



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES/PROF-ARTES

**Prof-Artes**  
Mestrado Profissional em Artes

**VALERIA MOREIRA GARCIA VILAR VEIGA**

**EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS SOBRE TEMÁTICA INDÍGENA  
– A CORRIDA COM TORA DOS *RAMKOKAMEKRÁ* CANELA**

SÃO LUÍS – MA

2020

**VALERIA MOREIRA GARCIA VILAR VEIGA**

**EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS SOBRE TEMÁTICA INDÍGENA  
– A CORRIDA COM TORA DOS *RAMKOKAMEKRÁ* CANELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho.

SÃO LUÍS – MA

2020

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Veiga, Valeria Moreira Garcia Vilar.

Experiências pedagógicas sobre temática indígena : a  
corrida com tora dos Ramkokamekrá Canela / Valeria Moreira  
Garcia Vilar Veiga. - 2020.

88 f.

Orientador(a): Alberto Pedrosa Dantas Filho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade  
Federal do Maranhão, São Luis, 2020.

1. Corrida com Tora. 2. Música. 3. Ramkokamekrá  
Canela. I. Dantas Filho, Alberto Pedrosa. II. Título.

**VALERIA MOREIRA GARCIA VILAR VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em Artes.

**Orientador:** Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho**

Orientador

Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. Antônio Francisco de S. Padilha**

Prof. Examinador

Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. João Berchmans de C. Sobrinho**

Prof. Examinador

Universidade Federal do Maranhão

A Deus, pois tudo posso naquele que me fortalece.

Aos *Ramkokamekrá* Canela, que permitiram a execução deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ter me concedido esta oportunidade de pesquisa, entre os *Ramkokamekrá* Canela.

Agradeço ao povo *Ramkokamekrá* Canela, ao qual dedico este trabalho.

Agradeço a intxu Sebastião Canela, intxé Roseana Canela, jaja Doquinha Canela, Francisquinho Canela, Cornélio Canela, Ivan Canela.

Agradeço à minha família: em especial ao meu pai, Sebastião Ribeiro Garcia, e à minha mãe, Rosângela Moreira Garcia.

Agradeço aos integrantes da banca entrevistadora: em especial ao prof. Dr. Alberto Dantas, meu orientador, que se comprometeu a orientar o meu trabalho.

Agradeço a todos os alunos do IFMA – Campus Pedreiras. “Vocês são nota dez”.

Agradeço a todos os amigos que me apoiaram nessa jornada.

Nós devemos concordar que a música é som organizado dentro de padrões aceitos socialmente. Que o fazer musical pode ser pensado enquanto forma de um comportamento adquirido e que os estilos musicais são baseados naquilo que o homem escolheu selecionado da natureza, como parte de sua expressão cultural e não como algo imposto pela natureza.

Jonh Blacking

## RESUMO

A pesquisa “Experiências pedagógicas sobre temática indígena – a corrida com tora dos *Ramkokamekrá* Canela” é uma prática docente que está vinculada ao Programa de Pós-Graduação PROF-ARTES, Mestrado Profissional da Universidade Federal do Maranhão /UFMA/UDESC. O objeto desta pesquisa refere-se à música, à cultura e a dinâmica da corrida com tora entre os *Ramkokamekrá* Canela - MA. Nesse sentido, a linha de pesquisa à qual se integra este estudo chama-se “Abordagens Teórico-Methodológicas das Práticas Docentes”. O objetivo geral é analisar, a partir da etnomusicologia, o canto do povo *Ràmkkòkamẽkra* Canela da aldeia Escalvado (MA) no contexto da Corrida com Toras, relacionando cultura indígena e educação. Para tanto, o local da pesquisa é a Aldeia dos Indígenas *Ramkokamekrá* Canela em Escalvado, Barra do Corda – MA e o Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) – Campus Pedreiras, onde se desenvolveu o trabalho com os alunos do Ensino Médio-Técnico na modalidade integrada, no período de 2017 a 2020. O problema científico da pesquisa consiste em verificar de que forma o estudo da etnomusicalidade *Ramkokamekrá* Canela pode contribuir para um maior conhecimento da cultura indígena em sala de aula, possibilitando uma maior aplicabilidade da legislação educacional acerca da temática indígena. Nesse sentido, fundamentam esse estudo: Bastos, Barros, Crocker, Nimuendaju, Paio, Piedade, Ribeiro, entre outros. Faz-se uma relação da música com a Corrida com Tora, por serem os rituais mais rotineiros e cotidianos na vida do povo *Ramkokamekrá* Canela. Situa-se os principais aspectos culturais dos *Ramkokamekrá* Canela. Fala-se da Corrida com Tora e sua utilização no dia a dia e nas festividades. Descreve-se e analisa-se as principais músicas utilizadas no ritual da Corrida com Tora. Mostram-se as experiências pedagógicas dos docentes sobre a temática indígena em sala de aula. Relata-se o histórico do trabalho pedagógico realizado no IFMA. Os procedimentos metodológicos que deram embasamento a esta pesquisa foram bibliográficos, descritivos, com enfoque qualitativo, através de uma pesquisa de campo. Falar sobre pesquisa em etnomusicologia remete imediatamente à questão da etnografia e das práticas de trabalho de campo. Para a coleta de dados, cita-se os levantamentos bibliográficos para esta pesquisa que foram efetuados a partir de livros, artigos, teses, dissertações, questionários semiestruturados, depoimentos com indígenas da aldeia dos *Ramkokamekrá* Canela, vídeos, gravações musicais e fotografias para registro que se cercaram da temática para complementarem e embasarem teoricamente o desenvolvimento do estudo. A partir disso, faz-se a análise e a interpretação dos dados, envolvendo a sistematização das informações, por meio de gráficos e fotografias. Nessa perspectiva, propõem-se estratégias de aprendizagem, roteirização para criação de núcleos/grupos de estudos da cultura indígena nas escolas, através do qual sugere-se atividades que podem ser desenvolvidas dentro e fora da sala de aula, tendo como pressuposto a valorização e o fortalecimento étnico dos povos indígenas, atividades estas, que contribuirão para incentivar o trabalho com questões indígenas na escola.

**Palavras-chave:** *Ramkokamekrá* Canela. Música. Corrida com Tora.

## ABSTRACT

The research “Pedagogical Experiences about the Indigenous theme – the Torah racing of the indigenous tribe Ramkokamekrá Canela”, is a teaching practice that is linked to the PROFARTES Graduate Program, Professional Master's Degree at the Federal University of Maranhão / UFMA / UDESC. The object of this research refers to music, culture and the dynamics of log running between the *Ramkokamekrá* Canela - MA. In this sense, the line of research to which this study is integrated is called “Theoretical-Methodological Approaches of Teaching Practices”. The general objective is to analyze, based on ethnomusicology, the singing of the *Ramkôkamẽkra* Canela people from the village Escalvado (MA) in the context of the Race with Logs, relating indigenous culture and education. To this end, the research site is the Village of the *Ramkokamekrá* Canela Indigenous People in Escalvado, Barra do Corda - MA is the Federal Institute of Science and Technology Education of Maranhão (IFMA) - Pedreiras Campus, where the work was developed with students Medium-Technical in the integrated modality, in the period from 2017 to 2020. The scientific problem of the research consists in verifying how the study of the *Ramkokamekrá* Canela ethnomusicality can contribute to a greater knowledge of the indigenous culture in the classroom, allowing a greater applicability of the educational legislation on indigenous themes. In this sense, they base this study: Bastos, Barros, Crocker, Nimuendaju, Paio, Piedade, Ribeiro, among others, A relationship is made between music and the Race with Tora, as they are the most routine and everyday rituals in the life of the *Ramkokamekrá* people Cinnamon. The main cultural aspects of the *Ramkokamekrá* Canela are located. There is talk of Tora Running and its use in everyday life and festivities. The main songs used in the ritual run with Tora are described and analyzed. It shows the teachers' pedagogical experiences on indigenous themes in the classroom. It reports the history of the pedagogical work carried out at IFMA. The methodological procedures that supported this research were bibliographic, descriptive, with a qualitative focus, through a field research. Talking about research in ethnomusicology immediately leads to the question of ethnography and fieldwork practices. For data collection, bibliographical surveys for this research are cited, which were made from books, articles, theses, dissertations, semi-structured questionnaires, testimonies with indigenous people from the village of *Ramkokamekrá* Canela, videos, musical recordings and photographs for record that surrounded themselves with the theme to complement and theoretically base the development of the study. Based on that, the data is analyzed and interpreted, involving the systematization of information, through graphics and photographs. From this perspective, learning strategies and routing are proposed for the creation of nuclei / groups for the study of indigenous culture in schools, through which activities that can be developed inside and outside the classroom are suggested, with the assumption of valuing and the ethnic strengthening of indigenous peoples, activities that will contribute to encourage work with indigenous issues at school.

**Keywords:** Ramkokamekrá Canela. Music. Torah Racing.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 01</b> – Sociedade Dual.....	27
<b>Quadro 02</b> – Quadro explicativo das festas do <i>Ramkokamekrá</i> Canela.....	29
<b>Quadro 03</b> – Representativo das músicas cantadas na corrida com tora e outras ocasiões....	39
<b>Quadro 04</b> – Instrumentos musicais.....	42
<b>Quadro 05</b> – Quadro explicativo da grade curricular das séries finais (6º – 9º ano).....	51
<b>Quadro 06</b> – Planos de aula que contemplam conteúdos referente à cultura indígena .....	52
<b>Quadro 07</b> – Quadro explicativo da grade curricular do Ensino Médio .....	54
<b>Quadro 08</b> – Quadro explicativo com os eventos do NEABI/MA – Campus Pedreiras.....	59
<b>Quadro 09</b> – Quadro explicativo das aulas de Artes .....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 O POVO RAMKOKAMEKRÁ CANELA</b> .....	18
<b>1.1 Aspectos geofísicos, organização social e hábitos alimentares</b> .....	18
<b>1.2 Ornamentação corporal, atividades de subsistência, relações familiares e extra-familiares</b> .....	21
<b>1.3 Sociedade dual, ciclo anual das festas, magia e religião</b> .....	26
<b>1.4 A corrida com tora, vencedores e vencedores vencidos: Para, Para-re e Para-kahá</b> ....	30
<b>2 ASPECTOS MUSICOLÓGICOS, ORGANOLOGIA RAMKOKAMEKRÁ CANELA E CANTOS</b> .....	37
<b>3 EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS SOBRE A TEMÁTICA INDÍGENA</b> .....	45
<b>3.1 Ensino Fundamental – Anos Iniciais (1º ao 5º ano)</b> .....	49
<b>3.2 Ensino fundamental – Séries Finais (6º ao 9º ano)</b> .....	51
<b>3.3 Ensino Médio (1ª a 3ª série)</b> .....	53
<b>3.4 Roteirização para criação de núcleos/grupos de estudos da cultura indígena nas escolas</b> .....	55
<b>4 HISTÓRICO DO TRABALHO PEDAGÓGICO REALIZADO NO IFMA</b> .....	57
<b>4.1 Atividades indígenas desenvolvidas no NEABI</b> .....	57
<b>4.2 Atividades indígenas desenvolvidas nas aulas de Arte</b> .....	61
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	63
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	66
<b>APÊNDICES A – Fotos da aldeia dos Ramkokamekrá Canela</b> .....	69
<b>APÊNDICES B – Fotos das atividades desenvolvidas no NEABI e aulas de Arte</b> .....	77
<b>ANEXO A – Dicionário Canela</b> .....	86

## INTRODUÇÃO

Denominam-se de *Ramkokamekrá*<sup>1</sup> Canela os índios que habitam a aldeia Escalvado, município de Fernando Falcão, a 74 km da cidade de Barra do Corda, no Estado do Maranhão. O povo *Ramkokamekrá* Canela constitui uma nação Timbira, e esses, por sua vez, fazem parte do tronco linguístico Macro-Jê, com língua jê (RIBEIRO, 1977, p. 57). Esse grupo indígena tornou-se conhecido a partir de 1946, principalmente a partir dos estudos do etnólogo de origem alemã Curt Nimuendajú Unkel.

É importante destacar que nesta pesquisa, ao se aludir aos *Ràmókámêkra* Canela no plural, faz-se referência a vários povos Timbira que vivem na aldeia Escalvado, aldeia esta que ainda é habitada pela reunião dos seguintes povos Timbira: *Memõrtumre*, *Iromgatejê*, *Krôre Kamekra*, *Carêc Catejê*, *Kýýre Kamekra*, *Apánjêhkrá*, *Krahô Kamekrá*, *Apinajé* e *Txócamekra* (CROCKER, 1990; SOARES, 2006).

Objetivamos, nesta pesquisa, portanto, verificar a possibilidade de aplicação da Dinâmica da Corrida com Tora e sua musicalidade em contexto pedagógico, na perspectiva de contribuir para ampliação do acesso e conhecimento de outros aspectos da cultura indígena, relacionando cultura indígena e educação.

Os objetivos específicos da pesquisa são: estudar o conjunto da musicalidade do povo *Ramkokamekrá* Canela durante a Corrida com Toras na aldeia; mapear as possíveis relações entre os elementos musicais desse povo e o universo maior das suas práticas e vivências culturais; verificar as possibilidades de implementação de novos conteúdos e abordagens curriculares sobre história e cultura indígena a partir dos estudos acerca da etnomusicalidade *Ramkokamekrá* Canela; analisar a temática indígena no ambiente pedagógico do Ensino Médio e propor ações pedagógicas que privilegiem a presença da temática indígena no Ensino Fundamental e Médio.

De acordo com Vidal (1999), nas últimas décadas, o desenvolvimento dos estudos acerca da etnologia dos povos indígenas da Amazônia tem priorizado, além dos já clássicos temas acerca da organização social, cosmologia, rituais etc., uma perspectiva de abordagem que privilegia uma compreensão da construção social e individual dessas sociedades de maneira

---

<sup>1</sup> O termo *Ramkokamekrá*, no dialeto indígena, significa filhos do almiscar (Ram` - almiscar / Krá- filho) – uma espécie de cera de madeira a qual chama-se Ram` específica de uma região, enquanto o termo Canela, é a abreviação de “Canela Fina” usado no início do século XIX para designar os índios que habitavam o rio Tocantins ao leste do rio Parnaíba (região que abrange os atuais estados do Maranhão, Pará, Piauí, Goiás e Tocantins). (RIBEIRO, 2006).

mais diferenciada, atentando para manifestações técnicas, artísticas, estéticas, em contextos mais específicos, tais como a música (VIDAL, 1999, p. 183).

Estudos acerca dessas temáticas têm se mostrado cada vez mais frutíferos, mesmo considerando-se aqueles que pesquisaram e se debruçaram acerca dos povos Timbiras de modo geral. Segundo Bastos (2007), durante os últimos trinta anos, porém, esse campo acadêmico passou por um crescimento significativo, notadamente no Brasil. Tal crescimento tem se manifestado na produção de monografias, dissertações, teses e outros tipos de textos etnomusicológicos e educacionais, tais como ensaios, artigos e outros, bem como outras especializações que encontram na música um tema relevante.

Como exemplo da amplitude dessas temáticas hoje no Brasil<sup>2</sup>, convém ressaltar que por ocasião das comemorações dos 500 anos do início da colonização europeia no Brasil, realizou-se o “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil”, organizado pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny, na Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 2000. Estiveram presentes nesse encontro, além de pesquisadores importantes no estudo dessas culturas musicais, representantes dos povos *Bassari* (Senegal), *Maxakali*, *Kamayurá*, *Congados*, *Kaxinawá*, *Krenak*, *Pataxó*, dentre outros (BARROS; SILVA, 2017, p. 5).

O modo de pensamento da fenomenologia desta pesquisa, no contexto, do presente trabalho, é algo que potencialmente permite nos aproximar da prática interpretativa, capturando aquilo que essencialmente conduz às escolhas do intérprete, ao longo da performance musical.

Nos limites desta dissertação, efetuamos, assim, uma análise que relacionou a etnomusicalidade *Ramkokamekrá*, o ensino de artes e a legislação educacional, notadamente a Lei 11.645/08, que nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, públicos e privados, tornou obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

A motivação para esta dissertação, adveio, em um primeiro momento, do trabalho como monitora – ainda na graduação do Curso de ARTE da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) – no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Na ocasião, surgiu a oportunidade de ter um maior contato com a diversidade cultural do Maranhão, principalmente pela arte indígena e, especificamente, por sua musicalidade. Importa ressaltar que durante o período de monitoria, além de contato bibliográfico com o tema<sup>3</sup>, foram encontrados registros

---

<sup>2</sup> Destaca-se a existência desde 2001, a Associação Brasileira de Etnomusicologia, que tem pensado os múltiplos caminhos da disciplina no Brasil e suas perspectivas de avanço institucional.

<sup>3</sup> O contato com o tema: “A Vida Musical do Povo *Ramkokamekrá* (Canela) – Um Estudo das Relações – Música e o Cotidiano na Corrida com Tora”.

de alguns instrumentos musicais, que acabaram por instigar curiosidade e a busca de mais informações acerca do tema.

Posteriormente, por ocasião da produção da monografia de conclusão de Curso, o interesse pela questão da musicalidade dos *Ramkokamekrá* resultou em trabalho intitulado “A Vida Musical do povo *Ramkokamekrá* (Canela): um estudo das relações cotidianas entre música e a dinâmica da Corrida com Tora”. Na ocasião, percebemos a pertinência dessa temática pelo fato de que existiam diversos registros e pesquisas sobre este povo quanto aos rituais, as festas, artesanato, pinturas e mitos, no entanto, sobre a linguagem musical, notadamente na dinâmica da Corrida com Tora, quase não haviam registros de estudos nesse sentido.

Nesta atual proposta da dissertação, ampliamos o interesse e as categorias de análise, à medida que agora buscamos investigar de que modo o estudo da etnomusicalidade dos *Ramkokamekrá* Canela da aldeia Escalvado pode servir como um significativo elemento de disseminação da cultura indígena a partir de seu ritual mais conhecido, a Corrida com Tora.

Propomos investigar, nessa mesma conjuntura, o alargamento das possibilidades de abordagens sobre essa cultura em sala de aula, no âmbito da aplicação da Lei 11.645/08, que objetiva propiciar o estudo da cultura indígena na escola.

Essa temática da dissertação mostrou-se de extrema pertinência também por conta das atividades já desenvolvidas no âmbito do Instituto Federal do Maranhão (IFMA – Campus Pedreiras). Enquanto professora da disciplina de Arte, importa destacar, portanto, a necessidade de mais estudos e pesquisas que foquem em temáticas como a musicalidade indígena, tão importante para análise do cenário cultural desses povos, e inserido nessas análises atente-se para as importantes conexões que podem ser estabelecidas entre o universo musical indígena, a questão da identidade cultural desses povos, da diversidade e de temas transversais no ensino da cultura indígena nas escolas.

No cenário de produção acadêmica, tem aumentado significativamente as chamadas etnografias da música, principalmente nos programas de pós-graduação de modo geral, e os de antropologia social, de modo mais específico. Como exemplo disto, citam-se as teses e demais publicações de vários estudiosos, e entre eles Rafael Menezes Bastos, Deise Lucy Montardo, Acácio Piedade, Maria Ignez Cruz Mello, Rosângela Tugny, Verônica Aldé e outros. O surgimento de vários programas de pós-graduação em música no país, bem como a institucionalização da disciplina etnomusicologia, também oportunizou estudos sobre essas temáticas (BARROS; SILVA, 2017, p. 1).

Desse modo, apresentamos a pertinência de inserir esse estudo na Linha de Pesquisa Abordagem Teórico-Metodológica das práticas docentes, do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade Federal do Maranhão (PROFART-UFMA).

