

(Cantores de Maracá) que movimentam os *Amjĩkĩns*; seus ritmos exatos e suas vozes potentes envolvem toda a atmosfera, estabelecendo as acústicas conexões cosmológicas daquele momento.

Os Cantores são pessoas muito consideradas e preciosas socialmente. Esses três *Increr* são originalmente da Aldeia Galheiro e podemos dizer que se formaram nas “escolas dos mestres” Velho *Capran* e Velho Baú; por isso, segundo *Prũmkwỳj*, os três sabem os mesmos repertórios, as músicas que eles movimentam são as mesmas, com exceção eventual de alguma aprendida em outra Festa Timbira, ou de música mais rara que só um deles guardou na memória, acredita ela: “*Piiken* canta [músicas] do *Par* mas é pouco, o *Hawat* e o *Xore* também, eles são bons cantores; eles cantam as mesmas músicas”.

Amâncio *Kenrat* da Aldeia Santa Cruz também foi mencionado como sendo muito bom cantor e o único que ainda saberia a Cantiga de *Catuti* do *Amjĩkĩn Tep Têre*; infelizmente ele é mais um dos atingidos pelo drama do alcoolismo; entre os Krahô o consumo excessivo do álcool vem causando muito sofrimento e mortes.

Quando ele cantava a voz dele era bonita demais, mas ele tava bêbado e quebraram o osso dele tudinho, e ficou aleijado, aí ele não canta, fica só na cadeira de roda, mas ele era bom cantor; foi ele que aprendeu Cantiga de *Catuti*, do *Tep Têre*, só ele que sabe cantar, mas ele não canta mais não, fica só na cadeira de roda, eu fico com dó. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

Prũmkwỳj relata com muito orgulho sua formação na cultura *Mêhĩ* e o quanto se sentia feliz com toda a liberdade daquele tempo; cresceu com os pés no chão e o corpo vestido de pinturas e linhas de Tukum; participou de resguardos e rituais conduzidos pelos antigos mestres e foi preparada no *Crahrè*, um objeto ritual próprio para aprendizes de *Hõkrepôj* — Cantoras profissionais.

1.8.1. *Prũmkwỳj* e *Mixà*: formação no *Cratre* e no *Hahĩ*

Prũmkwỳj tinha cerca de 8 anos de idade quando os avós, observando seu particular interesse pelas músicas e o seu comportamento participativo durante os rituais, perceberam que ela poderia se tornar uma *Hõkrepôj* (Cantora) “de verdade”. A partir daquele momento foi “separada para a música”; para que a música fizesse morada nela teria que passar por uma

formação específica, diferente das outras meninas de sua idade; seus avós maternos, Francelina *Wymkwỳj* e Vicente *Hĩxwatyc*, assumiram a responsabilidade de conduzir *Prũmkwỳj* e sua prima *Mixà Mākryt*, da mesma idade, nos processos que as preparariam para receber e reverberar os cantos com as qualidades exigidas por esse ofício. Para as famílias que estão cuidando da preparação de novas *Hõkrepôj*, seria uma vergonha depois do longo treinamento elas não desempenharem a contento a função; errar as músicas ou perder o ritmo não condiz com as altas expectativas depositadas nas aprendizes, uma vez que o êxito de vê-las crescer na música e honrar o título de *Hõkrepôj* é desejo não só da família, mas de toda a comunidade.

As aprendizes dos cantos devem se dedicar integralmente aos seus instrumentos rituais. No caso de *Prũmkwỳj* e *Mixà* foram o *Cratre*¹⁰³ e o *Hahĩ*¹⁰⁴, respectivamente — ambos considerados importantes mestres nesse processo de formação das cantoras. É necessário criar vínculos entre a jovem e o instrumento ritual, onde um guarda o outro, um resguarda o outro dos olhares e convívio externos — ambos se movimentam por um objetivo comum, a música; passam a vivenciar uma relação afetiva estreita e recíproca onde um se espelha no outro, eles se parecem e se identificam, a vivência de um afeta a vivência do outro. Os instrumentos rituais, com suas energias e sabedorias, de alguma forma, repassam para as jovens os conhecimentos milenares das músicas.

Quem usa *Hahĩ* e *Cratre* não pode casar, nem namorar, porque você tem que dormir do jeito que o *Hahĩ* dorme, do jeito que o *Cratre* dorme, assim — ficar frio; ele não fica sozinho, não pode mexer com ele, não pode estragar ele, você tem que cuidar dele bem mesmo; quando você deita, você coloca assim perto de você, quando levanta você já coloca no seu corpo. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2021)

Além de contar com os dons e ensinamentos dos instrumentos rituais, para aprender a pessoa deve seguir o resguardo da memória (*Amjĩkĩn Hapaxà*) metodicamente, cumprindo as várias regras estabelecidas para esse fim, como: não comer de tudo, não se misturar com a comunidade, não comer junto com outros nas festividades coletivas, não compartilhar copos

¹⁰³ O *Cratre* é um tipo de colar de tucum ou algodão acrescido de uma Cabacinha, é um adorno feminino usado somente por jovens ainda sem filhos e associadas aos grandes rituais.

¹⁰⁴ “*Hahĩ* é uma tira larga tecida com algodão que possui um feixe em suas extremidades feito de diversos fios de algodão revestidos de miçangas e finalizado com pingentes também de algodão. No passado, no lugar de miçangas eram usadas as sementes de tiririca. É usada atravessada no peito e pintada com a tinta vermelha de urucum, que de tempos em tempos precisa ser renovada. Emblema das boas cantoras, não são todas as mulheres que podem usar o *Hahĩ*.” (Ladeira, 2012, p. 81).

ou outros utensílios. Para ter boa memória e aprender as músicas a pessoa precisa estar com a cabeça pura, limpa; deve observar onde se senta, com quem fala e beber água somente de sua própria Cabacinha para a voz ficar bem bonita (PRŪMKWŶJ, 2017).

A comida é diferente pra você comer, você não bebe no copo que os outros bebem, você bebe separado na Cabacinha; num lugar que fica só a Cabaça de água para você tomar, ninguém pode beber da sua água, e você não bebe na água de ninguém, porque daí a voz fica bonita, diz que a cabeça fica limpa, daí você aprende muita música. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

As jovens aprendizes *Prũmkwỳj* e *Mixà*, mesmo com pouca idade, tiveram que participar ao máximo dos movimentos culturais da Aldeia acompanhando os mestres, geralmente pessoas mais velhas ou especialistas da própria família; em dia de *Amjĩkĩn* (Festa-Ritual), a cantoria começa na “boquinha da noite” e só se interrompe entre meia-noite e 3h da madrugada, para depois prosseguir com as Músicas do Amanhecer (*Alcati Jarkwa*). Dormir pouco parece ser um requisito importante para vários tipos de aprendizagem entre os povos indígenas; entre os Krahô, dormir pouco ajuda na aprendizagem dos cantos e no aperfeiçoamento dos *Wajacas* (Pajés).

Eu mais a minha prima, nós tínhamos mais ou menos 9 anos quando começamos; a avó já levava nós para o Pátio, já explicava para nós as coisas que não era para fazer; nós não usávamos *cupenxè*, tecido, nós não usava, ficava pelado com uma linha de Tucum, que eles faziam para nós usar, nós não usávamos *cupenxè* não; desde 8 anos, vai crescendo e eles vão aumentando a linha na cintura, e o que eu usava mesmo era a linha de Tucum, muita linha de Tucum que eles faziam para nós usar para ir pro pátio. Eu que era cantora do *Cratre*, e minha prima cantora do *Hahĩ*, então nós não podíamos estar separadas, às vezes quando não tinha festa nós não cantava; quando tinha *Amjĩkĩn*, nós ia pro Pátio com todo mundo, às vezes dormia no Pátio pra descansar um pouco e começar de novo; a vó levava a esteira pra quando nós cansar deitar e dormir, que era criança e não podia ficar acordado o tempo inteiro, mas quando dava de madrugada eles acordavam nós: bora acordar, levantar; então acho que com isso a gente aprendeu a cantar as músicas e as histórias, porque eles contavam muitas histórias à noite quando estão no Pátio, quando param de cantar eles começam de contar histórias que os bichos vivem, o que é música, discute com o cantor; então foi muito bom nós aprender a cantar, mas eu tenho saudades dos cantor que ensinou nós e já acabou. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2021)

Prũmkwỳj compara o resguardo da memória com o resguardo de quando se tem filho, pelas rígidas exigências que ambos demandam:

Então das músicas do *Cratre* é isso, essa preparação muito doida, parece preparação de quando tu ganha *craré* (criança), os resguardos, a limpeza, tudo é a mesma coisa, eu comparo o tratamento; alimentação é só Batata, Milho, Milho seco, hoje se eu mastigar um Milho eu não guento, quebra tudo; era *Pohypej*¹⁰⁵, era Macaúba, desde uns oito anos eles já começam a ver você como *Hõkrepôj* (Cantora); nossa, eu era pequena e era danada para estar cantando, e foi isso que chamou a atenção deles, eu participei ainda no pátio, minha avó me apresentou, todo mundo ficou sabendo que eu era do *Cratre*, e a minha prima do *Hahĩ*. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2021)

Quando os mestres percebem que as meninas aprendizes estão suficientemente prontas para serem apresentadas para a comunidade, organizam uma cerimônia. No caso das primas *Prũmkwỳj* e *Mixà*, depois de serem recebidas pelo *Caperonxu* (Mestre Ritual), foram de braços dados com ele até o Pátio; lá, outro Mestre-Cantor muito respeitado, “Velho Baú”, entoou cânticos e divulgou os nomes das meninas para que todos escutassem e as reconhecessem como *hõkrepôj* (cantoras); também foi lembrado para todos quem são as *Tyj* e as *Pinxwỳj* das meninas e a quais festas cada uma pertence; nesse momento são reforçadas as ligações entre nomes e papéis rituais dentro da comunidade.

Caperonxu é aquele que chama pro *Cà* [Pátio], chama as pessoas, chamou nós e foi cantando com nós pro Pátio, apresentou pro povo, chamou o povo pra ver quem é *Hõkrepôj* [Cantora]; o *Caperonxu*, Chamador, chama, e todo mundo já sabe e já vai pro Pátio pra receber, aí recebe. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, 2021)

Depois dessa apresentação, as jovens passam a participar dos movimentos culturais coletivos de uma maneira mais oficial, sendo reconhecidas como cantoras aos olhos de todos e não só pelo núcleo familiar. Apesar de terem vivenciado juntas a mesma formação, as duas primas tiveram percursos e presenças bem diferentes na vida ritual da Aldeia, uma vez que

¹⁰⁵ *Pohy* = milho + *impej* = bom, bonito; milho ancestral, milho bom e bonito; milho branco usado em rituais e resguardos.

quem define a maior ou menor participação são seus nomes próprios e suas respectivas doadoras, ou seja, suas *Tyj*.

O nome *Mixà* tem uma importância grande na cosmologia *Mêhĩ*; na verdade são dois nomes em um: *Mi* é Jacaré e *xà* é lugar; esse nome remete a lugares d'água, pântanos, brejos, ecossistemas específicos com muita vida e perigos, lugares onde o Jacaré reina com sua força, antiguidade e poder; *Mixà* é *Wacmêjê*, e sua *Tyj* por carregar esse nome sempre teve destaque nas funções rituais dos grandes *Amjĩkĩns* — como no *Wỳthỳ*, no *Yatjĩpin* e no *Ran*; por isso também era de sua responsabilidade conduzir a afilhada nesses conhecimentos e junto com a mãe da menina se empenhar nos preparativos, ornamentos e ensinamentos necessários para que cumprisse com as exigências de um nome de peso.

Para *Prũmkwỳj* foi diferente, seu nome não tinha essa obrigação ritual envolvida, sua *Tyj* não tinha vínculos específicos com os *Amjĩkĩn*, e por isso seu caminho foi outro.

Eu, pelo meu nome, eu não tinha assim uma festa pra eu cantar, pra estar no meio, não; ela tinha, pelo nome dela cantava no *Yat*, no *Amjĩkĩn* do *Yat*, *Amjĩkĩn* do *Ran*, do *Wỳthỳ*; então, por o nome dela, pela *Tyj* dela, explicou que era pra cantar no *Yat*; botava ela pra cantar quando tá terminando uma festa grande, aquela que vai cantando e vai matando *Caridi*; eu não tinha meu *Tyj* no evento de nenhum *Amjĩkĩn*; já ela não, ela tinha a *Tyj* dela que já movimentava nas festas primeiro, isso todo mundo vai saber; quando tem a Festa do *Yat*, a mãe dela já pintava ela, cortava o cabelo, arrumava ela todinha, e ela já sabia que horas que ela ia cantar; eu não podia ir que eu não tinha nenhuma festa pelo meu nome, eu não tinha uma Festa assim pra eu participar, para cantar não. Então a preparação de nós vem assim, vem vindo, quando tem Festa eu ajudo a pintar, eu sei pintar, sei cortar o cabelo, só isso que eu faço, mas pra eu cantar de novo no saber do *Cratre* não, eu canto só do *Hòkrepôj* [Cantora] mesmo. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

As meninas que usam o *Hahĩ* e o *Cratre* são resguardadas e preparadas para a Música, não podem namorar e nem casar durante o período de formação, elas são literalmente separadas para a Música.

Quando se casou, aos 12 anos de idade, *Prũmkwỳj* deixou de usar o *Cratre* e não finalizou todo o percurso de aprendizado. Teve que devolver o *Cratre*, que a avó recebeu e entregou para outra jovem aprendiz, recomeçando os processos pedagógicos musicais com outra aluna. A partir daquele momento, ela assumiria outros papéis no *socius* da Aldeia, mas

mesmo não tendo seguido o caminho completo para se tornar cantora nunca deixou de participar ativamente das cantorias no pátio, e se orgulha de manter esses saberes.

Então quando me casei, parei de levar *Cratre*, mas eu cantava sempre; quando meu *ipiem* [marido] tava vivo, quando eles cantavam me levava pro Pátio, ficava lá pra quando eu acabasse de cantar, daí nós ia pra casa dormir; mas de madrugada eu tinha que voltar, eu ficava pensando no meu *Cratre*, às vezes a gente fica com saudades, mas eles pegam e penduram num lugarzinho que não pode ficar pegando. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Paraúna, set. 2021)

Mixà seguiu nos ensinamentos do *Hahĩ* e se tornou *Hôkrepôj* (Cantora) de verdade, através da herança recebida pelo nome, e contando com a orientação e dedicação de sua *Tyj*, ao longo de toda a vida atuou movimentando e alegrando sua Aldeia, e recebendo o apreço da comunidade.

Palavras-Flecha

Ao se casar com Sabino *Coianprô*, *Prũmkwỳj* ganhou não apenas um marido mais velho e experiente, mas um extraordinário professor e pesquisador nato, que a iniciou inclusive no aprendizado de português. Curiosa, alegre e comunicativa, *Prum* aprendia rápido. Junto ao marido entrou em contato com a educação formal, passando a acompanhar os vários projetos que chegavam à escola da Aldeia. Aos 17 anos teve sua primeira filha, e depois mais duas meninas. Mesmo com três filhas para criar, *Prum* seguiu estudando e se envolvendo com as questões sócio-políticas internas e externas do seu povo. Esse movimento de expansão de dentro pra fora do *Krĩ* (Aldeia) a levou longe e lhe permitiu uma compreensão importante de como funciona o mundo dos *Cupẽ*.

Desde muito cedo *Prũmkwỳj* viu que não seria fácil lidar com os *Cupẽ*, pessoas sem escuta e por isso sem educação; apesar de todo o esforço que seu povo fazia para aprender o português e decodificar leis e burocracias, a reciprocidade era praticamente inexistente: poucos *Cupẽ* de fato se interessaram em saber mais e se empenharam numa certa auto-repaginação para tecer um diálogo intercultural mais horizontal.

No início dos anos 1990, *Prũmkwỳj* e seu marido integraram a equipe que fundou o Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Pẽnxyj Hẽmpejxà*, um importante espaço do Centro de

Trabalho Indigenista (CTI) sediado em Carolina, ao norte da Terra Indígena. Ali vivenciou as primeiras iniciativas de auto-pesquisa entre os Timbira, realizadas com professores e anciãos de vários desses povos. Na sequência, seguiu para o magistério indígena, envolvendo-se nas constantes mobilizações pela melhoria da educação indígena no Tocantins. Em 2008, foi aprovada em concurso público como professora indígena daquele Estado. No ano seguinte ingressou na Licenciatura Intercultural pela Universidade Federal de Goiás (UFG) onde se formou e também cursou a especialização em Educação. A defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso foi realizada na Aldeia Nova, com a presença de seus professores e testemunho da comunidade.

Desde 1994 trabalho com educação junto ao meu povo. Quero construir uma escola do jeito do povo Krahô, quer dizer, com cara Timbira. Nossa educação é diferenciada, mas na prática isso nunca aconteceu. Como professora, acredito que a escola poderia se adequar e ter o aprendizado dos *Cupê*, que precisamos conhecer para lutarmos por nossos direitos e contra outros massacres, mas precisamos ser respeitados na nossa educação, que acontece quando se vivem os resguardos, quando se está no mato com os velhos e velhas. (PRÛMKWÿJ, 2017)

Em 2015, Creuza *PrÛmkwÿj* ingressou no Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT) da Universidade de Brasília (UnB), onde defendeu a dissertação intitulada “*Wato ne hômpu ne kãmpa: convivo, vejo e ouço a vida Mehĩ (Mãkrarè)*”. Sua pesquisa auto-etnográfica, que vem sendo lida por alunos e professores de universidades e centros acadêmicos diversos¹⁰⁶, trata dos processos de cuidado e formação do corpo-pessoa *Mehĩ*, destacando a importância dos vários resguardos que passam ao longo da vida e que são saberes de domínio prioritariamente das mulheres. Seu trabalho utilizou uma técnica chamada foto-voz para elaboração do texto. Trata-se de relatar oralmente as explicações e comentários acerca do assunto-tema do trabalho a partir de um conjunto de fotos feitas durante a pesquisa; depois disso gravado, com ajuda da orientadora passaram para a escrita. Essa metodologia visa reconhecer e potencializar as habilidades de autores como *PrÛmkwÿj*, oriundos de culturas orais.

¹⁰⁶ *PrÛmkwÿj* também vem participando como palestrante e conferencista de eventos em instituições de ensino e pesquisa como: Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade de São Paulo (USP), Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade Federal do Tocantins (UFT), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre outras.

O trabalho em questão, inédito por ser a primeira dissertação de mestrado de um Krahô, foi realizado a partir do próprio núcleo familiar da autora e traz a perspectiva de uma mulher *Mêhĩ* sobre os conhecimentos femininos ligados à saúde e aos ciclos de vida de seu povo, do nascimento à morte. Em seu trabalho *Prum* faz uma dura crítica aos antropólogos e antropólogas que chegam até os Krahô e ignoram as mulheres e seus saberes, procurando e escrevendo somente a partir dos conhecimentos dos homens.

As mulheres sabem muitas coisas, passam o dia inteiro fazendo enfeite para os caçadores, porque eles não podem andar sem enfeite. Se andarem sem enfeite, não matam nada. Aprendemos assim: sabemos fazer desenho no corpo, pintar, cortar o cabelo do jeito Krahô. Só quem corta o cabelo das pessoas é a mulher mais velha que não menstrua mais, uma mulher nova não pode cortar o cabelo de ninguém. (PRÛMKWÿJ, 2017)

Seu trabalho se soma a uma leva inédita de produções acadêmicas e literárias de autoria indígena, frutos principalmente das licenciaturas interculturais e das pós-graduações, que têm contribuído para ampliar a noção da complexidade desses outros mundos agora finalmente traduzidos e apresentados por seus próprios pesquisadores e pensadores.

Para *Prũmkwÿj* esse caminho acadêmico não foi nada fácil de trilhar, e sempre que pode ela faz questão de registrar o quanto foi sofrido sair da aldeia e encarar a cidade grande e seus infinitos desafios. Como mulher indígena, teve que abrir mão de muitas coisas para seguir os estudos dos *Cupẽ*, mas era uma oportunidade que não poderia ser desperdiçada: um espaço novo, secularmente negado para indígenas e quilombolas, se abria através das cotas raciais nas universidades públicas brasileiras. Ingressar no ensino superior e aprender a usar o papel, as leis e as lógicas *Cupẽ* para auto-defesa era a melhor estratégia naquele momento e justificava todo o esforço. Mesmo assim, volta e meia lamentava ter aprendido a ler e escrever: ponderava que, se tivesse permanecido na liberdade e vitalidade do *Kri* (Aldeia), teria sido mais feliz.

Eu já tinha conhecimento, mas foi numa roda de conversa no Festival de Inverno em Diamantina, quando cada participante, chorando, contou da morte trágica por violência de algum ente querido, que de fato internalizei essa doída consciência de saber que todo indígena no Brasil é um sobrevivente do genocídio; todo indígena que você encontrar terá tragédias e assassinatos de parentes em sua biografia. A voz de uma mulher indígena em qualquer espaço do mundo *Cupẽ* é potencialmente uma flecha guerreira no coração do inimigo. Foram essas mesmas palavras que Davi Kopenawa desenhou na “pele de papel” de cada um dos autógrafos que deu para os *Cupê* por ocasião do lançamento de seu livro *A queda do céu*. Ele escreveu no

meu exemplar: “Para Veronica, flecha para tocar coração da sociedade não indígena, 16-10-2018”.

Entre 2011 e 2015, através do projeto “A Memória através dos Cantos”, fiz algumas viagens com *Prũmkwỳj* tanto para as Aldeias Krahô como para Brasília, Rio de Janeiro e Goiânia, ocasiões em que tive oportunidade de ouvi-la discursar para os mais diversos interlocutores: alunos e professores em universidades, gestores em órgãos do Estado como Funai, Sesai e Seduc, para promotores no Ministério Público, lideranças locais e parceiros externos, como aconteceu durante a pandemia na Campanha Salve Krahô. Suas falas intensas são sempre protestos, são potentes e articuladas, e chamam a atenção dos *Cupẽ*; trazem denúncias e pedidos de socorro do seu povo; nenhuma oportunidade pode ser desperdiçada, foram espaços abertos no facão e na enxada, direitos arduamente conquistados e consagrados na Constituição Federal. A fala de uma liderança indígena no mundo *Cupẽ* dá voz a todas as vidas que estão no território, invariavelmente sob pressão.

Nesse sentido, me vêm em mente duas ocasiões em que sua postura firme diante do choque de perspectivas marcou quem esteve presente. Certa vez *Prũmkwỳj* e alguns outros professores Krahô que estavam em Goiânia foram participar de uma roda de conversa com meus alunos do Curso do Serviço Social da PUC Goiás. Logo depois das apresentações iniciais, uma das estudantes resolveu contar sobre sua desconfiança em relação aos indígenas: disse que desde pequena sua família a assustava, imprimindo-lhe a ideia de que os “índios” eram perigosos e maus, e por isso, mesmo depois de adulta, ainda se sentia receosa diante deles. A chocante falta de sensibilidade da aluna e a naturalização daquele pensamento colonialista tão equivocado compõem uma narrativa recorrente entre os não-índios, que não se envergonham em pronunciá-la pois não costumam fazer nenhuma autocrítica e nem analisam o contexto histórico, nem mesmo diante de um grupo de convidados Krahô. Será que nem o fato de os indígenas brasileiros, junto com os outros povos da América do Sul, serem vítimas do pior genocídio cometido no mundo moderno ecoava naquela versão histórica ao avesso? Sem demora, *Prũmkwỳj* pediu a palavra. De modo enfático, mas sem deixar de ser didática, recorreu ao trágico episódio do massacre sofrido pelo seu povo na década de 1940 para que os *Cupẽ* daquela sala ao menos tentassem se colocar na pele dos invadidos. *Prũmkwỳj* contou que sua avó, Francelina *Wymkwỳj*, era uma menina nova quando aconteceu o massacre no qual o pai (bisavô de *Prũmkwỳj*) e muitos de seus parentes foram assassinados; os sobreviventes tiveram que fugir durante meses Cerrado adentro em busca de lugares seguros; o que essa menina vivenciou foi tão traumático que até hoje, oitenta anos depois, quando algum *Cupẽ* vai até sua

aldeia a pequena anciã faz questão de se esconder para não ter que entrar em contato com essas perigosas criaturas. Naquele momento vi que muitos dos alunos tinham abaixado a cabeça e em alguns deles as lágrimas escorriam pelo rosto; o reverso da “história única” (ADICHIE, 2019) tinha sido apresentado ali diante deles por uma voz legítima vinda de outro mundo, tão desconhecido e marginalizado até por alunos do ensino superior.

Em outra ocasião, estávamos no Rio de Janeiro, no Museu do Índio, participando de atividades ligadas ao Prodocson (Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas), quando *Prũmkwỳj*, muito séria, pediu para que junto com o diretor do museu fôssemos até a parte externa porque queria nos dizer algo; ela parou diante da principal escultura que fica no centro do jardim – o busto do General Cândido Rondon feito em bronze sobre um pedestal de concreto esculpido como uma grande cabeça de mulher indígena com colar e cocar – e disse: “Nós não podemos aceitar um *Cupẽ* em cima de uma mulher *Mẽhĩ* como que pisando nas nossas cabeças; como liderança eu vou pedir pra vocês trocarem, e da próxima vez que eu vier aqui quero ver a *Mẽhĩ* no alto, respeitada pelos *Cupẽ*”.

Apesar da mistura com os *Cupẽ*, nunca perdemos nossas maneiras de ser e viver, e assim não esquecemos os conhecimentos de ser *Mẽhĩ*. Ainda temos marcadas em nossos corpos as Festas, cantorias, corridas, pinturas, caça, pesca e tranças das cestarias. Nós somos *Mãkraré*, mas os brancos, não indígenas, nos chamam de Krahô. (PRŪMKWỲJ, 2017)

Pelo direito de existir e viver em liberdade

Conheci Creuza *Prũmkwỳj* quando ela começou a vir regularmente para Goiânia para cursar a Licenciatura Intercultural na UFG, de 2010 a 2015, e desde então nos mantivemos próximas apesar das muitas distâncias que poderiam nos separar: moramos a mais de 1.000 km uma da outra, ela numa Aldeia e eu na capital do agronegócio, somos de culturas e realidades completamente diferentes, e apesar de termos a mesma idade nossas experiências de vida são incomparáveis; mesmo assim, de alguma forma nos aproximamos e temos construído uma relação rica e constante; muito do que consegui compreender e escrever nesta tese foi graças à sua paciência e parceria; acompanhar suas dificuldades diárias e sua capacidade de resistir a tantas adversidades e violências me fez enxergar com um olhar muito mais realista o que passa uma mulher indígena no Brasil contemporâneo. Em comum, além da idade, da causa indígena e dos estudos acadêmicos, carregamos a dor de termos perdido nossos maridos, companheiros

de toda a vida, há pouco tempo; temos nos apoiado mutuamente ao tentar compreender um pouco mais sobre outros mundos que mesmo não sendo os nossos nos atravessam.

Depois que ficou viúva, em 2010, *Prũmkwỳj* perdeu o chão, passou alguns meses em Goiatins mas já não aguentava ficar na cidade, ao mesmo tempo em que não queria voltar para a Aldeia Nova; tentou trabalhar na Aldeia Bacuri mas também não deu certo: é complicado ser uma mulher sozinha em outras Aldeias, logo vira motivo de ciúmes e fofocas, foi um período difícil e incerto; por não estar em sala de aula, o Estado ficou mais de ano sem lhe pagar o salário; nesse ínterim apareceu a oportunidade do mestrado em Brasília, o mesmo que eu tinha feito dois anos antes; achamos que seria importante, e foi: lá, entrou em contato com outras realidades, teve colegas indígenas de outras etnias e quilombolas, debateu questões até então distantes de sua realidade, novos horizontes se abriram.

Quando retornou do mestrado, veio decidida a fundar sua própria Aldeia; ela e seu núcleo familiar precisavam de um novo espaço onde pudessem reconstruir a vida. Em 18 de novembro de 2017, fundou a Aldeia Sol, localizada a 39 km de Goiatins, perto do Rio Vermelho; apesar da abundância típica de suas águas, frutas e caça, o Cerrado também sabe ser árido e exigente, e ele foi duro nesse novo começo; ter dois genros *Cupẽ* com certeza é um complicador em vários sentidos, mas apesar das adversidades foram erguidas em folhas de Babaçu e Buriti as primeiras casas simetricamente equidistantes ao *Cà* (Pátio central), que iam delineando a Aldeia no formato de *Pyt* (Sol); pouco a pouco foram chegando outras famílias de parentes.

Desde que fundou a Aldeia Sol, *Prũmkwỳj* vem solicitando que o Estado implemente uma escola que atenda à demanda de sua comunidade e onde possa exercer seu cargo de professora concursada, mas suas demandas não vêm sendo sido atendidas. Com a vitória da extrema-direita de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018, tudo se complicou: com um governo declaradamente anti-indígena, sua gestão causou um verdadeiro desmonte nos órgãos que atuam em questões que afetam diretamente os povos indígenas, como Funai, Sesai, Ibama e ICMBio. A Funai foi completamente militarizada, servidores foram perseguidos e recursos diminuídos sensivelmente. Para quem já se encontra em situação de extrema vulnerabilidade, qualquer instabilidade do sistema em atender as políticas públicas básicas gera sofrimento e morte.

Nesse cenário de precariedade e crescentes ataques aos povos indígenas, chega no início de 2020 a pandemia de Covid-19. Os Krahô, para nossa surpresa, atravessaram a doença — na

época, ainda sem acesso à vacina — sem nenhuma morte; eles se mobilizaram com campanhas e barreiras nos acessos às Aldeias, mas mesmo assim o vírus chegou à área e praticamente todos se contaminaram; eles creditam a superação da doença e boa imunidade às rezas e medicinas tradicionais que passaram a usar desde que souberam da nova epidemia; já escutei em mais de uma Aldeia Krahô que os *Wajacas* (Pajés) previram o que iria acontecer bem antes dos jornais e mídias sociais.

Nesses tempos da pandemia não teve cantoria, não teve música, não teve cantor, tá todo mundo perdido; mas agora nós vamos fazer *Amjĩkĩn*, porque ninguém tá doente mesmo, graças a Deus tá todo mundo bem, tá todo mundo tranquilo, vamos trazer o *Amjĩkĩnde* volta para ver se a doença vai mais pra longe, que não deu conta de nós, nós somos mais fortes que ela. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, set. 2021)

Sem escola na Aldeia Sol, *Prũmkwỳj* foi forçada a cumprir suas 40 horas semanais na biblioteca da escola estadual Addá de Assis Teixeira, município de Goiatins. Ter que passar a semana inteira na cidade, longe dos seus, fazendo um trabalho sem sentido e sem poder exercer tudo o que havia aprendido em décadas de formação na área da educação indígena foi um martírio. Na época, passou a sentir os efeitos do adoecimento pela diabetes. A falta de um atendimento melhor fez com que sua saúde ficasse cada dia mais debilitada. Os remédios prescritos não estavam surtindo efeito e a doença avançava, comprometendo seu corpo. Sem a devida assistência por parte do Distrito Sanitário Especial Indígena do Tocantins (DSEI-TO), diversas vezes teve que recorrer à emergência do Hospital de Goiatins passando mal com a glicemia muito elevada, sem ser encaminhada para um tratamento apropriado. Não era só ela que padecia com a piora da saúde indígena no Território Krahô, muitas pessoas passaram a apresentar doenças antes raras, como hipertensão, câncer e diabetes. Mesmo doente, no período de 2018 a 2022 *Prũmkwỳj* protocolou documentos no Ministério Público de Araguaína solicitando urgência na melhoria da assistência pela Saúde Indígena, principalmente para as mulheres Krahô.

Em setembro de 2021 encontrei *Prum* e uma comitiva de Krahô em Brasília durante a II Marcha de Mulheres Indígenas, o clima era tenso e triste, o governo Bolsonaro não dava nem um minuto de tregua, estávamos vivendo um pesadelo no país que já tinha mais de 600 mil mortes e 33 milhões de pessoas passando fome; já havíamos perdido muitas pessoas para a Covid e os ataques à democracia, aos territórios e aos direitos indígenas não cessavam, estávamos esgotados com toda aquela situação; *Prum* estava abatida com a glicemia alta e algo

precisava ser feito; ali mesmo elaboramos mais uma carta, denunciando desta vez a situação específica de sua saúde e pedindo ajuda para o caso; colegas e professores de diversas universidades assinaram e divulgaram a carta, que acabou alcançando uma rede de mulheres pesquisadoras, de onde chegou o socorro; sensibilizadas com o drama da colega-pesquisadora-indígena, conseguiram vinculá-la ao Hospital das Clínicas de Goiânia, onde passou a ter um acurado e contínuo tratamento que em pouco tempo estabilizou seu delicado quadro.

Sua prima cantora *Mixà*, que também estava doente, não teve a mesma “sorte” (acesso). Ela estava no território sem a devida assistência e não resistiu, vindo a falecer aos 50 anos por complicações da diabetes, uma doença crônica que na maioria dos casos pode ser controlada. A querida e admirada *Mixà Mākryt*, que tanta alegria e conhecimento proporcionou para seu povo, partiu deixando um silêncio triste no *Krĩ* (Aldeia); a comunidade perdeu uma grande *Hōkrepôj*, seus filhos ficaram sem mãe e seus netos sem a avó, todos choram sua falta.

Prum e todos os mais velhos se preocupam muito com os conhecimentos que se perdem quando uma biblioteca viva como *Mixà* parte; ela mesma sabe que tem muito ainda para ensinar, faz planos e sonha em produzir materiais didáticos com as palavras que recebeu dos antigos. Finalmente, há poucos meses, a escola da Aldeia Sol foi implantada e mesmo sem material começou suas atividades; e tem cacica-professora mestra presente, cantando e ensinando as novas gerações.

Então essas músicas, eu fico besta comigo, eu já aprendi muita coisa de *Mêhĩ* e eu tô perdendo lá naquela biblioteca ficando lá presa com isso; às vezes eu me sinto mal, às vezes eu tô cantando sentada lá sozinha e eu me espanto, eu tô na área do *Cupê*, não tô dentro do meu território ou dentro do meu serviço, e me assusta às vezes, e começa a me dar uma crise, e às vezes eu fico pensando nessas histórias, nessas coisas; uma hora eu adoecer, essas coisas que me derrubam em alguns momentos, e de repente eu me apagar, eu não vou ter mais isso, ninguém mais vai aproveitar lá no *Kri* (Aldeia), nem os meninos vão saber de nada dessas histórias; isso que vem às vezes e incomoda minha cabeça, eu fico triste e fico pensando; às vezes eu tenho vontade de ficar só escrevendo, ou só contando história, ou só cantando; eu gosto de cantar as músicas pra não perder porque essa música conta como uma história do passado mesmo; ela não é renovado pra nós, não tem uma música que agora o Krahô vai renovar, não tem, as músicas são antigas, são históricas pra nós, são respeitadas aquelas músicas, eu sou *Mêhĩ*, eu canto, acho tão bonitas aquelas histórias, pra mim parece que eu queria ter uma coisa cantando e o desenho saindo pra mim estar vendo. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, abr. 2022)

Para encerrar esta parte sobre a vida e a musicalidade da *Prũmkwỳj*, deixaremos um link de acesso para uma fala+canto que fez para o programa “Música e Diversidade” da Rádio UFRJ com o tema “Som do Cerrado”. É um convite para escutá-la, pois nem sempre o papel fala e canta; apreciem seu timbre e melodia, ouvindo-a é possível perceber a natureza poética e aguerrida dessa pequena e valente senhora.

A produção do programa pediu que cada convidado mandasse um áudio com cerca de 10 minutos registrados no próprio celular; *Prum* precisava gravar e mandar logo, porque no dia seguinte bem cedo estaria retornando para a aldeia, onde ainda não dispunham de internet; sua casa em Goiatins estava cheia de netos e sobrinhos, naquele frevo todo seria impossível se concentrar e gravar, só tinha um jeito: gravar na hora do banho de rio das crianças que acontecia diariamente a dois quarteirões de sua casa; era fim de tarde, as crianças imediatamente estavam imersas em suas brincadeiras sem fim com o Rio; *Prũmkwỳj* se sentou sobre a esteira, respirou fundo e fez um depoimento muito tocante e duro nas críticas e denúncias, a vida pra ela sempre foi e será uma guerra, mas mesmo assim não perde a ternura na voz; ela contou como os *Mêhĩ* gostam de andar, cantar e se comunicar com o Cerrado dando vários exemplos de como planejam e vivem as duas grandes estações, o Verão e o Inverno, questionou o jeito como os *Cupẽ* se portam, sem nunca se deterem, sempre querendo mais e mais, sem observar o tempo e a natureza das coisas. No áudio, musicalmente falando, além do som de sua voz se escutam os sons das crianças n’água, seus pulos, movimentos e alegrias; esse conjunto acústico para mim soa como que encantado, um registro que captou não só ideias mas todo o ambiente sonoro daquela atmosfera, uma linda música por si mesma.

Essa música tá cantando sobre um passarinho que às vezes eles estão trabalhado e ele tá lá nos galhos de pau olhando pras pessoas, vendo que que eles estão fazendo na roça; e sempre com os cuidados dos mais velhos, não pode tá cortando todas as madeiras, não pode estar cortando todos os paus, que tem uns que é remédio, tem uns que é pra se curar então tem vários usos; por isso que a natureza e o Cerrado pra nós a gente preserva, porque lá tem raiz, lá tem folha, casca, tudo isso a gente precisa pra se cuidar, pra se cuidar da doença, então eu acho assim que o Cerrado, ele tem que ficar em pé, o Cerrado ele tem que ser conhecido pelo povo branco, ser conhecido pelas autoridades, conhecido para os fazendeiros não matar as árvores que tem, não fazer desmatamento porque a natureza também ela sofre, ela sofre muito a perda dos colegas, a perda dos amigos, não é só nós que somos amigos, as árvores também se conversam, as árvores também têm amigo, têm pai, têm mãe,

têm filho, têm neto; quando mata uma árvore os parentes ficam tristes, os parentes ficam muito fracos, a natureza fica triste, o Sol também fica muito triste e parece que os brancos não observam esses acontecimentos, os passarinhos também vão procurar onde dorme, a casa deles é essas árvores, o lugar deles são essas árvores, onde eles comem, onde eles produz, é essas árvores do Cerrado; e essas árvores do Cerrado elas têm que estar em pé, elas têm que tá vivo como nós, por que que os brancos estão acabando com isso? Por que que o branco não observa isso? A ganância do branco é ter dinheiro, ter carro bom, apartamento bom; e esse apartamento não vem da natureza? Não vem do Cerrado? As árvores não vêm do Cerrado? A teia não vem da Terra? Então tudo isso o branco tem que observar, vamos ver, vamos destruir menos, vamos fazer menos coisas, e é isso que eu tenho a falar, é isso que eu tenho a dizer. (Creuza *Prumkwyj* Krahô, Rádio UFRJ, “Música e Diversidade”, 30 de setembro, 2021)

1.9. Gregório *Hũhtê* Krahô: dando ouvidos aos *Mêhkàre* (Anciões-Mestres)



Figura 32 – Gregório *Hũhtê* Krahô, em evento na UFG durante seu mestrado em Antropologia, Goiânia, 2024. Fonte: Veronica Aldé.

De fato, sei que nenhuma pessoa ensina as músicas *Mêhĩ*. É a natureza que ensina. É ela que me preparou para ficar como cantor desta aldeia com vontade de aprender, praticando e ouvindo os Mestres. Assim foi minha aprendizagem. As músicas são da natureza. Aprendemos a cantar através dos pássaros, das árvores, dos rios, do sol, do céu, e de tantas espécies que existem no mundo. As pessoas se preparam bastante para usar todas as matérias que se encontram na natureza — para saber usar as vozes e o ritmo que a música leva — os cantos vêm da natureza. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 62)

Não são as pessoas que ensinam as músicas para os *Mêhĩ*, a própria natureza em sua musicalidade que lhes ensina; para saber “usar todas as matérias que se encontram na natureza” é preciso se preparar, saber ouvir “as vozes do ritmo que a música leva” através de toda a diversidade existente no mundo; os Mestres são outros, são os mestres pássaros, mestras árvores, mestre rio, mestre sol, mestre céu, conhecimentos que vêm diretamente do Cosmos, da biodiversidade existente no planeta Terra. Foi essa a escola que primeiro preparou Gregório *Hũhtê* como artista¹⁰⁷ e liderança. Cacique da Aldeia Areia Branca, professor formado pela UFG e pesquisador das músicas ancestrais do seu povo, Gregório *Hũhtê* além do trabalho de tradução pautou muitas das reflexões e conteúdos que ergueram e sustentam esta tese. Sobre seus processos de aprendizagem, pesquisa e planos político-pedagógicos comenta:

Eu cheguei numa altura que o meu povo vivia somente na cultura, nas tradições, em tudo em geral, porque não sabia o que era Saúde, não sabia o que era Educação, não sabia o que era Política, naquele tempo não tinha nada, a vida era livre só no ambiente, só naquela organização indígena *Mêhĩ* mesmo e era aquilo ali; eu cheguei até onde que os mestres famosos, sábios, com ancião e anciã com aquela competência mesmo de explicar detalhadamente; então naquele tempo foi muito forte pra mim, por isso eu aprofundi mesmo junto com os anciãos e anciãs que sempre dominavam a comunidade; é por isso que até agora eu comecei de estudar em português, não muito bem porque é a segunda palavra pra mim, mas eu tenho habilidade de dizer, de explicar; eu vi a minha cultura, mas cheguei no final, no finalzinho, mas aprendi muito da forma que eu pude evoluir nesse conhecimento empírico; a gente não percebe mas

¹⁰⁷ “Eu me interessei em pesquisar e gravar as músicas *Mêhĩ* antes mesmo de assumir o compromisso dentro da Universidade Federal de Goiás. Sou artista da aldeia Cachoeira e aprendo junto com os mestres de alguns locais Krahô e Timbira.” (HÛHTÊ, 2017, p. 59).

a gente faz, a gente entende, e até aqui chegou no ponto que nós professores indígenas podemos estar fazendo um registro de tudo que a gente tem dentro do nosso contexto; gravar, escrever e produzir. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Hũhtê faz questão de mencionar seus mestres *Tejapoc* e *Txuctxuc*, que o ensinaram todas as músicas do *Amjikĩn Pardi* e também as músicas das Festas *Patyctti* e *Pempcahac*.

Dentro do *Cohtoj* [Maracá] eu aprendi a levar os *increr* [cantos] do *Pardi*, aprendi tudo, todos os sons que *Tejapoc* e *Txuctxuc* levavam, são os meus mestres; aí eu comecei a acompanhar, aprendi tudo, tá comigo, e nas Festas que eu passei de fase para outra fase, eu aprofundei mais para a aprender as músicas do *Patyctti*, *Pempcahac*, e os outros eu acho que me desinteressei e não aprendi; mas as Festas principais do *increr* [cantor] eu sei, eu sei cantar, então são dois *increr* [cantores] que são muito *impej*, *Txuctxuc* e *Tejapoc*, é uma pesquisa que eu fiz, é um trabalho que eu fiz, com eles, perguntei, e a gente tem muita informação, coloquei no papel, na língua, no *Cupẽ*.

Hoje então, nós vamos seguindo pra não acabar; tem minha prima Lindalva, ela é *hõkrepôj* [cantora], ela tem uma voz muito bonita, tem minha irmã Maria Claudino, minha mulher que tem uma voz assim mais baixa, mas tudo junto fica muito bonito; então por isso, eu como *increr* [cantor], que estudo os *increr* [cantos], eu ouço, escuto, eu dou valor, valor para as *hõkrepôj* e para os *increr*; não colocando os *increr* na frente e as *hõkrepôj* depois não, são todos iguais, a inteligência é a mesma. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Hũhtê é fruto e também já é galho de um tronco familiar de grandes lideranças políticas e culturais do povo Krahô. Eles fazem parte do grupo *Hacotcatejê*, povo da Chapada, e foram os fundadores da Aldeia Cachoeira, uma das mais antigas e maiores aldeias Krahô, conhecida por sua intensa dinâmica cultural, que inclui muitos cantores e cantoras (*increr* e *hõkrepôj*), mensageiros (*hoporcate*), pajés (*wajaca*), raizeiros (*pin tur*), historiadores (*ju janhecate*), entre outras tantas especialidades. Filho de Zé Cadete *Jôhê* e Perolina *Mrãjti*, Gregório *Hũhtê* nasceu em 1978 na Aldeia Pedra Branca, mas logo se mudaram para a Aldeia Cachoeira (*Kri Kẽncrà*), onde iniciou sua formação nas tradições de seu povo; lá viveu, cresceu e formou sua própria família; depois veio

estudar na cidade grande, virou professor do Estado, cursou o ensino superior na universidade pública e passou a lidar com os mais diversos atores *Cupẽ* defendendo e traduzindo seu povo e pensamento. Em 2017 liderou a abertura de uma nova aldeia, de nome Areia Branca¹⁰⁸, espalhando mais um pouco os *Hacotcatejê* pelo território; toda sua família, incluindo irmãos e pais, foi com ele, dando vida a mais um “disco solar” vibrante em meio ao Cerrado.

Lá [na Areia Branca] não falta nada, lá nós temos as músicas, tranquilo, lá nós temos cantorias, sabemos fazer todo o movimento que é associado às danças, pulos; lá nós temos cantoria de tudo; temos quatro *cahaj* [mulheres] que é bom mesmo de *hõkrepõj* [cantora]; sabe usar o momento que vai estar soltando a voz, o fôlego, então, é bacana; então lá é uma Aldeia e nós sempre usamos de cantar mesmo, não fica parado não, a gente corre, tem as demandas das metades certas, e de metade da metade, no tempo certo, no tempo exato; então tudo a gente aprendeu porque nós já saímos daquela comunidade da Aldeia Grande¹⁰⁹ e nós aprendemos tudo; e tudo que a gente aprendeu das cantigas, a gente tem que cantar, segurar mesmo, para as crianças aprender de cantar também, e é muito bom. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2022)

O Estado não demorou a reconhecê-los e cadastrá-los como mais uma aldeia Krahô, e a escola fundada ganhou o nome do seu avô paterno, uma homenagem ao emblemático e sábio-guerreiro *Penõ*, que deixou muitos ensinamentos para os seus e para os *Cupẽ* também.

Meu avô [*Penõ*] já era uma pessoa de idade quando ele encontrou com minha avó, Josina *Parco* Krahô; ele encontrou e aí começou, começou a produzir meu pai que é José Cadete, que também nasceu na Aldeia Pedra Branca, aí cresceu e encontrou minha mãe Perolina *Mrãjti* Krahô que era da Aldeia Cachoeira e casaram, depois disso nós saímos, eu e mais seis irmãos: Faustino *Krôkrôc*, João Duruteu *Xàj*, Ivo *Teptyc*, Carlitos *Ajtà*, Paulo Cadete *Kààkà*, Gregório *Hũhtê*, Maria Claudina *Pryrê*; esse é o princípio da minha história e da história de minha família. (Gregório *Hũhtê* Krahô, mensagem de áudio via Whatsapp, 2023)

¹⁰⁸ “Lá [na Aldeia Areia Branca] somos 97 índios, juntou só família; a minha família casada com minha família-homem; aquilo tudo é minha família, do meu sangue, da minha raiz, tudo do meu sangue da minha raiz; dorme bem, acorda bem, trabalha bem, banha bem, caça bem.” (*Hũhtê*, 2022).

¹⁰⁹ Quando menciona a Aldeia Grande pode estar se referindo à Aldeia Cachoeira, mas essa afirmação também nos remete à Aldeia Grande ancestral, de onde vieram os animais que ensinaram os *Mêhĩ* a cantar.

O avô de *Hũhtê*, Pedro *Penõ*, foi um dos primeiros Krahô a estudar fora da Aldeia; depois de uma vida inteira dedicada à defesa de seu povo, *Penõ* ficou conhecido por ter encabeçado, em 1985, o famoso resgate da Machadinha sagrada de cantos, *Kàjre*. O objeto ritual¹¹⁰ havia sido levado da Aldeia Pedra Branca em 1947 pelo etnólogo Harald Schultz, que o depositou no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP) à revelia da comunidade, causando um forte impacto na vida dos *Mêhĩ*; a falta da Machadinha somada ao traumático massacre sofrido na década de 40, nunca completamente superado, agravou a delicada situação na qual os Krahô se encontravam, aumentando a tristeza, o desânimo e conseqüentemente a insegurança alimentar naquele período.

Meu avô Pedro *Penõ* nasceu na Aldeia Pedra Branca, na época os *Mêhĩ* chamavam de *Kencre Cateje*, e ele foi uma das pessoas que reforçou no estudo; na época tinham os missionários da Missão acompanhando, e ele foi levado pelo Pastor, aí levou ele para a cidade de Carolina, onde ele ficou estudando, aí passou o tempo e o meu avô *Penõ* chegou a concluir a terceira série, mas quando começou a aprender ele teve que voltar devido que os fazendeiros massacraram o povo Krahô; após o massacre o meu avô *Penõ* soube essa notícia e levou a equipe que foi para lá pra defender os Krahô na época; aí *Penõ* acompanhou e encontrou seu povo triste, seu povo magro, seu povo ferido mesmo devido eles terem corrido muito dentro do mato, e foi assim rasgado e arranhado pelo pau, pelos matos mesmo, na época não tinha roupa, só tinha pele mesmo, o que passava na pele já cortava, então ali deu uma preocupação, deu uma saudade imensa pro meu povo: “não vou voltar”; ele preferia ficar lá junto do povo dele, pra morrer junto, mas nada disso aconteceu. (Gregório *Hũhtê* Krahô, mensagem de áudio via Whatsapp, 2023)

Fernando Schiavini, indigenista da Funai que acompanhou a ação da retomada da Machadinha, narra com detalhes essa história em seu livro *De longe toda serra é azul* (2006); e em vários trechos destaca as qualidades de seu velho e inesquecível¹¹¹ amigo e mestre Pedro *Penõ*:

A autenticidade, firmeza e persistência de *Penõ* fizeram vitoriosa a luta para recuperar a Machadinha. *Penõ* investiu-se no papel do verdadeiro chefe guerreiro, que não deve retornar sem a vitória. [...] Seu semblante era sempre tão firme e ao mesmo tempo tão sereno, que colocamos nele o apelido de “*Kenkran*”, literalmente “cabeça de pedra”, na língua Krahô.

¹¹⁰ Trataremos da cosmologia que envolve a Kayre mais detalhadamente no capítulo 4.

¹¹¹ Fernando homenageou o querido mestre e amigo colocando o nome Pedro Penon em seu terceiro filho.

Penõ e seu filho Oswaldo foram os únicos que não retornaram à Aldeia, até que a *Kyiré* fosse entregue. (SCHIAVINI, 2006, p. 187)

A admiração pelo avô se expressa em vários depoimentos dados por *Hũhtê*: “ele era historiador, o primeiro *Mêhĩ* que estudou sozinho em Carolina, ele conversava muito comigo e nunca esqueci as informações que ele me passou”; imerso na vigorosa vida cerimonial da *Krĩ Këncrà* (Aldeia Cachoeira) *Hũhtê* cresceu envolvido nos ensinamentos do avô e dos demais *Mêhkàre* (Anciãos); a intensa dinâmica ritual da Aldeia e o prestígio de seus cantores e cantoras chamavam a atenção do jovem que aos 15 anos experienciava no corpo toda a energia dos *Amjĩkĩn* (Festas-Rituais); naquela época sua vida se movia “pareadinha” com a vida do *Cà* (Pátio) com suas poderosas vibrações emanadas pelas vozes dos cantores e cantoras e o ritmo do Maracá — o ritmo do Pátio é o ritmo da comunidade.

A história do meu envolvimento com a música sempre se deu através das festas realizadas na minha aldeia e nas outras aldeias; quando acontecia o momento da cantoria, ficava em silêncio, prestando atenção para descobrir e ouvir as músicas diferentes, anotando no caderno e depois dialogando com o cantor. Procurando quais são as músicas que pertencem ao meu povo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 61)

Acompanhava com atenção e silêncio o movimento dos Mestres especialistas, escutando, botando sentido e guardando na cabeça.

Eu fui interessado assim pra sacudir com Maracá, cantar; eu fiquei vendo os Cantores, os que já partiram, os que já foram embora, ficava vendo e depois quando eles paravam eu perguntava pra eles: — Como é que é; aí eles sempre me perguntavam se eu queria ser Cantor, eu falava assim: — Eu quero; então eu me concentrei, me aprofundei em ser Cantor, não com aquela inteligência que a gente nasce de pequeno pra crescer, não; já veio a intenção depois, quando eu cresci, na base de dez anos, aí eu me interessei nas Músicas, e venho vindo acompanhando; então, todos os instrumento musicais eu tenho como dizer, explicar, porque eu alcancei os mais velhos; os Mestres sempre deixaram a informação muito importante pra gente poder dizer. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Suas principais referências, além do avô Pedro *Penõ*, foram: sua mãe Dona Perolina, cantora e historiadora; Odeci *Tejapoc*¹¹², grande *Padle*, profundo conhecedor da cultura e mestre de cerimônias; e o famoso *increr* Antônio Cruz¹¹³, filho de Ambrosinho, grande mestre dos cantos.

Antônio Cruz era mais com Maracá, e Odeci já cantava mais no Cerimonial, nas Festas principais; esses dois foram meus mestres, muito bacana, muito bacana; eu gravo tudo na cabeça, na cabeça, na cabeça, daí eu acompanhei, aí eu entendi. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O vínculo com as artes verbais se deu mais pelo seu próprio interesse pessoal do que por questões onomásticas¹¹⁴ — que conferem a determinadas pessoas, a partir de seus nomes, certos papéis cerimoniais de protagonismo em grandes *Amjĩkĩn* (Festa-Ritual).

Esse procedimento de passar conhecimentos para outro, eu fui em todas as Festas principais como *Ketuwaje*, *Pepcahac*, mas sempre fiquei em penúltimo, no meio, não na frente; mas no *Koiampro* eu fui, durante a Festa do Peixe e Lontra, onde vai guardar as pessoas e vai alimentar pra ficar gordo, no final da Festa, por isso que eu falei que o *Tep* [Peixe] ensinou também as músicas de uma Festa para os krahô. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Ao longo da vida, *Hũhtê* participou ativamente dos grandes rituais de formação de jovens *Ketuwaje* e *Pepcahac*, que duram muitos anos, mas sempre ocupando lugares intermediários, sem tantas exigências e exposições: “não ia na frente puxando, ia sempre no meio, segurando” — e gravando sobre as origens dos cantos e suas imbricadas relações cosmológicas.

Meu objetivo com a pesquisa é colocar o meu povo na outra alternativa a este mundo, que é a de manter o que é nosso, não podemos perder a cantoria maravilhosa que a natureza ofereceu. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 61)

¹¹² Odeci também é chamado de Olegário *Tejapoc*.

¹¹³ Antônio Cruz é pai de Odílio e Carlito *Intohôc*, atualmente morador da Aldeia Bacuri, de primeiro tem muita pessoas, cantor que é mais avançado, que ele grava na memória dele mesmo, de primeiro não tinha esse gravador.

¹¹⁴ Por meio de um conjunto de nomes que as crianças recebem logo que nascem, são associadas às distintas metades cerimoniais (*Wacmêjê* e *Catãmjê*, *Kjyrũmpekãxà* e *Harãrũmpekãxà*) que organizam sua complexa vida ritual. Cabe aos nominadores (*quêtti*) e às nominadoras (*tyj*) transmitirem a seus respectivos nominados e nominadas (*ipãntuw*) os diversos conhecimentos (cantos, ornamentos, comportamentos cerimoniais, padrões de pintura corporal, etc.) que configuram os personagens que eles e elas deverão assumir em contextos rituais específicos (MELATTI, 1976).

Sua perspicaz inteligência e liderança, somadas às necessidades da comunidade, levaram *Hũhtê* para a área da Educação, à qual dedicou muitos anos de sua vida, o que de certa forma prejudicou seu ofício como cantor; depois de concluir o Magistério passou a atuar como professor, e também como diretor da escola da Aldeia Cachoeira seguindo as lutas por uma educação indígena diferenciada e de qualidade; em 2009, ao ingressar no ensino superior através do Curso de Licenciatura Intercultural, *Hũhtê* encontrou uma proposta pautada na perspectiva política-pedagógica freiriana que prima pela autonomia e radical valorização das epistemologias e metodologias indígenas (PIMENTEL DA SILVA, 2017).

Nesse raro ambiente de interesses afins entre *Mêhĩ* e *Cupẽ*, *Hũhtê* se sentiu estimulado para dar prosseguimento às suas antigas pesquisas e sua grande paixão, a Música; agora, porém, em um contexto acadêmico e intercultural no qual teria o desafio de tentar sistematizar e traduzir também para os *Cupẽ*, um pouco do universo acústico-musical de seu povo.

Essa pesquisa foi selecionada pela minha pessoa que mais me aprofundei para entender as músicas; a identificação de onde é que veio, a origem, quem que ensinou o Krahô, tudo isso eu achei importante; nas minhas pesquisas eu falo que as músicas é exatos, não tem erro; e elas sempre falam sobre o que a gente conviveu, como os recursos naturais mesmo da região, os astros aí no céu; as músicas englobam toda a natureza, e por isso eu me achei importante, e entrei mesmo pra pesquisa dos anciões, alguns já até partiram, mas deixaram pelo menos a pesquisa, e eu escrevi da forma que eles conversaram com a gente; e não só com uma pessoa, com vários eu fiz pesquisa, fui pegando informação; as minhas pesquisas sobre a música foi com os anciões, eu me aprofundei um pouco, mais da metade eu coloquei, muito, coloquei muito. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Conheci-o quando passou a vir duas vezes por ano a Goiânia cursar a Graduação na UFG; em uma das primeiras reuniões que fizemos sobre registrar a memória dos mais velhos, *Hũhtê* foi enfático sobre a importância dos conhecimentos específicos de determinadas mulheres, mestras da cultura; ele queria destacar a devida atenção que deveríamos dar a elas nos projetos pretendidos; suas palavras de admiração e afeto por essas senhoras nunca me saíram da mente; *Hũhtê* queria esclarecer que existem especialistas para cada tipo de

conhecimento, vários deles mantidos pelas mulheres¹¹⁵; alguns anos mais tarde, conhecendo sua mãe, Perolina, entendi melhor aquela reverência às sábias professoras, das quais, sem dúvida, sua mãe é a principal referência.

Hoje eu tenho a minha mãe, Dona Perolina, que teve a cegueira, mas a voz e o pensamento está vivo; ela *goooosta* de cantar, mas canta *beeem*, canta bem mesmo; eu aprendi tudo que ela cantava, ela canta bem, e eu aprendi tudo, tudo, tudo, tudo com ela; quando eu vou lá, eu vou ficar só na rede, e mãe canta, canta; diz pra eu entender bem, pra não errar:

— Você tem que cantar, fazer bem mesmo que as mulheres vai acompanhar bem.

Ê... mas é bonito demais! Ela fala assim pra mim, aí começa a cantar, tudo; ela é a mulher que aprendeu todos os Cânticos das Festas principais.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

No tempo em que Perolina era moça, mudou-se para sua Aldeia um *Krikatí* chamado *Iawiu*¹¹⁶, que teria ido se casar com uma *Mêhĩ* de lá; segundo *Hũhtê* foi ele que trouxe várias das cantorias *Krikatí*¹¹⁷ que hoje são entoadas nas aldeias Krahô, desde brincadeiras e Cantos como os da Meia-Noite e da Madrugada, até as músicas cantadas no *Krincapé* (via circular) e na *Wyhty*; também teria sido ele o responsável por trazer o ritual de Fim-de-Luto denominado *Pergahac* para os Krahô: “Krahô não fazia *Pergahac* naquele tempo, foi ele que trouxe, a gente seguiu metade do *Pergahac* do *Krikatí* – *Pergahac* é do *Krikatí*”.

Foi também *Iawiu Krikatí* que ensinou à dona Perolina muitas das músicas que agora *Hũhtê* segue aprendendo e documentando com sua mãe: “Minha mãe canta tudo, tudo dessas cantorias, até agora eu adoro, amo minha mãe porque ela me ensinou a cantar, me identificou de onde é que veio tudo”.

Muito antes de ingressar na universidade, *Hũhtê* já vinha participando como professor-pesquisador-tradutor de encontros e oficinas diversas junto a outros povos Timbira,

¹¹⁵ Assunto abordado de forma inédita na dissertação de mestrado de Creuza *Prũmkwỳj* Krahô (2017).

¹¹⁶ *Hũhtê* comenta que *Hiku*, filho do Olegário *Tejapoc*, é descendente desse povo, Krikati, e que *Iawiu*, esse cantor, era seu bisavô.

¹¹⁷ Packer (2020) escreve sobre a importância de se identificar nos repertórios atuais, quais músicas eram dos Krahô originalmente, e quais teriam sido apreendidas (ou “roubadas”) de outros povos Timbira. Nessas ocasiões aproveitava para ir “retirando toda a sabedoria de cada cantor” (p. 60).

promovidos principalmente pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) desde a década de 90, mas depois também junto a universidades através de projetos.

O longo processo de se tornar cantor inicia-se praticamente junto com a aprendizagem da língua materna e segue pouco a pouco na leveza da infância e na curiosidade da juventude, junto a familiares e aos especialistas, “aprendendo a lição que há na própria música”; a inclinação que já vem na pessoa encontra respaldo e incentivo nas famílias, que aguardam os primeiros sinais vocacionais entre os mais novos para agirem.

Minha trajetória de ser o cantor e contadista de matemática indígena já vem depois que nasci e comecei a falar a língua. Comecei a dominar as músicas com leveza e atenção, decorando e perguntando para meus avós, cantando e aprendendo a lição que há na música. O processo é bem estudado, teoricamente, desvelando a regra de matemática que aparece na música, no momento da cantoria, nos ritmos e sons que afinam o repertório de voz. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 61)

A vivência no interior das cantorias e no seio da comunidade possibilitou a *Hũhtê* compreender teoricamente a relação existente entre música e matemática, tema do seu Trabalho de Conclusão de Curso (UFG); mas sua investigação vai muito além, pois nos coloca em contato direto com as concepções internas desses conhecimentos, com suas estruturas, origens, organização e funcionamento do que estamos chamando de Cosmoacústica *Mêhĩ*. Seu trabalho de sistematização, reflexão e tradução representa uma elaboração inédita sobre a música *Mêhĩ*, e contribui com diferentes áreas do conhecimento, como a Antropologia, Etnomusicologia, Ecologia e Educação.

Preciso de gravador, câmera com tripé pra finalizar e colocar no vídeo todo esse material que eu estou pegando; na escrita eu coloquei, mas quero colocar com foto e imagem; e agora vou ter tempo de melhorar, tem muita informação sobre as músicas que eu quero escrever e fazer meu livro, quero escrever sobre mim, minha vida, carreira, conclusão, o meu sonho é esse, quero fazer mestrado. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2022)

Gregório *Hũhtê* entrou para o Mestrado em Antropologia Social da UFG no início de 2024, e está pesquisando e escrevendo sobre as músicas do seu povo.

CAPÍTULO 2 – Epistemologias cantadas: as teorias *Mêhĩ*

2.1. A ancestral musicalidade da Terra

Na cosmologia *Mêhĩ* os repertórios de cantos se originam no próprio universo, e por isso são perfeitos em si mesmos e devem ser respeitados e repassados de geração em geração com exatidão — músicas que vibram sintonizadas à vida cósmica em que o planeta Terra se insere.

As músicas, assim como os conhecimentos, estão na própria Terra e nos seus seres, que se comunicam, intercambiando perspectivas e ciências, conceitos e metodologias — a música entre os seres os liga e os organiza através de uma sintonia fina — as músicas compõem a complexa rede que sustenta a vida no planeta Terra.

A coisa já veio pronta, quase assim, a gente só tá passando de um pro outro, sem computador, mas a memória acho que é muito mais seguro também, que você guarda e pode levar, e você pode passar alguma coisa; não altera nada, porque nada veio alterado do momento que a pessoa ensinou e ouviu; porque até as músicas, nunca mudou uma frase, você sempre tá cantando, você ouve bem e você começa a cantar ela até no finalzinho; aí você começa outra música, no final também, toda a música tem uma paradinha e um final que você vê que ali ela não encerra, em outro momento ela pode continuar. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

As narrativas ancestrais Krahô contam que desde o início dos tempos tudo que existe na Terra tem sua musicalidade própria, que deve ser escutada e considerada. Esse postulado, reiterado inúmeras vezes em falas e depoimentos, é central para se compreender a cosmoacústica *Mêhĩ*; a percepção de um mundo onde tudo canta é recorrente nas narrativas e explicações, conforme veremos ao longo de todo o trabalho.

A história das músicas, ela já veio produzida pela natureza, que a natureza tinha que botar isso pra fora; pra quem? Para os *Mêhĩ* aprender e saber usar, saber o que é, pra no futuro eles

contar; porque às vezes nossos parentes falam: — Ah, nossa natureza, nossa Terra Mãe, e é Mãe mesmo, saiu de lá e vai morrer pra lá; pra nós veio uma coisa assim já bem legal, bem bonito, já veio pronto, aconteceu; não é teoria, e não é mito também, uma coisa que aconteceu e tá na prática, e tá no mundo; a gente fala assim, que o ouvidor, o pensador mais bonito da palavra, ele já veio pronto também pelo *Pahpãm* pra guardar — pra ouvir e ensinar as pessoas que não tinham escola. (Creuza *Prũmkwÿj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

A intrínseca relação que os *Mêhĩ* mantêm com a Terra faz com que ela seja considerada não apenas uma mãe e provedora de abundâncias, mas também a principal mestra, ou mesmo uma verdadeira escola onde necessariamente todos deveriam estudar; quando *Prũmkwÿj* enfatiza que seus conhecimentos “já vieram prontos”, diferencia-os dos conhecimentos elaborados pelo pensamento humano — para os *Mêhĩ*, as várias esferas do saber estão presentes e se manifestam na própria memória da Terra, que é mãe e mestra: “é uma coisa que aconteceu e tá na prática, tá no mundo, onde vivem as histórias antigas e as músicas originais”.

Há dez mil anos, o mundo falava com os índios Krahô. Neste tempo tínhamos contato principalmente com os bichos que iriam ensinar a cantar as músicas; como o sabiá, o macaco, o xexéu, o tamanduá, o peixe, e também o sol, a noite, o verão, o inverno, o gavião, o papa-mel, o *Cupêhti*, herói mítico, o *Cupêhkrãjakrôre*, a capivara, entre outros. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 62)

Para os Krahô, desde que o mundo é mundo as músicas já soavam; muito antes do surgimento dos primeiros *Mêhĩ* — filhos da Mulher-Cabaça — as músicas já existiam no universo. No corpo mítico-musical *Mêhĩ* estão as epistemologias e trajetórias de todos os seres que, atravessando o espaço-tempo, resistem, cantando e mantendo a memória ativa no Território; nos cantos *Mêhĩ* os conhecimentos da própria Terra vivem e se multiplicam em constante circulação geração após geração; o exuberante universo sonoro entoado através dos cantos por mulheres e homens *cerratensis* é cheio de significados e conhecimentos, uma ponte direta para se entrar em contato com o pensamento, a ciência e o viver *Mêhĩ*.

Os mais velhos sempre recorrem às narrativas ancestrais para explicar o mundo, esclarecer as principais questões da vida e aconselhar o povo; as cosmologias indígenas e suas músicas são lugares perenes e estruturais, e importantes referenciais filosóficos para formação

individual e para orientar as condutas coletivas — é na oralidade e através das narrativas e cantos que as teorias *Mēhĩ* seguem existindo e ensinando as novas gerações.

A música é fundamental para incentivar a nossa criança na concepção de mundo *Mēhĩ*. Para isso ela deve saber cantar, e também contar as músicas que são específicas para cada Festa. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 61)

O antropólogo Tukano João Paulo Barreto defende em sua tese de doutorado — intitulada “*Kumuã na kahtiroti-ukuse*: uma ‘teoria’ sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro” — que é nas cosmologias indígenas que se encontram as “teorias” nativas propriamente ditas. As bases de sua pesquisa foram os *Kihti ukũse*, narrativas míticas que contam sobre a origem do mundo e sobre o surgimento dos humanos, incluindo os *bahsese*, conjuntos de fórmulas, palavras e expressões especiais proferidas formalmente pelos especialistas *Pamurimahsã* e *Umukorimahsã*; para o povo Tukano, esses conhecimentos articulam verbalmente as qualidades curativas, preventivas e protetivas contidas nos vegetais e animais para tratar as pessoas; assim como usam os *bahsese* para limpeza e “descontaminação” dos alimentos, tornando-os próprios para o consumo humano (BARRETO, 2018, p. 64).

O autor relata que foi só quando passou a enxergar as narrativas ancestrais, *Kihti ukũse*, e as fórmulas orais dos *bahsese* como matéria-prima de suas análises é que compreendeu de fato que os conceitos propriamente nativos do seu povo se encontram ali.

Uma coisa eu aprendi: entender que as fórmulas de *bahsese* carregam consigo conceitos propriamente nativos. Foi a partir dessa sacada que comecei a levar a sério o exercício de reflexividade, tomando os *Kihti ukũse* e as fórmulas de *bahsese* como matéria-prima de minhas análises antropológicas, ou, talvez, filosóficas. Os *bahsese*, por exemplo, falam de substâncias curativas contidas nos vegetais. Para tanto, os especialistas lançam mão das taxonomias dos vegetais. Falam também das qualidades dos bichos, das qualidades dos fenômenos naturais e lançam mão dessas qualidades para abrandar a dor, para proteger o corpo, ou para transformá-lo. (BARRETO, 2018, p. 58)

Segundo Barreto (2021, p. 14), as teorias indígenas estão inscritas nas cosmologias de cada povo; os conjuntos musicais são como livros enciclopédicos abertos que fornecem os parâmetros filosóficos e éticos que dizem respeito ao ordenamento da vida na Terra.

Os conhecedores indígenas sempre começam a contar as narrativas míticas com a origem do mundo e a saga dos povos denominados de *pamuri-mahsã*, tomando-as como princípios e ordenadores do pensamento, fornecedores de elementos que possibilitam a construção de conhecimento Tukano. Elas são também uma forma de introdução de acesso ao arcabouço de conhecimento, colocando a localização exata do mundo e dos humanos no ordenamento cosmológico indígena. (BARRETO, 2018, p. 58)

Os Krahô, de forma similar aos *Yepamahsã* (Tukano), também percebem suas narrativas míticas como uma teoria que orienta sobre a organização e as dinâmicas do mundo, estabelecendo as etiquetas de convivência que devem vigorar entre a imensa diversidade de seres que coabitam o Território. Assim como os *kihti ukũse* dos Tukano — que falam de um tempo em que os humanos ainda não existiam — no *corpus*-mítico *Mẽhĩ* as narrativas que envolvem *Pyt* (Sol) e *Pytwrÿre* (Lua) estão na origem de tudo, e apontam condutas, ritmos e belezas expressas também nas músicas.