A Corrida com Tora é uma das principais cerimônias do conjunto cultural *Ramkokamekrá* Canela e, dessa forma, está em constante evidência quando se fala nessa comunidade indígena. No entanto, muitos outros aspectos desse complexo e diverso universo artístico e cultural indígena ainda são desconhecidos, principalmente quando se pensa em uma maior difusão dessa cultura nas escolas.

Sabemos que entre as responsabilidades da escola e do professor, estão as de inserir no currículo escolar temas e conteúdos relativos às culturas de grupos sociais historicamente marginalizados, na tentativa de atenuar o preconceito contra essas culturas, que geralmente são trabalhadas nas escolas apenas em datas comemorativas. Partindo dessas concepções, no entanto, é necessário produzir constantes estudos e pesquisas que tragam à tona questões relativas à cultura e aos valores do outro na escola, na perspectiva de uma educação diversa e multicultural, pois o ensino multicultural de arte pode ser entendido como processo educacional interdisciplinar com foco no desenvolvimento da empatia, aceitação, entendimento e relações harmônicas entre pessoas de diferentes culturas e subculturas (DIAS, 2010, p. 283).

Isto posto, surge a problemática desta pesquisa: de que forma o estudo da etnomusicalidade *Ramkokamekrá* Canela pode contribuir para um maior conhecimento da cultura indígena em sala de aula, possibilitando uma maior aplicabilidade da legislação educacional acerca da temática indígena?

As questões norteadoras da pesquisa são: Em que consiste a etnomusicologia da comunidade *Ramkokamekrá* Canela da aldeia Escalvado (MA), no contexto da Corrida com Tora? De que forma o estudo da expressão musical e étnica da comunidade *Ramkokamekrá* Canela pode contribuir para um maior conhecimento da cultura desse povo? Como aliar a pesquisa da vida musical do povo *Ramkokamekrá* Canela à possibilidade de novas abordagens para trabalhar conteúdos sobre cultura indígena nas escolas? Como essas novas abordagens se inserem no contexto da aplicação da Lei 11.645/08 que tornou obrigatório o estudo da cultura indígena no ensino fundamental e médio, nas disciplinas de Arte, História e Literatura?

Ora, é essencial, portanto, utilizar o elemento da musicalidade para analisar mais detidamente aspectos distintos da cultura dessa comunidade. É pertinente, então, conceituar o que se entende por etnomusicologia. No entender de Bastos (2007, p. 273), esta consiste no que é produzido a partir basicamente das duas grandes áreas acadêmicas: a antropologia e a música, esta última através, de modo particular, da musicologia histórica.

A etnomusicologia, assim, serve como um campo de estudo adequado para esta pesquisa. Este campo emergiu em fins do século XIX, acompanhando a institucionalização da musicologia e da antropologia como disciplinas acadêmicas. Tal processo de institucionalização compreendeu o surgimento de múltiplos caminhos e desdobramentos que passaram pelos estudos folclóricos, a linguística, a história, a arqueologia etc. (BARROS; SILVA, 2017, p. 1).

De acordo com Barros; Silva (2017), um exemplo de trabalho pioneiro de pesquisa musicológica com povos indígenas no Brasil foi o de Anthony Seeger, desenvolvido junto aos *Kĩsêdjê*, ao longo de três décadas, do qual resultou o livro “Por que cantam os *Kĩsêdjê*?”<sup>4</sup> (SEEGER, 2015). O referido livro está acompanhado por um DVD cujo conteúdo agrega captações de Seeger durante sua pesquisa de campo e novas gravações desenvolvidas pelos índios, tendo sido submetido à aprovação da comunidade ao final do processo de edição.

Utilizar a música indígena de uma perspectiva étnico-cultural, portanto, é uma importante forma de expandir e preservar a cultura dos mais diversos povos indígenas que ainda existem no território nacional, atentando para a preservação e valorização de sua história na construção do país. O Estado brasileiro, depois de ter ignorado a composição diversa do Brasil, passou, nas últimas décadas, a reconhecer legalmente a diversidade étnica e cultural presente em seu território, e esse reconhecimento se concretizou inicialmente através da Constituição Federal de 1988, que traz à tona o discurso multicultural e adota políticas diferenciadas a estes povos (ALMEIDA, 2009, p. 15).

José d' Assunção Barros afirma que a música indígena, mesmo quando individual, conserva funções sociais muito bem definidas. Ela é emitida em benefício da comunidade, e é desconhecida tanto a “catarse subjetiva” como o “experimentalismo sonoro” que constrói a música pela música (BARROS, 2006, p. 163). Isso aponta na direção de uma significativa representação sociocultural na musicalidade indígena.

A função social da música produz grande efeito no ser humano, dispõe da capacidade de criar e provocar sentimentos e emoções, principalmente em contato com a natureza, liberando tensões emocionais e proporcionando fortes sentimentos, como: tensão, alívio, limpeza, leveza, renovação, purificação etc.

A presente pesquisa visa, dessa forma, proporcionar mais visibilidade para essas manifestações sociomusicais da comunidade *Ramkokamekrá* Canela da aldeia Escalvado, ao mesmo tempo em que busca alargar as possibilidades de aplicações da cultura indígena no ambiente escolar, principalmente na Educação Básica, ajustando-se, assim, ao que propõe a Lei

---

<sup>4</sup> Publicado pela editora Cosac/Naiffy em 2015 e lançado durante o VII ENABET com a presença de representantes indígenas e do próprio pesquisador.

nº 9.394/96, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a Lei 11. 645/2008, além dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena (1999), e em iniciativas como as Orientações Curriculares e Proposição de Expectativas de Aprendizagem de Educação Étnico-Racial (2008).

As Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais, nesse sentido, remetem:

As ações educativas que mantenham conexão entre objetivo, estratégias de ensino e atividades com a experiência de vida dos alunos e professores; contestações, valorizando os contrastes das diferenças; construtivos às participações dos diferentes grupos sociais, étnico-raciais na construção da nação brasileira, aos elos culturais e históricos entre diferentes grupos étnico-raciais. (BRASIL, CNE, 2004).

É justamente esse o contexto de inserção desta pesquisa, no entrecruzamento da investigação de novos elementos da musicalidade e, por conseguinte, da cultura indígena do povo *Ramkokamekrá* Canela da aldeia Escalvado, e a abertura de novas abordagens para a implementação da legislação pertinente ao tema sob o prisma de temas diferenciados, novos conteúdos, estratégias, metodologias e saberes da cultura indígena na sala de aula, que entendemos como objeto de estudo desta pesquisa, a música, a cultura indígena e a educação como essenciais para a construção de toda a dissertação.

Apresentamos o cenário cultural e social atual das experiências pedagógicas sobre a temática indígena, direcionado aos professores de Ensino Fundamental e Ensino Médio, mostrando certas lacunas dos conhecimentos assimilados pelos professores sobre as questões indígenas.

Averiguamos se os professores conheciam os marcadores, como: características da cultura material indígena, entre outros, para falar da história de um povo. Descobrimos que a formação dos professores é deficiente, por identificarmos um problema no currículo universitário desses professores, haja vista que a maioria das universidades não possuem em sua grade curricular disciplinas específicas que abarquem a temática indígena.

Os procedimentos metodológicos que darão embasamento a esta pesquisa serão bibliográficos, descritivos, pesquisa de campo, questionários semiestruturados, utilização de vídeo, gravador, fotografia, análise e sistematização das informações para a defesa da dissertação, com enfoque qualitativo, através de uma pesquisa de campo, pois segundo o que assegura Piedade (2010), falar sobre pesquisa em etnomusicologia remete imediatamente à questão da etnografia e das práticas de trabalho de campo. O levantamento bibliográfico para esta pesquisa será efetuado a partir de livros, artigos, teses e dissertações que se acerquem da temática, para complementarem e embasarem teoricamente o desenvolvimento do estudo.

A metodologia da pesquisa consiste em um trabalho sistemático e interdisciplinar de orientação de estudos indígenas com vistas ao ensino de diferentes procedimentos de estudo que sirvam de apoio ao aprofundamento das leituras realizadas no percurso da pesquisa.

Entre esses recursos bibliográficos, será dada ênfase ao estudo e análise da significativa legislação educacional acerca do ensino de Artes e Música, e da inserção da cultura indígena nas escolas, tendo como base, entre outros documentos, a Lei nº 9.394/96, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a Lei 11. 645/2008, os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena (1999), e em iniciativas como as Orientações Curriculares e Proposição de Expectativas de Aprendizagem de Educação Étnico-Racial (2008).

Para Lakatos; Marconi (2001), os métodos qualitativos referem-se à análise e interpretação aprofundada do comportamento humano descrevendo de forma detalhada as investigações sobre crenças, valores, hábitos, tendências de comportamento e atitudes.

De acordo com a interpretação já clássica de Geertz (1978) o método etnográfico se apresenta como uma descrição densa, em que o pesquisador faz uma descrição profunda da cultura como teias de significados. Para tanto, serão utilizadas entrevistas abertas sobre o tema em estudo, que serão realizadas entre os indígenas da aldeia Escalvado, município de Fernando Falcão, a 74 km da cidade de Barra do Corda, no Estado do Maranhão, local conhecido e já previamente acessível em função das visitas e trabalhos de campo realizadas por ocasião da produção do trabalho monográfico, além de entrevistas realizadas por um questionário situacional realizado no *Google Forms*, o que possibilita a boa realização e aponta para a viabilidade dessa pesquisa.

## 1 O POVO *RAMKOKAMEKRÁ* CANELA

### 1.1 Aspectos geofísicos, organização social e hábitos alimentares

A aldeia do povo *Ramkokamekrá* Canela situa-se à beira de uma importante estrada do sertão barracordense, cujo território é demarcado em 125.212 hectares (artigo do Crocker – revista) e cuja população é de 1.550 índios (censo feito pela Fundação Timbira norte-americana). Este povo vive nas campinas do sul do Maranhão, banhadas por rios permanentes, protegidos por florestas ciliares e entremeados de tufos de mata e de palmais (RIBEIRO, 1977, p. 57).

O nome *Ramkokamekrá*, no dialeto desses indígenas, significa filhos do almiscar (Ram` - almiscar / Krá- filho) – uma espécie de cera de madeira a qual chama-se Ram` específica de uma região, enquanto o termo Canela, é a abreviação de “Canela Fina<sup>5</sup>” usado no início do século XIX para designar os índios que habitavam o rio Tocantins ao leste do rio Parnaíba (região que abrange os atuais estados do Maranhão, Pará, Piauí, Goiás e Tocantins) (RIBEIRO, 2006).

Estes *Ramkokamekrá* fazem parte dos Timbiras<sup>6</sup> orientais, que, por sua vez, constituem uma fração do grupo linguístico Jê. Tornaram-se conhecidos em 1946, após publicação dos trabalhos<sup>7</sup> de Curt Nimuendajú Unkel, que chamou atenção para este grupo do cerrado, cuja organização social e sistema ritual apresentam uma notável complexidade. “Os Timbiras, atualmente, dividem-se em ocidentais na margem esquerda do rio Tocantins – *Apiajé* Norte de Goiás; e orientais na margem direita do rio Tocantins – Gavião, *Parakateyê* no Pará, avião *Pukobyê*, *Krikati*, *Kanela* no Maranhão, *Krahô* em Goiás (PAIO, 2002).

A altitude do território *Ramkokamekrá* é de 249m acima do nível do mar, o clima é quente e úmido e a temperatura é de aproximadamente 27 a 30°C, com chuvas que predominam durante os meses de novembro a março e quase não chove nos meses de abril a setembro. O solo é árido e arenoso, coberto por vegetação de cerrado, com árvores baixas de tronco retorcido, arbustos rasteiros e matas siliares.

---

<sup>5</sup> O termo “Canela Fina “ seria uma referência ao uso como adorno , de uma estreita faixa de algodão amarrada abaixo dos joelhos, o que facilitaria o seu desempenho nas corridas, tornando mais ágeis esses índios (RIZZO, 2002, p.132).

<sup>6</sup> A denominação Timbira designa um conjunto de povos (Canela, Krahó e Krikati, entre outros) falantes da língua do ramo setentrional da família Jê, distribuídos nos estados do Maranhão, Tocantins e Pará.

<sup>7</sup> Os Timbiras orientais, 1946.

A aldeia não é cortada por rios, mas sim por brejos<sup>8</sup> (Cf. Apêndice A – Foto 1): o Santo Estevão, que desemboca no Ourives. Porém, o relevo e a vegetação são típicos de cerrado, com árvores pequenas, raízes longas e tronco dobrado, com presença constante de “jatobás<sup>9</sup>”.

O povo *Ramkokamekrá* Canela constitui uma nação Timbira<sup>10</sup>, e estes, por sua vez, fazem parte do tronco linguístico macro-jê, com língua jê<sup>11</sup>. A aldeia possui 168 casas com a estrutura da FUNAI e FUNASA dispostas em círculo, ao qual um caminho circular passa diante delas (*Krikapé*) entorno de um grande pátio circular (*Kà*) com medida de 100m no seu centro e, cada casa se liga ao pátio por um caminho (*prikarã*) (Cf. Apêndice B – Foto 2). Na área envolvida pela circunferência das casas, os índigenas derrubam todas as árvores, prevalecendo apenas a vegetação que destaca os caminhos e o pátio, entretanto, no meio do pátio há cinco coqueiros e, ao redor desses, foram plantadas algumas mudas de coqueiros.

Todos os dias há reunião no pátio, no centro. *O lugar* do conselho dos anciões, para acerto de dívidas, avisos, preparação de festas e rituais, além de ser uma forma de comunicação denomina-se *Kà* (Cf. Apêndice A – Foto 3). Uma das características principais da organização da aldeia é que as casas mantêm sempre a mesma posição. Essas casas, assim como as plantações, pertencem sempre às mulheres. Os homens dominam o pátio – centro das reuniões cotidianas, relação com os pontos cardeais (PAIO, 2002).

As casas são pequenas, feitas de estacas fincadas ao chão preenchidas com palha de buriti ou barro, geralmente são amarradas, sem reboco, dão impressão de inacabadas, algumas casas possuem paredes internas, mas, na maioria das vezes não possuem divisões. A planta das casas é de formato retangular, com fachada lateral voltada para o pátio da aldeia, são constituídas em um único vão, com pouca ou nenhuma divisão interna. Possuem paredes e duas ou mais portas, uma para o pátio, uma para o quintal e algumas dentro das casas, algumas possuem janelas (Cf. Apêndice A – Foto 4).

O teto é feito de palha de piaçaba<sup>12</sup> ou babaçu. Algumas casas possuem paredes de palha (Cf. Apêndice A – Foto 5). Uma casa abriga mais de uma família elementar, segundo Melatti (1938) e Crocker (1978), e, dentro das casas, encontram-se painéis, pratos, rádios, TVs,

<sup>8</sup> Qualquer lugar baixo onde há nascentes, olhos-d’água, cacimbas.

<sup>9</sup> Árvore da família das leguminosas (*Copaifera trichiofficialis*), de folhas penadas, flores minutas e ordenadas em cachos, e cujo fruto é um legume pequeno e monospermo. O tronco produz um óleo tido pelo povo como medicinal.

<sup>10</sup> Agrupamento humano, mais ou menos numeroso, cujos membros, fixados num território, são ligados por laços históricos, culturais, econômicos e/ou linguísticos.

<sup>11</sup> Família linguística do tronco macro - jê, que reúne diversas línguas faladas por povos indígenas do Brasil central.

<sup>12</sup> Designação comum a várias palmeiras.

geladeira, fogão, potes, cuia, bacias, esteiras ou jiraus<sup>13</sup>, que por sua vez, são utilizados para dormir (Cf. Apêndice A – Foto 6). As jovens dormem em jiraus perto ao teto. Os casais novos dormem em jiraus de um pouco mais de metro de altura e os casais de meia-idade nos jiraus que tem pouca altura (Cf. Apêndice A – Foto 7). Costumam sentar-se em cadeiras ou bancos de madeira e, para transportar frutas, as mulheres utilizam cestos de buriti.

Nas portas das casas, encontram-se toras, já utilizadas nas Corridas com Tora e, o número de portas e a posição das mesmas variam de casa para casa. O chão, na maioria das casas, é batido e nivelado. As refeições são preparadas em panelas de ferro e alumínio. É comum a presença de pratos, cuias de alumínio ou esmaltadas, além de fósforos ou isqueiros de fluido. Os índios incorporaram em sua cultura o arroz para sua alimentação diária, mais comem ainda muita mandioca e fazem farinha branca de puba<sup>14</sup>, beijus, grolado<sup>15</sup> e paparuto<sup>16</sup>. Cozinham fava, carne cozida, frango e outros tipos de alimentos. Utilizam cebola, tomate e sal para temperar a comida.

Comem, também, comidas enlatadas e alguns animais silvestres, como o passarinho (rolinha). Comem e preparam também o *berubu* (comida típica – é preparada aquecendo pedras na fogueira e colocando estas por cima de uma massa de mandioca e carne, enrolada em folhas de bananeira brava) (Cf. Apêndice A – Fotos 8-9). Na aldeia, as mulheres usam como vestimentas um pano em torno da cintura, que passam sobre si mesmo e que as abrem até o joelho deixando os seios a mostra ou usando sutiãs. Quando cantam em noites frias, cobrem o dorso e o peito passando o pano por baixo de um dos braços e unindo as duas extremidades com um nó sobre o ombro oposto.

Como artesanato, utilizam colares de miçangas de muitas voltas, vistos frequentemente no pescoço das meninas e jovens e, em alguns deles, são penduradas medalhas católicas ou moedas. Usam também colares feitos de miçangas, tiriricas<sup>17</sup> e da fibra do buriti, além de variados cestos de palha (Cf. Apêndice A – Fotos 10-13).

Nas cidades, as mulheres usam pano na cintura e sutiã, ou só o pano cobrindo os seios ou amarrando-o por cima dos ombros. A partir dos três anos de idade, as meninas usam pano

---

<sup>13</sup> São camas de varas, próprias da cultura timbira, que, dependendo da idade do casal ou da pessoa, o “jirau” varia quanto a altura.

<sup>14</sup> Feita de mandioca fermentada.

<sup>15</sup> Massa da mandioca cozida em panela sem perder toda a sua umidade, como se fosse farinha retirada no meio do processo de torragem. Deve ser prensada no tipiti e depois esfarelada numa bacia ou cuia, em seguida é posta numa panela aquecida e mexida com colher de pau.

<sup>16</sup> É feito de massa de puba seca ao sol, massa fresca de macaxeira, massa de milho verde.

<sup>17</sup> Semente que só dá no mês de maio, sendo de dois tipos: grossa e fina.

em torno da cintura, e as mulheres só tiram o pano na hora do banho, do sexo e de algumas cantorias, pois tem vergonha e, algumas usam calcinhas por baixo do pano.

## **1.2 Ornamentação corporal, atividades de subsistência e relações familiares e extra-familiares**

Segundo Seeguer (2015), as sociedades tribais sul-americanas exibem uma grande variedade de ornamentos e objetos de decoração de vários tipos e tamanhos, inseridos nos lobos das orelhas ou no nariz, ornamentos penianos de vários tipos e dimensões, escarificações, cintos largos, tubos no cabelo e diferentes estilos de cabelo, encontram-se em muitas tribos.

Quanto à pintura, não pintam seus corpos cotidianamente, reservam a pintura corporal apenas para situações cerimoniais e os padrões utilizados que revelam a qual grupo social cada indivíduo pertence. Há as pinturas indicativas dos partidos<sup>18</sup>, das classes de idade, “partidos de festa”, das metades rituais, dos partidos de tora. No dia a dia da aldeia, as crianças e algumas classes de idade se pintam. A pintura escura é informativa, e o urucum tem conotação mais expressiva, que está relacionado ao processo de socialização e ao controle social.

Homens e mulheres usam pintura de corpo tradicionais feitas de urucum, pau-de-leite, carvão ou jenipapo. As mulheres costumam pintar por debaixo das saias e, alguns homens e mulheres usam cabelos compridos até os ombros ou sobre os mesmos, fazendo um sulco na cabeleira à meia altura da testa (Cf. Apêndice A – Foto 15), em torno de toda a cabeça, menos atrás, onde o interrompem. Homens usam orelhas furadas e introduzem batoques<sup>19</sup> redondos e chatos, de madeira ou calcário com um furo no centro ou no chão, é uma raridade os homens usarem os batoques, geralmente o utilizam em cerimônias (Cf. Apêndice A – Foto 14).

As mulheres possuem como tarefas o artesanato e o serviço doméstico, e os homens a arte de caçar, entretanto, essas tarefas variam, não são determinantes (Cf. Apêndice A – Fotos 16-17). Em relação à natureza, dependem da pesca, da caça e da roça para a sua sobrevivência e, também, contam com uma variedade de frutas, como: bacuri, pequi, entre outros. Do pau de leite aproveitam o leite para confeccionarem bolas para brincar e fazem tinta para pintar e, das diversas madeiras, constroem instrumentos.

---

<sup>18</sup> Denominação dada pelos próprios *Ramkokamekrá*. São “partidos” o que para a antropologia são clãs, metades, classes rituais, classes de idades, metades rituais (PAIO, 2002).

<sup>19</sup> O tio materno fura no “período” de prisão e coloca o carnaju (pau) pequeno e depois vai aumentando o tamanho do pau (pau roxo). Denominação dada pelos próprios *Ramkokamekrá*. São “partidos” o que para a antropologia são clãs, metades, classes rituais, classes de idades, metades rituais (PAIO, 2002).

Aproveitam do buriti, a fruta, que só são comestíveis após ficarem alguns dias na água, apresentando a “dualidade<sup>20</sup>”, molhado (maduro) e seco (verde) que é comestível e, o miolo, para confecção de bonecas. O buriti, segundo o dicionário Aurélio, é uma palmácea de cujo fruto se extrai óleo e é essencial para o povo *Ramkokamekrá* Canela, que, por sua vez, fazem artesanato da palha, cestaria e outros utensílios com esta fibra, como colares; objetos utilitários, como cestos e objetos rituais como máscaras e acessórios para a corrida com tora. Segundo Castro (1994, p. 16):

[...] o buriti compõe o universo ritual como alimento e matéria-prima para a confecção dos artefatos [diademas, cintos, pulseiras e colares] e toras. São raros os ritos que não têm início e término com seus participantes masculinos divididos em duas metades e realizando uma corrida ao redor da rua circular da aldeia, carregando, cada uma das metades, sua tora sobre os ombros. Esta tora é o caule do buriti.

Na aldeia, encontra-se a presença das folhas do buriti no teto e nas paredes das casas, e em alguns utensílios domésticos, como: tipitis<sup>21</sup>, abanos, cestos ou esteiras, além dos objetos ritualísticos, como os batoques redondos utilizados nas orelhas dos homens. Verificam-se, em toda aldeia, velhas toras espalhadas por todos os lugares, dentro e fora das casas. As toras servem de assento, proteção contra porcos que andam soltos, e, quando a madeira apodrece, por secar rapidamente, cortam-na e usam-na como lenha.

A pesca é realizada por homens e mulheres, e as caçadas são atividades exclusivas dos homens, ocorrendo com maior frequência no período da seca, “por causa do pingo da chuva”, que faz barulho, por isso é mais fácil caçar no período seco, o período chuvoso serve mais para fazer roça. Os animais mais encontrados durante as caçadas são: o veado (*Kasã*), a cutia (*Cuhkêm*) e a paca (*Crá*) e, geralmente, caçam em lugares mais afastados ou no setor de roça, com predomínio das caçadas comunitárias.

Estas caçadas, por sua vez, são feitas com armas, do tipo espingarda, sendo difícil a utilização de arcos e flechas. Não fazem rituais de pajelança antes das caçadas, mais devem fazer apenas algumas restrições<sup>22</sup>, como evitar contato com mulheres menstruadas e comer alguns tipos de alimento.

No estado tribal “desenvolvido”, os Canelas acreditavam que o indivíduo, por seu próprio esforço, podia fazer-se forte e poderoso – um grande corredor, caçador, guerreiro, curandeiro, chefe, etc. – através de rigorosa observância de restrições. (CROCKER, 1978, p. 77).

<sup>20</sup> Coexistência de dois princípios ou posições contrárias, opostas.

<sup>21</sup> Utensílio que consiste numa espécie de cesto cilíndrico extensível, feito de palha, com uma abertura na parte superior e duas alças, para extrair por pressão, o ácido da mandioca brava.

<sup>22</sup> Possuem a prática de restrições e uso de medicamentos para adquirirem sua própria capacidade e força. As restrições permitam a entrada de substâncias poluidoras no corpo e os medicamentos as eliminam depois de ingeridas (CROCKER, 1978).

Os *Ramkokamekrá* têm animais domésticos, como: cachorro (*Rop*), gato (*Xãmle*), cutia (*Cuhkêm*), ema (*Mã*), tatu (*Tõne*) e, geralmente, costumam levar os cachorros para as caçadas, para afastar animais, como veados e onças. Entretanto, tem como principal fonte de renda e subsistência a agricultura, onde fazem a roça, coivara e queimadas, plantando milho, arroz, feijão, fava e maconha. Quanto às roças, o tamanho é de um hectare de terra, onde homens e mulheres vão para a roça, e a mulher ajuda em todos os aspectos.

O casamento se dá quando o noivo passa a morar com a noiva, quando esta é considerada apta para as relações sexuais. Uma família partilha da mesma casa, o genro sempre vai morar na casa do sogro e, por sua vez, ordena o trabalho dos genros. Quando a família se transfere para outra aldeia, constrói sua casa na mesma posição segundo os pontos cardeais que ocupava no lugar anterior. Os *Ramkokamekrá* admitem que mais de um homem possa ter a capacidade de gerar a mesma criança, entretanto, homens e mulheres solteiros tem plena liberdade sexual, e os casados dependem de algumas ocasiões para manterem relações extra-conjugais.

Quando um homem se casa, passa a dever prestações matrimoniais aos parentes da esposa, devendo dar bons presentes aos parentes. O marido é um grande devedor, deve pagar os serviços de cozinha, sexuais e o trabalho doméstico da esposa com presentes e serviços aos parentes desta, deve ajudar o sogro e os parentes deste na roça e na sepultura dos mesmos. Quando o casamento se desfaz por morte, os parentes do marido devem entregar os presentes que ele devia e se o homem deflora uma moça, ou tem relações sexuais com determinada mulher, está sujeito a prestar serviço e dar presentes quando for solicitado.

Há possibilidade de um *Ramkokamekrá* transformar uma parenta consanguínea numa esposa se apenas se comportar como esposo com ela, mas a relação com parentes é considerado incesto e, havendo incesto, deve-se dar indenizações<sup>23</sup>. Quanto à formação do filho, acreditam que o pai forma o corpo dele pela acumulação do sêmen no ventre da mãe.

Uma só cópula não dá para gerar um outro indivíduo e, caso uma mulher tenha relações com mais de um homem durante o período da gravidez, todos são considerados como contribuintes com seu sêmen para a formação do corpo da criança. Logo, todos são reconhecidos como seus genitores e devem cumprir as regras, como abstinências sexuais devidas e proibições para fumar no trabalho.

Quando a criança nasce, o pai não deve comer alguns tipos de alimentos como: carne, sal, fumar e nem ter relações sexuais até o sangue da mãe cessar. O marido só tem relações

---

<sup>23</sup> Pagamentos realizados com doação de animais ou serviços.

sexuais novamente com sua mulher quando a criança engatinha. Quando o casal tem o primeiro filho, o pai deve oferecer um pagamento à aldeia. Cada indivíduo, além do nome indígena, adota um nome pessoal de origem ocidental (RIBEIRO, 2002). Cada nome pessoal é constituído por várias palavras. A palavra “*Kwei*” indica feminino.

Em relação ao nome pessoal de cada indígena, possuem dois nomes, um indígena e outro em português, quem escolhe os nomes, tanto masculino como feminino são geralmente os irmãos da mãe e os irmãos do pai do indivíduo, ou seja, o menino recebe o nome de seu tio materno (*Kéti*) e a menina, quase sempre de sua tia paterna [...] (PAIO, 2002), e esses nomes, por sua vez, ligam os índios às metades<sup>24</sup> e aos grupos rituais. A denominação acontece no pátio, publicamente, onde se dá o batismo, a pessoa batizada deve se pintar, oferecer comida ao conselho, logo em seguida o pajé ou cantador, com o bastão em punho, canta de forma cerimonial e ao final diz o nome.

Alguns índios usam tatuagens (riscos paralelos, verticais, acima e abaixo de cada olho, feita com sulco de jenipapo, que umedecem uma linha e com o auxílio de uma agulha aplicam na cútis, traçando o desenho.

Entretanto, os índios possuem “amizades” formais e espontâneas. As amizades formais são aquelas em que se deve prestar serviço e são rituais, os *hopin* (masculino) e os *hopintxwoi* (feminino). Por sua vez, a amizade espontânea é aquela em que fazem serviços sem pedir retribuição, são os companheiros de divertimento, de trabalho, os *Ikhiono* (MELATTI, 1978).

Relações de níveis de amizade podem ser descritas pela relação estabelecida com pessoas fora do núcleo familiar das quais se pertence, estabelecendo com estes, ou uma relação de companheirismo e discurso aberto, ou de amizade formal, em relação à qual o respeito e a evitação são uma das características.

As crianças nascidas no mesmo dia denominam-se *Ikhuonõ*, “chefes de metades”, os iniciados durante o ritual de iniciação, as “moças” são associadas a um mesmo grupo, na mesma celebração de um destes rituais e os “prefeitos”, no pátio, concentram-se na mesma estação, do mesmo ano, onde a semelhança os conecta (PAIO, 2002).

O ciclo de vida se dá entre diversas fases: as crianças (*ahkraré*), os jovens (*mentuaye*), os de idade madura (os homens denominam-se de “*mé`kere*” e as mulheres são as “*piye`kere*” na idade madura) e os velhos de “*mevéi*” ou “*meprek*” para ambos os sexos. As crianças, quando pequeninas, dormem no mesmo jirau dos pais e ainda sem andar, vivem no colo da mãe e parentes. Os meninos são chamados de *ahkraré* (O “h” significa parada glotal) e as meninas

---

<sup>24</sup> Divisão dual, frequentemente exógama.

são chamadas de *mekpriré*. Desde pequenos já possuem tarefas divertidas, os meninos ajudam a carregar o barro, buscam fósforo ou isqueiro para acender cigarro, carregam cadeira, levam recado. As meninas ajudam a carregar o barro no cesto, cuidam da panela no fogo, cuidam de outras crianças, brincando o tempo todo, tanto no brejo quanto na aldeia (Cf. Apêndice A – Fotos 18-22).

As crianças confeccionam brinquedos como a bola e deixam de ser menino ou menina quando já possuem relações sexuais e passam a dormir no pátio, ao ar livre (ver Apêndice A – Foto 23). Suas orelhas são furadas por um “velho”, para se distinguirem de outros *Ramkokamekrá* e ser uma forma de identidade, podendo ser furadas antes de terem relações sexuais.

No sexo feminino, a passagem da fase de criança para a fase jovem é marcada por um cinto de tucum ou de imbé de várias voltas (*ipré*), que a índia usa quando já pode copular e só deixa de usá-lo quando fica grávida pela primeira vez. Nessa passagem de fases, ambos os indivíduos já participam de rituais, têm relações sexuais. O rapaz não é obrigado a se casar logo, mas a moça sim, pois não se nega a outros parceiros sexuais.

O jovem aprende através da observação, imitam os mais velhos e por eles são corrigidos. Quando o primeiro filho nasce, deve-se oferecer *berubu* (comida típica) à aldeia e o pai deixa de participar dos ritos da comunidade. Com o nascer dos filhos, abandonam o estágio da juventude e passam ao estágio da idade madura, o serviço doméstico das mulheres aumenta e os jovens, em geral, passam a ter maior experiência da vida na aldeia. O casamento, nesta fase, é fiel, mas podem ocorrer aventuras extraconjugais. Nesse período, preferem ficar conversando na parte mais alta do pátio. As mulheres viúvas ou divorciadas, nessa fase, são preferidas pelos rapazes iniciantes das experiências sexuais, pois o contato delas dá vigor e força aos mais jovens.

A decrepitude marca a passagem da idade madura para a velhice, na qual os velhos possuem o costume de não tomar banho e levantar cedo, pois sentem frio e dormem bastante na maior parte do tempo. Não tem restrições alimentares, estão livres de obrigações e de resguardos. Por não terem mais relações sexuais, comem carne de gato, alimentos oferecidos às almas, e comem fígado de animais, por não possuírem mais dentes.

Contudo, o que integra os indígenas em diversas atividades participativas coletivas na comunidade seria a ornamentação corporal, as atividades de subsistência e as relações familiares e extra-familiares, que fazem parte do dia a dia dos *Ramkokamekrá* Canela em meio a diversas festividades e rituais.

### 1.3 Sociedade dual, ciclo anual das festas, magia e religião

Segundo Turner, (2013, p. 92), o drama social torna-se a unidade do processo social de onde derivaram e continuam a derivar os variados gêneros da performance cultural, isso valoriza a simultaneidade das formas expressivas de um tempo interno, desenrolando a experiência. Isto posto, mostra a performance dos *Ramkokamekrá* Canela, durante o ritual Corrida com Tora, que dá importância às festas, lazer, entretenimento, magia e religião.

Quando há festas, igualam-se como pessoas, pois as festas indígenas possuem objetivos em comum: lutar constantemente para manter viva a sua cultura, costumes, língua, e, principalmente, o território, com objetivos que reafirmam a importância dos povos indígenas.

A organização social é dual, ou seja, a aldeia é dividida em duas metades matrilineares exogâmicas, relacionadas com os pontos cardeais: *Ky`jkatēye* (por do sol) e *Hara`hkatēye* (nascer do sol). Cada metade possui uma casa para reunião das turmas formadas pelos ritos de iniciação, localizadas nos pontos sul e norte do círculo da aldeia. Essas metades são divididas em grupos ou em “partidos”<sup>25</sup>, que são identificados pela pintura que os membros exibem. Quando há período de festas, esses partidos se subdividem em grupos recebendo outros nomes em determinadas festas<sup>26</sup> e a organização dos participantes de cada grupo também podem variar de acordo com o ritual<sup>27</sup>.

O ritual é uma prática de celebração do rito, se inclui no cerimonial. Os ritos, rituais e as cerimônias passam a ser elementos estratégicos a serviço da construção e consolidação das imagens das organizações, apoiadas na credibilidade e na aceitação social das ações e realizações desenvolvidas.

Segalen (2002, p. 31) se preocupa com o que considera uma difusão abusiva dos termos rito e ritual, e os define como: 3 [...] um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica.

O rito é caracterizado por uma configuração espaço temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagem e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns do grupo. O uso do ritual é paralelo ao aparecimento da humanidade.

<sup>25</sup> Denominação dada pelos próprios *Ramkokamekrá*. São “partidos” o que para a antropologia são clãs, metades, classes rituais, classes de idades, metades rituais (PAIO, 2002).

<sup>26</sup> Cada membro do grupo é reconhecido pela pintura corporal que desinga cada divisão do grupo.

<sup>27</sup> PAIO, Rafael Pessôa São. A arte, a cosmologia e a vida social dos *Rãmô`kamekra* do Maranhão. Seus ritos e mitos. p. 11.

Quadro 01 – Sociedade Dual

SUBDIVISÃO DO GRUPO <i>K'T'JCATÊJÊ</i>	SUBDIVISÃO DO GRUPO <i>HÀRÀ'HCATÊJÊ</i>
- Grupo de cima - Pôr do sol - Oeste - Morte - Lua - Masculino - Preto	- Grupo de baixo - Nascer do sol - Leste - Vida - Sol - Feminino - Vermelho

Fonte: Dados da Pesquisa (2019).

Assim como os *Ramkokamekrá* Canela, Seeguer (2005) afirma e exemplifica que há outras sociedades duais, como os *Kisêdjê*, que, além da estrutura da música ser dual, inteiramente dual, há cantos individuais chamados *akia'*, onde esta sociedade denominava-se de sociedade de orquestra.

A aldeia divide-se em quatro grupos: *koikayú* (marrecos); *Hak* (gaviões); *Tamhák* (urubus-rei) e *Meken* (aves aquáticas como socós, garças e jaçanãs). A população masculina possui a seguinte divisão: meninos cuja iniciação ainda não começou, onde os maiores deles se reúnem em uma classe de idade não oficial; os moços e homens, divididos em quatro classes de idade e o conselho dos velhos (*pro Ka mã*)<sup>28</sup> (Cf. Apêndice A – Fotos 24- 25).

Somente as quatro classes de idade são ativas e organizadas. Uma classe de idade abarca todos os indivíduos iniciados ao mesmo tempo. As iniciações se estendem por um espaço de tempo de dez anos e existe entre as diversas classes uma diferença de idade (média proporcional).

Por conseguinte, nunca há no pátio mais de quatro classes de idade. Destas, as duas que ocupam ao lado oeste são solidárias uma com a outra, e as duas do lado leste igualmente (NIMUENDAJÚ, 2001, p. 153). Os ciclos de iniciação dos quais saem as classes organizadas seguem-se uns aos outros em intervalos de cerca de dez anos. Com uma idade média de dez anos, os meninos são levados pela primeira vez à reclusão, por mais ou menos três meses (ritual do *Ketuaye*); três anos mais tarde, pela segunda vez, nova reclusão de igual duração (ritual do *Pepyé*).

Após três anos, é repetida a primeira cerimônia e depois desta fase ser vencida, repete-se no mesmo prazo a segunda fase, sempre com os mesmos indivíduos: com isso, o ciclo

<sup>28</sup> Discutem problemas e organizam a comunidade, cerimônias e chefiam os rituais.

é fechado e, no ano seguinte, poder-se-á começar um novo ciclo. Nos dois anos que se estendem entre uma e outra fase da iniciação, comemoram-se, à vontade, outras grandes festas da aldeia: o canto do peixe (*Tep-yarkwá*), a festa das máscaras dos *Kokrit* ou *Pep-Kahák*, igualmente combinadas com reclusão.

Nenhuma destas três últimas festas, no entanto, tem a ver diretamente com a iniciação dos jovens, apenas servem para preencher o tempo, com um esquema de festas que não é seguido rigorosamente. Cada classe de idade tem diversos dignitários principais: um comandante (*Mekapónkate*) de uma classe mais velha; um substituto deste (*Mekapónkate-Kahák*), normalmente o mais velho e sensato entre seus contemporâneos; dois líderes de classe (*Mamkyéti*), um de cada metade; duas meninas associadas (*Mekuicwé*), igualmente uma de cada metade (NIMUENDAJÚ, p. 154).

As festas populares são manifestações culturais que fazem parte da estrutura social comunitária, compondo, interagindo, influenciando e modificando o cotidiano, sendo importante verificar quais elementos permeiam a manifestação da festa. Pieper (1965 apud AMARAL, 2008) enumera doze características necessárias para compor uma festa. São elas: excepcionalidade, espontaneidade, valorização de uma coisa perdida, significância que repousa permanente em si mesma, qualidade além da quantidade, contemplação, renúncia, esbanjamento, afeto, fruição, memória e afirmação do mundo.