A Terra é mãe, é fonte e abundância; nela estão os conhecimentos que, assim como as músicas, nunca findam; nos cantos que brotam constantemente está a segurança da vida, a memória do mundo tem ritmo, movimento e regeneração.

Na Cosmologia *Mẽhĩ*, o firmamento é uma cúpula sustentada por grossos pilares denominados *Côjkwakat* (Pés-do-Céu), são eles que seguram o céu para que não desabe; antigamente os *Mẽhĩ* viviam junto ao Pé-do-Céu e os “civilizados” estavam do lado de fora dessa cúpula (MELATTI, 1978); a narrativa do *Khoikwakhrrat* (Pé-de-Céu) conta que *Cupẽxàj* (Pica-pau) de cabeça vermelha, guardião da Machadinha de Cantos, morava no Pé-do-Céu e foi ele quem entregou para *Pyt* (Sol) o *Hàc hô*, cocar de fogo, porque *Pyt*, criador da vida na Terra, era cantor e pode apará-lo.

Quando *Pahpãm* (Sol-Criador) criou o Cerrado, sem água, sem nada, né, que eu falei, sem caça nenhuma, só Mata virgem. Então, *Pahpãm* foi buscar o Cocar de cantor com o Pica-pau (*Cupẽxàj*). Esse Cocar (*Hàc hô*) era de fogo, aí jogou pra ele, ele aparou, levou. E toda a espécie de *Hàc hô* é como dizer que você é cantor — você fica com esse *Hàc hô*, você é

cantor, só cantor que usa. (José Miguel *Kõc*, Aldeia Pé de Coco, 2012, em ALDÉ, 2013, p. 31)

Apesar das intempéries, investidas, improvisos, e da inventividade constituinte de qualquer percurso, a firmeza do Pé-do-Céu, que é o próprio Maracá, garante o movimento e a respiração da Terra fazendo os ciclos girarem, também criativamente e poeticamente.

Nossa música tem a ver com os movimentos. Cada música tem seu início e final. Todas as informações musicais apontam condutas para o momento certo, para serem cantadas, garantindo a qualquer hora o ritmo certo, pertencente à beleza de se usar a música. Mantendo o ritmo e a beleza de cantar sempre, estaremos em dia com todas as forças de se manter Krahô. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 63)

Nas narrativas míticas e músicas ancestrais, se encontram chaves epistêmicas e pedagógicas que abrangem as mais diversas erudições, equilibrando relações interespecies e engendrando padrões éticos, estéticos e ecológicos bem definidos.

2.1.1. *Mam mẽ hũjarẽnxà*: onde vivem as histórias

Hũ ja rẽn xà tá em qualquer lugar da história, porque não tem uma justificativa de você falar que tá num [só] lugar, assim: tá lá no Mato, ou tá na casa, ou tá no Pátio; por isso que *Hũ ja rẽn xà* é parado no tempo parece, o lugar de todos os lugares; onde você chega, ele é pra tudo — *Hũ ja rẽn xà*; ele tá parado assim no meio, porque onde você vai, você vê, você tá contando; pode estar no Mato, pode estar dentro d'água, pode estar dentro da casa, é isso; sem tempo, não tem o lugar dele fixo, não tem; então ele é parado no meio do tempo, mas ele não tem lugar — qualquer momento e lugar ele vive; você pode estar deitado, pode estar sentado, pode estar andando, mas se tu quiser pensar na história, pensar na música você acessa esse lugar; acessa o lugar e não tem: — Aí eu vou sentar para eu fazer isso e procurar, *Mãm me hũ ja rẽn xà*, não: você tá andando, pensou, no ato do momento, o arquivo tá ali; a gente tem que pensar que é o arquivo parado, qualquer momento você entra nele; porque o computador daqui dois, três dias tá com problema, quebra, some, aí eu quero procurar e não acho; então ali, você tá com ele no tempo, você pode fazer o que quiser mas você vai lembrar, em alguma viagem,

algum lugar que você tá indo, você quer encontrar uma pessoa para contar uma história no tempo, tá parada ali te esperando, aí você já entra no arquivo da história. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Hũ ja rẽn xà é um arquivo aberto, permanente, um dispositivo disponível, um acervo de memórias milenares acessível de qualquer lugar e em qualquer tempo — talvez algo como a nossa “nuvem virtual”; a professora detalha que *mãm* é algo antigo, *me* designa coletividade e *hũjarẽnxà* se refere às histórias e músicas ancestrais, então a expressão *mãm me hũ ja rẽn xà*¹¹⁸ diz respeito a uma oralidade originária que envolve a relação inerente dos *Mẽhĩ* com o planeta, suas teorias e musicalidades — “pra nós veio uma coisa assim já bem legal, bem bonito, já veio pronto, aconteceu”, comenta *Prũmkwỳj*.

Mãm mẽ hũjarẽnxà fala de uma memória que atravessa o tempo, um lugar imaterial e tangível simultaneamente; lugar de sabedoria e beleza, um arquivo no tempo presente, transcendente; podemos dizer então que “*mãm hũ ja rẽn xà*” faz referência a um patrimônio imaterial milenar cujas fontes de origem estão no próprio cosmos, que canta.

Mãm mẽ krer xà ja rẽn xà são as antigas músicas que os mais velhos cantavam; e de onde veio as músicas? As músicas veio uns das próprias árvores, do *Teti*, o Jatobá, é a pintura do Jatobá, ela que conta dela; às vezes elas [as árvores] falam do lugar delas, de onde que elas ficam, de onde que elas são, elas mesmas, as árvores mesmo falam do próprio organismo, da nascente, do lugar que elas ficam. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Prũmkwỳj nos explica que os conhecimentos tradicionais do seu povo não estão guardados em suas mentes, mas fora das pessoas, nos próprios mundos vivos por onde os *Mẽhĩ* também transitam; nesses lugares onde a biodiversidade se expressa as histórias e músicas se reproduzem organicamente; foram os animais, vegetais e demais sujeitos da Biosfera que trouxeram os repertórios que os Krahô cantam; o ancião Getúlio *Krwakraj* nos explica que cada espécie vivente tem sua própria Cantiga:

¹¹⁸ Prum relata que o termo *Mãm mẽ hũjarẽnxà* foi usado enquanto pesquisavam no Centro de Pesquisa do CTI: “No mais antigo, que a gente fala, que ouviu muitas histórias e tava querendo a renovação dessas histórias lá no *Pĩnxwỳj* (Centro de Pesquisa em Carolina - MA) onde tem as gravações, falamos que é *Mãm mẽ hũjarẽnxà*.” (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022).

Todos os bichinhos têm as cantigas, ele mesmo canta: o Tatu canta, nele mesmo, ele mesmo se canta, todos os animais; as plantas é a mesma coisa, até a palmeira, a palmeira que é o Buriti, tem as cantiga dele. (Getúlio *Kruwakraj*, Diamantina, 2012, em ALDÉ, 2013, p. 51)

Na percepção *Mêhĩ* cada sujeito deve solar bonito sua melodia, se “amostrando” publicamente com sua voz, sem timidez ou vergonha, compartilhando seu mundo no território — “o jeito de olhar dele já é o território dele, onde ele canta, onde ele roda” (*Hũhtê*) — expressando sua natureza singular integrada com a composição maior; todos, animais, aves e árvores, como as Araras e Jatobás, solam suas cantigas destacando seus nomes, que em si mesmos já são cheios de importâncias. Cada espécie traz em si a história, os vínculos e os papéis daquela voz na acústica do Mundo; a precisão das performances de cada um nessa grande teia de interrelações vivas mantém o sistema Biogeográfico do Cerrado bem assegurado e de pé.

O termo *Ahcunĩ jarkwa* traz esse profundo e antigo envolvimento entre tudo e todos efetivado no âmbito das sonoridades; *Ahcunĩ jarkwa* é sobre as músicas que vêm da Mata, os cantos-falas de cada ser, é o conjunto das várias linguagens da diversidade; é sobre uma comunicação que dá conta dos sentidos e significados de cada espécie, respeitadas em suas alteridades e nas relações micro e macro ecológicas que sustentam os ambientes.

É esse envolvimento da natureza, que os *Mêhĩ* falam *Ahcunĩ jarkwa*, porque os animais cantavam, as árvores cantavam também; aí quando eles paravam de cantar, eles davam o nome — quem estava cantando? Aí falavam: — *Panairé* [Ararinha], e se fosse Jatobá eles falavam também, *Poipar*¹¹⁹ — então cada pássaro falava sobre seu nome, falava sobre o território; o que o nome significa para o grupo dele, o nome do pássaro; a música já fala da natureza, onde ele anda, procurando o que; já é o jeito de olhar dele, já é o Território dele, onde ele canta, onde ele roda, para as pessoas conhecer que ele mora naquela região, na Chapada, ou Mato, ou que seja na beira do rio; então é isso que é *Ahcunĩ jarkwa*; é muito complicado, eu fico assuntando essa palavra, *Ahcunĩ jarkwa*; é difícil, se a pessoa não souber explicar, ou não souber falar, ela não explica direito.” (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, 2018)

¹¹⁹ *Poj* = Jatobá; *Par* = pau, pé, madeira.

O Território é um grande corpo sonoro vibrante que expressa sua diversidade também acusticamente; nos ouvidos *Mêhĩ* tudo canta, absolutamente tudo que conhecem pelo nome tem seu próprio canto. Tudo que existe no mundo canta e é cantado pelos *Mêhĩ*, todas as espécies da fauna, flora e também os minerais e todos os outros seres sempre se expressaram cantando; foram eles que ensinaram aos Krahô os repertórios que até hoje movimentam e alegram as Aldeias e o próprio Território.

Sabendo que no Cerrado encontra-se a segunda maior e mais antiga biodiversidade existente no planeta, e que os *Mêhĩ* mantêm um sistema acústico-musical que dá conta de “homenagear cantando”, digamos assim, todas as espécies — significa dizer que estamos diante de um Sistema Cosmoacústico composto por centenas, talvez milhares de cantos. A circulação desses imensos conjuntos musicais mantêm vivas informações e princípios epistemológicos milenares. Nesses cantos estão os conhecimentos da própria natureza das coisas, que se espalha feito rama e flui feito córrego, desde o início dos tempos.

A importância da música é isso, a música é ligada em tudo, tudo; é do pajé, da natureza, das árvores, tudo aquilo que a gente conhecia, tudo que a gente conheceu, vê, pelo tamanho, qualidade, de que jeito que é, que o Krahô sabe considerar pelo nome, nós cantamos; tudo que tem seu nome próprio, tudo, tudo que tem seu nome, é cantado. (Gregório *Hũhtê* Krahô, jan. 2019¹²⁰)

As Cantigas, assim como as espécies, atravessam o tempo juntas, justamente por serem coletivas, por serem populações — o som, a ciência e o papel de um determinada espécie na Terra já vêm de muito longe e seguem sendo, sem cessar, de um indivíduo a outro (COCCIA, 2018), carregando sempre e sempre aquela mesma beleza, as qualidades e propriedades daquela singularidade.

Para mim, compor é algo muito fácil. Minha cabeça é uma fonte, uma nascente. E uma nascente quer que alguém venha buscar a água, que vai sendo substituída. Eu tenho sempre que compor porque minha cabeça se enche de ideias. (Hermeto Pascoal, em ZAGO, s.d.)

¹²⁰ Em entrevista para a autora em Goiânia.

Mãm mẽ hũjarẽnxà são todas essas histórias e cantos milenares, nascentes porque contínuos, esculpidos no ar, na acústica do tempo em múltiplas vozes, literaturas da Terra, cantigas da Biosfera; *Ahcunĩ jarkwa* são as vozes do Cerrado, a linguagem e musicalidade de todos os seres que cantam suas vidas e se apresentam cheios de si, com suas memórias ancestrais seguras no mundo vivo.

Mãm mẽ hũjarẽnxà é memória, ciência e filosofia, são as teorias de uma cosmologia; *Prũmkwỳj* nos ensina por metáforas e poesias: um arquivo parado no tempo, é como um HD; trata-se de um saber ancestral que ocupa um lugar próprio, forte e original, sempre acessível — algo que se mantém de pé desde sempre com sua raiz cósmica e profunda:

Krwrzá é coisa assim de ficar em pé, *xá*¹²¹, *haxá*; lugar é *haxá*, que você pode meter uma coisa, ou você pode olhar que é o lugar; lugar, assim, você pega o copo e tem o lugar, *haxá*; *haxá* é o lugar da coisa que você pegou e tá só o lugarzinho, *haxá*; *harenxá* é contar história, e *xá* é lugar; *mãm mẽ hũ ja rẽn xà* é muito antigo; *mãm* é na frente, que veio primeiro, antigo, ancestral; *me* é coletivo; *ja rẽn xà*, ele tá contando, tá explicando uma história; *hũ* é quase uma mão; *mãm me hũ ja rẽn xà* é um arquivo parado no tempo; um HD com memória segura. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

As histórias e memórias ancestrais, ou as teorias do mundo, *mãm mẽ hũjarẽnxà*, sempre estiveram presentes independentemente do período e do contexto histórico, porque fazem parte da própria constituição planetária; se as narrativas e músicas são conformadas pelo universo, elas também o conformam. Estão fora do tempo porque perenes estão sempre disponíveis para ir ao encontro de quem as queira:

[...] porque onde você vai, você vê, independente de onde esteja ou em que momento esteja, elas vivem; [...] o lugar de todos os lugares, onde você chega, ele é pra tudo, *hũ ja rẽn xà*, basta querer que a pessoa vai lembrar; [...] se tu quiser pensar na história, pensar na música, você acessa esse lugar; [...] *mãm mẽ hũjarẽnxà* é o arquivo da história, parado e aberto para os *Mẽhĩ* se utilizar dele para viver. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

¹²¹ *Xá* é o mesmo que *kwỳj*; alguns nomes têm *xá*, e alguns têm *kwỳj*.

2.1.2. Narrativa: *Wýhtỳ* do *Crôre* (Caititu) e o fim da Aldeia Grande dos Animais – por Creuza *Prũmkwỳj*

A história de quando o *Crôre* [Caititu] era *Wýhtỳ* é bem do começo da vida dos pássaros que conversavam ainda; esse *Wýhtỳ* era um Caititu, os animais tudo moravam juntos na Aldeia, eles tinham Aldeia, cada um tinha uma casa; esses pássaros juntou e fez o *Wýhtỳ* com o *Crôre*; o *Wýhtỳ* é a pessoa, a pessoa que é *Wýhtỳ*, não é só o nome; então a pessoa é *Wýhtỳ*, aí a casa do *Crôre* é a casa do *Wýhtỳ*; então todos os *Craire* [Papagaios], *Tuhre* [Rolinhas]¹²², *Mãã* [Emas] e *Po* [Veados], todos juntaram e fizeram o *Wýhtỳ* do *Crôre*; e eles conversavam e eles cantavam, e eles cantavam no pátio, eles corriam com o *Crow* [Tora de Buriti], eles faziam tudo, e o que foi que aconteceu?

Foi por causa do Beija-flor que xingou o *Cuwên kijapjê*¹²³ e por causa da morte do Beija-flor¹²⁴, eles se dividiram e cada um foi embora; cada um deu o nome, então foi saindo da Aldeia, esparramou.

Pra você ver, eram unidos os passarinhos, falavam a mesma língua quando deu essa briga; pra tu ver, a história do povo indígena hoje parece a história desses passarinhos; aí teve essa morte, e da morte, cada um foi caçar seu lado, caçar seu lugar para ficar; um foi pra Chapada, outro pro Mato, outro foi pro Rio, aí esparramou todos; essa história que é antiga os *Cupê* não conhecem. Aí vem uma questão, eles mudam por causa de quê? Porque no começo já vinha dos pássaros, então quando os passarinhos começaram a mudar, todos saíram.

O *Krenre* [Periquito]¹²⁵ foi arrumar:

— Nós agora vamos morar na Chapada, vamos comer o que lá?

— Vamos comer flor de Puçá, bichinho, fruto do Mato.

E foram embora.

A Ema:

— E agora? Vamos pra onde?

— Vamos pro meio da Chapada porque agora nós não vamos morar junto mais.

¹²² Rolinha Branquinha e Rolinha Vermelhinha.

¹²³ Ave preta com bico prateado; tem o *Cuwên caxàc*, que dá na beira do rio, e o *Cuwên kijapjê*, que é do Cerrado e foi quem matou *Junre* (o Beija-flor).

¹²⁴ Melatti registrou o mesmo mito, mas em versão na qual é o Beija-flor que mata outra ave.

¹²⁵ *Krenre* (Periquito) é da metade *Wacmējê*, e gosta da Chapada para onde se dispersam, ambiente claro e solar; é com suas penas que se enfeitam as crianças desse partido por ocasião de alguma cerimônia que exija empenação.

Aí foi esparramando, cada um tomou um rumo e um lugar para ficar. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

2.1.3. Narrativa: A morte do Beija-flor – por Creuza *Prũmkwỳj*

Veio o Beija-flor beber água e a mulher estava lá ainda, aí o Beija-florzinho bebeu, arribou a cabeça e viu o passarinho (não sei o nome em *Cupẽ*, ele tem o cabelão grande), e quando começou a vir, falou:

— Quem é aquele buchudinho que vem ali, feio demais?

Aí o Beija-flor falou pro *craré* [filho] dele:

— Não fala isso, não, ele escutou, ele pode me matar.

A mãe do Beija-florzinho falou:

— Meu Deus do céu, pra que tu fica falando isso, eles vão matar teu pai!

Aí o Beija-flor foi beber água de novo sozinho, e esse passarinho do cabelão grande, barrigudo, estava lá banhando, e perguntou:

— Por que você não dá conselho pro seu filho não ficar olhando as pessoas, e ficar xingando?

O Beija-flor tentou justificar:

— Eu já falei pra ele, você pode desculpar ele, já conversei com ele.

Mas o outro estava irredutível:

— Você vai pagar por não dar conselho pro seu filho, não é toda coisa que acha feio que é pra tá falando não.

Aí ele pegou o Beija-florzinho e afogou ele, aí foi embora, o Caititu já veio, olhou:

— Meu Deus do céu, mataram o *Junré* [Beija-flor]!

Voltou pra trás e falou:

— Agora não vai ter a festa mais, a festa do *Wỳhtỳ* encerrou.

Pegou o *craré*, levou pro pátio, jogou borraio na cabeça do menino que era do *Crôre* [Caititu], os pássaros conversavam, aí jogou borraio na cabeça do *Crôre*, aí pronto, agora não tem mais Festa do *Wỳhtỳ*.

(Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

2.1.4. Separando e ensinando as músicas para os *Mēhĩ*

Depois da Aldeia Grande que não deu certo, não deu certo ali pra terminar o *Wỳhtỳ*, o Sabiá já levou com a intenção de ensinar Krahô a aprender assim que saiu daquela Aldeia Grande; o Macaco já saiu com experiência de ensinar Krahô também a aprender; os legumes mesmo, Batata, Milho essas coisas, já saíram também com plano assim pra ensinar Krahô a cantar; o Lambuzinho também, já saiu com experiência de ensinar os Krahô pra aprender a cantar, e o Canarinho também já saiu daquela Aldeia Grande. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Quando a Aldeia Grande se desfez, cada animal seguiu seu rumo, cada um iria em busca de uma nova morada de acordo com suas características e necessidades; alguns deles que já eram exímios cantores e mestres e quando se esparramaram, foram com aquele propósito firme de repassar seus saberes e repertórios para os *Mēhĩ*; aves como o Sabiá, o Lambuzinho (*Ahtor*) e o Canarinho foram alguns dos que trouxeram suas músicas e sabedorias, também o Macaco com seu vozeirão e alguns vegetais da roça, como o Milho (*Pohy*), Batata Doce (*Yat*), Abóbora (*Cucon*); todos eles mestres que vieram pessoalmente trazendo seus cântos e seus conhecimentos para os *Mēhĩ*.

Se fosse até finalizar [o *Wỳhtỳ*], às vezes todos esses pássaros que são sabedoria já iam cantar todo mundo, pra ensinar; aí que vem, cada qual encontrou, cada um desses animais, dessas espécies, encontrou com um *Mēhĩ* e ensinou.

— Olha, a partir desse momento você vai cantar assim e assim.

E já deu inteligência pra aquele *Mēhĩ*, sem gravador, sem ter nada, mas já deu aquela sabedoria; a própria ciência imitou, e *Mēhĩ* foi lá e aplicou mesmo, pro seu povo, e logo com o projeto que é mais forte.

O povo *Mēhĩ* foi ensinado pelo Macaco, pelo Sabiá; por exemplo: o Sabiá cantou aqui e todo mundo já gravou, incorporou em todo mundo, e a mesma coisa o Macaco; fizeram cantoria, o *Mēhĩ* que foi lá durante a cantoria escutou, aprendeu e voltou pra comunidade — cantou e todo mundo aprendeu.

Então vem aquele ímã de sabedoria que a gente não percebe, então muitos bichos ensinaram Krahô a aprender a cantar; a Chuva ensinou Krahô a aprender a cantar, o Sol ensinou *Mēhĩ*

a aprender a cantar; se não fosse a Aldeia Grande dividir, se não fosse isso, todos já teriam aprendido a cantar ali mesmo.

Mêhĩ não participou da Aldeia Grande, mas o *Mêhĩ* já existia naquela época, mas *Mêhĩ* não sabia cantar; eles mesmos faziam invenção da música, aí só cantavam três músicas naquela época, cantavam:

Caprãre, Caprãre, xwanaa acààre
Caprãre, Caprãre, xwanaa acààre

Mã pôj ii, Mã pôj ii, mã croojo pêrê
Mã pôj ii, Mã pôj ii, mã croojo pêrê

Aquêt têjê te pryy cahtiri tô ipê hajooti
Aquêt têjê te pryy cahtiri tô ipê hajooti

Só cantavam essas três, mais nada, não tinha mais outra música; depois que os bichos fizeram a Aldeia, ali já começou, e cada qual terminou quando os bichos espalhou:

— E agora vou lá no Krahô, vou lá no *Mêhĩ*.

E cada um chegou lá e ensinou os seus projetos, e *Mêhĩ* aprendeu aqueles projetos de cada repertório, então o surgimento das *increr* [músicas] foi assim.

(Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Prũmkwỳj pondera que se a Aldeia Grande não tivesse acabado talvez os processos de aprendizagem dos cantos teriam sido diferentes, talvez tivessem se difundido mais integradamente, mas como ocorreu essa divisão o repasse acabou sendo assim, em separado mesmo, a aprendizagem dos cantos sempre se deu entre um Mestre-animal e um aluno *Mêhĩ*; cada Mestre já tinha seus próprios projetos e repertórios com tudo muito bem amarrado e sistematizado, pra repassar; cada aluno, por sua vez, também já tinha aquele dom e preparo próprio, aquele ímã pra atrair mestres e músicas; naquele tempo os Krahô sabiam apenas três cantigas que cantavam sempre; os animais a par disso se empenharam bastante porque sabiam o quanto os *Mêhĩ* precisavam dos demais cantos pra poderem viver bem.

Foram os Mestres-animais com suas visões e tecnologias que selecionaram os *Mêhĩ* aptos para aquela aprendizagem; deveria ser alguém já preparado, com os resguardos em dia, boa audição, percepção fina e muita coragem, deveria ser um *Mêhĩ* inteligente e com boa memória, capaz de assimilar todo o Sistema que lhe seria colocado, a aprendizagem deveria se dar de um jeito bem “afirmado mesmo, pra não errar, como fosse fita, como fosse *pendrive*

com a música de cada estrofe”; os Mestres-animais sabiam para quem entregar seus cantos, e geralmente era para um *Wajaca* (Pajé).

Ele¹²⁶ mesmo selecionou, como é do Mato, o bicho é do Mato, na ciência dele, ele tem uma visão, assim como aparelho, e vai selecionar aquele *Mêhĩ* competente; ele tem comportamento bom, ele tem ciência, ele tem respeito, e aquele outro *Mêhĩ* não tem comportamento, então vamos deixar, vamos dar um jeito; assim ele vai marcando, vai marcando; ou mesmo ele vai colocar na sabedoria dele, você não vai perceber, mas de repente vai cair uma ideia na cabeça:

— Não, agora eu vou lá pra roça.

Aí, ele mesmo coloca a vontade de ir pra roça, invés de tu ficar lá na Aldeia, vai pegar as coisas.

— Não, mulher, eu vou lá pra roça. [diz o marido]

— Mas o que é mesmo? [a mulher pergunta]

— Não, eu vou lá resolver, eu vou rápido. [diz o marido]

Porque [o animal] já colocou pra encontrar com você, então você saiu pra ir pra roça sozinho, e o bicho vai lá encontrar com você; chegando lá vai transformar como *Mêhĩ* mesmo, conversando, não faz aquele medo.

Tem dois tipos de você encontrar com os bichos; tem bicho que não vai fazer medo pra você, vai transformar que nem gente, e tem bicho que vai fazer o medo, e não vai transformar logo não; ele vê se você tem coragem mesmo, até que vai se amostrar de verdade.

Então o surgimento das *increr* [músicas] foi assim, e o *Mêhĩ* foi lá e encontrou;

— E fulano, seu nome?

Vai contar do nome, e vai conversando.

— Então tá, vim pra ensinar isso e isso, quero que você vai gostar dessa música.

E *Mêhĩ* fala assim:

— Eu gosto, eu gosto.

Aí ele vai colocando todo o Sistema dele pra poder ficar sabendo tudo; o Sistema mesmo, aqui já coloca tudo, afirmado mesmo, pra não errar, como fosse fita, como fosse *pendrive* com a Música de cada estrofe.

E chegando lá o *Mêhĩ* vai aprendendo, e chega na sua comunidade; naquele tempo era respeitado quem chega com a informação da natureza assim para o seu povo — o povo dele

¹²⁶ O animal mestre dos cantos que irá ensinar um Krahô a cantar.

fica alegre, reúne todo mundo; e quando eles pedirem pro povo:

— Agora vocês vão pintar, vão cortar Tora, quero que se animem porque é a Música.

Todos vão acompanhar tudinho que aquelas pessoas pediram; aí, tal hora que marcou com o seu povo, todo mundo vai ficar junto, junto, junto — é ali que vai ter a apresentação, e vai apresentar o que aprendeu.

É ele cantando aqui e o bicho que ensinou tá lá de olho nele pra não errar, de longe tá conectado, tá conectado de longe, é só ele que sabe, aí já vai cantar tudinho; ao mesmo tempo que tá cantando, aquele Sistema do bicho já vai abrir toda a memória do povo dele, pra gravar mesmo.

Então, naquele tempo foi assim, foi assim, o bicho chegou mas não chegou presenteando todo mundo, foi um de cada; cada um ensinou um Krahô a aprender, pro *Mêhĩ* ensinou dessa forma.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

O Mestre-animal se transformava como gente pra conversar e dar o presente para aquele *Mêhĩ* selecionado; como bom *Wajaca* (Pajé) o *Mêhĩ* gravaria tudinho com facilidade porque já estava pronto para receber aqueles conhecimentos; ao retornar à sua comunidade era recebido com alegria e curiosidade; os ensinamentos trazidos de fora da Aldeia, diretamente do Cerrado, eram muito valorizados; “naquele tempo era respeitado quem chegava com a informação da natureza assim para o seu povo”; a comunidade toda se juntava para saber e aprender, era Festa, todo mundo se pintava e se enfeitava para poder participar; e foi assim que os animais-mestres dos cantos foram repassando seus repertórios para os Krahô, contando sempre com a ajuda dos *Wajacas*.

Para os *Mêhĩ* existe uma tecnologia que não é uma coisa visível, você não vê não, mas a gente compara, a gente entende, porque só pra ser Pajé, já vem exemplares; porque o Pajé fala, e quando pega aquele cachimbo natural, cachimbo indígena que a gente faz com a palha, fumando, fumando, fumando a fumaça, não é que vai estar incorporando, é que a fumaça entrou e a visão mudou, e quando a visão do Pajé muda, não tem esse carro não, não tem nada, é só o limpão mesmo, só limpo; então essa característica vem antes, desde a origem, então é assim. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2022)

Foram vários os Mestres-animais que ensinaram os repertórios de cantos para os *Mêhĩ*, e por isso também são variadas as narrativas que contam sobre esses episódios; dentre esses professores especialistas os mais citados são: *Pêhàre* (Xexéu), *Ahtore* (Lambuzinho), Sabiá, Canarinho, Macaco, Jacaré, os Peixes, Boi Marinho, a Batata (*Jât*) e o Milho (*Pohy*); dentre as aves-mestras, *Pêhàre* (Xexéu) e *Ahtor* (Lambu) se destacam por serem especialistas no Maracá e terem trazido extensos *Cuhtojcrer*, repertórios de Maracá (*Cuhtoj*) para os *Mêhĩ*.

Lambuzinho e *Pêhàre* [Xexéu] foram alguns dos artistas pássaros que ajudaram a cantar, não só colocar a estrofe de música como *Xycxyc*, *Xycxyc-re* [Gafanhoto, Gafanhotozinho da Chapada], que só têm aquelas músicas; mas *Pêhàre* não, *Pêhàre* é um dos pássaros que colocou mais músicas, ele é o dono de muitas músicas; *Ahtore* [Lambuzinho] só foi aprender mesmo com o Maracá; *Pêhàre* junto com o *Ahtore* ali é só as práticas de cada um — *Ahtore* é com o Maracá que é bom, e o *Pêhàre* com as músicas no *kra* [cabeça] também.

A natureza fez o *Ahtore* pra poder estar cantando com o *Cuhtoj* [Maracá] de acordo com o que *Pêhàre* colocou nas músicas, no ritmo, tudinho, e *Ahtore* começou de acompanhar; aí, como *Pêhàre* que fez as músicas, voltou a acompanhar também com o Maracá pra poder pegar metade do *Ahtore*.

Mas a inteligência do *Pêhàre* foi mais, foi ele que fez inúmeros e inúmeros *increr* [cantos], e todas as *increr* [músicas] que é de pulo, é de dança, dança dos *mepru*, danças dos *mentwajê*, na *Wÿhty*, tudo é do *Pêhàre*, então é super importante.

Em relação ao *Cuhtoj*, ao seu surgimento, foi super importante quando o *Pêhàre* pensou em fazer música, mas não com o *Cuhtoj*, só depois essa música foi pensada pra ser cantada com o *Cuhtoj*.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

2.2. Na Biosfera, a origem dos repertórios musicais

2.2.1. As três camadas da Biosfera e os *Wajacas* (Pajés), receptores de cantos

“O meu chapéu é o alto do céu.”

(dito popular cantado por Naná Vasconcelos)

Para os *Mêhĩ* a palavra *Pon* é toda a vida existente dentro da grande abóbada terrestre sustentada pelos Pés-do-Céu; *Pon* é formada por três níveis: o celeste, chamado *Côjkwakat* (Pé-do-Céu), o intermediário, a terra, chamado *Pie*, e o mundo subterrâneo, *Crowkôti*, que significa “grande buritizal” — *Pon* é o conjunto de todos os ecossistemas e seus habitantes.

A Biosfera é como se fosse *Pon*, onde que tem vida, onde que tem humanos, seres vivos, onde que tem insetos, onde que tem animais, floras, essas variações de muitas e muitas espécies; as espécies que são existentes, que têm vida, principalmente os homens e mulheres, nós, que somos *Mêhĩ* e *Cupê*; essa agrupação que forma o planeta, a vida, nós *Mêhĩ* falamos de *Pon*; é um espaço muito grande, muito, que é esse espaço que a gente consegue ver no mundo e no céu. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 28 de setembro, 2023)

A palavra *Pon* compreende as três esferas de vida existentes no nosso planeta e que os *Mêhĩ* denominam:

- 1 - *Côjkwakat*, a camada celeste, nome que designa o Pé-do-Céu;
- 2 - *Pie*, a camada terrestre;
- 3 - *Crowkôti*, a camada aquática, termo que significa “grande Buritizal subterrâneo”.

Essas três esferas coincidem com o que nós chamamos respectivamente de atmosfera, litosfera e hidrosfera, e por isso traduzimos *Pon* como Biosfera¹²⁷; porém, existe uma diferença

¹²⁷ O termo biosfera foi criado pelo geólogo Eduard Suess em 1875 e consiste no espaço povoado pelos seres vivos. Está incluída no âmbito da geosfera e é composta pela camada superior do solo (litosfera), as águas continentais e oceânicas (hidrosfera) e a atmosfera. Contém o solo, o ar, a água, a luz, o calor e os alimentos, elementos que fornecem as condições necessárias para o desenvolvimento e manutenção da vida no planeta.

radical na compreensão desses termos por parte das duas culturas: se para ambas a Biosfera, ou *Pon*, engloba toda a vida existente nessas três camadas, a noção do que é vivo difere — enquanto para o Ocidente o reino mineral é inanimado e sem vida, para os *Mêhĩ* serras, pedras, grutas, astros, rios, nascentes, estrelas não só são seres vivos, mas sujeitos com sua singular agência, humor e musicalidade; na Cosmologia *Mêhĩ*, as músicas ecoam da própria Terra viva e têm origens variadas.

A música veio da origem que é embaixo do *Co* [Água]; a música também saiu de cima do *Piê* [Terra]; e as músicas também vieram lá do Céu; então tem três fontes, porque na ciência do Krahô tem três Mundos. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

As fontes ancestrais dos repertórios de cantos brotam nessas três camadas da Biosfera; os cantos que os Krahô movimentam até hoje em suas Aldeias vieram desses três mundos expressos pelos seres vivos que os compõem: do *Côjkwakat*, reino celeste, do *Pie*, terrestre, ou do *Crowkôti*, aquático. Desde que os mundos são mundos, as músicas sempre existiram; muito antes do surgimento dos primeiros *Mêhĩ* — filhos da Mulher-Cabaça — as músicas já soavam no universo.

No depoimento a seguir *Hũhtê* explicita mais uma vez que a música existe desde muito antes do surgimento da Mulher-Cabaça, mencionando alguns dos principais nomes de Mestres-animais e de Pajés receptores dos cantos responsáveis por ensinar os diversos repertórios do povo Krahô.

Então a origem que eu falo, é de onde que vêm as músicas; porque quando nós surgimos através da Cabaça — que Deus fez a mulher Krahô para *Pahpãm* [Sol Criador], e fez outra pro Lua — Krahô não saiu junto com a música não, foi só depois; depois que veio o *Homo sapiens* que é *Tyrkrê* e mais *Hartât* e mais *KoK* [*Kohkot Jô Tom*] que era um Krahô sábio mesmo, que transformava em pássaro, voava, tudo; *Awke*¹²⁸ saiu e não trouxe as músicas; os que trouxeram as músicas para o Krahô foram esses animais, e esses dois gente também, *Cupêhti* e o *Cupêhkrãjkrôre*, e o Sabiá, Xexéu, [Boi] Marinho, Peixe. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

¹²⁸ Nem todos os personagens míticos foram portadores de músicas; *Awke*, por exemplo, não trouxe canto algum.

Como vimos, foi só depois que a Aldeia Grande se desfez e a biodiversidade se espalhou pelo Território inteiro, que alguns Animais-mestres passaram a ensinar seus conhecimentos e repertórios para os *Mêhĩ*; são muitas as narrativas que contam sobre como se deram os encontros e visitas, que possibilitaram aos *Mêhĩ* a aquisição do Corpo mítico-musical no qual vivem desde então; essas narrativas se assemelham entre si em alguns aspectos, e talvez o mais explícito seja o recorrente protagonismo dos *Mêhĩ*-Pajés como receptores de cantos colhidos diretamente de suas fontes originárias; foram Pajés ancestrais como os citados *Tyrkrê*, *Kohkot Jõ Tom* e *Hartāt* que, depois de terem aprendido com outras populações fora da Aldeia repertórios de cantos diversos, os trouxeram para dentro de suas comunidades, que rapidamente os aprenderam e adotaram como filhos.

E todo esse movimento de *Hachô* que é Cocar, é filho das pessoas, é filho das pessoas como a cantoria, cantor, que é seu filho. (José Miguel *Kõc* Krahô, Aldeia Pé de Coco, 2012, em ALDÉ, 2013, p.13)

Além dos três Pajés “*Homo sapiens*”¹²⁹ mencionados, o depoimento faz referência a dois “humanos-estrangeiros”, ou pessoas não-*Mêhĩ*, conhecidos como *Cupêhti* e o *Cupêhkrãjkrôre*; eles tiveram papéis importantes na entrega de grandes e específicos repertórios; sempre que falam nesses dois Mestres eles aparecem emparelhados, mas nas versões que registramos da narrativa de *Cupêhkrãjkrôre*, *Cupêhti* não aparece, então não sabemos exatamente a relação que os aproxima além desse primeiro nome, *Cupê*, e de serem fontes de cantos; apesar de não termos registrado a narrativa de *Cupêhti*, sabemos que trata-se de um homem grande que ficava no alto de uma Serra entoando seus cantos — certa vez José Miguel, respondendo à pergunta de um jovem, disse que *Cupêhti* era namorador.

Já sobre *Cupêhkrãjkrôre*, que literalmente significa estrangeiro do cabelinho enroladinho, sabemos um pouco mais; ele era um homem negro bem pequenininho, todo enfeitado com seus cachinhos enroladinhos; de dentro do cupinzeiro *Cupêhkrãjkrôre* entoava seus cantos a tarde inteira. Apresentaremos nas próximas páginas algumas versões e explicações sobre ele.

Dos Mestres-animais nominados ao longo da pesquisa, apareceram: *Xwycre* (Sabiá), *Pêhàre* (Xexéu), *Cupêxàj* (Pica-pau), *Xwycre* (Sabiá), *Ahtor* (Lambu), Canarinho, *Miiti*

¹²⁹ A referência aos *Homo sapiens* tenta situar a antiguidade desses heróis míticos nos termos das aulas de arqueologia que *Hũhtê* assistiu enquanto aluno da universidade.

(Jacaré), Boi Marinho, *Tep* (Peixes), *Tere* (Lontra) e o Macaco. Todos esses mestres dos cantos trouxeram repertórios específicos ligados aos seus “mundos”, que foram apreendidos e até hoje são entoados nas Aldeias *Mêhĩ* obedecendo a um conjunto importante de regras que envolve espaços cerimoniais corretos e horários exatos, além de outros tantos preceitos que aos poucos vamos conhecendo.

Veremos que em todas as narrativas que tratam da origem dos cantos é dado um realce especial aos ambientes-mundos onde os Mestres-animais convivem, fazem Festa e ensinam seus repertórios; e esse é outro ponto significativo comum nas narrativas em questão: cada uma se situa em uma das camadas da Biosfera, fator determinante na caracterização e organização do Sistema de cantos *Mêhĩ*; ainda nessa perspectiva de relacionar as diferentes camadas da Biosfera com as narrativas e personagens citados por *Hũhtê*, observa-se que:

- Vinculam-se à esfera celeste a narrativa de *Tyrkrẽ*, que vai até o céu onde aprende com as aves seus cantos, e todas as narrativas que envolvem os Mestres-aves, como as do Xexéu (*Pêhàre*), Sabiá (*Xwycre*), Lambu (*Ahtor*), *Cupêxàj* (Pica-pau), entre outros;
- Vinculam-se à esfera hídrica as narrativas de *Tep Tere* (Peixe e Lontra) e *Kohkot Jõ Tom*, que aprende com *Miiti*, o Jacaré, grandes repertórios, e todas as narrativas que envolvem Mestres como o Boi Marinho, os Peixes e a Lontra, entre outros;
- Vinculam-se à esfera terrestre as narrativas de *Cupêhti*, *Cupêhkrãjkrôre*, *Hõpôrcatê* e *Hartât*, entre outras.

As narrativas mencionadas não são as únicas, mas com certeza são referenciais sobre as origens do Corpo mítico-musical Krahô; trouxemos quatro delas na íntegra nas seguintes versões: a do *Kohkot Jõ Tom*, contada por Dodanin *Piiken*; a de *Turkren*, contada por Secundo Krahô; a de *Tep Tere*, contada por Getúlio *Krwakraj*; e a de *Pêhàre* (Xexéu), contada por Gregório *Hũhtê*. Outros depoimentos e explicações sobre esses personagens míticos registrados entre 2011 e 2024 somam-se ao texto nos auxiliando a ter um panorama mais abrangente do Sistema de Cantos *Mêhĩ*.

No depoimento a seguir, além de citar novamente os Pajé ancestrais — *Hartât*, *Turkren* e *Kohkot Jõ Tom* — *Hũhtê* faz referência às duas grandes metades cerimoniais, *Wacmêjê* e *Catàmjê*, que trouxeram os cantos vinculados ao Sol e Lua — que como veremos exercem enorme influência nos arranjos cosmoacústicos planetários. Ele também nos lembra que existem as cantigas das plantas comestíveis, ou da roça.

Ao citar cada personagem desses, *Hũhtê* os situa em um determinado mundo da Biosfera — celeste, aquático ou terrestre — explicitando que cada fonte de origem das músicas tem seu próprio lugar de brota no Território.

As músicas vieram através do *Hartât* com a Machadinha¹³⁰, a música veio através do *Turkren* que foi no outro mundo do universo, subiu ao Céu; também dos alimentos, de produtos como Abóbora, Melancia e *Yat* [Batata Doce], que foi aqui mesmo; tem as músicas que vieram através da Chuva e do Sol; tem outras músicas que vieram do Sabiá também; *Kohkot Jõ Tom* é uma pessoa, gente, e Jacaré é animal mesmo da Água; *Kohkot Jõ Tom* é um dos Krahô que aprendeu a ciência que o Jacaré deu pra ele, com aquela inteligência que ele sabe. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)

Existem os repertórios trazidos pelas plantas cultivadas, como a Abóbora, Milho e Batata Doce, que estarão presentes em *Amjĩkĩn* como *Yat jõ pin* (Tora da Batata Doce), *Pohyjo Crow* (Tora ou Plantio do Milho), *Pohypre* (Colheita ou Feixe do Milho), *Cacot* (Flechinha de peteca de Milho), dentre outras; todos eles atualmente brotam na terra mas foram trazidos pela estrela-mulher, *Catxekwyj*.

Hartât

A história de *Hartât jarẽn xà* conta a saga de um Pajé ancestral que empreitou uma expedição até o Pé-do-Céu, de onde trouxe os repertórios de cantos da *Kàjre*, a machadinha de pedra semilunar. Não registramos versões novas dessa história durante nossas pesquisas, mas fizemos questão de trazer um pouco dela e de seus elementos pela grande importância que esse repertório tem na conformação do Corpo Mítico-musical *Mêhĩ*.

Hartât, o Pajé ancestral, com muita coragem e enfrentando desafios homéricos nos quais quase perdeu a vida, conseguiu com sua bravura e qualidades trazer um dos filhos da *Kàjre* e seu vasto repertório de cantos para os Krahô. *Hartât* é um herói mítico muito considerado pelos *Mêhĩ*, foi um líder guerreiro que conduziu um grupo de jovens em uma expedição muito arriscada que envolveu transformações e morte antes de alcançarem o Pé-do-Céu (*Khoikwakhra*), onde se encontrava a *Kàjre*, machadinha de pedra semilunar guardada por *Cupêxàj* (Pica-pau). A saga do grupo em busca da *Kàjre* representa uma verdadeira epopeia

¹³⁰ Refere-se à *Kàjre*, Machadinha de Pedra semilunar localizada na Serra.

que trouxe para os *Mêhĩ* um vasto repertório de Cantos e de ensinamentos. *Cupêxàj*, apesar de ser uma ave e habitar o Pé-do-Céu, um lugar que conecta esses dois mundo, o Céu e a Terra, parece estar mais vinculado à litosfera, por ensinar os Cantos ligados à *Kàjre*.

A narrativa da longa e perigosa jornada na litosfera terrestre culmina na Serra, onde fica o Pé-do-Céu, morada do Pica-pau guardião da *Kàjre*, machadinha de cantos.

As mulheres se reuniram e realizaram o que foi pedido e, no dia seguinte, o grupo partiu. Ao longo da viagem, eles passaram por diferentes lugares, cada qual abundante em um tipo de alimento e, a cada parada, recebiam de *Hartât* instruções sobre como proceder para obtê-lo. Aprenderam, assim, como retirar o mel de diferentes tipos de abelhas, como caçar ratos [*amxô*], morcegos [*xêp*], pacas [*crat*] e diferentes tipos de porcos selvagens [*crôti*, *crôre*], e também como preparar um moquéim com pedaços de cupim para assá-los. Em determinado momento do percurso, *Hartât* avisou ao grupo que a partir daquele ponto eles estavam entrando em uma “terra estranha” [*pjê cahàc*], cheia de perigos, onde eles deveriam falar baixo para não incomodarem os seres que viviam ali e para poderem escutá-los cantando.

Hartât novamente lhes pediu para ficarem em silêncio e, quando anoiteceu, eles começaram a ouvir um canto: “Ando cantando como uma onça/ Ando com meus braços fortes de onça/ Agora sou eu mesmo!/ Agora sou eu mesmo!”. *Hartât* lhes explicou então que era a própria Machadinha quem estava cantando e lhes disse para escutarem com atenção, para que aprendessem a cantar um pouco. Eles decidiram acampar por ali mesmo, e ficarem escutando o canto da Machadinha até o amanhecer. De manhã cedo, *Hartât* disse ao grupo que iria falar com a Machadinha, e pediu para eles ficarem ali. Ao encontrá-la, *Hartât* lhe explicou então que tinha vindo para lhe pedir uma de suas filhas [*mê akra nô*], pois assim ele não ficaria sozinho e deixaria de ser fraco e preguiçoso. (PACKER, 2020)

A Machadinha é um Pica-Pau (*Xàj*) que fica voando em torno do Pé-do-Céu e bicando seu tronco a fim de derrubá-lo, concepção que também pode ser encontrada na narrativa mítica sobre o Sol e a Lua (*Pyt mê Pytlere jarên xà*) e na versão do *Kàjre jarkwa*; para o autor essas definições não são excludentes entre si, constituindo na verdade uma expressão do caráter complexo e múltiplo de sua identidade (PACKER, 2020, p. 153).

Uma versão do mito sobre estes cantos diz que a casa do *Kýjre* é no *côjkwa* (“pé do céu”). Os *Krahô* chegam até ele

conduzidos por *Hartāt* e, seduzidos pelos cantos que ouvem, pedem a *Kjyre* um de seus filhos. Ele lhes dá seu filho homem, o machado em forma de lua crescente. O machado ensinará seu canto aos índios, mas aquele que o possuir deverá ser um modelo das virtudes Timbira: não deve fazer barulho, deve escutar mais que falar, não deve brigar, nem se divorciar, deve dormir pouco, não maldizer e esperar que todos tenham se servido para comer. (LADEIRA, 2012, p. 62)

Kohkot Jō Tom

Kohkot Jō Tom foi um Krahô que conectou com *Miiti* [Jacaré], e através do *Miiti* juntou aquele grupo de animais pra poder competir, competir e ganhar as flechas, como fosse só eles pegando as flechas, mas era é flechando mesmo; no mundo deles, os animais gostaram, pra poder ensinar e mostrar o *Cuhtoj* [Maracá] a cantar, pra poder *Kohkot Jō Tom* voltar pra ensinar seu povo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)

Kohkot Jō Tom foi um Pajé *Mêhĩ* que aprendeu os Cantos e ensinamentos trazidos por *Miiti*, o Jacaré; depois de ser enfeitado, *Kohkot Jō Tom* passou a se alimentar somente de barro e argila, e foi adoecendo bastante, encantado com o rio; um dia ele entrou na água e sumiu, acharam que tivesse morrido, mas na verdade ele foi com *Miiti* conhecer todo aquele mundo hídrico com seus inúmeros seres; no fundo das águas *Kohkot Jō Tom* conviveu e aprendeu a ciência do Jacaré e um tempo depois trouxe para sua comunidade os repertórios ligado a essa camada da Biosfera.

A música do *Mêhĩ* ela já vem da natureza, foi cada um cantando a sua música, justificando a própria pessoa, a coisa; uma árvore, um animal, uma água, um Jacaré, o pássaro, tudo isso já vem dela [natureza]; a música é dela, ela canta o nome dela mesma até hoje; do *Miiti*, que é a música do *Miiti* [Jacaré] dentro do *cô* [água], ele convive dentro da água, o Jacaré, ele é da água, ele canta a música dele dentro da água, então até hoje a gente canta, e fala dele, do Jacaré. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)

O Jacaré é personagem central da narrativa do *Kohkot Jō Tom*. Seres poderosos e emblemáticos do partido *Catàmjê*, suas moradas são necessariamente os ambientes alagadiços

e brejosos. O Pajé *Kohkot Jõ Tom*, depois de visitar e conviver com *Miiti*, o Jacaré, e seus companheiros do fundo do rio, aprendeu os cantos e a ciência do *Króukhoti* e os trouxe para compartilhar com seu povo.

Tep Têre

A narrativa de *Tep Têre* também se dá num ambiente aquático, num grande rio, e propaga os repertórios trazidos do mundo aquático ligado à *Crowkôti*, o grande Buritizal subterrâneo, camada hídrica da Biosfera.

Cok foi um pajé que foi capturado e inteiramente despedaçado pela Sucuri, mas acabou salvo graças à solidariedade dos peixes, arraias e demais seres do Reino Aquático que orquestraram uma força-tarefa para recuperar todas as partes do seu corpo, conseguindo reconstruí-lo; *Cok* reviveu e passou um período convivendo com esses povos no universo das águas, aprendendo seus rituais e repertórios musicais, que até hoje são cantados pelos *Mêhĩ*.

A *Hoti* (Sucuri) é um representante emblemático da metade *Catàmjê*; é a maior cobra e seu habitat natural é o fundo dos rios; ela participa da cerimônia do *Amjekin Pohy jõ Crow*, quando uma fila masculina de todas as idades vai lentamente até o Pátio Central onde é nomeado o novo Prefeito da estação chuvosa.

O *Hoti* [Sucuri] é da água e ele conta a história dele, como que é; então até tem aquela imitação do *Hoti*, que vai do grande até os meninos pequenos¹³¹; então isso pra mim, se a pessoa bem observar, perceber e ir mesmo pesquisar só a cultura da música, da natureza, eu acho que é muito mais rico que essas músicas do *Cupê* que vem pelo peito, pelo coração do ser humano. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô, abr. 2022)

Tyrkrẽ

A história dos passarinhos da Aldeia Grande, que fizeram o *Wỳthỳ* [do *Crore*], veio dos passarinhos, mas já tinha também os morador antigo do *Pahpãm* em outro lugar, e é desse lugar do *Pahpãm* que essa pessoa veio até chegar onde *Cupêhkrãjokrôre* tava, e aprendeu; depois os passarinhos foram embora tudo porque já viram que tinha gente para ocupar o lugar da Aldeia — porque a primeira Aldeia que

¹³¹ Refere-se à longa fila masculina que sai no final do *Amjekin Pohy jõ Crow* até o Pátio, onde será repassado o comando político para os *Catàmjê*; essa fila é formada por meninos, jovens e idosos do sexo masculino e do partido *Catàmjê*, eles simbolizam o *Rothi* (Sucuri).

construiu foi pelos passarinhos, depois dos passarinhos já tinha a Aldeia que *Pahpãm* deixou, então foi isso. (Creuza *Prũmkwɔj* Krahô, abr. 2022)

Tyrkrẽ é um dos renomados Pajés ancestrais que aprenderam com a biodiversidade os repertórios que os Krahô cantam até hoje; *Tyrkrẽ* adoeceu quando um formigão entrou no seu ouvido; ele ficou muito mal e ainda foi abandonado pela mulher; quando estava à beira da morte as aves o acudiram; os Urubus o levaram para o céu, onde foi tratado, cuidado, festejado e instruído. A narrativa de *Tyrkrẽ* traz repertórios ensinados pelas aves, além dos repertórios ensinados diretamente pelos mestres-pássaros, como os dos famosos *Cohtojincer*¹³² Sabiá, Xexéu e Lambu — narrativas ligadas à Aldeia Grande dos animais.

2.2.2. *Cupẽhkrãjagrõre* e os cantos no cupinzeiro

Cupẽhkrãjagrõre tinha o cabelinho assim como um jamaicaninho, daí mataram; toda a tarde eles começam de cantar e o que vai aprender vai lá, fica perto, calado, até que pára; ali que é a fonte da música; dali que vieram as músicas para poder os Krahô cantar; antes a gente cantava a mesma música, até agora nós canta, mas já não é mais garantido, já está mais excluído. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)

Ao ser perguntado sobre quem eram esses dois professores conhecidos como *Cupẽhti* e *Cupẽhkrãjagrõre*, *Hũhtê* explicou que eram “gente” mesmo; como o próprio início de nome indica, trata-se de “gente”, mas gente de fora, estrangeiros; *Cupẽ* é sempre um não *Mẽhĩ* e um inimigo em potencial; diz que foram eles próprios que colocaram esses nomes nos dois exímios cantores, ambos são bastante citados nas conversas sobre origem dos cantos por terem trazido vastos repertórios. *Cupẽhti* poderia ser traduzido como “Forasteiro Grande”, por conta do *ti* que funciona como aumentativo no fim da palavra *Cupẽ*. *Cupẽhkrãjagrõre* poderia ser traduzido como “Forasteiro dos Cachinhos nos Cabelos”, ou “Negro do Cabelo Cacheadinho” — nas palavras de *Hũhtê*, Jamaicanozinho —, dando-nos uma referência concreta e surpreendente sobre a imagem daquela minúscula criatura que cantava de dentro do cupinzeiro; o que essa informação poderia estar nos dizendo?

¹³² *Cohtojincer*: Cantador de Maracá.

Depois que o *Cuwên kijapjê* matou o *Junre* [Beija-flor] aí esparramou tudo pelo Cerrado, foi embora tudo voando; e depois veio pra Aldeia do *Mêhĩ*, e quando foi dessa distribuição dos passarinhos, o Cupinzeiro tava cantando, e era o *Cupêhkrâjagrôre* que é pra onde ele [*Hôpôrcatê*] ia; os *Mêhĩ* saíram e ele foi andando até quando achou, aprendeu e matou, só depois disso que ele [*Hôpôrcatê*] voltou, que construiu o *Wýhty*, que construiu as coisas, que tem as histórias dele também — então eu acho que primeiro foi a Aldeia dos passarinhos.

A história do *Cupêhkrâjagrôre* é muito longa, e é muito bonita demais, vem a história do passarinho e vai pra Aldeia; aí você nasceu do *Cucon* [Cabaça], nasceu do *Portxa* [Croá] e eles querendo começar a cantar e quem vai ensinar eles? Ele [*Hôpôrcatê*], que tava aqui dentro quando apareceu a Cabaça, e apareceu o movimento, e ele saiu andando e encontrou sozinho o *Cupêhkrâjagrôre* que contava essa história do passarinho, contava as histórias, contava tudo; o *Mêhĩ* foi andando e achou o *Cupêhkrâjagrôre*, e ficou ouvindo ele contando a história dos passarinhos mas ali já tinha esparramado; ele [o *Cupêhkrâjagrôre*] tava sozinho contando a história porque ele veio dessa Aldeia e ainda tava morando no Cupim sozinho; esse que era do *Cucon* e do *Portxa*, ainda não tinha filho, criança ainda, ele foi procurando caça e alguma coisa, foi com a turma dos homens e encontrou *Cupêhkrâjagrôre*, matou ele e voltou sabido e começou a contar histórias e cantar — ele foi o líder da Aldeia; o passarinho foi o primeiro do *kri* [Aldeia] e *Pahpãm* já construiu a Aldeia para os *Mêhĩ*, marcou a Aldeia e foi embora.

Essa pessoa [*Hôpôrcatê*] que aprendeu, o tanto que ele tinha essa memória tão boa que ele aprendeu a cantar essas músicas desses lugares todinhos, só ele sozinho, ele aprendeu a cantar todas as músicas pra ele falar; esse *Increr* [Cantor] que nós nunca temos o nome dele, desde o passado, desde quando a história vem, nós não temos o nome dele, porque eu nunca vi um contador de história contar o nome dessa pessoa, nunca ouvi; ele cantava e ouvia as músicas, mas ele não tinha o nome, é uma pessoa que ficava escutando as pessoas cantar, as árvores cantar, a música do Jatobá.

(Creuza *Prũmkwýj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Era uma pessoa negra de cabelos encaracolados vivendo dentro do cupinzeiro a ensinar aos *Mêhĩ* alguns dos repertórios. Não tenho respostas, mas querendo ou não sentimos a raiz de África presente, e ela está vinculada às músicas, e ao território.

2.2.2.1. Narrativa: *Cupêhkrâjagrôre* – por Creuza *Prûmkwÿj*

Diz que dentro do cupim morava o *Cupêhkrâjagrôre*, essa é a história do *Cupê*, disse que ele tinha muito brinco na orelha, na cabeça, e tava lá, todo dia ele ficava cantando a Cantiga desse *Cupêhkrâjagrôre* que eu não aprendi nenhuma, são muito difíceis; ele cantava até três horas e parava, aí o *Mêhĩ* foi lá:

— Vamos matar esse coisinho?

Disse que era bem pequenininho e ficava dentro do cupim.

— Mas deixa eu aprender a música dele todinha antes.

Ele cantava as músicas da tarde. Então ele ficava cantando; aí quando esse *Mêhĩ* aprendeu a música dele todinha, falou que ia matar o *Cupêhkrâjagrôre* dentro do cupim, e foi cavar o cupim; ele vem saindo e paaa!, matou e pegou todos os enfeites dele; disse que ele era bem enfeitadinho, no braço, nas pernas.

E aí, quem fez esses enfeites pra ele? Diz que ele ficava sozinho cantando no cupim, e sabia dessas músicas tudo; da onde que ele veio então? Será que ele era filho do Cupim? E os outros, não sabiam?

Então o *Cupêhkrâjagrôre*, ele ficava dentro do Cupim. Nessa época que os Passarinhos foram embora dessa Aldeia deles, tudinho caçou seu lugarzinho; esparramou tudo e não ficou mais no *Krĩ* [Aldeia] deles mais não, foi embora, acabou; aí cada um se virou — quando tinha *Mêhĩ* cantando, as árvores respondiam.

(Creuza *Prûmkwÿj* Krahô, Goiânia, 2 de outubro, 2021)

2.2.2.2. Narrativa: *Cupêhkrâjagrôre* – por Zé Miguel *Kocjõ*

O *Cupêhkrãjkrôre*¹³³ ficava dentro de um cupinzeiro no alto de uma árvore, um dia um *Mêhĩ* que foi caçar escutou alguém cantando; procurou, procurou e não achou ninguém, nem nada, e foi embora; no dia seguinte voltou novamente no mesmo local, mas dessa vez ficou escondido e *Cupêhkrãjkrôre* cantou o dia todo, e o *Mêhĩ* ficou lá só escutando; quando ficou de noite o *Mêhĩ* voltou para a Aldeia, no dia seguinte fez a mesma coisa, passou o dia escondido, só ouvindo o *Cupêhkrãjkrôre* com sua voz linda, e foi embora; quando voltou de noite para a Aldeia chamou o pessoal e disse que amanhã os levaria para ver algo; no dia seguinte foi com o pessoal que já chegou quebrando o cupinzeiro e acharam o *Cupêhkrãjkrôre* lá dentro e mataram ele; depois, chamaram alguns *mentuw* [rapazes] para irem buscar o *Quênre* [tio mais velho] para contar para eles quem era aquele a quem tinham matado; quando o tio chegou lá ficou olhando e chorou, e disse: — Meus *mê ikrã mê itahxwyjê* [netos, sobrinhos] vocês mataram o *Cupêhkrãjkrôre*, ele ficava só cantando, e vocês mataram ele; o tio perguntou: — E agora que vocês mataram ele o que irão fazer? Os jovens falaram que iriam fazer uma fogueira e colocá-lo, e foi isso que eles fizeram.

Essa é a história do *Cupêhkrãjkrôre* segundo me contou meu tio Patrice, por isso que eu sei essas músicas.

(Zé Miguel Kocjô Krahô, Aldeia Pedra Branca, 2012)

2.2.3. Narrativa: *Hôpôrcatê*, o cantor-mensageiro – por Creuza *Prũmkwỳj*

A história é antiga; depois que eles [os animais] foram embora tudinho, apareceu esse *Cupêhkrãjkrôre* ouvindo a música, e esse outro *Mêhĩ* (*Hôpôrcatê*) ouvindo a música deles todos; cada um [dos animais] tava despedindo das músicas deles, porque eles iam continuar a música só que ninguém ia entender mais o que eles cantavam; aí foi cortando, aí separou, aí pronto, acabou, aí não tem mais.

Você não vai ouvir um passarinho cantando pra você estar entendendo a música dele; ele tá cantando aquela música que ele já deixou cantado antes.

Então os mais antigos são esses dois: o *Cupêhkrãjkrôre*, que cantava dentro do cupim, ele ouvia as músicas das coisas e ele começava a cantar, e esse outro *Mêhĩ* (*Hôpôrcatê*), que morava

¹³³ Alguém da roda de conversa pergunta se esse é o namorado, mas Zé Miguel diz que não, que é outro; provavelmente *Cupêhti*.

não sei aonde e veio para estar ouvindo, até quando ele matou o *Cupêhkrâjagrôre*.

Quando ele aprendeu a música dele tudo, que ele finalizou dizendo que era a última música que ele ia cantar era da *Awcahti* [Madrugada], que é a música do *Xwycre*, Sabiá, que canta de madrugada:

— Eu gosto dessas músicas desse *Cupêhkrâjagrôre*, as Músicas da Madrugada.

Mas aí quando acabou de cantar o que tava ouvindo [*Hôpôrcatê*], foi e matou ele [*Cupêhkrâjagrôre*], e aí se apresentou; esse que não tem o nome, ele matou o *Cupêhkrâjagrôre* dentro do cupim e se apresentou, que ele sabia cantar.

A história do *Hôpôrcatê* quando ela começou, ele morava num *Krĩ* [Aldeia], num lugar bem isolado dos passarinhos, ele não tinha contato com os passarinhos; ele andava procurando um lugar pra ver o que é; aí, muita gente dessa Aldeia foram pra caçar, pescar, procurar as coisas que não tinha na Aldeia deles, e que eles brigavam pra ter.

Num lugar lá, eles foram saindo, foi quando ele deixou uma turma dele lá no Mato, e foi sozinho andar, daí escutou aquele cantorzinho lá dentro do *ron*, do cupim; aí ele foi lá assuntar a música; ele [*Cupêhkrâjagrôre*] conversava, conversava, conversava sozinho: lembrança pra natureza, lembrança pros animais, lembrança não sei pra quem — ele organizava tudo dentro do cupim.

Ele [*Hôpôrcatê*] escutou, voltou lá pro povo e não contou pra aquele povo que esteve com ele [*Cupêhkrâjagrôre*], só chegou lá e falou:

— Ó, nós vamos dormir hoje, e amanhã nós vamos para outro lugar, mas vocês não andem para esse lado aqui porque pode acontecer alguma coisa.

Era do lado do *Cupêhkrâjagrôre* que não podia ir; [*Hôpôrcatê*] mandou eles irem pelo outro lado por onde podiam andar que a ordem era dele, muito respeitado, e eles andavam só pro lado que ele mandava.

De tardezinha ele pegava e ia lá onde ficava o *ron*, que é cupim, e ficava lá escutando a música até que passava a noite todinha; de manhã cedo ele ia embora de novo, ia dormir um pouco, voltava de novo; quando ele encerrou de ouvir ele foi e matou o *Cupêhkrâjagrôre* dentro do cupim, mas ele já tava com a música, tava com tudo; voltou de novo para turma e falou que ele sabia de uma coisa, aí quando chegou na Aldeia começou a cantar, começou a fazer a Festa, começou a fazer o movimento, enquanto isso já tinha acabado a Aldeia dos animais, o *Cuwên kijapjê*, já tinha matado o Beija-flor.

(Creuza *Prũmkwɨj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

2.2.4. Narrativa: *Tyrkrê* e a Aldeia Celeste – por *Secundo Xicun*

Eu vou contar do primeiro, do antigo que meu bisavô me contou; fala da tradição de antigamente, de como foi que *Tyrkrê* subiu lá pro céu; na Aldeia não tinha remédio pra matar a formiga dentro de casa, e o jeito era morar junto com a formiga; então uma formiga que anda de noite e gosta de cortar folha, qualquer folha e fazer pilha, formiga entra com folha, e vira pilha de folhas.

Tyrê ainda não tem filho, ele já tá casado mas não tem o filho ainda, aí separou a casa, dormiu, formiguinha entrou na orelha, dormindo, aí fazendo zoadada, pejejou pra sair e não tem jeito, até foi e pinicou lá dentro, e dói, dói, dói e não dorme, não come, ficou magrinho assim, saindo pus já, na orelha, saindo pus, sofrendo, sofrendo; aí o pessoal quis morar em outro lugar bom, e mudou, foi embora tudo, todo mundo mudou; aí mulher tava namorando com o irmão [dele], namorando com o irmão, fazendo travessura, não sei; aí, falou assim pro marido que tá doente:

— Ein, tu fica aqui que eu mesmo vou fazer a casa; eu mesmo vou fazer a casa e tu me espera, eu não sei qual a hora que eu chego de volta; eu sou mulher e não dou conta de levar madeira, não dou conta de levar nada, mas eu vou fazer um barraquinho.

Aí o marido falou:

— Tá bom, você pode ir, e fazer, e quando aprontar casa pode vir buscar eu, e nós vamos mudar.

A comunidade foi embora tudo e ele ficou sozinho na casa, sozinho, chorando, com dor, muito, muito; então de primeiro passarinho falava — até hoje eu estou vendo na televisão passarinho falando — de primeiro todos esses passarinhos falavam, mas hoje não falam mais.

E a mulher dele foi, a noiva dele chegou, e não fez casa nada, só namorando mesmo, deitando no mato separado; aí já deu quatro horas ou cinco horas, mulher chegou e o marido perguntou assim:

— Fez uma casinha? Já puxou uma palha?
— Já, já.

Só mentindo pro marido, só mentindo, não fez nada lá, só namorando com o irmão [dele]; aí foi, foi e o Urubu, que gosta de comer coisa assim, morta, Urubu sentou lá — que todo mundo foi fazer a casa e mulher também foi; e Urubu chegou,

andando no terreiro da casa, olhando, prestando atenção, aí ele viu lá dentro, deitado, chorando e foi reparando, devagarzinho encostou, entrou lá e falou assim:

— O que é, compadre? O que é que você está sofrendo, tá chorando o quê? Com quê?

E ele falou assim, porque Urubu perguntou, aí contou:

— Tem uma coisa que tá assim dentro do meu ouvido e tá doendo, tá saindo pus e eu tô sofrendo.

Aí o Urubu:

— Tá bom, eu tô vendo você, você tá sozinho, toda a vida, eu tô reparando assim vendo você, e você tá sofrendo mesmo, com a dor.

Aí Urubu, não é só Urubu não, também aquele outro Urubu grande, da asa branca, Urubu Rei, grandão do bico vermelho, Urubu Rei também chegou, veio lá de cima e *iuuuuuuuuuuuuuu*, chegou no chão, aí veio também e perguntou:

— Com que que o compadre tá sofrendo?

— É uma dor no ouvido que tá doendo, e tem pus.

— Tá bom, pra isso que nós estamos aqui já, meu amigo Urubu tá aqui, eu também tô aqui; eu vou chamar todos os tipos de passarinho, eu chama o Beija-flor, que tem o bico fininho, Beija-florzinho.

Chamou outro que tem o bico assim compridinho, eu não sei o nome, mas é *Huware* e tem outro que tem bico comprido, *Tepkritti*, que gosta de comer peixe; são três do bico comprido, três passarinhos: tem *Ahuware*, tem *Tepkritti*, tem *Junre*, que é Beija-flor, que eu já sei o nome, e tem outro Galinho d'água, [faz o som] do bico bem comprido, assim da pontinha, ajuntou.

Urubu, mais Urubu-Rei chamaram tudo que tem asa, ajuntou tudo, passarinho tudo ajuntou; aí ele chamou também aquele mosquitinho que gosta de andar chupando ferida, chamou também; se chama *Cobré*, Murui, eu não sei o nome, coisinho pequeno, aí juntou; o primeiro que botou o bico dentro pra tirar formiga foi o Beija-flor, botou o bico assim e perguntou:

— Tá doendo?

— Não.

— Pois aguenta.

Metendo o bico, metendo o bico, até que deu, topou;

— Deu?

— Deu.

— Tá doendo?

— Não.

Aí pegou o formigão, mas não deu pra arrancar — sabe que o bico de Beija-flor é molinho, e até que ele puxou, entortou, aí chorou, *eeeeee*, mas não tirou, não deu conta pra tirar, experimentou.

— Pois afasta aí, afasta aí, é outro, chama outro, o *Tepkritti*.

Aí *Tepkritti* foi também, botou no ouvido assim, aí não deu também pra tirar não; agora o passarinho *Kentojti* [Galinha d'água], do bico comprido e fino, esse que deu conta, pra arrancar, agora mordeu bem, bem mesmo:

— Agora tu aguenta.

— Aguento.

Tup! Botou pra fora, e veio muito pus e sangue; aí ele chamou os mosquitinhos, ajuntaram e entraram lá pra limpar o pus, limpou; mandou pra voltar, mandou pra voltar pra casa, e ficou só o Urubu Rei, o Urubu, e tem outro Urubu que eu não sei o nome, que chama *Jōjinre*; *Jōjinre*, ele não tá nem sofrendo de Sol não, *Jōjinre* quando é meio-dia, Sol quente, Sol quente, e ele não bate as asas não, ele fica assim quietinho, só com as asas quietinhas — ele chama *Jōjinre*, esse que anda o dia todo lá em cima, fininho, não vai sofrer de Sol não, não sei por quê; esse que foi tomar conta de *Tyrkrẽ*; falou pro Urubu assim — de primeiro os passarinhos se chamava tudo de *Hōpîn*, tudo, ficavam falando compadre, compadre, compadre — aí falou:

— Urubu Rei, você vai ficar quieto, é nós que vamos dar conta do *Tyrkrẽ*, nós que vamos dar conta.

Era muito Urubu, tinha Urubu Rei, aí *Jōjinre* afastou Urubu Rei, afastou; fizeram com as asas deles, abrindo assim, outros abrindo assim, em todo lugar, em todo lugar, até fazer um monte, e chamou *Tyrkrẽ* pra deitar em cima; *Tyrkrẽ* levantou e deitou em cima, e *Jōjinre* falou:

— Já pode fechar o olho, só deixa a mão no olho.

Aí tampou com a mão, pra não olhar, não olhar, e ficar quietinho; aí tem outro passarinho que grita assim, *cic cic cic cic cic cic*, ele manda pra animar, ele manda animar pra *Jōjinre* ficar alegre, pra fazer força; e é dois, um de cada lado assim, *cic cic cic*, um passando de cá e outro passando de lá, cantando, trocando; avoou, andou pertinho assim lá e voltou, vem baixinho com ele, voltou, e quando tá quase subindo assim, voltou, subindo assim, voltou, subiu; e o Urubu e o Urubu Rei ficou no chão, e só *Jōjinre* subiu com *Tyrkrẽ*; chegou no céu, um buraco desse tamanho, saiu pro céu; e tem chão lá, é a mesma coisa que aqui, lá em cima tem a mesma coisa, tem a mesma gente, as mesmas coisas que de baixo, aí ele falou assim:

— Chegou, *Tyrkrẽ*, chegou.

Afastou todo mundo, tirou a asa dele, todo mundo tirou a asa dele e deitou assim no chão.

— Levanta! Tá vendo, aqui é o lugar, aqui que nós mora; um lugar que é bonito e mais um tempinho vou mostrar lá pra baixo pra tu ver.

Aí chamou aquele caçador Gavião que pega Lambu, que pega toda a carne, *Po*, Veado do Campo — ele distribuiu os caçador; aí espalhou, os caçador espalhou, e pouca hora já foi chegando um outro com o Jaó e foi lá no *Tyrkrē*, tirou pena, tirou só mesmo carne, tirou carne:

— Abre a boca!

Tyrkrē abriu a boca e botou, botou na boca e ele engoliu, engoliu e depois ele falou assim:

— Faz uma tosse, faz uma tosse aí pra sair o sangue de volta.
— *Haha*.

E o sangue caiu, um pouco de sangue.

— Tá bom agora.

Depois, mais tarde já veio outro que pegou “Perdito” [Perdiz], chama passarinho “Perdito”, [imita o som], e traz outra carne, e foi lá:

— Levanta, *Tyrkrē*! Abre a boca!

Mesma coisa, vomitou sangue de novo; outro já chegou com o Veado, Veado novinho e tirou carne, botou, mesma coisa.

— Come!

Aí *Tyrkrē*, só dez dias seguidos e tá gordão, gordão e bonito, aí o passarinho falou assim:

— Agora tu vai ver pra baixo, olha pra baixo pra tu ver o que você vai ver.

Ele mandou pra ver a mulher, namorando com o irmão [dele], ela tava buchuda, não muito buchuda ainda, só juntando; aí amostrou lá pra baixo pra ver as coisas lá embaixo; tá vendo tudo, as gentes tudo, aí que ele viu a mulher junto com o homem, morando, deitando na sombra do pé do pau, e ele vendo; aí viu, e com os passarinhos pensou:

— Vamos fazer *Amjĩkĩn*, é o *Kargayw* e *Hac*; e tu vai prestar atenção, tu vai escutar cantiga como é, e tu vai ver, depois que terminar eu vou deixar você lá embaixo.

ele chegou na Aldeia nova, não chegou onde ele tava sofrendo na outra Aldeia, chegou na Aldeia nova, e aí a mulher deu fé:

— Chegou, chegou! Rapaz, como é que você chegou mesmo? Sumiu, não viu mais dentro de casa, quando eu voltei não tem mais, pra onde que foi? Pra onde que tá?

E a mulher pensando, assim, e todo mundo tá pensando; e ele ficou na casa dos parentes dele, na casa da mãe, irmã; depois a mulher veio, já tá assim, grávida já, emprenhou já; aí ele falou:

— Não gosto não, eu não gosto de você não; você pode virar pra lá que eu vou caçar outra mulher pra eu casar.

E mulher ficou triste, e mulher ficou triste.

— Não, não gosto de você não.

E ela tentou voltar pra casar com ele, e o homem não quer mais mulher.

— Ói! Eu tô conhecendo você, eu tô vendo você, o jeito de você, eu tô vendo, não pode negar pra mim não, pode contar pra mim, não nega pra mim não; pode contar, você tá namorando ou então você tá casada? Pode contar, não tenha vergonha não.

E mulher ficou assim:

— Eu não tenho marido, não tenho noivo, não tenho nada.

Aí o homem não acredita, ela tá é casada, tem marido; e depois ficou teimosa, atentou três dias para tentar casar com ele — e *Tyrkrê*:

— Olha, eu vou te falar, hoje de novo eu tô perguntando a você a verdade, e você não conta a sua verdade, mas agora você vai ver.

Ele fez um cigarro, fez um cigarro:

— Ei! Vem cá; o que que você vai ver? Será que eu tô mentindo? Será que eu tô mentindo?

Aí ele pegou no braço da mulher, faz, curando, curando, curando; tirou o filho da barriga.

— O que é isso aí? Quem foi que te emprenhou? Quem que botou pra você?

E ela não quis contar nada.

— Eu vou voltar pra [o bebê] entrar de novo.

Voltou, botou na barriga, soprou e entrou de novo.

— Pronto, eu não gosto de você não, pode virar pra lá.

Daí não tem aquele formigão, aquele pretinho que fura a gente e dói, dói, dói, o formigão? Aí [a mulher] foi fazendo “fonir” [fornicar] lá, com o outro, chegou chorando, chorando, o homem chorando e a mulher tá chorando; e tá apartado já, tá apartado já; aí a mãe chorando porque tá doendo uma dor muito da formiga que furou, bem aí na bunda e furou bem no “xixo” do homem também, na cabeça; formiga *pa, pa* e flechou todos os dois; doendo e chorando, chorando, chorando; aí a mãe já tava com pena de ver tanto chorar:

— Eu vou lá no seu marido.

Aí foi lá e chamou pra curar a mulher, pra parar logo a dor, pra parar logo o choro, tá chorando muito; e ele falou assim:

— Tá bem, eu vou lá, mas não vou já já não; eu mesmo não sei que horas que eu vou lá.

Tyrkrê zangado com a mulher, não cuidou ligeiro não; deixa a mulher chorar; e o homem também tava chorando do outro lado; daí *Tyrkrê* foi, fez um cigarro, pegou formiguinha, botou na mão, olha foi esse aqui; pegou o formigão e calmou mesmo na hora, a mulher calmou na mesma hora, e foi embora, depois o homem também, a mãe do homem foi também avisar, já contou:

— Ah, vai lá também no *Tyrkrê*, ele sara logo, ele veio assim e acalmou meu filho.

Já avisando, sabendo que *Tyrkrê* é Pajé bom, aí foi avisar também; foi lá no homem, tirou também e acalmou essa doença.

Foi assim que eu escutei a história; aí mais tarde fizeram o *Cyrgaiu* e *Hac*, cantaram do *Kricape*, cantaram do *Wýhty*, eles cantaram tudo, e foi assim, desse jeito essa história; foi esse que eu aprendi, e estudei só esse daí.

(Secundo *Xicun* Krahô, Aldeia Manoel Alves, 2014)

2.2.5. Narrativa: *Tep Têre* e o reino das águas – por Getúlio *Krwakraj*

Essa história de *Côhkrit* desde o começo tinha um *Wajaca* [Pajé] pra atravessar o rio para ir pegar o alimento do outro lado; a água cobriu a ponte; o *Wajaca* foi lá atravessar e a

Sucuri pegou ele e a pessoa botou pra dentro da água; morreu afogado, e o Sucuri não comeu; acabou, acabou, o corpo do homem, acabou tudo; aí os cabelos que o Pajé deixou, os Carazin, as pessoas estavam procurando nas enchentes, e a enchente foi embora; a água ficou com muito barro e as pessoas foram procurando até o fim; *Wajaca* começou a adiantar e explicou direitinho o que foi que aconteceu; o Boto fez um favor; ele começou de chamar todo o peixe, grande, pequeno, Piaba. A Piabinha, que tava aberada do fundo da água, aí descobriu, o *Wajaca*; o Boto procurou: — Quer que eu diga? A sucuri acabou com a vida do rapaz; as ossadas tão todas derramadas dentro da água, então nós, por pedido do Boto, rebotou todos os materiais e retornou de volta; ficou faltando somente olho; no mato, aonde que tem a montanha junta com a outra; o bichinho tava vigiando, um pó desse rapaz e ficou somente faltando olho, todo o material do rapaz foi arrumado, ficou só faltando olho, até quando ele conseguiu de pegar esse olho de volta, ele repassou, de volta; com isso que deu a festa do *Têre* e do *Tep*; a Garça, que, fica no meio do Pátio em cima da tora, com aquele pescoço de Garça pra poder pegar o Peixe, até quando começou os peixes já estavam diminuindo, minuindo, minuindo, aí, a Garça ficou com raiva da Lontra; a Lontra tava matando pra poder comer, aí ela começou a furar com o bicaço bem nas costas; aí o *Tere* esparramou pra todo lado; porque o chefe que estava juntando todos eles só podia terminar a festa, na morte dessas pessoas; então, isso que foi imitado para a festa do *Tep*, *Têre*, e *Kapri*, *Itycytre*, *Pyr*, *Core*, *apam*, como que tem uma *Catàmjê*, *Haragatejê*, *Menca*, bocado de coisa que ficou faltando aqui.

(Getúlio *Krwakraj* Krahô, 2023)

2.2.6. Narrativa: *Kohkot Jõ Tom* e a ciência do Jacaré – por Dodanin *Piiken*

O Jacaré levou um rapaz pro mar, e lá ensinou as Festas dos que vivem na água; essa pessoa era uma criança, de 15, 16 anos, ele começou a comer terra — não tem aquela argila, pedra mole branca? Ele ia lá na fonte banhar e subia com essa pedra e botava no Sol pra secar, e ele, ó, só se alimentava daquilo, não queria outra coisa, o pessoal brigava, e ele fazia tudo escondido; ele ia lá, botava escondido mas o pessoal descobria e jogava, e ele ficava chorando, aí tava fraquinho, tava amarelo, cansado.

— Assim você vai morrer.
— Mas eu preciso comer, e não posso comer outra coisa.

Ele estava enfeitado, do Jacaré, bem no córrego onde ele pegava a argila — aí não teve jeito.

— Vamos largar ele de mão, quer morrer, morre.
 — Mas eu quero comer, e não quero comer outra coisa.

Mas foi por muito tempo que ele comeu — tio, pai, mãe brigavam, ficavam observando quando ele escondia, e depois ia lá comer; tirava da água e botava assim pra secar, pra comer, e o alimento dele era esse, e foi ficando fraco, pálido, sem força — porque aquilo não é alimento para o ser humano.

Teve uma vez que de tardezinha — porque ele saía pra comer escondido dos outros, porque se não, não deixavam ele comer — e ele saiu assim fim do dia e tá lá comendo, e de repente viu aquela cabeçona.

— Eita, que é isso mesmo?
 — Eae o que tá acontecendo com você?
 — Olha, eu quero comer essa pedra mole aí, mas não me deixam, brigam comigo, dizem que eu vou morrer.
 — Ié? falam isso pra você?
 — Pois é, e eu quero morrer, eu vou morrer comendo esse trem; me dá vontade é de comer esse trem.
 — Não, você não vai morrer, o tio vai te levar e ensinar outro alimento e você vai largar.
 — Pode ser.
 — Vem aqui.

Ele ficou meio com medo, porque é Jacaré, né? Mas ele já estava enfeitiçado por ele, e não tinha muito medo parece, e o Jacaré levou ele pro fundo da água; só mostrou rapidinho e marcou o dia certo pra ele levar mesmo; esse primeiro dia, só levou pra mostrar rapidinho os alimentos, e nesse dia voltou, soltou e deixou ele ir embora; ninguém sabia que tinha acontecido isso com ele, mas desse dia marcado ao período de ir pro fundo do mar com o Jacaré, deu uma paralisada, ele não comeu mais; acho que botou outro feitiço nele e o organismo não pediu mais, aí ficou diferente; no dia marcado ele foi pro rio e o Jacaré veio e pegou ele, e levou, e lá ficou; mesma coisa que *Tyrkrê*, muito tempo, aí ficou bom, criou coragem, e lá era comida mesmo, e largou de comer pedra e argila; lá ficou muito tempo comendo só coisa boa, rapidinho ele engordou, recuperou; aí o pessoal dele falou:

— Ele foi pra fonte e não voltou então com certeza o Jacaré ou a Sucuri comeu.

Ninguém pensava que ele ia voltar; e lá ensinaram muita Festa pra ele, e ele veio; e começou a fazer a mesma coisa que *Tyrkrê* fez, só que é debaixo da água; ele voltou gordo, sadio e forte, não comeu mais argila.

É uma história muito bonita, e tem os Cânticos, mas o Zacarias, o Olegário, eles prometeram que eu vou gravar isso, quero acabar de completar porque eu já sei até a metade.

(Dodanin *Piiken* Krahô, Aldeia Manoel Alves, 2014)

CAPÍTULO 3 – Ecologia das músicas e suas famílias

3.1. *Pêhàre* (Xexéu), Mestre do Maracá: “cantando nos outros”

Pêhàre [Xexéu] foi um dos *Increr* [Cantores] mais famosos no tempo que o mundo falava, no tempo que a natureza conversava, no tempo em que os recursos naturais sempre viviam conversando, naquela época ele ensinou para os Krahô, para os *Mêhĩ* — então essa é a história do *Pêhàre*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, jul. 2022)

A origem mítica desses cantos remete à narrativa da grande Aldeia dos Animais¹³⁴, segundo a qual, depois de grave quebra de regras que inviabilizou a finalização do *Whýtỳ do Crôre* (Caititu), cada animal tomou seu próprio rumo e passou a ocupar ambientes específicos no Cerrado; ao se espalharem, os animais foram se encontrando com os *Mêhĩ* pelo caminho, e alguns deles se destacaram pela dedicação e pela arte de ensinar as cantorias; *Pêhàre* foi um desses grandes mestres e professores dos *Cuhtojcrer* — os Cantos de Maracá, ou *Increr pej*, os belos Cantos ancestrais (PACKER, 2020).

Essa música já é do *Mehĩ*-Krahô mesmo, como os pássaros ensinaram; o Xexéu e o Sabiá já vêm ensinando aos Krahô pra poder os Krahô se animar, se animar com aquela música, só durante a madrugada, como na Festa original. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Segundo *Hũhtê*, o Repertório *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) ensinado pelo *Pêhàre* vem desde a origem e foi especialmente oferecido para uso do povo Krahô, que até hoje o mantém de pé, animando a comunidade em madrugadas de Festa. O Repertório de *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) vinculado à *Pêhàre* (Xexéu) é formado por um

¹³⁴ Uma versão da Narrativa está no item 2.1.2. do Capítulo 2, por Creuza *Prũmkwỳj*.

conjunto de 31 Cantos; trata-se de um repertório recorrente nos dias de grandes *Amjĩkĩn* (Festas-rituais); é entoado ao raiar do dia, a partir das 3 da manhã, abrindo as atividades daquele novo dia; é um repertório meio curinga, como outros tantos que acompanham os horários do Sol, mas tem um prestígio especial nos dias de eventos maiores, quando são recebidos visitantes de outras Aldeias e as cantorias se estendem noite adentro; são cantos que gostam de comparecer quando a Aldeia está em Festa, alegrando e sendo alegrados por aquele movimento coletivo *impej* (bonito); dizem que é repertório pra alegrar a “multidão” — que aqui diz respeito não só às pessoas, mas a todos os seres envolvidos.

O trabalho de transcrição e tradução desse repertório foi feito com o professor Gregório *Hũhtê* a partir de um registro que fizemos em 2014 na Aldeia Pé de Coco em contexto ritual, durante o *Amjĩkĩn Pohypre*, no âmbito do projeto “O Trabalho da Memória através dos Cantos”. A gravação teve, além do Mestre Sr. Ambrósio *Cupekaj* da Aldeia Cachoeira puxando e tocando Maracá, o Coral feminino formado pelas mulheres da Aldeia Pé de Coco e convidadas de outras Aldeias.

Pêhàre [Xexéu] é um pássaro, é um passarinho que se encontra em toda a região onde eu moro; então *Pêhàre* pra nós tem uma história muito linda desde que surgiu na origem; é um pássaro que teve boa aprendizagem, teve bom intelectual e usou — ele foi escolhido pra ser cantor ou cantora. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2020)

Pêhàre é uma ave de pequeno porte conhecida popularmente na região central do país como Xexéu (*Cacicus cela*)¹³⁵; no Norte do País também é conhecido por Guaco ou Japim; sua plumagem é negra, com detalhes em amarelo vivo nas asas e debaixo da cauda, tem olhos azuis claríssimos; além da habilidade musical, é um excelente artesão, construindo ninhos em forma de bolsa comprida ao trançar folhas de palmeiras com gravetos e capins; por viverem em colônias, o efeito visual de seus tantos ninhos compridos pendurados nos galhos das árvores é impactante.

A característica que mais o identifica, porém, é mesmo a cantoria; suas melodias são altamente variadas, assimétricas e difíceis; a voz de timbre intenso e metálico impressiona pela

¹³⁵ Conhecida como Japim, Japim-xexéu, Japuíra e João-coquinho, a ave está presente em toda a Amazônia, até o sul do Mato Grosso do Sul e Goiás, em Pernambuco e ao sul da Bahia. Também pode ser encontrada em países como as Guianas, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia e Panamá.

capacidade de imitar os cantos de outras aves e mesmo de outros animais, como a Ariranha; na cosmologia *Mêhĩ*, *Pêhàre* é considerado um importante artista e mestre de Cantos.

Foi *Pêhàre* [Xexéu] que colocou esses *increr* [cantos] para os *Mêhĩ*, cada uma das *increr* [músicas] tem suas informações, indicações; o que que aquele *increr* [canto] tá dizendo, o que que aquelas músicas estão se mostrando, comunicando. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

As narrativas *Mêhĩ* que envolvem *Pêhàre* contam de um tempo primordial quando a comunicação entre as espécies era plena; naquela época os animais viviam juntos na Grande Aldeia, e *Pêhàre* já era considerado um dos principais cantores de Maracá, não apenas pela vocação que tinha, mas por sua sabedoria e inteligência teórica.

Na época, tinha uma Aldeia muito grande só de pássaros, onde que a origem, onde que *Pahpãm* juntou com todos os bichos; juntou com todos os pássaros e animais para fazer a Festa, e todos os bichos fizeram a Festa que chama *Wýhty*, onde que junta, reúne e canta, planeja tudo; *Pêhàre* [Xexéu] sempre foi um dos artistas melhores, cantava de manhã cedo com Maracá, cantava à tarde com Maracá, cantava de madrugada com o Maracá; então todas as músicas que os *Mêhĩ* canta com Maracá, o *Pêhàre* cantou também, e ensinava, ensinava; ele é um dos mestres sábios, inteligente, de muita habilidade, e tem muita teoria; então *Pêhàre* foi um dos primeiros cantores que ensinou os Krahô cantar. (Gregório *Hũhtê* Krahô, jul. 2022)

Esse conjunto de cantos trazidos por *Pêhàre* faz parte da própria origem da vida no mundo; são cantos entoados no pátio ou no círculo da Aldeia (*Krĩcape*) entre 3 e 6 horas da madrugada por um *Cuhtojcrer* (cantador com maracá) acompanhado do Coral feminino (*Me hõkrepej*); são músicas próprias de Maracá específicas desse horário e chegam animando a comunidade para o novo dia que se inicia; é um repertório recorrente nos dias de grandes *Amjĩkĩn* (Festas-rituais) quando a Aldeia está movimentada e recebendo visitas de fora.

Pêhàre não se limita aos seus cantos pessoais, pelo contrário, é especialista em cantar os cantos dos outros — ou, como costumam sublinhar, “*Pêhàre* gosta de cantar nos outros”.

Pêhàre [Xexéu] cantava em tudo quanto é lado, nas plantas, nos bichos, em tudo; o que tem que existir na natureza o *Pêhàre* sempre canta, mas, assim como fosse gente de hoje

mesmo, que tem que pedir licença, pedir para aquelas plantas, para aqueles animais, para aqueles bichos se eles aceitassem pra *Pêhàre* cantar sobre aquela espécie; se diz assim:

— Não, não canta em mim não; não, não canta sobre mim não, não faz música sobre minha pessoa não.

Daí *Pêhàre* não canta não, respeita.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Arranjos e Regências

Existe uma equivalência bonita entre *Pêhàre* e um regente; ao usarem respectivamente seus corpos, cadências e instrumentos de desenhar o ar, o Maracá e a Batuta, ambos conduzem dançando o fazer musical coletivo; *Cuhtojcrer*, o Cantor de Maracá, conduz o Coral de Mulheres (*Me hõkrepej*), coordenando as dinâmicas, as velocidades e a ordem exata das músicas com todas as suas rigorosas normas estético-musicais. Mas além de cantor, regente, multiinstrumentista e professor, *Pêhàre* parece exercer também um certo papel de arranjador nessa complexa sinfonia cosmoacústica que requer acordos e concordâncias multilaterais; como bom comunicador ele está sempre ali conversando, organizando, separando as músicas — conformando acordos e acordes, confirmando as famílias de cantos nos próprios conjuntos que interpreta; afinal, os grupos “sobre os quais *Pêhàre* canta” compartilham determinadas afinidades, e estão conectados por certos vínculos de convivência no Território — são animais, vegetais, minerais e demais seres que se vinculam em relações recíprocas de compadrio, formando teias sonoras biodiversas que se movimentam em estreita interação.

Xexéu canta só com aqueles pássaros que liga, que têm ligação em si mesmo; através das músicas eu percebo, porque Xexéu é um dos passarinhos que vai cantando todas as espécies: é pássaro, ave, rio, animal, aqueles que cantaram pertencem a ele; ele mesmo também canta sobre ele mesmo, é muito bacana.
(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)

Os cantos são como pessoas, com suas personalidades, exigências e associações — cada canto tem “sua consideração de ser” — com horários e locais prediletos, e com os alimentos e medicinas específicos de que necessitam. Pelas aproximações que guardam entre si, seres e músicas vão formando coletivos específicos dentro do sistema maior que é o Cerrado.

Comentando sobre os repertórios que *Pêhàre* canta, *Hũhtê* reafirma um pressuposto recorrente entre os Krahô, que é o fato dessas músicas não terem sido inventadas por alguém, mas sim recebidas da própria “natureza musical de todas as coisas”; na cosmologia *Mêhĩ* as coisas todas possuem essa natureza vibrante e, por isso, acústica; as músicas que os *Mêhĩ* cantam foram trazidas pelas estrelas, pelas plantas, pelos animais e por aves como *Pêhàre*.

Mas foi graças à inteligência que herdaram de suas próprias genitoras primordiais, as Mulheres-Cabaça (*Cuhkõn-Cahãj*), que os *Mêhĩ* puderam se preparar e acessar toda essa sabedoria musical ancestral; em cada um dos cantos entoados por eles estão os ensinamentos, informações e indicações basilares do pensamento *Mêhĩ*, que ao serem acionados se conectam com as redes cosmopolíticas locais, equalizando o ambiente e curando quem precisa.

A natureza já deixou pra *Pêhàre* [Xexéu] fazer desse jeito, então se *Pêhàre* colocou nessa ordem, pra estar fazendo isso, então é assim; porque *Pêhàre* não tá inventando nada, o que agrupou, o que informou dos *increr* [cantos], é aquele grupo mesmo: é no horário específico, é nas Festas que pode cantar aquelas músicas, é na multidão que pode usar aquelas músicas, ou é no *Wÿhtÿ*; cada *increr* tem sua consideração de ser, então isso tudo, isso tudo já vem pela natureza, já vem pelo pássaro *Pêhàre* e os *increr*; mas a inteligência, a sabedoria que estava esperando *Pêhàre* trazer, veio da Cabaça pra receber esses *increr* vivos até hoje. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

3.1.1. *Pêhàre* (Xexéu) e a família de Cantos da Madrugada (*Awcaahti Jarkwa*)

Dentre os muitos cantos que documentamos, o Repertório *Awcaahti Jarkwa* (Cantos da Madrugada) trazido por *Pêhàre* (Xexéu) nos chamou a atenção por diversos aspectos: 1) pela importância cosmológica e ritual a ele conferida; 2) por seu registro ter sido feito na voz do finado Mestre Ambrosinho, da Aldeia Cachoeira, um Mestre dos Cantos estimado por todo o povo Krahô; 3) por contar com um vigoroso Coral de Mulheres que imprimiu ao registro sonoro “o brilho harmônico exato” próprio desse estilo e formação.

Então iniciamos o trabalho da qualificação com transcrição e tradução desse importante material etnográfico-musical. Mas um detalhe sonoro nos despertou uma curiosidade para esse material, nos blocos vocais das mulheres que acompanham toda aquela faixa dava para se ouvir nitidamente o som de um harmônico; um efeito chamado de harmônico produzido pela soma

das notas dadas pelas mulheres. O repertório musical também revelou pequenos harmônicos produzidos pelos intervalos entre as vozes femininas, que se abrem em três, quatro e até cinco vozes; um exemplo do refinamento nos caminhos melódicos e harmônicos daquelas vozes, confirmando a exatidão do trabalho harmônico e acústico presente. Infelizmente não entraremos na seara da análise musical dessas músicas, porque os significados cosmológicos nos tomaram todo o tempo; foi necessária a dedicação às letras, aos significados expandidos e às conexões que fomos conseguindo fazer, e a parte musical ficou para uma próxima pesquisa.

Essas músicas que nós traduzimos, elas foram escolhidas pelo *Pêhàre* [Xexéu]; são as músicas que o *Pêhàre* cantou sobre outros pássaros, outras aves e animais que concordou, aceitou que o *Pêhàre* pode estar cantando sobre ele — do formato que o bicho é, do lugar que ele esteja, da forma que ele é; então essas músicas que nós traduzimos, cada animal aceitou, o *Pêhàre* pediu, conversou e eles concordaram, aí *Pêhàre* cantou essas músicas; esse grupo das músicas, então aquelas músicas só pode cantar durante a madrugada, é só nesse horário. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 18 de fevereiro, 2024)

Todos os seres que comparecem nesse grupo de Cantos concordaram que *Pêhàre* os cantasse; aceitaram que ele os cantasse comentando sobre suas características físicas, sobre suas relações e vivências em comum.

Tem o grupo das músicas, tem o grupo das músicas que têm padrão ali; o que o *Pêhàre*, que é o Xexéu, gostou, ele pediu, aí o dono dessa música autorizou: — Pode cantar em mim sim, pode dizer sobre mim, pode contar sobre mim, aí você tem que cantar assim, assim; os bichos mesmo que pedem pro mestre que sabe cantar, cantar dessa maneira; e fica bom, fica alegre, não ficam com vergonha. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

São seres que se identificam com a Madrugada, com a penumbra desse horário, com seu frescor da noite que se despede; trata-se de uma família de seres mais ligados à metade cosmológica *Catàmjê*, que se vincula à noite, às águas, ao escuro e à *Pytwrýre* (Lua); os cantos não só enunciam informações, conceitos e características de cada um dos sujeitos, “donos dos cantos”, mas potencializam essas qualidades, impulsionando a força vital de cada espécie, reconhecendo-as e acionando-as em rede.

Esse conjunto de Cantos da Madrugada (*Awcahti Jarkwa*) trazido pelo *Pêhàre* é formado por 31 músicas que se ligam por proximidades que aos poucos vamos enxergando.

- 1 – *Nã tôcô rahĩ* (Caititus barulhentos ou Vocês vão chorar)
- 2 – *Ture Curati* (*Ture* Liso)
- 3 – *Wacõ Hõõ re* (Quatis e Abelhas)
- 4 – *Hô pôrôre* (Marimbondo Asa Branquinha)
- 5 – *Pàn Tygre* (Arara Azul)
- 6 – *Ropor Tygre* (Onça Preta)
- 7 – *Awcapàt Critire* (Criaturinhas da Noite)
- 8 – *Cuko Caahà cre* (Camaleãozinho)
- 9 – *Awxet ti* (Tatu Peba Grande)
- 10 – *Jôra ti* (Grande Tatuzinho)
- 11 – *Jatehe Cucàrère* (Perninhas listradinhas)
- 12 – *Xonti* (Raposão)
- 13 – *Capriti* (Grande Cegonha)
- 14 – *Caxat re* (Filho da *Caxat*)
- 15 – *Hanãre jahê hê* (Mãezinha cuidando)
- 16 – *Cupa te kà* (Com medo deles)
- 17 – *Itar Crakwỳ* (Pedaço de carne da Paca)
- 18 – *Ijomtâr ti* (Grande barreira de Saúvas Pardas)
- 19 – *Japy ryre* (Rabinho compridinho)
- 20 – *Wa hõ xê* (Pesco fácil)
- 21 – *Axê krór re* (Pele pintadinha)
- 22 – *Pê Crati jaka* (Paca de peito branco)
- 23 – *Cupyt ti* (Grande Guariba)
- 24 – *Jãxy ti* (Grande Veado Mateiro)
- 25 – *Cukôti* (Macaco Grande, Onça-Pintada)

- 26 – *Cajpó*¹³⁶ (Cesto das Mulheres)
 27 – *Kôjker* (Instrumento das Mulheres)
 28 – *Capuhti* (Jaó grande)
 29 – *Ropre* (Oncinha)
 30 – *Tep krit ti* (Martim Pescador)
 31 – *Rārāj ti* (Bem-te-vi)

Por meio desse conjunto de 31 Cantos foi possível acessar um complexo e erudito sistema de conhecimentos *Mêhĩ*; nele, vários campos do saber coexistem — questões ecológicas, psicológicas, políticas e filosóficas se cruzam perpassando as músicas e produzindo grande riqueza de imagens, sentidos e conexões. A memória da Terra se expressa e se organiza neles.

À medida que entrávamos em contato com os múltiplos sujeitos e temas apresentados pelos Cantos íamos percebendo, aos poucos, algumas de suas possíveis confluências; as epistemologias que vinham brotando das qualificações nos davam pistas sobre esses vínculos, e enquanto avançávamos um bordado muito bem feito ia se apresentando diante de uma nova consciência; não era um conjunto aleatório de seres, mas como nos explicava *Hũhtê* um tipo de família, uma constelação de espécies que em rede convive, se relaciona e canta junto.

3.2. O trabalho de tradução dos Cantos: janelas para os mundos

Em julho de 2022 *Hũhtê* estava em Goiânia cursando uma última disciplina que faltava para se formar no curso de Licenciatura Intercultural da UFG, e foi nessa época que iniciamos o processo de pensar essas traduções; já tínhamos realizado alguns trabalhos como a documentação do *Amjĩkĩn Cacot* e na realização de dois Encontros de Cantores Krahô em 2012 e em 2021; também em algumas qualificações de audiovisuais do projeto do Museu do Índio,

¹³⁶ Para guardar objetos menores e não perecíveis, como miçangas e sementes para a confecção de colares e adornos, usa-se um cesto feito com fitas do talo de buriti, chamado *Kàjpo* ou *Kaxpo*. Esse cesto tem formato quadrado ou retangular e pode ser confeccionado com o trançado reto ou diagonal. Há diferentes tipos de técnicas de trançado, algumas mais simples e outras que apresentam maior dificuldade de confecção, devido aos intervalos entre as fitas (LADEIRA, 2012, p. 109).

mas ainda não tínhamos traduzido uma cantoria inteira juntos; que sorte e que maravilha! ele estar em Goiânia e topor essa empreitada foi um grande presente àquela altura, a pandemia tinha inviabilizado minha ideia inicial de realizar as traduções lá no Território; meu prazo junto à Universidade já estava vencendo e seria impossível retornar à Terra Indígena em tempo hábil para isso; durante várias semanas trabalhamos bem dedicados e focados, à medida que iam descobrindo e aprendendo como fazer e tudo que vinha emergindo o encantamento e alegria ia aumentando; sabíamos que aquele trabalho resultaria num tipo de herança das mais valiosas, é como entregar um presente ancestral para o futuro; o próprio processo de tradução ia nos levando por caminhos surpreendentes e gratificantes, e aos pouco Huhte ia encontrando a metodologia mais apropriada para aquela decodificação e comunicação entre mundos; um complexo sistema de conhecimentos incrustados na imaterialidade dessas músicas ia se revelando através das próprias linguagens e personalidades das espécies protagonistas de cada canto, que iam se “amostrando” - se dando a conhecer.

A boa qualidade das vozes femininas na gravação nos instigou a vontade de mapear também as linhas melódicas, seus trançados intervalares, os pequenos e impressionantes harmônicos decorrentes, e as harmonias resultantes, por onde o coral de mulheres navega com gosto. Mas não conseguimos avançar nesse propósito, deixaremos para os trabalhos futuros.

Depois de situar a cantoria escolhida no Sistema Cosmoacústico Musical *Mēhĩ* — levando em conta a origem, o horário, o local e a formação da execução musical — o primeiro passo foi *Hũhtê* transcrever para o caderno o que se ouvia no áudio, passando a registrar por escrito as palavras cantadas exatamente como aparecem na música, ou seja, prolongando-as e respeitando-as em suas rítmicas, com suas pausas e sonoridades; *Hũhtê* ia assim tentando grafar a musicalidade das palavras cantadas utilizando o alfabeto como um tipo de partitura, e foi com essa concepção que as transcrições se materializaram no papel. É importante salientar que a linguagem utilizada nos cantos ancestrais não é a mesma utilizada no cotidiano das Aldeias; a linguagem cantada é uma linguagem mítica, com um alto grau de erudição e que utiliza um palavreado rebuscado e antigo, incompreensível para crianças e até para os jovens e adultos mais distraídos.

A gente entende através de quando nós cantamos, às vezes na fala a gente nunca fala mas canta, sai aquela frase, aí aquela frase já vai estar indicando, vai estar informando, vai estar mostrando para que seja entendido; fala de onde ele é, onde que mora, às vezes canta sobre ele mesmo, hábitos sociais dele. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Com as transcrições em mãos, começamos o trabalho de tradução da língua Timbira para o português; depois de identificar o sujeito de cada música, *Hũhtê* passava a contar sobre o contexto da cena e sobre a mensagem que estava sendo comunicada; à medida que ia tecendo comentários e explicações parecia um livro se abrindo, ou um filme passando, porque dentro daquelas pequenas frases e poucas palavras que compunham os cantos existiam mundos vivos e diversos para se conhecer; as informações e derivações biológicas, botânicas, filosóficas e educativas contidas nos cantos navegam num mar de horizontes possíveis porque ativam conhecimentos vivenciados e compartilhados desde que o mundo é mundo. Essa pequena amostra de 31 cantos do *Pêhàre* que apresentaremos a seguir demonstra bem a profundidade e grandeza de uma ciência milenar que habita os repertórios orais desses povos. Todas as explanações feitas foram gravadas em português e transcritas na íntegra; elas correspondem às exegeses que acompanham cada canto traduzido.

À medida que o trabalho avançava, *Hũhtê* ia criando um jeito próprio de lidar com esse transporte entre mundos, da oralidade para a escrita e de uma língua para a outra; *Hũhtê* observou: “é outra a letra que a gente fala, oral, a que a gente fala no dia-a-dia, não é como na música, é só como se fosse a gente mesmo que tá ali só conversando, mas na hora de cantar já pode esticar, é do jeito que você vai estar levando pra definir o som”.

As músicas estão se comunicando, se informando, se explicando, e já falam num tipo de conversa que não acontece na fala, os Krahô no diário falam de outra forma. Tem termos que só aparecem no momento de cantar e vem aquela palavra, mas a gente sabe o que significa quando a gente começar de falar no dia-a-dia; então tem essas características das músicas, o que elas cantam e estão dizendo é de um jeito, e falando é outra coisa. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Depois de alguns dias desse trabalho de tradução, *Hũhtê* percebeu que o melhor método seria, primeiro, separar da transcrição inicial na língua, as palavras principais de cada Canto, retirando os excessos e firulas musicais e deixando-as, digamos assim, enxutas e em seus formatos mais coloquiais. No trabalho de tradução, *Hũhtê* cria e passa a adotar esse método.

A família é qualitativo das músicas, por isso tem todo tipo de música diferente, que nem a gente; humano não tem ninguém de igual, assim parecido totalmente, mas parece aqui e acolá, por isso eu já me entendi dessa forma: cada uma dessas estrofes é uma música, é uma música que já fala através da cantoria, porque às vezes não aparece na fala normal do dia-a-

dia, é como se fosse uma ilustração de umas coisas que a gente não vê, mas que a gente pode falar, de tamanho, jeito, enfim; então as músicas têm essas características. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

3.3. *Pàrkô jarkwa*: os cantos-falas do Cerrado

Pàrkô já é Cerrado, Cerradão, *Parcoti*, *Hacoti*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Aldeia Areia Branca, 2021)

Pàrkô é o corpo-território experienciado ancestralmente pelos *Mêhĩ*; nele, uma legião de populações de múltiplas espécies convivem criando ambientes e repertórios; cada micro ou macro ciclo ecológico é percebido e compartilhado, também simbolicamente, por eles; aos acionarem suas redes de nomes, seus cerimoniais, resguardos e festas-rituais, estão cuidando da parte que lhes cabe manter em funcionamento neste grande organismo vivo que é a Terra: um corpo-território que respira e dança.

A água canta, o ar canta, a estrela canta. (Dodanin *Piiken* Krahô, Goiânia, em ALDÉ, 2013, p. 60)

Os *Mêhĩ* se movimentam acompanhando a musicalidade do Universo, participando de uma mesma e antiga “dança cósmica” como menciona Krenak (2019); a Terra é um planeta dinâmico, com idade de 4 bilhões e 600 milhões de anos; as transformações da Terra podem envolver tamanhos, formatos, inversão da polaridade magnética, distribuição geográfica dos continentes e das bacias oceânicas, formação de cadeias rochosas, geleiras, maremotos etc. (BARBOSA, 2003, p. 24). Entre os processos evolutivos da biogeografia da Terra, o Cerrado é um dos ambientes mais antigos de sua história recente, com início no Cenozóico, portanto seus elementos fundamentais já chegaram ao clímax¹³⁷, com elevado grau de especialização e complexa simbiose entre eles (BARBOSA, 2003).

¹³⁷ Clímax evolutivo “significa dizer que este ambiente uma vez degradado, não se recupera mais na plenitude de sua biodiversidade, uma vez que a maior parte das plantas do Cerrado tem um desenvolvimento lento, algumas levam séculos para atingir a maioridade, tornando quase impossível o trabalho de recomposição vegetal. Sem mencionar que estas plantas estão condicionadas a um tipo de solo oligotrófico com balanço hídrico específico, fato hoje difícil de ser encontrado em equilíbrio no Cerrado. Não se mede a degradação ambiental apenas pela ocorrência de uma ou outra planta. Há de se considerar comunidades, tanto vegetais como animais, incluindo insetos polinizadores, água etc. Tudo isto já não existe no Cerrado de forma contínua. O que há são fragmentos que não representam 10% da área total.” (BARBOSA, 2003, p.13).

O conceito de “Sistema Biogeográfico”¹³⁸ para se pensar o Cerrado talvez seja o que melhor se aproxime da visão *Mêhĩ* sobre a Terra e, conseqüentemente sobre o Território. A comprovação da teoria da Tectônica de Placas, a partir da década de 1960, veio revolucionar a percepção sobre os ambientes terrestres e marinhos. Essa nova perspectiva possibilitou uma maneira mais integrada de compreender os fenômenos ambientais, na qual não apenas a constituição botânica e faunística deveria ser considerada, mas também a gênese e evolução de sua geomorfologia associada a fatores como clima, água e solo.

O Cerrado conta com duas estações bem definidas, uma seca (*amcró*) e outra chuvosa (*ta'ti*), caracterizando-se como clima tropical de caráter subúmido¹³⁹; essa alternância também se evidencia na estrutura sócio-política-cultural Timbira, representada em suas duas principais metades cosmológicas: *Wacmējê* e *Catàmjê* — metades cerimoniais que definem a vida ritual e produtiva desses povos (LADEIRA e FONSECA, 2014, p. 20). As transformações radicais que se dão no Território a cada semestre proporcionam experiências antagônicas e complementares que se alternam sempre; meio ano com chuvas e meio ano sem chuvas são percebidos de forma circular numa eterna alternância também entre Sol e Lua, aberto e fechado, dia e noite, quente e frio, claro e escuro, Chapada e Mata.

De acordo com essa divisão do *Catàmjê* e *Wacmējê*, as músicas são acompanhadas, são os grupos só do lugar, por isso que eu falei: é frio porque é fechado, é de noite, é a chuva, é a Mata; o que nós canta de dia, a gente só canta de dia, tem essas características no mundo, que é deles mesmo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

A partir da nomeação, o *Mêhĩ* será incluso em uma dessas duas grandes metades sazonais: a estação seca *Wacmējê* (considerada o verão do Cerrado, relacionada ao sol, ao dia, ao leste, ao fogo e ao pátio central) ou a estação chuvosa *Catàmjê* (considerada o inverno do Cerrado, relacionada à noite, à lua, às águas, ao oeste, à periferia). Das energias dos astros-compadres e criadores Sol e Lua, tudo o que existe no mundo estará de alguma forma associado a uma dessas metades; *Wacmējê* e *Catàmjê* governam alternadamente os dois grandes períodos sazonais no Cerrado.

¹³⁸ Altair Sales Barbosa cunhou o termo durante o Congresso de Arqueologia e Biogeografia realizado pela OEA e Smithsonian Institute na cidade de Washington DC, em 1989.

¹³⁹ “Subúmido” indica que, embora haja umidade, ela é menos intensa do que em regiões tropicais úmidas.

Localizado nos chapadões do Planalto Central brasileiro, o Cerrado é considerado a cumeeira do Brasil e de parte do continente sul-americano. Funcionando como uma gigantesca caixa d'água, abriga as nascentes brasileiras das bacias do Paraná e Bamuí, e a Bacia do Maranhão-Parnaíba; também distribui águas para o Uruguai, Argentina, Paraguai e Bolívia, alimentando as três maiores bacias hidrográficas da América do Sul — Amazônica, São Francisco e Prata. Sua malha hídrica cria vias para a circulação de uma exuberante fauna sul-americana que vai carregando e dispersando as mais diversas sementes pelo caminho, criando a riquíssima genética e cosmoacústica desse território mais amplo.

O Cerrado é um importante e atraente corredor de migração por onde transitam inúmeras espécies que gostam de percorrer suas longas e ensolaradas distâncias; sabem que “abeirando” por suas matas ciliares e veredas não passarão fome nem sede; de geração em geração o percorrem sabendo-o um lugar de especiais belezas e abundâncias; esse trânsito ecológico milenar, e as possibilidades de troca e convivência interespecies, estão registrados nas ancestrais cantorias e narrativas *Mẽhĩ* — a vasta comunicação oral e musical existente entre todos esses seres está inscrita numa Cosmologia viva e comum mantida pelo som do Maracá.

3.3.1. Cosmoacústica do lugar

O Cerrado é formado por uma série de subsistemas, bastante diversificados pelas suas formações rochosas, pela quantidade de água de seus lençóis, pelo caráter fisionômico de sua composição vegetacional e faunística característica. Essa diversidade de ambientes favorece a vida de um enorme gradiente de espécies, tanto as mais adaptadas a ecossistemas claros e secos como aos úmidos e escuros (BARBOSA, 2021a, p. 143-144). O Cerrado tem uma das maiores biodiversidades¹⁴⁰ do planeta e qualquer modificação nos elementos dos seus subsistemas provoca modificações no sistema como um todo, o que demonstra que a principal característica de sua biocenose é a interdependência entre os componentes e ecossistemas¹⁴¹ (BARBOSA, 2002).

¹⁴⁰ Como exemplo citamos a abundância de sua avifauna, com aproximadamente 935 espécies de aves, das quais 787 espécies são encontradas também em outros sistemas e 148 espécies são apontadas como próprias deste bioma, e dos répteis, com aproximadamente 268 espécies — mais de 67% do total citado para o Brasil (BARBOSA, 2002).

¹⁴¹ “Pela posição geográfica e pelo caráter florístico, faunístico e geomorfológico, o domínio dos Cerrados constitui o ponto de equilíbrio entre os demais domínios morfoclimáticos e fitogeográficos do país (Equatorial Amazônico, Roraima-Guianense, Caatingas, Tropical Atlântico, Planaltos Sul-Brasileiros, Pradarias Mistras

Os variados ambientes que compõem o Sistema Biogeográfico do Cerrado flutuam entre gradientes abertos e ensolarados — as áreas com pouca ou nenhuma cobertura de árvores — e gradientes sombreados, ou umbrófilos — as áreas densamente florestadas, com grande concentração de árvores e menor incidência de luz solar direta. Todos os subsistemas do Cerrado são interatuantes e configuram o mosaico maior formado predominantemente por Campos ou Chapadas (*Hakôt caarã quêt hakôt peaj*)¹⁴², Cerrado *stricto sensu*¹⁴³, Cerradão (*Pàrkôhti*)¹⁴⁴, Matas (*Ahkêt peaj*)¹⁴⁵, Matas Ciliares (*Irom ryyre*)¹⁴⁶, Veredas (*Harê impeaj*) e os ambientes alagadiços¹⁴⁷.

Os ecossistemas são um conjunto de vários tipos de Cerrado, Caatinga, Pantanal e demais outros, é isso aí que a gente chama de *Parko*, na verdade é *Parko ti* que inclui, que engloba, várias peças de árvores, tanto árvores altas, arbustos, rasteiras, inúmeras espécies, e também inúmeros lugares que a gente percebe de acordo como a gente olha; então são esses conjuntos que a gente chama de *Parko ti*, e *Parko* normal. (Gregório Hühtê Krahô, 28 de setembro, 2023)

Subtropicais), uma vez que se conecta com todos eles por corredores hidrográficos, por onde transitam as mais variadas espécies” (BARBOSA, 2002).

¹⁴² Ocupa as partes mais elevadas do sistema, áreas planas denominadas regionalmente por chapadões ou campinas. Há forte ventilação durante quase todo o ano, e a temperatura em geral é mais baixa que nos demais subsistemas. A rede de drenagem é insignificante, às vezes aparecem pequenas lagoas, algumas perenes. A vegetação é arbustiva esparsa e de gramínea, intensamente distribuída pela área (BARBOSA, 2002). A partir da década de 70, os Chapadões foram ocupados para produção de grãos de forma tão intensa que hoje nos permite afirmar que esta paisagem, em termos de população vegetal praticamente não existe mais.

¹⁴³ Possui solos oligotróficos, com estrato gramíneo e árvores pequenas e tortuosas. A rede de drenagem é boa, os solos são de baixa fertilidade natural e não são uniformes. Há formações de Cerrado que ocorrem em latossolos avermelhados, como também em solos arenosos, como no sudoeste de Goiás e oeste da Bahia, respectivamente (BARBOSA, 2002).

¹⁴⁴ Formação vegetacional associada a solos do arenito Bauru; fisionomicamente é mais vigoroso que o subsistema de Cerrado *Stricto Sensu*; as árvores, mais espaçadas, atingem de 10 a 15 metros de altura, e os solos demonstram maior fertilidade natural; não possui um estrato gramíneo forte como no cerrado *Stricto Sensu*; sua rede de drenagem é bastante significativa (BARBOSA, 2002).

¹⁴⁵ Ocorre em manchas de solo de boa fertilidade natural, chamadas de terras de cultura; às vezes adquire a configuração de ilhas em meio a uma paisagem dominante de Cerrado, conhecida pelo nome de capões, às vezes forma áreas extensas, compactas e homogêneas, como é o exemplo clássico do Mato Grosso de Goiás (BARBOSA, 2002).

¹⁴⁶ Existe nas cabeceiras dos pequenos córregos e rios e acompanha-os pelas suas margens em estreitas faixas que, todavia, são muito variadas quanto à configuração; há locais onde se alarga na forma de bosque e outros onde praticamente desaparece, como é o caso de algumas áreas do médio Tocantins (BARBOSA, 2002).

¹⁴⁷ Importantíssimos para a manutenção das águas superficiais; principais corredores de migração da ave-fauna continental, constituem a maternidade da fauna do Cerrado, incluindo não só os peixes mas também mamíferos, répteis e aves. As cabeceiras de alguns córregos e rios são, às vezes, caracterizadas por ambientes alagadiços, decorrentes do afloramento do lençol de água ou em virtude de características impermeabilizantes do solo; nesses locais são muito frequentes as veredas, paisagens nas quais predominam os coqueiros buriti e buritirana, os quais se distribuem acompanhando o curso d’água, às vezes até à altura dos cursos médios de alguns rios, formando uma paisagem muito bonita, conhecida pelo nome de vereda. Há um estrato inferior de gramíneas que se apresenta verde durante todo o ano. Em alguns locais, o afloramento do lençol chega a formar verdadeiras lagoas, rodeadas por buritis. Essa paisagem ocorre com mais frequência do centro do sistema em direção norte e leste; quando se aproxima do Pantanal Mato-Grossense, sudoeste do sistema, as veredas tendem a desaparecer, ao passo que as áreas inundadas aumentam (BARBOSA, 2002).

Pàrkô ou *Pàrkôti*, é a soma de todos os ambientes que compõem o Cerrado, também conhecidos por ecossistemas, eles se diferenciam pelo conjunto de espécies de árvores, animais, e também pelo solo, clima, desenho hídrico, incidência solar e pela musicalidade que produzem. Campos, Matas, Cerrados e Cerradões, Veredas, Chapadas, cada ambiente tem sua sonoridade que expressa determinado grupo de seres que ali habitam. *Pàrkô jarkwa*, já é a soma dos vários cantos-falas que povoam a acústica do Cerrado; cada lugar tem seu próprio arranjo sonoro que reverbera a soma de sons de quem coabita determinado ambiente; as fontes de origem das *me increr* se encontram nos diversos ecossistemas¹⁴⁸ que compõem o Cerrado — compreendido aqui como um sistema formado por um conjunto de ambientes e seres interligados por complexas relações em rede.

No início deste trabalho não prevíamos enveredar nas investigações sobre os ambientes do Cerrado, mas à medida que avançamos nos estudos das músicas compreendemos que cada subsistema é fonte de origem e organização dos próprios repertórios em questão. Se cada subsistema se caracteriza em grande medida pelo conjunto de viventes que o habitam, e se foram eles, plantas, animais e outros não-humanos, que ensinaram os *Mêhĩ* a cantar, parece que os repertórios de cantos *Mêhĩ* estão diretamente ligados aos ambientes, suas acústicas e às epistemologias presentes no próprio corpo do território. Aos poucos fomos compreendendo que as músicas conservam em si uma ciência ecológica sutil de grande relevância para o conhecimento da Terra e de suas múltiplas naturezas. Dodanin confirma que os cantos estão diretamente associados ao ambiente onde seus autores-protagonistas vivem e convivem:

Uma árvore do Brejo não vai cantar da Chapada não, vai cantar de onde que ela convive, como é que é a vida dela; ela tá contando na música do lugar que ela convive (Dodanin *Piiken* Krahô, Goiânia, 2012, em ALDÉ, 2013, p. 60).

Os *Mêhĩ* denominam de *Harë* as Veredas, de *Iromré* a Mata Pequena e de *Iromcatë*, a Mata Grande; no *Irom* (Mata) vivem espécies como o Jatobá, a palmeira Inajá, a cana Guarumã e mamíferos como a Anta e o Caititu, dentre inúmeros outros; as áreas florestadas são constituídas pelas matas ciliares que ocorrem nas cabeceiras dos pequenos córregos e rios e margeando estes, como também se espalham por maiores extensões, acompanhando as

¹⁴⁸ Em termos vegetais, apesar do predomínio do cerrado há seus variados matizes, como campo, cerradão, além de formações florestais como matas, matas ciliares e, ainda, as veredas e ambientes alagadiços.

manchas de solo de boa fertilidade natural — é onde os *Mêhĩ* abrem suas roças pois o solo *pjě tÿc* (terra preta) é úmido e rico em nutrientes.

No depoimento a seguir, *Prũmkwÿj* faz referência ao tempo mítico de quando os animais viviam juntos na grande Aldeia — origem dos nomes *Mêhĩ*, herdados dos próprios animais: *Tukwÿj*, a Pomba; *Crorekwÿj*, o Caititu; e *Mikwÿj*, o Jacaré — todos nomes femininos terminados em “*kwÿj*” e utilizados pelas mulheres *Mêhĩ* como nomes próprios. Depois, *Prum* evidencia a relação entre os animais, seus nomes e os lugares de pertencimento de cada um no Território, mostrando como as diferentes configurações dos ecossistemas se relacionam com o conjunto de habitantes daquele determinado local; e menciona alguns dos animais que gostam de andar nos ambientes de Mata (*Irom*) e Cabeceira (*Hatuixa*), que são mais fechados e escuros: o Tatu (*Ton*), o Veado Mateiro, a Anta (*Cucrut*), a Capivara (*Cumtum*) e por fim os Quatizinhos (*Wakonre*), que apenas passam pela Chapada (*Hacot*) até alcançar o *Aket*.

A Aldeia Grande foi construída pelos animais onde o *Crôre* [Caititu] era *Wythy*, o *Crôre* era corredor; *Tutti* que hoje chama *Tukwÿj*, que é um nome pessoal, que é o nome desse pássaro, Pomba, é onde eles construíram esses nomes; antes todos chamavam assim, *Tutkwÿj*, *Crorekwÿj*, os nomes dos animais que já estavam usando antes, sem ter uma pessoa como *Mêhĩ*; eles falavam *Croitep*, *Croire*, eles próprios já davam o nome pra eles mesmos; *Mikwÿj*, que é o nome do Jacaré, e *Mikwÿj* é o *Miti*, Jacaré; todos esses nomes eles já vêm em termos das partes onde eles convivem, se é lá dentro do Mato, se é lá dentro da Chapada, se é dentro do *Hacot*, se é dentro do *Hatuixa*, que é Cabeceira; cada animal desses ele tem o localzinho dele ficar, o que lhe pertence; *Ton* [Tatu] só anda dentro da beira do Brejo, ele não anda no meio da Chapada, muito difícil, anda mais no molhado, o que anda mais no molhado; *Wakonre* [Quatizinhos], eles passam no meio da Chapada e vai direto pro rumo do *Aket*, do Mato; o *Ton*, *Wako* [Quati] e Mateiro [Veado] também; a Anta, que é *Cucrut*, ninguém tem o nome dela, ninguém usa, não tem; *Cumtum* tem, que é Capivara, *Cumtumkwÿj*, pra homem não tem, é só *Cumtumkwÿj* mesmo; *Pocahac* também é do Mato, esses são os animais que vivem no Mato. (Creuza *Prũmkwÿj* Krahô)

3.3.2. Canto do Veado Mateiro Grande (*Jãxy ti jarkwa*)

Něě hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

Něě hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

Mãã gĩjja xyyy têê mãã gĩ jaa xyyy têê

Rêê hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

De longe vem vindo descendo, descendo

De longe vem vindo descendo, descendo

Sim aquele Mateiro grande aquele Mateiro grande

Vem vindo descendo, descendo

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Nêê hapaarii mãã hii rôôô rôô côô</i>	<i>Ma ahpar mã irôrôc</i>
<i>Mãã gĩjja xyyy têê mãã gĩ jaa xyyy têê</i>	<i>Tamã jãxy ti mã</i>

É o mesmo sentido de longe da música do *Cupyt*, mas aqui já fala sobre Mateiro (Veado); na primeira frase diz que o Veado Mateiro vem descendo, sempre vem descendo, onde vai ter o caminho dele, algum trilhinho dele pra ir seguindo, descendo; *tamã jãxy* já é uma confirmação: – É ele, aquele Mateiro Grande, só passa naquele caminho que sempre anda; *Hapaarii* é contando que lá vem descendo, lá vem descendo aquele Mateiro Grande, o *Jãxy ti*, que vai longe, *iroro*, vai descendo; desceu *Jãxy ti*, o grande Veado Mateiro, *tamã jãxy ti mã*, sim, aquele grande Mateiro.

Então é nesse sentido, do Mateiro Grande que vem descendo; só naquele lugar mesmo que gosta de descer, no mesmo lugar descendo; na música não tá falando de trilha mas a gente já sabe.

Esticando o canto

Apesar do Veado Mateiro, como o próprio nome revela, ter preferências pelo ambiente de Mata, denominado *Irom* pelos Timbira, é comum vê-los circular também nos demais ambientes, vêm descendo da Chapada, vindo de longe, percorrendo as mesmas trilhas que seus ancestrais; o Canto de nº 24, *Jãxy ti* (Veado Mateiro Grande), do Conjunto de Cantos da

Madrugada remete a esses longos percursos já consagrados, por onde transitaram desde sempre essas populações; esse Canto traz a imagem do Mateiro descendo a Serra, vindo muito bem habituado e gostando de descer sua velha e conhecida trilha; a música confirma esse seu jeito de vir de longe, descendo sempre com gosto pelo seu próprio caminho.

À vegetação nos topos das Serras dão o nome de *Hawën*, ou apenas *Ken* para as Serras; usam *Põr rôm* para as Capoeiras, sendo que *Põ* significa tanto Veado como o ambiente de Chapada, que por sua vez pode ser subclassificada em três outros ambientes: *Hakot*, *Põcate* e *Hicaa* — definidos pelo conjunto de populações distintas que os habitam (PRÛMKWÿJ, 2017, p. 20). Cada animal tem domínio de uma parte específica do território, geralmente onde se encontram seus principais alimentos e medicinas; *PrÛmkwÿj* comenta sobre a diferença de hábitos e de ambientes que caracterizam três das principais espécies de Veados do Cerrado brasileiro¹⁴⁹: o Veado Mateiro, que gosta da Mata escura e de andar à vontade até em ambientes de Brejo; o Veado do Campo ou Campeiro, que vive em áreas abertas na Chapada; e o veado Catingueiro, apelidado de “Entre-Casca” porque fica entre a Mata e a Chapada.

Da Chapada vem os *Põ* [Veados]: o “Entre-Casca” da madeira é o Catingueiro que é entre o Mato e a Chapada, ele só vive naquele ladinho, ele não se aprofunda pro rumo do Mato, ele não vai; e também ele não sobe muito pra Chapada, não vai; e o Veado que chama Catingueiro ele só vive nesse trecho, nem muito fundo no Mato e nem muito dentro pra Chapada — é o “Entre-Casca”; o Mateiro não, o Mateiro ele fica lá no Brejo, lá pra dentro; já o Veado do Campo, ele fica bem no meio da Chapada pra lá, ele não fica na beira do Mato, porque acho que cada animal desses ficou com uma parte pra ele mandar, ele não só vive lá dentro, ele manda ali dentro; ele sabe que fruta ele come, ele sabe onde tem os pés das frutas que ele usa, por isso que ele fica ali. (Creuza *PrÛmkwÿj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Os Veados são bastante identificados com a Chapada, e vice-versa, a ambos chamam *Põ*; na seca esses mamíferos herbívoros se beneficiam do efeito do fogo nos ambientes de Campo — depois da longa estiagem, para sobreviverem à carência alimentar que vai se arrefecendo com o passar dos dias, os Veados Campeiro e Catingueiro, além de outros animais, costumam lambe as cinzas, ricas em cálcio e sais minerais, produzidas pela queima de pequenas árvores e das gramíneas, vegetação predominante nesse ambiente; logo depois, a

¹⁴⁹ Existe ainda o Cervo-do-Pantanal, também chamado de Suaçuapara, que habita, além da região do Pantanal, os Gerais da Bahia e Tocantins.

mesma vegetação que foi queimada rebrota mesmo sem a chuva, suprimindo mais uma vez a fauna local com o básico.

3.3.3. Canto dos Quatis e Abelhas (*Wacõ Hõõ re jarkwa*)

Jaacõõ hõõ reec quẽẽree mãã jõõroom moo

Jaajy` hãã y`

Jaacõõ hõõ reec quẽẽree mãã jõõroom moo

Jaajy` hãã hy`

Hããã mããã jõõõroom mo Jaaa jy` hããã hy`

Hy` jõõõ room moo jaaa hy` hããã hy`

Quatis e Abelhas na Mata procurando

Encontrando achando

Na sua Mata mexendo procurando sempre

Encontrando tem, tem mesmo

Exegese por Gregório *Hũhtê*

É a fala de um Marimbondo, *Jaacõõ hõõ reec queere* já fala que é Abelha e *Jaco hore reec* é como se fosse Quati também; espantou correndo, aqui que fala e canta sobre o Quati, *Jaco* é *Wako*, aí pode falar de uma Abelha também, ou pode ser Quati; uma Abelha caça naquela Mata, ou o Quati mesmo anda naquela Mata; *Ioron* é Mata virgem, onde que o Quati mora, ou o *Cororegre* e as Abelhas também; *Jõrom* é o Mato, é dele, ele é do Mato; nesse sentido, a Mata é deles. Aí que tá o problema, porque às vezes a língua indígena vai assim contra a relação em português e aqui a gente pode dizer que é ele ou dele; isso aí é uma resistência, a firmeza naquele ambiente, um convívio naquele lugar; sempre vai estar lá, sempre vai andar nesse Mato, caçando as plantas pra passar¹⁵⁰, ou comida pra comer; *Jajy* são coisas que você vai estar procurando pra alimentar, pra encontrar, como se fosse sair pro Mato pra passar dois dias, pra

¹⁵⁰ “Passar plantas” é sobre o uso de plantas medicinais.

pescar e voltar, e sempre naquele lugar; é pra não ficar parado, porque se ficar parado cadê comida?

Então já fala assim: *Jaajyy hãã yy* é no sentido de procurar pra manter, sobreviver, se alimentar; *Jaajyy* é como se fosse procurar e encontrar; encontrou, achou, ouviu e viu também; no *Jajy hã y*, a consideração é a mesminha; já fala que ele é danado pra aquilo mesmo, como fosse caçador mesmo, que caça e encontra; o *hããã* é no sentido de: — Você é mesmo; *Hããã mããã jõõ room moo* é dominar caçando no lugar dele; *Jaacõõ hõõ reec queeree* é no sentido de que ele que domina, ele é caçador, ele que domina aquele lugar, caçando, ele que faz tudo ali; como fosse *Mêhĩ* que é o caçador, tanto a Abelha como o *Wako* são caçadores. Quem entende vai saber o que a música está falando.

3.3.4. Canto do Marimbondo Asa Branquinha (*Hô pôrôre jarkwa*)

Jaacôô hôô pôôr rôre mãã jõõrom moo jaajyÿ ããhyÿ

Jaacôô hôô pôôr rôre mãã jõõrom moo jaajyÿ ãããhyÿÿ

Hããã mããã jõõõrooom mãããjyÿÿ hyÿÿ hyÿÿ

Hyÿÿ jõõõrooom moo jaajyÿ hyÿ hyÿ

Marimbondo Asa Branquinha na sua Mata sempre procurando e encontrando

Marimbondo Asa Branquinha na sua Mata sempre procurando e encontrando

Na sua Mata mesmo, dele mesmo

Procurando mesmo na sua Mata sim

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Marimbondo Asa Branquinha procurando, achando em sua Mata; *Jaacôô hôô pôôr rôre* tá dizendo que ele é Abelha, *hôô* é ele, e *pôôr* é Marimbondo da asa branca, no português é Marimbondo Asa Branca; como fosse você falando da pessoa de alguém, você fala: — Ele é Asa Branca, ele é Abelha Asa Branca, ele é Abelha Asa Branquinha; *hô pôrôre* é no mesmo sentido, dizendo que ele sempre procura nesse Mato, na sua Mata; *Jacô hô pôr rôre*, onde *re* é diminutivo, marimbondinho, asa branquinha; *ja* é no sentido de ele ou ela, é o sujeito; *cô hô pôrôre* é Asa Branquinha, que é um tipo de Marimbondo; *Cojpor* já é o nome do Asa Branca; mã já diz que a Mata é dele, do Asa Branquinha; *mojajy* é no sentido de procurar, achar em sua Mata; *hã* é este, ou nossa (Mata), nesse sentido; *hyÿ hyÿ* já é pra aumentar mais, alongar, abrir mais.

3.3.5. Árvores, futuras parceiras d'água

A água não está fora do *Pàrkô*, porque esse nome *Pàrkô* já fala da natureza mundial na língua Krahô, é uma palavra grande, que engloba todo o Mundo. *Pàrkô* ali dentro é a água, é a pedra, todos os recursos naturais. (Gregório *Hũhtê* Krahô, jun. 2023)

Pelo seu manancial hídrico, o Cerrado é reconhecido como “Berço das Águas”; ele abriga as nascentes de alguns dos principais rios do Brasil, incluindo o São Francisco, o Araguaia e o Tocantins, além de contribuir para a bacia do rio Paraná. O Cerrado é fundamental para a recarga dos aquíferos Guarani e Urucuaia; sua peculiar vegetação e seus solos permitem a boa infiltração da água da chuva, abastecendo esses enormes reservatórios subterrâneos¹⁵¹.

Se pudéssemos tirar um raio X do Cerrado com todas as suas camadas, observaríamos um desenho comparável a uma floresta de cabeça para baixo, e isso se dá porque no subsolo encontram-se 2/3 do corpo de sua vegetação, inclusive das gramíneas; as raízes dessas plantas criam um complexo e inteligente sistema radicular que retém mais de 70% das águas das chuvas, desempenhando um papel crucial no equilíbrio hidrológico nacional e mesmo continental¹⁵²; além das raízes profundas e interligadas, a evapotranspiração da vegetação também é um fator que contribui para a formação das chuvas que alimentam os lençóis freáticos, que por sua vez alimentam os aquíferos, que dão origem às nascentes, formando os córregos, que por sua vez formam e alimentam os rios até desembocarem no mar, de onde novamente irão evaporar, seguindo e seguindo o ritmo constante dessa dança cósmica e

¹⁵¹ A água subterrânea é um reservatório de suprimento mundial de água doce, parte do ciclo hidrológico: independentemente de sua fonte, o vapor d'água sobe para a atmosfera, onde ocorrem processos complexos de formação de nuvens e condensação; 80% da precipitação mundial cai diretamente nos oceanos e 20% sobre a terra; uma grande quantidade volta para o oceano pelo escoamento, e uma pequena parcela das precipitações fica armazenada em lagos, pântanos, geleiras, ou penetra sob a superfície, formando sistema de água subterrânea. Todo esse sistema é interligado: mesmo a água liberada pelas plantas através da transpiração entra na atmosfera e todas as águas continentais acabam voltando para o oceano, iniciando um novo ciclo hidrológico. (BARBOSA, 2003, p. 32)

¹⁵² A vegetação absorve as águas das chuvas e as deposita nas bacias de sedimentação intracratônica formando os aquíferos, responsáveis pela alimentação, vida e perenização de todas as águas que vertem para a bacia hidrográfica Amazônica (margem direita), para a bacia hidrográfica do São Francisco, para a bacia hidrográfica do Paraná e para outras bacias hidrográficas menores independentes, como as do Parnaíba, Jequitinhonha e Doce. As águas desses aquíferos durante milhões de anos foram armazenadas nas rochas porosas dos arenitos Urucuaia, Botucatu, Bauru, Poti, Aquidauana etc., que formam as bacias geológicas do Parnaíba/Maranhão e do Paraná (BARBOSA, 2003, p. 34).

circular¹⁵³ — a impressionante estabilidade no volume total de águas da Terra, que se mantém igual há pelo menos 600 milhões de anos, vai ao encontro do que diz a teoria *Mêhĩ*, expressa também nos cantos quando abordam o aspecto da perenidade dos elementos estruturais do planeta.

Catàmjê

Catàmjê tem suas funções ecológicas e conhecimentos próprios; *Catàmjê* garante a abundância necessária para o reabastecimento dos reservatórios; transbordar das enchentes, vazantes e cabeceiras inundadas no ápice da estação; abundância de água e abundância de alimentos; regeneração da vida; *Catàmjê* habita ambientes que tenham água, às vezes são mais sombreados e frescos, como no caso da Mata e da Mata de Galeria, outros mais abertos como é o caso de algumas Cabeceiras, Córregos e Lagos, existem também os ambientes mais alagadiços como os Brejos, e as próprias Veredas — são domínios do Cerrado onde a água é soberana, e estão conservadas no próprio viver de seus moradores, as qualidades e influências da metade *Catàmjê*; no período de chuvas esses ambientes se recarregam regenerando a vida e revelando toda sua intensidade e exuberância. abrigam populações de Capivaras, Garças, Antas, Macacos, Pindaibas, Martins Pescadores, Peixes e milhares de outras espécies que se identificam e se misturam entre si naquele ambiente formando famílias cosmológicas (biológicas) que sustentam e alegram esses lugares com suas presenças e cantos.

3.3.6. Canto da Filha da *Caxat* (*Caxat re jarkwa*)

Jôô ruu wee jôô jôô ruu wee jôô hô hôô

Jôô ruu wee jôô jôô ruu wee jôô hô hôô

¹⁵³ A fonte imediata da água subterrânea é a precipitação que se infiltra nos solos e penetra nos vazios desses solos, sedimentos ou rochas. O lençol subterrâneo desempenha papel fundamental para a vida dos rios. À medida que a água se aprofunda, uma parte adere ao material no qual se move e interrompe a descida. A parte que penetra se acumula e procura preencher os espaços dos poros disponíveis. Dessa maneira são definidas duas zonas, de acordo com o conteúdo dos espaços ocupados nos poros, pelo ar ou pela água: a zona de aeração e a zona de saturação. A superfície que separa as duas é o lençol freático. Uma vez saturado, o lençol freático, de acordo com a porosidade das rochas, penetra nestas, formando o lençol artesianos ou aquífero; a perenização dos rios depende normalmente das águas dos dois lençóis. Entretanto há locais em que os rios não são alimentados por aquíferos e somente recebem água do lençol freático. Neste caso o desmatamento pode eliminar o lençol freático, que também pode desaparecer em função de uma estiagem prolongada (BARBOSA, 2003, p. 33).

Mãã hiiipa caaxàt tã ree côô

Mãã hiiipa caaxàt tã ree côô hôô hôô

Um fruto estou gestando, um fruto estou gestando

Um fruto estou gestando, um fruto estou gestando

Eu mesma filha da Mata de *Caxàt*

Eu mesma filha da Mata de *Caxàt*

Exegese por Gregório *Hũhtë*

É uma planta cantando sobre ela mesma: sobre sua importância, sobre a transformação, sobre a ciência que elas têm; uma planta que fica no Mato virgem e que a gente chama de *Caxàt*, tem nome de *Caxàtre*; temos 4 tipos de *Caxàt* na região, mas essa é *Caxàtre* do Mato.