Quanto ao período de festas, segundo Nimuendajú (2001, p. 155) “os *Ramkokamekrá* dividem o ano em dois períodos de festas – o primeiro começa com o início da colheita do milho e se estende até o momento em que o sete-estrela torna-se visível no céu ocidental depois do pôr-do-sol”. Em seguida, começa o segundo período ritual, que dura novamente até a próxima colheita do milho. O primeiro período quase coincide com a época da seca e chama-se *Vu/tu*; o segundo corresponde, mais ou menos, à época das chuvas, *Meipimrák*. Todas as cerimônias de iniciação e demais grandes festas da tribo são comemoradas, exclusivamente, durante o período *Vu/te*.

*Vu/té*, termo que dá nome ao período, designa duas meninas, uma de cada metade, em cujas casas maternas se reúnem as classes de idade, onde as meninas servem comida e dançam; as classes de idade orientais são entretidas na casa da *Vu/té* do leste. As casas maternas das *Vu/té* ficam sempre uma defronte da outra. Os rituais ainda realizados, segundo Paio (2002), relacionados à transição da estação da chuva para a da seca, a plantação e os alimentos são: *Ketuwayê*, *Ikrere jo Kin*, *Pepjê*, *Pepcahác*, *Tep Jarkwa*, *Rãrãj Jarkwa*, *Kruw Jarkwa*, *Pohhy Jarkwa*, *Krokri`t le ho*, *Cuhká Cajcár*.

O ciclo anual das festas são classificados em verão e inverno e, quando é período de festas de verão, os *Ramkokamekrá* escolhem quais festas irão fazer, pois são importantes para o entretenimento. Crocker descreve os tipos de festas realizadas no verão e inverno.

**Quadro 02** – Quadro explicativo das festas dos *Ramkokamekrá* Canela

<b>VERÃO</b> (Estação seca / abril a setembro)		<b>INVERNO</b> (Estação das chuvas / novembro a março)	
<b>FESTAS</b>	<b>RESUMO</b>	<b>FESTAS</b>	<b>RESUMO</b>
<i>Ketuwayê</i>	INICIAÇÃO DOS PEQUENOS HOMENS	BATATA DOCE	PINTAM A CARA PARA AJUDAR A CRESCER A BATATA DOCE
<i>Ikrere</i>	MAIORES HOMENS	MILHO	JOGAM PETECA PARA CIMA VÁRIAS VEZES ANTES DE CAIR NO CHÃO PARA AJUDAR O MILHO CRESCER
<i>Pepchác</i>	TIPO DE PRISÃO DOS MAIS VELHOS – HOMENS DE 40 (RESGUARDO)	TORA GRANDE DE MADEIRA FORTE	ABRE AS FESTAS DE VERÃO (O PARTIDO DE VERMELHO E PRETO CORREM)
<i>Tep Jarkwa</i>	PROCKMAN; SUBDIVIDEM-SE RECEBENDO OUTRO NOME: <i>Meken</i> (GRUPO DE ATORES DA FESTA DO PEIXE)		
<i>Capotes</i>	QUASE NÃO SABEM FAZER		

**Fonte:** Entrevista realizada no dia 29/07/05, na aldeia Escalvado, com Willian Crocker

Para os *Ramkokamekrá* Canela, magia e religião tem uma conotação diferente dos civilizados, são ligadas à natureza e não se vê ritual de pajelança, e, quanto à religião, acreditam haver somente evangélicos e católicos, classificando-se de católicos por beberem e fumarem. O xamanismo *Ramkokamekrá* se dá por curandeiros divididos em especialidades: curador de veneno de cobra, dores, feridas, espíritos [...] onde se utilizam ervas medicinais (chás), fumo e sucção (como no caso de veneno de cobra) (RIBEIRO, 1977, p. 57).

A morte é causa de muita tristeza perante a família, após chorarem por um determinado tempo, lavam o corpo do morto e, logo em seguida, tiram a sobrancelha com o dedo e pintam o corpo do morto, depois, envolvem-no com uma esteira e, para se desfazer da influência do morto, após o funeral, é administrada um tipo de ducha, pelos parentes maternos (NIMUENDAJÚ, 1946, p. 174).

#### 1.4 A corrida com tora, vencedores e vencedores vencidos: *Para*, *Para-re* e *Para-kahák*

Segundo Sztutman<sup>29</sup>, os rituais indígenas contam ou recriam o mito, promovendo a intervenção de divindades, homens, animais e plantas. As populações indígenas acreditam que essa interação é indispensável, por isso, a maioria dos rituais são uma celebração das diferenças. Os rituais, promovem uma espécie de retorno ao tempo, em que os homens, comunicaram-se entre si.

As corridas com toras são muito frequentes e estão associadas a quase todos os ritos na aldeia, pois é a segunda cerimônia mais repetida no cotidiano dos *Ramkokamekrá*, que, por sua vez, pode ser feita tanto pela manhã, como pela tarde e, geralmente, costuma ser realizada depois de uma atividade coletiva, como uma caçada: “a corrida com tora é pra brincar, gostar de rir, é comum para ganhar e se não ganhar não vai chorar” (informação verbal)<sup>30</sup>. Esta corrida, por sua vez, poderia ter nascido do reconhecimento da necessidade de exercitar-se para as circunstâncias de que os Timbiras faziam parte dos índios que, em combate, se empenhavam ao máximo para não deixar cair nenhum companheiro ferido ou morto nas mãos do inimigo. Até os cadáveres dos tombados, na medida do possível, eram retirados em segurança e levados para casa, a fim de enterrar de acordo com o cerimonial dominante (NIMUENDAJÚ, 2001, p. 31).

O hábito de carregar toras, segundo Nimuendajú (2001), é uma prática de educação física, sendo uma competição esportiva entre duas equipes, em que o treino, como prática esportiva, é sempre feito com duas toras e os carregadores mudam constantemente. Entre os participantes, estão tanto adolescentes, quanto homens que já são avós e, muitas das vezes, três corridas são realizadas no mesmo dia: “a corrida de tora é aquele pedaço especialmente, é pra os dois grupos de jovens competirem, porque aquela tora foi feito, a medida dela, é feito pela uma menina especial que é do grupo”. (informação verbal)<sup>31</sup> (Cf. Apêndice A – Foto 26).

Homens, mulheres e crianças correm com toras, e essas, podem ser pequenas médias e grandes. Na corrida das crianças, os meninos são rivais das meninas e correm com flechas e galhos sem nenhum artefato. Os meninos não participam da corrida com homens adultos.

Na fase jovem, o *Ramkokamekrá* começa a participar da Corrida com Tora feita de buriti, jatobá, maria-mole, outras espécies e, por serem eles os corredores, podem escolher diversos ritos.

---

<sup>29</sup> SZTUTMAN, R. **Rituais**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Rituais>. Acesso em: 28 jun. 2020.

<sup>30</sup> Informação fornecida por Willian Crocker, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

<sup>31</sup> Informação fornecida por Cornélio *Pyapiti* Canela, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

Na idade madura, os *Ramkokamekrá* ainda participam da Corrida com Tora, somente os velhos não participam, por serem mais fracos e, por não terem mais habilidade para correr. As mulheres também participam da Corrida com Tora, e, ao participarem, são acompanhadas pelas meninas. Entretanto, é importante ressaltar que o contato sexual das mulheres de idade com os jovens, dá força e vigor a estes, que, por sua vez, torna-os mais capazes de correrem com as toras.

Na Corrida com Tora os homens usam enfeites feitos com palhas de babaçu ou buriti, a seguir: *hókheikhiek*, diadema que tem, na parte correspondente à testa duas pontas em forma de V; o *iokrétxe*, no pescoço há um pendente de palha que cai pelo dorso do portador; o *iapi*, “rabo” amarrado à cintura com pendente às costas onde costumam se pintar de pau de leite (tinta extraída da madeira dessa árvore) (Cf. Apêndice A – Foto 27). Em alguns rituais solenes, utilizam diversos cintos feitos de miçangas com unhas de veado ou cabacinhas (Cf. Apêndice – Fotos 28-30).

Os *Ramkokamekrá* portam nas competições testeiras feitas de fibras de buriti, fabricando também lençóis, faixas e cintos do mesmo material; nas testeiras e cintos costuma prender compridas caudas de palha. Em uma corrida solene, ao final do *Ketuaye*, os homens amarram o cabelo da nuca com um leque de palha. (NIMUENDAJÛ, 2001, p.77).

Geralmente, quando os *Ramkokamekrá* saem para a caçada, uns são designados para o corte da tora e outros para a captura das caças, afirma Melatti (1978, p. 38):

Cortam-se dois cilindros iguais, maços, levemente escavados ou totalmente ocos, que, depois de prontos, são rolados para o cerrado. Aí, no ponto de partida da corrida, os caçadores dividem os animais abatidos, segundo as metades em que estejam divididos naquele dia. Entregam suas armas e os pedaços de carne aos velhos e crianças, para que os conduzam à aldeia, e então iniciam a corrida. E começam a correr. Aqueles que estão com as toras nos ombros são acompanhados pelos companheiros de metade, que correm atrás deles. Quando um dos que carregam a toras se cansa, um de seu companheiros, da mesma metade, toma dele a tora, praticamente sem interromper a carreira, e continua. Quando os corredores chegam à aldeia, dão várias voltas pelo caminho circular, até que deixam cair as toras no chão, diante da casa de sua *witi*. Dependendo do rito que então se realiza, as toras podem também ser deixadas no pátio ou diante de outras casas [...].

Os animais abatidos, aos quais Melatti (1978) se refere, geralmente são bois ou porcos e são divididos simetricamente, uma parte para cada partido e, dessa parte, cada participante recebe um pequeno pedaço da carne (Cf. Apêndice – Fotos 31-32).

Ao chegarem ao pátio com a tora, a corrida terá sentido horário ou anti-horário, dependendo do partido que chegar primeiro ao pátio. É importante, para a Corrida com Tora, a bipartição das classes de idade em orientais e ocidentais, pois todas as organizações, as equipes participantes, de acordo com a ocasião da festa, possui relação com a Corrida com Tora e, ao

longo do ano inteiro, a composição é diferente de acordo com a ocasião. Assim descreve Nimiwendajú (2001, p. 77):

Durante o período *Vu/té*, correm em geral as duas classes de idade ocidentais contra as duas classes de idade orientais. Essa organização será mantida mesmo se forem comemoradas nessa época as cerimônias de iniciação, seja o *Ketuwayê* ou o *Pepyé*. A corrida *Para-Kahák*, no começo da reclusão dos *Pepyé*, na qual os grupos de pintura do leste (*Kóirumenkacá*) jogam contra os do oeste (*Harárumenkacá*). Representa uma exceção. Durante toda a festa *Pep-Kahák*, a sociedade *Koikayú* corre contra a sociedade *Hak*. No fim da solenidade, os *Me/kén*, os *Tamhák* e até mesmo os *Pep-kahák* passam para o lado dos *Hak*. Durante a solenidade *Tep- yarkwá*, que pode ser comemorada de duas maneiras diferentes ou o grupos de pintura orientais (*Kóirumenkacá*) correm contra os grupos ocidentais (*Harárumenkacá*), ou, na forma mais simples, as classes de idade do lado leste contra as do lado oeste (*Nimuendajú*). Durante a festa das máscaras *Kokrit*, os membros desta sociedade correm junto com os da sociedade *Kukén* contra os *Rop*. *Kukén* e *Rop* formam também as equipes de corrida na festa final de cada período *Vu/té*, na qual os *Me/kén* apoiam os primeiros. Durante a estação *Meipimrák*, os *Kámakra* correm contra os *Atúkmakra*”.

No período *Vu/té*, que representa o tempo propriamente dito das grandes festas, as corridas são frequentes e importantes, podendo excepcionalmente ocorrer até três vezes por dia. A idade dos participantes oscila entre 15 e 55 anos. O caráter meramente esportivo fica ainda mais claro, pelo fato de que, em seguida às grandes corridas com tora, se realizam uma corrida de estafetas dos mesmos partidos pela rua circular ou competições de pares no diâmetro periférico da aldeia. A Corrida com Tora pode ser efetuada em dois tipos de pistas, onde o habitual é que parta do lugar da produção das toras em direção à aldeia, utilizando, o máximo possível, as mencionadas estradas de corrida, que irradiam da aldeia para os pontos cardeais e que são preparadas pelos homens em reclusão durante o *Pep-Kahák*.

Quase todas as manhãs, antes de se iniciar as atividades do dia, faz-se a corrida de tora dentro da aldeia. Toma-se um par de toras dentro dos vários que jazem diante da casa de witi e faz-se a corrida, dando-se várias voltas no caminho circular. Normalmente os corredores cessam de correr quando um deles se destacou evidentemente dos outros, continuando a andar, a partir daí, em direção ao ribeirão, onde tomam banho. Como é a corrida que precede imediatamente o banho, é a última delas a ser realizada [...]. (MELLATI, 1978, p. 39).

O comprimento da pista varia bastante, oscilando entre um pouco mais que 1 a 12 Km – comumente tem mais ou menos 3 Km de comprimento. Algumas vezes, a corrida é feita na rua circular da aldeia do Ponto, de quase 1 Km de comprimento, que é percorrida duas ou três vezes. Tais corridas, entretanto, se realizam, em geral, somente em seguida a uma corrida de fora para a aldeia, jamais se começa uma corrida na rua circular com toras já usadas, para depois buscar novas toras de fora. As toras das corridas usuais chamam-se *Pára* e são peças cilíndricas do tronco da palmeira buriti (*Mauritia flexuosa*), com cerca de um metro por 40-50 cm de diâmetro. Elas são trabalhadas nas bordas do corte para que se consiga segurá-las melhor (NIMUENDAJÚ, 2001).

O peso de cada uma dessas toras de corrida, calculo em aproximadamente 100Kg; na maioria das vezes, no entanto, são um pouco mais leve. Uma variante especial de toras de corrida é a já mencionada *Para-Kahák*, produzida pelos *Ramkokamekrá* no início da reclusão da *Pepyé*. São feitas da madeira de uma árvore do cerrado chamada maria-mole (em português), com 50 cm de comprimento e um pouco menos grossa, com cabos que sobressaem da parte central do corte, nos dois lados, em direção ao eixo, cabos que não se encontram nas toras de corrida habituais (NIMUENDAJÚ, 2001) (Cf. Apêndice A – Foto 33).

Nimuendajú (2001) chegou a ver um outro tipo de corrida com tora (*para- Kacáre*) no primeiro dia da cerimônia final do *Ketuwayê*. Eram cilindros de madeira com 47 cm de comprimento e 7 cm de espessura. Seu peso era tão ínfimo que não podia ser considerada como uma carga na corrida. As classes de idade (fases da vida: crianças, jovens, adultos e velhos) orientais (sentido da aldeia) corriam com a tora contra os ocidentais, saindo do lugar da produção da confecção da tora em direção à aldeia, seguindo-se uma segunda corrida na rua circular com toras pesadas já usadas.

Às vezes, quando estão juntos, um pequeno número de homens de volta de um empreendimento coletivo (evento mais demorado fora da aldeia), querendo fazer sua entrada na forma de uma corrida com toras, simplesmente cortam dois pedaços de galhos que correspondam às suas forças.

Pequenas corridas ocorrem com relativa tranquilidade e sem chamar a atenção, mas ainda assim atraem sempre à porta das casas, um grande número de espectadores, interessados na chegada dos corredores na aldeia. Por outro lado, extremamente impressionante, são as grandes corridas, principalmente na forma como são realizadas no fim de uma festa da aldeia, sobretudo da cerimônia do *Pepyé*, nas quais toda a aldeia participa.

Para a corrida *Para-kapé*, os *Ramkokamekrá*, às vezes, vestem uma pintura negra. A tinta é obtida da seiva leitosa de uma árvore do cerrado (*Castilloa sp.*) misturada com pó de carvão. Nas grandes corridas compete à menina se prover com cabaças cheias d'água de beber, aguentar o passo dos corredores e servi-los com a mesma (NIMUENDAJÚ, 2001). Para acontecer uma Corrida com Tora, dois partidos se reúnem para matar um porco com pedradas, pauladas e, depois de várias tentativas, atiram com a espingarda duas a três vezes, cortando-o ao meio.

Trazem o porco amarrado em uma vara para o local onde vai ser cortada a tora, dividindo o animal para cada partido. Cada partido divide a sua metade em pequenos pedaços, um pedacinho para cada pessoa desse partido e, então, dois *Ramkokamekrá* derrubam o buriti e cortam-no ao meio, preparando as toras para a corrida, entretanto, o cantador começa a cantar

segurando uma vara na mão, enquanto os corredores esperam sentados (Cf. Apêndice A – Foto 34): Os encarregados do corte e da ornamentação das toras de buriti para as corridas rituais, tem como marca distintiva padrões próprios de pintura corporal (Cf. Apêndice A – Foto 35) (PAIO, 2002).

Prontas as toras, dá-se início à corrida em direção ao pátio e, enquanto correm, o canto é entoado. Chegando ao pátio, o partido que entrou primeiro dá o sentido da corrida e dão várias voltas ao redor do pátio até que chegam em frente à casa da *Vu/té* onde derrubam a tora (Cf. Apêndice A – Foto 36). Em seguida, reúnem-se no meio do pátio e decidem se darão nova oportunidade aos “perdedores”, estes, por sua vez, dão um leve grito e começam a correr novamente ao redor do pátio (rua), até a tora cair no chão. Terminada a corrida, reúnem-se em frente à casa da *Vu/té* e, em fila, são conduzidos pelo cantador com seu maracá, que entoa várias canções e, segundo Cornélio: “Tem corrida que eles ganharam e tem corrida que eles perderam, aí ao mesmo tempo eles cantam a música dos perdedores e dos ganhadores também”. (informação verbal)<sup>32</sup>.

Sobre os vencedores e perdedores, Nimuendajú (2001, p. 77) afirma:

[...] nenhuma só palavra de reconhecimento para os vencedores ou para os que empregaram todas as forças para resistir até o fim, nenhuma palavra de censura contra os vencidos e retardatários. Não se pode ver os rostos amorfinados ou triunfantes, pois, para os Timbira, o esporte é finalidade em si, e não um meio para a satisfação de sua vaidade pessoal. Cada um fez, correspondentemente às suas forças, todo o possível. Isto basta.

Somente se tornaria alvo de desprezo e de escárnio aquele que tentasse safar-se da corrida com tora por preguiça. A expressão “*cukaká*” = mandrião é um grave insulto, principalmente se for aplicado por uma mulher a um homem. Os melhores corredores (*me/hi-túí*) são vistos e admirados como tais, no entanto, não possuem nenhum privilégio, recebem um cinto trançado de algodão, de dois dedos de largura, com um pendente de matraca (*cu*), que, especificamente, deveria ser composto de casco de anta. Entretanto, está sendo substituído por pequenas cabaças (lagenaria), casco de veado e bico de avestruz. Vestem esse cinto nas corridas com toras solenes.

Quanto aos corredores fracos e desobedientes, segundo Nimuendajú (2001), apanham com galhos de pau-de-leite nas pernas, pelo “comandante”, que também lhe passa uma descompostura, o que é extensivo aos camaradas. O autor descreve ocasiões em que as corridas das mulheres e das meninas fazem parte de um programa: solenidade final do período anual

<sup>32</sup> Informação fornecida por Cornélio *Pyapiti* Canela, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005

*Vu/té*; na solenidade final de cada uma das fases da iniciação, tanto do *Ketuaye*, como do *Pepy*; na solenidade final da festa *Pep-kahák*.