Ela, a árvore, tá cantando sobre a fruta que elas dão, que elas transmitem, como se fossem sujeitos *Mẽhĩ* e *Cupẽ*; então aqui, já tá falando da forma que os *Mẽhĩ* engravidam; engravidou e já tá contando pra mãe: — *Jôô ruu wee jôô*, mãe engravidei, quero que meu filho sai, nasce, vai nascer e vai ficar mais bonito do que eu; meu filho vai nascer e vai ficar mais *impej* mesmo pra mim; então, tá dizendo dessa forma aqui, a planta, a árvore tá cantando dessa maneira, já tá dizendo que está grávida.

E essa planta, na segunda frase, tá dizendo que ela é mesmo, ela é mesmo a árvore, não tem outro que substitui não, por isso, *xo*, já é como se fosse filho ou fruta, ou filhote; *xo*, ou, *ho*, é fruta ou filho.

Jô ru we jô é o sinônimo de gravidez, no sentido de gravidez, *hõruwejô*; já tá prenhada, já tá gestante; *mã hipa Caxàt*, diz que: — Eu sou, é, eu sou *Caxàt*, eu sou filha da *Caxàt*; pode falar assim: — *Hipa Caxàt tã re cô*, que quer dizer: — Eu sou filha da Mata de *Caxàt*, vivo na Mata de *Caxàt*.

Caxàt é uma árvore meio alta, mas não muito alta não, e tem quatro tipos de *Caxàt* na região; tem dois no Mato virgem, um na Chapada e um no lugar que tem Brejeiro mesmo, tem quatro; mas essa da música é da *Caxàtre* do Mato.

Caxàtre, diz: — Eu própria, filha da *Caxàt*; *Mã hipa*, eu próprio, a pessoa própria; eu mesma, filha da *Caxàt*; *mã ipea Caxat re*, eu sou filho(a) da *Caxàt*.

A gente usa o *Caxàt* só pra resguardo, o fio também a gente usa pra fazer corda de fibra; não é Palmeira, ela tem o tronco meio liso de uns 5 metros, ou de 3 metros; é uma árvore que tem leite, ela é do Mato; não é Mangaba, Mangaba é *Apen*; são muitas plantas num lugar só por isso já fala de *co*; como se fosse Mata de Eucalipto, *Eucaliptco*; *co* é variação do *Caxàtre*, floresta do *Caxàtre*, muitas plantas num lugar só, então já fala de *co*; como se fosse Eucalipto, *Eucalipco*.

Caxàt é uma planta que tem resistência, tem uma característica de ter recebido esse nome de *Caxàt* pelo povo Krahô; então nós temos *Caxàt re* que aparece aí nas aldeias, no *krĩ*, e tem

Caxàt pra ser corredor, e tem *Caxàt* do Brejeiro e *Caxàt* de Mata Virgem; esse Algodão normal que é parecido com essa planta que tem esse nome de *Caxàt*, por isso a gente chama de *Caxàt* o Algodão; então tem essa característica de olhar — pela casca são parecidos.

Caxàt que a gente tem esse nome desde a origem, *Caxàt re* a gente encontra no Mato, aí depois que a gente encontrou esse *Caxàt*, que é Algodão porque a casca é parecida, e o Algodão, as flores também é parecidas, então, de acordo que a gente percebe o *Caxàt* do Mato Virgem, do Brejo tem característica de família, semelhante mesmo; é por isso que quando a gente canta, a gente já coloca a beleza do *Caxàt* que a gente tem, que nós planta aí já coloca nas músicas, tudo; porque tem essa semelhança com o *Caxàt* do Mato.

Caxàt é o nome, e *Caxàt re* já fala do diminutivo das plantas, das árvores, elas têm as suas cascas, que é suas fibras, parecidas, como do Mato e como da casa mesmo, que a gente planta, e o que sai na fruta também é parecida; só que a do Mato não é igualmente ao que o agronegócio planta não, já é um pouquinho assim diferente, já é *Caxàt*; então a gente deu esse nome de acordo com o que a gente compara, de acordo com o que a gente percebe a igualdade da casca e da fruta; então *Caxàt* é do gênero feminino onde que só cantam dos adornos que as cantoras usam durante a cantoria, então tá na classe das *Cahae* [Mulheres], *impej*.

Esticando o Canto

A música de nº 14 dos Cantos da Madrugada traz a presença e a sabedoria de *Caxàt re* (Filha da *Caxàt*), um tipo de Algodão nativo. Existem quatro tipos de *Caxàt* na região, dois deles do “Mato Virgem”, um da Chapada e outro de “lugares que tem Brejeiro”, áreas alagadiças. No caso dessa música da *Caxàt*, trata-se da que gosta de ambientes de Mata; o nome *Caxàt*, quando acrescido de *re*, um diminutivo muito utilizado na língua, diz respeito às filhas daquela espécie, suas mudas — as novas *Caxàtre*.

Na música, é a filha dessa Mata de *Caxàt* que está contando com orgulho de onde veio, de quem ela é filha, e dos frutos que agora lhe estão a germinar. O Canto traz a experiência do próprio vegetal, que está passando por processos de intensa transformação, gestando e cantando, gerando e contando sobre si e seus futuros filhos.

Hühtê aproveita esse exemplo para explicar sobre o uso do *ko* no final de determinadas palavras, como em *Pàrkô* por exemplo, que indica a relação entre todos os conjuntos de árvores do Cerrado e a água. No caso de *Caxàtko*, trata-se de um lugar com concentração de *Caxàt*, uma Mata de *Caxàt* — aqui, *ko* é variação do *Caxàtre*, da floresta de *Caxàtre*. O mesmo acontece com outras espécies se existem muitas num só local: uma concentração de Eucalipto chamam de *Eucaliptko*. O *ko* indica que naquele local existe a propagação de uma determinada matriz vegetal, e que ela se encontra rodeada de irmãos ou filhas, contribuindo com as recargas d'água, e vice-versa.

No Canto, *Caxàtre* é filha da Mata de *Caxàt*, e está contando sobre seus frutos, sua ciência e seus processos; o Canto partilha e orienta questões da vida das mulheres *Mêhĩ*, orientando e aconselhando, *Caxàt* é uma espécie vegetal intimamente ligada ao universo feminino, às transformações e multiplicações de seus corpos.

Caxàt é o sujeito desse Canto, sua vivência vegetal dialoga diretamente com as experiências de humanos e animais, todos engravidam para gerarem frutos (*xo*), filhos (*ho*) e filhotes (*jo*), que, apesar das diferenças, aqui são tidos em completa correspondência; o significado maior desse momento — da mutação dos corpos durante a gestação até o nascimento — mobiliza e estreita os laços de toda uma coletividade próxima àquela mais nova futura matriz de sua espécie; *Caxàt* passa por essa transformação de ser filha para ser mãe, desejando que a vida se aprimore ainda mais nos que estão chegando. A transmissão genética e epistêmica de mãe para filha e de filha para mãe é colocada em evidência num mesmo patamar, e esse patamar é circular — existe um trabalho mútuo e atento em relação à evolução da vida, e um desejo expresso de aprimoramento dos seres.

Segundo *Hũhtê*, *Caxàt* tem sua casca, flores, frutos e fibras semelhantes ao Algodão das lavouras dos *Cupẽ*, e por isso provavelmente trata-se de um vegetal do gênero *Gossypium*, talvez da espécie conhecida como Algodão do Cerrado. Em várias culturas do mundo, Algodão e mulheres gostam de andar bem trançados, gastando tempo juntos na produção de vestimentas, ornamentos e objetos de grande valor para elas; entre os *Krahô*, *Caxàt* é usada tanto para a produção de fios e cordas como também como medicina durante resguardos e tratamentos. *Caxàt* está presente nas músicas com sua beleza e força, suas fibras também são usadas na confecção de instrumentos musicais específicos das *Hõkrepôj* — as cantoras profissionais. São eles *o Hahĩ*, *Cadtle* e *Kõjker*, conforme veremos mais detalhadamente nos próximos capítulos.

3.3.7. Canto do Martim Pescador Grande¹⁵⁴ (*Tep krit ti jarkwa*)

Jaa teep pee criitti têê rêêê hõõõ côôô

Jaa mãã rãã tootẽẽ

¹⁵⁴ Martim-pescador-grande mede 42 centímetros e pesa de 305 a 341 gramas. Maior espécie da família no Brasil. Bico grande (8 centímetros), às vezes com matizes encarnadas; partes superiores azuladas; garganta e pescoço brancos.

Jaa teep pee criitti têt rêêê hõõõ côôô

Jaa mãã rãã tootêê

Porooo criiiret xaa hỳỳ

Porooo criiiret xaaa hỳỳỳ

Grande Martim Pescador seguindo seu rio

Sobrevoando veloz

Grande Martim Pescador seguindo seu rio

Sobrevoando veloz

Ali está ele pequenininho indo sim

Ali está ele pequenininho indo sim

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Jaa teep pee criitti têt rêêê</i>	<i>Tamã Tep krit ti ri</i>
<i>Hõõõ côôô jaa mãã rãã tootêê</i>	<i>Hõ cô jamãr to tẽ</i>
<i>Porooo criiiret xaaa hỳỳỳ</i>	<i>Pori increre xa he</i>

Exegese por Gregório Hũhtê

Música sobre *Tep krit ti*, o Martim Pescador; *tamã* ou *ja* diz que ele é o sujeito dessa música, que é dele, do Martim Pescador; em vez de falar ele, já vamos usar *tamã*, o *Tep krit ti*, o grande Martim Pescador.

Tep kriti, Martim Pescador, indo, *ri*, sobrevoando sobre o seu rio, sua água, porque ele gosta de ir voando sobre o seu rio procurando Peixe; *tẽ* já é sobre uma velocidade de ir sobre o rio, sobrevoando; então o *Increr* [a Música] tá explicando dessa maneira: *Tamã Tep krit ti ri*.

É sobre o rio, sobre a água; *hõ cô jamãr to tẽ*, indo sobre (*jamãr*) a água (*cô*) naquela velocidade (*to tẽ*), sempre seguindo com seu jeito mesmo.

E aqui já leva aqueles sons com aquele repertório, pra poder voltar pra pegar aqui no início; depois já fala no sentido de indicação: — Olha ali, o pequenininho *Tep kritire*, aí já é no sentido diminutivo, *Incrirre*, no sentido de consideração.

Pori incirre xa he tá comentando do lugar onde ele tá, *pori* é igual *xá*, e tá indicando o lugar; ali, onde ele está; sim (*he*), ali naquele rio onde costuma voar o *Tep kriti*, grande Martim Pescador.

Esticando o Canto

A música de nº 30 dos Cantos da Madrugada trazidos por *Pêhàre* é do *Tep krit ti*, o grande Martim Pescador; ela conta sobre seu jeito de ser e seu gosto de viver por sobre aquelas águas prediletas; veloz, *Tep krit ti* sobrevoa o rio procurando Peixes, junto ao rio parece pequeno; assim é sua vida, voando por sobre o mesmo rio onde seus ancestrais costumavam voar, desde sempre; *Tep krit ti*, o grande Martim Pescador, e as águas do rio se celebram mutuamente e ancestralmente, de geração em geração.

Os diferentes corpos d'água que compõem o Cerrado, e que se expressam como rios lagos, lagoas e áreas alagadiças, definem em grande parte as configurações dos diversos subsistemas já mencionados — em cada um deles, o lençol freático se forma de uma determinada maneira, propiciando os processos que favorecem a vida de milhares de espécies vegetais e animais de acordo com as suas especificidades. Associar os ambientes com suas árvores, águas e seres ganha uma dimensão literalmente ainda mais profunda à medida que compreendemos que são as longas e singulares raízes das árvores do Cerrado que conectam o plano aéreo com os reservatórios de águas subterrâneas assegurando a vida mesmo nos longos períodos de estiagem. O sistema biogeográfico do Cerrado se constitui como um complexo arranjo no qual todos os elementos estão conectados e se implicam mutuamente, envolvendo desde suas estruturas geomorfológicas e características climáticas até os micro-organismos vegetais e animais específicos de cada ambiente (BARBOSA, 2024)¹⁵⁵. A parceria entre água e árvores também está presente na cosmologia dos Guarani Mbya e na relação que eles têm com a Mata Atlântica, denominada *Nhe'êry*, tão lindamente descrita na poesia de Carlos Papá:

A gente chama de yy, “água”.
E terra é yy;
e árvore, yyrá.
então, quer dizer, água é sustento líquido;
é um pilar de todo universo, mas é líquida e é transparente;

¹⁵⁵ Disponível em: <https://xapuri.info/cerrado-um-banco-do-fim-dos-tempos>.

Yvy é terra, que é seca, porém é parceira da água. Yvyrá, que é madeira, quer dizer “futuro parceiro da água”. Xeyvara reté seria “eu sou futuro do parceiro da água”. Então é tudo ligado ao outro, nada separado. E é por isso que meu corpo é cheio de água e ferro, que é sangue.

E o ar, que eu preciso respirar, a atmosfera produz e dá para mim de graça.

(PAPÁ, 2021, p. 4)

Carlos Papá explica que a água é esteio de todas as coisas — sustento líquido¹⁵⁶ que assegura a vida da biosfera; as águas (yy) são as veias da terra, seu sangue; as árvores (yvyra) são as “futuras parceiras da água”, são o próprio futuro da vida; o vento (yvytu) é o suspiro da terra, parceira d’água; terra, árvores e água fazem parte da mesma possibilidade de existência, uma não vive sem a outra; a Mata Atlântica para os Guarani é *Nhe’êry*, que ao pé da letra significa “onde as almas se banham”, sendo que *nhe* é som e também úmido — é desse lugar verde, molhado e profundo, *Nhe’êry*, que nascem os cantos e a poesia Guarani.

Para os povos da Terra “nada é separado” — Carlos Papá Guarani Mbya e Dodanin Piiken Krahô usam essas mesmas palavras para sublinhar uma matriz de pensamento que contrasta bastante com a maneira como o Ocidente capitalista elabora seu mundo.

As coisas nossas é tudo uma ligada na outra. Eu também já comecei a observar, depois dessa faculdade lá em Goiânia, as coisas de *Cupê* [não índio] é tudo separado, por disciplina. Mas nós não é assim... nós não é assim, nada é separado. (Dodanin Piiken Krahô, Aldeia Manoel Alves, 2011, em ALDÉ, 2013, p. 29)

Para o povo Krahô, *Pàrkô* é uma palavra grande que tudo abrange, explica *Hũhtê* com o orgulho de quem sabe ampliar horizontes para contar sobre os diversos mundos presentes no Território, dos celestes aos subterrâneos; por baixo da Terra as águas correm sobre lajes de pedra alimentando gigantescos aquíferos — com a fluidez de um rio, *Hũhtê* vai traduzindo palavras, sentidos e conhecimentos; segundo ele, a etimologia da palavra *Pàrkô* remete ao funcionamento do Sistema Biogeográfico do Cerrado: *pár* designa genericamente todas as espécies de árvores, e quando lhe é acrescido *kô*, que sozinho significa água, indica um coletivo

¹⁵⁶ y equivale a sustento e yy a sustento líquido.

de árvores, como uma mata ou floresta; assim, *Pàrkô* expressa a antiga e amorosa parceria entre as águas e as árvores da região.

Par é o sinônimo de todas as espécies das árvores que sejam madeira existentes na natureza; *kô* [também] é todos os tipos das árvores que pertence ao planeta Terra, então juntando esse *pàr* e *kô*, já incluem, já engloba o planeta, já engloba a fauna, a flora, os ecossistemas, biomas. (*Hũhtê*, jun. 2023)

3.3.8. Canto do Camaleãozinho (*Cuko Caahà cre jarkwa*)

Haarêêrêê rêê paa haaa rêêrêê rêê paa

Haarêêrêê rêê paa haaa rêêrêê rêê paa

Haaarêêêrêêê rê paaa haaa rêêê uuuu côôô

Caahààc ri hõõõ côôô nãã rêêrêê

rêêpaa

Atravessando sempre, atravessando sempre

Atravessando sempre, atravessando sempre

Atravessando sempre por sobre as águas do rio

Pequeno Camaleãozinho sou, vou atravessando com meu jeito

Por sobre as águas do rio

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Está falando sobre o Camaleãozinho que anda assim seguindo o rio, não é aquele Camaleão que cai no rio e vai andar lá dentro não, ele sempre só desce e vai passar por cima [d'água]; então a música tá cantando sobre a adaptação, uma adaptação do Camaleãozinho; o Camaleãozinho tá cantando sobre o fato que ele só anda ali em cima; quando cai em cima do rio e vai até atravessar, em cima da água mesmo, não afunda não, é o que ele tá falando: — Eu não afundo, eu não afundo aqui.

Haarêêrêê rêê paa haaa rêêrê rêê paa: ele só atravessando a água assim por cima, não afunda não, é só ele que anda assim; *Ha rêr* é atravessar, atravessou; *pa* é porque você adaptou e conviveu com aquilo mesmo, você não afunda não, ficou adaptado mesmo, porque nasceu para aquilo, porque nasceu e já vai andar assim adaptado, acostumado no seu mundo; você nunca vai afundar, quando chega, já vai atravessar.

Caahààc ri hõõõ côôô nãã rêêrêê fala do nome dele, *Cuhkõ*, que é Camaleãozinho, no caso é *Cuhkõcaahàcre* [*Cuhkõ* = Camaleão; *cahac* = não original; *re* = diminutivo], é o Camaleãozinho, mas não é o original, é pequenininho, chatinho; Criaturinha como na outra música; o formato é o mesmo, mas o tamanho e habilidades são diferentes; sempre acostumado, não tem outro bicho que anda assim como ele não.

Caahàcre não é aquele Camaleãozão, já é Camaleãozinho diferente, e é só ele que consegue atravessar no rio, não é aquele Camaleãozão não; ele é chatinho, o mesmo sentido do *critre* [criaturinha, serzinho]; *Cuhkõ* é Camaleão.

A gente usa esse termo *Caahà* quando não é o original; por exemplo a Cabaça, a gente chama de *Cuhkõn*, porque tem uma casca dura; a Abóbora a gente já fala *Cuhkõncahac*, a gente já fala a Abóbora de *Cahac*, a gente já pega do *Cuhkõn*; a Cabaça a gente não conhecia e já considerou como *Cuhkõn* na frente, e já demos o nome da Abóbora, de *Cahac*, porque é o mesmo formato da Cabaça, só que é alimento.

E *Kwrcahac* que a gente fala, *Kwrcahac* é essa mandioca que arde, que mata porco, que mata, essa mandioca brava que a gente chama de *Kwrcahac*; e *Kwrpej* a gente chama de Macaxeira porque a gente rala, come, tudo certinho então a gente chama de *Kwrpej* [*Kwr* + *Impej* = Mandioca ótima]; por isso tem esse Camaleãozinho *Cahac* [*Caahààc re* = pequenininho, serzinho, chatinho].

3.3.9. Crow: Buritis e Toras

Os Buritis, denominados *Crow*, são seres essencialmente ligados às águas e fazem parte da metade *Catàmjê* (Inverno/Chuva). O Buriti é um ser especial para os Timbira, ele foi o primeiro alimento consumido por *Pyt* (Sol Criador); o Buriti é um ente onipresente no cotidiano Krahô (MELATTI, 1978, p. 40-50); a vida Timbira está diretamente vinculada à vida dos Buritis: “a vida da Aldeia acompanha a vida do Buriti e seu Buritizal” afirma *Prũmkwỳj* — as corridas de Tora movimentam, fortalecem e alegam diversas “populações”.

Marcam as práticas de resguardo, a pintura corporal, o uso do *Crow* (tora de buriti) e as músicas Krahô. Pode-se dizer que esses são três pilares centrais em todo resguardo. (MELATTI, 1978, p. 22)

A pintura e o resguardo andam juntos, nunca se separam. Quando uma pessoa finaliza algum resguardo, ela tem que ser pintada para se libertar, caso ela não se pinte, a pessoa pode ficar sofrendo. Cada pintura tem sua época, história e origem. Cada pintura tem um animal, planta, canto e proteção específica. Por sua vez, o *Crow* é a tora de buriti. Essa tora,

também, acompanha os resguardos e as pinturas. O *Crow* é vida, é espírito do povo. Quando alguém se cura de alguma doença, é preciso finalizar esse processo com uma festa com a tora. Quando uma pessoa morre, também é necessário realizar uma festa para o morto e a palmeira do buriti deve morrer também. O *Crow* está presente em momentos centrais da vida dos Timbira. Todo o buriti é uma vida de ser humano, tem vida. É uma característica dos Timbira, a corrida de tora e, para realizá-la, deve-se retirar toras de buriti. Esse processo deve ser feito com muito respeito à planta. (PRŪMKWŸJ, 2017)

Além de seus usos rituais nas cerimônias e corridas de tora, o Buriti também é usado como medicamento; suas folhas são utilizadas como paredes das casas, também são usadas na fabricação de tapitis e de cestos, esteiras e ornamentos pessoais.

As toras consideradas “verdadeiras” entre os Krahô, Apãnjekra e Ramkokamekra são feitas geralmente do tronco da palmeira de Buriti e são chamadas de *Crowpÿr*. (LADEIRA, 2012, p. 51)

O Buriti é considerado um parente generoso, e sua derrubada é um evento de grande respeito e afetividade; para que tudo corra bem, o processo de corte e fabricação das Toras usadas ritualmente exige um cuidado pessoal e cerimonial específico; todos os envolvidos nas corridas de Tora devem manter esse preparo e uma reverência especial ao Buriti.

A tora, para nós, é nosso próprio sangue, nossa família. Ela é feita de Buriti. O Buriti traz a alegria por meio da tora. Mata-se um Buriti para se ter a corrida de tora, para fazer a alegria, por isso há todo um cuidado especial na coleta do Buriti. A pessoa que irá coletar a tora de Buriti não pode pegar uma fêmea, mas deve pegar um macho, velho, ou uma fêmea que não produz. [...] O movimento da vida na aldeia acompanha a vida do buriti e seu buritizal. (Creuza *Prŭmkwÿj* Krahô, 2017, p. 43)

A corrida da Tora *Catamti* sai de fora da Aldeia, de onde o Buriti estava e é lá que o canto homônimo será entoado; a corrida de volta pra Aldeia será disputada pelas metades *Wacmêjê* e *Catàmjê*; essas metades se movimentam acompanhando o ritmo da natureza — o fim do mandato de um abre o mandato da outra metade e assim sucessivamente — pequenos e grandes sinais de mudanças no tempo regem os eventos culturais dos *Mêhĩ* que sabem bem ler essa partitura viva: “Essas músicas geralmente são quando *Catàmjê* e *Wacmejê* correm, essas músicas têm que ser usadas durante a corrida até chegar na Aldeia, ou na corrida na

Aldeia também pode cantar, mas só na época da chuva, só na época da chuva”.

3.3.10. *Crowkôti*: o grande Buritizal subterrâneo

Não teria como falar de águas, árvores e povos do Cerrado sem mencionar as excepcionais Veredas de Buriti¹⁵⁷ que começaram a se formar por volta de 45 milhões de anos A.P., participando do capítulo inicial da história do Cerrado — sendo que os Buritis podem estar no grupo dos seres vivos mais antigos do planeta. As Veredas são ambientes encharcados, bastante escuros e úmidos, que desempenham papel fundamental na manutenção e equilíbrio das principais bacias hidrográficas brasileiras. No complexo sistema hídrico do Cerrado, as Veredas funcionam como incubadoras de nascentes, possibilitando a preservação da vida de inúmeras comunidades bióticas que delas dependem.

Como o próprio nome indica, as Veredas são caminhos ou vias trilhadas por uma infinidade de seres que contam com elas para as longas viagens que fazem atravessando a imensidão do Planalto Central. São verdadeiros oásis em meio às paisagens geralmente mais secas e abertas, como o Cerrado *stricto sensu*, o Cerradão e os Campos. Esses caminhos de água e sombra garantem alimento e certa proteção para diversas espécies da fauna brasileira e sul-americana, representando importantes corredores de migração (MALHEIROS, 1997).

As Veredas de Buritis se destacam por uma série de características e funções que as tornam vitais para todo Sistema; os Buritis formam as Veredas que dão vida aos Buritis que protegem as Veredas que guardam Buritis; os Buritizais se formam ao redor de olhos d’água, margeando córregos e lagos, protegendo a vitalidade e perenidade desses ambientes alagadiços com suas volumosas raízes e troncos porosos; nos processos de abastecimento das águas do Cerrado, as Veredas funcionam como válvulas que regulam o fluxo de águas uma vez que os caules dos Buritis funcionam como verdadeiras esponjas (FERREIRA, 2008).

3.3.11. Canto do Tatu Peba Grande (*Awxêti ti jarkwa*)

Haaxêttê rii cwỳỳ hỳỳ haaxêti tê riicwỳỳ

¹⁵⁷ *Mauritia flexuosa* ou *Mauritia vinifera* (*vinifera* faz referência à espécie do Cerrado, que tem um “vinho” em seu troco).

Hỳỳ haaxêêt te riicwỳỳ hỳỳ haaxêêt te riicwỳỳ

Haaaxêêêt têê riicwỳỳ hỳỳ creee nãã

Jôôô criii criiit ti riicwỳỳ

Peba grande ali andando, Peba grande andando

Ali andando, Peba grande ali andando

Grande Peba sou, ao redor de minha toca vou andando

Pisando e fazendo barulho vou

Exegese por Gregório Hũhtê

Awxet ti é o Peba grandão, é o grande Tatu Peba — é Peba que fala no sertão; *Kwy* [cwỳ] já é o andado dele, que vai andando e outro vai falar, mostrar: — ali o Peba grande; *Awxêêt ti ri kwỳ* tá no sentido assim, eu aqui e você sentado ali, e o Peba tá passando mas você não viu e eu mostro: — *Awxêêt ti ri kwỳ*; indiquei, coloquei seta no dedo; *kre nã* é o buraco dele ou ali no buraco; tá chegando no buraco, na toca; tá andando ao redor de sua toca; *nã* é ali ou dele, na toca dele, no buraco dele; *hõhkrikrit to kwỳ* é barulho em torno da toca, é aquele pisado, aquele barulho que ele faz na toca dele; aquele movimento do barulho que ele faz com pé andando em torno da toca, animando; barulho do caminhar, do andar dele, que tá andando ali; qualquer barulho, de pisada, pegada; no som da pegada, no som de folha seca pisada; *kwỳ* é ali, lá, localizado; tá fazendo barulho somente ali, somente lá; tá fazendo barulho bem ali, ao redor de sua toca.

3.3.12. Canto do Grande Tatuzinho (*Jôra ti jarkwa*)

Jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ

Jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ jôôraattê riicwỳỳ

Jôôô raaat têêê riicwỳỳ hỳỳ creee nãã jôôô

Cràààcràààc riicwỳỳ

Hỳỳ jôôraat tê riicwỳỳ

Hỳỳ jôôraat tê riicwỳỳ

Grande Tatuzinho ali andando, grande Tatuzinho andando
 Ali andando, grande Tatuzinho ali andando
 Grande Tatuzinho sou, vou andando ao redor de minha toca
 Fazendo ruídos e andando
 Vou andando, grande Tatuzinho sou
 Vou andando, grande Tatuzinho sou

Exegese por Gregório Hũhtê

Jôra ti é Tatuzinho grande; de acordo com o tamanho dos bichos a gente pode considerar assim, porque mesmo sendo pequeno é maior que os outros, então posso considerar grande; *jõ* é uma pessoa dele, eu, o sujeito, a pessoa do Tatuzinho; *jõ* já indica: — Olha ele, ele mesmo; *ricwỳỳ* é que tá andando, caminhando; *jõ cràcràc to ri*, não tem diferença, é o barulho do capim, da folha seca ao redor do buraco do Tatuzinho; *jõ cri crit* é o Peba, é com pé, e o *cracra* já é barulho de cima, da palha seca, do capim seco, aquela zoadá; — Eu, o grande Tatuzinho, sempre andando, sempre faz barulho em volta da minha toca; *cre nã* é que tá ali no buraco dele.

Jôra ti é que ele mesmo vai cantar sobre si, então ele tá dizendo sobre ele mesmo; sobre o jeito que ele anda e sobre o jeito que ele faz aquele barulho; sobre o jeito que ele adaptou de fazer aquele barulho em torno da toca dele; então tá nesse sentido *Jôrati*, como se fosse tu mesmo, sua pessoa, seu tamanho de grande ou de pequeno, tu mesmo vai estar falando sobre seu hábito social em si, da sua própria pessoa; aqui ele mesmo já tá contando a vivência dele, a adaptação dele, ele mesmo imitou fazer a música sobre ele mesmo, então está nesse processo, tá nesse rumo.

3.3.13. Famílias de Cantos e suas ecologias

Tem um grupo de *increr* [cantos] que é como se fosse nós, então aquela família deve ficar unida; os *increr* também têm sua união que tem que estar sempre presente para os *increr* [cantores], porque assim quando os *increr* começar de cantar, a *increr* [música] já vai ficar feliz, não vai se esconder e logo logo já vai cair na mente dele, na cabeça, vai lembrando, passa pro outro, leva pro outro, e assim vai. (Gregório Hũhtê Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

As narrativas sobre a origem dos repertórios de cantos confirmam um sistema estreitamente vinculado à Biosfera, e mais amiúde à complexa e interdependente rede de

ecossistemas que formam o Cerrado; vários depoimentos destacam a notória importância dos ecossistemas na origem e na organização dos cantos.

As músicas falam de vários ecossistemas, é do Brejo, da Mata, da Serra, do Rio, é da Noite, enfim; falam do lugar que é duro, e do lugar que tem os Brejeiros, o Buritizal. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Os cantos estão intimamente ligados aos diferentes ambientes que compõem o Cerrado; os repertórios que cada Mestre-animal ou planta, ou outros trouxeram, estão ligados a sua própria vivência no território; afinal, se cada ser do universo tem sua própria música, que é também sua linguagem, e se cada ser se comunica principalmente com outros seres que lhe são vizinhos — juntos, essa constelação de seres reverbera determinado arranjo acústico, que é também ecológico; nessa perspectiva fomos compreendendo que talvez a malha cosmoacústica de um determinado lugar, ou ecossistema, também esteja presente na configuração dos conjuntos de cantos que os *Mêhĩ* cantam.

As músicas são variadas no que se refere às espécies da natureza. Os animais podem cantar sobre si, onde convivem, que alimentos comem. As árvores ou as palmeiras também cantam sobre si, sobre seu lugar, se é da seca ou do brejo. Os pássaros cantam as belezas, o alimento que comem ou os lugares que descansam. (Gregório *Hũhtê* Krahô, 2017, p. 62)

As populações que convivem em determinado ambiente — plantas, minerais, aves, mamíferos, peixes, répteis, insetos, humanos e demais seres — pelo que os *Mêhĩ* tem nos explicado, formam famílias ecológicas que cantam juntas; esses arranjos cosmoacústicos estão visíveis nos conjuntos de Cantos, ou repertórios; o caso do Repertório de Cantos da Madrugada do *Pêhàre* nos confirma essa hipótese.

As *increr* [músicas] tem suas classificações muito *impej* [boas] porque é como se fosse nós, como fosse nós; elas têm seu respeito, têm suas categorias, têm suas melodias bonitas pra você escutar, têm a voz definida mesmo, ativa mesmo; então tudo isso tá na responsabilidade do *Pêhàre* [Xexéu], e o que está na responsabilidade do *Pêhàre*, *Pêhàre* tem que continuar a manter no uso da música, a mesma palavra, a mesma frase, não substituir, porque nós não temos a substituição, desde que a origem colocou *Pêhàre* pra fazer assim, que a gente continua,

e é muito difícil. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia 31 de julho, 2023)

Existe uma refinada lógica ecológica na organização dos repertórios de cantos; se na Biosfera estão as fontes dos diversos repertórios, nos ecossistemas estão as chaves para se compreender a delicada conformação de cada conjunto desses. O conjunto de histórias sobre as origens dos cantos evidenciam uma intrínseca relação entre o Sistema mítico-musical *Mêhĩ* e a Biosfera, e de maneira particularizada com o Cerrado e seus ambientes; os estudos dos Cantos *Mêhĩ* nos fornecem uma perspectiva ecológica êmica sobre diversos ecossistemas e suas dinâmicas. Por tudo que os *Mêhĩ* têm nos explicado, é importante compreender que o Sistema mítico-musical *Mêhĩ* se alinha ao Sistema Biogeográfico do Cerrado, até porque nasce dele e por isso nos traz tantos conhecimentos; a musicalidade do Cerrado é a matriz sonora e epistêmica dos cantos que os *Mêhĩ* movimentam, e aqui, mais uma vez, é possível identificar na prática a afirmação de que a própria Terra é a grande Mestra desses povos.

Além do *locus*, muitos outros critérios organizam o *Corpus* Acústico-musical Krahô, patrimônio imaterial ancestral que se move dentro de rigorosos critérios espaciais, temporais, estéticos, ritualísticos e cosmopolíticos. Horários, hábitos, locais, períodos, todas essas variantes influenciam as dinâmicas dos repertórios que se alternam conforme uma estrutura pré-estabelecida bastante rigorosa e respeitada.

Cantiga do Xexéu é só de madrugada, até às 9 horas por aí assim, já termina; aquelas músicas que vão cantar no *Krĩcape*, em volta do ciclo da Aldeia, mulheres, homens, aquele coralção, é do Xexéu também (mas esse é à tarde); aquelas músicas que o Xexéu cantava é tudo compadre do Xexéu; os compadres do Xexéu por isso ele cantou tudinho, só daquele grupo.

Xexéu canta só com aqueles pássaros que liga; que tem ligação em si mesmo, através das músicas eu percebo; porque Xexéu é um dos passarinhos que vai cantando todas as espécies: é pássaro, ave, rio, animal; e aqueles que foram cantados pertencem a ele; ele mesmo também canta sobre ele mesmo, ele mesmo, Xexéu, é muito bacana.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

No caso do Repertório do *Pêhàre* que estamos trabalhando, observamos fatores diversos que justificariam essas espécies estarem reunidas; segundo Tugny, essas vizinhanças

são muito mais sutis e complexas que nossa vã filosofia; é importante reconhecer que sobre as redes que ligam essas miríades de seres co-habitantes de um determinado ambiente, nós sabemos ainda pouco, afinal, só recentemente a ciência ocidental está conseguindo comprovar que existe sim uma complexa rede de comunicação através das raízes das árvores; os repertórios de cantos *Mêhĩ* parecem poder nos fornecer um tipo de mapa sobre afinidades, aproximações e relações ecológicas no Cerrado de valor inestimável.

O Quati é a mesma história, e todos que são cantados durante à noite são da família *Catãmjê*; e todas as músicas que são cantadas, usadas no *Wỳhtỳ* de dia, são *Wacmējê*, tem essa classificação também, separadamente; Quati tem listrinha porque é da família dos animais que usam mais do frio, que ficam mais dentro do fechado, do lugar que não leva Sol, mas ao mesmo tempo eles saem também, eles andam muito, eles andam muito; então pra estar cantando qualquer grupo de Cantos, vai começar a dizer tudo que as músicas vão estar explicando, e por isso que não é todo momento que a gente canta; tem as músicas durante a madrugada, cedo da tarde, meia noite; *Wỳhtỳ* também, *Wỳhtỳ* tem seus *increr* [cantos] que começam de manhã. É muito importante registrar, a gente colocar em ordem, em seguida os *increr* de manhã e vai subindo até chegar no *Pyt* [Sol], é muito *increr*; se pegar do *Alcapyt* até Madrugadão, até o dia amanhecendo, é muito *impej* [lindo]. Então *increr* [a música] tem essa forma de ser, tem essa maneira de entender, de observar, mas não como a gente; faz de conta que você tá vendo aquele grupo e aquele grupo tem o jeito de ser levado pra não dar problema, então é outra visão e já fica só atenta mesmo. (Gregório *Hũhtẽ* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Quando os *Mêhĩ* cantam esses repertórios, estão se conectando com os seres que compõem determinado conjunto, arranjo ou nicho ecológico; ao cantar e serem cantados, todos se fortalecem mutuamente numa alegria coletiva especial; os cantos criam pontes que ligam os diversos seres daquele ambiente e geram um tipo de equilíbrio comum; para os *Mêhĩ* a alegria é um princípio vital e indissociável da saúde mental e física, e deve ser sempre observada e estimulada; os *Amjikĩn* proporcionam esses processos.

E é muito bom, porque no momento em que você vai estar cantando sobre o hábito social daquela espécie, tanto como pássaro ou peixe, na vivência daquela espécie, [ela] vai ouvir de longe e ficar feliz, ficar alegre e vai dar mais potência; por isso cada música tem seu grupo; ali entram árvores, animais, peixes, estrelas, sei lá, mas tem que formar o grupo; música é assim, é bem organizado; eu também pesquisei anotando com atenção; anotando o grupo que forma, você vai cantando,

depois com três “repertórios” que você cantou já passa pro outro. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

Ao cantarem suas próprias músicas, que estão vinculadas a um determinado grupo, a alegria e potência vêm à tona; os seres ao se apresentarem através dos seus cantos se lembram de onde vieram e quem são, se auto-afirmam e se ligam uns aos outros estreitando os vínculos; é como se aqueles sons ancestrais ao reverberarem conectassem os entes que compõem determinada constelação de seres interdependentes, que se escutam e se fortalecem mutuamente.

Tem da madrugada também, passou do início da noite pra meia-noite, despachou, aí vai começar no cedo do dia, de uma hora para seis horas, já vai ter outras peças; daí vai cantar sobre eles; o que eles cantaram sobre eles mesmo, no hábito social dele ou dela; você começou de cantar naquelas músicas da Pomba, a Pomba mesmo vai ficar alegre, e de lá mesmo vai começar uma conversa bem bacana que você não percebe nem escuta, mas perante a imaginação chega na sua cabeça; a conversa deles chega lá. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

3.3.14. Canto do Jaó grande (*Capuhti jarkwa*)

Haa càà ràà mãã jaarôôô tii mōōō

Haa càà ràà mãã jaarôôô tii mōōōno

Haa càààà ràààà mããã jaarôôôôô tiii mōōōō

Hôô mããã caaapuutê mããã caaa puutê rêêê

Cantando, andando com seu jeitão mesmo

Cantando, andando com seu jeitão mesmo

Cantando, andando com seu jeitão mesmo

Sim o grande Jaó, lá vai o grande Jaó

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Haa càà ràà mǎã jaarôôô</i>	<i>Akàr mǎ gǎrô</i>
<i>tii mōōōno</i>	<i>Ti mō</i>
<i>Hôô mǎãã caaapuuutê mǎãã caaa puuutê rêêê</i>	<i>Mǎ capuh ti ri</i>

É o grito do Jaó Grande que mora no Mato, o *Capuhti*; então você ficando aqui e o *Capuhti* gritando ali no Mato; você vai saber que é *Capuhti* que tá ali cantando, que é *Capuhti* que tá ali gritando; de longe tu já percebe o formato do *Capuhti* que sempre vai andando, gritando, é isso que a música tá dizendo, que é o Jaó, *Capuhti*; *mǎ* é ele mesmo, é o Jaó.

Então aqui é grito, aquele som que sempre vai gritando ali no Mato, que nem a Pomba; então aqui é o grito, é o som, imitando o formato do *Capuhti*, o tamanho, o modelo do *Capuhti*; *akàr* ou *hakar* é cantar ou gritar, é o grito, e *mǎ* é dele; *gǎrô* ou *jarô* é o tamanho, a origem do *Capuhti*, o jeito que ele anda gritando; andando com seu jeitão; tem horas que vai estar gritando, aí tu já sabe, aquele ali é o Jaó; com certeza ele está ali caminhando, caminhando com o canto dele.

Jarô ti mō é com seu formato, ele é sempre daquele jeito mesmo, então o Jaó Grande tá cantando sobre ele mesmo, nele mesmo e vem vindo andando com seu jeitão; sim é o Jaózão, Jaó Grande do tamanho da Perdiz, lá vem, lá vai; tem o *Capure*, Jaózinho, e o *Caputi*, que é o Jaózão; *re*, na fala, já é *ri*; e *ri* é o local, é lá, é longe; lá vai ele, tá indo pra lá, pra longe.

Esticando o Canto

A música 28 do Conjunto da Madrugada do *Pêhàre* (Xexéu), *Capuhti* (Jaó Grande), traz as características dessa grande ave do Cerrado; seu tamanho, seu andar naquele ambiente de Mata com sua voz; seu jeito nesse horário cedo do dia, ali gritando, inconfundível; vem sempre assim cantando, com seu corpo e com seu jeitão; seu formato e andar é identificado de longe; o *Capuhti* sempre vai estar andando, gritando, sempre estará lá na sua Mata com sua família ecológica, da qual a Pomba, mesmo não estando nesse conjunto musical específico, também deve fazer parte.

3.3.15. Canto da Oncinha (*Ropre jarkwa*)

Hôô hôô hôôô hãã hãã hãã

Hôô hôô hôôô hãã hãã hãã

Hôôôô hôôôô hããã hããã hôôôô hôôôô hããã pêê

Roppoore crããã crooriire hee

Pê Rop poore crããã croorii ree

O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, sempre

O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, sempre

O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, o pêlo, sempre

Oncinha da cabeça malhadinha

Oncinha da cabeça malhadinha sim

Exegese por Gregório Hũhtê

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Hôô hôô hôôô hãã hãã hãã</i>	<i>Hô hô Hã hã</i>
<i>Pê rop poore crããã croorii ree</i>	<i>Pê Ropre krã krór re</i>

Essa já fala do couro do Gato do Mato, Oncinha; *crore* é malhadinha com aquelas bolinhas; então aqui é a pintura do corpo do *Ropre* (Gato do Mato ou Oncinha), sua pele, a cor da pele que aqui já fala da pele malhadinha; já fala do couro, da pele, do pêlo; e aqui tá falando da cor do pêlo, e *hã* já tá indicando que a cor do pêlo já vem repetindo, repetindo, repetindo; é dizer que é uma coisa segurada, que não sai; então a cor do pêlo da Oncinha não sai, é uma coisa assim afirmada, afirmativo, sempre; depois já muda e já indica que é a cabeça, *kra*, o pêlo da cabeça e o corpo é sempre malhadinho, sempre foi.

Esticando o Canto

A música 29 do Conjunto da Madrugada do *Pêhàre* (Xexéu), *Ropre* (Oncinha), traz como sujeito do Canto o animal também conhecido por Gato do Mato; seu próprio nome já indica sua morada, lugar fechado de Mata no Cerrado, por onde ele desfila elegante com seu pelo pintadinho das “malha amarelas”. Aqui entra em destaque a estética singular de *Ropre*: a pintura do seu corpo que será visualizada ainda na madrugada por sua família musical; sua pele coloridinha é a vestimenta ancestralmente malhadinha que segue com eles nesse mesmo horário em buscas para o dia; dizer que é uma coisa segurada, que sempre foi e sempre será, é uma afirmação recorrente nos cantos, muito importante na cosmovisão *Mêhĩ* — essa continuidade da cor do pêlo da Oncinha que nunca muda faz a vivência ganhar um sentido afirmado, uma perspectiva segura onde o desde sempre para sempre fundamenta a filosofia e também a ética *Mêhĩ*.

CAPÍTULO 4 – Cosmopolítica da alternância: há sombra e há claridade

4.1. *Pyt* (Sol), *Pytwrÿre* (Lua) e as metades *Wacmêjê* e *Catàmjê*

*Pahpãm*¹⁵⁸ vivia no ar como hoje a gente vê o *Pyt*, que a gente chama de *Pyt*, é Deus que é o Sol; Lua é *Hôpîn* [compadre] dele, como irmão dele; eles sempre viviam juntos; Lua muito esperto e saliente, faz coisa que não presta; hoje a gente vive com o direito deles, com *Pahpãm* [Deus-Sol] e Lua, *Pytwrÿre*, que a gente chama; se vivia pelo ar, não tinha esse mundo não; eles viviam rodando, como a gente vê, pelo ar; vai... *repor*... volta... *repor*... sai... *repor* e não tem parada para eles; no dia seguinte Lua perguntou para o *Hôpîn* dele, que é o Sol: — *Hôpîn*, nós devemos ter um lugar certo pra poder ficar, descansar um pouco, nós não pode ficar assim não; aí, *Pahpãm*, que é Deus, falou para ele: — Tá bom; ao mesmo tempo fez um acampamentozinho pequeno, plantou uma árvore que dá sombra, né, plantou uma árvore grande; aí, diz que fizeram

¹⁵⁸ Os Krahô costumam traduzir o que chamamos Deus de *Pahpãm*, que para eles é o *Pyt*, Sol, criador da vida na Terra.

aquela volta e acampou lá, os dois; *Pyt* disse: — É assim que nossos filhos vão nascer e vão ficar nesse parado assim; e aí começaram a andar no ar; depois, Lua falou para *Pyt*: — Não, *Hõpĩn*, não pode fazer assim não, tem que andar a pé; então eles andaram; ao mesmo tempo, *Pahpãm* fez esse mundo para nós viver; [primeiro] sem água, sem nada, sem árvore — é como dizer que esse mundo ficou pelado, sem nada; e depois eles começaram a andar a pé, não é mais pelo ar, e foi, foi, foi; no dia seguinte Lua perguntou: — Nós podia ter um Cerrado para nós passar por baixo da árvore, tem que ter uma sombra pra nós andar; ao mesmo tempo *Pahpãm* começou a fazer esse mundo, cobrir; esse mundo que tava pelado, só de sal, começou a cobrir com todas as árvores, mas eram todas baixinhas, árvores pequenas [...] (Zé Miguel Krahô, Aldeia Pé de Coco, outubro de 2012, em ALDÉ, 2013)

Zé Miguel Coc¹⁵⁹ descreve o movimento cíclico dos dois astros em órbita no céu, indo e vindo, ritmicamente e sem nunca cessar: “vai... *repor*... volta... *repor*... sai... *repor*, entra dia e sai noite, e não tem parada para eles” — relata o artista e historiador *Mẽhĩ*, considerado por indígenas e *Cupẽ* um grande sábio e filósofo; a narrativa rememora o início da vida no planeta, quando Sol (*Pyt*) e Lua (*Pytwryre*) vêm para a Terra imprimindo suas características e energias em tudo que há; são esses dois corpos celestes que dão origem às duas principais metades cerimoniais¹⁶⁰ dos Timbira: *Wacmẽjê* ligada ao Sol e *Catãmjê* ligada à Lua; as inúmeras situações e aventuras pelas quais passam os dois demiurgos vão delineando o mundo e configurando as coisas como elas devem ser; tomamos como base pra as nossas reflexões, além dos depoimentos, uma versão da narrativa de Sol e Lua trazida por Melatti em sua página na internet¹⁶¹, sendo que a versão foi apresentada por José Aurélio em português, no ano de 1963; segundo Melatti o mito do Sol e Lua é o mesmo entre todos os Timbiras, e para todos eles tanto Sol como Lua são do sexo masculino.

Pyt (Sol), estrela central do Sistema Solar, é reconhecido como a fonte maior da vida, denominado também de *Pahpãm*, termo traduzido para o português como “Deus” ou criador. O grande astro atrai e faz tudo o que está sob seu domínio gravitacional girar ao seu redor: Terra, planetas, satélites, pequenas luas, asteroides, cometas, poeira cósmica se movem a partir de sua luz e regência.

¹⁵⁹ *Mẽhkãre* ancião-historiador da Pedra Branca.

¹⁶⁰ Apesar de existirem outras metades rituais importantes, nos concentramos nessas duas por terem sido constantemente citadas nas falas e explicações ao longo desta pesquisa.

¹⁶¹ Ver em: <https://www.juliomelatti.pro.br>.

O Sol gira, emitindo as radiações luminosas que tornam visível o nosso planeta. Por toda a parte, sem interrupção, eternamente mudando, atravessando ondas de luz solar de várias frequências e comprimentos. Os raios infravermelhos vêm do Sol em ondas longas e fracas. Elas são menos visíveis do que o vermelho que conseguimos enxergar. Os raios ultravioleta vêm em ondas curtas e intensas. Tudo que o humano vê está dentro da gama de cores do arco-íris. Fora desse espectro, tudo é invisível para os olhos humanos. Esses raios transportam a energia como ondas eletromagnéticas – luz visível e invisível. Transportam também o calor que afeta os movimentos da Terra. Essa energia torna a biosfera ativa e possível. (Ailton Krenak, *Caderno Selvagem* n. 29, p. 6-9, 2021)

Pyt (Sol) foi cobrindo a Terra com as mais diversas espécies de árvores e demais vegetais, *Pyt* foi vestindo a Terra com um magnífico manto verde; o elo existente entre a radiação solar e o mundo verde¹⁶² é imprescindível para a vida na Terra; são as plantas que fazem o mundo viver, são elas que criam a atmosfera que permite à vida re-brotar diariamente. “A Terra não é uma rocha onde há vida, a Terra é viva, e tudo aqui é uma manifestação do Sol”, nos lembra Ailton Krenak¹⁶³.

Diversos povos reconhecem o Sol como genitor; os Guarani se nomeiam *Kuarayra’y*, “filhos do Sol”; um dos Ciclos de Estudos Selvagem coordenado por Ailton Krenak e Ana Dantas foi dedicado ao Sol¹⁶⁴, eles reuniram 17 narrativas contadas por indígenas e não indígenas¹⁶⁵ nas línguas Huni Kuĩ, Guarani, Maxakali, Nheengatu e português — em todas elas o Sol aparece como fonte primordial da vida e fonte contínua da energia que nos mantém vivos; depois de rever sob a ótica de várias perspectivas o quanto de Sol existe em nossos corpos e em tudo: átomos, moléculas, seiva, açúcar, calorias, respiração, atmosfera, a pergunta deixada é como reconhecê-lo e respeitá-lo?

As narrativas Timbira que envolvem Sol (*Pyt*) e Lua¹⁶⁶ (*Pytwryre*) contam sobre o começo dos tempos, quando as coisas tiveram origem, e começaram a se estabelecer as dinâmicas da vida na Terra; foi o Sol que deu vida à primeira mulher *Mēhĩ*, que se originou da

¹⁶² A associação entre as plantas, a água e a radiação solar está também no livro *A vida das plantas*, de Emanuele Coccia (Cultura e Barbárie, 2018).

¹⁶³ Série “A Flecha 2”, *Caderno Selvagem*, n. 29, p. 6-9, 2021.

¹⁶⁴ <https://selvagemiclo.com.br/ciclo-sol>.

¹⁶⁵ Por Kumu Doe Tukano, Carla Wisu, Catarina Aydar, Carlos Papá, Marcelo Gleiser, Moisés e Thōkiryari Piyāko, Aliny Pires, Francisco e Francy Baniwa, Aza Njeri, Sueli e Isael Maxakali, Fabio Scarano, Dua Busë, Nete Huni Kuĩ, Veronica Pinheiro, José Miguel Wisnik, Eduardo Neves, Cafira Zoé, Camila Mota e Júlia de Carvalho Hansen.

¹⁶⁶ Ver mito Sol e Lua disponível em <http://www.juliomelatti.pro.br/craodados/craomitos.pdf>.

Cabaça, e foi ele também que repassou os conhecimentos ligados aos resguardos e ao movimento que acompanhariam a vida coletiva nas Aldeias; Sol e Lua estarão presentes nos rituais, nos cantos e nas histórias, estruturando as teorias e o modo de vida *Mêhĩ*.

Zé Miguel apresenta Sol e Lua¹⁶⁷ como dois compadres¹⁶⁸ que andavam sempre juntos, cada um com seus ciclos e personalidade própria; viviam dialogando e se afetando mutuamente, numa relação de opostos bastante dialética; enquanto *Pyt* é descrito como um ser estável, inteligente, equilibrado e generoso, seu compadre *Pytwrÿre* é a impermanência e a imprevisibilidade de quem altera as marés; geralmente os *Mêhĩ* ressaltam o lado negativo de Lua dizendo que “faz tudo que não presta”, é tido como invejoso, saliente, egoísta e causador de inúmeras confusões e equívocos que renderam incômodos e perigos com os quais até hoje precisam lidar, como mosquitos, animais peçonhentos, menstruação e o duro trabalho braçal que os humanos precisam fazer para sua sobrevivência (MELATTI, 1978).

Para os Krahô, tudo que existe no mundo está vinculado a uma dessas duas metades cerimoniais¹⁶⁹, *Wacmêjê* e *Catàmjê*, que no Cerrado coincidem com os dois períodos sazonais, de seca e chuva respectivamente; essas coordenadas ecológico-culturais configuram as regras e os conhecimentos deixados por *Pyt* (Sol) para os *Mehĩ* “no direito” que se cumpre até hoje.

Nessa perspectiva, animais, plantas, fenômenos, ecossistemas e eles próprios fazem parte de uma dessas metades; de acordo com os códigos sociais do nome herdado, a vida se desdobrará a partir de um desses dois prismas: *Catàmjê* ou *Wacmêjê*.

Pyt é do dia e do claro, *Pytwrÿre* é da noite e do escuro; deles, surgem os dois grandes conjuntos de seres que povoam o Território, com suas características, nomes e cantos — toda a diversidade existente no Sistema Biogeográfico do Cerrado é compreendida numa dessas duas grandes constelações cosmológicas que abrigam milhares de espécies, pessoas e outros seres.

Wacmêjê é a metade ligada a *Pyt* (Sol) e ao leste, onde nasce o dia, é uma energia masculina ligada ao fogo e ao calor; é a própria estiagem com seus ventos, sua poeira fina e suas folhas secas; é o tempo das flores, das noites frias e excepcionalmente estreladas; *Wacmêjê* é o fogo, o amarelo, as queimadas e suas cinzas, é o fim de um longo ciclo, é a morte e sua

¹⁶⁷ Por vezes usaremos o artigo “o” antes de Lua por se tratar de um ente masculino, compadre do Sol.

¹⁶⁸ Em muitas culturas esses dois compadres são representados por gêmeos.

¹⁶⁹ Segundo Melatti (1978), o fato de pertencerem a metades opostas não gera nenhuma disputa entre indivíduos ou grupos de indivíduos: assumem um caráter administrativo sem disputa de poder. As metades *Wacmêjê* e *Catàmjê* possuem, além dos conjuntos específicos de nomes, uma série de atos de caráter ritual e simbólico que distinguem os membros de cada metade.

transformação; é quando as sementes estão no ápice de suas potências e conseguem ampliar um pouco mais os limites plausíveis para a vida voltar a acontecer; *Wacmējê* é força, fim e possibilidade do novo que já “invem”.

Catàmjê é a metade ligada a *Pytwrýre* (Lua), suas fases e marés, suas cheias e cachoeiras, tem uma “energia mais feminina” e diz respeito a recomeços; é o partido das águas, dos verdes e do poente, oeste; traz a noite com seu escuro e seu frio, é tempo de chuvas no Cerrado, de plantios e do re-brotar da vida, tempo do novo.

4.1.1. Narrativa: *Ture*, a “Véi Senhora”: recebendo as informações – por Gregório *Hūhtê*

A origem de *Pĩxwýj* e *Hōpĩn* desde que surgiu o mundo *Mēhĩ*, dali já começou entre *Pyt* e *Pytwrýre*, o Sol e o Lua, eles já se considerou como *Hōpĩn*; depois, no dia seguinte, eles como sabedor de tudo transformou a Cabaça, a Cabaça como *cahae* [mulher] — e a mulher do Sol fizeram primeiro; como o Sol é de dia, claro, a *cahae* de Sol ficou como *Pĩxwýj* da *cahae* do Lua, porque *Pahpām* [Criador-Sol] tirou uma Cabaça e colocou na água, depois transformou em *Mehĩ*; *Pytwrýre*, Lua, é partido do escuro, partido do verde, por isso entre os dois sempre se considerou, se considerou.

Dali surgiu os inúmeros nomes, inúmeros nomes, dali que o nome espalhou; os nomes que o Sol separou, e os nomes que Lua também separou; então são aqueles nomes que vão ser considerados como *Pĩxwýj* e *Hōpĩn*, então foi assim; chegou no *Mēhĩ* pra dizer pelos nomes que Lua escolheu, e que o Sol escolheu; mas não levou assim, presencialmente pro *Mēhĩ* não, mandou o grupo do *Catàmjê* e o grupo do *Wacmējê* encontrar com uma “Veínha”, uma Senhora, uma Anciãzinha, e ali começou a explicar:

— Ah, esse nome é do *Wacmējê* que é do Sol, esse nome é *Catàmjê*, que é da Lua; esse aí vai chamar de *Pĩxwýj*, esse vai chamar de *Hōpĩn*, e assim por diante.

Então tem essa separação aí, o que que acontece (no meu caso) é que todos os nomes das *cahae*, minhas *Pĩxwýj*, são *Wacmējê*, e aqui também dos *me homre* [homens] que eu tenho, esses dois *Hōpĩn*, são *Wacmējê* também, já eu sou *Catàmjê*; o *Wacmējê* tem que considerar o *Catàmjê* de *Hōpĩn*; às vezes pode até ser *Catàmjê* com *Catàmjê*, mas na verdade é o partido da Lua que chama *Hōpĩn* o partido do Sol, inicialmente é cruzado mesmo, porque não pode chamar [de *Hōpĩn*] partido do Sol com partido do Sol mesmo:

— *Hōpĩn*, *Hōpĩn*...

Não tem, tem que chamar do outro lado, aí o nome já foi indicado:

— Esse nome vai chamar esse nome de *Hōpîn*.

E vai assim, a construção que o Deus fez em todos os humanos, quando fizeram o *Krahô-Mēhĩ*, eles já fizeram esse projeto, já tá tudo indicado; da forma que os *Mēhĩ* começou a surgir, uma ideia que eles colocam na cabeça do *Mēhĩ*, e o *Mēhĩ* seguiu, seguiu, todas as metas exatas, tudo que colocou pra fazer, *Mēhĩ* acompanhou até agora; por isso, o nome pra ser levado como *Hōpîn* e *Pĩnxwỳj* tem que considerar o nome do outro partido, do outro lado.

Esses nomes já vêm junto com a origem, é um dos conteúdos que se tratam assim: o *Mēhĩ* nasceu, e surgiu aquela experiência dele completa em si mesmo, o que entende visivelmente, ou pessoalmente, e aquela ideia de ser, já tá ali dentro, é uma informação da origem mesmo.

Porque aí, o que aconteceu depois que a Chuva e o Sol encontraram com a “Veínha”, quando [eles] se transformaram em *Catàmjê* e *Wacmējê*, tem que considerar, chegou lá e reforçou, focou mais, focou mais, e falou pra “Veínha” que a partir desse momento os nomes do partido *Wacmējê* são esses, porque cada um se apresentou pra ela.

Veio o grupo do *Catàmjê* na frente, veio o grupo das *cahae* [mulheres] também junto:

— Meu nome é esse.
— Meu nome é esse.

Cada qual contou seu nome, já trouxe, já trouxe pra ela, e ela gravando lá; depois veio *Wacmējê* também, e ensinou tudinho, e ela chegou na Aldeia e contou, e o povo dela concordou e logo os nomes expandiu assim, espalhou.

Foi assim que aconteceu o surgimento, não veio pássaros ensinando, não veio nada de bicho ensinar, veio o *Catàmjê* e o *Wacmējê*, que é o *Mēhĩ* da Chuva e o *Mēhĩ* do Sol que se transformou em gente.

Chegou na Senhora, na “Veínha” e contou tudo; essa Senhora era uma *Mehĩ-Krahô*, uma “Veínha” meio fortinha, carente; tinha neto, mas netinho ainda pequeno; uma família que perdeu filho, genro, tudinho, aí [ela] acompanhou os novos; a gente só fala de *Ture*, já é uma forma de falar da Senhora. Toooooos eles contou seu nome, e ela assuntando ali, assuntando, gravando mesmo, porque Deus que preparou pra ela aprender.

A própria Chuva se transformou em *Mēhĩ*, virou *Mēhĩ* mesmo, com a pintura do *Catàmjê*, horizontal; então, demonstrou como *Mēhĩ* mesmo pra “Veínha”; a “Veínha” levou e espalhou para sua comunidade.

Várias pessoas, uma comunidade que veio com nomes diferentes, com todos os elementos, com todos os nomes diferentes:

— Eu sou o Buriti.
 — Eu sou a Paca.
 — Eu sou Mato.
 — Eu sou Peixe.

É por isso que Bacaba é família do *Catàmjê*; Sucuri é família do *Catàmjê*; Anta, os bichos que vivem na água, e os bichos que vivem no mato assim molhado; as plantas que têm sua característica verde, é *Catàmjê*; e os bichos que pertencem ao Sol, da Chapada, que vive no Sol, essas coisas, é do grupo *Wacmêjê* — Arara é *Wacmêjê*¹⁷⁰.

— Olha, eu me chamo Paca, e quando vêm os netos, os primos, vem vindo atrás outro grupo, daí já fala esse nome é meu *Pĩnxwỳj*, esse nome é meu *Hõpĩn*.

E a “Veínha” assuntando, aí eles foram e chegou o outro grupo, *os homre* [homens] e *cahae* [mulheres] conversando, e ela lá sozinha no meio do Mato recebendo.

Então essa história é linda, a narrativa é muito bonita.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

4.1.2. Narrativa: A Sábica “Veínha” e os conhecimentos das duas metades – por Gregório *Hũhtê*

Desde que a origem Krahô surgiu, há milhões de anos atrás nesse planeta Terra, só andavam por aqui o Sol e Lua, e já se consideraram como *Hõpĩn* um do outro; quando o Sol era um homem sábio, um tudo ele transformou; a transformação da Cabaça em mulher já veio multiplicando a humanidade indígena; naquela época os *Mêhĩ* tinham uma roça numa certa distância fora da comunidade, meio longe da Aldeia, e um dia os novos foram até lá buscar mandioca; tinha a família da “Veínha sábica”, mas naquele tempo o neto dela estava com criança recém-nascida e não podia ir ajudar na roça, aí a “Veínha” resolveu ir atrás dos novos que foram buscar mandioca, e então foi; os novos que foram na frente, já vinham encontrando a “Veínha” e seguiam, o povo já tinha arrancado e já ia voltado pra Aldeia, e a “Veínha” sozinha foi lá na roça; conseguiu pegar as raízes da mandioca, mas quando voltou já estava turvo, escurecendo mesmo, anoitecendo, aí não conseguiu voltar na sua Aldeia; quando escureceu já começou

¹⁷⁰ Nessa afirmação, *Hũhtê* generalizou pela maioria das Araras que são da metade *Wacmêjê*, mas como veremos a Arara-Azul, denominada de *Pantygre*, é a única da metade *Catàmjê*.

a chover uma chuva fininha, e ela ficou pensando que já era velha e não enxergava bem, por isso resolveu ficar ali mesmo, meio afastada do caminho, numa distância de uns 200 metros, quebrou uma galha e colocou em cima de uma árvore pra se proteger da chuva, ali embaixo ela ficou com a sua mandioca, descansando sozinha; quando começou a trovejar, anoitecer e escurecer, já veio o grupo do *Catàmjê*, partido do escuro, partido do molhado, partido da chuva, partido da água, no rumo da “Veínha”; foi ali onde que foi falado verdadeiramente sobre *Pĩnxwỳj* e sobre *Hõpĩn*; a “Veínha” imaginou, pensou, que eram os novos vindo procurar por ela, mas nada, eram humanos que conviviam com ambientes chuvosos que chegaram onde tava a “Veínha”; os *Catàmjê* homens, e os *Catàmjê* mulheres, então já vinham ali com todos os seus nomes específicos, especificamente pra poder informar pra “Veínha” saber, quais as pessoas que têm aquele nome de poder chamar outras pessoas de *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*; quando *Catàmjê* chegou onde tava a “Veínha”, todo mundo considerou como Tia, o grupo dos *mehomre* [homens] cumprimentou ela, só chamando de Tia, aí depois o grupo das *cahae*, que são as mulheres, também cumprimentaram no nome da *Ture* [Anciã], até que todo mundo cumprimentou ela; lá, eles contaram falando de cada nome, explicaram os nomes certos que são *Catàmjê*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jun. 2024)

Mais uma vez o personagem central de uma narrativa ligada aos conhecimentos ancestrais basilares da cultura *Mẽhĩ* — nesse caso a divisão e organização dos “nomes-espécies” — é mulher; temos então pelo menos três narrativas em que as mulheres são protagonistas: a narrativa da Mulher-Cabaça, que lhes deu a vida e o rumo, a de *Caxêkwyj* (a Estrela-mulher) que lhes trouxe as sementes e a agricultura, e a de *Ture*, a Velha Senhora, que além dos nomes lhes ensinou os conhecimentos acerca da biodiversidade do Cerrado — se desde a origem as mulheres trouxeram os pilares do pensamento e do viver *Mẽhĩ*, são elas que ainda hoje os guardam e divulgam como bem sublinhado nos trabalhos de Ladeira (1982):

A transmissão dos nomes pessoais, ou “quem dá nome a quem” é “assunto de mulher”, o que significa que o processo decisório da escolha de nominadores não se desenrola no pátio. Como entre os Kayapó, no pátio somente se efetiva ritualmente esta transmissão, torna-se público o nome e o nominador da criança. O “valor” dos nomes pessoais reside, assim, na obrigação da troca: no receber e no doar nomes. E é neste sentido que a nomeação faz parte do domínio das alianças entre os grupos domésticos e entre os segmentos residenciais, onde as mulheres adultas, através dos arranjos que estabelecem entre seus filhos de sexo oposto, o “fazer *ituare*”, procuram garantir parte dos nomes de seus futuros netos, ou de uma maneira mais genérica, nomes para o seu grupo doméstico. A

outra parte dos nomes, como já indicamos, somente serão pelos arranjos matrimoniais de seus filhos. (LADEIRA, 1982, p. 39)

Ture e os outros personagens míticos ligados aos conhecimentos dos cantos — como *Hartāt*, *Tyrkrē* e *Kohkot Jō Tom* — só puderam trazer os repertórios depois de atravessarem, sozinhos, situações de extrema fragilidade e perigo; só assim, com corpos frágeis e sensíveis, eles conseguiram entrar em contato com outros mundos, aprendendo seus saberes; a “Velha Senhora” é uma mulher que se encontra sozinha, meio perdida e “carente” — sem o tradicional apoio masculino, geralmente prestado por um marido, genro ou neto; a diferença da pressa dos mais jovens em arrancar a mandioca e voltar logo para a Aldeia contrasta com o caminhar lento da anciã que consegue se aprofundar naquela experiência de receber todo aquele conhecimento diretamente das duas metades para levar ao seu povo; o narrador também nos chama a atenção sobre o fato de só se referirem à “Velha Senhora” como *Ture*, uma expressão genérica que apenas identifica alguém do sexo feminino e de idade avançada, não sendo porém um nome da rede de nomes próprios *Mēhĩ*; talvez por isso, por *Ture* não representar com seu nome próprio absolutamente ninguém — dentre os inúmeros seres, de ambas metades que ali se encontravam —, se referiu a ela como *Pĩnxwỳj*; essa sua condição de não possuir nome próprio explicita que se trata de uma mulher sem vínculos cerimoniais: *Ture* é livre de nomes — é Mestra respeitada como uma mulher dotada de excepcional memória e eloquência, alguém que teria sido previamente preparada para essa missão de aprender e ensinar.

Vimos na narrativa de *Ture* que a biodiversidade, com seus inúmeros nomes, chegou meticulosamente separada, alocada em um dos dois grandes partidos — do Sol (*Wacmējê*) ou do Lua (*Catàmjê*); milhares de espécies vieram pessoalmente ter com ela, se apresentar para a “Velha Senhora”; primeiro chegaram os *Catàmjê*, na boca da noite, vieram como “gente” e de um em um foram se apresentando, dizendo o próprio nome e deixando identificados os nomes de seus *Hōpĩn* e *Pĩnxwỳj*; depois, vieram os *Wacmējê*, e da mesma forma foram se apresentando, explicando sobre seus lugares e aptidões, seus alimentos e interdições, sobre os amores e as considerações; ali naquele momento, iam sendo desveladas as malhas de seres com seus nomes e famílias que bordam as redes ecológicas presentes no Território, e *Ture* firme e focada, registrando tudo com sua memória gigante; estrategicamente, todos esses conhecimentos acerca da vida no Território foram sendo repassados como num guia, ou feito um conteúdo de excepcional beleza, ou ainda como uma complexa epistemologia oral que segue seu curso; a mulher madura estava preparada para aquela aprendizagem desmedida,

sozinha na mata, com sua coragem e especial inteligência soube receber com sabedoria e alegria o desafio; os conhecimentos do Sol e da Chuva foram entregues para ela para que fossem espalhados e utilizados por todos os *Mêhĩ*; desde então, esses “nomes-espécies” e seus arranjos foram adotados também no *socius* Krahô, mantendo-se em circulação de geração em geração — ali naquele evento está localizada a fonte de origem desse conhecimento ancestral; até hoje, cada nova criança que nasce numa Aldeia Krahô, ao ganhar nome, passa a integrar esse mesmo sistema com suas redes de significados e inter-relações; as espécies das metades *Catàmjê* e *Wacmêjê* têm nomes com papéis e cantos próprios que as identificam enquanto desfrutam de seus mandatos, tanto nas Aldeias como no Território.

Quando ela se informou com os partidos, *Catàmjê* contou da sua demanda, de seu mandato, o partido que é, do tempo que ele convive, do lugar que esteja, e da mesma maneira *Wacmêjê* também falou sobre o mandamento, a vivência, então a origem surgiu naquele momento, a fonte é ali, onde que encontrou a “Veíha”. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jun. 2024)

4.1.3. O Sistema Onomástico e a biodiversidade

Pra gente que é *Mêhĩ*, são os nomes originais dos animais que devem ser usados, mas não para *Cupê*, porque *Cupê* tem os nomes diferentes, daí vem Maria, vem Raimundo, vem João, vem Pedro, que não sei o que quer dizer. (Creuza *Prũmkwỳj* Krahô em conversa com a autora, Goiânia, 2022)

Ao explicar sobre seus nomes e os nomes de seus *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*¹⁷¹ — tipo de relação que aprofundaremos nas próximas páginas — o prof. Gregório *Hũhtê* fez questão, mais uma vez, de se reportar à origem do mundo, quando *Pyt* e *Pytwrỳre* (Sol e Lua) vieram como “gente” estabelecer os princípios cósmicos que regeriam a vida na Terra. Foram os dois astros que deram origem às metades cosmológicas *Wacmêjê* e *Catàmjê* e às inúmeras espécies que vivem no Cerrado, cada espécie fazendo parte de uma ou de outra metade de acordo com sua natureza

¹⁷¹ Nimuendaju denominou essa relação entre os *Ramkokamekra* de “amizade formalizada”: “Cada indivíduo chama a uma ou mais pessoas de sexo masculino de *hõpĩn* e do sexo feminino de *hõpĩntxwõi* (este último termo é geralmente abreviado, tomando a forma *pĩtxwõi*; *txwõi* é um sufixo que indica sexo feminino).” (NIMUENDAJU, 1946, p. 100).

específica. Para situar a questão dos nomes e das “amizades formais”¹⁷² — conceito dado para a relação entre *Hõpîn* e *Pînxwỳj* — Gregório traz a história da “Velha senhora”, uma sábia anciã que recebeu pessoalmente toda a biodiversidade do Cerrado; cada uma das espécies veio ter com ela em forma de gentes-*Wacmējê* e gentes-*Catàmjê*; cada qual se apresentou repassando as informações e orientações necessárias sobre si mesmo, seus nomes e as redes ecológicas das quais faz parte; foi dessa fonte originária que vieram os nomes pessoais que estruturam o Sistema Onomástico que segue vivo nas Aldeias Krahô.

O assunto dos nomes e suas relações no tecido social *Měhĩ* perpassa as várias esferas da vida e organização dos povos Timbira; o sistema onomástico é central para a compreensão de suas práticas rituais e cosmológicas (NIMUENDAJU, 1946). Os estudos desenvolvidos por Melatti (1976) e Ladeira (2012) revelam partes fundamentais do complexo sistema de nomes e parentesco operado pelos Krahô; suas estruturas, lógicas e o funcionamento nos ajudam a pensar também sobre o universo das músicas e seus repertórios. Apesar de reconhecermos a importância de nos aprofundarmos cada vez mais nessa perspectiva, no momento conseguiremos apenas apontar pistas que indicam que eles se imbricam de alguma maneira; tentaremos nas próximas páginas trazer alguns exemplos desse entrelaçamento sistêmico entre nomes, músicas e o próprio Cerrado.

Vejamos um pouco do que Melatti e Ladeira nos explicam sobre o sistema de nomes e de parentesco dos *Měhĩ*: ao nascerem, as crianças recebem um conjunto de nomes que as associará a uma das metades cerimoniais, *Wacmējê* e *Catàmjê*, que organizam a complexa vida ritual Timbira; todo indivíduo de qualquer sexo¹⁷³ pertencerá a uma dessas metades, conforme o nome pessoal de que seja portador (MELATTI, 1976, p. 4); cada nome estará ligado a símbolos de sua metade, por exemplo: os *Wacmējê* estarão ligados “ao dia, a estação seca, o oriente, o pátio da aldeia, as palhas para enfeite de cor clara, as listras verticais da pintura de corpo, ao periquito etc.” e os *Catàmjê* “à noite, a estação chuvosa, ao ocidente, à periferia da aldeia, às palhas para enfeite de cor escura, às listras horizontais da pintura de corpo, a sucuriçu etc.” (MELATTI, 1976, p. 2).

¹⁷² “Para os Krahô, de fato, o amigo formal é sempre o conceptualmente distante, o outro, não parente. O amigo formal pela regra de evitação está fora de campo de ação cotidiana de Ego” (CARNEIRO DA CUNHA, 1976, p. 85; LADEIRA, 1982, p. 90).

¹⁷³ “Somente o par de metades *Wacmējê* ou *Catàmjê* engloba como membros as mulheres segundo o mesmo critério aplicado aos indivíduos do sexo masculino. As metades dos demais pares não têm as mulheres como seus membros primários, uma vez que toda mulher deve sempre passar a pertencer à metade de seu marido.” (MELATTI, 1976, p. 2).

Deste modo, uma pessoa que tenha um nome tirado do conjunto de nomes da metade Cÿjmy'cra poderá viajar tranquilamente durante o verão, pois este é o seu tempo, enquanto uma pessoa A'tÿcmy'cra icará alegre quando o tempo estiver nublado. Um homem do partido A'tÿcmy'cra fará sua borduna de jatobá de vaqueiro, enquanto um homem Cÿjmy'cra a fará de pau-roxo ou pau-brasil. (LADEIRA, 2012, p. 35)

Os nomes pessoais, tanto masculinos como femininos, formam, entre os Timbira, conjuntos finitos associados às metades cerimoniais (LADEIRA, 1982); em relação à extensão dos nomes, Melatti (1976, p. 143) observa que, às vezes, podem chegar a ser constituídos de sete ou mais palavras.

Os nomes pessoais entre os Timbira são um conjunto finito, dividido em aglomerados de 4 ou 5 nomes cada. Cada indivíduo ao receber seu nome ganha a possibilidade de dispor de todos os outros nomes do aglomerado. Via de regra o indivíduo só recebe nomes que fazem parte de um aglomerado, e quando recebe nomes de nominadores diferentes, e portanto de aglomerados diferentes, na hora de transmissão não atribuirá a um mesmo indivíduo nomes de aglomerados distintos, mas transmite os nomes de cada aglomerado para indivíduos diferentes. Apesar de todos os nomes estarem vinculados a uma das metades cerimoniais. (LADEIRA, 1982, p. 38)

Os Krahô enfatizam a transmissão do nome pessoal como uma maneira de transmitir relações sociais (MELATTI, 1973, p. 38), sendo que vários nomes pessoais estão associados a papéis cerimoniais específicos que somente os seus portadores poderão desempenhar (MELATTI, 1970, p. 92). Entre os Timbira, tanto quanto para os outros Jê do Norte, o sistema de parentesco serve também como um mecanismo para a transmissão dos nomes pessoais (LADEIRA, 1982); os Krahô enfatizam dois tipos de identidade entre os parentes consanguíneos: uma identidade biológica ligando genitores e gerados, e uma identidade social, igualando nominadores e nominados; o primeiro grupo está ligado à produção do organismo¹⁷⁴

¹⁷⁴ “Assim, a característica enfatizada pelos termos *itxũ*, *itxe*, *ikhra*, *itõ* e *itoĩ* é a ligação biológica que os indivíduos chamados por esses termos mantêm com Ego. Não se trata de uma ligação biológica como nós a entendemos, mas como os craôs a entendem. Através dessa ligação, os atos dos parentes chamados por aqueles termos afetam o corpo, o organismo, de Ego, sobretudo quando este atravessa uma fase de debilidade, seja devido à imaturidade, seja motivada por uma enfermidade ou por um ferimento provocado por animal venenoso. Entretanto, essa ligação biológica não existe entre pais, mães, filhos, filhas, irmãos e irmãs classificatórias. Portanto, essa íntima ligação biológica corresponde mais ou menos à família elementar, a qual, como já vimos, é também uma unidade de subsistência auto-suficiente. São, pois, parentes implicados na multiplicação, crescimento e manutenção de organismos humanos. A correspondência entre esses parentes e a família elementar,

pelos genitores e o segundo grupo, ligado à transmissão do personagem pelos nominadores. Biologicamente o indivíduo se identifica com os seus genitores, e tudo que afeta o corpo dos seus genitores produzirá efeitos no seu corpo e vice-versa; já nas relações sociais o indivíduo se identifica e compartilha obrigações e “ações” com o seu nominador (MELATTI, 1973, p. 110); cabe aos nominadores (*quêtti*) e às nominadoras (*tyj*) transmitirem a seus respectivos nominados e nominadas (*ipântuw*) os diversos conhecimentos (cantos, ornamentos, comportamentos cerimoniais, padrões de pintura corporal, etc.) que configuram os personagens que eles e elas deverão assumir em contextos rituais específicos (MELATTI, 1976).

Os termos de parentesco consanguíneo também se dividem em dois grupos, um com termos implicados na procriação¹⁷⁵, que englobam *ĩtxũ* (pai, irmão do pai, filho da irmã do pai, etc.), *ĩtxe* (mãe, irmã da mãe, etc.) e *ikhra* (o recíproco dos dois primeiros); e outro grupo implicado na transmissão de nomes¹⁷⁶, que é constituído pelos termos *quêtti* e *tyj*, e pelo seu recíproco *ipântuw* (*itamtxua*¹⁷⁷); sendo que segundo as regras “é impossível ser o genitor e o nominador do mesmo indivíduo (MELATTI, 1976, p. 5).

Quando Ego dá seu próprio nome pessoal a um indivíduo, passa a designá-lo pelo termo *ipântuw*; Ego só pode transferir seu nome pessoal para indivíduos que designe por *itamtxua* (MELATTI, 1970, p. 84); os indivíduos do sexo masculino receberão nome pessoal de parentes consanguíneos, prioritariamente do irmão da mãe, pai da mãe, pai do pai e primos paralelos; e os indivíduos do sexo feminino receberão nome pessoal das parentas consanguíneas, prioritariamente da irmã do pai, filha da irmã do pai, mãe do pai, mãe da mãe e suas primas paralelas; os homens utilizarão o termo *quêtti*¹⁷⁸ para se referirem aos seus nominadores, enquanto as mulheres utilizarão o termo *tyj*¹⁷⁹ para se referirem às suas nominadoras

entretanto, não é completa. Sabemos que o genitor de Ego pode gerar filhos com mulheres de outras famílias elementares, produzindo-lhe irmãos a ele unidos pela mesma ligação biológica.” (MELATTI, 1970, p. 108).

¹⁷⁵ “Tais termos, Ego os aplica aos indivíduos que o geraram e que gerou, ou a indivíduos que o poderiam ter gerado e que poderia ter gerado. Sua ligação com tais indivíduos seria sobretudo biológica, não somente devido às ideias sobre a procriação mantidas pelos craôs, como também por serem os pais os responsáveis pelos suprimentos necessários à alimentação dos filhos” (MELATTI, 1976, p. 5).

¹⁷⁶ “Cada indivíduo tende a chamar os membros da sociedade craô, com exceção dos parentes mais próximos, pelos mesmos termos de parentesco que lhes aplica aquele que lhe doou o nome”. (MELATTI, 1970, p. 92).

¹⁷⁷ *Itamtxua* é a quem se deu nome, ou que lhe podiam ter dado. Quando um indivíduo transmite efetivamente seu nome a um *itamtxua*, passa a chamá-lo de *ipantu* (MELATTI, 1976, p. 5).

¹⁷⁸ O único elemento que caracteriza qualquer *quêtti*, a única coisa que os *quêtti* parecem ter em comum, é a possibilidade de transmitirem seu nome pessoal a Ego masculino (MELATTI, 1970, p. 92).

¹⁷⁹ “Tudo indica que a única característica que as parentes denominadas *tii* têm em comum é poderem transmitir seu nome pessoal a Ego feminino, tal como o *keti* transmite o seu a Ego masculino. O nome feminino também dá a seu portador a qualidade de membro de uma das metades *Wakmēye* ou *Katamye*, dá-lhe o privilégio de desempenhar papéis rituais, liga-se a outros nomes pela relação de *hōpin*. Tal como o homem, a mulher também tende a chamar os membros da sociedade craô, com exceção dos seus parentes mais próximos, pelos mesmos

(MELATTI, 1976, p. 4); as relações do *quêtti* e da *tyj* com seu *ipântuw* parecem ser antes de tudo rituais — onde são vistos juntos desempenhando os mesmos papéis (MELATTI, 1970, p. 94).

Cada indivíduo, ao receber seu nome pessoal, recebe também, de seu nominador, os seus mesmos *hōpin* e *hōpintxwöi*. Uma pessoa não pode pronunciar o nome pessoal de seu *hōpin* ou *hōpintxwöi*, não pode conversar com eles; se cruza com um deles no caminho, passa de cabeça baixa; são proibidas as relações sexuais entre *hōpin* e *hōpintxwöi*; há entretanto uma extrema solidariedade para com os indivíduos que se denomina de *hōpin* ou *hōpintxwöi*. Assim, um homem, quando está correndo com tora, diminui a marcha se percebe que um *hōpin* conduz a tora da metade rival. Nos rituais, o *hōpin* ou *hōpintxwöi* de um jovem em iniciação tomam atitudes de proteção e ajuda para com ele. Uma *hōpintxwöi* tem direito de receber carne do animal caçado por seu *hōpin* em época de ritual, bastando para isso comparecer à casa materna dele. Nenhum ato agressivo, nem mesmo simbólico, pode ser esboçado contra o *hōpin* e a *hōpintxwöi*. A solidariedade vai ao mais alto ponto. (MELATTI, 1976)

Cada nome pessoal feminino ou masculino se acha associado a outros tantos nomes femininos e masculinos por essa relação especial de “amizade formal”; cada pessoa chamará de *Hōpîn*, se do sexo masculino, e de *Pĩnxwỳj*, se do sexo feminino, sendo que esses amigos formais, são adquiridos através dos nomes (CARNEIRO DA CUNHA, 1978, p. 76; MELATTI, 1970, p. 92). Vejamos o exemplo que Ladeira nos dá sobre essa rede de relações que envolve os nomes pessoais e o parentesco.

Em qualquer das aldeias Timbira, o portador do nome *Pànhi*, por exemplo, saberá qual o seu lugar no pátio em qualquer dos cerimoniais, bem como quem serão seus “amigos formais” (*hàpin/pinxwyyi*) — que são adquiridos pela nomeação — e poderá estabelecer formas de relacionamento designadas por termos de parentesco. De imediato tratará por *quêtti* àqueles que, sendo mais velhos do que ele, possuem o mesmo nome que o seu. A partir daí passará a designar os parentes próximos do seu *quêtti* pelos mesmos termos empregados por este. O que quer dizer que será chamado de *inxu* (P,IP) por todos os filhos dos homens também portadores do nome *Pànhi*, cujas mulheres (destes homens) o tratarão por *ipjê* (marido); será chamado de *ituare-me-hum* pelas mulheres cujos filhos tenham o nome de *Pànhi* e de *imbàjê* (*Ie*) pelos pais destes indivíduos. Do mesmo modo, em qualquer das aldeias

termos de parentesco que lhes aplica a pessoa que lhe deu nome. Diferentemente do nome masculino, o feminino não está ligado aos grupos que constituem as metades *Khöirumpekëttxë* e *Harārumpekëttxë*. Dentre as categorias de parentesco cobertas pelo termo *tii*, parece haver uma preferência pela irmã do pai como transmissora dos nomes femininos.” (MELATTI, 1970, p. 95).

Timbira, a portadora do nome *Ty həc*, sendo *atycmāakra* ou *cāmāakra*, saberá como se portar em determinadas situações cerimoniais. Reconhecerá também de imediato seus “amigos formais” e tratará por *tyire* àquelas mulheres que, sendo mais velhas que ela, possuem o mesmo nome que o seu, estendendo aos parentes próximos das suas *tyire* os mesmos termos empregados por estas. Assim será chamada de *inxê* (m, im) pelos filhos das mulheres também portadoras do nome *Ty həc* e de *ipro* (esposa) pelos maridos destas mulheres; será chamada de *ituare-me-inxi* pelos homens cujas filhas tenham o mesmo nome que o seu e de *toctyyjê* (irmã do marido) pelas mães destas mulheres. (LADEIRA, 1982, p. 32)

Ao trazer a história da sábia anciãzinha para explicar a relação entre seus nomes e os nomes de seus *Hōpĩns* e *Pĩnxwỳj*, Gregório *Hũhtê* nos abre uma janela de compreensão importante sobre as relações existentes entre a biodiversidade e as dinâmicas cerimoniais que estruturam e movem o *socius Mēhĩ*, e conseqüentemente seus cantos; se como já observava Melatti, em 1978, a classificação dos vegetais e animais se dá dentro das duas grandes metades cosmológicas (MELATTI, 1976, p. 92), ao visualizarmos os próprios *Pyt* e *Pytwrỳre* (Sol e Lua) como a primeira “amizade formal” de que se tem notícia, fica mais nítido que as regras e obrigações presentes entre *Hōpĩn* e *Pĩnxwỳj* de qualquer espécie estão diretamente associadas a princípios ancestrais presentes no Território; se as ricas e desafiadoras vivências entre os dois “astros compadres” nem sempre foram ideais e cordiais, como paradigma originário, elas orientam as condutas e etiquetas que não só os *Mēhĩ* mas todos os demais seres devem considerar. Podemos dizer então que, como *Hōpĩn* e *Pĩnxwỳj* que são, *Pyt* e *Pytwrỳre* dão origem a um tipo de distinção e complementaridade entre opostos que se replica de forma fractal, organizando e regulando as várias relações no Território.

4.1.4. As duas ramas de nomes

Pra não esquecer os nomes da raiz, porque a gente é como se fosse os ramos da Melancia, da Abóbora, de *Cucon* (Cabaça) também; o tronco tá ali e a rama vai começar a espalhar; é muito bom que a gente não pode esquecer. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Os *Catàmjê* vieram primeiro como *Mêhĩ* da Chuva, e depois os *Wacmêjê* como *Mêhĩ* do Sol; vieram pessoalmente com seus grupos para encontrar com a “Velha Senhora”; ao anoitecer, aquela zoeira e já eram os *Catàmjê* vindo, e ela ali sozinha pronta para escutá-los; e cada espécie foi se apresentando, com sua linguagem, assumindo a palavra para dizer seu nome próprio e contar de si, suas qualidades e relações no Território; a “Veínha”, que era muito bem preparada, foi gravando na mente os nomes de todos eles e a qual metade cada um pertencia; ela também foi sendo informada dos nomes de cada *Hôpĩn* e de cada *Pĩnxwỳj* daquela determinada espécie; e assim foi guardando em si todo aquele conhecimento para poder levar para o seu povo; as orientações difundidas pela anciã entre os *Mêhĩ* os fez adotar dois grandes conjuntos de nomes que os vinculam a uma das metades.

A rama *Catàmjê* dá origem a um grande grupo de seres que se ligam de alguma forma com a energia desta metade e também entre si. Dos inúmeros animais e vegetais do partido *Catàmjê*, foram citados: Anta, Capivara, Tatu, Tamanduá, Peba, Quati, Caititu, Guariba, Garça, Arara Azul, Mutum, Sabiá, Jaó, Juriti, Periquito, Sucuri, Peixe-elétrico, Jatobá, Oiti, Cajuí, Taturuba, Cajá, Murici Danta, Murici, Buriti, Bacaba, entre tantos outros que conformam a metade ligada à Lua e às águas. Já a rama *Wacmêjê* abarca outras famílias de animais e vegetais, mais ligados à claridade e ao calor solar; alguns deles são: Veado Catingueiro, Lobo-Guará, Raposa, Macaco, Ema, Arara Canindé, Arara Vermelha, Jauí, Pomba, Xexéu, Canarinho, Cascavel, Caninana, Tartaruga, Jabuti e vegetais como Pau-Brasil, Pequi, Bacuri, Piaçava, Palmeira-peão, Tucum pé alto e Tucum rasteiro dentre muitos outros.

Miranda (2017, p. 167) comenta que, do ponto de vista linguístico, a constituição dos nomes pessoais krahô tem como base lexical, na maioria das vezes, além dos elementos que se referem ao universo natural, itens lexicais que designam partes do corpo ou partes de um todo, tanto de plantas quanto de animais, qualidades e eventos, que se associam prototipicamente às classes de palavras nome, adjetivo e verbo.

A professora Creuza *Prũmkwỳj* lembra dos nomes de outros animais utilizados, com ou sem adaptações, para nomear as crianças *Mêhĩ*, que a partir daí passam a pertencer ao mesmo grupo cerimonial do nominador, integrando uma das duas grandes metades. *Wakô*, por exemplo, significa Quati, e integra a metade *Catàmjê*; usado como nome dos homens na forma de *Wakon*, ou *Waket*, ou ainda *Wakonre*, sendo que este último significa Quati pequeno; já para nomear as mulheres *Wakô* vem acrescido da terminação *kwỳj*, gerando o nome *Wakonkwỳj*.

Segundo nos explica *Prũmkwỳj*, todos os nomes pessoais terminados em *kwỳj* são femininos e fazem referência à *Catxekwỳj*, a Estrela-mulher.

Ton é Tatu, um nome da metade *Catàmjê* adotado pelas mulheres *Mêhĩ*, que acrescentam o *kwỳj* em sua terminação, utilizando a versão de *Tonkwỳj*; *Tonxy* seria outra variação do nome *Ton* utilizada pelas mulheres.

Aí vem o nome do *Ton*, que é Tatu, aí vem *Tonkwỳj*, aí que entra no nome a finalidade do nome de *Catxekwỳj*; quem tem o *kwỳj*, ele é o final do nome de *Catxekwỳj*, vem do *Catxekwỳj*, esse final é do *Catxekwỳj*; *Tonkwỳj* aí tem *Tonxy*, é a mesma coisa; *xy* é “ardilosa” do *Ton* então junta o *Ton* com *xy* e faz *Tonxy*, e junta *Ton* e o *kwỳj*, *Tonkwỳj*. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O nome *Crôre*, que significa Caititu, também do partido *Catàmjê*, é usado pelos homens nas variações *Crokra*, ou *Crodocre*; este último significa mais exatamente buraco do olho do Caititu. Já as mulheres utilizam a variação *Crodekwỳj*, que, como mencionado, remete às heranças deixadas por *Catxekwỳj*.

Crôre, tem *Crokra*, não é *Crodocre* o nome do *homre* [homem], e ele é *Catàmjê*; já *Crodekwyj* é o mesmo *Catàmjê*, os dois nomes, não vai pro *Wacmêjê*, os dois são *Catàmjê*; *Crodocre* que é o buraco do olho do *Cro*, da cabeça do *cro*¹⁸⁰; *Crodekwyj* que é o nome feminino, os dois são do mesmo lado, não vai pra lá. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

A ave Lambu é chamada de *Ahtor* e pertence ao partido *Catàmjê*; costuma ser usado como nome próprio pelos homens na variação *Ahtorkra*, onde *kra* é cabeça, então teríamos o significado “Cabeça de Lambu”; para uso das mulheres, o nome *Ahtor* aparece acrescido de *kwỳj*, gerando o nome *Ahtorkwỳj*, comum entre elas.

Ahtor, *Ahtorkwỳj*, é o nome da Lambu, daqueles pequeninhos vermelhos; *Ahtorkwỳj* é nome de *cahae* [mulher], *Ahtorkra* é nome do *homré* [homem]; já veio os dois nomes, *Ahtorkwỳj* e *Ahtorkra*; *Ahtor* é nome do passarinho, do Lambuzinho, e *Kra* é a cabeça, aí emenda os dois faz *Ahtorkra*, Cabeça de Lambuzinho; e pra mulher fala *Ahtorkwỳj*. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

¹⁸⁰ Cabeça do olho do *Crotti*; “não tem o crânio que tem aqueles buracos, é isso que a gente chama *Crodocre*”.

Kra é Paca, da metade *Catàmjê*; os homens usam uma variação desse nome, *Krato*, que significa buraco de Paca; as mulheres já usam *Krakwỳj* para nomear suas sobrinhas.

Kra é Paca, o nome de *Krakwỳj* tem pra mulher; *Krakwỳj* e *Krato*, mesma coisa do *Crodocre*; mesma coisa é o *Krakwỳj* e o *Krato*, *Krato* é de homem; *Kra* é Paca, e só o buraco, *Krato*, que é o nome da pessoa, e é nome de homem; *Krakwỳj* é nome de mulher. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, 2022)

Mancryt é o nome da Ema, um dos nomes femininos que não terminam em *kwỳj*. *Prum* comenta sobre a flexibilidade de se passar nomes diferentes para uma *Ibantw*; como são conjuntos de nomes que as pessoas carregam, existe a possibilidade de se escolher, por uma série de motivos, qual nome “vai passar pra frente” em determinado momento.

Os nomes têm um caminho que eles vão ter *ibantw* ali, tem outros que não; como *Mancryt*, que tem *Ibantw*, mas não significa *kwỳj*, ela já vai dar o nome, o nome do *Mancryt*, aí ela tem o nome *Capekỳj*, e fala assim: — Não, eu não vou dar esse nome *Mancryt*, porque todo mundo me chama nesse nome, então eu vou dar outro nome meu pro meu *Ibantw*. Aí ela pega o nome *Capekỳj* que é o nome dela também, daí vai dar pro *ibantw* dela, aí já entra esse *kwỳj* no meio, mas é o mesmo nome [grupo] do *Mancryt*. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Os distintos nomes dos Veados do Cerrado são usados para nomear homens e mulheres *Mêhĩ*; *Jāxy ti* é o Veado Mateiro grande, nome masculino e do partido *Catàmjê*; *Carore* é o Veado Catingueiro, e também é nome de homem, mas do partido *Wacmêjê*; sua variante feminina é *Caratu*; *Po* é o Veado Campeiro e *Pokwỳj*, sua versão para nome feminino.

Jatxu é Mateiro, o nome do *Jatxu* é masculino pra homem, e ele é do *Catàmjê*; *Caratu* que é Catingueiro, ele já é *Wacmêjê*; Porque tem *Jatxu* que é do Mato, Mateiro, tem Catingueiro, que é *Carore* o nome do bichinho; *Caratu* já é nome feminino; e tem o *Po*, *Pokwỳj*; *Po* é aquele Veado Campeiro do Cerrado, é nome também da pessoa, *Pokwỳj*, e ela é *Catàmjê*, *Pokwỳj*, ela não é *Wacmêjê*, acho que do nome não é. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Nem todos os animais dão nome aos *Mêhĩ*; *Piegre*, que é a Seriema, é um exemplo de exceção. Já as Araras, *Pan*, segundo *Prum*, gostam de dar nomes para os *Mêhĩ*; *Pan* seria o “nome genérico” das três Araras encontradas no Cerrado, acrescido do *kwỳj* para formar o nome *Pankwỳj* utilizado pelas mulheres; *Panran* é um nome dado aos homens, literalmente flor (*ran*) da Arara (*Pan*) — *Panran* é o nome da Arara Canindé.

Tem esses nomes de *Pankwỳj*, que usa o nome do *Pan* todinho numa mulher; já *Panran* é o nome da Arara Canindé no nome dos *me homre* [homens]; *Panran* já é só um no *homre* por causa desse *ran*, é final de homem; e quando chama *Pankwỳj* já usa o nome das três Araras, *kwỳj*, *Pankwỳj*. *Panran* que já é essa Arara Canindé, que já é quase amarela, *Panran*, mais o significado desse *ran*: *Pan* é Arara e *ran* é flor; *Panran* então é uma flor que a gente já significa *ran*, é uma flor que você já está falando: *Panran*, a Arara tem uma flor; e *ran* é flor, às vezes tem flor no Mato, e *ran* é flor, *Panran* ele tem o *Pan* e tem o *ran*, porque já tem os dois nomes, não é só um; e vem o *ran* que é flor e o *Pan*, junta os dois e faz *Panran* — é um nome pessoal de *homre*.
(Creuza *Prunkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

4.1.5. Canto da Arara-Azul¹⁸¹ (*Pàn Tygre jarkwa*)

Hiipaarêê jōōcàà Hiipaarêê jōō càà

Hiipaarêê jōōcàà Hiipaarêê jōō càà

Hiiipaarêê jōōcàà Pàànàà tyccyy càà

Hiipaarêê jōōcàà Pàànàà tyccyyy càà

Minha perninha bamba minha perninha bamba

Minha perninha bamba minha perninha bamba

Canto da Arara Azul da perninha bamba quem quer

Canto da Arara Azul da perninha bamba quem quer

¹⁸¹ A Arara-azul-grande (*Anodorhynchus hyacinthinus*) é nativa do centro e leste da América do Sul, onde ocorre na Bolívia, no Paraguai e, no Brasil, nos biomas Amazônia, Cerrado e Pantanal.

Exegese por Gregório Hũhtê

O *Pàànàà*, cantado é *Pàn*, que é a Arara; e *tyccyy* já é *tygre*, então é Cantiga da Arara-Preta¹⁸², mas vocês chamam Arara-Azul, da pena azul ou preta; *cà* pode ser couro, pele ou pena; já fala, meu pé, ou minha voz, que é o som das pessoas, da Arara-Preta, o som dela; e bem aí no *joka* já fala que você compra aquela voz, já fala assim: — Ó a voz da Arara-Preta; o canto, ela tá oferecendo para outros pássaros, oferecendo seus cantos para os outros pássaros que tem interesse de ouvir e gostar; *hipa* é algo que você ouviu, escutou aquela voz bonita, ela oferecendo; fulano quer os cânticos, é uma forma de desafio, de conversa; *hipare* é meu pezinho, minha perninha [*par + re* (diminutivo) = pezinho]; tempo de oferecer e tempo de ficar, receber; tempo de comprar, quem quer comprar mesmo; aí já fala no nome dela, da Arara-Preta; eu trouxe, eu que não estou conseguindo andar muito bem, *joka*; ela oferecendo pra quem quiser ficar; é o andar da Arara, *hipare joka*, é aquela caminhada meio tortinha; *joka*¹⁸³ é minha perninha bambinha, frouxinha; quando nós cantamos, podemos trocar o som de acordo como vai estar abrindo a boca, mas quando a gente fala no dia-a-dia, a gente fala *hiparejoka* — é uma conversa que você andou ali mas sua perna bambeou; quando a gente fala, *hi pa re joka*, quando cantamos, já vai usar sempre acentos, mas quando é só falado a gente fala só assim, *hi* como se fosse eu, ou minha, *hi* pode ser eu ou você.

Esticando o Canto

A música nº 5 do Conjunto da Madrugada do *Pêhàre* (Xexéu) é o Canto da Arara-Azul, a única entre as demais espécies de Araras do Cerrado que pertence à metade *Catàmjê*; as cores de suas penas azul-cobalto da cabeça à cauda, e das penas pretas debaixo das asas e da longa cauda, remetem à noite e às águas, diferente das cores quentes das Arara-Canindé (*Ara ararauna*) e a Arara-vermelha-grande (*Ara chloropterus*) que se ligam ao Sol (*Pyt*) e, logo, ao partido *Wacmêjê*.

O Canto vai descrever principalmente o jeito bem peculiar dessa ave caminhar com suas perninhas curtinhas e frouxinhas, com seu estilo característico de andar pelo chão com seus pezinhos, de dois dedos para frente e dois dedos para trás, nada estáveis, e com eles vai “balangando” de um lado para o outro em cada passo; se em seu voo ela é exuberante com suas enormes asas pretas, ao pousar, seu caminhar de passinhos miudinhos é bambinho e até engraçado; ela vem e oferece seu canto para quem quiser escutar, para quem quiser levar, pra quem gostar.

¹⁸² Chamam de Arara-Preta a que nós chamamos Arara-Azul.

¹⁸³ *Ka* com som aspirado.

Pàn Tygre, numa tradução literal, seria Arara-preta, e apesar de a conhecermos mais como Arara-azul-grande, popularmente ela também é conhecida como Arara-preta, ou ainda como Araraúna, Arara-hiacinta, Arara-jacinto, Araruna ou somente Arara-azul. Além do azul e do preto das penas, essa espécie também apresenta amarelo intenso nas pálpebras, ao redor dos olhos e na pele em torno da mandíbula. Seu potente bico é preto, grande e curvado e sua língua apresenta cor preta com faixa amarela nas laterais.

Pànkwyj vem do nome da Arara, que é só *Pàn*, não tem *kwỳj* no meio, porque ela é um pássaro que voa, e ela só tem *Pàn*; o *Pànranre* já é diferente, ele não puxa para o ser humano como o nome *kwỳj*; a pessoa conhece o nome do pássaro, que é *Pàn*, *Pàngapre*, *Pànranre*, *Pàntygre*, então tem no final do nome deles o significado deles pela cor; a cor que eles são, a cor deles, que é vermelho, amarelo e azul, que nós chama de *Pàntygre*¹⁸⁴, mas a cor dele não é preto, nós é que chama de *Tygre*. *Iguronre* já não encaixa no pássaro; *Pànguronre* nós faz é graça com isso, *Iguronre* é azul, *Pànguronre* não dá; a gente chama de *Pàntygre*, que é a Arara-Azul; aí vem o *Pàngaprec*, que é o vermelho, que no português esse vermelho pra nós, *Capegre* não é vermelho, é assim, meio amarelinho; *Pànranre* e *Iranranre* ele parece cor de laranja, ele não é amarelo como em português; então isso eu mesmo às vezes fico pensando e olhando, porque *cupê* chama de Arara-Azul, e nós chama Arara-Preta, e quando eles falam Arara-Vermelha nós chama *Pàngaprec*, não é vermelho, é uma cor amarelada; quando nos chama *Itatabre* é amarelo que não tem nada a ver com Arara esse amarelo; *Pànranre* é Canindé, não tem nada a ver com amarelo, é a menorzinha. (Creuza *Prumkwỳj* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

4.1.6. Canto da Paca de Peito Branco (*Pê Crati jaka jarkwa*)

Hěěnnĩ riijaa haaa riijaa haaa

Hỳỳ hěěnnĩ riijaa haaa

Hỳỳ hěěnnĩ riijaa haaa

Jóó craatêê rêê hěěn nĩ rii jaa haa

Jóóô craaatêêê rêêê hěěen nĩĩ riii jaaa haaa hỳỳỳ

¹⁸⁴ *Tygre* é preto.

Pedra branca ali, Pedra branca ali

Sim, é Pedra branca ali

Sim, é Pedra branca ali

Ali a grande Paca de peito branco como sua Pedra

Ali a grande Paca de peito branco como sua Pedra, sim

Exegese por Gregório *Hühtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Hêënnĩ rijaa haaa rijaa haaa</i>	<i>Kên ri haka</i>
<i>Hêënnĩ rijaa haaa rijaa</i>	<i>Pỳ kên ri há ka</i>
<i>Jóôô craaatêêê rêêê hêëën nĩĩ riijaa haaa hỳỳ</i>	<i>Pê Craati nê kênri jaka pỳ</i>

É o peito da Paca, a parte de fora, branca, *haka*, é branca, e aqui *hy*, quando a gente escreve ou conversa é só *pỳ*, aí vai repetindo; *ken*, que na cantoria estão cantando *he*, é *ken*, que é pedra, toca onde a Paca mora; *ken* é uma beleza do lugar que ela mora, a Paca; por isso o peito dela é parecido com a cor da pedra branca onde a Paca mora; então é isso que tá dizendo.

Aqui já fala, já diz o nome da Paca, onde *Cra* é Paca, e *ti* é grande; *pê crati nê kênri jaka* tá dizendo que a cor branca da pedra tá sobre o peito da Paca; o peito, o quarto da Paca é parecido com a cor da pedra; a música tá dizendo que ali é o lugar dela, ali que é a origem dela, ali que ela mora, nesse lugar bonito; quando nós cantamos é assim, mas na escrita já pode escrever correto.

Hỳ é no sentido de você pedir pra alguém algo, assim na música, mas na escrita já muda, é o sinal de sim, *pỳ*; sim, ali é Rocha Branca; esse *hỳ* já vai ficar *py*, tipo uma confirmação, sim, sim, é branca com certeza; *hỳ* é pedir pra alguém, mas aqui pode ser *py*, de uma confirmação: — Sim, é parecida mesmo com a cor da pedra.

Ri é ali, e ali já é sinônimo da Paca, a cor da pedra parece com a Paca; na música canta *rijaha*, o sinônimo da Paca, então é a cor da *Crati*, Pacão.

De perninhas listradinhas somos desse lugar¹⁸⁵

De perninhas listradinhas

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Jatte (ou *Keje*) é pé, perna, ou outros tipos de pé, o pé de milho; pode considerar também de algum pé de objeto, vamos supor, o pé de milho que as mulheres cortam já vai considerar *jatte*, então tudo é o pé, o pé do objeto também; *jaateehee* é sua perna, *mã* sou eu, a Abelha, tuas Abelhas; *Ampoxy* são todas as Abelhas; *Põõõxyyy*, todas as Abelhas, ou de todos os bichos do Cerrado que têm pernas listradinhas, *cuucàrààree*; *xy* tem vários significados.

Jaateehee cuucàrààree, tá cantando sobre Abelha ou Veado do Campo, dos animais que convivem no Mato; mas até aqui já fala só sobre as Abelhas mesmo; de todas as Abelhas, de todos os méis; você fala em plural *patekajcore*; mas do jeito que tá aí, já tá falando de muitas Abelhas; sua perna é *cucàràre*, como se fosse listrada como Zebra, então sua perna é listrada; *cucare* é listrada, listradinha, sua perna listradinha; no *mã* já fala eu, as Abelhas, ou tua Abelha.

Põxyre é o dono do Cerrado, dono do Mato, dono do lugar que ele convive, então esse *poxy* já fala de toda espécie que tem vida, que mama e não mama, que são Abelhas e demais animais silvestres; tá explicando que as inúmeras espécies que convivem ali dentro, naquele local, que pertencem a ali mesmo, lugar de morar de verdade; e as Abelhas já dizem sobre a perna, que a perna é bonita, que a perna é mais listradinha; também falam *ma po xure*: eu Abelha ou tu Abelha, sou Abelha, aqui já fala essa informação; ela também já informa sobre as características de todas as espécies, então essas Músicas não cantam só a Abelha, na verdade ela conta englobando as Abelhas e todos os bichos que vivem ali, então tá ilustrando; nessa parte não tá cantando inteiro, mas só sobre a parte traseira da perna mesmo, listradinha.

Ampoxy é porque a gente não sabe qual Abelha que tá ali; *Ampo* já explica todas as Abelhas, mas cada uma tem seu nome; *xy* é sinônimo de várias palavras do dia a dia; a gente fala *Xy*, de Abelha; *Xy*, de Cinto de Cantoria; *xy*, de rir e sorrir; *xy*, de quebrar; *xy*, de zuada dos bichos que entra e sai pra fora; então nós temos as variações e os sinônimos do *xy*, de acordo como você vai usar aquela palavra na frente ou finalizando com *xy*, e já determina o nome daquele objeto; mas a Abelhinha tá bem caracterizada mesmo e todos vão entender que foi ela, que ela falou, então é assim.

Mã Põxy é como se fosse você dizendo: — Olha a fulana ali que tá com a perna listradinha; alguém dizendo, é o sentido de alguém indicando; *mã* é como se fosse você dizendo, o sujeito, falando sobre si; *Põ* já é o local, o lugar, pode ser Cerrado, pode ser Vão; *xy* fala que é uma espécie que vive nesse lugar, no Mato, no Cerrado, no *Pó*; no *Poxy*, o mais falante é Abelha, várias Abelhas, muitas Abelhas, quando separa já tem outra significação.

Esticando o Canto

¹⁸⁵ Aqui quisemos omitir o sujeito abelha.

Jatehe Cucàrère (Perninhas Listradinhas) é a música nº 11 do Conjunto de Cantos da Madrugada trazidos pelo *Pêhàre* (Xexéu); é o canto-fala de várias espécies de Abelhas “e seus méis”; “*Ampo* já explica todas as Abelhas, mas cada uma tem seu nome”; poderia ser também o canto-voz de outros serzinhos miúdos que têm perninhas listradinhas; o ambiente de Mata, a penumbra da madrugada e as listras horizontais caracterizam a metade *Catàmjê*; as populações que aí vivem celebram e sustentam a relação inerente entres eles e o lugar; reafirmam de várias maneiras o pertencimento àquele ambiente e suas dinâmicas; são dali, daquele ecossistema, com seus jeitos, hábitos e características *Catàmjê*.

Propomos duas versões possíveis para a tradução do canto, como indicado pela exegese: uma tendo as Abelhas como sujeitos, e outra tendo como sujeito genérico ampliado todas as populações que têm perninhas listradinhas daquele lugar.

4.1.8. *Hōpĩn e Pĩnxwỳj*: ecologia das considerações

A relação *Hōpĩn e Pĩnxwỳj* é como a gente se comporta dentro da comunidade; lidar bem com *Hōpĩn e Pĩnxwỳj* tem suas características de ser levado nas considerações, porque é uma palavra que simboliza ao respeito, ao respeito, mais ainda do que irmão; porque com irmão, pai, mãe, às vezes você zanga e pode ainda xingar, sei lá, levar naquela besteirada, mas já com *Pĩnxwỳj e Hōpĩn* você não pode fazer isso não, jamais, você não pode nem pensar, nem pensar; é um sentido da gente mesmo — é por isso que a gente tem esse respeito. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Segundo Melatti (1970, p. 118-119), a natureza da relação entre *Hōpĩn* parece se esclarecer em parte, se conduzirmos sua análise sob o ponto de vista da distinção entre parentes consanguíneos e afins. Se em certos aspectos, como a extrema solidariedade, ausência de relações sexuais, ausência completa de agressão, a relação entre os *Hōpĩn* parece identificada com a relação entre consanguíneos, em outros, como a retribuição de cada presente ou favor recebido e a hostilidade contra parentes consanguíneos dos *Hōpĩn e Pĩnxwỳj*, se identifica mais com a relação entre afins. O autor comenta que, apesar de se poder distinguir com clareza um comportamento próprio para consanguíneos e outro próprio para afins, é difícil traçar os limites do grupo de parentes consanguíneos de uma pessoa. (MELATTI, 1970, p. 106).

Há um tipo de comportamento que caracteriza os parentes consanguíneos. Um indivíduo oferece alimentos a seu parente

consanguíneo sem esperar receber nada em troca por aquele alimento. Sabe muito bem que, a qualquer momento que precisar de alimento ou ajuda, poderá recebê-lo do consanguíneo. Nem todos os bens são transferidos entre parentes consanguíneos com ausência de retribuição. Mas a retribuição explícita por determinado objeto só se dá quando este é de grande valor, como acontece com o gado. Uma outra característica do comportamento entre consanguíneos é a proibição de relações sexuais. Há ainda outras características que identificam o comportamento entre estes parentes: apoio em caso de conflito, vingança pela morte de algum deles etc. Já o comportamento entre afins, além da permissão de relações sexuais, é caracterizado pela recompensa explícita dos serviços prestados e bens transferidos. O marido deve presentes e serviços aos parentes consanguíneos da esposa como recompensa pelos serviços sexuais e culinários desta. Entre indivíduos que não são parentes consanguíneos, os menores serviços são recompensados: um corte de cabelo, o choro por um parente morto etc. Há diferença entre as prestações efetuadas entre parentes consanguíneos e as prestações entre afins. Quando um indivíduo presta um serviço ou transfere objeto a um parente consanguíneo, não leva em consideração que favor ou que dádiva está retribuindo. As dádivas e as prestações de serviço entre consanguíneos são um fluir contínuo que perdura por toda a vida dos parentes. Já o parente afim presta serviço e oferece dádivas em troca de favores bem determinados. (MELATTI, 1970, p. 105-106)

Melatti reconhece que é muito difícil encontrar uma explanação adequada para a relação entre um indivíduo e seus *Hōp̄n* e *P̄n̄xw̄ȳj* a partir do sistema de parentesco, e deixa uma questão em aberto: qual seria então a natureza dessa relação, uma vez que os parâmetros de consanguinidade e afinidade são insuficientes para explicá-la plenamente?

Essa tentativa de ordenar os termos e o comportamento ligados ao parentesco num todo mais ou menos coerente teve de deixar certos problemas sem uma solução. Um deles, por exemplo, se refere à relação *hōpin*, pois não pudemos defini-la decisivamente como um parentesco de afinidade ou de consanguinidade; não foi possível, também, chegar a uma interpretação final da natureza desta relação. (MELATTI, 1970, p. 119)

Voltemos então ao que nos explica *Hūhtê* — a maioria dos nomes pessoais dos *Mēh̄* são vinculados a uma determinada espécie da biodiversidade que se encontra em rede com as demais; ao ganhar nome(s), a pessoa receberá, além das qualidades e potencialidades daquela

espécie, uma lista de outros “nomes-espécies” que são seus *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* ancestrais, com os quais estará sempre ligada pelo vínculo da consideração; então, segundo o professor, essa determinação de quem é *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* de quem, já veio pré-estabelecida pela própria organicidade cósmica desde a origem, conforme explicitado também na Narrativa de *Ture*: “desde que os Krahô surgiram, as famílias já vieram separadamente, então é por isso que continua sendo *Hõpĩn*”; *Pyt* (Sol) e *Pytwrỳre* (Lua) como *Hõpĩn* inauguraram as relações de amizade formal mostrando que elas deveriam se dar sempre entre “seres-nomes” de metades opostas — através de suas convivências, *Pyt* e *Pytwrỳre* evidenciaram que a complementaridade é um dos pilares da Cosmologia *Měhĩ*.

Ao entrar no mundo, posto por seus genitores, o indivíduo não passa de um organismo a mais. Ao receber, entretanto, um nome, o indivíduo passa a formar um nó de uma vasta rede de relações sociais: com o nome ele passa a ser membro de certas metades e de certo grupo, recebe determinados papéis rituais, passa a contar com amigos formais (*hõpin* e *hõpintxwoi*) e tende a usar os mesmos termos de parentesco que o seu nominador. (MELATTI, 1970, p. 5)

Quando o prof. Gregório *Hũhtê* compara o funcionamento do sistema de nomes de seu povo a um corpo humano com membros e órgãos interagindo juntos, ele equipara a estrutura onomástica *Měhĩ* a um organismo vivo no qual cada nome tem seu lugar e papel no todo; da mesma forma, no Território, cada espécie desempenha uma função única, relacionando-se com os demais personagens do grande teatro da vida; pelo que nos explicam os *Měhĩ*, os arranjos de nomes coincidem de alguma forma com o próprio sistema biogeográfico do Cerrado, ambos percebidos como corpos-organismos-vivos em rede; a perspectiva que conforma a sintonia existente entre aspectos físicos-ecológicos do Território e as redes simbólicas e imateriais que circulam nas Aldeias corrobora para o entendimento de que na onomástica *Měhĩ* podem estar refletidos os arranjos da própria biodiversidade, com suas inúmeras espécies em interações — as relações entre *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* parecem confirmar essa justaposição.

O conjunto de nomes que circula, dele ou dela, é pra todas as pessoas conhecer e chamar; então a gente tem esse nome biológico que é da natureza mesmo, essa ligação nos envolve e é por isso que o nome de cada pessoa tem sua família, não é todo mundo que vai chamar você de *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*: são certos nomes de espécies de uma certa natureza que sempre considerou outras espécies da outra natureza que vai chamar você de *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*; agora, aquelas espécies que não têm ligação, aí pode chamar como se fosse afim, porque já

namorou, já casou, não tem consideração, é assim; então a natureza já deu certo o nome, e nós temos essas duas divisões que é *Catàmjê* e *Wacmêjê*, que são as principais divisões dos nomes. (Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Um dos pressupostos básicos na relação entre *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn* é um tipo de respeito mais acentuado, com obrigações de solidariedade e austeridade das quais não se deve fugir; não se deve pronunciar o nome próprio do *Hõpĩn* e da *Pĩnxwỳj*, nem conversar demais, ou brincar de forma aberta demais; jamais brigar, levantar a voz ou xingar, não se pode falar de maneira rude e muito menos namorar com seus *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*; se duas pessoas com esse tipo de vínculo se “entrosam” ou “se mexem”, no sentido de terem alguma das intimidades interditas, transgredidas, eles deixarão de ser *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* (MELATTI, 1976, p. 4).

Então tem esses padrões, que sempre levam somente a um respeito sério, honestidade de compromisso, é uma coisa que você não vai negar, tem que ser uma coisa afirmativa mesmo, afirmado, então esse é o tratamento da *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*. (Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

As regras de conduta entre *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* já existiam muito antes de serem seguidas pelos *Mêhĩ*; os primeiros a inaugurá-las foram *Pyt* (Sol) e *Pytwrỳre* (Lua), seguidos das demais espécies do Cerrado, conforme nos conta Gregório: “os bichos que não comem aquela fruta, que não comem aquela planta, que não a usam, então podem se considerar como *Hõpĩn*, porque vai estar respeitando no mundo deles [...] então é de acordo também com a sistemática dos bichos que a natureza já preparou para dar consideração daquela espécie, tem que chegar certinho”; um dos exemplos dados foi o do Veado e do Pequizeiro (*Prim*) que nunca poderão se considerar *Hõpĩn* um do outro, uma vez que o Pequi é um dos alimentos mais característicos da dieta dos Veados.

O Veado come frutas, come Pequi, então nesse contato entre os bichos que comem as frutas, se eles entrosam, sei lá, daí não se consideram como *Hõpĩn*, já se considera como amor, considera como afins, considera como namorar, considera como marido, então tem essa finalidade exata, determinada bem exata mesmo; as espécies que não se mexem, que não se comem, que não se entrosam com aquelas outras espécies — aí se consideram como *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*. (Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Nessa perspectiva a Arara (*Pan*) jamais seria *Pĩnxwỳj* do Buriti (*Crow*), uma vez que seu fruto é um dos preferidos dessa espécie, logo estariam mais para um relacionamento de “afins”, ou, como muito bem traduzido por *Hũhtê*, um caso mais de amor do que de consideração, e assim vai: tudo é delimitado perfeitamente sobre quem come quem, e quem respeita e se solidariza com quem.

Segundo o que nos dizem, a inteligência epistêmica do próprio Cerrado está espelhada na formatação do *socius Mẽhĩ*, possibilitando que os indivíduos a partir de seus nomes se posicionem de forma consciente e responsável na Aldeia, assim como no Território. Vejamos: ao percorrermos o Cerrado e se depararmos com algum dos seus “*Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* animais e vegetais”, os *Mẽhĩ* utilizarão o termo cerimonial *ikra*, identificando-os e mantendo com eles a mesma reverência formal prestada aos *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* humanos.

E da mesma forma, se tu vê aquela planta, aqueles bichos, aquelas árvores, você não vai chamar o nome, você não vai chamar aquela planta de *Hõpĩn*, você vai chamar o sinônimo do *Hõpĩn*, pra o espírito daqueles pés ficar feliz, ficar alegre; nós *Mẽhĩ* falamos *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*, mas ao entrar na natureza você vai chamar de *ikra*; se você tem um nome de ave, ou de animais, das plantas ou das árvores, ou dos rios, dos peixes, da espécie que for, porque tudo tem sua qualidade, e a espécie que tem ali, você vai estar recebendo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

O jeito de se nomearem e se saudarem uns aos outros — entre si e com as demais espécies — demonstra existir uma rede de relações e conhecimentos sociocosmológicos sempre em circulação; a organização dos nomes e das próprias músicas em famílias parece coincidir com a organização das famílias ecológicas presentes no Território; nessas redes de interações os seres dão e recebem as qualidades uns dos outros, suas condutas em conformidade com as regras ancestrais promovem atmosferas de alegria e felicidade reconhecidas como um tipo de saúde mais ampla, que envolve os ambientes.

Estar sintonizado com seus “entes de consideração” de acordo com os padrões corretos é estar trocando energias e complementaridade; podemos dizer que as sofisticadas relações existentes entre *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj* são da mesma natureza das relações existentes entre *Catãmjê* e *Wacmẽjê*, assim como entre *Pyt* (Sol) e *Pytwrỳre* (Lua) — em todas elas, observa-se uma série de “etiquetas ecológicas” que refletem sabedoria de mão dupla entre espécies opostas na diversidade.

Ao invés de pessoa, seria mais apropriado fazer corresponder aos nomes pessoais a noção de personagem. Cada nome pessoal seria como que o nome de um personagem. A sociedade seria constituída por um conjunto de personagens que, tais como os do teatro, seriam eternos, fadados a repetirem sempre os mesmos atos. Os atos e as relações desses personagens seriam somente aqueles transmitidos junto com os nomes pessoais. Embora eternos, tais personagens seriam encarnados por atores diversos, que se sucederiam no tempo. Por fim, organismos e nomes constituem elementos complementares: a transmissão de nomes é como que uma forma figurada de procriação, pois sua operação permite perpetuar os personagens. Por outro lado, a existência dos organismos não teria razão de ser, se não viessem encarnar um personagem. (MELATTI, 1976, p. 6)

Ao adotarem os nomes das espécies e vestirem suas roupas, assumindo como personagens singulares seus papéis na complexa teia da vida que compõe o Cerrado, os *Mêhĩ* passam a reproduzir também no *socius* da Aldeia as mesmas redes ecológicas presentes nos ecossistemas do Território.

O nominador transfere ao *ipantu* uma boa parte das próprias relações sociais que mantém com os outros membros da sociedade. O organismo produzido pelos genitores é como que “vestido” pelo nominador. E o termo “vestir”, neste contexto, pode mesmo ser entendido no seu sentido literal, pois o *ipantu* deve pintar seu corpo segundo o padrão característico de sua metade ou segundo o papel ritual que encarna. Cada nome pessoal, por conseguinte, corresponderia a um personagem, isto é, um ser que, embora encarnado em ocasiões diversas por diferentes atores, repete sempre as mesmas ações e mantém sempre as mesmas relações com os seres da mesma espécie. O personagem não vive apenas nos rituais: sua presença se faz sentir também na vida profana; um indivíduo pode deixar de casar com outro por ser portador de certo nome; num litígio, pode evitar matar um outro, também por este ser detentor de um certo nome; em muitos dias do ano receberá seu pedaço de carne de caça como resultado da divisão dos animais capturados entre duas metades, a uma das quais estará ligado através de seu nome pessoal. A presença dos personagens, pois, é sentida não somente nos rituais, mas também na vida econômica, na política, nas possibilidades matrimoniais. (MELATTI, 1970, p. 110)

Ao nomearem suas crianças com os mesmos conjuntos de nomes e conhecimentos aprendidos com as duas metades *Catàmjê* e *Wacmêjê*, os *Mêhĩ* garantem a manutenção dessa

rede e a fazem circular num eterno *looping*; ao repassarem seus nomes-ciência para frente os tiram de si, ficando “livres de nomes”, cumprindo com a devida e perfeita circularidade da vida — ao cantarem os repertórios oriundos dos vários mundos da biosfera, os *Mêhĩ* mantêm de pé, equilibrado e bonito, o grande e antigo *Parkompej*.

Aí o que vai acontecer é que cada um desses nomes eu já tenho *Ipantw*, já tem nome de *Hũhtê Ipantw*, já tem nome de Lipar *Ipantw*, já tem nome de Ritete *Ipantw*, já tem todos os nomes; já tô tirando o meu nome, pra ficar livre de nome; vai estar tirando o nome pra cada sobrinho, neto, pra tirar como força, já tirou tudo, tá livre ali, não tem mais outro nome não, aí outro já vai chamar, aí todo mundo já considera, *Ipantw* do *Hũhtê*, *Ipantw* do *Hũhtê*, é assim; então tem uma característica, uma forma que os Krahô usam o nome.

[Hélio, o sobrinho, completa: “Porque quando morre já tem a geração, já tem outra pessoa com o mesmo nome”.]

Quando a mulher não lembrou daquele nome e morreu, mas não vai esquecer não, seu netinho cresceu, mulher engravidou nasceu homem, a vó tem que puxar o nome do tio que morreu, então tem que puxar dos antigos; vem, aí coloca naquele nenenzinho, sempre o nome não é esquecido dentro da família não, dentro do contexto não, como se você tirou do cofre de volta.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

4.1.8.1. As redes dos nomes de Gregório *Hũhtê Hĩtetet Waawy Rĩcpàr Krahô*

Então, ali dentro da minha comunidade eu só tenho cinco nomes considerados como *Hõpĩn*, como fosse um objeto que a gente nunca pensou de mexer, um respeito, então tem essa origem que fala da *Pĩnxwỳj* e do *Hõpĩn*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

A origem dos nomes e as redes das quais fazem parte estão diretamente ligadas à narrativa de *Ture*, a Velha Senhora. Neste trecho, vamos analisar os nomes próprios do prof. Gregório a partir de seis ricos depoimentos transcritos na íntegra sobre o assunto. As explicações e exemplos nos ajudam a visualizar com maior nitidez e consistência as relações existentes entre a sociedade *Mêhĩ*, os nomes da biodiversidade que adotam e os ecossistemas do Cerrado; os quatro nomes indígenas de Gregório lhe foram dados por um só *quêtti*, seu tio

materno, e se referem todos a uma única espécie vegetal¹⁸⁶; trata-se de um conjunto de nomes *Catàmjê* ligados a uma palmeira nativa chamada *Rõrtire*, sendo que *Hũhtê*, *Hĩtetet*, *Waawy* e *Rĩcpàr* são todos nomes que remetem às suas qualidades e características; por serem nomes da metade *Catàmjê*, seguem desde o início dos tempos na força das águas, re-brotando sempre.

Os nomes de um determinado grupo, apesar de andarem sempre juntos, ou seja, serem repassados todos juntos para um novo indivíduo, são usados em ordenamentos diferentes por cada pessoa a depender das variáveis e contexto social do momento; se, por exemplo, existem outros *quêtti* mais velhos que já utilizam algum daqueles nomes na frente, os novos acabam ficando conhecidos por um dos nomes mais sumidos do mesmo conjunto de nomes.

Ao ser perguntado sobre a ordem dos nomes no interior do seu conjunto, Gregório organizou-os pensando na constituição do ser vegetal como um todo — do pé ao fruto — e não partindo da ordem em que ele próprio os utiliza.

1) *Rĩcpàr* indica o pé da palmeira *Rõrtire*, da qual todos os demais nomes do seu conjunto derivam; é uma planta que parece com a palmeira Najá, com espinhos parecidos com os da Buritirana, todas elas palmeiras que gostam de crescer em terras férteis “de cultura”, geralmente localizadas perto de córregos, em ambientes tipicamente *Catàmjê*; é uma espécie vegetal bastante respeitada e vinculada a usos medicinais caros aos *Mêhĩ*; diferentemente de espécies como a Piaçava, o Babaçu e o Urucum, que são comumente utilizadas nos cuidados e pinturas corporais durante o ano todo, *Rõrtire* não deve ser usada para esses fins, nem com tanta constância, pois trata-se de uma medicina mais específica utilizada para tratar resfriados, febres e outros adoecimentos;

2) *Waawy* sugere o formato da planta, suas característica físicas mais gerais;

3) *Hũhtê* se refere à copa de folhas que circundam o caule lá no alto;

4) *Hĩtetet* indica tanto a polpa branca do coco da palmeira como o seu espinho, denominado *hĩ*.

A seguir listamos os nomes e significados dos cinco *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn* do professor Gregório *Hũhtê* — três usados por mulheres (*Cõhnãrê*, *Pootwỳm*, *Pojcot*) e dois por homens (*Krãj* e *Roprà*); segundo ele, esses nomes já vieram “certinhos e não tem como substituir, não tem como inventar, porque é da maneira correta que *Ture* entendeu”; trata-se de um sistema

¹⁸⁶ Entre os craôs, um nome pessoal é constituído por uma série de palavras, não havendo, na maior parte dos casos, nenhuma relação significativa entre elas: são como que palavras soltas. Cada uma dessas séries de palavras, ou seja, cada um desses nomes, pertence a uma das metades que constituem a oposição *Wakmêye/Katamyé* (MELATTI, 1970, p. 92).

bem organizado e equilibrado entre as duas metades cosmológicas, como veremos: *Côhnârê*, *Pootwým*, *Pojcot*, *Krāj* e *Roprà* são todas espécies da metade *Wacmêjê*, nomes que já vieram predestinados a terem essa relação formal com o conjunto de nomes ligados à *Rôrtire*, que inclui *Rîcpâr*, *Waawy*, *Hũhtê* e *Hîtetet* — como vimos, todos da metade *Catàmjê*.

- 1) *Côhnârê* é uma pequena Lagartixa que tem costume de atravessar o rio por cima d'água sem afundar; é do partido do Sol, *Wacmêjê*;
- 2) *Pootwým* é o Veado Campeiro ou Veado do Campo; gosta de andar nos ambientes abertos da Chapada; é uma criatura do Sol, é da metade *Wacmêjê*;
- 3) *Pojcot* é Jatobá do Campo, popularmente também conhecido como “Jatobá vaqueira”, típico das Chapadas, frutifica na época da Seca, *Wacmêjê*;
- 4) *Krāj* é uma Andorinha pequena que anda sozinha, e é do partido *Wacmêjê*;
- 5) *Roprà* é Cachorro Brilho, também um ser da metade *Wacmêjê*.

Essas cinco espécies podem chamar Gregório de *Hôpîn*, pois segundo nos explica foram seus próprios “ancestrais *Rîcpâr*” que as indicaram primeiro para *Ture*. Parece existir um íntimo paralelo feito pelos *Mêhî* entre a convivência dessas espécies entre si e suas condutas junto a seus *Hôpîn* e *Pînxwýj*.

Côhnârê, uma de suas *Pînxwýj*, é uma Lagartixa pequena cuja característica principal, ou a mais peculiar, é conseguir atravessar rios por cima da água sem afundar; ela estará sempre ali fazendo isso, porque esse é seu jeito, seu dom e saber; a constância dos hábitos dos seres é sempre frisada tanto em explicações como nos próprios cantos — a natureza das coisas do mundo tem suas constâncias, e *Côhnârê* estará sempre nesse seu corre solar separada d'água como uma boa *Wacmêjê*; *Côhnârê* em nada irá ameaçar ou mexer com a palmeira *Rîcpâr*, são de metades opostas, seu alimento é outro, e entre elas existe certa distância apropriada para a consideração que devem ter. *Pootwým*, outra de suas *Pînxwýj*, remete ao Veado Campeiro ou Veado do Campo, animal de grande porte que gosta de andar nos ambientes abertos da Chapada; gosta de caminhar e se alimentar de gramíneas ao Sol, e no fim da seca, lambendo as cinzas das queimadas, consegue o estoque necessário de sais minerais enquanto aguarda as chuvas; segundo *Hũhtê*, *Po* (Veado) pode chamá-lo de *Hôpîn* porque não come suas frutas, sempre tem essa consideração — “acordo com os animais que não comem aquela fruta vai dar aquela consideração de *Pînxwýj* e *Hôpîn*, é assim, tem essa consideração”. *Pojcot* é uma espécie

de Jatobá que ocorre em altitudes de Chapada, também conhecido como “Jatobá vaqueira”, frutifica na época da seca e, da mesma maneira que os outros, “não irá lá fazer encrenca com a Palmeira *Rĩcpàr* não, não vai chegar lá e mexer”. *Krāj* é uma Andorinha e dá nome aos homens, então todos que ganharem o nome de *Krāj* poderão chamar *Hũhtê* de *Hõpĩn*; trata-se de uma Andorinha pequena que anda sozinha e gosta de lugares abertos.

Depoimento 1

Meu nome é *Catàmjê*, é um nome do primeiro grupo que chegou onde estava a “Veínha”, onde tava *Ture*; meu nome é *Hũhtê*, só que meu tronco, meu pé mesmo, chama-se *Rĩcpàr*, aí, de acordo com o nome de *Rĩcpàr* que eu ganhei, tem as qualidades próprias de cada espécie das árvores; então, se você tem um nome que tem ave, tem animais, ou nomes das plantas, ou das árvores, ou dos rios, dos peixes, das espécies que for, aquilo tudo, com suas qualidades, a espécie que você tem ali, você vai estar recebendo também o seu *Hõpĩn* e sua *Pĩnxwỳj* — porque você não vai estar sendo chamado pelo nome de outra espécie, de outros animais, de outras plantas, não pode, você vai estar sendo considerado pela espécie do seu nome.

A estrutura dos nomes é como se fosse a gente, com nosso dedo, nossa boca, nosso nariz, nosso pé, unha, cabelo, esses órgãos que a gente tem, da mesma forma a natureza já colocou a estrutura do *Pĩnxwỳj* para dar para as pessoas; e lá na frente da “Veínha” todo mundo ficou na fila: — é isso *Ture*, meu *Hõpĩn* é esse nome, e minha *Pĩnxwỳj* é esse nome, esse nome e esse nome; como *Ture* é muito sábia, no tempo em que a memória era gravador, gravava tudo, gravou tudo; então chegou a minha pessoa que chama *Rĩcpàr*, que é uma Palmeira, *Rĩcpàr* que nós chamamos de *Rõrtire* chegou na frente da *Ture* e falou:

— *Véi*, meu nome é *Rĩcpàr*, e o outro nome meu que deve ser considerado é *Waawy*, é *Hĩtetet* e é *Hũhtê*; e o nome da minha *Pĩnxwỳj* é *Pojcot*, e o nome da minha outra *Pĩnxwỳj* é *Cõhnārê*, o nome da minha *Pĩnxwỳj* é *Pootwỳm*; e o nome do meu *Hõpĩn* é *Roprà*, e outro meu *Hõpĩn* vai ter nome de *Krāj*.

Então informou tudo tudo pra “Veínha”. *Cõhnārê* é um animal, é uma Lagartixa que sempre atravessa o rio, sempre atravessa o rio, é uma Lagartixinha que cai no rio e não afunda, vai sempre ali atravessar; *Pootwỳm* já fala do Veado Campeiro gordo, *Pootwỳm*; *Pojcot* já fala do Jatobá verde, uma árvore; *Krāj* já é uma Andorinha, Andorinha que anda sozinha, aquela Andorinha pequenininha. Então, aquelas espécies que os meus ancestrais da minha pessoa, *Rĩcpàr*, contou pra *Ture* são esses, porque Lagartixa não vai estar comendo aquela Palmeira, não

vai mexer; e *Pojcot* também não vai lá fazer encrenca com a Palmeira *Rĩcpàr*; *Pojcot* é a árvore do Jatobá verde, com fruta verde, não vai chegar lá e mexer; também o *Hõpĩn Roprà*, que é Cachorro Brilho, não vai estar lá comendo aquela fruta que eu tenho nesse nome de *Rĩcpàr*.

Então toda a espécie que é considerada como *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn* dos meus nomes, são todos *Wacmẽjê*, esses nomes todos são *Wacmẽjê*, então por isso eu tenho esse nome considerado de acordo com os nomes que ganhei, e até hoje.

Todo o *Hũhtê*, todo o *Rĩcpàr*, todo o *Hĩtetet*, todo o *Waawy* tem seus *Pĩnxwỳj* certos, e tem seus *Hõpĩn* certos, não tem como substituir, não tem como inventar, porque é da maneira correta que *Ture* entendeu; desse grupo, todos se apresentaram, cada qual falou dos seus *Hõpĩn*, daquelas espécies que convivem, vivem no Sol, na Seca, tudo, tudo foi falado.

Então *Pojcot* é aquele “Jatobá vaqueira” da Chapada, que só dá fruta na época da seca, só no Campo; *Pojcot* então é dali, ela é minha comadre, e *Po* [Veado] também, que só anda no Sol; *Cõhnãrê* é aquela Lagartixinha que a gente considera, só no Sol mesmo, que vai atravessando o rio, corre só em cima d’água, não afunda, atravessa — então tudo isso eu considerei.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jun. 2024)

Depoimento 2

Quando aquele grupo *Catàmjê* se apresentou pra *Ture*, de acordo com quem é *Hõpĩn* e quem é *Pĩnxwỳj*, todos falaram e foram passando, dali quando passaram todos, não deu nem cinco minutos e já veio chegando o grupo dos *Wacmẽjê*; quando chegaram lá, essas peças que eu falei que eram minhas *Pĩnxwỳj* e que eram meus *Hõpĩn* também confirmaram; quando conversaram com o *Ture*, elas falaram também:

— *Rĩcpàr* é meu *Hõpĩn*, e eu sou comadre; *Hũhtê* é meu *Hõpĩn*, e eu sou comadre; *Hĩtetet* é meu *Hõpĩn*; os *homre* [homens] também chegaram e falaram pra *Ture*: *Hũhtê* é meu *Hõpĩn*, *Hĩtetet* é meu *Hõpĩn*, *Waawy* é meu *Hõpĩn*.

Então aquela informação ao longo do tempo, desde que os Krahô surgiram, as famílias já vêm separadamente, então é por isso que continua sendo *Hõpĩn*, mas outro que sempre entrosa assim, que come, que mexe, não poderá ser considerado *Hõpĩn*; então por exemplo, minha comadre que é *Po* [Veado], quem tem nome de *Prim* [Pequi] ou *Poty*, não vai chamar *Pintxa* de comadre, então *Po* chegou na frente de *Ture* e falou:

— Olha, meu nome é *Po*; *Prim* não é meu compadre nem minha comadre, porque eu vou comer ele.

O Veado come frutas, come Pequi, então nesse contato entre os bichos que comem as frutas, se eles entrosam, sei lá, daí não se consideram como *Hōpĩn*, já se considera como amor, considera como afins, considera como namorar, considera como marido, então tem essa finalidade exata, determinada bem exata mesmo; as espécies que não se mexem, que não se comem, que não se entrosam com aquelas outras espécies — se consideram como *Pĩnxwỳj* e *Hōpĩn*.

De acordo como *Pyt* [Sol] e Lua se considerou que foi como *Hōpĩn*, desde o começo, então tudo se entendeu dessa maneira; tudo vem da biologia, vem de dentro do nosso contexto e tá falando sobre isso; então *Hōpĩn* foi informado durante esse período quando a “Veinha” foi sozinha acompanhando os novos, e os novos como são rápidos foram tudinho na frente, arrancaram mandioca e voltaram.

Quando ela se informou com os partidos, *Catàmjê* contou da sua demanda, de seu mandato, o partido que é, do tempo que ele convive, do lugar que esteja, e da mesma maneira, *Wacmējê* também falou sobre o mandamento, a vivência, então a origem surgiu naquele momento, a fonte é ali, onde que encontrou a “Veinha”.

A gente não sabe do nome dela em *Mēhĩ*, na história só conta que é *Ture*, *Wacmējê* chamou ela de *Ture*, *Catàmjê* chamou ela de *Ture*, e tanto as mulheres como os homens chamaram de *Ture*; nenhum chegou lá e chamou ela de *Pĩnxwỳj*, ninguém, só de *Ture*; *Ture* hoje nós substituímos por *Véi*, porque *Véi* vem de “velho” em português, mas o original mesmo é *Ture*; pra homem é *Kedre* e mulher *Ture* — hoje os *mentu* [jovens] já falam *Véixum*, *Véicahae*, então é isso.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Depoimento 3

Todos os meus nomes foram dados pela mesma pessoa e todos só ligam no partido *Catàmjê*, são nomes puxados do meu pai, que é do Partido da Chuva, então meu nome tá seguindo na água — meus *Hōpĩn* e minhas *Pĩnxwỳj* não estão nesse mesmo partido.

Todos os meus nomes são ligados a essa espécie *Rõrtire*, ela tem espinho igual Buritirana, por isso *hĩ* é espinho, e ao mesmo tempo é a carne da fruta, a polpa da fruta que é branca, que é gostosa, *Hĩtetet*; *Waawy* já é uma característica da planta e *Hũhtê* já é o galho, uma folha que circula a árvore.