A cerimônia é idêntica à dos homens: um porco caititu (*Dicotyles torquatus*), criado com esse objetivo, é abatido com uma borduna e todos os companheiros da festa seguem com o animal morto para um acampamento, cerca de 6 km no cerrado de estepe, onde se prepara e distribui enormes bolos de carne. Nas proximidades do acampamento, dois pares de tora de corrida estão colocados à disposição: o das mulheres e das meninas, que é sempre um pouco mais leve que a dos homens.

Contudo, os homens não apostam corrida com as mulheres, entretanto, cada sexo corre separadamente em duas equipes, deixando para as toras de corrida das mulheres e meninas uma vantagem; entretanto elas são logo ultrapassadas pelos homens e jovens. Os homens são divididos por classe de idade (oeste e leste), as mulheres dividem-se segundo a organização dos homens. O peso da tora feita para as mulheres e meninas quase sempre vai além de suas forças e, as mulheres que já se tornaram mães, participam modestamente das corridas com tora.

Há uma diferença entre os tipos de toras: a corrida do período *Meipimrák* (estação das chuvas) acontece com enormes toras de corrida (Cf. Apêndice A – Foto 37), como a do período *Vu/té*; os *Kamákra*, como partido desafiante, fazem o primeiro par de torinhas, que não tem mais que 5 cm de diâmetro por 2,5 cm de largura. As corridas inaugurais dos *Kámakra* e *Atúkmakra* realizam-se com toras cujo peso não tem valor do ponto de vista atlético, por causa disso constituem competições à maneira das corridas de estafetas com torinhas simbólicas.

Essas corridas se realizam sempre e apenas no fim de cada uma das fases de iniciação, o *Ketuaye* e o *Pepyé*. Há diferenças na forma e nos desenhos das toras. As torinhas, com cerca de 25 cm de comprimento, sempre pintadas de vermelho com urucu, chamam-se *Para-re*, pesando cada uma cerca de 250 gramas, sendo uma versão estilizada das grandes toras com cabos, *Para-kahák*, usuais no início da solenidade *Pepyé*, elas são as toras de corrida das almas dos mortos. (NIMUENDAJÚ, 2001). Existem também as corridas com as torinhas das almas dos mortos, as *Para-re*, essas pequenas torinhas, com 2,5 cm de comprimento servem de enfeite. Elas pendem, em pares ou em feixes completos, dos colares e faixas sobre o peito. Quanto ao significado, Nimuendajú (2001) afirmou que os *Ramkokamekrá* desconhecem.

Em seguida, parte o desafio dos *Atúkmakra*, que fazem seu primeiro par de torinhas de corrida ainda mais finas, porém, um pouco mais compridas (15 cm). Essas torinhas vão aumentando a cada semana até atingirem seu tamanho normal. O primeiro par de torinhas de corrida dos *Kamakramekrá* possui o manto decorado com riscos longitudinais vermelhos e,

cada um dos cortes tem uma mancha vermelha concêntrica, o corte dos *Atúkmakra*, exibem uma tira negra.

Os meninos que ainda não entraram na iniciação fazem, para si, duas pequenas toras de corrida junto da aldeia e organizam, então, as suas corridas com toras na rua circular; nas corridas com tora dos homens e jovens, os meninos correm diligentemente ao lado deles. Na amizade formal, se um indivíduo que corre com a tora de sua metade aos ombros perceber que é um amigo formal que conduz a tora da metade oposta, arrefece a carreira para não obrigá-lo a correr e cansá-lo.

A Corrida com Tora é o esporte de todas as aldeias Timbira. A bipartição mais importante, mesmo que não absolutamente exclusiva, para a corrida com toras dos *Ramkokamekrá* é, como vimos, aquela entre duas classes de idade, leste e oeste. A totalidade de seus membros representa a comunidade esportiva ativa. A admissão nessa comunidade ocorre com a instalação de novas classes de idade no pátio, no início do ciclo de iniciação. Antes do início de sua iniciação, ninguém pertence, portanto, oficialmente, a essa comunidade esportiva ativa.

Antigamente, antes do encerramento da iniciação, ninguém podia se casar, hoje, isso não é levado tão a sério. Os jovens, em virtude disso, só podiam contrair matrimônio dez anos depois de ingressar em um partido de corrida. Além disso, nas corridas com toras, não importa o rendimento individual, mas sim o das equipes.

O corredor ruim, assim que tenha concluído a iniciação, poderá casar-se tanto quanto o melhor corredor, ainda que, provavelmente, muitas moças prefiram os últimos corredores do que os primeiros. Se o corredor, porém, for um caçador competente, e, além disso, um rapaz trabalhador, então se perdoará de bom grado o seu péssimo rendimento na corrida (NIMUENDAJÚ, 2001).

## 2 ASPECTOS MUSICOLÓGICOS, ORGANOLOGIA *RAMKOKAMEKRÁ* CANELA E CANTOS

Em 1928, Roman Ingarden, após publicar a *Obra de Arte Literária*, expandiu a discussão da fenomenologia para a música, que permitiu nos aproximar da prática interpretativa, capturando aquilo que essencialmente conduz as escolhas do intérprete ao longo da performance musical. A esse respeito, Clifton (1983) busca aplicar o método fenomenológico à vivência musical. Para tanto, estabeleceu essências que constituem o fenômeno musical: tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento.

O tempo, segundo Clifton (1983), na música, diz respeito à vivência subjetiva de um tempo que não é o cronológico, e, sim, o das lembranças evocadas a partir de mecanismos de reconhecimento de estruturas musicais. Tal reconhecimento pode ser imediato (retenção) ou uma expectativa daquilo que reconduz a algo conhecido há pouco (protensão) ou mais remotamente (reprodução).

O espaço, segundo Clifton, emana da percepção das texturas. Esse, portanto, não é geométrico ou palpável. É o resultado da percepção simultânea da percepção das alturas, timbre e textura, que registra profundidade. A estruturação composicional determina o espaço fenomenológico na música, descrito como relevos.

Segundo Merriam (1964), a função social da música é produzir efeitos (sobre seres humanos) e não a de representar uma realidade. De todas as artes, a música é que dispõe a maior capacidade de nublar a inteligência, de embriagar, de criar uma obediência cega e, naturalmente, de provocar ânsias de morrer. Funções sociais exercidas pela música: prazer estético, desenvolvimento e entretenimento, função de comunicação, função simbólica, expressão emocional, reação física, conformidade, validar instituições sociais, continuidade e estabilidade da cultura e integração da sociedade.

Sabe-se que a música rege a vida dos *Ramkokamekrá* em todas as ocasiões, desde o amanhecer ao anoitecer. Canta-se à noite, de dia, convoca-se pessoas através do canto e com este a comunidade sabe dos acontecimentos da aldeia. Canta-se na rua, no pátio, nas casas, nas festas e em rituais como o batismo, a pajelança e, para cada atividade, há um tipo de cantiga correspondente. As cantigas que falam da natureza correspondem aos animais, plantas, aves e toras. As cantigas de hoje fazem parte de uma longa tradição, passam de geração em geração pelos velhos e, estes, memória viva desta nação, sempre passam aos mais jovens seus saberes.

O cantor observa no jovem *Ramkokamekrá* se possui aptidão para ser um futuro cantor e, em meio ao conselho, no pátio, começa a ensinar o jovem. Como disse seu Abilinho Canela:

O liderança vê que ele já tava começando a cantar, aí ele vai procurar o velho antigo pra cantar, é assim que começa esse negócio de cantar, no início ele mesmo que se interessa, aí o partido Khoikateye é que tem que escolher. (informação verbal).<sup>33</sup>

Quando o cantor está velho e já sente frio, como afirma *JoJô* Canela:

O jovem tem que fazer fogo no pátio, aí o cantor novo canta e o velho fica lá naquele fogo e vai ouvir o que ele ensinou [...] mais como é que o nosso avô iniciou aquele início, como é que nós vai mudar? e as cantigas que Abilinho cantou, nós não muda as cantigas, e o pintura também não muda, não pode mudar, aquela cantiga que o nosso avô ensina, nós aprendeu, tem que usar aquilo, o cantiga também não muda, cada tradição. (informação verbal)<sup>34</sup>

As cantigas têm o poder de emocionar, de entristecer, de alegrar e de provocar lembranças agradáveis e desagradáveis:

Bom, sei que todas festas emite uma cantiga, cantiga que agente se emociona, tem cantiga também que agente fica triste porque agente lembra dos parentes que já morreram e aquelas cantigas que é muito triste, agente não canta, não canta ela porque os jovens choram, aí acaba aquela alegria, por isso não canta, agente seleciona as músicas mais emocionantes, aí canta, eles gostam. (informação verbal)<sup>35</sup>

Os *Ramkokamekrá* também possuem cuidados com a voz, utilizam-se de ervas apropriadas para manterem uma voz potente. Para isso, os cantadores devem fazer algumas restrições alimentares. Cornélio *Pyapiti* Canela descreve algumas restrições:

Tem certo medicamento caseiro, folhas de uma árvore especial, que usa, não pode comer, beber caldo, não pode comer coisa muito carregado, gordura, porque aquilo ali, quando a pessoa tá cantando, fica forçando a voz, não tem aquele medicamento que curou. (informação verbal colhida pela autora)<sup>36</sup>

A Corrida com Tora é pautada por música em toda a sua extensão. Músicas essas cantadas por homens (cantadores) que conduzem a corrida, organizando-a. Esses cantos, alertam e mostram tanto aos participantes (corredores) quanto à aldeia, em que parte está a corrida. Existem cantos para mostrar que está se cortando a tora e preparando-a, outros cantos mostram que está se correndo com a tora; há ainda cantos no final da corrida com Tora: cantos dos vencedores e perdedores. Cornélio *Pyapiti* Canela afirma:

Tem certo tora que também merece ter uma música depois da corrida e tem certo tora que não, depende da tora. Tem tora que é só pra treino, pra ensaiamento do novo, tem

<sup>33</sup> Informação fornecida por Abilinho Canela, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

<sup>34</sup> Informação fornecida por *JoJô* Canela, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005

<sup>35</sup> Informação fornecida por Cornélio *Pyapiti* Canela, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

<sup>36</sup> *Ibid.*

tora que é tipo o campeonato de vocês, tem que ter um cerimonial, tradicional, a mesma coisa é nós, tem uma tora que é só pra correr mesmo, como pegar o jovem pegar prática, isso não merece ter castigo nenhum, agora tem outra tora que é tora especial, que só os corredores mesmo, só aqueles craques de tora mesmo é que corre, tem cantiga, tem tudo. Há corrida de tora do dia-a-dia e há corrida de tora especial que é pra festa grande, aquela ali é que merece ter castigo depois da corrida de tora. Os que estão só praticando de como pegar não pode participar, porque vai atrapalhar a competição. (informação verbal colhida pela autora)<sup>37</sup>

Segundo Francisquinho *Tep Hot Canela*<sup>38</sup>, há diversas músicas para os três momentos da Corrida com Tora:

Primeiro momento – antes da corrida (**Pytec crer** - Cantiga Aves Jacu; **Kukoi crer** - Animal Macaco; **Wgcatxàt** - Cantiga Algudao; **Urere-re** - Cantiga Deixado Objeto; **Hamahô** - Guariba; **Hamahô** - Cantiga Amendum), segundo momento – durante a corrida (“**Ropore ri cêcê mó; jarí hôhô re; torore wê tore; Conco crê na wajjês**”) e no terceiro momento – depois da corrida (“**Arari mué; araja rure; Hônã cati ro; A pare to ce é camé**”); tanto para tora pequena, como para tora grande, relacionadas aos animais e à natureza, onde as músicas cantadas no final da corrida de tora são as mesmas músicas cantadas no pátio e, dentre elas, são escolhidas apenas três músicas para a corrida.

Cornélio *Pyapiti Canela* afirma que:

Tem a música antes de ir pra tora e tem uma música especial que é só pra tora mesmo; tem uma música que dá exemplo assim de que aquela tora vai ser grande, só que cantiga já mostra, indica que aquela tora vai ser grande e tem um certo cantigo que indica que aquela tora vai ser pequena. (informação verbal)<sup>39</sup>

**Quadro 03** – Representativo das músicas cantadas na corrida com tora e outras ocasiões

MÚSICA	SIGNIFICADO	OCASIÕES A SER CANTADA
<i>Pytec crer</i>	<i>Cantiga aves jacu</i>	Corte de tora; Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde.
<i>Kukoi crer</i>	<i>Animal macaco</i>	Tora pequena; Cantiga de época das festas: prisão, prisão de Ketuayê. Prisão de banho, Pepkarô, festa de gavião; Corte de tora; Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde. Não é cantada na festa do peixe.
<i>Wgcatxàt</i>	<i>Cantiga algudao</i>	Corte de tora Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde.
<i>Urere-re</i>	<i>Cantiga Deixado objeto</i>	Corte de tora; Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde.

<sup>37</sup> Informação fornecida pelo “Major” Francisquinho *Teo Hot Canela*, na aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

<sup>38</sup> Informação fornecida pelo “Major” Francisquinho *Teo Hot Canela*, na aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

<sup>39</sup> Cornélio *Pyapiti Canela*. Op. Cit

Hamahô	Guariba. “só se olha na serra o jacú e o guariba”.	Corte de tora; Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde.
<i>Hamahô</i>	<i>Cantiga amenduim</i>	Corte de tora. Mesma cantiga da rua; Mesma cantiga do meio-dia à tarde.
<i>I cati gotô kama wa xà</i>	“Música que canta toda vida, todo tempo, quando é momento pra carregar tora, antes da corrida de tora, sempre, até que, fala nome da tora também, é porque já é o início, antes da tora”. (Cornélio Pyapiti Canela).	Corte de tora grande.
<i>Hoh’o caga xà ré</i>	–	Corte de tora; Tora menor. Obs.: Quando a tora é pequena, vão correndo e vão cantando.
<i>Wehve pê xàà te wa ve</i>	“Lá, na tora, o especialista de tora está aprontando a tora e fazendo aquele batucada, e a pessoa que está cantandovai cantar do mesmo modo que tá fazendo”.	Corte de tora
<i>Ja ru rú, kê</i>	“É que tá fazendo, está aprontando tora, tão escutando, escuta lá longe e tá sabendo que ainda não aprontaram a tora... antes de tora, antes da corrida da tora”.	Corte de tora.
<i>Ropore ri cêcê mó; jarí hôhô re; torore wê tore; Conco crê na wajjês”)</i>	–	Durante a corrida.
<i>Arari mué;</i>	<i>Fala de animais tatu.</i>	Mesma música do pátio; Música ao final da corrida de tora. (Músicas com especiais)
<i>Araja rure;</i>	–	Mesma música do pátio; Música ao final da corrida de tora. (Músicas com especiais)
<i>Hônãñ cati ro;</i>	<i>Animais que fica na maré com pescoço grande.</i>	Mesma música do pátio; Música ao final da corrida de tora. (Músicas com especiais).
<i>A pare to ce é camé.</i>	<i>O patinho que rema com espécie de telas, remando água.</i>	Mesma música do pátio; Música ao final da corrida de tora. (Músicas com especiais).
<i>O corro catiré</i>	–	Quando a tora chega.

<b>Tep pê ti a pê</b>	“o avestruz fica negro, e pegando peixe, clhe peixe e pega pra comer, isso que é a cantiga, então esse cantigo é pra os homens, significa que homem, os homens é que nem aquele avestruz, que escolhe menina como peixe, e vai pegar”.	Canta em qualquer festa, geralmente no pátio à noite.
-----------------------	--	---

**Fonte:** Entrevista realizada com os *Rmakokramekrá*, em agosto de 2005: Francisquinho *Tep Hot* Canela e Cornélio *Pyapiti* Canela.

No primeiro instante da Corrida com Tora, dá-se a preparação da tora, onde derruba-se o buriti, corta-se ao meio, mede-se as partes para ficarem iguais e fazem o acabamento. Neste momento, o cantador escolhe uma das músicas, entre as quais *Pytec crer* (Cantiga aves jacu), *Kukoi crer* (Animal macaco), *Wgcatxàt* (Cantiga algudao), *Urere-re* (Cantiga Deixado obijeto), *Hamahô* (Cantiga amenduim) ou *Hamahô* (Cantiga amenduim). O cantador escolhe o local e, portando uma vara na mão, começa a cantar, rodando com a vara fincada ao chão. Ao aprontar a tora, dá-se início à corrida e, enquanto correm em direção ao pátio, dando várias voltas (pode ser no sentido horário ou anti-horário, dependendo do partido que chegar primeiro no pátio), os outros *Ramkokamekrá* observam a corrida, aguardam sentados, onde cantador começa a cantar uma das músicas: *Ropore ri cêcê mò; jarí hôhô re, torore wê tore* ou *Conco crê na wajjês*, dando início ao segundo momento.

Ao acabar a corrida, os vencedores que chegam primeiro em frente à casa da *wyhty* lançam a tora ao chão e todos os corredores vão em direção ao meio do pátio para decidirem se darão uma nova oportunidade ao partido perdedor, caso positivo, dão um grito e voltam à rua para pegarem as toras e correrem novamente ao redor do pátio. Assim, correm várias vezes ao redor do pátio e, se decidirem dar novas oportunidades aos perdedores, fazem tudo novamente até decidirem encerrar a corrida, reunindo-se novamente no pátio para avaliarem a atividade e, então, todos os corredores vão à frente da casa da *wyhty*, dando início ao terceiro momento.

Neste terceiro momento, os homens ficam em uma fila única em frente à casa da *wyhty* (Cf. Apêndice A – Fotos 38-39) e o cantador começa a andar de um lado para o outro em frente aos corredores com tora, balançando o maracá, escolhe uma das músicas: *Arari mu, araja rure, Hônãñ cati ro* ou *A pare to ce é camé*, para cantar. Findando a cantoria, os homens voltam às suas casas.

**1º Momento:** *Pytec crer, Kukoi crer, Wgcatxàt, Urere-re, Hamahô* ou *Hamahô*;

**2º Momento:** *Ropore ri cêcê m, jarí hôhô re torore wê tore* ou *Conco crê na Wajjês*;

**3º Momento:** *Arari mu, araja rare, Honân cati ro* ou *A pare to ce é camé.*

Os cantos e as danças têm função de marcadores de tempo (PAIO, 2002). Lave (1972, p. 80) salientou a função de marcadores de períodos que é própria dos ritos, tanto no calendário anual quanto no ciclo de vida de um *Timbira*: os ritos definem simultaneamente um tempo ecológico e estrutural.

Na sociedade Canela, a Corrida com Tora tem mais um caráter de rito do que de uma corrida propriamente dita, já que, o objetivo não é vencer, mas sim correr bem. Há casos em que os adversários ajudam o partido que está perdendo para manter uma distância razoável.

Este rito exprime a alternância dos grupos dominantes (estação seca, estação chuvosa) mas, enquanto tal, exprime o tempo estrutural, definido pela própria alternância. Assim, as Corridas com Toras estão para o tempo não marcado (duração), como os rituais (cantos e danças), estão para o tempo marcado (datas). Os cantores são marcados, enquanto os bons corredores, não (PAIO, 2002).

São vários os instrumentos que os *Ramkokamekrá* utilizam em seu cotidiano. Estes instrumentos são tocados com habilidade e espontaneidade, sendo construídos com elementos da natureza pelos próprios tocadores. Segue abaixo uma listagem com instrumentos musicais pertencentes aos *Ramkokamekrá* Canela<sup>40</sup>.