Essa planta os Krahô não comem, só vai usar a colheita de coco quando tá gripado, quando tá com febre, não vai usar pra pintura não; é medicina considerada, respeitada, chamada de *Rõrtire*; a gente só usa coco de Piaçava, coco Babaçu, Urucum pra passar no corpo, agora, Coco *Rõrtire* não, e Najá também não, não pode usar não, porque se usar quando sair o Urucum sua pele vai ficar seca, vai até rachar, então é muito perigo também, então é isso.

O conjunto de nomes que circula, dele ou dela, é pra todas as pessoas conhecer e chamar; então a gente tem esse nome biológico que é da natureza mesmo, essa ligação nos envolve e é por isso que o nome de cada pessoa tem sua família, não é todo mundo que vai chamar você de *Hõpĩn* e *Pĩnxwỳj*: são certos nomes de espécies de uma certa natureza que sempre considerou outras espécies da outra natureza que vai chamar de *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*; agora aquelas espécies que não têm ligação, aí pode chamar como se fosse afim, que já namorou, já casou, que não tem consideração, é assim; então a natureza já deu certo o nome, e nós temos essas duas divisões que é *Catãmjê* e *Wacmẽjê*, que são as principais divisões dos nomes.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Depoimento 4

No caso do meu nome já é o pé, é o pé de uma planta, e eu tenho cinco nomes dela: eu tenho *Rĩcpàr*, é o pé dessa árvore; eu tenho *Hĩtetet*, é o espinho dessa árvore; *Waawy* é uma forma da planta; *Rĩcpàr* é uma planta tipo Najá, tipo Coco Babaçu e no nome indígena a gente chama de *Rõrtire*; eu só tenho de meus *Hõpĩn* o nome *Roprô*, *Rokwỳj*, que podem chamar eu de *Hõpĩn*, e quem tem nome de *Tuhhoc*, *Pojko*, o *Po* [Veado] pode me chamar de *Hõpĩn*, tem nome de *Krāj*, pode me chamar de *Hõpĩn*, e *Pootwỳm* também.

Po pode me chamar de *Hõpĩn* também, porque *Po* não come a fruta dessa árvore, sempre tem essa consideração, então de acordo com os animais que não comem aquela fruta vai dar aquela consideração de *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*, é assim, tem essa consideração.

Então os bichos que não comem aquela fruta, que não comem aquela planta, que não usam, então tem que considerar como

Hõpĩn porque vai respeitando no mundo deles; e os animais que não vivem na Serra, não vivem nas tocas da Serra, consideram, tem gente que tem nome de *Kenawe*, animais que usam [aquela espécie] não vai chamar de *Hõpĩn*, então é de acordo também com a sistemática dos bichos que a natureza já preparou para dar consideração daquela espécie, tem que chegar certinho. Um exemplo é *Pan* [Arara], ela come fruta de Buriti, então não vai considerar o Buriti como *Hõpĩn* — Arara não tem *Hõpĩn* com *Crow* (Buriti), não tem *Hõpĩn*, porque come mesmo.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Depoimento 5

Eu, como *Hũhtê*, no gênero feminino eu só tenho esses nomes de *cahae* [mulher] pra chamar de *Pĩnxwỳj* – eu vou parecer uma pessoa besta que não sabe, mas eu vou falar desrespeitando, falando o nome da minha comadre, porque não é pra falar mesmo o nome, mas eu vou falar aqui, só pra esclarecer: *Tuhhoc* é minha *Pĩnxwỳj* (a mãe da Creuza é minha *Pĩnxwỳj*); *Cõhnārê* é minha *Pĩnxwỳj*, *Wapyr* é minha *Pĩnxwỳj*. Eu só tenho esses três nomes de *cahae* que eu chamo de *Pĩnxwỳj* [*Tuhhoc*, *Cõhnārê*, *Wapyr*], e meu *Ibantw* continua chamando elas de *Pĩnxwỳj*; e eu também chamando a *Ibantw* do meu *Pĩnxwỳj*, se nasceu pequenininha com nome de *Cõhnārê* já é *Pĩnxwỳj* do *Hũhtê*; se for recém-nascida com nome de *Tuhhoc* já é *Pĩnxwỳj* do *Hũhtê*, uma mocinha chamada de *Wapyr* ali, já é *Pĩnxwỳj* do *Hũhtê*; e dos *Mehomre* [homens] eu tenho *Krāj* que é meu *Hõpĩn*, e *Roprô* que é meu *Hõpĩn* também; então, ali dentro da minha comunidade eu só tenho cinco nomes considerados como *Hõpĩn*, como fosse um objeto que a gente nunca pensou de mexer, um respeito, então tem essa origem que fala da *Pĩnxwỳj* e do *Hõpĩn*.

Cõhnārê é só uma pessoa só, mas só uma pessoa às vezes tem cinco nomes, então *Cõhnārê* pode ser só ela mesmo, só uma pessoa, mas tem *Cõhnārê*, *Pyty*, *Cogahac*, que é o mesmo nome do *Cõhnārê*, aí eu posso chamar esse aí de *Pĩnxwỳj* também, porque é o nome do *Tuhhoc* é o nome do *Cõhnārê* e por isso eu posso chamar ela de *Pĩnxwỳj*.

Eu vou chamar muitas pessoas de *Pĩnxwỳj*; então tem essa característica de levar que se trata em relação ao *Hõpĩn*; então a gente tem que dirigir no lugar certo para não ter impacto, não ter blá-blá-blá; você com seu *Hõpĩn* é um respeito enorme, um respeito grande, não pode namorar; é um nome muito respeitado em tudo, em tudo, porque através da sua *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn* você vai estar brincando, conversando com a mulher do seu *Hõpĩn*, vai levar uma brincadeira, uma conversa pra ele; aí a mulher do seu *Hõpĩn* não pode zangar também, porque ela já sabe que você tá brincando, em nome do *apien* [marido]

linguagem cerimonial da própria Tora *Catámti*, que com sua voz se apresenta e se expressa — trata-se da primeira e maior Tora do período *Catàmjê*; Dodanin opta por não traduzir o canto ao pé da letra pela complexidade do linguajar antigo utilizado, preferindo explicar de forma mais genérica os significados que atravessam essa linguagem que é aberta no sentido do cantor aqui nesse caso poder criar sua própria letra; independente de quem seja o cantor da vez a temática do *Catàmjê Jarkwa* é sempre a mesma, apenas o texto difere de intérprete para intérprete.

A linguagem *Catàmjê* fala da chuva, do verde, da temperatura do inverno. (Dodanin *Piiken* Krahô, 2012)

Podemos dizer que *Catàmjê Jarkwa* é um tipo de recitativo aberto para o improviso, principalmente na sua poética textual; podemos também pensá-lo como uma fala mais aberta, o que o distingue da maioria dos outros cantos *Mêhĩ* que mantêm padrões rigorosos de execução, inclusive das letras (PACKER, 2020). A liberdade do texto parece ser emoldurada por estruturas musicais bem definidas — a melodia parece sempre a mesma; o espaço dado para a criação é para a letra, *Catàmjê Jarkwa* é o canto-fala da própria estação chuvosa que vai se expressando contando sobre suas finalidades, ritmos e estética; traz informações preciosas sobre suas múltiplas fontes d'água e dos inúmeros seres que a habitam — *Catàmjê Jarkwa* canta a fertilidade do novo período de abundância que retorna pro centro da roda (ALDÉ, 2013).

Ao ouvir esse canto muitas lembranças são acionadas e percorridas afetivamente pelos *Mêhĩ*; dizem que os mais velhos que entendem a letra, quando escutam *Catàmjê Jarkwa* choram de emoção e saudades; é a chegada do novo tempo que se anuncia depois da longa seca, que tudo amarelou ou queimou, tempo de renovar as esperanças nos diversos cursos d'água que em breve voltarão a correr volumosos, trazendo, mais uma vez, todos os seus benefícios férteis.

Catàmjê chega lentamente como a Sucuri, senhora de si e das águas; mais uma vez retorna com suas nuvens carregadas e sua temperatura fresca renovando a vida depois da longa estiagem; as roças de toco foram preparadas durante a governança dos *Wacmêjê*, foram realizadas as derrubadas e as queimas, o fogo já atuou, e agora todos aguardam o início das chuvas já anunciadas pelas cigarras; nessa época, as sementes estão no ápice de sua potência, resistentes e espalhadas pelos ventos de agosto, estão prontas para, embebidas da nova estação romperem rumo à luz solar; dos galhos das árvores nuas, muitas delas chamuscadas pelo fogo,

pequenas folhas verde claro nascem radiantes como por um milagre, pois a seca ainda castiga; depois das primeiras precipitações d'água as gramíneas também rebrotam com todo o vigor, e num piscar de olhos o cromatismo dos verdes se instaura predominante, enquanto o amarelo se esvai da paisagem confirmando o início de um novo tempo, *Catàmjê*.

Em outubro de 2011¹⁹⁰, registramos o Sr. Joaquim *Tephot* Krahô, da Aldeia Mangabeira, entoando o Cântico *Caryrti* (na música usam *Caryryati*), que compõe o repertório específico do *Pohy Jô Crow* (Ritual do plantio do Milho). Esse ritual marca a transição do período da seca para o período chuvoso. O professor Dodanin *Piiken* explica que *Caryrti* significa um ambiente com muita água — “água cheia, água linda”, comenta ele com a mesma doçura das águas que o inspiram; foi num ambiente assim que, muito tempo atrás, se ouviu pela primeira vez a Cabacinha (*Cuhkõnré*) com sua voz vinda do córrego.

Caryrti é muita água, água cheia, água linda, e dentro dela tem uma Cabacinha com seus cantos, com sua voz. (Dodanin *Piiken*, 2011)

Caryryti dá as boas-vindas para as águas e os seres a ela associados anunciando um novo tempo; esse Cântico é entoado no início do *Amjikñ Pohy Jô Crow* (Ritual do Plantio do Milho) que marca o início do tempo de chuvas e dos plantios nas roças *Mehĩ*; também é quando o partido da seca, *Wacmêjê*, passa o comando para os *Catàmjê*, partido da chuva, oficializando a troca de governança entre as duas metades cerimoniais. Abaixo a transcrição e tradução do Cântico *Caryryati*, que, além de trazer a ilustre presença de *Cuhkõnre* (Cabacinha redondinha) e *Pàtwyre* (Cabacinha compridinha) cantando com suas vozes de dentro d'água, traz também outros seres ligados à metade *Catàmjê* — é tempo das águas, dos plantios e das germinações, é “inverno no Cerrado” (ALDÉ, 2013).

1. *Hôra, hari hêê icôhô caryryti kãmã ri mã já hõnõre(cuhkõnré)*

*jari wa japu kôcôre*¹⁹¹

Dentro da grande e linda água,
a Cabacinha (*Cuhkõnré*) canta com sua voz

¹⁹⁰ Durante trabalho do Projeto Prodocson, em 2011, na Aldeia Cristalino.

¹⁹¹ Glosa: *Caryry+ti* (aumentativo) = lugar de água abundante; água linda; *Cô* = água; *Cuhkõnre* ou *Honoré* = Cabacinha redonda.

2. *Hôra hahi hêê, icôhô caryryti kãmã ri mã já hapàtà wyre (Pàtwyre¹⁹²)*

hari kwa japukôcôre

Dentro da grande e linda água
a Cabacinha (*Pàtwyre*) canta com sua voz

3. *Hi Tepeti hôê nã hajêê, hi tepe cajôc ne, itepeti hôê hajêê¹⁹³*

Peixe grande flutuando pelas águas em curvas lentas

4. *Jôkretire ra muji te wôê hôre¹⁹⁴*

Periquitinho encantado feliz consigo mesmo¹⁹⁵

5. *Jôropotire kãjmã japyhy pepec¹⁹⁶*

Cachorrinho balançando o rabo para cima

6. *Hajô jôjmã, já hahêê japê crôre mã, haki cajcàrêre jà hahêê¹⁹⁷*

Caititu do pelo rajado

7. *Hi jôjô ne, ture jôrô cajcàrêre mã hijôjô ne jôjô¹⁹⁸*

Tronco do *Ture* da embira rajada

¹⁹² *Pàtwyre* = Cabacinha comprida.

¹⁹³ Glosa: *Tep* = peixe + *ti* = aumentativo; *Cajôc* = torto, entortado, virando, fazendo curva.

¹⁹⁴ *Krê*=Periquito + *ré* = Periquitinho.

¹⁹⁵ Periquitinho feliz com sua música, seu jeito, alegre consigo mesmo, não tem tristezas; os Periquitos para muitas etnias representam as crianças; na época das águas, saem em algazarra com seus filhotes brincando e comendo as frutinhas do Cerrado.

¹⁹⁶ *Rop* = Cachorro / *japy* (*hapy*) = rabo / *kajmã* = para cima / *pepec* = balança/sacode.

¹⁹⁷ Glosa: *Crôre* = Caititu; *ki* = pêlo, cabelo; *cajcàrêre* = rajado.

¹⁹⁸ Glosa: *Ture* (*Taipó*: parente do Ipê Roxo) = madeira que dá papel de cigarro; *jocô* = embira.

Peixe grande em curvas lentas, flutua, sem pressa, ele é dessas águas, desse mundo aquático; Periquitinho encantado feliz consigo mesmo.

Caititu tem o pelo rajado por listras brancas horizontais, Dodanin chamou a atenção de que esse desenho o identifica como *Catàmjê*; além do fato de gostarem de andar em bandos pelas Veredas de Buriti.

4.2.1. Canto da Cegonha Grande (*Capriti jarkwa*)

Hãhỳ hã hỳ hicaapôj jô

Hicaapôj jô hã

Cỳhỳ rũm muu rii cỳhỳhỳ rũm mũ rii

Mã waaapriittire hiicwỳnĩ curom moo hoo

De asas abertas venho do alto

Venho do alto, grande Cegonha sou

Com minhas grandes penas marrons

Caminhando vou

Exegese por Gregório *Hũhtê*

A música tá cantando sobre a Cegonha grande que é *Capriti*; é a música da *Capri* mesmo, cantando sobre ela mesmo, sobre ela mesmo; *Capri* é Cegonha ou pode ser Garça também, e *Capriti* é Cegonha grande ou Garça grande; para Garça e Cegonha a gente não tem nenhuma divisão, a gente só tem: *Capriti*, *Capri*, *Capricranre*; quando canta o *Capri*, tá no *Wapritire*, na cantoria a gente usa *w* no lugar do *c*.

Wapritire = *Capritire* = Grande Cegonhinha = Grande Garcinha

Hã hỳ hicapôj é porque a Cegonha sempre vem assim com aquela asa aberta; *Cỳhỳ rũm te* já fala que ela sempre vem no alto, só anda assim, voando em cima; *cỳhỳ rũm te* tá dizendo que ela só desce de cima pra baixo, e depois já fala *Wapritire*, aqueles, eles ou elas, aquelas Cegonhas, aquelas Garças.

Cwyn já é uma pena, uma pena, e *curom* já é a cor, pena marrom, *curomti*, marronzão; *Cwÿn ï cu rom mo* são penas marrons, marrom é *curom*, porque não é toda Cegonha que fica com penas brancas não, tem outras cinzas, marrons, essas aqui fala *curomti*; *Cÿhÿ rÿm pe* é no sentido no alto, vindo do alto; *rum pe* é do lugar que tá vindo, de onde tá vindo, de onde é; vindo do alto, sempre vem do alto; Cegonha vindo do alto, descendo, nesse sentido, *kyj* é alto.

Hi capôj, ou *hahi capo*, é *Capri* mesmo que tá conversando, é ele mesmo conversando, então já vai voar; *capô* é ele [*Capri*] contando que vai abrir, abrir asa, pular, voar; vai abrir, pulou do alto e saiu pros pastos já com a asa aberta: – Vou voar de cima, vindo do alto, agora vou voar vindo do alto; de asas abertas vindo do alto, vindo do alto, com minhas penas marronzão, com minhas grandes penas marrons.

hããhyy = *hã* (sim) + *ry* (vou) + *icapo* (abrir asas) = sim vou abrir minhas asas

Agora vamos encaixar esse *mo* que é andar; *muu* [ou *moo*] é o andar do *Capri*, ele voou sobre o alto e já desceu, e agora tá andando com aquela pena escura, aquela pena cinza, aquela pena marrom; *mu* é andando, caminhando, é o caminhar do *Capri*; *Capriti* é Cegonha grande que sempre chega lá, branca, branca, e tem marrom também¹⁹⁹.

Esticando o Canto

A música nº 13 do Conjunto de Cantos da Madrugada trazidos pelo *Pêhàre* (Xexéu) traz *Capriti*, a Grande Cegonha, com suas características e seu jeito de andar pelo céu e pela terra; as Cegonhas brancas são mais conhecidas, mas nesse caso a música é da Cegonha de penas marrons que faz questão de se identificar no Canto — é uma ave da família da Cegonha da ordem do tornozelo; *Capriti* sempre é vista vindo do alto, majestosa com seu grande porte e asas que abertas podem atingir até dois metros de comprimento; é uma excelente voadora, migrando longas distâncias todos os anos; escolhe ambientes abertos e áreas próximas a corpos d'água para habitar, onde — contando com suas pernas, pescoço e bico longos consegue uma rica e farta dieta que inclui principalmente pequenos vertebrados, além de cobras, rãs, sapos, minhocas, besouros, lagartos e pequenos peixes; exigente com a alimentação, costuma se demorar um pouco mais onde o cardápio é variado e abundante — chega a viver 20 anos.

4.2.2. Canto Criaturinhas da Noite (*Awcapàt Critire jarkwa*)

¹⁹⁹ *Hÿhtê* refere-se a uma história antiga que explica sobre a diversidade de coloração das penas brancas e marrons das Garças estar ligada ao Coco Babaçu, cujas palhas de olho novo fazem um “chapéu” que se relaciona com a narrativa; mas não contou a história toda.

Muitos velhos plantavam e não observavam pra Lua, pensando que só a água era dona do plantio, mas não é não, não é assim não; eu tava errado; a Lua também manda nos plantios. É frio, por isso esse resfriado da lua é que faz bem pra terra, que as coisas resolvem bem mesmo pra poder encarar pra crescer. Caminho do futuro. Aqui tudo junto, isso é pra consumo. É combinado. Eu não sou agricultor não, mas eu não tenho passado fome, não. (Tadeu Cahy, Aldeia Pé de Coco, 2012; em ALDÉ, 2013, p. 34)

Catàmjê está diretamente conectada com oeste, com a noite e com a Lua (*Pytwrÿre*); *Catàmjê* chega esfriando a Terra com sua temperatura, umidade e com seu escuro gerador; é a própria “natureza” *Catàmjê* retomando seu lugar de comando e liderança no corpo-território *Mehĩ*; sua energia acolherá as sementes e ramas em mais um ciclo de plantios, sob a Terra úmida e fértil esses processos culminarão nas abundantes colheitas.

Carlos Papá, pensador do povo Guarani, em suas palestras estica a ideia do papel fundamental do escuro para a vida, e na vida de todas as pessoas, e que por mais que seja ignorado o escuro está sempre presente; o escuro é a noite, a umidade tranquila da natureza, o “poder descansar no fresco”; o escuro é invólucro onde as sementes repousam: “viemos do escuro e para lá retornaremos; o escuro é braços de mãe que nos ninam quando precisamos nos recompor”. Para os Guarani *Mbya*, o dia é filho do escuro, é filho da noite que tudo renova.

O dia, para nós, é o pai do universo. E o escuro é a mãe do universo. E a mãe é o mistério do universo; a mãe é mais forte do que o pai, Nhamandu. Nhamandu é o pai do dia. Nhanderu é o pai de Nhamandu. Então, o escuro é muito mais forte do que o dia. O escuro é energia feminina. (PAPÁ, 2021, p. 3)

4.2.3. Canto da Onça Preta (*Ropor Tygre*)

Hiicroorêê jōōcàà Hiicroorêê jōōcàà

Hiicroorêê jōōcàà Hiicroorêê jōōcàà

Hiii crooorêêê jōōōcààà Rop po tyc cyyy cààà

Hiii crooorêêê jōōōcààà Rop po tyc cyyy cààà

Minha pele malhadinha e flexível, malhadinha e flexível

Minha pele malhadinha e flexível, malhadinha e flexível

Onça preta da pele malhadinha e flexível (quer)

Onça preta da pele malhadinha e flexível (quer)

Exegese por Gregório Hũhtê

Hi é eu, é a Onça que fala assim, é a Onça que está dizendo do pintado dela, como fosse uma pessoa ali; ela dizendo para outras pessoas: — Minha pele é pintada como couro da Onça; é isso que tá dizendo aqui; como *cupẽ* fala uma coisa assim que nem: — Eu sou malhado, ou dizendo que tem bolas na pele, a Onça não tem aquelas bolas pretas, no *Mêhĩ* fala *icroré*; *icroré* é malhado, então, minha pele malhada; *re* é diminutivo, malhadinha; minha pele malhadinha, mesma coisa, bamba mesmo; não é que a pele da Onça vai ficar bambeando que nem o andar da Arara não, mas ela tem um corpo assim liso, que dá pra desviar, bambeia pra ser rápida, flexível, é isso que a Onça tá dizendo; é a Onça Preta.

Esticando o Canto

Nossa mãe é o escuro, foi ela que deu a luz ao pai do dia [...] então o escuro é mais forte, é uma força que pode levar o nosso Sol; as mulheres são muito mais fortes, porque elas têm capacidade de dar luz a uma criança; nós compreendemos que essa energia da mulher é muito forte; nós homens temos a energia do tempo, o Sol determina o tempo, mas a sombra não sai da gente. Muito fácil de entender que o escuro é a energia da vida; nosso corpo precisa dessa conexão maior com o escuro. (PAPÁ, Curso “Filosofias Indígenas – Pluriversidade” – Aula 1)

4.2.4. Canto das Grandes Barreiras de Saúvas Pardas (*Ijomtâr ti jarkwa*)

Wa joom tààr rà tê êêê

Wa joom tààr rà tê êêê

Japeehee tuu têê êêê

Nós somos barreiras grandes

Nós somos barreiras grandes

Nós as grandes Saúvas-Pardas *têêêê*

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Da maneira de interdição, impedir, fechar; uma barreira, uma barreira como fosse policial que anda em grupo, muita gente ali na frente esperando; então a música tá dizendo dessa forma; e logo aqui já fala do sujeito, eu não sei o nome da Formiga que anda assim em grupo, em tropa, muitas, e mordem; o nome na língua é *Petuti*, Formiga que anda assim junta; pode a Cobra chegar lá e elas atacam, fica ali enroladas até que matam a Cobra; essas Formigas matam Cobra, matam Caranguejo, Aranha Caranguejeira, não tem quem que guenta não; então elas tão cantando sobre elas mesmo, tá dizendo que sempre é assim quando elas fazem barreira, ficam ali barrando tudo, ninguém passa não, e quem pode fazer assim é só elas mesmo, a música tá dizendo assim.

Na palavra cantada é *wa joom tààr rà tê êêê*, mas quando falamos é só *wa ijomtâr ti*; *wa*, já tá falando que é ela mesmo, já é o sujeito, o *wa*: — Eu vou barrar; na cantoria pronuncia como *tê ê*, porque na música estica mais, e não pronuncia *ti*; falando, já é *Ijomtâr ti*, então o significado é Barreira Grande; vem aquele fulano, mas ele tá sempre barrado, ninguém passa, não passa mesmo, porque é Barreira Grande mesmo, barreirão, *ti* é grande; no oral a gente fala *ti*, e na cantoria já muda o som, e fala *tê*.

Na última frase que na cantoria é *Japeeheee tuu têê êêê*, na fala já mostra o nome *ipê Peetu ti*, que é o nome dela, dessa Formiga, o nome é *Petu*, e *ti* é muitos, força, coragem; *ipê* sou eu mesmo, eu mesmo sou *Peetu ti*; tá cantando *Japeeheee*, e na língua falada é *ipê*, a palavra já é *ipe*, aqui a fala é *Petuti*.

Petuti é uma Formiga que anda em grupo, e sempre é uma Formiga que vai atacar todas as espécies, todos os bichos; só não pode chegar no fogo, porque elas têm medo do fogo, mas o restante, se a Cobra vai teimar, atacam, chegou e vai ficar em cima, ficar lá enrolando até que mata a Cobra; e vai aonde tá o Caranguejo, a Aranha grandão, elas entram na toca e matam, e matam; é por isso que ela é um tipo de Formiga, mesmo que a Saúva, só que elas têm um superior; é bichão, grandão, é parente da Saúva, só que elas têm uns dentes assim muito grandes e lisos, bem afiado mesmo, aí vão só pegando as coisas e já cortam rápido; só que cortou e já deixou aquele veneno também, e dói demais, dói dói dói... não tem ninguém que guenta.

É por isso que quando o *Mêhĩ*, que tem coragem, vê o lugar que vai passando essa Formiga, e o *Mêhĩ* vai ficar no lugar que vai passando, aí a Formiga vai lá ver o cheiro do *Mêhĩ*, vai atacar no pé, até que passa ao menos dois minutos guentando, três minutos, aí pode sair; depois passa Urucum pra voltar a normalizar, aí depois disso o *Mêhĩ* pode entrar no Mato sem medo; o *Cagan* que é cobra já vai sentir assim de longe, ou ouvir o barulho do *Mêhĩ* e já vai desviar, já vai sumindo; então tem essa norma, essa característica que a gente não vê, mas a gente sente, até as Cobras sentem também, aí elas vão correr; então a característica dessa Formiga é ser da família da Saúva, família dessa Formiga que ataca nos plantios.

Ela tem três tipos: tem vermelha, tem preta e tem branca, tem três tipos, então pode pesquisar que você encontra; não é sobre Formiga Tocandeira da Amazônia não — aquilo ali já é outro tipo, Formiga mesmo, de ferrão; tem uma pequenininha que tem o cheiro forte, mas essa *Petu* não tem cheiro; a diferença são os dentes, que vão diferenciar os nomes; tem fêmea e tem macho, só os dentes mesmo que vão diferenciar.

Petu é muita coragem, muito, muito, muito; ela ataca em todas as formigas, todas as formigas; se quiser levar filhote, entra lá e briga até que toma; outras vão se enrolando ali com outras formigas, e outras já vão aproveitando e carregando os filhos, então é isso a música.

A gente só sabe na língua o nome, assim, do que a origem ensinou — a gente não tem escrita mas a gente sempre coloca na mente pra não esquecer, e na música também; então cada qual tem seu nome; tem *Axun*, que é formiga Saúva, nós chama *Axun*; e tem a formiga que outros parentes fazem o ritual da passagem dos jovens, a Tucandeira, ali a gente já chama de *Pepha*.

Já outro tipo de formiga a gente considera de outros nomes, como: *Axun* (Saúva); *Pepture*; *Pepha* (Tucandeira); *Txati*; *Txuaire*; *Pranre*; *Pranture*; *Panxyre*; *Prumcare*; *Wapocrore*.

Além do *Pepture* tem outra formiga valente também, ela é miudinha mas vai mesmo, chama *Txuaire*, é outro tipo de formiga também; ela não é igual ao *Pepture* mas tem o seu veneno também que dói mesmo, ataca mesmo; e outro que a gente chama de *Wapocrore*, que é formiguinha também, mas tem aquele cheiro ruim, desagradável, é outro tipo de formiga, não é igual ao *Pepture* mas tem o seu veneno; então *Pepture* é só uma, não tem outra igual não, é *Petuti*.

Esticando o canto

Na música 18, *Ijomtâr ti* (Grande Barreira de Saúvas Pardas) é possível que estejam falando da formiga correição — também conhecida como corredeira, tauoca, tanoca, taoca, sacassaia, saca-saia, murupeteca ou guaju-guaju; é a designação comum a cerca de 200 espécies de formigas carnívoras, notórias por organizarem expedições periódicas de milhares de indivíduos. Não constroem colônias e têm um modo de vida em constante movimento. Algumas aves seguem regularmente essas expedições, aproveitando os insetos e outros pequenos animais que tentam escapar do ataque das formigas; predadoras vorazes se deslocam na superfície matando e levando outros artrópodes e até animais maiores como pequenas cobras; sua qualidades de coragem e braveza se destacam no Canto; contando com suas propriedades e qualidades os *Mêhĩ* as utilizam em preparos medicinais para proteção de ataques externos.

4.2.5. Canto do Macaco Grande (*Cukôjti jarkwa*) pseudônimo da Onça-Pintada

Jaa xààà rààà Jaa xààà rààà

Jaa xààà rààà Jaa xààà rààà

Cukôôô têê Jaxàà ràà

Cukôôô hôô têê Jaa xàà ràà

Já entrou entrou já entrou entrou

Já entrou entrou já entrou entrou

Macaco grande entrou

Macaco grande já entrou entrou

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Jaa xààà rààà Jaa xààà rààà</i>	<i>Ra hàr Ra hàr</i>
<i>Cukôôô têê Jaxàà ràà</i>	<i>Cukôj ti Xàr</i>

Já entrou, entrou, o Macaco Grande, *Cukôj ti*; então é indicação sobre esse Macaco, e ao mesmo tempo tá falando assim das caçadas; a comunidade vai caçar, aí o espantador com Cachorro vai gritando com o Cachorro, aí de repente, de repente o Cachorro vai encontrar com a Onça, com a Onça-Pintada mesmo; aí o espantador do bicho já vai gritando assim, avisando, comunicando com quem tá ali esperando, no lugar onde que passa os bichos: — Preste muita atenção!, alertando assim no grito, alertando os caçadores porque [na verdade] o Cachorro espantou foi a Onça, e Onça é Onça que tá indo, é Onça que tá indo na frente, e o Cachorro acuando, e aquele aviso; aí os *Mêhĩ*, quando eles falam do *Cukoi ti*, *Cukoi ti*, aí quem tá ali na frente com espingarda a espera já vai ficar esperto mesmo, e todo mundo vai escutar: — É a Onça, é a Onça!, é aviso que ela está chegando, eles estão avisando que é a Onça.

Cukoi ti (Macaco Grande) é o pronome e é o sinônimo do *Ropti* (Onça); pra não falar no nome que a gente sempre usa todo dia, no dia a dia, já vai deixar e já vai falar de outro sentido para que o pessoal entenda e vai ficar esperto; então aqui já fala assim: — *Cukôj ti Xàr*, pode ser a Onça Grande que entrou também; é só durante a caçada que vão usar *Cukoi ti* no lugar de *Ropti*, fora da caçada é normal mesmo, *Ropti* é normal mesmo, *Cukoi* também; é pra falar da Onça sem dizer o nome dela porque tá indo brava, tá indo valente, aí o caçador, o espantador não

pode falar: — É a Onça, é a Onça, *Rop ti Rop ti*, tem que falar: — *Cukoi ti Cukoi ti*, aí os *Mêhĩ* já vão ficar espertos: — É a Onça, é a Onça; então aqui pode ser Macaco Grande que entrou, e pode ser a Onça Grande que entrou, nos dois sentidos entende, *Mêhĩ* entende.

Entrou é na toca, ou no mato, entrou assim no mato fechado, é no sentido de entrar também; ou entrar na toca, a Onça tem toca, entrou, já é uma confirmação, porque Macaco nunca vai entrar na toca, Macaco nunca vai entrar na toca, mas pode assim entrar pro mato virgem, mas na toca mesmo não entra não.

Os bichos têm sua característica de usar dois nomes, aí o nome que a gente não usa pra chamar, mas a gente pode usar assim de outra maneira de uso; Anta tem três nomes, *Cucrut* é normal, mas tem outro nome que a gente usa somente durante a caçada.

A comunidade vai pro lugar caçar, às vezes não mata nadinha, só espantou e vai embora; aí volta para aquele local onde eles arrancharam, e ali o Mestre vai estar conversando com os bichos, com os animais, conversando assim, cantando, conversando, e vai usando o nome de cada bicho que a gente não chama assim, a gente não puxa o nome assim, no dia a dia, mas durante a caçada nós usava o nome.

Mateiro também tem dois nomes, todos os bichos têm dois nomes; têm nomes pra caçar, pra chamar pra caça, pra ficar feliz, alegre e se entregar para os *Mêhĩ*; pra pegar eles e comer, porque no mundo deles gostam, foi feito pra matar e comer.

É o Mestre *Increr* [Cantor], não é todo o mundo não, é com música esse tipo conversa, é um tipo de música que vai estar conversando; tem um especialista só para esse tipo de comunicação; eu já participei e é muito lindo, é muito *impej*; todo mundo vai ficar assim de silêncio, deitado e só ele ali em cima, levantado, e todo mundo vai concentrar mesmo, tem que concentrar, é o sentido de concentrar, de silêncio, de respirar fundo, pensar bem mesmo; aí ao mesmo tempo os caçadores vão estar com aquele interesse: — Eh eu vou matar, eu vou matar primeiro; e o outro fala: — Não, não vai passar em você não, vai passar em mim.

É aquela conversa de elogiar, é por isso que a gente já cantou aqui naquela cantoria de usar o nome de *Cukoi ti*, e já fala da Onça Grande, pode chamar de Macaco Grande, mas Macaco não vai entrar na toca não, então é isso.

4.2.6. *Ityctyre*, mensagens cruzadas

No encontro de Cantores realizado em 2021, na Aldeia Areia Branca, Andorinho *Cakrô*, da Aldeia Cachoeira, escolheu apresentar o Canto-fala da Tora Grande de Buriti *Catamti nã hutênxà*, que inaugura o início do período das chuvas. Durante a gravação, enquanto Andorinho *Cakrô* executava o canto, João Duruteu *Txai* “executava um tipo de grito cerimonial” denominado *Ihkàrcatê*, estabelecendo um contraponto vocal bastante característico durante eventos importantes nas Aldeias Krahô; quando o *Increr* (Cantor) *Wacmêjê* está entoando o

cântico *Tahnã hutên catê* ou *impyn catê*, o *Ityctyre Catàmjê* está gritando; mesmo no contexto de gravação eles reproduziram exatamente a forma padrão desse cerimonial, no qual dois mestres-cantores de partidos opostos exercem um tipo de diálogo cerimonial cruzado — um e outro, dependendo da governança cosmopolítica da vez, exercem o papel de *Ityctyre*, um tipo de mensageiro autorizado a entrar na metade oposta à sua e que está no comando naquele momento; nas palavras de *Hũhtê*, *Ityctyre* é o nome que se dá aos mestres do outro partido, do Verão e do Inverno.

Ityctyre, como mestre-cantor, é o único autorizado a adentrar os espaços de decisão da metade oposta à sua para escutar e levar os encaminhamentos daquele partido para sua própria metade, conforme nos explicará melhor o Gregório *Hũhtê* nos depoimentos transcritos a seguir.

Cakrô é uma das pessoas consideradas *Ityctyre* de respeito, é ele que pode finalizar, é ele que tem direito de ir lá onde tá *Catàmjê*, conversar para pegar resposta, mensagem, alguma informação pra poder voltar e falar para o povo dele, o povo do Verão; nenhum, nenhum fora do *Cakrô* não pode chegar onde tá *Catàmjê* não, então por isso ele chama de *Ityctyre*, e só *Ityctyre* que vai lá pra saber o que *Catàmjê* tá planejando, o que que *Catàmjê* vai fazer, o que que *Catàmjê* vai refazer, é só *Ityctyre* que tem autorização de ir lá no outro partido e trazer a informação, a mensagem; é só *Ityctyre* que vai estar comunicando com o outro partido.

Andorinho *Cakrô* é do partido *Wacmêjê*, da seca, e João Duruteu *Txai* é do partido *Catàmjê*, das chuvas, ambos são *Ityctyre*; no caso da música *Catamti*, ambos terão atuações bem definidas e cruzadas, ou seja, *Cakrô*, por ser da metade *Wacmêjê*, ligada à estiagem, tem a prerrogativa de executar o canto-fala da estação chuvosa, *Catàmjê*; ao lhe dar voz, o *Ityctyre* de certa forma mostra seu conhecimento e respeito à metade oposta à sua; já a *Txai*, que é *Catàmjê*, caberá fazer o contraponto-gritado sobre o canto principal, encorpando o diálogo entre os dois partidos.

Essa música, essa fala que *Cakrô* levou, é só quando realizasse uma corrida do *Catàmjê* e do *Wacmêjê*, e é só no tempo da chuva que *Cakrô* pode cantar, falar, conversar essa música bonita que ele cantou; o *Txai* é *Catàmjê* que tá gritando e não pode errar também o grito [em cima do] que *Cakrô* cantou; durante [o tempo em] que ele tá cantando, ele tá falando sobre a importância da chuva, sobre a importância dos bichos que vivem na água, falando sobre a importância de se plantar na época da chuva; cantou sobre a importância dos bichos que

comem outros bichos, que chamam de cadeia alimentar; e *Cakrô* cantou também sobre as pinturas e a cor do *Catàmjê*, então tudo isso *Cakrô* falou sobre *Catàmjê*, tá falando sobre *Catàmjê*.

Txai cantou sobre a cantoria, a finalidade do partido *Catàmjê*, então essa música, essa fala que *Cakrô* levou é só quando realizasse uma corrida do *Catàmjê* e do *Wacmêjê*; *Txai* é *Catàmjê* que tá gritando e não pode errar também o grito, e *Cakrô* é *Wacmêjê* e cantou.

Durante o tempo que ele tá cantando, ele vai falando sobre a importância da chuva, sobre a importância dos bichos que vivem na água, falando sobre a importância de se plantar na época da chuva; *Cakrô* cantou sobre a importância dos bichos que comem outros bichos, que chamam de cadeia alimentar; e *Cakrô* cantou também sobre as pinturas e a cor do *Catàmjê*, então tudo isso *Cakrô* falou sobre *Catàmjê*, tá falando sobre *Catàmjê*.

Os papéis rituais assumidos pelos dois especialistas citados serão determinados pelas metades rituais das quais cada um faz parte; durante o *Catàmti*, enquanto Andorinho *Cakrô* (do partido *Wacmêjê*) cantava a música, João Duruteu *Txai* (do partido *Catàmjê*) fazia um contraponto utilizando gritos e interagindo com a voz do cantor principal; é comum o uso de gritos cerimoniais em contextos rituais *Mêhĩ*, esse recurso vocal é uma intervenção bastante recorrente na estética sonora Krahô; o diálogo musical entre canto e grito está, pelo menos nesse caso, diretamente ligado à comunicação entre as metades *Catàmjê* e *Wacmêjê*; a interação entre as duas metades sazonais é mantida através desses artistas-diplomatas a quem é permitido transitar de um partido ao outro ritualmente, comunicando decisões e mensagens de um lado ao outro; aos especialistas que assumem essa função é dado o nome de *Ityctyre*. Tanto Andorinho *Cakrô* como João Duruteu *Txai* são *Ityctyre*.

Ityctyre já é outra profissão, porque se você recebe o nome de *Ityctyre* aí é só você que sabe aquelas coisas tudinho, finalizar, fazer, terminar, ou pode ser de *Padle*, tem esses dois nomes, usando pra quem tem habilidade em tudo. É mais específico do que o *Hôpôrcatê* porque *Ityctyre* já faz *Hôpôr*, já finaliza as músicas das festas principais, já finaliza todos esses movimentos que os *Mêhĩ* faz, sabe; então é por aí, tem que ser cantor, todo o *Ityctyre* é cantor.

Com o repasse do comando cosmopolítico para os *Catàmjê*, Andorinho *Cakrô* será o

responsável por representar sua metade *Wacmêjê* junto à nova gestão *Catàmjê*, atuando como um diplomata e mensageiro que repassará ao seu grupo as decisões diárias da metade oposta; da mesma forma, quando os *Wacmêjê* reassumirem o comando, será a vez de João Duruteu *Txai* assumir esse fundamental papel de *Itytyre* na Cosmopolítica *Mêhĩ*.

Essas músicas geralmente é quando *Catàmjê* e *Wacmêjê* correm, essas músicas têm que ser usadas durante a corrida até chegar na Aldeia; ou pode cantar na corrida na Aldeia mesmo, mas só na época da chuva, só na época da chuva; agora, na época da seca, *Txai* pode cantar, do jeitinho que o *Cakrô* cantou. *Txai* tem que fazer, porque ele é *Catàmjê* e pode cantar; quando *Cakrô* canta, *Txai* só pode gritar, não pode cantar, só pode gritar, porque ele é um dos principais também.

4.3. *Cuhkôn Cahãj*, a primeira mulher *Mêhĩ*, e os resguardos deixados por *Pyt* (Sol)

Sol e Lua eram dois compadres, dois homens, existiam só os dois no mundo. Lua tem preguiça, xinga, briga e atrapalha; por sua vez, Sol trabalha e organiza. Eles não são parentes, mas compadres. Eles fizeram uma roça e plantaram somente cabaças. Lua perguntou por que Sol estava plantando somente cabaças. Sol disse que queria uma mulher, porque delas se originam as pessoas. Depois Sol pegou uma semente do croá e plantou na mesma roça. Assim, metade da roça era de cabaça e a outra metade era de croá. Lua perguntou por que Sol estava plantando croá, ele disse que eram os homens. Em seguida, Sol deixou uma marca na futura aldeia das mulheres-cabaça e dos homens-croá. Trata-se do círculo redondo, base das aldeias *Mêhĩ*, e no centro deste círculo encontra-se o pátio. Ao redor do pátio, Sol fez várias estruturas de palha, que serão as casas de cada mulher-cabaça. Quando as cabaças estavam prontas, boas, maduras, Sol chamou Lua para ir com ele na roça, mas Lua estava com preguiça e não foi. Sol foi sozinho para a roça, andou por toda a rama de cabaças, olhando as cabaças, era manhã. E encontrou uma cabaça bem bonita, pegou essa cabaça e colocou dentro da água e falou: “Você irá virar uma mulher bem bonita”. Sol continuou falando que, de tarde, ela tinha que estar na casa dele. Quando a tarde chegou, Sol e Lua escutaram alguém fazendo barulho dentro do rio, era uma mulher *Mêhĩ*. Lua falou com Sol que havia alguém fazendo barulho, Sol falou para Lua: “Calma, não fique assim, não”. Lua queria ver quem era, mas Sol falou para não ir. Lua olhava para a estrada. Aí veio uma mulher com cabelo comprido, grande, bem bonita. Lua falou que a casa do seu marido é pra lá, assim ela seguiu para a casa de Sol. Quando chegou lá, Sol a recebeu e falou que ela era a mulher que ele queria, aí dormiram juntos e, no outro dia de manhã cedo, ele foi caçar, mas antes passou na casa do Lua e pediu para ele não ir lá. Lua falou para Sol que não iria lá. Quando Sol sumiu no mato para caçar o caititu, Lua foi até sua casa e fez sexo com a mulher do

Sol que era virgem. Depois desse evento, ela menstruou, quando Sol chegou do mato a porta estava arreventada e a mulher dele falou que ela estava sangrando. Sol disse que, de agora em diante, as mulheres iriam sangrar todo mês. Sol pegou urucum e pintou ela de vermelho, pegou umas palhas de patí e falou para ela ficar sentada e disse que enquanto ela estivesse sangrando ela não poderia banhar no rio, molhar a cabeça, só podia comer macaúba e milho. Esse foi o primeiro resguardo vivido pela mulher. (PRŪMKWŶJ, 2017, p. 26)

A narrativa acima — trazida por *Prŭmkwŷj* em sua dissertação de mestrado que trata dos resguardos praticados pelas mulheres de seu povo — remete aos tempos primordiais, quando o Sistema Solar estruturava e viabilizava a vida na Terra. Sol e Lua, vistos como protagonistas centrais e complementares, estão sempre presentes a fundamentar o pensamento, a ciência e a filosofia *Mēhĩ*. Aqui eles aparecem re-memorando quando foi plantada a primeira roça de Cabaças (*Cuhkōn*) e Croás (*Pàrxô*) dando origem às primeiras mulheres e homens *Mēhĩ*. *Prŭmkwŷj* vai descrevendo as personalidades marcantes e contrastantes dos dois demiurgos, evidenciando como suas subjetividades afetaram aquele momento de grandes transformações; o surgimento da Mulher-Cabaça, a violação sexual sofrida por ela e os desdobramentos decorrentes de cada fato irão explicar e justificar uma série de regras, práticas e cuidados deixados por *Pyt* (Sol) com as mulheres.

Para uma vida plena no Cerrado, foram traçadas e disponibilizadas ancestralmente as orientações e informações que deveriam ser apreendidas e mantidas pelos futuros Homens-Croá e Mulheres-Cabaça: do formato circular da Aldeia, com Pátio central e organização matrilinear das casas às dinâmicas cerimoniais que mantêm a Aldeia sempre em movimento — todos esses conhecimentos foram deixados com *Cuhkōn Cahāj* (a Mulher-Cabaça) .

Prŭmkwŷj (2017, p. 7) descreve os principais resguardos utilizados na produção da pessoa *Mēhĩ* como as práticas de cuidado com o corpo, que incluem a maneira correta de viver seguindo as regras pré-estabelecidas por *Pyt* desde o começo dos tempos; para a pessoa se fortalecer e não ficar doente, ela precisa seguir uma série de normas e condutas que envolvem dietas alimentares, períodos de abstenção sexual e planejamento familiar; sem fazer os resguardos bem feitos a pessoa não terá memória e conseqüentemente não saberá mais quem ela é.

Para repassar o conhecimento sobre os cuidados no resguardo, a pessoa deve se envolver em fazer ou viver o resguardo. Essa

é a forma de guardar no corpo, na pessoa, a sua memória, quem você é, quem é seu povo. A pessoa tem que viver, e viver entre os Krahô é compartilhar o conhecimento dos antepassados. (PRÛMKWÝJ, 2017, p. 6)

A educação *Mêhĩ* prepara e transforma os corpos para que possam experimentar os conhecimentos cantados pela Terra; os resguardos, dietas, pinturas corporais, corridas de toras, rituais e cantorias, entre outros processos, integram métodos de uma educação que impregna de memória coletiva o corpo da pessoa, que passa a viver e compartilhar dos conhecimentos dos antepassados (PRÛMKWÝJ, 2017; SEEGER *et al.*, 1979).

Nos resguardos há o cuidado com o corpo, e no caso das crianças os cuidados devem ser ainda maiores, uma vez que envolvem as pessoas com quem elas se relacionam. Se uma criança fica doente, mãe, pai, irmãos e outros parentes mais próximos também fazem o resguardo dos seus corpos, porque existe a compreensão de que estão biologicamente conectados, da mesma maneira que a dor de um deles é a dor de todos eles, a cura de um deles depende dos demais: “todos participam da dor da criança, entre os Krahô o cuidado é coletivo” (PRÛMKWÝJ, 2017, p. 22).

Para os Krahô, tanto o homem quanto a mulher contribuem com substâncias para a formação do novo organismo, e os alimentos que cada genitor consumir afetará a formação daquela criança; todo homem que tiver relações sexuais com uma mulher grávida, contribui para a formação do novo organismo, logo, o indivíduo pode ter apenas uma genitora, mas pode ter mais de um genitor. Segundo Melatti (1976), mesmo na idade adulta os *Mêhĩ* seguem mantendo a ligação biológica com aqueles que os geraram, as coisas se passam como se o organismo dos genitores continuasse nos organismos daqueles que geraram, de modo que, se algum fenômeno afetar o corpo do genitor, afetará também o corpo de seu filho.

As ligações entre os corpos dos indivíduos assim relacionados são particularmente sensíveis durante os períodos em que um deles apresenta estado de debilidade ou fragilidade: o período após o nascimento, uma enfermidade grave ou após uma picada de cobra. De fato, logo após o nascimento de uma criança, seu pai ou pais biológicos e sua mãe biológica devem respeitar, durante certo tempo, determinados tabus: estão proibidos de comer carne, de fumar, de terem relações sexuais, de fazerem serviços pesados, de falarem em voz alta; nesses primeiros dias após o parto os genitores só podem comer batata-doce, inhame, milho branco, coco-macaúba. (MELATTI, 1976, p. 3-4)

A Mulher-Cabaça aprendeu com *Pyt* (Sol) a lidar e cuidar de seus ciclos hormonais e menstruação; o resguardo da menina-moça envolve pintar o corpo com Urucum, trabalho feito geralmente pela avó, e manter-se em isolamento, sentada sobre as palhas da palmeirinha Pati sem poder se banhar no rio durante alguns dias; durante esse período, fazer dieta à base de Macaúba e Milho — conforme as orientações deixadas por *Pyt* em benefício da saúde e da memória de todas as mulheres *Mêhĩ*. Com inteligência apurada e múltiplas qualidades, as Mulheres-Cabaça (*Cuhkõn Cahãj*) imprimiram sabedoria e beleza nas várias camadas do viver *Mêhĩ*, ocupando um lugar importante na Cosmologia e no dia-a-dia das Aldeias; as mulheres, principalmente as mais velhas, são tidas pela comunidade como Mestras essenciais para as dinâmicas da vida no *socius* Krahô, em suas mãos estão a sabedoria e os cuidados compartilhados através dos alimentos, pinturas, artesanato, cantos, conselhos e de todos os resguardos vivenciados ao longo da vida (PRÛMKWÏJ, 2017, p. 26).

A história do *Pyt* [Sol] é assim, quando era para ele ir embora, botou roça, plantou Cabaça, plantou o *Pàrxô* [Croá], aí construiu a Aldeia, colocou os sinais de como que era para construir a Aldeia, formou tudo e despediu; e ele já tinha a mulher dele que era feita de Cabaça, que já deixou dentro dessa Aldeia, e já deixou explicado pra ela — pra mulher do *Pyt*, [aquela] que o *Pytwrÿre* [Lua] mexeu, e por isso menstruou; [*Pyt*] explicou sobre o resguardo que já deixou pra ela fazer, e os resguardos dos que iam continuar a vida, que iam sair do *Cuhkõn* [Cabaça] e do *Pàrxô*; então quando eles saíram, ela era a mais velha da Aldeia, que ensinava o resguardo pra todos, primeira *Mêhĩ* mulher que saiu do *Cuhkõn* — quem fez foi *Pahpãm* [Sol-Criador]; então quando *Pyt* construiu [a Aldeia] e colocou a mulher dele, a mulher dele ficou pra mandar, pra ficar fazendo as coisas pro povo da Aldeia, pra ensinar os homens da Aldeia a caçar, ensinar tudo pra eles; porque como eu disse vem tudo da mulher, tá nas histórias mais antigas, então Deus já preparou ela por causa dela mesma que menstruou, o resguardo dela foi que *Pahpãm* fez; depois de tudo isso ele foi embora e já deixou tudo formalizado para ela. (Creuza *PrÛmkwÿj* Krahô, abr. 2022)

4.4. Mulheres-Cabaça (*Cuhkõn Cahãj*): na profundidade, os sons

O som que é o sopro que vem de dentro pra fora.
(Carlos Papá)

Foi num ambiente aquático tipicamente *Catàmjê* que a primeira mulher *Mêhĩ* se originou a partir da Cabaça colocada na água por *Pyt* (Sol); a primeira Mulher-Cabaça é fruto de uma transformação vegetal dada dentro d'água; é filha da Cabaça, mulher de *Pyt*, e mãe dos *Mêhĩ*; o primeiro *Mêhĩ* é mulher, e chegou do poente na boca da noite; a primeira *Mêhĩ* veio vindo do córrego cantando e tocando, soprando e carregando uma Cabaça cheia de água, sons e futuros ancestrais.

Desde que a nossa origem surgiu que *Hõkrepôj* [Cantora] já veio da Cabaça, onde que *Pahpãm* [Sol-Criador] colocou no *cô* [na água], de molho, de manhã até à noite; no cedo do escuro, ao anoitecer, ela já se transformou de Cabaça em *Cahãj* [mulher], e lá onde que já virou mulher feita, já começou lá mesmo como fosse *Cuhkõnré*²⁰⁰, e de lá veio buzinando, soprando aquele ritmo bonito, aí já vem vindo como *Cahãj*; com a mesma Cabaça que ela surgiu, ela encheu de *cô* e colocou assim no ombro e veio levando pro *Krĩ* [Aldeia]; então tudo está ligado à *Cahãj* que saiu do *Cuhkõn* [Cabaça]; significa muito *Cuhkõn*, nas músicas, na cultura, nos cânticos e em alguns movimentos; *Cuhkõn* é *Cahãj*, porque sem *Cahãj*, *Homre* [homem] não funciona. (Gregório *Huhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Para diversos povos, a água diz respeito ao feminino, assim como a Cabaça; mulheres de várias partes do mundo as utilizam para carregar diariamente a preciosa água que suprirá as necessidades vitais de suas famílias; ainda hoje nas aldeias Krahô as mulheres sempre voltam do córrego carregando suas Cabaças cheias de água. Cabaças e mulheres com seus corpos graciosos e curvilíneos de formatos variados se misturam, são feitas do mesmo material, e produzem o mesmo som; até suas cores e texturas se assemelham, com peles lisinhas e brilhantes trazem em si todas as possibilidades e as qualidades necessárias para gerar vida no mundo; água, cabaças e mulheres se parecem e se apoiam reconhecidas umas nas outras em

²⁰⁰ *Cuhkõn* é Cabaça, e *re*, diminutivo, logo, *Cuhkõnré* é Cabacinha; também nomeia a tradicional ocarina feita desse vegetal e atualmente tocada apenas pelos homens.

relações recíprocas de fertilidade; elas se emparelham, se espelham e se espalham com suas sementes e ramas se alastrando multiplicáveis. Até hoje as mulheres *Mêhĩ* guardam sementes variadas no interior das Cabaças e conservando-as para o período de sementeiras. (ALDÉ, 2013)

No interior da Cabaça, sementes e sons resguardados se abrigam no escuro primordial, no interior da Terra úmida prosperarão os novos brotos; no escuro do ventre materno a vida germinará enveredando-se rumo à luz solar com seu sopro — sua voz.

Pra gente não existe fala, existe fazer o som da sua fala; e você precisa sempre desse molhado para sua fala ser tocada bonito. (PAPÁ, Carlos, AULA 1)

Para os Guarani *Mbya*, água e fala se misturam, é a própria floresta que canta; o nome que designa a Mata Atlântica em Guarani é *Nhe'êry*, que significa “o som de onde as almas se banham”, o Canto da Mata Atlântica é *Nhe'êry*, o grande espírito (PAPÁ, 2021)²⁰¹.

A gente tem essa mania de julgar, ou inferiorizar, ou até mesmo sentir, querer sentir o que a gente está vendo. Mas a gente não está preocupado em sentir nós mesmos. Porque nós mesmos estamos no escuro, no interior, lá dentro. Tanto é que a fala vem de dentro para fora. Vem do escuro, que ninguém conhece. Como que é isso? É o sopro! E vem do escuro, e através do sentimento, da expressão, e é por isso que vem esse domínio de tocar o sopro para as pessoas ouvirem e entenderem o que você está falando. (PAPÁ, 2021, p. 1)

De dentro da Mata escura vem o sopro e o som das almas que se banham — sentir a si mesmo, saber das profundezas do seu interior, é saber do seu próprio escuro; o canto-fala da floresta que temos dentro se expressa pra sermos vistos e compreendidos — para os Guarani, é no escuro que podemos enxergar melhor nosso próprio interior, é dessa profundidade que vem a sabedoria das belas palavras e o amor incondicional. O rezador Guarani, que seria o pajé de outros povos, recebe a denominação de *Txeramoï*, que em sua tradução literal significa: pessoa que sabe da sua própria sombra — nesse sentido da profundidade e vitalidade do autoconhecimento.

A fala dos mais velhos toca de dentro para fora (PAPÁ, 2021); aprender a ouvir o tom das pessoas, a melodia da fala das pessoas, ou “o som da aura” de cada um, humanos e não-

²⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51PIbR-sops>.

humanos, conforme referido por Hermeto Pascoal (1997), é parte fundante da pessoa Guarani *Mbya*, e não é diferente para os *Mẽhĩ*.

O que que é fala? É tudo isso que vem de dentro pra fora, e é isso que se diz, quando se fala dentro de uma escola — que seja, não sei se é escola, mas — onde se conversa com os mais velhos, e compreender e ouvir o tom das pessoas e o tom de cada vocal que trabalha, toca, para ser ouvido e por isso que vem, no final, amor. Toca de dentro pra fora com seu vocal úmido para ser compreendido o amor — é isso que se fala na tradução no pé da letra — a nossa fala. Só estou explicando o método de explicar nosso corpo, como que nosso corpo se expressa, dessa forma, desse entendimento, e é por isso que nós falamos *deayu*; *yuytu* é vento; *yy* é água; terra. (PAPÁ, 2022)

Na origem de todas as coisas, sempre uma musicalidade nascente; quando *Pyt* (Sol) — sentindo-se muito sozinho por andar durante milhares e milhares de anos apenas com seu compadre Lua deseja ter uma companheira, tem início a vida dos *Mẽhĩ*; bem cedo pela manhã *Pyt* escolhe uma Cabaça de grande beleza e a coloca em um ambiente aquático e se retira, quando foi no início da noite, logo ao escurecer, já era possível escutá-la tocar ao longe; a narrativa que conta sobre a origem dos *Mẽhĩ* traz uma Mulher-cabaça vinda d’água com sua musicalidade nata transbordante; a transformação de um vegetal em ser humano, está na origem dos povos Timbira.

Quando a tarde chegou, Sol e Lua escutaram alguém fazendo barulho dentro do rio, era uma Mulher-*Mẽhĩ*. Lua falou com Sol que havia alguém fazendo barulho, Sol falou para Lua: “Calma, não fique assim, não”. Lua queria ver quem era, mas Sol falou para não ir. Lua olhava para a estrada. Aí veio uma mulher com cabelo comprido, grande, bem bonita. (PRŪMKWŶJ, 2017)

A Mulher-Cabaça já começou a tocar lá mesmo, na origem, de dentro das águas como se fosse *Cuhkõnré*, a pequena Ocarina, redonda com seus furinhos miúdos a modelar os sons; Cabaças e mulheres são feitas do mesmo material musical, de sopros e sementes; “de lá do córrego veio vindo buzinando e soprando aqueles ritmos bonitos” (*Hũhtê*, 2023); a primeira mulher *Mẽhĩ*, *Cuhkõn Cahãj*, já veio com seu corpo-sonoro, seu corpo-instrumento com passagem pra vento na caixa ocada de seu interior; a primeira mulher *Mẽhĩ* trouxe em seu canto as expressões da sabedoria cósmica recebida por *Pyt* (Sol) — ela é mãe e é d’água, é noite e é terra fria; ela é música.

4.5. Instrumentos musicais dos homens

O *Cuhtoj* [referindo-se ao Coité] surgiu ao longo do tempo pra cá, porque quando *Ahtore* (Jaozinho, Lambuzinho) pequenininho de canelinha vermelhinha cantou, não foi com Maracá de Coité não, *Ahtore* cantou foi com *Cuhkōn* [Cabaça] mesmo, a semente *Pāmti-hy* já existia. (Gregório *Hūhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

O *Cuhtoj* (Maracá) é um instrumento usado exclusivamente pelos homens especialistas, os *Cuhtojcrer* — então à primeira vista parecia bastante óbvio que o Maracá estaria vinculado ao universo masculino. Mas durante o processo de pesquisa, ao entrarmos em contato com a narrativa da origem da Mulher-Cabaça e as considerações feitas, compreendemos (surpresos) que o *Cuhtoj*, por ser uma extensão do próprio corpo da *Cuhkōn Cahāj* (Mulher-Cabaça), é originalmente feminino — o Maracá vem dela, é ela, explicam; mulheres, Cabaças e Maracás assemelham-se à Terra-Mãe, com origens e papéis comuns — seres essencialmente das águas e multiplicadores de vida.

É o mesmo material, é o mesmo som, a mulher e a Cabaça; o *Cuhtoj* [Maracá] nasceu da Cabaça, o *Cuhtoj* já saiu da água, já saiu da Cabaça que é mãe, Cabaça é mãe, é feminino. Quando a Cabaça saiu, o *Cuhtoj* saiu e as músicas tudinho, porque antes moravam só dois *homré* [homens, referindo-se a Sol e Lua] e não tinha as músicas, não tinha nada; surgiu as músicas quando a Cabaça transformou em *Cahāj* [mulher], dali que começou a multiplicar os *Mēhĩ*, e *Pahpām* [Sol-Criador] colocou os animais e já saiu as músicas, já veio, a inteligência já vem assim na cabeça dos *Mēhĩ*. (Gregório *Hūhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Maracá é potência feminina, é mãe como a própria Terra, é a fertilidade rítmica do mundo, dos ventos e oceanos, do verde e das marés, é Lua, *Catāmjê*; é útero, água e escuro — incubadora de todas as sementes e sons; as músicas já vieram junto com *Cuhkōn Cahāj* (Mulher-Cabaça), seu sopro trouxe vida e espalhou sementes, e foi nesse ambiente cósmico vivo que os *Mēhĩ* chegaram constituídos e cientes desse em comum bailar.

Cuhtoj (Maracá) é feminino, porque é mãe de tudo, está ligado às mulheres, mas quem o manuseia e o faz vibrar é o homem especialista — o *Cuhtojcrer*; as relações entre instrumentos e gêneros são cruzadas, são relações de complementaridade; todos os instrumentos feitos de Cabaça são originalmente femininos e por isso serão operados apenas por homens; da mesma forma que *Cuhtoj* (Maracá), *Cuhkônre* (pequena Ocarina), *Padwe* (Buzina) e *Xÿ* (Cinto), por também terem vindo da Cabaça, serão usados exclusivamente por homens.

Comum também é o uso da Cabaça na confecção de alguns instrumentos sonoros: a Cabacinha com quatro furos; a Buzina, na qual completa o gomo de Taquara; no cinto de algodão, sob a forma de sininhos sem badalos que se chocam uns contra os outros, usado na cintura por corredores, amarrado abaixo do joelho ou socado contra o chão pelos cantores. (MELATTI, 1978, p. 40-52)

Dos instrumentos musicais tocados pelos homens, existem dois outros que não são feitos de Cabaça, mas que mantêm a mesma lógica de ligação trocada ou complementar entre o feminino e o masculino; tanto o *Pyrijakà*, um tipo de flauta feito de casca de Cajá, como o *Kôpo*, um cajado ritual, são peças ligadas às mulheres.

O concerto vocal dirigido pelo cantador com o maracá forma blocos de sons, sendo os registros mais graves confiados às mulheres. A esses blocos de matrizes corais se juntam, além das vozes solistas, rápidas intervenções de outros instrumentos. Os principais são *Cö'cônre* (ocarinas de cabaça), *Hô'hîré* (flautas) e *Pÿtwÿ* (buzina). A execução desses instrumentos de sopro fica a cargo dos rapazes. Além do contínuo suporte rítmico garantido pelo maracá, outro instrumento de percussão e adorno acompanha os cantos de caráter solitário e as corridas de tora: o *Xÿ*, espécie de cinto, com cabacinhas cortadas que se entrechocam, marcando a pulsação de cantigas rituais lentas. (LADEIRA, 2012, p. 125-126)

Na paisagem sonora do Pátio em dias de cantorias de Maracá, é possível ouvir contracantos solados pelos instrumentos de sopro *Pyrijakà*, *Cuhkônre* e *Pàtwÿ*; eles atravessam inconfundíveis o largo colchão harmônico das vozes femininas do coro puxadas pele a voz potente do cantador com seu Maracá; em dia de festa quando todos os instrumentos estão em ação acontece a sinfonia, cada um com seu papel, timbre e espaço somando e alegrando o todo.

4.5.1. *Cuhtoj* (Maracá)



Figura 33 – Desenhos do *Cuhtoj*, Maracá, durante gravação do projeto Prodocson na Aldeia Cachoeira, 2012.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

O *Cuhtoj* entre os Timbira²⁰² é sem dúvida o instrumento mais usado e mais central para as cantorias coletivas; é ele que demarca os principais horários, rege o coral feminino, puxa a comunidade para o pátio, anima a Aldeia e faz vários repertórios musicais circularem; também é seu som que atrai e convoca a miríade de outros seres habitantes do Território que se alegram e se conectam com as cantorias.

Os *Mêhĩ* contam que o *Cuhtoj* e a Terra se equiparam; o eixo da Terra é a haste do Maracá, o Pé do Maracá é o Pé do Mundo, é o Pé do Céu — eixo do planeta; o modelo redondo de um gerou o modelo redondo do outro, ambos trouxeram consigo da origem as sementes, suas filhas e filhos, ambos se movimentam e respiram, mantendo a firmeza e o ritmo certo das coisas do mundo: “porque o *Cuhtoj* é um universo pra nós, *Cuhtoj* é um elemento principal pra nós, é uma respiração que a gente tem, que a natureza sempre tá dando continuidade pra nós, então eu achei importante, eu achei muito importante” (Gregório *Hũhtê* Krahô; Goiânia, 30 de julho, 2023).

²⁰² “Entre os Timbira o maracá é o principal instrumento musical. Instrumento de percussão, feito em cabaça ou cuité, o *Kôto’j* pode ser ornado com plumários, desenhos e revestimentos de fibras trançadas, pintadas de urucum ou na sua cor natural. O maracá apresenta algumas pequenas diferenças de medidas e formas, que determinarão variadas qualidades de timbre. A escolha das sementes — qualidade e quantidade — colocadas no interior da cabaça também interfere no resultado acústico, determinando a peculiaridade de cada instrumento. Embora aparentemente simples, o uso do maracá exige habilidades que são adquiridas com a prática durante os rituais.” (LADEIRA, 2012, p. 126)

Os *Mêhĩ*, filhos da Cabaça e do Croá, trazem em si essa inteligência e capacidade de escutar, interagir e dialogar com os outros mundos; por isso, quando *Pahpãm* (Deus-Sol) trouxe os animais, alguns *Mêhĩ* já foram logo aprendendo com eles;

Se o Maracá é a própria Mulher-Cabaça, quem o inventou e o apresentou como instrumento aos *Mêhĩ* foram os animais Mestres de Maracá, dentre os mais conhecidos o *Miiti* (Jacaré), o *Pêhàre* (Xexéu), o *Xwycre* (Sabiá) e o *Ahtore* (Lambu) — dizem que foram eles que inventaram o Maracá.

Cuhtoj [Maracá] onde surgiu, já veio perante todos os bichos, dos Matos, do Cerrado, todos os pássaros; também teve encontro com um índio muito sábio, o *Kohkot Jõ Tom*, onde que o *Ahtore*, que é o Lambu, apareceu com o *Cuhtoj* pra estar cantando.

Pahpãm escolheu os pássaros pra encontrar com os *Mêhĩ* pra poder repassar; *Pahpãm* fez tudo, colocou aquela faixa, ensinou pra aquele único *Mêhĩ*; aí aquele *Mêhĩ* jogou pra cabeça de todo mundo, e todo mundo gravou, aí já segurou — então as coisas vêm vindo assim. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2023)

Hũhtê utiliza o termo “faixa” para se referir aos conjuntos específicos de músicas trazidos pelos pássaros professores; cada um deles trouxe repertórios específicos para serem compartilhados com os *Mêhĩ*. Aqui, mais uma vez, os *Mêhĩ* reafirmam que a aprendizagem dos cantos necessitou de pessoas com capacidades previamente desenvolvidas, indivíduos que trazem em si aquele dom e aquela vontade de música; em todas as narrativas com a temática da aprendizagem dos cantos a que tivemos acesso, são sempre homens-pajés-músicos que, entrando em contato com outros mundos, (as)seguraram aqueles conhecimentos, repassando-os posteriormente para suas comunidades.

Esses heróis míticos foram pessoas com qualidades, ornamentos e instrumentos próprios para esse ofício pontes, *Wajacas* (Pajés) que tiveram a coragem e a atenção necessárias para vivenciar e escutar pra além do seu próprio universo; conseguiram trazer para dentro de suas comunidades — “jogando pra cabeça” de toda a coletividade — aquelas artes e saberes bonitos que vieram de fora — as Festas e ciências dos outros mundos.

4.5.1.1. *Pãmrehy*, sementes do Maracá

A semente que a gente coloca no *Cuhtoj* [Maracá] já é bem indicado mesmo, de acordo com o que a gente chama de *Panti* ou *Pãmrehy*, que é essa semente pretinha; *Panti* no nosso entender é o grande pai, grande pai onde que já vem do *Pahpãm* [Sol-Criador] — então *Panti* é *Pahpãm*; *Panti* é grande pai, só que é assim, de muita gente, quando junta muita gente a gente já pode usar essa palavra, *Panti*, *Apanti*; então tudo isso já vem direcionado de acordo com as indicações, tanto pelo *Cuhtoj* como pelos pássaros que inventaram o *Cuhtoj*. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Por indicação do próprio *Cuhtoj* (Maracá) e dos Pássaros-mestres, os *Mêhĩ* colocam no interior da Cabaça (atualmente do Coité) um tipo específico de semente para fazer seus Maracás; trata-se das sementes conhecidas popularmente como Cana-de-Macaco, Cana-do-Brejo ou Pacova, dentre outros nomes; as sementes são pequenas e redondinhas, lisinhas e bem pretinhas, e na língua receberam o nome de *Panti* ou *Pãmrehy*; esse nome remete ao Criador maior, *Pahpãm*, Deus-Sol; explicam que *Panti* é *Pahpãm*, pai de muitos filhos, de sementes a gentes, sempre no coletivo; o nome *Panti* faz referência ao “ajuntado de seres” que giram e cantam juntos, no ritmo da Terra; *Panti* é festa, fertilidade, desvio e proteção; resistência solar milenar, coletividade e animação, movimento e respiração.

O *Panti* é uma semente muito lisa, com muita potência, é difícil pra quebrar, como se fosse *Mêhĩ* mesmo que é difícil pra morrer — é a animação que eles têm lá; como nós somos da natureza a gente não percebe a nossa pele, mas nós temos uma pele muito protegida porque os vírus que a gente não vê bate e escorrega, da mesma forma o *Pantihu* é liso; então, ali dentro vai estar sempre cantando, girando, com aquele barulho que faz, aquele chocalho; os sons do chocalho que eles fazem, é muito bom. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Os *Mêhĩ* na Terra são as próprias sementes de *Pãmrehy* dentro do Maracá, correndo e deslizando numa mesma toada — unida, coesa e forte; sementes e pessoas se alegram juntas, movimentando suas festas e cantando com o *Cuhtoj* (Maracá) — é ele que convoca e oficializa as decisões cosmo-políticas da vez.

As sementinhas do *Pãmrehy* é como fosse nós mesmos, tem que andar juntinho, tem que estar ali juntinho sempre, porque os *Mêhĩ* estão ali vivos festejando, é alegria movimentando, caçando coletivamente, junto, com união, força, ali, é onde

que sempre saiu o nome do *Pahi* [Cacique]; então no *Cuhtoj* [Maracá] *Pãmrehy* é uma semente tradicional mesmo, desde que os *Mêhĩ* vêm vindo, *Pãmrehy* é *impej* [bom] pra nós; tem que estar junto, porque o *Cuhtoj* tá aqui, e os *Mêhĩ* estão ali fora, mas o *increr* [cantor] vai levando, e a voz vai estar levando também, então faz só uma coisa única, única. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

Em algum momento remoto²⁰³, não se sabe ao certo quando, os Krahô passaram a adotar outro vegetal para fazer seus Maracás, o Coité, substituindo a Cabaça, talvez pela espessura e dureza de sua casca que possui uma resistência bem maior. Na língua, o pé e o fruto do Coité são denominados *Cuhtoj*, o mesmo nome dado ao instrumento Maracá.

O *Cuhtoj* [Coité] já vem substituindo o *Cuhkõn* [Cabaça], antes a gente só usava a Cabaça, mas ao longo do tempo saiu o *Cuhtoj* [Maracá], isso foi depois; o *Cuhtoj* é uma fruta que até agora, quando estavam todos os *Mêhĩ* no Morro do Chapéu, já existia; então acho que os *Mêhĩ* pegaram do *Cupẽ*, acharam o fruto bom, duro; antes já tocava com o *Cuhkõn*, o *Cuhtoj* original é com o *Cuhkõn*, uma Cabacinha bem pequenininha; escolhe uma bem madurinha e faz *Cuhtoj*, antes era assim — pra criancinha eles ainda fazem com Cabacinha. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

²⁰³ Remoto porque *Hũhtê* menciona o Morro do Chapéu, local onde os Timbira teriam surgido, para dizer que mesmo nessa época já existia o Coité e seu uso como maracá. Morro do Chapéu, localizado na Chapada das Mesas, atualmente entre os municípios de Estreito e Carolina no Sul, no Maranhão, é referência de seu lugar sagrado de origem e símbolo de uma resistência heroica secular. Contam que nas suas proximidades existiu *Wokran* ou *Hookrã*, a maior aldeia Krahô, em um local ainda marcado por um círculo de jatobás e outras árvores frutíferas.



Figura 34 – HyKy Krahô observando exposição no Museu Nacional dos Povos Indígenas no Rio de Janeiro, durante trabalhos do projeto Prodocson, 2015. Fonte: Veronica Aldé.

O ancião HyKy Krahô, tio de *Prum*, lhe deu explicações sobre a íntima convivência que seu povo mantém com o *Cuhtoj* (Maracá): “A vida do *Cuhtoj* é a vida do *Mêhĩ*, nossos instrumentos começam perto de nossas casas, é uma planta que só dá no quintal de casa” — referindo-se ao Coité, que atualmente é quem fornece a esfera vegetal preferida para a fabricação do Maracá; HyKy conta que, depois de plantado, o pé de Coité demora mais ou menos dois anos para começar a florescer, e mais três meses para dar frutos; só depois de maduro é colhido e fervido para a retirada do miolo com um palito afiado, e depois colocado no sol para secar; após essas etapas se coloca a haste que sustentará o Maracá nas várias manobras rítmicas que o cantor desempenhará com o instrumento durante os próximos anos.

4.5.2. *Cuhkõnre* (Ocarina de Cabacinha)

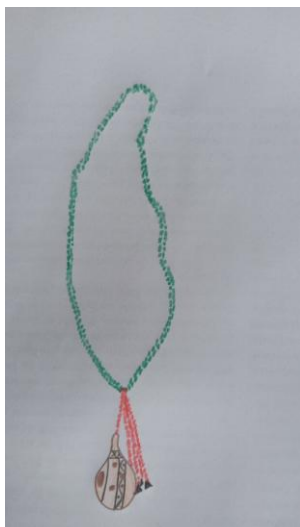


Figura 35 – Desenho de Leandro *Cacrô* Krahô e foto de Paulo Cadete tocando *Cuhkõnre* durante encontro de cantores na Aldeia Areia Branca, 2021. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Agora, *Cuhkõnre*, meu irmão Paulo Cadete é bom, e Carlito é bom, só que Carlito parou, não tá mais tocando, mas ele sabe, mas quem tá mais praticando é o Paulo Cadete; tem um menino da Aldeia *Kembekrin* que é um *Cuhkõnre* bom. (Gregório *Hühtê* Krahô, 2021)

Cuhkõnre, que literalmente significa Cabacinha, é o nome dado a um tipo de ocarina utilizada principalmente por homens solteiros, que a carregam adornando seus peitorais; mas não todos, apenas os homens mais jovens e que se interessaram por essa especialidade. As *Cuhkõnre* são feitas de Cabaças miúdas que medem aproximadamente de 12 a 14 cm de circunferência, por 7 a 8 cm de comprimento. Geralmente possuem pequenos orifícios — um maior onde se sopra e os demais onde se dedilham e se tiram as notas das músicas. Na pele da Cabacinha, entre seus orifícios, são traçadas pelos artesãos linhas pontilhadas. Assim desenhadas, as Cabacinhas são presas a cordões de sementes e fibras vegetais, ornados de penas e dentes de animais. Segundo Ladeira (2012), *Cuhkõnre* é um instrumento que “pode indicar notícia alegre, como a chegada de visitantes em uma aldeia, ou notícia triste, como a morte de alguém” (p. 126). *Cuhkõnre* também é percebida como “a voz dos “*mêcarô*”, os espíritos que já morreram. Quando tocada na roça, *Cuhkõnre* anuncia o tempo dos plantios alegrando as germinações.

Cuhkõnre é como se a gente fosse participar daquela música só de violão, não tem as músicas, só no pensamento mesmo; então

Cuhkõnre tem o hábito social pelo soprar, aí o som, o som que eles vão levando, não é inventado, aquele som que eles usam, só porque já estava quase esquecido, estavam quase esquecendo, mas quando começam eles levam quase uma hora e meia ficando lá no lugar, quando você prestar atenção de 3 a 5 minutos vai passar pro outro, e vai passar pro outro, onde ele aprendeu, ele vai parar, vai parar; ali já é um uso que os *Cuhkõn* [Cabaça] leva, é original, é cultural mesmo; porque terminou, aí vai começar a imitar pássaro, imitar as músicas, imitar, porque não tem mais como seguir; mas tem muito ainda, tem um rapaz lá na Manoel Alves também que é bom de *Cuhkõnre*; então esses sons pra mim, eu como *Mêhĩ*, eu tenho respeito, então é muito importante pra mim, pros nossos jovens. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

4.5.3. *Pàtwỳ* (Buzina-Trombeta)



Figura 36 – Desenho do *Pàtwỳ* (buzina) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

A Buzina [*Pàtwỳ*] também é feminino e são os homens que usam; essa é a informação que a gente tem até hoje, de tudo, uma coisa assim invisível, mas dentro da memória tá assim como fosse na escrita, não tem erro, não tem dúvida. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

A Cabaça *Pàtwỳ* é mais comprida do que redonda, escolhem as maiores para fazer o instrumento, acoplam um tubo de taboca de aproximadamente 40 cm deixando na ponta o próprio nó; nesse pedaço da taboca cortam um pequeno retângulo como embocadura para a produção dos sons. *Pàtwỳ* é traduzido localmente como “buzina” e por alguns pesquisadores como “trompete”, produz um som grave inconfundível, algo de sinfônico.

Pàtwy não pode faltar nos grandes *Amjĩkĩn*, animando a Aldeia e acompanhando chamadores e cantores. Também é tocado para anunciar aos anfitriões a chegada de convidados de outras aldeias.

As *Pytwy* podem ser feitas de cabaça, talhando-se a parte mais fina como embocadura, ou de chifre, com uma embocadura de madeira adaptada. Entre os Timbira as buzinas são usadas como meio de sinalização: anunciam chegada de visitantes, conclamam a população para o ritual etc. Também é possível escutá-las nos cantos noturnos e nas cantigas da madrugada, misturando-se à música vocal e “animando o povo”, no dizer dos Timbira. (LADEIRA, 2012, p. 129)

4.5.4. Xy (Cinto idiofone)

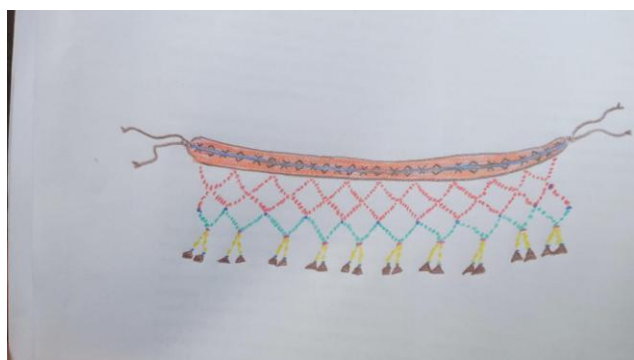


Figura 37 – Desenho do Xy (cinto idiofônico) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

No Xy, que o homem coloca na cintura e canta, tem a Cabaça — as cabecinhas das Cabaças penduradinhas, que é das *Cahāj* [mulheres], cruzado na cintura; *Cahāj* não vai usar Xy, só *mehomre* [homens]; então, o papel da *Hōkrepôj* [cantora] é igual do *homré* [homem], do *increr* [cantor]; *homré* sacode o Maracá, tem aquela zoadá que leva, *homré* leva cintura de Xy, leva aquela zoadá, escuta. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

O Xy é um cinto idiofônico feito de inúmeros “bicos” de Cabaças pendurados um ao lado do outro numa faixa de algodão, e mais recentemente também em faixas bordadas em miçangas. Instrumento muito prestigiado por todos, usado apenas por grandes corredores e mestres rituais em ocasiões específicas. Ao nos explicar sobre o Xy, *Hũhtê* reafirma essa relação

cruzada entre os gêneros e objetos rituais: o som do *Xy*, assim como o som do Maracá, do *Cuhkõnre* e da *Pàtwy*, é produzido pelas Cabaças e por isso vem das mulheres; e assim não será usado por elas e sim pelos homens. É como se fosse uma sobreposição da mesma energia; o papel e a importância musical das mulheres na vida *Mêhĩ* se equiparam aos dos homens, mas os instrumentos são muito bem definidos e exclusivos de cada gênero, contendo em si raízes opostas e mantendo a complementaridade nas metades sazonais, em Sol e Lua e entre os sexos.

O *Xy* parece ser reservado para cantos mais solenes. Consiste numa faixa de algodão tecido, na qual são amarradas e entrelaçadas inúmeras pequenas cabaças, cerca de 80 a 100, que se entrechocam. As cabaças medem de 2 a 3 cm de circunferência e são cortadas de modo a formar pequenas campânulas. Quando agitadas, produzem um som delicado. Para a confecção do *Xy*, os homens trançam a faixa de algodão e as mulheres fazem a parte de baixo, a “saia”, que atualmente é recoberta de miçangas.

O *Xy* acompanha os solos masculinos de caráter mais lento e soleno, se comparados aos cantos acompanhados pelo maracá. São usados por corredores e cantadores, amarrados na cintura ou abaixo do joelho. O *Xy* emite som quando está em movimento, podendo um cantador usá-lo para bater com a mão ou com os pés no chão. (LADEIRA, 2012, p. 130-132)

Xyycatê (onde /xyy/ é a cinta de algodão com unhas de veado ou pontas de cabaça pendentes utilizado no acompanhamento de cantos e nas corridas de tora) se refere “àquele que tem o domínio sobre o *xyy*”, que tem o direito ao seu emprego, seja um cantador ou um grande corredor. (AZANHA, 1984)

4.5.5. *Pyrijakà* (Flautinha de dedo)

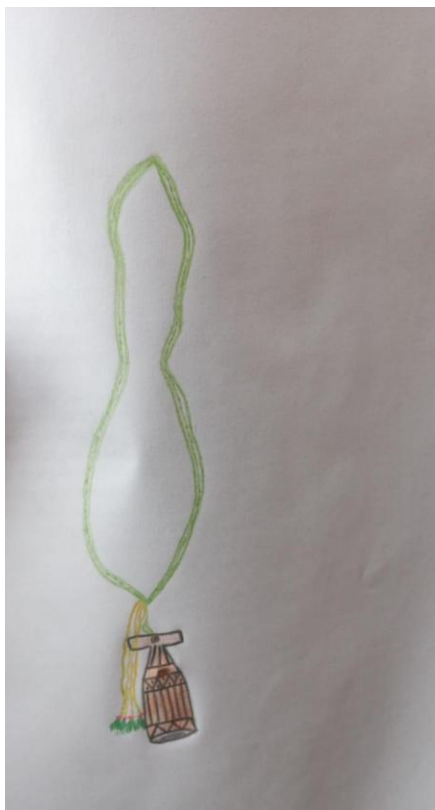


Figura 38 – Desenho do *Pÿrehjjacÿ* (flautinha de dedo) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

O *Pÿrehjjacÿ* é um instrumento de sopro talhado num pequeno bloco de madeira. De forma cônica, mede cerca de 12 cm de comprimento por 3 cm de circunferência, em sua parte mais larga. Numa das faces, na parte mais estreita do cone, é talhada a embocadura, sendo o lado oposto, o mais largo, cavado para permitir que funcione como uma espécie de êmbolo, ou seja: pela maior ou menor pressão do dedo do instrumentista na cavidade obtêm-se as variações sonoras. O som produzido por essa flauta assemelha-se aos trinados de algumas aves. (LADEIRA, 2012, p. 130)

4.5.6. *Kôpo* (Bastão cerimonial)



Figura 39 – Desenho do *Hôpôrcatê* (Chamador) com seu *Kôpo* (cajado ritual) por Leandro *Cacrô* Krahô. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Homré [homem] canta no *Kôpo*, porque sempre no *Kôpo* eles colocam as unhas de Veado Campeiro; e por que que usam Veado Campeiro? Porque na história, no tempo em que o mundo falava e os animais conversavam, teve problema entre as famílias, e ali dentro de uma família teve desrespeito sexual entre família da casa, aí começou a separar; as três *Cahãj* [mulheres] saíram, aí a caçula sempre levou *Cratre* que as *Cahãj* usam, mas os irmãos mais velhos falaram assim: — Se tu não jogar esse *Cratre* aqui, tu não vai com a gente não, tu vai ficar bem aí, e foram saindo; lá da frente, lá pra frente, uma se transformou em Veado Campeiro e correu, aí a que ficou com o *Cratre* no pescoço não virou, não virou Veado Campeiro, e foi; então por isso, como as *Cahãj* se transformaram em Veado Campeiro, sempre é utilizado também as unhas dele no *Kôpo*, e também no homem que é corredor, que a gente chama de *Pànjapy*²⁰⁴, que é unha de Veado Campeiro; tudo que os homens usam é ligado a mulher, não tem como [eles mesmos] utilizar as espécies que os homens utilizam não; então o *Pahpãm* [Sol-Criador] foi bem pensado mesmo, aí colocou assim e ficou tudo *impej* mesmo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

4.6. Instrumentos musicais das mulheres

O *Hahĩ* e o *Cratre* é ligado com *Cuhtoj* [Maracá] ao mesmo tempo; *Hahĩ* já é uma espécie de instrumento musical, então é o círculo, já corta a mulher, já segura, e os braços já ficam dentro, já é o homem, como se fosse algo segurado; o *Cratre* também, quando elas colocam no pescoço assim, é porque já tá

²⁰⁴ *Pànjapy* quando é feito de unha do Veado Campeiro.

segurado, já tá indicando que o *Cratre* é origem dos *mehomre* [homens], então é importante.

Paj hyryry, ou *Hyry*, é Cipó; *Hyry* é braço pra não cair; *Hyry* é *Hahĩ*, tanto o musical original de tear como o de tecido comprado que atualmente os *Mehĩ* usam pra carregar neném; *Hy* é uma coisa trançada assim e o objeto não cai.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

4.6.1. *Hahĩ* (Faixa ritual das cantoras)

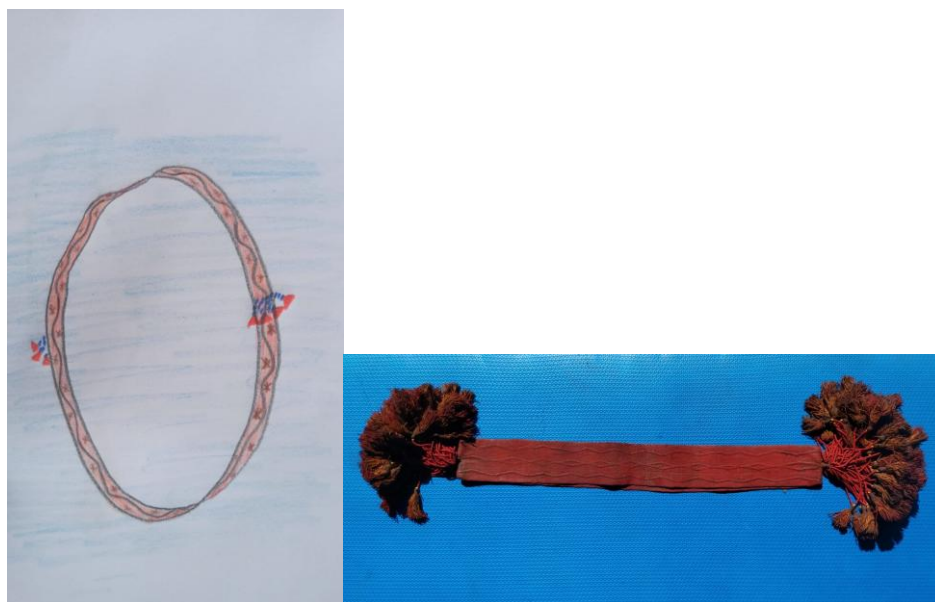


Figura 40 – Desenho do *Hahĩ* (faixa das Cantoras) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024, e foto do *Hahĩ* sobre fundo azul. Fonte: arquivo pessoal da autora.

O *Hahĩ* é um instrumento musical sem som, uma tira larga tecida com algodão que possui um feixe em suas extremidades feito de diversos fios de algodão revestidos de miçangas e finalizado com pingentes também de algodão. No passado, no lugar de miçangas eram usadas as sementes de tiririca. É usado atravessado no peito e pintado com a tinta vermelha de urucum, que de tempos em tempos precisa ser renovada. Emblema das boas cantoras, não são todas as mulheres que podem usar o *Hahĩ* (LADEIRA, 2012, p. 81).

O *Hahĩ* é um instrumento musical, ele tem uma forma de não ter som, não tem o som, mas no contexto dos *Mehĩ* tem uma maneira de entender; esse adorno que nós temos, usado como a faixa do governo federal pelos *Cupẽ*, ele tem o hábito social de conhecimento, de saber o que é; o *Hahĩ* representa, significa, ele tem uma firmeza, ele tem uma beleza, uma resistência de tudo que a gente tem de cantar — nossas músicas. E ele é usado somente por moça solteira que tem uma habilidade de vincular com as cantorias, alinhar mesmo, ligar

mesmo com as músicas, porque naquele momento que ela vai estar usando pra cantoria, o espírito do *Hahĩ* vai estar incorporando nela, na inteligência, no seguimento das músicas, na qualidade de ser; essas mudanças da forma vão acontecendo quando ela já aprofunda mais, como *Hõkrepõj* [cantora] mesmo, ela já tem outra maneira de olhar assim no público, todo mundo ver ela, aquela coragem, não tem vergonha, a voz bonita, a voz com repertório de beleza, então a história do *Hahĩ* é por aí. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Hahĩ não tem som, não tem som nem vibração, mas é um instrumento especial que vai estar sempre circulando mesmo; tudo o que a *Hõkrepõj* [cantora] tem na cabeça é importante, é significativo o que as músicas falam, de onde que as músicas vêm, do lugar que os bichos estão — e a *Hõkrepõj* sabe tudo, por isso *Increr* [cantor] e *Hõkrepõj* são super importantes; as *Hõkrepõj* têm a grande inteligência de ensinar para as *cahaere* [mocinhas] novas aprender, porque se não fosse elas, ninguém aprendia a cantar. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

O *Hahĩ* é um instrumento muito considerado, uma coisa muito sagrada para nós, uma obra que Deus ensinou como fazer, construir e usar; ele é só para as mulheres cantoras mesmo, que ficam em frente ao *Cuhtojcrer* [cantador de Maracá]; minha irmã, Maria Claudina *Plure*, desde seus 12 anos começou a cantar com o *Hahĩ*, até casar, daí o guardou.

Esse é um instrumento feito de algodão, mas a linha que coloca aquele enfeitinho, de um lado e outro lado, atrás e na frente, já é feito com linha de Tucum, e não são todos que fazem, tem pessoas específicas que têm aquela habilidade de trançar *Hahĩ*. Tem que ter muito cuidado também para as pessoas não ficarem tristes mexendo com o colar, porque mexer com *Hahĩ* é respeitado, tem uma forma de você seguir trabalhando com ele, enquanto você está trabalhando seu espírito está conversando com ele, pra não estar errando o trançar, tem que fazer e terminar; conversando, trabalhando e terminando ele, não pode dormir trabalhando, deu sono e vai ali dormir, não, se fizer isso é como se fosse assim expulsando, como não tivesse querendo mais aquelas pessoas e já manda no sentido de morrer, ir embora logo; então a gente tem que ter muito cuidado para fazer esses instrumentos especiais, instrumentos musicais não com sono; tem que ter firmeza mesmo, porque ali é o objeto que junta muita gente, que traz muita gente de perto, ali vai ser uma troca de tudo: é de história, de conversa, de amizade, descobrir os parentes, enfim aquelas “entrosações” mesmo, de verdade, então são fatores do *Hahĩ* de verdade mesmo.

O *Hahĩ* é um instrumento verdadeiro, desde que a origem saiu com os Krahô já tinha trazido o *Hahĩ*, e até agora a gente já conhece um pouco e gosta. Não é porque nós Krahô já estamos nessa mudança, como o mundo de hoje que tem essa tecnologia toda, a gente quer essa tecnologia pra colocar na escrita, no

vídeo, na foto, tudo anotado mesmo, e não esquecer. O *Hahĩ* não vai embora não, ele sempre vai continuar na nossa comunidade, então o comportamento, benfeitorias, a trajetória que o *Hahĩ* leva está nessa explicação.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

4.6.2. *Cratre* (Faixa ritual das cantoras com Cabacinha)



Figura 41 – Desenhos do *Cratre* (faixa ritual das Cantoras com Cabacinha) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Os instrumentos que as *cahae* [mulheres] usam, como *Hahĩ* e *Cratre*, representam um homem, representam os *mehomre* [homens], e o que os *mehomre* usam, tanto como instrumentos musicais, tanto como os enfeites que correm para ser corredor, é das *cahae*.

Todos os instrumentos musicais que a gente usa, ou que os homens usam, representam as *cahae* [mulheres], e os que as *cahae* usam, representam os *homre* [homens], como *Hahĩ*.

(Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

4.6.3. *Kôjker* (Faixa ritual das cantoras com “pente”)



Figura 42 – Desenho do *Kôjker* (faixa ritual das Cantoras com “pente”) por Leandro *Cacrô* Krahô, 2024. Fonte: arquivo pessoal da autora.

No *Kôjker*, a Cabacinha nele é uma marca, como fosse um objeto-patrimônio, então ali vai estar mostrando dessa forma de Cabacinha; ao mesmo tempo, a Cabacinha do *Kôjker* é como fosse o símbolo, simbolizando aquela *puje* [mulher], aquela *puje* que tá ali como uma cantora, a Cabaça então não tem diferença, é um pouco confuso, mas dá pra entender bem; na verdade não impede nada [usar *Kôjker*], continua sendo mulher, mesmo que a mulher usa, não é umas coisas de sapatão não, não é mulher com mulher não, ali só tá simbolizando, mostrando que ela é a cantora; a Cabacinha tá lá atrás da *cahae* [mulher], como *Cratre* mostrando que ela é cantora, é só ela mesmo, é só ela mesmo. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

4.7. O universo feminino *Mêhĩ* nos Cantos do *Pêhàre* (Xexéu)

4.7.1. Canto do *Ture* liso (*Ture Curati jarkwa*)

Hêhêê curààtii curààtii jaahêê hee hêêê hee

Hôôhaa nããtuure huuroo tiihii jaaahê

Hôôhaaa nããtuure huurooo tii hiii jaaahêêê hee²⁰⁵

²⁰⁵ *nã* = vocês/você; *hê* = eu (eu liso/ que é eu); *curati* = muito liso (*cura* = liso + *ti* = muito); *hôha* = qualidade; *tiihi* = *ele*.

Eu liso muito liso para sempre liso eu
 Com as qualidades do *Ture* igualmente liso
 Com as qualidades do *Ture* igualmente liso sim siiim

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Fala como o recém-nascido, não só da humanidade humana, mas pode ser de todos os mamíferos, dos animais, os que mamam; estão dizendo dessa forma, do nascimento do recém-nascido, do bebê; sobre o filhote dos animais que os *Mêhĩ* comem, e os filhotes dos animais que os *Mêhĩ* não comem — então ali já tão falando da importância, e mecanicamente como a gente sai do ventre da mãe assim.

Também é liso como na história do *Wacmeke*, que foi um dos Krahô bem liso mesmo, que ninguém pegava, corredor, corredor que ninguém pega; é como se fosse uma planta que tem um formato como ele, liso; que ninguém pega, desvia, foge, corredor; mas eu acho que é uma forma de sentido, que as pessoas fossem dessa forma, liso; então a música tá cantando das pessoas que têm esses cuidados, que têm tecnicamente “desviação” de tudo que é essa palavra *curati*.

Jahê é uma coisa junto, que não dá pra separar, uma coisa junto que não tem como separar, sempre para sempre, toda vida liso assim; *jahê* é sempre, para sempre; sempre da mesma forma, sim, é mesmo da forma dele; depois já fala, como ele é para sempre, aqui é como se fosse o formato de uma árvore, *hoha* é como se fosse a qualidade dessa árvore, do *Ture*; é uma árvore da natureza mesmo, é um tipo de árvore muito boa, casca boa e com a entrecasca se faz cigarro; sua casca é lisa, é uma planta virgem, é muito *impej* [ótimo] para o *Mêhĩ*.

Nã + Ture = junta mesmo com *Ture*, vamos dizer contente, feliz, no sentido assim dessa forma, então aqui já junta, *nãture*; nesse *huuroo tiihii jaaahê* já fala que ele é dessa forma mesmo dessa árvore, liso, nunca vai mudar, sempre vai ficar assim; então tudo está falando do sinônimo do *curati* — o sinônimo daquela natureza; pode ser uma pessoa, pode ser a natureza de um animal.

Tiihii jaaahê é que ele é desse jeito, é parecido, então o formato dele é assim; *tiihii* é ele e *jaaahê* é o dom dele, ele é mesmo no sentido assim, é ele que manda a chuva e desmanda, nesse sentido que estão dizendo; porque tudo que a Música fala, já fala dessa palavra *curati*, então cada estrofe é o sinônimo dessa palavra aqui; é semelhante desse *Curati*, é parecido na qualidade do *Ture*, igualmente liso, na qualidade do *Ture* igualmente liso sim.

Esticando o Canto

Ture é uma espécie vegetal muito considerada entre os *Mêhĩ*; segundo *Hũhtê* é uma “espécie virgem”, talvez no sentido de ser endêmica da região; conhecida popularmente como Quaresmeira ou Pau-papel, ela é conhecida principalmente pelo tronco escamado em finas

lâminas que se assemelham a papel de seda, por debaixo dessa camada encontra-se um tronco muito claro e muito liso; sua ocorrência natural é restrita, limitando-se a determinadas regiões do Cerrado.

O foco trazido pela música é a qualidade de “ser liso” que *Ture* possui; na palavra *curati* está tudo que se assemelha a essa propriedade, suas formas de uso e sua manifestação no mundo. *Ture* traz em si mesma — em sua forma e jeito — qualidades e ensinamentos que os *Mêhĩ* apreciam e apreendem com gosto; tudo nesse Canto está falando dos “sinônimos do *curati*” — do que se aproxima daquela natureza plana e lisa das pessoas, assim como dos animais e vegetais; ao cantar *Ture*, os *Mêhĩ* a reconhecem e a alegram, retribuindo um pouco dos dons recebidos por ela.

Hũhtê começa a explicação conectando a espécie vegetal à qualidades necessárias aos nascimentos, tanto de humanos como dos mamíferos em geral; ele ressalta a habilidade do deslizar como algo muito importante para a mecânica dos partos, auxiliando a saída dos bebês do ventre das mães; por isso essa espécie é tão fundamental para as mulheres, suas gestações e partos; *Ture* as ensina a usufruir dessa virtude e potência no próprio corpo, ampliando as possibilidades de as crianças passarem mais facilmente pelo colo do útero, como que escorregando sem dificuldades na hora de nascer.

O professor *Hũhtê* segue com a explicação, sempre a partir da espécie-sujeito central do canto, *Ture*; ele passa a comentar sobre outro tipo de “lisura”, que é a capacidade de desviar que o bom corredor tem; saber se esquivar de impedimentos, fugindo se preciso for, sendo rápido para se proteger, deslizando sempre sem se deter para seguir seu próprio percurso; a música chama as pessoas para desenvolverem em si mesmas as qualidades de *Ture*, passando a se assemelhar com ela; a música estimula as pessoas a se prepararem para a aquisição dessa qualidade de ser liso, utilizando da “desviação” para evitar os perigos.

Nas exegeses encontramos alguns dos outros muitos sentidos que podem viver no interior dos cantos e de suas poucas palavras; *Nã Ture* expressa essa alegria de ser como se é, atravessando o tempo com sua natureza própria, lisa e segura de si; a perenidade dos padrões das coisas da vida e dos seres é sempre cantada; nesse caso, o sujeito-árvore *Ture*, com seu jeito, qualidades e dons, são afirmados e confirmados no cantar, sempre e sempre.

4.7.2. Canto do Raposo (*Xoti jarkwa*)

Wêê xootêê hêê nêê hêê

Wêê xootêê hêê nêê hêê nêê

Wêêê xootêêê hêêê nêêê

Hêê wêê xootêê hêê nêê

Aquele Raposão sem vergonha sim

Aquele Raposão sem vergonha mesmo

Aquele Raposão sem vergonha sim

Aquele Raposão sem vergonha mesmo

Exegese por Gregório Hūhtê

Wêêê xootêêê hêêê nêêê; *wê* é *cupê* — aquele; *Xotê* ou *Xoti* já é Raposa grande, Raposão; *hê nê* já fala nas pessoas que têm o jeito de Cachorro, que imita Cachorro; Cachorro que não tem vergonha, não tem respeito; eu acho assim, na aparência com ser humano que é homem grande, no sentido de gente que não tem respeito no sentido de namorar, nesse sentido.

Tá dizendo assim no final, *hê nê*, acredito sim, eu acho sim, que tá comparando no sentido de gente que não tem vergonha; *Cupê Xoti* já está falando que ele é danado, que o cara chega em toda *cahae* [mulher] que nem Cachorro.

Hê nê é sinônimo do *Cupê Xoti*, aquele Raposão; então é uma conversa que você tá informando pra alguém e outras pessoas já estão falando o mesmo sinônimo desse *Cupê Xoti*, e fala:

— *Hê nê*, é mesmo, sem vergonha, é sim.

Um fala:

— O fulano não tem vergonha.

E o outro já fala assim:

— É verdade, é sério, eu acho que sim. — confirmando: — Não tem mesmo.

Hê nê fala:

— É isso.

O artista que era o Xexéu cantando sobre Raposo, Raposa grande, Raposa grande, e sempre repetindo; então aqui numa palavra já tá dizendo assim:

— *Wê Xotê hê nê hê.*

Na fala você pode falar *Cupê* ou *Xoti*, é aquela Raposa grande que anda — a gente chama de *Xotê* ou *Xoti*.

Cupê é o mesmo sentido que nós tá aqui e fulano tá ali passando, e já vai citando, ou dizendo:

— Ele é Raposão, essa família é da Raposa, pode ser até do Cachorro, pode ser até do Cachorro, ele é Cachorrão, ele é Raposão, e já fala:

— Eu acho que sim.

Xoré é Raposa, aquela Raposa preta que anda, a gente chama de *Xotycti*, mas na consideração a gente fala de Raposa, *Xoré*; e Raposa grande a gente já fala *Xoti* — a música tá cantando sobre *Xoti*, *Cupexoti*, *Cupê* e já fala:

— Aquele, aquele Raposão, aquele Raposão, aquela Raposa grande.

Hê nê já fala no sentido das pessoas que são do jeito de Cachorro, *hê nê*, que imita Cachorro, um Cachorro que não tem vergonha, e a aparência de ser humano, que é homem grande, então já fala no sentido de gente que não tem respeito; mas não é respeito de matar não, é respeito de namorar, nesse sentido, então tá dizendo assim: aquele Raposão, e no final *hê nê*:

— Eu acho sim, acredito sim; tá comparando no sentido de gente que não tem vergonha, *hê nê*.

Então *Cupexoti*, já tá dizendo que ele é danado, ele é o cara que chega em todas as *Cahae*, que nem um Cachorro, tá comparando, e *hê nê*, tá focando mesmo no sinônimo do *Cupê* [aquele] *Xoti* [Raposão] que é, *hê nê*.

Esticando o Canto

O Canto de nº 12 trazido pelo “artista Xexéu” é sobre o Raposão, *Xoti*; o nome do dono do canto é repetido muitas vezes, Raposão, Raposão, Raposa grande. A única Raposa encontrada no Cerrado é a Raposa-do-Campo, um dos menores canídeos dessa região, medindo apenas 60 centímetros e pesando entre dois e quatro quilos, por isso ela ter recebido na música o adjetivo “grande” nos causou estranhamento. *Hũhtê* não demorou a pontuar o que para os *Mêhĩ* deve ser bastante óbvio: esse Canto não diz respeito exatamente à Raposa, mas a alguns significados que a atravessam.

A Raposa-do-Campo é uma espécie endêmica do bioma, ou seja, nativa e exclusiva da região; sua pelagem varia do amarronzado ao acinzentado, com amarelo nas extremidades (patas e orelhas), uma linha preta no dorso e manchas da mesma cor na cauda volumosa; onívora, gosta de se alimentar principalmente de insetos, pequenos vertebrados e frutos; de hábitos crepusculares/noturnos, é mais ativa à noite e ao amanhecer. Junto com o Lobo-guará, o Cachorro-do-mato e o Cachorro-vinagre, são os únicos canídeos do Cerrado.

O Canto começa com *Wêêê xooôtêêê hêêê nêêê*, que é a soma do *Wê* de *Cupê* (“aquele outro”, aquele não indígena) com *Xotê* ou *Xoti*, que é Raposa grande, ou Raposão; logo depois vem o *hê nê*, uma afirmativa, concordando que há sim semelhanças entre eles, entre Raposão e *Cupê*; as imagens deles se fundem às de outros canídeos, os Cachorrões, que muito além dos aspectos físicos em comum compartilham traços da personalidade no referencial *Mêhĩ*. Segundo *Hũhtê*, o Canto evoca um tipo de homem que imita Cachorro, que tem jeito de Cachorro no sentido de não ter vergonha, não ter respeito pelas mulheres; o *wê* do *cupê* antes do *Xotê* denuncia que estamos diante de questões sociais que envolvem diretamente a vida das mulheres.

Os dois personagens se confundem em certas “parecenças” que segundo a percepção *Mêhĩ* se equiparam às características da família de canídeos: se mais explicitamente *Xoti*, o Raposão aparece como espécie protagonista do Canto, num segundo plano temos *Cupê* (o outro, o não índio) trazendo um conflito social para o centro do canto; o *Cupê*, vindo de fora representando perigo para as mulheres, traz em si, em seu jeito de cachorro, a temática dos desrespeitos sexuais sofridos pelas mulheres por esse tipo de estranho, de homem-cachorro.

Temos neste canto mais uma confirmação de que esse conjunto específico de Cantos da Madrugada do *Pêhàre* apresenta e problematiza questões sensíveis do universo feminino, seus perigos, percalços e cuidados — nos cantos encontramos parâmetros morais e organizacionais que vão tecendo continuamente uma sociedade que debate e aprimora suas relações, também através das músicas.

4.7.3. Canto Mãezinha cuidando (*Hanãre jahê hê*)

Haanããree jaahêê Haanããree jaahêê hêê

Nãã caaj êêê caaj êêê

Haanããree ree jaahêê

Mã jaj hêê paj hyyryy

Mãezinha cuidando, mãezinha segurando

Ninando até acalmar

Mãezinha sempre cuidando, carregando

Abraçando seu filhinho feito cipó

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Hanãre quer dizer “aquela sua mãezinha”, e *jahê hê* já é uma forma de cuidar, de segurar a criança; *nã* é o início daquela mãezinha, carinhando sua criança pra não chorar, é o jeito que as *cahae* [mulheres] fazem, sempre²⁰⁶ assobiando, ninando — *nãã caaj êêê caaj êêê*; dão carinho com a criança e aí depois repete a primeira frase; *nã caj ê* é uma conversa que vai estar iniciando; a menina vai carinhar de todos os jeitos, vai aprendendo; *mã jaj hêê paj hyry* é aquela firmeza mesmo de segurar a criança pra não cair; fazer tudo sem deixar a criança cair, então essa música tá falando sobre isso.

Paj hyry é uma coisa que nem Cipó, uma coisa segura mesmo, pra não cair; é o jeito que o Cipó se alinha, um monte de Cipó que fica em cima; isso que tá falando *Pajhyry*:

— Eu, Cipó, enrolado, preso, abraçado no braço, no colo, eu no colo, grudado; já fala de amarrar, aqui é colo, é o neném que tá grudadinho na mãe, igual Cipozinho.

Então o braço do *Hanãre*, daquela mãezinha, tá bem segurando mesmo pro menino não cair; enrolando toda a vida, pra criança não cair; então aqui já tá falando do comportamento da mamãezinha, da mãezinha, tá ensinando.

Paj hyryyy, ou *Hyry*, é Cipó; *Hyry* é braço pra não cair; *Hyry* é *Hahĩ*, tanto o musical original de tear como o de tecido comprado que atualmente os *Mehĩ* usam pra carregar neném; *Hy* é uma coisa trançada assim e o objeto não cai.

Hanãre fala assim, que é sua mãe, sua mãezinha; mãe é *inxte*, mas quando já fala assim em frase musical as coisas já podem mudar, invés de falar *inxte* já fala *nã*, *anã*, *inã*; invés de falar do *inxtu* já fala *ipã*, *apã*.

Então a primeira frase fala da mãezinha segurando, embalando; a segunda frase fala da iniciação de acarinhar a criança com aquela conversa que a mãezinha sempre tem, conversa com a criança bem no ouvido; a criança chorando e a mãe ninando, sacudindo — é o *caaj êêê caaj êêê*²⁰⁷, que engloba toda a conversa que a mãe vai fazendo ninando a criança; *ca* é você, e *ê* já é sinônimo de calmar: — Calma, calma, não chore, calma; a criança escuta e pára de chorar, então engloba qualquer conversinha que a mãe vai estar levando.

O sujeito está relacionado com as mães, tanto como humano, como com animais; porque os animais também têm o jeito, a forma de carregar pra não chorar, de andar caladinho; o canto vai estar mostrando, explicando, dizendo da forma que a mãe cuida, da maneira que a mãe cuida da criança; e ao mesmo tempo fala da forma que a criança também leva o carinho e a conversa que a mãe dá; a criança não sabe falar, mas ela compreende, assim, uma hora que tá colocando a conversa na coordenação motora da criança, aí vai expressar.

²⁰⁶ *mã jaj hêê* = elas sempre fazem assim.

²⁰⁷ *caaj êêê* = um tipo de conversa que acalma (*ca* = você; *eee* = calma).

Esticando o canto

A música nº 15 traz o Canto *Hanãre jahê hê* (Mãezinha cuidando); nele temos toda uma orientação às mães de primeira viagem sobre como embalar, cuidar e carregar seus filhos e filhotes; *Hũhtê* nos re-lembra que os Cantos não se dirigem exclusivamente aos “humanos” mas são conhecimentos de todas as mães independente da espécie: “porque os animais também têm o jeito, a forma de carregar pra não chorar, de andar caladinho”, comenta o professor; a música fala sobre uma ciência feminina de como criar vínculos fortes e seguros entre jovens mãezinhas e seus bebês; o Canto aborda esse início de conversa entre mãe e filho(a), a forma de cuidar, de segurar a criança, o jeito de acarinhar pra não chorar; as técnicas de como saber ir ninando, assobiando e embalando a criança nessa fase, quando a menina vai acarinhar de todos os jeitos seu bebê para que não chore, e assim experimentando, vai aprendendo a como ser mãe — o canto conta sobre a forma que a mãe cuida acalma a sua criança, e daí vem sua recíproca, desse dengo amoroso do ninar vem o doce retorno vindo do(a) filho(a) — a partir desse afeto eles testemunham e ensinam que “da forma que a criança também leva o carinho e a conversa que a mãe dá” ela retribui; “a criança não sabe falar, mas ela compreende, assim, uma hora que tá colocando a conversa na coordenação motora da criança, aí vai expressar”, argumenta.

Haanããree jaahêê fala da mãezinha segurando, embalando; e *Nãã caaj êêê caaj êêê* engloba qualquer conversinha que a mãe vai estar levando, aquela conversa que a mãezinha sempre tem, uma conversa com a criança bem no pé do ouvido — a criança chorando e a mãe ninando, sacudindo, acalmando; e na última frase temos *Mã jaj hêê paj Hyyryy*, que foi traduzido como “Abraçando seu filhinho feito Cipó” — aqui temos uma comparação dos braços e abraços das mãezinhas com os Cipós; ambos gostam de ir se enrolando, se enroscando em alguém, assim se sentem seguros e felizes; seguem crescendo rumo ao Sol.

O significado de *Hyhy* é Cipó, e é braço ou abraço, é faixa cruzada no corpo, dando segurança e firmeza; tipoia de carregar meninos, ou ainda faixa de cantora profissional, *Hahĩ*; é o que amarra e segura, é o que por ser transversal ao corpo fica estável e bem preso — “é o neném que tá grudadinho na mãe, igual Cipozinho, pra não cair”.

Paj hyry é uma coisa que nem Cipó, com as qualidades do Cipó, uma coisa segura mesmo; o colo daquela mãezinha, *Hanãre*, tá bem assegurado e é esse o comportamento da mãezinha, esse saber, que o canto está ensinando.

4.7.4. Canto Com medo deles (*Cupa te kà jarkwa*)

Jaahũũm mũũree jaa hũũm mũũ ree

Cupahỵỵ te cààhỵỵ cupa hỵỵ te càà

Hỵỵỵ cupaaahỵỵỵ te cààà

Cupaaa hỵỵỵỵ te cààà hỵỵỵỵ cupaaa hỵỵỵỵte cààà hàà

Homens sadios, homens sadios ali

Gritamos com medo deles, gritamos com medo deles

Gritando, gritando

Gritamos com medo deles, gritamos com medo deles

Exegese por Gregório *Hũhtê*

A gente nunca vai cantar do jeitinho que a escrita pronuncia as palavras, nunca; a gente sempre muda de acordo com o que a gente leva no solo pra poder pegar o som de outras letras, então é parecida, mas tem que ver aparentemente pra saber.

Esse canto já fala do medo dos homens, mas não o medo de constranger, de brigar; é uma forma que o *Mêhĩ* leva as *cahae* [mulheres]; então aqui já é uma *cahae* dizendo para outras *cahae* que as *cahaeré* [meninas e jovens] sempre ficam com medo dos *mehomre* [homens]; quando vira moça, cresce como moça, fica assim, estranha; tem *cahae* que fica estranhando os *mehomre*, ficam com medo; outro quer namorar, e ela não tá nem aí; às vezes outro quer conversar com elas, mas elas sempre desviam, ficam com medo, então é isso que tá dizendo.

Então, *homre* [homem] já é no sentido de *mehomre*; *mehomre* são muitos homens; *jaa huum muu ree* (*mure*) são muitos *mehomre*, e ao mesmo tempo, *jaahuum muuree*²⁰⁸; *jahum* é um sinônimo do homem sadio, honesto, leve, sabedor da importância dele; fala *jahonre* e ao mesmo tempo fala dos *mehomre*, dos homens.

Mũũree já fala que são vários, muitos, ao mesmo tempo já fala no sentido de: — Olhe ali, olha eles lá; *cupaaahỵỵỵ*²⁰⁹ *te cààà*²¹⁰ tá dizendo assim: — Eu grito, eu grito; *wyhe hũpa te kàa to kà* — nós gritando, e gritando; é o grito das *cahae* com medo dos *homre*; *hỵỵỵte* é medo, medo

²⁰⁸ *Mê hũmre mê humre* = muitos, muitos homens.

²⁰⁹ *Hỵỵỵ* = *waha* = eu = ele = elas = nós.

²¹⁰ *Cupa te kà* = gritando com medo deles.

deles: — Eu gritei; no oral fala *ca*, quando canta fala *caaa*: — Eu grito o medo deles, nós gritamos com medo deles.

Esticando o Canto

A música de nº 16, *Cupa te kà* (Com medo deles), traz novamente a subjetividade das jovens mulheres para a tela; esse canto apresenta a perspectiva feminina sobre os receios que envolvem os primeiros relacionamentos amorosos-sexuais com o sexo oposto; o Canto inicia como se fosse um aviso, indicando que ali tem um grupo de homens: *Mũũree* fala que são vários, muitos, ao mesmo tempo já fala no sentido de: — Olhe ali, olha eles lá; mostrando, apresentando. São elas mesmas que estão mapeando a situação e conversando entre si; as mais maduras comentando sobre o medo que as meninas que acabaram de virar mocinhas sentem diante de um grupo de homens; elas ficam desconfiadas como que estranhando os homens, ficam desviando dos que querem namorar com elas, gritam com medo deles; *cupaaahyỳỳ te cààà* diz: — Eu grito, eu grito; *wyhe hũpa te kàa to kà* — nós gritando, e gritando; é o grito das *cahae* (mulheres) com medo dos *homre* (homens).

O Canto enfatiza os gritos das moças com medo dos homens; na exegese o prof. *Hũhtê* nos abre o horizonte do caráter também psicológico-educativo do Canto; ele faz questão de ressaltar que trata-se de um medo dos homens, que não é o “de constranger, de brigar — é uma forma que o *Mêhĩ* leva as *cahae* [mulheres]”; através do canto, o drama comum às jovens que se assustam diante do que não conhecem, ganha os ouvidos da Aldeia que vai processando, amadurecendo conceitos e adquirindo os parâmetros éticos e comportamentais requeridos pelo *socius Mêhĩ*; diferente do Canto anterior, onde o Homem-cachorrão pelo seu jeito e caráter aparece como uma ameaça real de violência reprovável contra as mulheres, aqui, apesar do medo coletivo que elas manifestam, os homens ganham o adjetivo positivo de sadios — *Jaahuum muuree* como sinônimo de “honesto, leve e sabedor da importância dele”.

As mulheres gritam seus medos juntas, o Canto amplifica repetidamente suas vozes no pátio apresentando suas perspectivas; o Canto funciona como um mecanismo onde as mulheres apresentando seus pontos de vista, compartilham publicamente suas angústias e pavores sensibilizando os outros sobre seus processos mais profundos; poder compartilhar coletivamente os temores e desafios inerentes de cada fase, parece um recurso muito eficiente tanto psicologicamente, como pedagogicamente; o tema soa no romper da madrugada no patio

onde todos, independentemente do sexo e da idade escutam, aprendem, lembram, perguntam e se formam juntos.

Na exegese, percebe-se que diante do desejo alheio e dos possíveis convites e aproximações dos homens, as diferentes formas de resposta dadas pelas mulheres serão acolhidas; *Hũhtê* exemplifica: “outro quer namorar, e ela não tá nem aí” - ficar estranha, não querer saber, recuar e se esconder por parte das jovens é uma possibilidade, e é a escolha delas que definirá o pleito; diferentemente dos Homens-cachorros do Canto anterior, aqui, os Homens-sadios nas palavras de *Hũhtê* são honestos e tem cabeça leve, são sabedores de seus valores e respeitarão as decisões que as mulheres tomarem.

Os Cantos estimulam os debates, conversas e trocas sobre os mais diversos assuntos, inclusive os de caráter subjetivo, nesse conjunto como temos apontado, o universo das mulheres em destaque; apresentado de forma coletiva através das músicas, os diversos conteúdos vibram na acústica da Aldeia, afetando toda a comunidade; ao abordarem temas sociais como esse, tão caros, delicados e comuns, os *Mêhĩ* acionam metodologias e pedagogias próprias auxiliando a sanar e equalizar a vida de todos.

4.7.5. Canto Pedaco de carne da Paca (*Itar Crakwỳ jarkwa*)

Rat xyỳ rat xyỳ hỳ hira hira Craaxyỳ

Rat xyỳ rat xyỳ hỳ hira hira Craaxyỳ

Hỳ xac cõt tô wamêê pryyy romooo mêê pet ti wỳỳrỳ

Hiiito rêê japyỳ mãã

Hiiimãã wacôôn nôôn càà jôôn hỳỳ

Me dá um pedaço de carne da Paca

Me dá um pedaço de carne da Paca

Atravessa que te dou um pouco

É logo ali na beleza dessa Mata

Me ajuda a atravessar

Quero um pouco desse couro

Exegese por Gregório Hũhtê

Rat xyy, cantado, se fala *ahxy*, que é pedir, pedindo, uma forma de pedir; é como alguém que tá dando as coisas e alguém que tá pedindo: — Dá pra mim um pedaço dessa Paca; *itar Crakwỳ* é um pedaço de carne da Paca, onde *Cra* é Paca, *xy* pode ser uma coisa que arde, e ao mesmo tempo significa sovinando.

Itar ou *hira* é uma coisa de presente, porque ele tem que dar é lá mesmo, porque se tá pedindo ele tem que dar o pedaço lá, no momento que você tá pedindo: — Me dá um pedaço agora; é uma conversa assim; *Kwy* é um pouco, um pedaço, a pessoa que tá pedindo diz: — Dá pra mim um pouco dessa Paca.

Há xa icot re ma há ihkwỳ é pedindo para as pessoas seguir atravessando o rio, o córrego, logo ali na beleza da Mata, ao lado do rio; então é ali que vai estar entregando o pedaço da Paca, nesse lugar.

Na segunda linha, *hã xa ikôt rê wa há ihkwỳ* é uma música como se fosse presente conversando com alguém.

Na terceira linha, tá pedindo pras pessoas seguirem atravessando, seguir atravessando, logo nessa Mata, na beleza dessa Mata: — É logo ali, na beleza do rio; uma forma de assim, uma mulher conversando com um homem.

Na quarta linha já é resposta, como se fosse a *cahae* [mulher] dizendo: — *Hiiito rêêê*, que já é: — Me ajude a atravessar, me dê um pedaço; uma conversa assim; *Itore* já fala “me ajuda” [a atravessar] e me dá um pedaço da Paca; é a consciência da *cahae*; *Japy* é no sentido de: “Então me leva no colo, me atravessa, me ajuda a atravessar”.

Bem aí no *ca*, fala do couro da Paca, pelo menos um pedaço, um pedacinho de couro; no sentido assim de *cahy*, onde *ca* é couro e *hy* é “me dá”; *inxo* já fala pedaço, e ao mesmo tempo significa adoçado; quando fala *inxoca* já é pedaço do couro [*kà hõ* = pedaço do couro]; então é isso que a música trata.

Na quinta linha, *nẽ imã inxô kà hõ*, já fala que ajudou ela a atravessar, e já vai dar um pouco, um pedaço de couro da carne, uma coisa assim; tá incluído o couro da Paca, já tá incluído, *inxô kà hõ*; a Paca está ali dentro, então *nẽ*, já fala “quero”, e *mã* já é pedaço; *inxô kà hõ* já é pedaço do couro da Paca, apareceu, então a conversa tá se tratando assim.

Essas músicas, o ritmo e o som são todas iguais, mas cada estrofe já muda, já muda o falado.

Palavras cantadas	Palavras faladas
--------------------------	-------------------------

Juwahêê riijôô hāj êê hāj êê

Mãã hamũũ xôô pyyyryyre heee

Deixa eu segurar na sua mão? Sim, pode sim

Deixa eu segurar na sua mão? Sim, pode sim

Feito Ratinho do rabinho compridinho

Exegese por Gregório Hūhtê

Se no cantar é *Juwahêê riijôô hāj êê hāj êê*, no falar usamos *Iju wa hi yō hãã hê hãã hê*; e enquanto no cantar é *Mãã hamũũ xôô pyyyryyre heee*, no falar é *Apê amxô japy ryre ata*. *Juwahêê riijôô*, no dia a dia a gente fala *ju* e *hāj êê hāj êê*, já fala *iju wa hi*; tá ilustrando que o Ratinho, vamos supor alguém conversando com Ratinho, e ele conversando se ele pode permitir pra pular e pegar no braço ou segurar, grudar no braço.

Hae hae já é uma resposta, dizendo “sim sim”, então é uma autorização para que ele poder pegar no braço; ele tá pedindo, pedindo, pedindo pra pegar no braço; *hae hae* é sim, sim; o *Mêhĩ* já fala assim *hae hae*, sim sim, pode pode; é uma aceitação das pessoas; ou fala não sei, não sei, ‘cê que sabe; é uma conversa assim nesse sentido, *hae hae*, é repetido também.

Hamu xo pyryyre tá dizendo aqui como fosse um Ratinho que pula, que pega no braço, que gruda no braço; ou pode dizer assim, como se fosse pessoa mesmo, gente, gente mesmo, conversando com alguém e dizer que agora ele transforma em Rato, Ratinho e pega no braço da pessoa.

Essa música já fala assim, é uma conversa de gostar de um ao outro, de eu gostar de outra pessoa, os que estão a fim de gostar, de namorar; *iju wa hi* é me segura, me gruda, ou dá a mão, me dá sua mão; *wa hi* é uma coisa de segurar na mão; *iju* é mão, *wa hi* já é segurar, ou grudar, dar a mão, uma coisa de cumprimentar, dar a mão, ou agarrar; quando gosta um ao outro sempre vai pegar na mão; e aqui é uma palavra que fala, “sim sim, pode”, positivo; também quer, também quer.

Amxô é Rato e *japy* é o rabo do Ratinho; *ryre* é o comprimento (*ry* é comprido e *re*, o diminutivo, então é compridinho; *ata* é o final da conversa, significa parecido, ou que nem; *apê* já é no sentido de você, você parece o Ratinho com seu rabinho compridinho.

Então aqui já fala do *Apê amxô japy ryre ata*, você parece com o Ratinho, é uma conversa assim: se transforma que nem o Ratinho, pega na minha mão, alguma coisa assim; *apê Amxô japy ryre ata* é um termo, uma palavra que a gente usa quando tá a fim de alguém, sempre falam assim.

Esticando o Canto

O Canto de nº 19, *Japy ryre* (Rabinho compridinho), é uma conversa de alguém que está gostando de outro alguém, é sobre “os que estão a fim de gostar, de namorar”; o Ratinho de Rabinho Compridinho, e sua mania de grudar em braço alheio, remete àquelas pessoas que, gostando de alguém, querendo ficar com aquela pessoa, fazem algo parecido.

O Ratinho e suas características são lembrados na conversa da pessoa que está querendo conquistar e namorar com alguém; *iju wa hi* é me segure, grude em mim, me dê sua mão assim como um Ratinho do rabinho compridinho; *wa hi*, ou *hahĩ*, como vimos, é cipó, é uma coisa bem amarrada, um jeito seguro de agarrar na mão ou no braço da pessoa — “*Mêhĩ* quando gosta um ao outro, sempre vai pegar na mão”, esclarece *Hũhtê*.

Sempre pedindo pra se agarrar em alguém, conversando e pedindo permissão, gostando, querendo ficar e namorar; posso pegar na sua mão; *hae hae* é uma resposta positiva, uma autorização para poder pegar no braço; *Apê amxô japy ryre ata* é uma provocação, uma comparação com o Ratinho, uma conversa assim: se transforme como o Ratinho e pegue na minha mão.

4.7.7. Canto Pele pintadinha (*Axê krór re jarkwa*)

Cajaa cajaaj ii hêê

Cajaa cajaaj ii hêêê

Haaxêêê croori reee

Cajaa cajaaj ii hêê

Haaxêêê croori reee

Cajaa cajaaj ii hêêê

Vou te flagrar, eu vou

Vou te flagrar, eu vou

Com a pele pintadinha

Vou te flagrar, eu vou

Com a pele pintadinha

Vou te flagrar, eu vou

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Cajaa cajaan ii hêê</i>	<i>Caha caha ijihê</i>
<i>Haaxêêê croori reee</i>	<i>Axê krór re</i>

Essa música tá dizendo assim: *caha caha ijihê*, que é palavra que leva à dominação, a formação de alguém, vigiando alguém pra achar, descobrir algo; na forma de enganar e desviar, e achar, como fosse homem ou mulher, é nessa palavra que se trata; então *caha* é uma palavra que fala assim, você, você, *ijihê*, se tu me achar, porque *i* já é o sujeito e *he* já é achar, dele achar, ou dela achar.

Por exemplo: o cara namora com alguém, o *apien* [marido] vai enganar, vai enganar e vai no lugar certo achar a *cahae* [mulher], encontrar, é isso aí que está se tratando, ou a mulher mesmo vai enganar o marido; mas porque já vai saber o zumzum de alguém que sua mulher tá com tal homem, ou seu *apien* tá com tal *cahae*, e ela (ou ele) vai ficar ligado, vai ficar de olho pra saber: — Não, agora eu vou dar o jeito de pegar; aí vai lá: — Encontrei, achei; então é isso que tá dizendo: — *Caha caha ijihê, caha caha ijihê*.

Quem tá falando *Axê krór re* pode ser homem ou mulher ao mesmo tempo; tá dizendo que pode ser roupa da sua mulher ou do seu homem, que é assim bem pintadinha a roupa, ou é pintura mesmo na pele, ou enfeite, aí pode se enxergar de longe e vai desviar, vai esconder, mas o outro tá vendo, tá sabendo, tá nesse sentido; ou pode estar falando assim que: — Você não vai me achar não, porque eu já conheço sua roupa, você vem de longe e eu já vejo, e vou esconder; e *Axê krór re* já é a roupa ou a pele de bolinha que tá vestido.

Axê krór re tá dizendo sobre a roupa da mulher que o marido já sabe; tá procurando quem tá com essa roupa, ou o que vai esconder, vai enxergar de longe; é sobre a pintura do sujeito, *axe* já é uma pintura, uma cor; *acroré* porque é bolinha, pintadinha, malhadinha; no sentido do que você vai estar vendo aquela pessoa com mesma roupinha ali longe primeiro, pra ele não enxergar você, tu mesmo já viu e já começou, porque tu já sabe que a roupa é dele mesmo, aí tu vai ver primeiro e antes dele ver você já esconde dele, pra ele (ou ela) não te achar; então essa terceira frase tá assim, tratando dessa conversa; sobre a pele pintadinha, alguma coisa por cima que vai estar demonstrando pra se ver de longe.

Esticando o Canto

No Canto nº 21, *Axê krór re* (Pele pintadinha), temos mais uma exposição que envolve a relação entre homens e mulheres, nesse caso entre marido e mulher e suas relações extraconjugais; a primeira frase, *Caha caha ijihê*, sintetiza do que trata o Canto, nas palavras de *Hũhtê* aqui está sendo apresentada a “forma de enganar e desviar, e achar, como fosse homem ou mulher”; e continua: “é palavra que leva à dominação, a formação de alguém, vigiando alguém pra achar, descobrir algo”; percebe-se em toda a explicação os dois pontos de vista sempre presentes, não só o de gênero, mas no sentido de achar e ser achado, vigiar e ser vigiado, despistar e ser despistado.

Na segunda parte do Canto temos a frase *Axê krór re*, que fala sobre a roupa ou a pele de bolinha que o outro está vestindo; *acróre* é bolinha, pintadinha, malhadinha, *axe* é uma pintura, uma cor, é sobre a pintura do sujeito; *Hũhtê* ainda indica que “essa conversa sobre a pele pintadinha — é alguma coisa por cima, que vai estar demonstrando pra se ver de longe”. Então temos aqui a continuação da trama, no sentido de querer saber sobre o outro algo que ainda não se sabe, e sobre os jeitos de se fazer isso, de descobrir: “você vai estar vendo aquela pessoa com mesma roupinha ali longe primeiro”, sem ser visto(a) vai poder ver — “pra ele não enxergar você, tu mesmo já viu e já começou [...] e antes dele ver você já esconde dele, pra ele não te achar”.

Durante as explicações as perspectivas parecem girar enquanto *Hũhtê* elabora sua análise, a mulher ou o homem, quem está escondido e está procurando, quem está com essa roupa, quem vai enxergar de longe, quem está vendo, quem está sabendo.

4.7.8. Canto do Cesto *Cajpó* das mulheres (*Cajpó jarkwa*)

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Wajaaa paaa mããã cajhêêê pooo tuwaa tii

Pyynêê tooo mōōō

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres
 Quem são aquelas mulheres
 Carregando seus lindos e grandes *Cajpó*
 Sempre andando com eles

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa</i>	<i>Hã hê jũm ata</i>
<i>Wajaaa paaa mããã cajhêêê pooo tuwaa tii</i>	<i>Te-kôjker-ti-pyr</i>
<i>Pyynêê tooo mōōō</i>	<i>Nê to mō</i>

Essa música tá falando das pessoas, dos sujeitos; é o sujeito levando, é o sujeito levando uma Cesta que a gente, na nossa língua, a gente fala *Cajpó*; *Cajpó*, que é feito de talo de Buriti, porque aquilo ali é muito respeito; no mundo do Krahô, do princípio pra cá, aquela cestaria é considerada, e quem pode ter aquela Cesta é a *cahae* [mulher] pra colocar lembranças com quem já namorou, aquela música tá falando sobre isso; aquela lembrança daquela pessoa tudinho tá na Cesta.

Então, já fala das pessoas, das pessoas, a indicação é assim; tem aquela pessoa, *jumata*, que fala assim: — Quem é aquela pessoa? Já *hahe* é uma forma de dizer: — É aquela pessoa; *hê jũm ata* é uma pergunta, quem é aquele? *Mã* é aquele; *mata* são aquelas pessoas que você ainda não conhece, que você não conheceu, *jũm ata*, daí aqui vem repetindo, repetindo; *hã hê* é o sinônimo de quem é, quem são essas pessoas, no plural; aí só tá falando das *cahae*; tá dizendo, explicando sobre as *cahae*; porque só *cahae* que usa a Cesta, então elas sempre tão com aquela Cesta aqui, o *Cajpó*; no canto é: *cajhêêê pooo*; grande e lindo *Cajpó*, Cesto das mulheres.

Vai falar da beleza, quando fala *tuwaa tii*, sobre a grande beleza daquele novo e lindo *Cajpó*; quem são aquelas mulheres (pessoas) carregando o *Cajpó*.

O *pyr* já tá sempre com o *Cajpó*, no sentido de ser segurado, pego; o *Cajpó* tá sempre com aquelas pessoas segurando eles, andando, caminhando, levando o *Cajpó*; sempre andando com o *Cajpó*, sempre levando na mão, sempre com ele; sempre andando com ele, levando na cabeça e andando, carregando; *to mō*, onde *to* é *Cajpó*, e *mō* é andar.

Então, aqui tá falando da beleza, fala na importância do *Cajpó*, porque o *Cajpó* é só relacionado com *cahae* mesmo; então já tá dizendo e explicando que é só as *cahae* que usam, e são elas

que fazem o *Cajpó* delas; esse objeto, naquele tempo, era muito considerado porque quem podia usar era só as moças, moça nova; esses *kenré* [miçangas] que usava, colar, todos esses adornos especiais que a gente faz desde aquele tempo era considerado; são só as *cahae* que guardam, são só as *cahae* que usam.

Pra amarrar o *Cajpó* sempre vem a cordinha de linha de Tukum, que vai ser trançado assim de três linhas, bem bonito, bem bonito; porque ali em cima pra amarrar, aquele nozinho que as *cahae* fazem, não é todo mundo que consegue fazer não, só elas que sabem, é só elas que sabem; se alguém mexeu, vai fazer errado, e ela vai saber, ela vai descobrir: — Quem é que mexeu no meu *Cajpó*?!

Então é a beleza do *Cajpó* que estão falando aqui; da importância do *Cajpó* mostrando as *cahae*, que só *cahae* que usa, *homre* [homem] não; eu não posso ter *Cajpó*, aí é contra a lei, não pode.

Naquele tempo, esses colares que a gente sempre usa, esses enfeites que a gente sempre usa e têm um adorno especial que é só dos *me homré* [homens], *puje* [mulher] não pode usar, mas aquele colar que o homem usa pode dar para aquela mulher, e aquela mulher sempre guarda pra ela no *Cajpó*, uma lembrança, fica lembrando: — Ele deu colar, vou guardar, vou lembrar; então ela tá falando sobre algum namoro; algum colar que recebe do *homré* tem que guardar pra ela, de lembrança.

Esticando o Canto

A música nº 26 dos Cantos da Madrugada traz à cena a relação das mulheres *Mehĩ* com seus *Cajpó*²¹¹ (Cesto das Mulheres); feitos de *ita* (taquara) ou talo de Buriti, se diferenciam de outros Cestos pelo formato, pelo material e por contarem com uma tampa que pode ser amarrada com os finos fios de Tukum que a circundam; os *Cajpó* são muito respeitados, de uso exclusivo das mulheres, que guardam em seu interior aspectos sutis e íntimos do campo subjetivo feminino — o canto traz ensinamentos profundos, para homens e mulheres, sobre a vida emocional e psicológica das mulheres.

Hã hé jũm ata é a pergunta que se repete no início do Canto: quem são aquelas pessoas que você ainda não conhece, quem são aquelas mulheres carregando seus *Cajpó*? A pergunta abre e conduz a perspectiva de toda música, como que deixando um grande espaço para que todos façam esse questionamento e pensem a respeito — quem são aquelas mulheres?

²¹¹ “Para guardar objetos menores e não perecíveis, como miçangas e sementes para a confecção de colares e adornos, usa-se um cesto feito com fitas do talo de buriti, chamado *Kajpo* ou *Kaxpo*. Esse cesto tem formato quadrado ou retangular e pode ser confeccionado com o trançado reto ou diagonal. Há diferentes tipos de técnicas de trançado, algumas mais simples e outras que apresentam maior dificuldade de confecção, devido aos intervalos entre as fitas.” (LADEIRA, 2012, p. 109)

O Canto fala da beleza e da importância dos grandes cestos *Cajpó* que as jovens mulheres carregam, sendo que *to é Cajpo*, e *mõ é andar*; os *Cajpó* estão sempre com elas, andando com elas, sendo levados pra lá e pra cá, segurados por suas mãos ou atravessados em seus corpos; às vezes os carregam na cabeça; os *Cajpó* são grandes e novos como as mulheres que os portam, são muito considerados e são as próprias mulheres que os confeccionam; a cordinha de linha de Tukum que amarra a tampa do *Cajpó* o diferencia de outros cestos, como o *Caha*, que não contam com tampas.

Numa sociedade coletiva como uma aldeia *Mêhĩ*, não existem muitos espaços individuais; o *Cajpó*, com sua tampa e cordinha pra amarrar, parece representar de certa forma essa possibilidade de um lugar mais reservado só da mulher; onde ela pode, enquanto sujeito, guardar lembranças especiais, algum tipo de segredo de sua vida pessoal mais íntima — o *Cajpó* diz respeito a essa subjetividade amorosa das mulheres.

Existem adornos especiais que só os homens podem usar e às vezes o namorado amante dá de lembrança para a namorada um desses colares de seu próprio uso, para que não seja esquecido; o presente costuma ser guardado dentro do *Cajpó*, e volta e meia cumpre seu papel de acionar memórias e alimentar afetos que muitas vezes já estão longe.

Esse Canto traz partes bem profundas da vida amorosa das mulheres enquanto sujeitos singulares com suas histórias, recordações, sentimentos e paixões; o *Cajpó*, muito além de um objeto apenas de uso material, também é um sujeito que se relaciona diretamente com a mulher, nele são guardados segredos e lembranças, com ele são compartilhadas algumas saudades e esperanças — no *Cajpó* reside um pouco da complexa vida emocional das mulheres.

4.7.9. Canto do *Kôjker*

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Wajaaa paaa mããã côój queerê tii pyy nêẽ

Tooo mōõõ

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres
 Quem são aquelas mulheres
 Carregando seus lindos e grandes *Kôjker*
 Sempre andando com eles

Exegese por Gregório *Hũhtê*

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa</i>	<i>Hã hê jũm ata</i>
<i>Wajaaa paaa mããã côôj queerê tii pyy nêê</i>	<i>Te kôjker ti pyr</i>
<i>Tooo mōōō</i>	<i>Nê to mō</i>

O nome do instrumento, falou do *Kôjker*, não é um instrumento musical mas sempre é usado pela *cahae* [mulher] que é *Hôkrepôj* [Cantora], aqui já fala, e aqui já muda; no início é o mesmo²¹², igual, e aqui já fala do *Kôjker*, que é igualmente como o *Hahĩ*; *Kôjker* é confeccionado pelos *me homré* [homens] de Pau-Brasil — até que eu alcancei de ver na Cachoeira — aí damos para as *Hôkrepôj*.

Aquela *Hôkrepôj* que recebe o *Kôjker*, ela é chique, ela é famosa, ela é importante, ela é cantora, ela é sábia, ela é considerada, então aqui já tá falando, falando sobre as *cahae*; a potência é a mesminha do *Hahĩ*, o uso, quem recebeu tem que lembrar, ir lembrando da cantoria, respeitar, respeitar.

Eu cansei de ver as mulheres usando *Kôjker* na Cachoeira [Aldeia] mesmo; Sandra *Majôj* utilizou todas as espécies musicais que pertencem à mulher cantora; ela foi ótima cantora que acelerou seu povo — já faleceu também, mas ela recebeu [o *Kôjker*] quando tava mocinha, e ela foi uma Cantora bem considerada porque ela não vai fazer uma besteirinha no meio do povo, ela não pode falar mal, falar besteira assim no meio do povo, ou com a comunidade conversando não pode entrar, não pode participar, tem que andar assim limpo, resguardado; no lugar que todo mundo junta, que a comunidade junta, no *Wythy*, vai comendo do jeito que o *Mêhĩ* vai comendo, junto, ela não pode nem entrar, não pode nem entrar; não pode sujar a mão, porque se comer ali junto com o grupo pode ter outras *cahae* que não sabem cantar, que não têm aquela inteligência na cabeça, e se meter a mão primeiro na comida, às vezes ela [a Cantora] pode já pegar em cima dela, no lugar em que as outras *cahae* pegou, aí já vai incorporando, incorporando aquela vida da outra *cahae* que não tem a sabedoria, aí pode

²¹² Refere-se à música anterior.

atrapalhar no intelectual dela pra não cantar bem; então ela sempre fica longe, longe, aí só pode comer na casa dela pra ficar com a voz limpa, a voz limpa; mas é só no momento que tá todo mundo ali, só naquele momento que ela não pode fazer, mas assim, chegando nos parentes, chegando nos irmãos ela pode ficar normal, pode comer normal.