**Quadro 04** - Instrumentos musicais

INSTRUMENTOS MUSICAIS	FUNÇÃO
Flauta	Instrumento de sopro direto cujo princípio de produção de som é uma corrente de ar que percorre o instrumento com ressoadores. Feita de cabacinha ou tucum, com três furos.
Maracá	Instrumento de percussão, é feito com cabaça enchida com semente ou pedrinhas e pau roxo.
Buzina	Tipo de trombeta que produz som estridente. Feito de chifre de boi e madeira ou cana.
Ocarina/cabacinha	Instrumento de sopro, flauta de vaso, que se caracteriza pela forma globular ao invés de tubular. Tem orifícios de dedilhação, um orifício para escape de ar e um orifício por onde o instrumentista sopra. Da mesma família são o apito e o pio (Cf. Apêndice A – Foto 40).
Apito	Pequeno instrumento de sopro, geralmente cilíndrico, usado em danças. O material usado é madeira.

**Fonte:** Dados da pesquisa (informação verbal colhida pela autora), 2019.

<sup>40</sup> Conceito da função referente ao Dicionário Musical Brasileiro (ANDRADE, 1989).

Cornélio *Pyapiti* Canela descreve como é confeccionada uma flauta: “faz com faquinha, fura, depois tira a semente, tudinho, depois começa a furar, bota de molho” (informação verbal)<sup>41</sup>. A flauta é denominada de cabacinha, mais é feita de tucum, “é difícil fazer, mais a gente consegue fazer, porque precisa, precisa ter pra acompanhar o canto, a dança” (Cf. Apêndice A – Foto 41). A flauta é utilizada nas cantigas entoadas no pátio, na hora das brincadeiras.

O maracá é o instrumento sagrado dos cantadores. É de confecção rápida e constituído de quatro partes: a vara, feita do buriti ou pau roxo; a cabaça, pintada de urucu; as sementes, que são colocadas dentro da cabaça e os fios, que são coloridos para o cantador/tocador segurar. Às vezes, passa-se verniz por cima da cabaça (Cf. Apêndice A – Foto 42).

Este objeto, o maracá, sua forma e o próprio artefato se sobressai. Símbolo, entre muitos outros, da pessoa humana, da autoridade e da coesão social. Redondo como o universo, como as aldeias circulares, apontando, na sua verticalidade, para o céu, morada dos antigos em tempos primordiais e morada das aves. É um instrumento de percussão que acompanha o canto e a dança cotidiana e ritual. O maracá como outros artefatos, possui dono e pertence a uma casa. Sendo o sinal distintivo dos chefes de classe e de idade, este deves saber corresponder aos valores reconhecidos como ideais, além de qualidades físicas e psicológicas que os predisponham a assumir esta função. (PAIO, 2002, p. 77).

Na Corrida com Tora, percebe-se que a utilização do maracá acontece somente no final da corrida, pois o cantador segura o maracá com a mão direita e, de um lado para o outro, sacode o maracá, demarcando o ritmo, cantando, orientando a fila de corredores. Os cantos fazem parte do dia a dia dos *Ramkokamekrá*, segundo Willian Crocker:

[...] quando há “festa grande”, cantam três vezes por dia, até de madrugada. Costumam cantar de três horas até as cinco e meia da manhã, nunca até o sol aparecer, devendo acabar antes do sol aparecer, pois os *Ramkokamekrá* dizem que é ruim cantar na presença do sol, devendo parar. Pela tarde começam a cantar às cinco horas ou às seis horas ou então às sete horas para brincarem, outras vezes para cerimonial, terminando às nove. Então recomeçam a cantar às duas e meia ou às três horas da madrugada, terminando às cinco e meia da madrugada. A cantoria geralmente acontece o ano inteiro, mas, quando a **wyhty** está fora, há muita cantoria, de maio até setembro, mais quando ela é “fechada”, há pouca cantoria, pois, devem trabalhar, brincam no verão e trabalham no inverno. Quando a **wyhty** não está fora, podem cantar no pátio, mas não devem cantar na rua. A **wyhty** tem estatuto cerimonial e deve ser respeitada. (informação verbal colhida pela autora)<sup>42</sup>.

O canto, é a forma de expressão usada para transmitir grande parte dos aspectos da cultura Timbira. Todos os ritos, são de certa maneira, conduzidos por um cantador, com um maracá. Este, representa a sociedade:

O intervalo entre o dia e a noite, são como vimos, marcados pelo canto. O tocador de maracá e o cantor devem ser o primeiro a amanhecer e, o último, ao anoitecer. Os cantos e danças são realizados, em pontos de transição: a alvorada e o crepúsculo, são

<sup>41</sup> Informação fornecida por Cornélio *Pyapiti* Canela, op.cit.

<sup>42</sup> Informação fornecida por Willian Crocker, na Aldeia Escalvado, em agosto de 2005.

sua unidade elementar, já que estão presentes enquanto subdivisão em todas as medidas temporais [...] Os cantos, danças e corridas com toras são diferentes qualitativamente segundo o rito em curso. (PAIO, 2002, p. 77).

Quando há cantoria (cerimônia mais repetida na vida dos *Ramkokamekrá*) à noite, o cantador segura o maracá com a mão direita e começa a dar vários toques circulares com o instrumento para chamar as mulheres ao pátio, em seguida, organiza-as em fila para cantarem, iniciando-se o canto. O cantador, de um lado para o outro canta e movimenta o maracá com o ritmo correspondente (Cf. Apêndice A – Fotos 43-44). Para cada canto, faz-se um ritmo com o maracá, marca-se o tempo e, ao findar de cada música, o cantador se afasta por um determinado instante, indo em direção ao meio do pátio, respira, e, logo em seguida, volta em direção aos índios, rodando o maracá para dar início às novas músicas.

Ao final do canto entoado no pátio, a fila se desfaz e o cantador puxa as *Ramkokamekrá* para uma “brincadeira” (neste momento os homens participam) no meio do pátio com várias etapas de canto e dança (hora em que observa-se o canto associado à dança). A “brincadeira” somente termina quando os participantes dançam e cantam em pares de três, de quatro ou de dois, regidos pelo cantador. Ao final, todos voltam às suas casas e, às vezes, depois da cantoria, há “brincadeiras de ronda”<sup>43</sup> (grupos e cantigas especiais com dez pessoas cantando na rua).

As músicas no pátio acontecem à noite, dependendo do jovem. Depois da reunião, quando combinaram, aí depois é que encerra, aí o jovem escolhe qual vai ser o cantor que vai cantar. O pátio é o lugar onde todas moças e rapazes cantam, namora e corre. (informação verbal colhida pela autora)<sup>44</sup>

Na aldeia Escalvado, há nove cantadores: Francisquinho, Abilinho, Raimundinho Krakan, Arcanjo Ican, Antônio Gato, Cornélio, Juvenal Rankró, Antônio Caprinpony, Edgar Coitepy, Sebastião (Cf. Apêndice A – Fotos 45-49).

---

<sup>43</sup> Brincadeiras feitas pela madrugada, depois de canto no pátio.

<sup>44</sup> Informação fornecida por Cornélio *Pyapiti* Canela, op.cit.

### 3 EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS SOBRE A TEMÁTICA INDÍGENA

De acordo com a Lei 11.645/08, que altera a Lei 9.394/96, modificada pela Lei 10.639/03, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática (História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena), observa-se que, em seu § 2º há uma determinação e responsabilidade dos agentes docentes que, em especial, deveriam atuar com os conteúdos abrangentes sobre o tema. Observe a informação da Lei no portal da Câmara dos Deputados:

Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras (Diário Oficial da União - Seção 1 - 11/3/2008, Página 1 (Publicação Original)).

Podemos encontrar, na educação básica brasileira, visões e representações sobre as populações indígenas quase sempre incompletas, preconceituosas, estereotipadas ou que desqualifica da sua importância e diversidade sociocultural.

Para esclarecimento de como estão sendo abordadas as questões indígenas na escola, foi aplicado um questionário situacional para obter diversas informações a partir de entrevistas com professores. A influência mais marcante do questionário foi a comunicação com os professores, pretendendo que os dados mostrassem diversos aspectos atualizados sobre conhecimentos na área cultural indígena.

Identificamos, por meio deste questionário virtual, o ensino sobre história e cultura indígena nas escolas de redes públicas e privadas, tanto no Ensino Fundamental, como no Médio; as ações de política de divulgação da cultura indígena orientadas pela existência de grupos ou núcleos de estudos; se a direção da escola estimula o debate sobre a cultura indígena na comunidade escolar como um todo.

Verificamos também, em relação às questões indígenas, a afirmação dos professores em participar de projetos; a vontade dos alunos em conhecer mais sobre a História e Cultura; a abordagem dos professores em sala de aula, além de perguntar se os professores eram professores de Arte ou não e, qual sua habilidade ou linguagem artística.

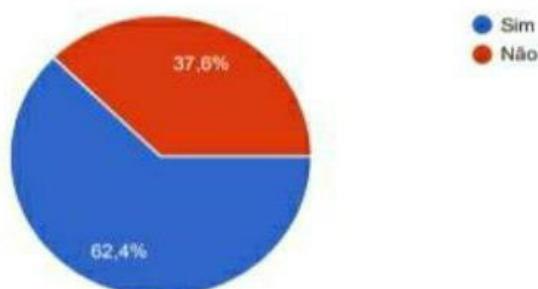
Como preconiza o § 2º da Lei 11.645/08 “Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras,” (BRASIL, 2008, n.p), tal dado nos permite ampliar a discussão para além do que a Legislação previa.

Por conseguinte, a situação atual das experiências pedagógicas sobre a temática indígena nas escolas, observada pelo questionário situacional pôde investigar o alargamento das possibilidades de abordagens sobre esta cultura em sala de aula no âmbito da aplicação da Lei 11.645/08 e contribuirá para trabalhar em sala de aula com projetos de ensino, pesquisa e extensão, além de uma roteirização proposta para fomentar a criação de grupos e/ou núcleos de estudos sobre a cultura indígena nas escolas. Segue abaixo o questionário situacional e, respectivamente, as respostas da pesquisa:

### Questionário

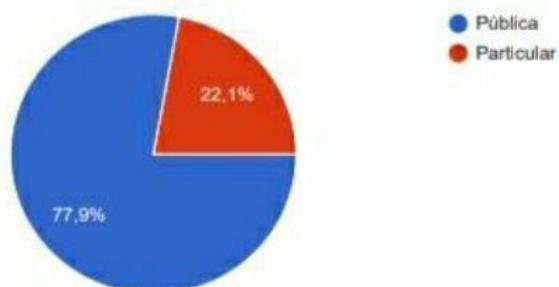
1) Na escola em que você trabalha, aplica-se, no currículo oficial da rede de ensino, a temática "História e Cultura Indígena"?

101 respostas



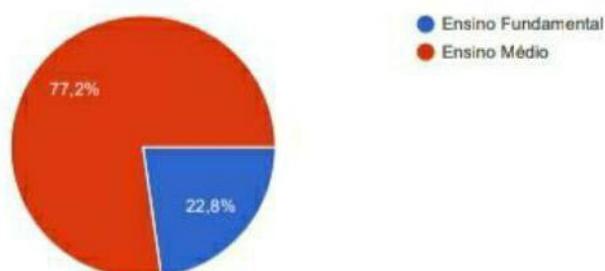
2) A escola em que você trabalha faz parte da Rede Pública ou Particular de Ensino?

104 respostas



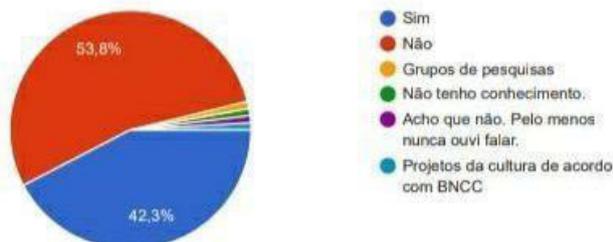
3) Você leciona no Ensino Fundamental ou no Ensino Médio?

101 respostas



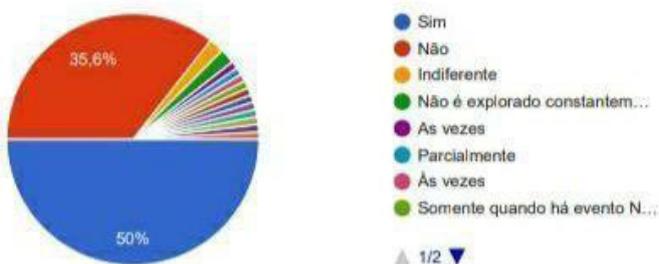
4) Na escola em que você trabalha, existe algum Grupo ou Núcleo de Estudos Indígenas para orientar na elaboração das Ações e Políticas de divulgação desta cultura?

104 respostas



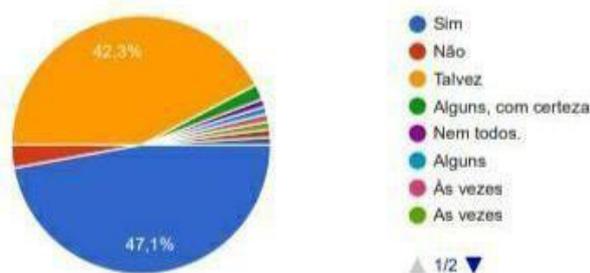
5) Na sua opinião: A direção da escola em que você trabalha estimula o debate sobre a Cultura Indígena na comunidade escolar como um todo?

104 respostas



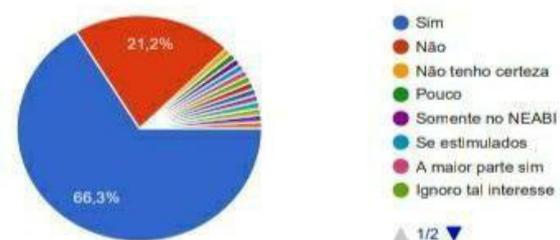
6) Na sua opinião: Os professores da escola em que você trabalha estão dispostos a participarem de projetos envolvendo questões indígenas?

104 respostas

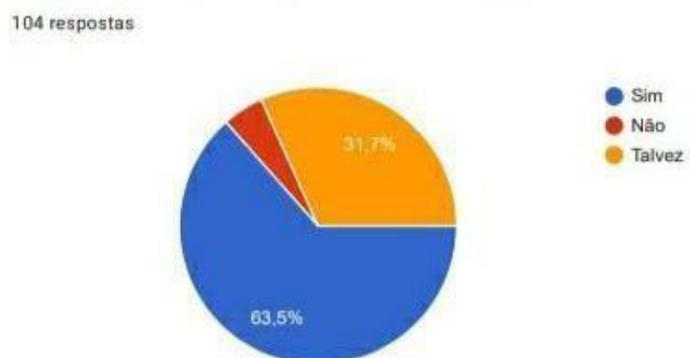


7) Na sua opinião: Os alunos da escola em que você trabalha demonstram interesse em conhecer mais sobre a "História e Cultura Indígena"?

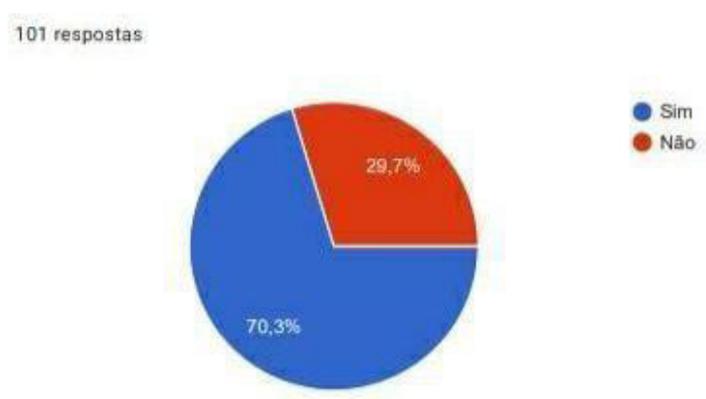
104 respostas



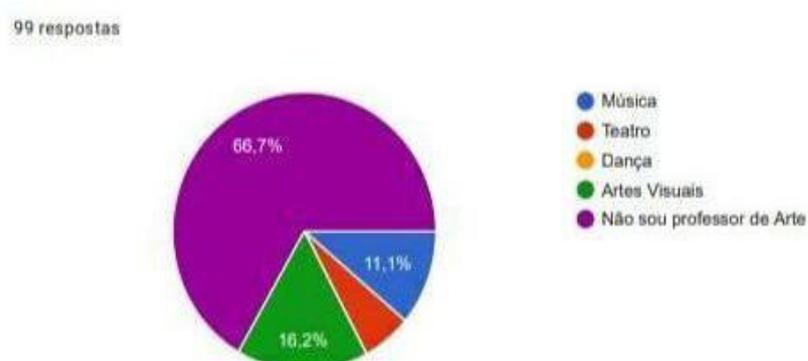
8) Você gostaria de fazer parte de um Núcleo ou Grupo de Estudos Indígenas para ajudar no processo de divulgação da cultura indígena?



9) Você aborda nas suas aulas conteúdos sobre a História e Cultura dos Povos Indígenas?



10) Se você for professor de Arte: qual sua linguagem ou habilidade artística?



Analisando o questionário situacional, verificou-se:

- O público alvo, em sua maioria, foi da rede pública, representando 77,9% dos entrevistados;
- 77,2% dos entrevistados atuam no Ensino Médio, onde as ações de política de divulgação da cultura indígena são orientadas pela existência de grupos ou núcleos de estudos em 42,3% das respostas obtidas;
- Em 50% das respostas, houve o indicativo de que a direção da escola estimula o debate sobre a cultura indígena;

- 47,1% dos professores, afirmaram o interesse em participar de projetos envolvendo questões indígenas e que 42,3% dos entrevistados responderam talvez, o que representa um potencial humano a ser explorado na criação de novos núcleos e/ou grupos de estudos, para fomentar projetos de pesquisa, ensino e extensão sobre a cultura indígena;
- A maioria dos entrevistados, 66,3%, afirmam que os alunos demonstram interesse sobre o conteúdo, que aborda a cultura indígena;
- Concordando com as respostas anteriores, a maioria dos professores, especificamente 70,3%, abordam nas suas aulas, conteúdos sobre história e cultura dos povos indígenas, o que legitima esta e outras pesquisas sobre novos elementos desta cultura;
- Ao perguntar aos entrevistados, se eram professores de Arte, nos deparamos com uma grata surpresa, a maioria dos entrevistados, 66,7% não eram professores de Arte, como preconiza o § 2 da Lei 11.645/08. Tal dado nos permite ampliar a discussão para além do que a Legislação previa.

Com base no relatório final do questionário situacional, percebemos a importância de nos debruçarmos também sobre um Projeto de Extensão do IFMA, Campus Pedreiras, denominado LEIA VIRTUAL – Laboratório de Estudos Indígenas Avançados, com intuito de divulgar a temática indígena nas escolas de Pedreiras – MA, e outras instituições, presencialmente e virtualmente, além de divulgar roteiros de implantação de novos grupos e/ou núcleos de estudos e/ou trabalhos sobre as questões indígenas.

### **3.1 Ensino Fundamental – Anos Iniciais (1º ao 5º ano)**

Destinados às crianças de 6 a 10 anos, sendo o primeiro ano da classe de alfabetização, o Ensino Fundamental é um dos níveis da Educação Básica no Brasil, sendo obrigatório, gratuito (nas escolas públicas) e o objetivo do Ensino Fundamental Brasileiro é a formação básica do cidadão, segundo o artigo 32º da LDB, sendo necessário:

O desenvolvimento da capacidade de aprender, tendo como meios básicos o pleno domínio da leitura, da escrita e do cálculo; a compreensão do ambiente natural e social, do sistema político, da tecnologia, das artes e dos valores em que se fundamenta a sociedade; o desenvolvimento da capacidade de aprendizagem, tendo em vista a aquisição de conhecimentos e habilidades e a formação de atitudes e valores; o fortalecimento dos vínculos de família, dos laços de solidariedade humana e de tolerância recíproca em que se assenta a vida social.