Hoje em dia as *cahae* não têm aquele interesse, mas nunca parou também, as *cahae* sempre cantam, sempre cantam; fica com vergonha de cantar sozinha, fica com vergonha de cantar alto, mas é porque não aprendeu; agora, a que aprende não fica com vergonha não.

Kôjker é feito de Pau-Brasil, é só *me homre* que sabe fazer, amarra bem mesmo pra ficar assim bem assegurado mesmo; *Kôjker* é parecido com pente, é pendurado com fio de Tucum atrás nas *cahae*, é igual mesmo do *Cadle*; quando fala *py*, é pegar, pegando nele, carregando o *Kôjker*; levando no corpo, *to mō*, andando com ele no corpo; pra *puje* [mulher] tem *Hahĩ*, *Kôjker* e *Cadle*, tem três, sempre andando com eles.

Esticando o Canto

O Canto de nº 27, do *Kôjker* (Instrumento das Mulheres), é praticamente idêntico ao Canto do *Cajpó* que acabamos de analisar; na letra o que muda é apenas o personagem principal, que aqui passa a ser o *Kôjker*, instrumento ritual das cantoras *Mêhĩ*; *Hũhtê*, aproveitando o espaço dessa exegese, aprofunda ainda mais os conhecimentos sobre o *Kôjker* e sua relação com as mulheres cantoras; isso nos faz imaginar quanto “pano pra manga” tem dentro de um único canto, no sentido de que cada exegese pode ser elaborada de infinitas maneiras dependendo do repertório, do foco e da inspiração do(a) professor(a) comentador(a); ao serem cantadas, as músicas deixam seus motes no ar, e na acústica sempre viva da Aldeia eles serão repetidamente escutados, manuseados, pensados e expandidos em conversas e trocas diversas dentro da comunidade.

O início é idêntico ao Canto anterior e traz a mesma questão: quem são essas mulheres? Só que agora diz assim: quem são essas mulheres carregando seus *Kôjker*? Mesmo sem produzir som aparente, o *Kôjker* é considerado um “objeto-instrumento”, pois ele está ligado aos Cantos e às Cantoras, participando ativamente do fazer musical.

O *Kôjker* é talhado no Pau-Brasil e só os homens sabem confeccioná-lo; na forma, ele se parece com um pente que fica pendurado às vezes junto com penas, ou unhas de veado, sementes ou miçangas, num fio vegetal feito da fibra do Tucum; o *Kôjker* é usado do mesmo modo que o *Hãhĩ* e o *Cadle*, são professores e asseguram a força e o dom das cantoras; todos eles são usados circulando transversalmente o corpo da mulher — *Hũhtê* confirma as

semelhanças: “*Kôjker* é igualmente como o *Hahĩ*; a potência é a mesminha do *Hahĩ*, o uso; quem recebeu tem que lembrar, ir lembrando da cantoria, respeitar, respeitar”.

Aqui é possível perceber mais uma vez o entrelaçamento entre masculino e feminino; o homem confecciona o *Kôjker* e é a mulher que o usa; sua natureza, assim como a do *Hahĩ* e do *Cadle*, é masculina, pois é feita de fibras fortes que envolvem o tórax das mulheres-cantoras, apoiando-lhes a “segurar as ondas”; os três instrumentos têm a qualidade da firmeza em destaque, dando a segurança necessária para o cantar.

Ao receber o *Kôjker*, a jovem cantora passa a ter grande prestígio na Aldeia — “aquela *Hôkrepôj* que recebe o *Kôjker*, ela é chique, ela é famosa, ela é importante, ela é cantora, ela é sábia, ela é considerada”; ao lembrar das muitas mulheres que viu usando *Kôjker* na Aldeia Cachoeira de sua infância e juventude, *Hũhtê* destaca a grande cantora Sandra *Majôj*, já falecida mas que por sua conduta e talento “acelerou seu Povo”; ela “utilizou todas as espécies musicais que pertencem à mulher cantora”; dentre as regras que as Cantoras devem adotar junto com seus instrumentos rituais para dar conta do recado foram mencionadas: não conversar bobagem ou falar mal dos outros, se resguardar de frequentar ambientes com muitas pessoas como o *Wythy*, não comer junto com pessoas que não sejam da família, se manter afastada de tumultos e movimentos, isso tudo para andar limpo e ter boa voz, preservando a inteligência da cabeça pra sempre saber cantar com coragem — “se fica com vergonha de cantar sozinha, fica com vergonha de cantar alto, é porque não aprendeu; agora, a que aprende não fica com vergonha não”.

4.7.10. Canto do Bem-te-vi (*Rãrãj ti jarkwa*)

Jaa rãã rãã têê rêê Hõõ côô jaamããr rãã too xaa

Jaa rãã rãã têê rêê Hõõ côô jaamããr rãã too xaa

Porooo criiiret xaa Porooo criiiret xaaa hỳỳ

Porooo criiiret xaa hỳỳỳ

Grande Bem-te-vi sempre ali dando rasantes no rio

Grande Bem-te-vi sempre ali dando rasantes no rio

Ali ele pequenininho sempre assim mesmo

Ali ele pequenininho sempre assim mesmo

Palavras cantadas	Palavras faladas
<i>Jaa rãã rãã têê rêê Hõõ</i>	<i>Tamã rãrãj ti</i>
<i>côô jaamããr rãã too xaa</i>	<i>Hõ cô jamãr to xa</i>
<i>Porooo criiiret xaa hỳỳ</i>	<i>Pori increre xà he</i>

Exegese por Gregório Hũhtê

Rãrãj ti, o grande Bem-te-vi, as cantigas são parecidas mas já vai ser diferente; o Martim Pescador vai voando assim bem retinho sobre a água, e o Bem-te-vi não, a música tá dizendo que ele vem e volta, e retorna lá pro seu lugar, sempre com sua velocidade, *têê*; ali ele fica, ali nesse lugar (*xà*), ele fica de pé; é assim a vida dele que tá contando.

Rãrãj ti, o grande Bem-te-vi que gosta de dar rasante na água do rio pra achar os Peixes; é isso que a música tá dizendo.

Esticando o Canto

Na música nº 31, última do Conjunto de Cantos da Madrugada, temos como personagem principal o Bem-te-vi (*Rãrãj ti*); reparem que de todas as exegeses essa foi a mais sucinta, e existe um motivo para isso, que apresentaremos logo mais — mas primeiro vejamos o que nos disse Hũhtê na exegese: ele inicia comentando sobre a semelhança desse Canto com o do Martim Pescador (*Tep krit ti*); apesar de serem parecidos, os dois cantos estão justamente mostrando suas singularidades e se diferenciando enquanto espécies distintas; apesar de ambas serem aves do partido da Chuva, *Catamjê*, e de habitarem lugares com muita água — onde interagem com o rio, se alimentam do rio e se divertem no rio —, o canto chama a atenção para uma diferença sutil entre eles, que são as técnicas e estilos de seus voos; enquanto o Martim Pescador voa em linha reta e paralela sobre a água, o Bem-te-vi fica num vai-e-vem

característico, com certa velocidade específica e retornando sempre para o mesmo lugar onde pousa e fica de pé; assim ele canta porque assim é a vida dele, e a música está contando.

Porém, a prof^a *Prũmkwỳj* nos narrou um conflito ancestral existente entre o Bem-te-vi (*Hetycy*) e as mulheres *Měhĩ*; a questão envolve um certo desprezo e implicância da ave pelo sexo feminino; *Prum* explica que a desavença vem desde a origem, o próprio nome do Bem-te-vi na língua revela a tensão: enquanto em português escutamos as palavras “Bem-te-vi, Bem-te-vi”, em Timbira eles escutam “*Hetycy, Hetycy*”, que designa o órgão sexual feminino, mas de uma forma depreciativa; segundo ela, esse termo é como um xingamento contra as mulheres, e esse é o motivo das *Měhĩ* terem a maior “bronca” com esse passarinho malcriado e abusado.

Desse tempo pra cá, que as árvores não falam mais, os passarinhos também não falam mais; grito a gente escuta, como esse aqui [do Bem-te-vi], até hoje faz essa palavra *Hetyky hetyky*, ele não soube mais falar a palavra e começou a cantar essa música, essa cantiguinha deles que canta.

O passarinho do peito amarelo, *Cupẽ* fala é que Bem-te-vi, né, já falando o problema; bem que eu te vi, o passarinho, o nome dele já explica que ele xinga a gente, o nome de mulher, ele fala da nossa parte íntima; talvez ele viu alguma pessoa que não depilava e aí ele viu o periquito da mulher e falava assim: “*Hetycy, Hetycy*”, ficava xingando as mulheres; as mulheres Krahô não gostam desse passarinho, não gostam porque ele fica xingando a gente e aí a gente não gosta; antigamente, quando os pássaros conversavam, ele era o que carregava recado para outros passarinhos; passando dentro do rio tinha umas mulheres banhando, então ele começou a ver as partes íntimas das mulheres e começou a falar que era preta e ele não gostava; porque ele viu a mulher desse jeito, aí ele foi embora.

E é o macho que fica xingando as mulher; a fêmea é esse gritinho, fica só: “*Paa, paa*”; mas o macho fica gritando, só falando *Hetycy* todo dia, e não abusa, e é a cantiga dele que Deus já deixou pra ele, pra não esquecer das *cahaere* [mulherzinhas].

(Creuza *Prũmkwỳj* Krahô)

Quanto comentei sobre esse depoimento da *Prum* com *Hũhtê*, ele confirmou que é isso mesmo, e que foi justamente por se tratar de um assunto que envolve questões íntimas das mulheres que ele, enquanto homem, não ficou à vontade de contar para uma mulher *cupẽ* essa epistemologia do Canto do Bem-te-vi (*Hetycy*).

CAPÍTULO 5 – Repertório do *Pêhàre* (Xexéu): *Awcaahiti Jarkwa* (Cantos da Madrugada)



Figura 43 – Cantoria ao amanhecer na Aldeia Pé de Coco, 2014. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Todas as músicas são consideradas como *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*, é por isso que quando a gente canta, a gente tem que levar a sério, pra poder cantar da forma que ela é feita; você não pode falar dedo do pé trocando pelo cabelo, não pode; da forma que ela é feita, você deve levar a sério cantando; porque é consideração, é um respeito; por isso que quando *Pêhàre* [Xexéu] foi atrás dos animais, conversou pessoalmente, pra poder ver se os animais aceitassem cantar sobre eles, então tá sobre esse mapa, esse conjunto. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, out. 2024)

Como estivemos analisando e comentando até aqui, a organização exata dos cantos que os *Mêhĩ* mantêm de pé traz mapas importantes de um conhecimento originário não-humano. Nesses repertórios-mapas, diversos sujeitos em rede dialogam, festejam e se fortalecem mutuamente; as principais temáticas das questões humanas vêm à tona em escrituras ancestrais, mescladas com a própria diversidade de mundos — suas perspectivas de cima das copas das árvores, planando sobre águas, vindos do alto do céu ou com medo dos homens; todos ampliam seus próprios parâmetros uns dos outros; se para nós ainda não é possível ler de forma clara o

que esses mapas indicam, o reconhecimento de que eles existem inscritos na arqueologia sonora de um povo como os Krahô parece ser um exemplo importante para reafirmar que nas *Me increr* e demais oralidades se encontram seus referenciais teóricos e epistêmicos — as ciências da Terra.

Quando *Hũhtê* diz que as músicas do grupo são como *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn*, entendo que seja devido às relações recíprocas de solidariedade que mantêm e não propriamente enquanto relações de nomes, até porque são seres-nomes de uma mesma metade, enquanto pelo que compreendemos *Pĩnxwỳj* e *Hõpĩn* seriam cruzados. Pela perspectiva colocada até agora podemos dizer que as famílias de cantos são formadas por sujeitos que possuem vínculos estreitos e respeitosos no Território; as famílias são redes que de alguma forma se identificam e se fortalecem mutuamente; dizem que quando esses sujeitos do canto escutam sua música na voz do Coral de Mulheres, eles entendem, se identificam e se alegram bastante — a música tem o poder de acionar, ou “ligar”, a rede, fortalecendo-a.

Tem música que canta sobre Bem-te-vi, se ele começar a cantar no mundo que ele tem até agora, vai entender o que o Krahô *Mêhĩ* tá cantando sobre ele e vai animando; então na verdade o Xexéu, que cantou essas músicas, esse número de músicas — foi uma aceitação de todas as espécies. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

Com certeza existem inúmeras outras conexões que não conseguimos sequer sonhar ainda, mas algumas mais evidentes aprendemos a identificar por serem da metade *Catàmjê*; todo esse conjunto é de seres que habitam em ambiente de Mata, espécies típicas desse lugar: as pequenas felinas, a Oncinha e a Jaguatirica bem disfarçadas por entre as moitas menores conseguindo bons alimentos; o grande Guariba com sua voz vinda do alto das grandes árvores encontradas só ali; o Veado Mateiro grande, sempre descendo pela sua trilha na Mata; o Macaco grande que na verdade é a Onça-Pintada, a mais temida do lugar; o Jaó grande com seu canto inconfundível; o peito branco da Paca, que gosta de se esconder nos barrancos argilosos nas ribanceiras dos rios; e aqueles que já têm ligação direta com o escuro da noite e com a cor preta, e nesse caso aparecem: Arara Azul, Onça Preta, Criaturinha da Noite ou Ratinho da noite; e os que além de tudo trazem o corpo pintado com listras horizontais, desenho típico dos *Catàmjê*: Quati, Abelhas, Marimbondos Asa Branquinhas; Tatu Peba Grande, o Tatuzinho; e ainda o grupo mais ligado às águas, caso do Camaleãozinho d’água; da Grande Cegonha Marrom; do Martim Pescador; e poderíamos também analisar as qualidades de cada

um, como as de pescar fácil ou da força e da medicina trazida pela Grande Barreira de Saúvas Pardas; são inúmeros trançados existentes e possíveis, e tudo ainda para se aprofundar.

Mas o mais surpreendente para mim foi ver que esse conjunto de cantos da madrugada é todo ele feminino; mesmo depois de sabermos que se tratava de um repertório da metade *Catàmjê*, e logo da Lua, da chuva, da fertilidade, não imaginava que traria um foco tão exato assim; em um conjunto de 31 cantos, todos que tratam de “relações ou assuntos humanos” estão ligados às mulheres; sentimentos, desafios e ensinamentos voltados à elas são cantados no *Cà*, mas para todos indistintamente, todos escutam e todos aprendem; o Conjunto de Cantos da Madrugada traz a sabedoria feminina da *Cuhkõn-Cahae*, a Mulher-Cabaça, orientando a vida de forma coletiva; aqui também os acordos éticos requerem pessoas empáticas com o mundo e com o mundo de dentro da aldeia; tudo isso é cantado e lembrado muitas e muitas vezes durante a vida das pessoas; ninguém pode fechar os olhos da escuta, ninguém fica imune à acústica do lugar.

Nos cantos que envolvem as mulheres, aparece o enorme medo que sentem pelos homens *Cupê*, retratados nos *Caititus* barulhentos com suas armas de fogo; os ensinamentos sobre os cuidados que a mãezinha de primeira viagem deve ter, de como deve carregar e embalar seu filhinho; a força do *Hahĩ*, instrumento especial das cantoras e também faixa de carregar bebês, trazendo suas qualidades de Cipó de quem sabe abraçar e se agarrar; os segredos de algum amor guardados dentro do *Kajpo*, cesto que só as mulheres jovens usam; a importância e os significados do *Kôjker*, instrumento especial das cantoras; o saber ficar alerta aos homens “cachorros” e sem respeito com elas; a gestação e as muitas filhas que formam a Mata de *Caxat*; os presentes gostosos recebidos de algum namorado, como um pedaço de carne da Paca; o tronco do *Ture* liso trazendo suas propriedades escorregadias para o sexo e o parto; o flerte do Rabinho compridinho querendo pegar na mão, gostando daquela pessoa; o disfarce e a vestimenta da pele pintadinha, a desconfiança e a decisão de ir ver pra saber; o xingamento no nome do Bem-te-vi, a implicância dos homens com as mulheres sempre e sempre.

Então eu acho que *Pêhàre* já colocou pra nós e até hoje nós podemos estar continuando, continuando; as músicas falam a fala do Universo, todos esses astros que existem no Universo, essas coisas que nós temos nome na língua, elas também fazem parte, fazem parte; então acho que *Pêhàre* já colocou pra nós essa informação, e até agora a gente vai continuar. (Gregório *Hühtê* Krahô, Goiânia, 31 de julho, 2023)

5.1. Conjunto de 31 Cantos da Madrugada (*Awcaah̄ti Jarkwa*) na íntegra²¹³

Os Krahô que sabem ler *Mêh̄i jarkwa* é só colocar essas músicas no DVD, no celular, pode pegar e começar a acompanhar e vai dar certinho onde é que vai e volta, onde que vai e volta. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, jul. 2022)

5.1.1. *Nã tôcô rah̄i jarkwa* (Canto dos Caititus barulhentos ou Vocês vão chorar)

Nã tôcôcô raah̄ĩ

Nã tôcôcô raah̄ĩ he h̄ĩ

Nã tôcôcô raah̄ĩ

Nã tôcôcô raah̄ĩ he h̄ĩ

Huupẽẽ hẽẽ cuuxêê nã rêê

Huupẽẽ hôôôtihi caarõõ hõõ hõõ

Vocês vão chorar

Vocês vão chorar e chorar

Vocês vão chorar

Vocês vão chorar e chorar

Cupẽ com suas armas de fogo

Com sua zoada barulhenta

Feito bando de Caititus

5.1.2. *Ture Curati jarkwa* (Canto do *Ture Liso*)

²¹³ obs. na revisão pós banca serão acrescentadas todas as repetições conforme a gravação;

Hêhêê curààtii curààtii jaahêê hee hêêê hee
Hôôhaa nããtuure huuroo tiihii jaaahê
Hôôhaaaa nããtuure huurooo tii hiii jaaahêêê heee

Eu liso muito liso para sempre liso eu
 Com as qualidades do *Ture* igualmente liso
 Com as qualidades do *Ture* igualmente liso sim siiim

5.1.3. Wacõ Hõõ re jarkwa (Canto do Quati e Abelha)

Jaacõõ hõõ reec quêêree mãã jõõroom moo
Jaajy` hãã y`
Jaacõõ hõõ reec quêêree mãã jõõroom moo
Jaajy` hãã hy`
Hããã mããã jõõõrooom mo Jaaa jy` hããã hy`
Hy` jõõõ room mooo jaaa hy` hããã hy`

Quatis e Abelhas na Mata procurando
 Encontrando achando
 Na sua Mata mexendo procurando sempre
 Encontrando tem, tem mesmo

5.1.4. Hô pôôre jarkwa (Canto do Marimbondo Asa Branquinha)

Jaacôô hóô pôôr rôre mãã jôôrom moo jaajyÿ ããhyÿ
Jaacôô hóô pôôr rôre mãã jôôrom moo jaajyÿ ãããhyÿÿ
Hããã mããã jôôôrooom mãããjyÿÿ hyÿÿ hyÿÿ
Hyÿÿ jôôôrooom moo jaajyÿ hyÿ hyÿ

Marimbondo Asa Branquinha na sua Mata sempre procurando e encontrando

Marimbondo Asa Branquinha na sua Mata sempre procurando e encontrando

Na sua Mata mesmo, dele mesmo

Procurando mesmo na sua Mata sim

5.1.5. Pàn Tygre jarkwa (Canto da Arara Azul)

Hiipaarêê jôôcàà Hiipaarêê jôô càà
Hiipaarêêê jôôôcààà Hiipaaarêêê jôôô cààà
Hiiipaaarêêê jôôôcààà Pàànàà tyccyy càà
Hiipaaarêêê jôôôcààà Pàànààà tyccyyy cààà

Minha perninha bamba minha perninha bamba

Minha perninha bamba minha perninha bamba

Canto da Arara Azul da perninha bamba quem quer

Canto da Arara Azul da perninha bamba quem quer

5.1.6. Ropor Tygre jarkwa (Canto da Onça Preta)

Haarêêrêê rêê paa haaa rêêrê rêê paa
Haarêêrêê rêê paa haaa rêêrê rêê paa
Haaarêêêêêê rêê paaa haaa rêêê uuuu côôô
Caahààc ri hõõõ côôô nãã rêêrêê
rêêpaa

Atravessando sempre, atravessando sempre
 Atravessando sempre, atravessando sempre
 Atravessando sempre por sobre as águas do rio
 Pequeno Camaleãozinho sou, vou atravessando com meu jeito
 Por sobre as águas do rio

5.1.9. Awxet ti jarkwa (Canto do Tatu Peba Grande)

Haaxêêttê rii cwỳỳ hỳỳ haaxêêt tê riicwỳỳ
Hỳỳ haaxêêt te riicwỳỳ hỳỳ haaxêêt te riicwỳỳ
Haaaxêêêt têê riicwỳỳỳ hỳỳỳ creee nããã
Jõõõ criii criiit ti riicwỳỳỳ

Peba grande ali andando, Peba grande andando
 Ali andando, Peba grande ali andando
 Grande Peba sou, ao redor de minha toca vou andando
 Pisando e fazendo barulho vou

5.1.10. *Jôra ti jarkwa* (Canto do Grande Tatuzinho)

Jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ
Jôôraattê riicwỳỳ hỳỳ jôôraattê riicwỳỳ
Jôôô raaat têêê riicwỳỳỳ hỳỳỳ creee nããã jôôô
Cràààcràààc riicwỳỳỳ
Hỳỳ jôôraat tê riicwỳỳ
Hỳỳ jôôraat tê riicwỳỳ

Grande Tatuzinho ali andando, grande Tatuzinho andando
 Ali andando, grande Tatuzinho ali andando
 Grande Tatuzinho sou, vou andando ao redor de minha toca
 Fazendo ruídos e andando
 Vou andando, grande Tatuzinho sou
 Vou andando, grande Tatuzinho sou

5.1.11. *Jatehe Cucàrèrè jarkwa* (Canto Perninhas Listradinhas)

Jaateehee cuucàrèrèree jaateehee cuucàrèrè ree
Jaaateeheeee cuucàrèrèrèrè ree mã pôôôxyyy jatte
Hee cuucàrèrèrèrè ree

De perninhas listradinhas de perninhas listradinhas
 De perninhas listradinhas somos as Abelhas daqui
 De perninhas listradinhas

Ou, com o sujeito subentendido:

De perninhas listradinhas de perninhas listradinhas
 De perninhas listradinhas somos desse lugar
 De perninhas listradinhas

5.1.12. *Xonti jarkwa* (Canto do Raposão)

Wêê xootêê hêê nêê hêê
Wêê xootêê hêê nêê hêê nêê
Wêêê xoooteêêê hêêê nêêê
hêê wêê xootêê Hêê nêê

Aquele Raposão sem vergonha sim
 Aquele Raposão sem vergonha mesmo
 Aquele Raposão sem vergonha sim
 Aquele Raposão sem vergonha mesmo

5.1.13. *Capriti jarkwa* (Canto da Grande Cegonha)

Hããhỳỳ hãã hỳỳ hicaapôôj jô
Hicaapôôj jôô hãã
Cỳỳhỳỳ rũũm muu rii cỳỳhỳỳ rũũm mũũ rii
Mãã waaapriittire hiicwỳỳnũũ curom moo hoo

De asas abertas venho do alto
 Venho do alto, grande Cegonha sou
 Com minhas grandes penas marrons

Caminhando vou

5.1.14. *Caxat re jarkwa* (Canto da Filha da *Caxat*)

Jôô ruu wee jôô jôô ruu wee jôô hô hôô

Jôô ruu wee jôô jôô ruu wee jôô hô hôô

Mããã hiiipa caaxàt tã ree côôô

Mããã hiiipa caaxàt tã ree côôô hôô hôô

Um fruto estou gestando, um fruto estou gestando

Um fruto estou gestando, um fruto estou gestando

Eu mesma filha da Mata de *Caxat*

Eu mesma filha da Mata de *Caxat*

5.1.15. *Hanãre jahê hê jarkwa* (Canto da Mãezinha cuidando)

Haanããree jaahêê Haanããree jaahêê hêê

Nãã caaj êêê caaj êêê

Haanããree ree jaahêê

Mã jaj hêê paj hyyryy

Mãezinha cuidando, mãezinha segurando

Ninando até acalmar

Mãezinha sempre cuidando, carregando

Abraçando seu filhinho feito cipó

5.1.16. Cupa te kà jarkwa (Canto com medo deles)

Jaahũũm mũũree jaa hũũm mũũ ree
Cupahỳỳ te cààhỳỳ cupa hỳỳ te càà
Hỳỳ cupaaahỳỳ te càà
Cupaaa hỳỳ te càà hỳỳ cupaaa hỳỳte càà
hàà

Homens sadios, homens sadios ali
 Gritamos com medo deles, gritamos com medo deles
 Gritando, gritando
 Gritamos com medo deles, gritamos com medo deles

5.1.17. Itar Crakwỳ jarkwa (Canto Pedaco de carne da Paca)

Rat xyỳ rat xyỳ hỳỳ hiraá hirari Craaxyỳ
Rat xyỳ rat xyỳ hỳỳ hiraá hirari Craaxyỳ
Hỳ xàc cõt tó wamẽẽ pryyy romooo méêê pet ti wỳỳrỳ
Hiiito réêê japyỳ mǎǎ
Hiiimǎǎ wacõõn nõõ càà jõõ hỳỳ

Me dá um pedaço de carne da Paca
 Me dá um pedaço de carne da Paca
 Atravessa que te dou um pouco
 É logo ali na beleza dessa Mata
 Me ajuda a atravessar

Quero um pouco desse couro

5.1.18. *Ijomtâr ti jarkwa* (Canto da Grande barreira de Saúvas Pardas)

Wa joom tààr rà tê êêê

Wa joom tààr rà tê êêê

Japeehee tuu têê êêê

Nós somos grandes barreiras

Nós somos grandes barreiras

Nós as grandes Saúvas-Pardas *têêêê*

5.1.19. *Japy ryre jarkwa* (Canto do Rabinho compridinho)

Juwahêê riijôô hāj êê hāj êê

Juwahêê riijôô hāj êê hāj êê

Mãã hamũũ xôô pyyyryyre heee

Deixa eu segurar na sua mão? Sim, pode sim

Deixa eu segurar na sua mão? Sim, pode sim

Feito Ratinho do rabinho compridinho

5.1.20. *Wa hõ xê jarkwa* (Canto Pesco fácil)

Waa hooroo jêêê hêêê hêêê hêêê

Waa hooroo jêêê hêêê hêêê

Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê

Mãã hêên nêê peer reetii hooroo jêêê hêêê nêêê

Com habilidade vou, sou bom nisso

Com habilidade vou, sou bom nisso

Pesco fácil com a linha, pesco fácil fácil

Pesco fácil com a linha, pesco fácil fácil

5.1.21. Axê krór re jarkwa (Canto Pele pintadinha)

Cajaa cajaan ii hêê

Cajaa cajaan ii hêêê

Haaxêêê croori ree

Cajaa cajaan ii hêê

Haaxêêê croori ree

Cajaa cajaan ii hêêê

Vou te flagrar eu vou

Vou te flagrar eu vou

Com a pele pintadinha

Vou te flagrar eu vou

Com a pele pintadinha

Vou te flagrar eu vou

5.1.22. *Pê Crati jaka jarkwa* (Canto da Paca de peito branco)

Hěěnnĩ riijaa haaa riijaa haaa
Hỳ hěěnnĩ riijaa haaa
Hỳ hěěnnĩ riijaa haaa
Jôô craatêê rêê hěěn nĩ rii jaa haa
Jôôô craaatêêê rêêê hěěen nĩĩ riii jaaa haaa hỳỳ

Pedra branca ali, Pedra branca ali
 Sim, é Pedra branca ali
 Sim, é Pedra branca ali
 Ali a grande Paca de peito branco como sua Pedra
 Ali a grande Paca de peito branco como sua Pedra, sim

5.1.23. *Cupyt ti jarkwa* (Canto do Guariba Grande)

Něě hapaarii mãã hõõcree hii rôôô rôô côô
Něě hapaarii mãã hõõcree hii rôôô rôô côô
Hijaa Cupyt ty têê hijaa Cupyt ty têê rêê
Há paarii hõõcree hii rôôô rôô côô

De longe a voz vem vindo descendo descendo
 De longe a voz vem vindo descendo descendo
 Sim aquele Guariba grande, aquele Guariba grande
 Sua voz vem vindo descendo descendo

5.1.24. *Jãxy ti jarkwa* (Canto do Veado Mateiro Grande)

Něě hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

Něě hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

Mãã gĩjãã xyyy têê mãã gĩ jãã xyyy têê

Rěě hapaarii mãã hii rôôô rôô côô

De longe vem vindo descendo, descendo

De longe vem vindo descendo, descendo

Sim aquele Mateiro Grande aquele Mateiro Grande

Vem vindo descendo, descendo

5.1.25. *Cukôti jarkwa* (Canto do Macaco Grande – Onça-Pintada)

Jãã xààà rààà Jãã xààà rààà

Jãã xààà rààà Jãã xààà rààà

Cukôôô têê Jãã xààà rààà

Cukôôô hôô têê Jãã xààà rààà

Já entrou entrou já entrou entrou

Já entrou entrou já entrou entrou

Macaco Grande entrou

Macaco Grande já entrou entrou

5.1.26. *Cajpó jarkwa* (Canto do Cesto das Mulheres)

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Wajaaa paaa mããã cajhêêê pooo tuwaa tii

Pyynêê tooo mōōō

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres

Carregando seus lindos e grandes *Cajpó*

Sempre andando com eles

5.1.27. *Kôjker jarkwa* (Canto do Instrumento das Mulheres)

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Haa jêêê hêê jũũm maaa ataa

Wajaaa paaa mããã côôj queerê tii pyy nêê

Tooo mōōō

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres

Quem são aquelas mulheres

Carregando seus lindos e grandes *Kôjker*

Sempre andando com eles

5.1.28. *Capuhti jarkwa* (Canto do Jaó grande)

Haa càà ràà mǎã jaarôôô tii mōōō
Haa càà ràà mǎã jaarôôô tii mōōōno
Haa càààà ràààà mǎãã jaarôôôôô tiii mōōōō
Hôô mǎãã caapuuutê mǎãã caaa puuutê rêêê

Cantando, andando com seu jeitão mesmo
 Cantando, andando com seu jeitão mesmo
 Cantando, andando com seu jeitão mesmo
 Sim o grande Jaó, lá vai o grande Jaó

5.1.29. *Ropre jarkwa* (Canto do Oncinha)

Hôô hôô hôôô hǎã hǎã hǎã
Hôô hôô hôôô hǎã hǎã hǎã
Hôôôô hôôô hǎãã hǎãã hôôô hôôô hǎãã pêê
Roppoore crǎãã crooriire hee
Pê Rop poore crǎãã croorii reee

O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, sempre
 O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, sempre
 O pêlo, o pêlo, o pêlo, sempre, sempre, o pêlo, sempre
 Oncinha da cabeça malhadinha
 Oncinha da cabeça malhadinha sim

5.1.30. *Tep krit ti jarkwa* (Canto do Martim Pescador)

Jaa teep pee criitti têê rêêê hõõõ côôô

Jaa mãã rãã tootêê

Jaa teep pee criitti têê rêêê hõõõ côôô

Jaa mãã rãã tootêê

Porooo criiiret xaa hỳỳ

Porooo criiiret xaaa hỳỳỳ

Grande Martim Pescador seguindo seu rio

Sobrevoando veloz

Grande Martim Pescador seguindo seu rio

Sobrevoando veloz

Ali está ele pequenininho indo sim

Ali está ele pequenininho indo sim

5.1.31. *Rãrãj ti jarkwa* (Canto do Bem-te-vi)

Jaa rãã rãã têê rêê Hõõ côô jaamããr rãã too xaa

Jaa rãã rãã têê rêê Hõõ côô jaamããr rãã too xaa

Porooo criiiret xaa Porooo criiiret xaaa hỳỳ

Porooo criiiret xaa hỳỳỳ

Grande Bem-te-vi sempre ali dando rasantes no rio

Grande Bem-te-vi sempre ali dando rasantes no rio

Ali ele pequenininho sempre assim mesmo

Ali ele pequenininho sempre assim mesmo

Considerações finais



Figura 44 – Coral das Mulheres com João Duruteu Txai, na Aldeia Pé de Coco, 2014.
Fonte: Ana Gabriela Morim.

Pahpãm [Sol Criador] foi lá no *Côjkwakat*, que é o Pé-do-Céu. Tinha aquele *Cupêxàj*, que seria Pica-pau, que quer derrubar os troncos do céu. Todo dia trabalha pra poder derrubar, mas não tem como derrubar. É o direito de movimento do *Côjkwakat* que ele fica lá tentando derrubar, mas não derruba. (Zé Miguel Kõc, out. 2012, apud ALDÉ, 2013, p. 27)

Para os *Mêhĩ* o firmamento é uma esfera sustentada por grossos pilares²¹⁴, os Pés-do-Céu (*Côjkwakat*); no Pé do leste vive *Cupêxàj*, o Pica-pau de Cocar vermelho, guardião dos Cantos; ele fica lá perfurando o Pé-do-Céu até o meio, mas aí quando se cansa e lhe vem fome ou sede, voa para longe em busca de água, alimento e músicas; ao voltar, o grosso pilar já se regenerou inteiramente, e então *Cupêxàj* recomeça seu o trabalho (MELATTI, 1978, p. 96; ALDÉ, 2013, p. 27).

²¹⁴ Os Pés-do-Céu Krahô estão dois a leste, dois a oeste, um ao norte e um ao sul (MELATTI, 1978). O povo Tukano também menciona grandes pilares de sustentação: “Assim fez Yepaoãku e, tendo alcançado o objetivo, e se estabelecido sobre esta plataforma, os dois perceberam que a pequena base não estava em equilíbrio, parecia flutuar no espaço e sem estabilidade. Para solucionar o problema, construíram, por meio de bahsesse, grandes pilares nos quatro pontos da Terra e neles amarraram cordas, fixando finalmente a pequena plataforma, e então formaram uma estrutura básica de sustentação. Estes pontos são considerados pelos Tukano como quatro portas ou janelas existentes nas extremidades do mundo que sustentam a plataforma terrestre, sendo que tais pontos são associados ao norte, sul, leste e oeste” (BARRETO, 2018, p. 62).

As narrativas *Mêhĩ* e tudo que aprendemos com os cantos e suas exegese nos dizem que a Terra é um organismo vivo, um sistema muito bem organizado e contínuo que respira e canta; *Pyt* (Sol), cansado de ficar girando só com seu *Hõpĩn Pytwrỹre* (Lua), resolveu criar a primeira mulher *Mêhĩ* colocando uma linda Cabaça dentro d'água; no fim do dia, ao escurecer, ela já veio cantando e tocando seu Bora; *Cuhkõn Cahãj* é mãe dos *Mêhĩ*, e foi ela que recebeu todos os ensinamentos que deveriam orientar as futuras gerações; a Terra sustentada pelo Pé-do-Céu se assemelha ao Maracá, que por sua vez se assemelha à *Cuhkõn Cahãj*, a Mulher-cabaça. São corpos d'água que trazem em seus escuros a fertilidade de todas as sementes e de todas as músicas.

Cantar sério, as mulheres levam o cantar a sério também, é uma nossa segurança, nossa identidade mesmo; música identifica que os Krahô cantam dessa forma, se sentem protegidos; hoje os mestres mais importantes já partiram, mas Krahô ainda tem alguns. (Gregório *Hũhtê*, Goiânia, 28 de janeiro, 2019)

Dizem que o nome *Panrehu*, que é como denominam as sementinhas colocadas dentro do Maracá, remete ao nome *Pahpãm*, que é o Sol Criador, então é uma coisa muito *impej* (ótima) mesmo — são sementes perfeitinhas, bem pretinhas, redondinhas e brilhantes como os *Mêhĩ*, são muito fortes e resistentes porque sempre giram juntas, animando umas às outras. A Terra, a mulher e o Maracá têm essa natureza feminina bem marcada porque nelas a vida germina e são elas que sabem como mantê-la.

Panrehu é pra animar, dizer que aquilo é *Mêhĩ*; e *Cuhtoj* [Maracá] é como fosse essa grande bola que nós estamos dentro, um planeta; então, todo o *Cuhtoj* já aprofunda mais o que nós temos dentro da origem, é muito importante e interessante; quando eu penso no universo comparo com o *Cuhtoj*, porque o *Cuhtoj* é um universo pra nós, *Cuhtoj* é um elemento principal pra nós, é uma respiração que a gente tem, que a natureza sempre tá dando continuidade pra nós, então eu achei importante, eu achei muito importante. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Pàrkô jarkwa é o som primordial da “natureza” que sempre cantou com suas inúmeras vozes, é a cosmoacústica do Cerrado, a musicalidade de todos os sujeitos-populações que ali vivem. Os repertórios que os *Mêhĩ* cantam têm origens diversas na Biosfera da terrestre, os cantos se organizam em conjuntos ou famílias acompanhando os variados ecossistemas existentes no Território. A gigantesca biodiversidade que povoa o Cerrado se expressa

cantando e se organiza nas duas grandes metades *Catàmjê* e *Wacmêjê*; a partir delas, várias constelações de seres se conectam formando redes sensíveis de vida; toda alteridade vivente tem seu próprio som, que é a sua voz característica e que deve se “amostrar” bonita como uma melodia tecendo mais uma linha nos vários arranjos possíveis; as muitas configurações em rede presentes no Território são captadas por ouvidos capazes de perscrutar as muitas dobras do mundo através da cosmoacústica de cada lugar — cantando os *Mêhĩ* nos mostram sobre outras formas de aprender, conhecer e manter, sem precisar gravar e nem escrever, pois sabem como navegar nessa vasta oralidade.

Nas Aldeias Krahô, ao entoarem seus distintos repertórios de cantos de acordo com os movimentos cíclicos diários e sazonais, os *Mêhĩ* trazem para seu *socius* os vários conhecimentos apreendidos com a alteridade de outros mundos; nos cantos *Mêhĩ* estão mapas ou partituras ecológicas de extremo valor que guardam em si mesmos conhecimentos milenares — a ciência da Terra mora nas cantorias.

Carlos Papá, sábio Guarani, quando nos deu aula, explicava que todos nós somos parte da energia da Terra, porém temos as duas energias no nosso corpo, menos e mais, e o que está acontecendo hoje é que tudo está acelerado demais, em excessos de mais, parece que o velocímetro enguiçou, o mundo está com a métrica fora de esquadro, e por isso está assim, todo desequilibrado; Davi *Kopenawa*, pajé Yanomami, que lutou a vida inteira para que deixassem a floresta em paz respeitando a camada subterrânea da Terra, nos definiu bem quando disse que os não-índios são o povo das mercadorias (2015); vivemos para comprar, sonhamos apaixonados pelos nossos objetos todos, que nem canto têm! Creuza *Prĩmkwỳj* Krahô, vendo os arranha-céus subirem pelas avenidas das metrópoles, estarecida se pergunta o porquê de todo esse afã; por que essa necessidade de sempre estar mexendo e alterando o que *Pyt* (Sol) tão exatamente configurou? Quando é que os *Cupẽ* vão aprender a parar?

Vocês ficam muito tempo lendo, alterando tudo, mudando as histórias para ver se vai dar certo e vendo como continua.
(Creuza *Prĩmkwỳj* Krahô, Goiânia, abr. 2022)

Esse respeito ao formato original das coisas e suas qualidades parece ser um princípio básico de todos os povos que se percebem como filhos da Terra; como não ouvir o que nossa própria mãe nos diz e ensina? A natureza da vida é perfeita e assim deve continuar; a vida é

múltipla e diversa, sábia e inteligente, a natureza da vida flui perene em seu ritmo cósmico-criativo, porque assim é a vida.

Mas os *Cupê*, como vírus da Terra, continuam desmatando tudo o que podem, os chapadões do planalto central brasileiro seguem sob ataque e não há previsão de parada, ganância que afetará de forma direta a parte sul da calha do rio Amazonas, e conseqüentemente sua floresta, uma vez que são as nascentes situadas no Cerrado que alimentam o volume d'água de seus grandes afluentes da margem direita. Tudo está ligado (BARBOSA, 2003, p. 26).

Pàrkô tampiti é o Cerrado de pé e o Maracá na mão; é deixar intactas as florestas, Matas, Chapadas, deixar os arvoredos e todas as flores dos Cerradões, é contemplar as belas e antigas Veredas que protegem as águas dos rios. O pé do mundo é também o coletivo de todos os pés de pau em sua diversidade e integridade, sem que se perca mais nenhuma única espécie-canto; o coletivo de todas as árvores com suas características únicas e preciosas, com suas sementes e cantos especiais, os *Mêhĩ* denominam *Ityj Parkoti* — Cerrado de pé.

Maracá na mão dos *Mehĩ-Krahô* a gente tem duas formas de falar de acordo com que a gente tá observando, vendo; quando tá assim, o Maracá somente na mão do cantor, a gente pode usar essa palavra, essa frase: *ijuh kra kãm cuhtoj*. E quando a gente já fala em termos do universo, que a gente usa aquela palavra que resume mesmo, a gente já fala no sentido como fosse Maracá na mão de todos os Krahô, e a gente usa só aquela palavra *ijuh kãm cuhtoj*, já resumiu, tá resumido; e Cerrado de pé nós fala assim *Pàrkô tampiti*, ou a gente fala *ityj Parkoti hamaxa*, que já fala dos pés de todas as árvores que formam a natureza, que forma os vegetais. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 30 de julho, 2023)

Nosso corpo está ligado ao corpo da Terra; por isso todos estamos sofrendo — porque ela também está; o estilo de vida de hoje não tem escuta, então está fora do ritmo da vida; falta resguardo, falta respiração, se conscientizar e sorver do som percussivo da vida; então teríamos que atentar mais para o menos; ter tempo para se conhecer, ir ao fundo escuro interior de si e da Terra para conhecer seu amor e escutar suas belas palavras; recebendo da própria Terra os ensinamentos ancestrais de seu corpo; menos pode ser sempre mais; é necessário menos barulho para poder despertar o sentido no ouvir com a inteligência que *Pyt* (Sol) todos os dias nos oferece.

Apesar do empenho em derrubar o Pé-do-Céu, *Cupêxaj* (Pica-pau) não consegue porque existe a pausa, na qual o Pica-pau exerce seu “direito de cantar/respirar” e o Pé-do-Céu

o seu “direito de se regenerar”; na pausa, que também é resguardo, abre-se um espaço novo, é uma inspiração, um ar, um fôlego cósmico regenerador, que nos re-equilibra e re-genera a vida na Terra — quando *Cupêxàj* do cocar vermelho, guardião dos Cantos, interrompe a ação para se alimentar e fazer girar as músicas, a Terra respira feliz com seus filhos — é dia de *Amjĩkĩn* no *Krĩ*.

A gente é muito pequeno mas nós temos valor muito grande porque no mundo o que é grande é a chuva, é a natureza, é o Sol, é a noite, as árvores, essas espécies que existem no mundo, mas a gente estando junto com essas espécies formamos a natureza, então eu tenho também esse valor. (Gregório *Hũhtê* Krahô, Goiânia, 2023)



Figura 45 – Autora com crianças da Aldeia Manoel Alves, em 2018. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

ALDÉ, Veronica. *Sustentando o Cerrado na respiração do Maracá: conversas com os mestres Krahô*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

_____. A respiração do maracá e a pedagogia da Terra: diálogos com o povo Krahô. In: MALTY, Larissa; PIRES, Iva (orgs.). *Arte e Ecologia Humana*. Lisboa: CICS.NOVA, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais; Universidade Nova de Lisboa, 2021. p. 67-85. E-book.

_____; KRAHÔ, C.; KRAHÔ, G.; HERBETTA, A. *Juh Kra Kãm Cohtoj, Pàrkô Kãm Xa* – Maracá na Mão, Cerrado de Pé: cantoria, aprendizagem e resistência no território *Mehĩ* (Krahô). In: BICALHO, P. S. S.; MOURA, M. O; KARAJÁ, V. (orgs.). *Goiás+300: Reflexão e Ressignificação, Povo Originários*. v. 6, cap. 21. Goiânia: Edições Goiás+300, 2023.

_____; ROCHA, Welitânia de Oliveira; GUIMARÃES, Sílvia. Quando corpo-território resiste: violações de direitos na vida de uma mulher indígena *Mêhĩ* (Krahô). *Revista de Estudos em Relações Interétnicas / Interethnica*, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 22-50, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/54423>. Acesso em: 8 set. 2024.

ASSOCIAÇÃO CENTRO CULTURAL KÀJRE. *Hartât jarên xà*, 2013.

AYTAI, Desidério. O Mundo Sonoro Xavante. São Paulo: USP, Coleção Museu Paulista de Etnologia, Vol.5, 1985.

AZANHA, Gilberto. *A forma Timbira: estrutura e resistência*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

BABAU, Cacique. Retomada. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 13, p. 98-105, 2019.

BANIWA, Gersem. “Intelectuais indígenas abraçam a Antropologia. Ela Ainda Será a mesma?”. Um debate necessário. *Anuário Antropológico*, v. 48, n. 01, 2023. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/45-52>. Acesso em: 03/12/2024.

BARBOSA, Altair Sales. *Cerrado: a constelação do meio dia*. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2022.

_____. *Andarilhos da claridade: os primeiros habitantes do Cerrado*. Universidade Católica de Goiás. Instituto do Trópico Subúmido, Goiânia, 2002. 416p.

_____. Cerrado: laboratório antropológico ameaçado pela desterritorialização. *Cadernos IHU ideias*. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Instituto Humanitas Unisinos, ano 1, n. 1. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

_____. Cerrado: um banco para o fim dos tempos. *Revista Xapuri*, n. 120. Brasília e Formosa, 2024. Disponível em: <https://xapuri.info/cerrado-um-banco-do-fim-dos-tempos>. Acesso em: 09/11/2024.

_____. Altair Sales Barbosa: O Cerrado está extinto e isso leva ao fim dos rios e dos reservatórios de água. *Sul21*, 15 nov. 2014. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2014/11/altair-sales-barbosa-o-cerrado-esta-extinto-e-isso-leva-ao-fim-dos-rios-e-dos-reservatorios-de-agua>. Acesso em: 15/11/2024.

BARRETO, João Paulo. *Waimahsã: peixes e humanos*. Coleção “Reflexividades indígenas”. Manaus: EDUA, 2018.

_____. *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2021.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Lisboa: Leya, 2013.

BISPO, Antônio dos Santos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BORGES, Júlio César. Peixes, lontras e arraias: resistência étnica dos índios Krahô através da festa. *Revista Antropológicas*, ano 19, 26 (1), p. 15-44, 2015.

_____. *O retorno da velha senhora ou a categoria tempo entre os Krahô*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2004.

_____. *Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

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

BUCHILLET, Dominique. *A mitologia sagrada dos antigos Desana do grupo Wari dihputiro pôrã*. Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro. São Gabriel da Cachoeira/Paris: FOIRN, ORSTOM, 1996.

CAMPOS, Yussef; KRENAK, Ailton. *Lugares de origem*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

CAMÊU, Helza. 1977. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

_____ *et al.* Os territórios indígenas e tradicionais protegem a biodiversidade? [seção 5]. In: *Povos tradicionais e biodiversidade: contribuições dos povos indígenas, quilombolas e comunidades tradicionais para a biodiversidade, políticas e ameaças*. São Paulo: SBPC, 2021.

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

CHIARA, Vilma. O folclore Krahó. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, v. XIII, pp. 333-375. São Paulo: Museu Paulista, 1962.

_____. *L'homme et l'espace chez les indiens Krahô*. État de Goiás (Brésil). Tese (Doutorado em Antropologia Social) – École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris, 1982.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos Guarani*. Campinas: Papyrus, 1990 [1974].

CROCKER, William H. *The Canela (Eastern Timbira): an ethnographic introduction*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

CTI – CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA. *Amjëkin – Música dos povos Timbira*. Encarte de CD. CTI, outubro de 2004.

_____. CD Pepjê e encarte. 2006.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes, 2020. 228 p.

_____. A lagarta e a borboleta. *Cadernos Selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2020. E-book.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UniRio, 1999.

_____. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 44-62.

_____. Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022). *Voz e Cena*, 3 (01), 2022, p. 97-118.

CUXI, J.; HERBETTA, A. A imagética Mehi: reflexões iniciais sobre imagens Cupe e imagens Krahô. *Articulando e construindo saberes*, Goiânia, v. 1, n. 1, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/racs/article/view/42993>. Acesso em: 04/12/2024.

DAMATTA, Roberto. Mito e antimito entre os Timbira. In: LÉVI-STRAUSS, Claude & al. *Mito e Linguagem Social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 77-106.

_____. Mito e autoridade doméstica. In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 19-61.

_____. *Um mundo dividido: estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis: Vozes, 1976.

FRANCHETTO, B. (org.). *Pesquisas indígenas na Universidade*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GIRALDIN, Odair. *Axpên Pyràk: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinajé*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2000.

HERBETTA, Alexandre Ferraz. Nossa cara: o protagonismo indígena através das transformações na educação escolar. In: SILVA, M. S.; NAZÁRIO, M. L.; DUNCK, E. (eds.). *Diversidade cultural indígena e reflexões importantes no contexto da educação básica brasileira*. p. 25-50. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016.

_____. *O “idioma” kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 2006.

_____. *Peles braiadas: modos de ser Kalankó*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2011.

_____ (org.). *Novas práticas pedagógicas: considerações sobre transformações escolares a partir da atuação de docentes do Núcleo Takinahakỹ*. Goiânia: Gráfica UFG, 2018. 332 p.

_____; NASCIMENTO, André Marques do (orgs.). *Oferenda: políticas interculturais de cocriação e novos espaços epistêmicos*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. 194 p. E-book.

HÛHTÊ, Gregório. Entre a música e a matemática: subsídios à prática pedagógica decolonial e musical nas escolas indígenas. In: PÕCUHTÔ, Taís; TÊRKWÿJ, Juliana; TUPËN, Leonardo et al. (orgs.). *Pahte mẽ amjĩ ton xà itajê cunã, nẽ rỹ ipinkrên nare, kôt cu pahtyj mẽ to ihtỹj, mẽ pah cunã jakry xà caxuw: subsídios à prática pedagógica musical e decolonial a partir de experiências escolares Krahô*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.

IAU – International Astronomical Union. *Definition of the celestial poles and equator*. Paris, 2022. Disponível em: <https://iau.org>

JAMAL JUNIOR, José Ricardo. *Entre o medo e a saudade: imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de Toninho Maxakali*. Tese apresentada ao Programa de Pós-

Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

JOÃO, Izaque. *Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi*: origem e fundamentos do canto ritual JerosyPuku entre os kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

_____. (org. e trad.). Ava Ñomoandyja (Atanásio Teixeira). *Cantos dos animais primordiais*. São Paulo: Hedra, 2022.

KÂMÉR, Júlio Ribeiro. *Mẽ Ixpapxà Mẽ Ixàhpumunh Mẽ Ixujahkrexà*: território, saberes e ancestralidade nos processos de educação escolar *Panhĩ*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Antropologia Social. Goiânia, 2019.

_____. *Gernhõxwỳnh Nywjê*: fortalecimento da cantoria entre os jovens nos rituais Apinajé. Rio de Janeiro: Pachamama, 2020. 60 p. il. Disponível em: <https://alfabecantar.com.br/gernhoxwynh-nywje-fortalecimento-da-cantoria-entre-os-jovens-nos-rituais-apinaje>. Acesso em: 05/12/2024.

KARAJÁ, Manaijé. Relatório da III Reunião da Ação “Saberes Indígenas na Escola”. Goiânia: UFG/ Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, 2014.

KAXINAWÁ, Naxima; DOMINGOS, Jorge. *Coleção Saberes da Floresta*: pesquisa intercultural e seus significados na cultura Huni Kui, Músicas do Katxanawa. Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC). Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2018.

KAYAPÓ, Aline Ngrehtabare Kaxiriana; KAYAPÓ, Edson Bepkro; PEREIRA, Flávio de Leão Bastos. O acesso dos povos indígenas ao ensino superior. *Le Monde diplomatique Brasil*, 25 jul. 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-acesso-dos-povos-indigenas-ao-ensino-superior>. Acesso em: 03/12/2024.

KËHÍRI, Tõrãmã. *Antes o mundo não existia*: mitologia dos antigos Desana-Kèhíripõrã/Tõrãmã Kèhíri, Umusi Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. Coleção Narradores

Indígenas do Rio Negro, v.1. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995. 264 p.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAHÔ, Edson Xôthyc. *Pàr Kô Kãm Pryre Mě Pryre Jara*. Rio de Janeiro: Pachamama, 2020. 60 p. il. Disponível em: <https://alfabecantar.com.br/par-ko-kam-pryre-m-pryre-jar>. Acesso em: 05/12/2024.

KRAHÔ, Leticia. J. *Pjê Ita jê kãm mã itê ampô kwy jakrepej: das possibilidades das narrativas na educação escolar do povo Krahô*. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. Memória não queima. *Cadernos Selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2023. E-book.

LADEIRA, M. E. *A troca de nomes e a troca de cônjuges: uma contribuição ao estudo do parentesco Timbira*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1982.

_____. (coord.). *Nossas coisas e saberes Timbira: coleções de museus e produção da vida*. São Paulo: CTI, 2012.

_____. (coord.). *Nossas corridas de tora: cultura viva Timbira*. São Paulo: CTI, 2013.

_____.; FONSECA, D. L. (coord.). Projeto Cultura Viva Timbira. Ampliando horizontes: um diálogo com os povos Timbira. *O Paíz Timbira: catálogo de exposição*. Brasília: CTI, 2014.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística, 2017. 96 p. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/a-ultima-entrevista-de-letieres-leite>. Acesso em: 04/12/2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas sociais no Brasil Central e Oriental. In: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 [1958].

_____. As organizações dualistas existem. In: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 [1958].

_____. *Mitológicas*. Volume I: O cru e o cozido. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].

LIMA RODGERS, Ana Paula. *O ferro e as flautas: regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Mãyõn Sol Maxakali. *Cadernos Selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2024. E-book.

MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires (orgs.). *Kõmãyxop: cantos xamânicos maxakali/tikmu un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Funai, 2011.

MELATTI, Júlio César. O mito e o xamã. In: *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970 [1963]. p. 65-76. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br> . Acesso em: 04/12/2024

_____. *O Sistema Social Craô*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br> . Acesso em: 04/12/2024.

_____. *Reflexões sobre algumas narrativas míticas krahô*. Manuscrito, 1974. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie008empdf.pdf>. Acesso em: 20/05/2019.

_____. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahô. In: SCHADEN, Egon (ed.). *Leituras de etnologia indígena*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. p. 139-148.

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

_____. Outras versões de mitos krahô. *Página do Melatti*. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br/craodados/craomitos.pdf>. Acesso em: 04/12/2024

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1989.

_____. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999 [1976].

_____. Audição do Mundo Apùap II: conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia em primeira mão*, v. 134. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: https://antropologiaprimeiramao.paginas.ufsc.br/files/2012/11/134_rmbastos_audicao.pdf. Acesso em: 03/12/2024.

MIRANDA, Maxwell Gomes; KRAHÔ, Edivaldo Wakê; KRAHÔ, Leticia Jôkâhkwyj. Jũm mã ajapry? Uma análise semântico-pragmática dos nomes pessoais Krahô. *Repocs*, v. 15, n. 29, p. 157-180, 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/8501>. Acesso em: 04/12/2024.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2002.

MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. *Brotou batata pra mim: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

_____. *et al.* Cantos e festas do Milho Krahô. *Anuário Antropológico*, v. 45, p. 106-26, 2020.

_____.; PRÛMKWÏJ KRAHÔ, Creuza; ALDÉ, Veronica; Histórias e Cantos do Milho Krahô: as muitas vozes do Cerrado. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de *et al.* (orgs.). *Vozes vegetais*. São Paulo: Ubu, 2020. p. 389.

_____. As festas do milho Krahô: cantando sementes e semeando cantos. Dossiê Conexões transversais entre a antropologia. *Anuário Antropológico*, v. 45, n. 03, p. 106-126. Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/6573>. Acesso em: 30/11/2024.

NARBY, Jeremy. O primeiro ciclo Selvagem. Fala de abertura do “Selvagem 2019”. *Cadernos Selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora Biosfera, 2020. E-book.

_____. *A serpente cósmica, o DNA e a origem do saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

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

_____. The Apinayé. *Anthropological publications*. The Netherlands: Oesterhout N. B., 1939.

_____. A corrida de toras dos Timbira. *Documenta, Mana* 7 (2), out. 2001.

PACKER, Ian. Sobre a lenha, labareda sou: poética da memória em um canto ritual krahô. *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 4, p. 231-270, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp227>. Acesso em: 04/12/2024.

_____; HIKU, Elton; Kõc, José Miguel. Mẽ aquêtjê jakampê – No lugar dos teus antepassados: um chamado ao pátio krahô. *Revista Linguística*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 231-270, jan./abr. 2019b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/25568>. Acesso em: 04/12/2024

PANET, Rose-France de Farias. *Cantos dos saberes: a música dos Kanela Ramkokamekra na construção das identidades sexuais*. III Colóquio Internacional Cidadania Cultural. Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), 2008.

PAPÁ, Carlos. *Pytun jera, desabrochar da noite*. Cadernos Selvagem. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/04/CADERNO18_PAPA-1.pdf.

_____. 4 - Carlos Papá - O beijo do beija-flor. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51PIbR-sops>.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. Performance e educação: uma reflexão de professores krahô sobre a incorporação de ritos e cantos na prática da educação escolar indígena. *InterAção*, v. 41, n. 2 (2016). Goiânia: Universidade Federal de Goiás (UFG). Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/41003>. Acesso em: 07/11/2024.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, Antropologia Social. Florianópolis: UFSC, 2004.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. A pedagogia da retomada: decolonização de saberes. *Articulando e construindo saberes*, Goiânia, v. 2, n. 1, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/racs/article/view/49013>. Acesso em: 22/11/2024.

_____. Possíveis caminhos para a autonomia da educação escolar indígena. In: PIMENTEL DA SILVA, M. S.; NAZÁRIO, M.L.; DUNCK, E. M. (orgs.). *Diversidade cultural indígena brasileira e reflexões no contexto da educação básica*. Série Educação I. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016. 190 p. il.

PIMENTEL, Spensy K. Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani. Tese (Doutorado) – Programa de PósGraduação em Antropologia Social, São Paulo, 2012.

PÕCUHTÔ, Taís; TÊRKWÿJ, Juliana; TUPËN, Leonardo *et al.* (orgs.). *Pahte mẽ amjĩ ton xà itajê cunã, nẽ rÿ ipinkrên nare, kôt cu pahtyj mẽ to ihtÿj, mẽ pah cunã jakry xà caxuw: subsídios à prática pedagógica musical e decolonial a partir de experiências escolares Krahô*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017. 104 p. Disponível em: <https://alfabecantar.com.br/subsidios-a-pratica-pedagogica-musical-e-decolonial-a-partir-de-experiencias-escolares-kraho>. Acesso em: 03/12/2024.

POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Lendas mehin. *Revista do Instituto do Ceará*, tomo XLIX, p. 189-217, 1935.

PRÛMKWÿJ KRAHÔ, Creuza. *Wato ne hômpu ne kãmpa: convivo, vejo e ouço a vida Mẽhĩ (Mãkrarè)*. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais). Brasília: Universidade de Brasília, 2017a.

_____. Mulheres-cabaças. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 110-117, 2017b.

RAMOS, Alcida Rita. “Intelectuais indígenas abraçam a Antropologia. Ela Ainda Será a Mesma?”. *Anuário Antropológico*, v. 48, n. 01, p. 11-27, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/10471>. Acesso em: 03/12/2024.

RIDPATH, Ian. *Oxford Dictionary of Astronomy*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2018.

ROSSE, Eduardo Pires. *Sarinho virou: sociedades de cantos entre os tikmu'un/maxakali*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2018.

_____; MAXAKALI, Toninho. *Kõmãyxop: cantos xamânicos maxakali/tikmu'un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, quilombos, modos e significados*. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

SEEGER. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, 2004.

SETTI, Kilza. *Os sons do Përekahëk no rio Vermelho*. Ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô. São Paulo, 1995 (manuscrito).

SCHIAVINI, Fernando. *De longe toda serra é azul: histórias de um indigenista*. Brasília: Criativa Gráfica e Editora, 2006.

SCHMITZ, P. I. *et al.* Arqueologia do Centro e Sul de Goiás: uma fronteira de horticultores indígenas do Centro do Brasil. *Revista Pesquisas – Antropologia*, n. 33. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1982.

SCHULTZ, Harald. Lendas dos índios Krahô. *Revista do Museu Paulista*, v. IV, p. 49-163, 1950.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedjê?* São Paulo: Cosac & Naify, 2015 [1987].

_____; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19, 1979.

SILVA, Léia de Jesus; PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro; BORGES, Mônica Veloso; BRUNO, Themis Nunes da Rocha (orgs.). *Documentação de saberes indígenas*. Goiânia: Imprensa Universitária, 2018.

SOARES, Anne Ballester. *Pajés Parahiteri: a árvore dos cantos*. São Paulo: Hedra, 2022.

SOARES, Lígia Raquel Rodrigues. “*Eu sou o gavião e peguei a minha caça*”: o ritual Pepcahàc dos Ràmkkòkamekra/Canela e seus cantos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Amazônico. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2015.

_____. *Amji kîn e pjê cunãa: cosmologia e meio ambiente para os Ràmkkòkamekrá/Canela*. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Ciências do Ambiente. Palmas: Universidade Federal do Tocantins, 2010.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboráí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre: 2009.

TÊRKWÿJ, Juliana. *Pjêcre Haahê Kâm Ihcuhê Jõ Amjĩ Kĩn Mẽ Panquêtjê Jujarẽn Xà*. Ilustração: Daniel Rêj Krahô. Rio de Janeiro: Pachamama, 2020. 92 p. il. Disponível em: <https://alfabecantar.com.br/pjecre-haahê-kam-ihcuhê-jo-amji-kin-me-panquetje-jujaren-xa>. Acesso em: 05/12/2024.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Xamanismo e Música entre os Kayabi*. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional, UFRJ, 1984.

TUGNY, Rosângela Pereira. *Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Editora Azougue, 2009a.

_____. *Mõgmõka yõk kutex xi ãgtux: cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009b.

_____. *Yãmixop xunin yog, kutex xi ãgtux, xi hemex yõg kutex: cantos e histórias do Morcego-Espírito*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009c.

_____. *Escuta e poder na estética Tikmu'un Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. 313 p.

_____. *et al. Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016.

_____ *et al.* Song Memory as a Territory of Resistance Among South American Indigenous Peoples: A Collective Documentation Project. *The World of Music*, new series, v. 5, n. 1, p. 81-110, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44652697>. Acesso em: 30/11/2024.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

ANEXOS

Glossário [1]

A

Amjĩkĩn: Festa-Ritual

Amxô: Rato

Amxy: Marimbondo

Ahtor: Lambu

Ahcunĩ jarkwa

Amcro: dia

Axê krór re: Pele pintadinha

Awcaahiti: Madrugada

Awcapât: noite

Awcapât Critire: Criaturinhas da Noite

Awxêti: Tatu-Peba Grande

C

Cà: pátio central da aldeia

Cahāj: mulher

Cahājre: mocinhas

Cajpó: Cesto das Mulheres

Cahy: Amendoim

Capêr: Bacaba

Capri: Garça ou Cegonha

Capriti: Garça ou Cegonha Grande

Capuhti: Jaó grande

Caryryati: muita água

Carà: Catingueiro

Caràre: Veadinho Catingueiro

Caryrti: Cântico

Catàmjê: Metade da Lua

Catàmti: Tora grande

Caxàt: espécie de árvore

Caxékwỳj: Estrela-mulher

Côjkwakat: Pé-do-Céu

Cra: Paca

Cratre: instrumento cantora

Creuza *Prũmkwỳj*

Crôre: Caititu

Crow: Buritis e Toras

Crowkôti: grande Buritizal subterrâneo

Cuhkôn: Cabaça

Cucryt: Anta

Côhcakwy e Krôpyyti

Cuhkônre: Cabacinha

Cuhtoj: Maracá ou Coité

Cuhtojcrer: cantador com maraca

Cuhkô Caahà cre: Camaleãozinho

Cupě: nossos maiores inimigos

Cupěhkrājakrôre: heroi mítico

Cupěhti: heroi mitico

Cupěxàj: Pica-pau

Cukôjti: Macaco Grande

Cupyt ti: Guariba Grande

Cuhkôn: Cabaça

Cuhkônre: Cabacinha

Cuhkôn Cahãj: Mulheres-Cabaça

Cuhtoj: Maracá

Cuhtojcrer: Música (s) ou tocador (res) de Maracá

Cuhkônre

Cukôjti (macaco grande, onça-pintada)

Cuwryre - árvore Escorrega-Macaco

Crerô: Inhame

Creuza Prũmkwỳj

Curure: Escorrega-Macaco

Cũmtũm: Capivara

G

Gregório *Hũhtê*

H

Hahĩ

Hacotcatejê

Hanãre jahê hê: Mãezinha cuidando

Hartãt

Côjpôr-re (Hôj pôr re): Marimbondo Asa Branquinha

Hõ ti : Pati (*Syagrus sp.*)

Hõkrepôj

Hũmre: homem ou homens

Hõpĩn: “compadre”

Hõpôrcatê

Hõxwá

I

Ipantuw - é como um(a) Krahô chama as pessoas que receberam nomes próprios iguais aos seus

Ihkàrcatê (canto cerimonial)

Ijõmtàr ti jarkwa: Grande barreira de Saúvas Pardas

Impej

Increr

Intxu (pai)

ĩncrà: período seco (Miranda)

Itar Crakwỳ: Paca

Ityctyre

J

Japac kre: buraquinho do ouvido, inteligência, boa escuta

Japy ryre: Rabinho compridinho

Jarkwa: Cantos, linguagem

Jatehe Cucàrère: Perninhas listradinhas

Jāxy ti: Veado Mateiro

Jõjinre: família do urubu que levou Tyrkrẽ pro céu

Jôra ti: Grande Tatuzinho

Jàt: Batata-doce

jàt jõpĩ: tora da batata

Jun: Beija-flor

K

kà: pátio da aldeia

Kàjre: Machadinha-de-Cantos

kêtwajê

Kenpocatejê

Kentojti: Galinha D'água

Kõc: heroi mítico

Kõc: Camaleão

Kohkot Jõ Tom

Kôjker: Instrumento musical das cantoras (*Kôjker jarkwa*)

Kwỳr cupu: paparutos

Krenre (Periquito)

Kêtre (Periquito)

Kôpo: Bastão ritual

Krĩ: Aldeia

Krĩcape: via circular da aldeia

Krĩcape: via circular da aldeia

Kuj Cati: Bodoque grande

Kwỳrcupu: Paparuto

Krwakraj: Getúlio

M

Mam mẽ hũjarênxà: onde vivem as histórias

Mãã: Ema

Mancraré

Mãã-krỳt: Bico da Ema

Mêcarô: espírito dos que já morreram

Mêhkàre: anciões

Mêhĩ: Krahô ou Timbira

Me hõkrepej: Coral de Mulheres

Mêntuw: jovens

Mentwaje

Mehũm-re: homens

Mêto hêmpej catêjê: Professores-pesquisadores

Miiti: Jacaré

Mêto hêmpej catêjê (Professores-pesquisadores)

P

Patyctti : amjekin

Pempcahac : amjekin

Pàtwy: Buzina

Pahpãm: Criador-Sol- “Deus”

Pãmrehy: sementes do Maracá

Pàn: Arara

Pàt: Tamanduá

Panti ou *Apãmti*: grande pai / *Pãmre-hy* ou *Pãmti-hy*, sementes de pacova

Pàn Tyc-re: Arara Azul

Pàrkô: Cerrado

Pàrkômpej: Cerrado bonito

Pàrxô: Croá

Pàtwy: buzina ou Borá

Pàtwyti: buzina grande

Pê Crati jaka: Paca de Peito Branco

Pêhàre: Xexéu

Penõ: nome do avo huhte

Pergahac:

Pjêc-re: Seriema

Pĩnxwỳj:

Pjêh krã curan

Po (veado campeiro)

Põhy: Milho, variações: *Põhympej*, *põhyhcaprêcti*, *põhyjakati*, *põhyhti*, *põhy into curanti*, *põhyh krãjakare*,

Pohy Jô Crow

Pojcot: Jatobá verde

Põxyre: dono do Cerrado

Prĩn: Pequi- pequizeiro

Prycarã: caminho radial

Propejquêj: sogra

Prôtôt: Curicaca

Pyrijakà

Pyt: Sol

Pytwrỳre: Lua (Gregório)

pytwrỳ: lua (Miranda)

Pôj: fruto do jatobá

Pytêc: Mutum

Pytô: Urucum

Prum: Formiga vermelha

Puje (mulheres)

Q

quêtti/tyj

Quêt-re: idoso pra homem ou *Véjxũm*,

R

Rã: flor

Rãrãj ti: grande Bem-te-vi

Ropo Tycre: Onça Preta

Ropre: Oncinha

Ropti: Onça grande

Rothi: Sucuri

S

Secundo *Xicũn Tôhtôt Krahô*

T

Tahnã hutên catê, impỳn catê (cânticos)

Tahti: período chuvoso

Tejapoc

Txuctxuc

Tep krit ti ou Tepkritti : Martim Pescador Grande

Tep Têre

Tereh: Pé de Jatobá

Tôn: Tatu

Ture: liso (*Ture Curati*)

Tyre, já é uma forma de falar da Senhora ou *Wejcahãj*,

Tyj

Tyrkrě: heroi mítico que esteve no céu

W

Wacmējê

Wacmēti

Wajaca (pajé)

Wacõ Hõõ re: Quatis e Abelhas

Wakõ: Quati

Wet: Calango

Wewe: Borboleta

Wỳhty: criança ou Casa Ritual

X

Xoti: Raposão

Xwycre: Sabiá

Xwyc-re: Sabiá

Xy: cinto idiofone