Segundo Art. 26-A da LDB, “nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

Percebemos que, nos anos iniciais de 1º ao 5º ano, nas escolas públicas e privadas não há conteúdos em todo o currículo escolar, na disciplina Arte, as escolas, por sua vez, comemoram apenas o dia 19 de abril, como Dia do Índio ou, Semana Indígena. Os alunos caracterizam-se com uso de cocares e pinturas no rosto, neste dia 19 de abril, entretanto, as professoras, com muita dedicação, conseguem abordar algumas questões indígenas, como: cultura, sociedade, história, lazer, produção, dia a dia do povo indígena, tentando resgatar a memória e a cultura desse povo.

Os livros didáticos deveriam contemplar a história e cultura desse povo nas séries iniciais, pois é nesse período em que as crianças estão começando a desenvolver interesse por coisas novas, e, nessa ocasião, qualquer novidade apresentada a elas, tendem a captar a informação e começar a processar seu interesse redescobrimo cada vez mais o mundo.

As ilustrações, neste período de leitura, são fundamentais para que as crianças observem os desenhos e desenvolvam sua curiosidade de descobrir como será o seguimento das histórias que serão apresentadas.

Segundo Funari; Pinõn (2011, p.109) “Porque seria necessário produzir um livro sobre a temática indígena em sala de aula no Brasil nos dias de hoje? Afinal, a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais, discutimos exaustivamente em nossas escolas (e em nossos projetos pedagógicos) a questão da cidadania, da pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, da luta contra qualquer forma de discriminação baseada em diferenças culturais (e também diferenças de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais), da pluralidade das memórias, entre outros temas, onde, teoricamente, os grupos indígenas que compartilham o território que chamamos de Brasil estariam incluídos nos debates”.

Na sua maioria, nesta idade, os alunos percebem o indígena como o habitante das florestas distantes e pertencentes a tempos distantes, o desconhecimento dos 235 povos indígenas existentes no Brasil atual dialoga com a nossa própria história, a memória que chega a estes alunos é sempre do indígena vencido, os alunos não percebem, que são frutos também,

dos antepassados indígenas, apenas concebem as contribuições culturais. Segundo Funari; Piñon (2011, p. 116):

[...] a escola, por seu papel de formação da criança, adquire um potencial estratégico capaz de atuar para que os índios passem a ser considerados não apenas um “outro”, a ser observado a distância e com medo, desprezo ou admiração, mais como parte deste nosso maior tesouro: a diversidade. (FUNARI; PIÑON, 2011, p. 116).

### 3.2 Ensino Fundamental – Séries Finais (6º ao 9º Ano)

A história e cultura indígena somente foi incluída no currículo básico do Ensino Fundamental obrigatoriamente e oficialmente em 2008, apesar de várias discussões como um tema a ser estudado nas escolas desde a década de 90, no entanto, não tem sido contemplada satisfatoriamente nos livros didáticos/editoras/escolas brasileiras no ensino fundamental maior.

Ao analisar algumas escolas de São Luís do Maranhão, atuando como professora da rede privada (2015), percebemos que é escasso, no material didático, o conteúdo cultura e história indígena no currículo escolar, e, na sua maioria, as questões sobre a musicalidade indígena, tema original da pesquisa.

Disponibilizamos a grade curricular do Sistema de Apoio ao Ensino (SAE), para exemplificar os conteúdos das turmas do ensino fundamental das séries finais que não contemplam em sua grade curricular a temática indígena.

Segue abaixo a grade curricular:

**Quadro 05** - Quadro explicativo da grade curricular das séries finais (6º - 9º Ano)

6º Ano	7º Ano	8º Ano	9º Ano
Arte na Rua	Arte e Tecnologia	A Escrita da Arte	Arte Irreverente
Corpo e Arte	Histórias que as Artes Contam	A Arte e a Publicidade	Cópia ou (Re) criação?
Arte com Amor	O Cinema e a Arte	Famosos na Arte	As Sensações nas Artes
Arte e Etnia	Rindo com a Arte	Improvizando	Arte ... Isso tem Futuro

**Fonte:** Dados da pesquisa (2019).

Notamos, claramente, que os temas tratados não contemplam a Cultura Indígena. Faltam as Habilidades e Competências adquiridas para tal propósito. No entanto, percebemos na Unidade da Federação que os planos de aula das escolas contêm objetivos que indentificam e descrevem territórios étnico-culturais existentes no Brasil, tais como terras indígenas e de

comunidades remanescentes de quilombos, reconhecendo a legitimidade da demarcação desses territórios.

Seguem abaixo os planos de aula das escolas da Unidade da Federação, cujas disciplinas – História, Geografia e Língua Portuguesa – contemplam conteúdos referentes à cultura indígena:

**Quadro 06 - Planos de aula que contemplam conteúdos referentes à cultura indígena**

<p style="text-align: center;"><b>Indígenas no Brasil</b></p> <p>Ano: <b>3º ano do Ensino Fundamental</b></p> <p>Unidade temática: <b>As pessoas e os grupos que compõem a cidade e o município.</b></p> <p>Objeto(s) de conhecimento: <b>O “Eu”, o “Outro” e os diferentes grupos sociais e étnicos que compõem a cidade e os municípios: os desafios sociais, culturais e ambientais do lugar onde vive.</b></p> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>(EF03HI01) Identificar os grupos populacionais que formam a cidade, o município e a região, as relações estabelecidas entre eles e os eventos que marcam a formação da cidade, como fenômenos migratórios (vida rural/vida urbana), desmatamentos, estabelecimento de grandes empresas etc.</b></p> <p>Palavras-chave: <b>Indígena; mudanças e permanências, passado-presente.</b></p> <p style="text-align: center;">Disciplina: História</p>	<p style="text-align: center;"><b>Povos Indígenas - a tradição das rodas</b></p> <p>Ano: <b>3º ano do Ensino Fundamental</b></p> <p>Objetivo(s) de aprendizagem: <b>Conhecer costumes e tradições do povo indígena.</b></p> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>(EF03GE03) Reconhecer os diferentes modos de vida de povos e comunidades tradicionais em distintos lugares.</b></p> <p style="text-align: center;">Disciplina: Geografia</p>
<p style="text-align: center;"><b>A inserção dos povos indígenas na construção de seus direitos</b></p> <p>Ano: <b>9º ano do Ensino Fundamental.</b></p> <p>Unidade temática: <b>A História recente.</b></p> <p>Objeto(s) de conhecimento: <b>Os conflitos do século XXI e a questão do terrorismo. Pluralidades e diversidades identitárias na atualidade. As pautas dos povos indígenas no século XXI e suas formas de inserção no debate local, regional, nacional e internacional.</b></p> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>EF09HI36 Identificar e discutir as diversidades identitárias e seus significados históricos no início do século XXI combatendo qualquer forma de preconceito e violência.</b></p> <p>Palavras-chave: <b>Indígenas, diversidade, pluralidades étnicas.</b></p> <p style="text-align: center;">Disciplina: História</p>	<p style="text-align: center;"><b>Comunidades indígenas brasileiras através do tempo: mudanças e permanências</b></p> <p>Ano: <b>4º ano do Ensino Fundamental</b></p> <p>Unidade temática: <b>Transformações e permanências nas trajetórias dos grupos humanos</b></p> <p>Objeto (s) de conhecimento: <b>A ação das pessoas, grupos sociais e comunidades no tempo e no espaço: nomadismo, agricultura, escrita, navegações, indústria, entre outras</b></p> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>(EF04HI03) Reconhecer a história como resultado da ação do ser humano no tempo e no espaço, com base na identificação de mudanças e permanências ao longo do tempo.</b></p> <p>Palavras Chave: <b>Mudanças e permanências, sujeito histórico, povos indígenas</b></p> <p style="text-align: center;">Disciplina: História</p>

<p>Título da aula: <b>Cultura indígena: Lenda Saterê Mawé</b></p> <hr/> <p>Finalidade da aula: <b>Entender lenda indígena refletindo como o outro vê, lê o mundo e conta suas histórias. Identificar diferentes vozes em um mesmo texto e substituições lexicais ou pronominais que contribuem para a continuidade do texto.</b></p> <hr/> <p>Ano: <b>4º ano do Ensino Fundamental</b></p> <hr/> <p>Gênero: <b>Lendas indígenas</b></p> <hr/> <p>Objeto(s) do conhecimento: <b>Estratégia de leitura / Compreensão em leitura / Formação do leitor literário/ Leitura multissemiótica</b></p> <hr/> <p>Prática de linguagem: <b>Leitura/escuta (compartilhada e autônoma)</b></p> <hr/> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>EF15LP02, EF15LP03, EF35LP06, EF35LP22</b></p> <hr/> <p>Esta é a terceira aula de uma sequência de 15 planos de aula. Recomendamos o uso desse plano em sequência.</p> <p style="text-align: center;"><b>Disciplina: Língua Portuguesa</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>A importância do território para os povos indígenas</b></p> <hr/> <p>Ano: <b>4º ano do Ensino Fundamental</b></p> <hr/> <p>Objetivo(s) de aprendizagem: <b>Investigar a importância do território para os povos indígenas</b></p> <hr/> <p>Habilidade(s) da BNCC: <b>(EF04GE06) Identificar e descrever territórios étnico-culturais existentes no Brasil, tais como terras indígenas e de comunidades remanescentes de quilombos, reconhecendo a legitimidade da demarcação desses territórios.</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Disciplina: Geografia</b></p>
---	--

**Fonte:** <https://novaescola.org.br/plano-de-aula/5041/a-importancia-do-territorio-para-os-povos-indigenas>. Acesso: Mai 2020.

### 3.3 Ensino Médio (1ª a 3ª Série)

Em termos práticos, o objetivo maior do Ensino Médio, atualmente, é preparar os alunos para o ingresso no Ensino Superior. Esta transição, ocorre através da realização do Exame Nacional do Ensino Médio, que, entre outras competências, exige conhecimentos de outros saberes, no caso específico, ressaltamos a cultura indígena, neste trabalho. Vejamos então como tais conhecimentos são exigidos: Pode cair na Redação?

A questão dos indígenas no Brasil pode ser também um tema de redação no Enem. Segundo a Revista Quero, o professor de Redação Thiago Braga, do Sistema de Ensino pH, “pressupõe que, caso caia o tema, o enfoque pode ser a demarcação de terras indígenas pelo estado, de modo a garantir que os indígenas possam manter seus hábitos e costumes”.

Na maioria das escolas, os estudantes começam a aprender sobre os povos indígenas nas aulas, com o conteúdo sobre o Descobrimento do Brasil. Isso acontece porque a história estudada nos livros é contada a partir da visão europeia.

Os diversos povos indígenas já viviam nessas terras milênios antes dos europeus chegarem. Até as denominações “índios” e “indígenas” são herança do colonizador, na verdade eles se chamavam Karajá, Suyá, Kamayurá, Xavante, etc.

Hoje, quinhentos anos após a chegada dos portugueses, a realidade dos povos indígenas é bem diferente, com uma série de desafios. A questão indígena no Brasil é um tema pertinente nos dias atuais e muito presente nas provas do Enem, mas, podemos observar, na

tabela abaixo, a ausência de conteúdos que abordem a temática indígena. Segue abaixo a grade curricular do SAE – Sistema de Aprendizagem de Ensino:

**Quadro 07** – Quadro Explicativo da grade curricular do Ensino Médio

1ª Série	2ª Série	3ª Série
Entender a Arte	O Resgate da Antiguidade Clássica	Um Mundo de Imagens
Arte ao Longo do Tempo	O Sonho que Comove a Alma	Criar e Entender Imagens
Estílos Artísticos	Contra o Artificialismo	Técnicas e Materiais
Técnicas e Materiais Artísticos (Arte na Prática Papietagem)	Retratar a Vida (Arte na Prática: Fotografia)	Arte na pré-História (Arte na prática: Gravura)
Marcas e Pegadas	Impressões e Sensações Visuais	Arte na Antiguidade
Artes muito Antigas	Repensar a Representação do Mundo	Arte na Idade Média
Uma Arte para a Eternidade	A Tempestade	Idade Moderna e Arte Moderna
Segredos do Egito (Arte na Prática: Modelagem)	Arte Degenerada (Arte na Prática: Pintura)	Arte no Século XX (Arte na Prática: Pintura Transfer)
Ler a Arte	Reorganizar Formas	Sons e Ruídos
Arte e Estética	Uma Nova Realidade	Criar e Entender os Sons
Berços da Civilização Ocidental	A Liberdade Criativa	Música Medieval
Cúpulas e Mosaicos (Arte na Prática: Mosaico)	A Arte da Ilustração (Arte na Prática: Gravura)	Música Renascentista (Arte na Prática: Confeção de Instrumento Musical)
Abstrações e Proibições	A Beleza da Velocidade	Música Barroca
Fortalezas de Deus	Arte para Consumir	Música Clássica
Uma Arte Bárbara	Novas Formas Artísticas	Música Romântica
Cores Góticas (Arte na Prática: Pintura)	Ilusões Artísticas (Arte na Prática: Desenho)	Música do Século XX (Arte na Prática Jazz)
Interpretação da Arte	Conectando Linguagens Artísticas	Em Cena
Dissecando a Pintura	Novas Maneiras de Fazer Arte	Criar e Entender o Teatro
A Busca pela Perfeição Estética	Ainda mais Realismo	Criação de Personagens
Dimensão Espacial e Arte (Arte na Prática: Ilusão de Ótica)	Artes na Cidade (Arte na Prática: Malabarismo)	Surgimento do Teatro (Arte na Prática: Tragédia Grega)
Gêneros da Arte	Arte com Atitude	Teatro Romano
Pnturas Estranhas	Tintas e Sprays	Teatro Elisabeatano
Um Estilo Dramático	O Mundo Pós-Moderno e a Arte	Commedia Del’Arte
Conchas e Curvas (Arte na Prática: Releitura com Fotografia)	Arte Digital (Arte na Prática: Videodança)	Teatro e Representação da Realidade (Arte na Prática: Teatro Jornal com Sistema Curinga)
A Arte e seu Entorno	Berço da Arte Brasileira	Corpo em Movimento
Percepção e Comunicação	Arte Brasileira Miscigenada	Criar e Entender a Dança
Hospedar a Arte	Uma Escola de Arte no Brasil Colônia	A Dança ao Longo do Tempo
Arte e Indústria Cultural (Arte na Prática: Desenho)	Uma Pintura Dramática no Brasil (Arte na Prática: Releitura Fotográfica)	O Balé Clássico (Arte na Prática: Vivência com Balé)
Arte e Filosofia	Tempos Modernos	Artes Visuais (Revisão)
Reconhecer a Arte	Novos Caminhos para a Arte Brasileira	Música (Revisão)

A Arte na Escrita Bela	Museus Brasileiros	Teatro (Revisão)
Arte e o Mundo do Trabalho (Arte na Prática: Ilustração Artística e Científica)	Contracultura no Brasil (Arte na Prática: Festival Artístico de Contracultura)	Dança (Revisão)

**Fonte:** Dados da Pesquisa (2019).

Hoje, segundo Schiavetto (2005), o engajamento é um “fazer científico ligado à sociedade, agindo com e para ela. Cabe aos professores, contribuir com a construção de meios que permitam a reflexão autônoma, independente e consciente dos alunos, reflexões que permitam compreender como o indígena foi se transformando em uma categoria discriminada e silenciada ao longo da história e, que é preciso mudança de postura, para juntos, combater a discriminação, o preconceito e a ignorância em relação aos povos indígenas.

### **3.4 Roteirização para criação de núcleos / grupos de estudos da cultura indígena nas escolas**

A partir da Constituição de 1988, além dos encaminhamentos metodológicos da educação sobre as questões indígenas, sugerimos atividades que podem ser desenvolvidas dentro e fora da sala de aula, tendo como pressuposto a valorização e o fortalecimento étnico dos povos indígenas, atividades estas, que contribuirão para incentivar o trabalho com questões indígenas na escola.

Obedecendo a tríade educacional: Ensino, Pesquisa e Extensão, urge a necessidade de desenvolver trabalhos legitimados pela presente pesquisa. Um modelo já consolidado pelos Institutos Federais são os NEABIs (Núcleo de Estudos Afro e Indígenas), cuja formatação é muito simples a ser implantado nas escolas, como sugerimos a seguir:

- 1º passo: Recrutamento de pessoas interessadas;
- 2º passo: Assembleia para definição e Legalização do NEABI;
- 3º passo: Criação do Estatuto e das Portarias de nomeação dos componentes;
- 4º passo: Reunião da mesa diretora para definição do calendário anual de atividades;
- 5º passo: Lançamento e divulgação das atividades anuais.

Nesse mesmo contexto, a presente pesquisa propõe a criação do LEIA VIRTUAL (Laboratório de Estudos Indígenas Avançados), grupo de colaboradores, com o propósito de utilizar ferramentas virtuais (blog, facebook, instagram, ambientes virtuais de aprendizagem) para divulgação, elaboração e criação de novas estratégias educacionais, a fim de valorizar a cultura indígena. Entenda-se que o principal objetivo, é fomentar de forma laboral o incremento dessas estratégias educacionais em diversas searas, como seguem:

- a) Planos de aula que contemplem a temática indígena para o Ensino Fundamental e Médio;
- b) Elaboração de materiais didáticos (cartilhas, cd's, Dvd's, manuais, guias, podcast, vídeos, registro etnomusicológico indígena) para o mesmo público supracitado;
- c) Capacitar o corpo docente sobre a temática indígena, inclusive fazendo menção às possíveis sanções sofridas pelo não cumprimento da Lei 11.645/08;
- d) Propor ações afirmativas de valorização da cultura indígena, nas escolas de Ensino Fundamental e Médio;
- e) Elaborar o calendário anual, contendo as datas comemorativas do movimento indígena no Maranhão, inspirado no modelo do IFCE;
- f) Contribuir com o fortalecimento de uma cultura organizacional que valorize a temática indígena nas escolas, através de seminários, palestras, encontros, dentre outras possibilidades.

## 4 HISTÓRICO DO TRABALHO PEDAGÓGICO REALIZADO NO IFMA

O trabalho realizado no IFMA, apresenta, todas as atividades desenvolvidas no Instituto Federal do Maranhão – Campus Pedreiras, com temática indígena, com o objetivo de desmistificar preconceitos, enfatizar as relações étnico-raciais e efetivar contribuições para estudos e pesquisas no âmbito acadêmico em relação às questões indígenas: aprendizagem da cultura e musicalidade indígena de forma dinâmica e contextualizada.

Para a obtenção dos dados, optou-se pelo uso de fotografar e filmar as atividades de pesquisa e extensão com temática indígena desenvolvidas no Campus, além das atividades de ensino sobre a temática, que consiste em procedimentos como: grifo de textos, anotações, resumos, esquemas, fichamentos, resenha, mapa conceitual, entre outros.

Os resultados das atividades desenvolvidas no Campus Pedreiras apresentaram respostas concretas para se alcançar o problema da pesquisa: de que forma o estudo da etnomusicalidade *Ramkokamekrá* Canela contribuiu para um maior conhecimento da cultura indígena em sala de aula, possibilitando uma maior aplicabilidade da legislação educacional acerca da temática indígena.

O IFMA – Campus Pedreiras desenvolve atividades entre alunos e professores, desmistificando-se diversos aspectos preconceituosos da comunidade escolar em relação à cultura indígena, através da aprendizagem desta temática: Musicalidade, Cultura e a Dinâmica da Corrida com Tora entre os *Ramkokamekrá* Canela – MA.

O histórico do trabalho realizado no IFMA, apresenta projetos de pesquisa e extensão, atividades de ensino e eventos baseado em trabalhos de professores. Com o advento das leis 10.639/03 e 11.645/08, houve a garantia legal de inclusão de estudos indígenas nos currículos escolares dos conteúdos de Arte, possibilitando a abertura de canais de diálogo com instâncias políticas, jurídicas e acadêmicas, muita das quais, até então, fechadas para quaisquer discussões sobre a temática, para a inclusão social de indígenas neste país que vive sob o véu de uma falsa democracia racial.

As atividades desenvolvidas no Instituto Federal do Maranhão (IFMA) – Campus Pedreiras, com temática indígena, são realizadas no âmbito do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) e nas aulas de Arte, em Ensino, Pesquisa e Extensão.

### 4.1 Atividades indígenas desenvolvidas no NEABI

Segundo o Relatório de Atividades do NEABI /IFMA – Campus Pedreiras (2018):

[...] com o advento das leis 10.639/03 e 11.645/08, tem-se a garantia legal à inclusão, nos currículos escolares, dos conteúdos de História, Literatura Africana, Afro-Brasileira e Indígena, possibilitando a abertura de canais de diálogo com instâncias políticas, jurídicas e acadêmicas, fechadas para quaisquer discussões sobre a temática, incluindo afro-descendentes e indígenas, neste país que vive sob o véu de uma falsa democracia racial. Os núcleos de estudos, que outrora já existiam, passaram a lutar pelo seu reconhecimento oficial nas instituições de ensino de todo país.

A RESOLUÇÃO Nº 008/2010 define: “Aprova, ad referendum do Conselho Superior, a institucionalização do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indiodescendentes – NEABI no Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão” em 20 de janeiro de 2010, reconhecendo o NEABI no Instituto Federal do Maranhão.

Atualmente, há uma Coordenação Geral estabelecida no IFMA – Campus Maracanã, mas o NEABI-IFMA buscou ampliar sua área de atuação em todas as sedes do Instituto Federal do Maranhão, de modo que todos os campi devem possuir seu Núcleo de Estudos Afro-brasileiro, Indígena e grupos correlatos.

O NEABI/IFMA do Campus Pedreiras foi instituído atendendo as demandas legais da implementação do campus do Instituto Federal do Maranhão na região. Segundo o relatório de atividades do NEABI/IFMA – Campus Pedreiras, a coordenação geral, em 2018, foi escolhida, inicialmente a servidora Larissa Silva da Costa, assistente social, como coordenadora do NEABI/IFMA – campus Pedreiras.

Para a materialização da coordenação Geral do NEABI/IFMA, houve a contribuição de uma palestra aos servidores, sob a intervenção de Herlilton Rodrigues, professor de História do campus São Luís – Maracanã e coordenador-geral do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indiodescendentes (NEABI), onde o professor apresentou os objetivos e a metodologia do núcleo, que deveriam ser implantados na unidade.

Em 2016, o campus Pedreiras ainda não possuía sede própria, contava com poucos servidores e, a partir do segundo semestre de 2016, novos funcionários foram nomeados e as estruturas para a instituição dos cursos integrados foram concluídas.

As argumentações sobre o NEABI local foram recuperadas e, a coordenadora geral do NEABI/IFMA – campus Pedreiras foi instituída, pela assistente social Larissa Silva da Costa, participando do “II Encontro Nacional de NEAB’s e NEABI’s e grupos correlatos da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica”, realizada no período de 07 a 11 de novembro de 2016, em São Luís do Maranhão e das reuniões gerais dos Neabi’s/IFMA.

Em dezembro de 2016, em assembleia realizada entre os servidores do IFMA – Campus Pedreiras, nova coordenação foi eleita por conformidade, sendo formada por Nila Michele Bastos Santos, Professora EBTT de História, como Coordenadora geral; Gláucio

Fernando Cunha Silva, Professor EBTT de Filosofia, como vice-coordenador; Keilla Façanha Silva, Professora EBTT de Física; Raymenna Furtado Lopes, Professora EBTT de Português, e Valeria Moreira Garcia Vilar Veiga, Professora EBTT de Artes, como servidores-membro do NEABI/IFMA – Campus Pedreiras, sendo que a portaria da nova composição foi emitida em 22 de fevereiro de 2017.

Em 2017, houve o primeiro Curso de Formação Inicial e Continuada em Educação e Relações Étnico-Raciais, instituído pelo NEABI/MA, campus Pedreiras. Em 2018, houve o fortalecimento do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Indígenas e grupos correlatos do Campus Pedreiras, além de parcerias com as secretarias municipais e a organização do VIII Seminário de Encerramento do Mês da Consciência Negra.

Segue abaixo um quadro explicativo com os eventos do NEABI/MA - Campus Pedreiras que contêm temática indígena:

**Quadro 08** – Quadro explicativo com os eventos do NEABI/MA – Campus Pedreiras

<b>TIPO DE EVENTO</b>	<b>OBJETIVO</b>	<b>PERÍODO / LOCAL</b>
Projeto de Extensão Contínuo: CURSO FIC em Educação e Relações Étnico-raciais. (Cf. Apêndice B – Foto 1)	Oferecer, à luz das exigências trazidas pela Lei 10.639/03 e 11.645, aos profissionais da educação, assim como a ativistas e membros da sociedade civil, subsídios teóricos para as discussões acerca das relações étnico-raciais, além de acesso a conteúdos que possam ser compartilhados como mecanismos de combate ao racismo e desigualdade	29/08/2017 a 14/10/2018 (IFMA – Campus Pedreiras)
Projeto de Extensão Contínuo: I Semana Indígena do IFMA (Campus Pedreiras): Educação e Território dos Povos Indígenas do Maranhão (Cf. Apêndice B – Fotos 2 a 8)	Aplicar a Lei 11.645/2008, que inclui no currículo oficial da rede de ensino federal a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.	19 e 20 de abril de 2020 (IFMA – Campus Pedreiras)
Intervenção Artística (Praça dos Jardins) (Cf. Apêndice B – Fotos 9 a 10).	Lançar um olhar sobre o objeto de estudo: Educação e Territorialidade Indígena.	19 e 20 de abril de 2020 (IFMA – Campus Pedreiras).
Instalação Artística (Praça dos Jardins) (Cf. Apêndice B – Foto 11).	Elencar elementos capazes de denotar respeito às diferenças e fortalecimento da comunidade indígena como um todo.	19 e 20 de abril de 2020 (IFMA – Campus Pedreiras).
Jogos Indígenas IFMA - (Campus Pedreiras) (Cf. Apêndice B – Foto 12).	Contribuir para a socialização e fortalecimento dos laços de afetividade e cooperação.	19 e 20 de abril de 2020 (IFMA – Campus Pedreiras).

Participação no VIII Seminário da Temática Indígena do NEABI e grupos correlatos da Rede Federal de Educação Profissional Tecnológica do Maranhão. (Cf. Apêndice B – Foto 13).	<i>Apresentar</i> estudos e pesquisas indígenas no IFMA Campus Pedreiras”.	25 a 27 de abril de 2018 (IFMA – Campus Pedreiras).
Participação no UNIVERSO IFMA (Cf. Apêndice B – Foto 14).	Apresentar Projetos de Pesquisa Intolerância Religiosa (bolsista: <b>Victoria Eduarda Bezerra Moura</b> ) e Cadê os Índios Daqui? (voluntária: <b>Mayanny da Costa Aragão</b> ).	02 a 05 de setembro de 2018 (IFMA – Campus São José de Ribamar).
Participação na SEMANA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA (SNCT): “Ciência Para a Redução das Desigualdades” (Cf. Apêndice B – Foto 15).	Fortalecer a cultura musical nordestina, afrodescendentes, indígenas e de protesto, demonstrando que através da música também se pode combater toda espécie de preconceito.	17 a 19 de Outubro de 2018 (IFMA – Campus Pedreiras).
Participação no 2º ENEART - Encontro Nacional de Estudantes de Arte (Cf. Apêndice B – Foto 16).	Apresentar os resultados do projeto “ <i>Intolerância religiosa aos indígenas</i> ” contemplado pela Bolsa de incentivo artístico cultural do EDITAL Nº 14 de 16 de março de 2018.	06 e 07 de Dezembro de 2018 (IFMA – Campus Monte Castelo).
Inscrição de projeto com temática indígena nos editais de PIBIC – Ensino Médio e PIBIT do IFMA – maio de 2018, contemplado com Bolsa no EDITAL PRPGI 03/2018 – PIBIC ENSINO MÉDIO 2018/2019 – Edital de Pesquisa.	Estudar a questão da Intolerância Religiosa Indígena (no período de 2018 a 2019), apresentando o trabalho em eventos do IFMA.	01/08/2018 a 31/07/2019 (IFMA – Campus Monte Castelo).
VIII Seminário de Encerramento do mês da Consciência Negra do NEABI/IFMA / II Encontro de Neabinos e I Encontro de Direitos Humanos do IFMA. (Cf. Apêndice B – Fotos 17 a 22).	Apresentar a Orquestra IFPED MUSICAL no seminário, a fim de receber os pesquisadores da temática, as representações políticas e sociais da região, além da sociedade civil do médio Mearim, para reflexão sobre a cultura.	28 a 30 de novembro de 2019 (IFMA – Campus Pedreiras).
II Jogos Indígenas do IFMA – Campus Pedreiras: “EDUCAÇÃO E TERRITÓRIO DOS POVOS INDÍGENAS DO MARANHÃO”. (Cf. Apêndice B – Foto 23).	Construir o bem-estar dos indivíduos, enquanto seres humanos solidários e justos.	19 a 20 de maio de 2019; (IFMA – Campus Pedreiras).

Participação no Projeto de Extensão Contínuo: NEABI/IFPED On-line: Educação para as relações étnicas-raciais e direitos humanos em tempos de Pandemia. (Cf. Apêndice B – Foto 24).	Oportunizar espaços <i>on-line</i> para o debate e reflexões sobre as lutas dos povos originários e tradicionais na atualidade, promovendo assim a continuidade, ainda que a distância, de uma educação para as relações étnicas raciais e direitos humanos.	20 de junho de 2020 (IFMA – Campus Pedreiras).
--	--	--

Fonte: Dados da Pesquisa (2019).

#### 4.2 Atividades Indígenas Desenvolvidas nas Aulas de Arte

Antigamente, as aulas de Arte tinham ênfase nas artes plásticas e se resumia a desenhos e pinturas, porém, hoje em dia, o bom currículo da disciplina Arte deve contemplar as quatro linguagens: artes visuais, música, teatro e dança, o que, na maioria das vezes, não é cumprido, pelo fato de que as escolas, em sua maioria, não contratam professores específicos para lecionarem a habilidade artística de sua formação, como exemplo, o educador que estudou Música, enfatiza esta linguagem no currículo escolar e, assim, acontece com outros educadores que estudam as outras linguagens também.

No Instituto Federal do Maranhão – Campus Pedreiras, há a possibilidade de trabalhar com Ensino, Pesquisa e Extensão, o que garante a formação completa do aluno, buscando a excelência na educação. Durante o ano inteiro, no Instituto Federal do Maranhão, desenvolve-se, juntamente com os alunos do Ensino Médio Integrado dos Cursos Técnicos de Petróleo e Gás e Eletromecânica e demais professores (interdisciplinariedade), atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão, que abordam a temática indígena, com o intuito de incentivar a história, a Arte e a cultura indígena. A partir dos saberes dos alunos em relação à cultura indígena e, do relato da experiência obtido na aldeia *Ramkokamekrá* Canela sobre a cultura, musicalidade e a dinâmica da Corrida com Tora, busca-se desmistificar aspectos cristalizados sobre esse povo e os demais indígenas do Brasil, onde atividades são realizadas na sala do NEABI e no pátio do Instituto Federal.

Segue abaixo um quadro explicativo com os trabalhos desenvolvidos nas aulas de Arte:

Quadro 09 – Quadro explicativo das aulas de Arte

TIPO DE TRABALHO	OBJETIVO	PERÍODO/LOCAL
Ensino: aulas de Arte nas turmas do Integrado de Petróleo e Gás e Eletromecânica (Cf. Apêndice B – Foto 25).	Resgatar a <b>arte e a cultura indígena</b> trabalhando o fazer artístico a partir da musicalidade dos indígenas <i>Ramkokamekrá</i> Canela, despertando nos estudantes, o interesse pela cultura <b>indígena</b> e valorizando a mesma nas aulas de <b>artes</b> .	2017 a 2020 (IFMA – Campus Pedreiras)
Curso FIC Arte e Artesanato (Cf Apêndice B – Fotos 26 e 27).	Valorizar o artesanato em todos os níveis - municipal, estadual e federal. Propor um curso de formação inicial e continuada Arte e Artesanato que promova atividades para uma maior difusão e compreensão do papel cultural do artesanato.	29/08/2017 a 14/10/2018 (IFMA – Campus Pedreiras)
8º Seminário de Encerramento do Mês da Temática Indígena do NEABI-IFMA (CF Apêndice B – Fotos 28 e 29)	Compartilhar experiências do trabalho desenvolvido com os alunos, nas aulas de Arte, com o tema “Pinturas Indígenas em Vasos de Cerâmica”.	08 a 10 de Maio de 2019 (IFMA – Campus Maracanã)
UNIVERSO IFMA (CF Apêndice B – Fotos 30 e 31)	Participar do Workshop Proext para apresentar o Curso FIC em Arte e Artesanato.	03 a 05 de Setembro de 2018 (IFMA – Campus São José de Ribamar)
SEMANA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA (SNCT): “Ciência Para a redução das desigualdades” (Cf. Apêndice B – Fotos 32 e 33)	Apresentar a orquestra <b>IFPED-MUSICA</b> , composta pelos alunos do Ensino Médio do Integrado, dos Cursos de Petróleo e Gás e Eletromecânica, mostrando a variedade das composições de músicas Indígenas, dos <i>Ramkokamekra</i> Canela.	17 a 19 de outubro de 2018 (IFMA – Campus Pedreiras)
Projeto de pesquisa Artístico/cultural: “ <b>Performance Teatral Fotográfica</b> ”. (Cf apêndice B – Foto 34)	Compreender a performance fotográfica e o valor simbólico desta arte contemporânea, relacionando-a com a fotografia e o meio ambiente, fazendo uma comparação do meio ambiente urbano da cidade de Pedreiras (MA) com o meio ambiente da aldeia indígena.	01/08/2019 a 31/12/2019 (IFMA – Campus Pedreiras)

Fonte: Dados da Pesquisa (2019).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do tema em questão trouxe informações relevantes que serviram para a realização do trabalho investigativo na aldeia *Ramkokamekrá* Canela, proporcionando o entendimento e a importância da música no cotidiano deste povo e, principalmente, na Corrida com Tora, uma vez que a mesma serve como um meio de expressão, comunicação e faz parte desta aldeia, tanto de festas e rituais, como brincadeiras, sendo a manifestação mais repetida na vida destes.

Dessa maneira, o que se pretende considerar é que a música é primordial e, não havendo registros por parte de pesquisadores, e existindo poucos cantadores, são necessários estudos para que os próprios *Ramkokamekrá* tenham esse registro musical, para que não se perca essa preciosa manifestação, em virtude do processo de dinâmica da cultura, pois esta modifica-se no tempo e no espaço: “Cada vez tão se desaparecendo uma parte, pois é, agente vê aquele movimento, mais não sabe como é fundamental.” (Francisco *Tep Hot* Canela) - sic.

Os resultados coletados da pesquisa nos direcionaram para a preservação desta cultura e apresentaram que há várias possibilidades de fazer música. Que a música orienta e rege uma sociedade, dá condições de autonomia entre os povos para viverem em harmonia e tranquilidade.

Ao estudar as músicas *Ramkokamekrá* Canela, verificamos que as letras das músicas descreveram objetos ou seres que os cercam e que, para cada atividade, há um canto correspondente, que ensina aspectos da sua cultura, orienta os indivíduos e serve como forma de comunicação aos integrantes dessa cultura. Compreendemos que há uma relação existente entre a música e a Corrida com Tora, onde foram encontradas músicas utilizadas durante a Corrida e somente estas músicas devem ser cantadas neste ritual, porém, estas, não são exclusivas da Corrida com Tora, fazem parte de outras atividades da aldeia, quer seja no pátio, na rua ou em “brincadeiras de roda”.

Somente o canto faz parte da Corrida com Tora e, percebemos que a utilização do maracá na corrida se dá apenas no final do ritual. Os cantos em grupos acontecem sempre em filas, para que o cantor mantenha a ordem e oriente os *Ramkokamekrá* com seu maracá e, quando o cantor canta sozinho, porta sempre à mão uma vara. Essa música é praticada todos os dias e se estende pela madrugada, num “continuum sonoro”.

Os cantadores têm cuidados com a voz e, por isso, possuem expressividade nos cantos e volume sonoro. Considera-se então, que os cantos, danças e corridas com toras são diferentes

qualitativamente segundo o rito em curso, e este, por sua vez, é que determina quais as músicas a serem cantadas e “quais partidos” irão correr.

Correspondeu à pesquisa, às expectativas, estudar o conjunto da musicalidade do povo *Ramkokamekrá* Canela durante a Corrida com Tora na aldeia Escalvado, mapear as relações entre os elementos musicais do povo *Ramkokamekrá* Canela e o universo maior das suas práticas e vivências culturais, as possibilidades de implementação de novos conteúdos e abordagens curriculares sobre história e cultura indígena a partir dos estudos acerca da etnomusicalidade *Ramkokamekrá* Canela, a etnomusicologia da comunidade *Ramkokamekrá* Canela da aldeia Escalvado (MA) no contexto da Corrida com Tora, a contribuição do estudo da expressão musical dos *Ramkokamekrá* Canela para um maior conhecimento da cultura indígena, conciliar a pesquisa da etnomusicologia do povo *Ramkokamekrá* Canela à possibilidade de novas abordagens para se trabalhar conteúdos sobre cultura indígena nas escolas e estudar novas abordagens que se inserem no contexto da aplicação da Lei 11.645/08 que tornou obrigatório o estudo da cultura indígena no Ensino Fundamental e Médio, nas disciplinas de Arte, História e Literatura.

Entretanto, é preciso entender que este estudo é o começo para novas investigações e uma abertura para futuros interessados, amigos e pesquisadores dos *Ramkokamekrá* Canela, interessados estes, em preservar a cultura, riqueza social e experiência de vida para que se possa conhecer novas possibilidades musicais, ritmos, melodias e instrumentos musicais.

Cabe aos responsáveis, portanto, aos órgãos competentes, propiciar aos pesquisadores, a entrada no território Canela, facilitando o trabalho e o estudo sobre os mesmos, pois esses, por sua vez, são uma comunidade livre, que possuem autonomia para decidirem quem deve entrar em seu território, afinal, vive-se em uma país democrático, o que é fundamental para que se possa socializar o conhecimento, que é amplo e vasto para todas as culturas.

A troca de experiência entre os seres é vital para o conhecimento, o benefício para o universo pedagógico nos ambientes estudados foi conscientizar os alunos acerca do respeito aos indígenas, trabalhando com projetos de Ensino, Pesquisa e Extensão, que objetivaram a aceitação e o respeito às diferenças de raça, credo, etnia e cultura, associando a cultura indígena ao conteúdo que está sendo vivenciado pelos alunos, proporcionando o contato com as tradições do país e, conseqüentemente, o saber da história do seu país.

As contribuições musicais, no processo ensino-aprendizagem, fizeram refletir sobre a musicalização na educação, mostrando a importância da inserção da música junto às demais disciplinas como também sua importância individual, considerando a música como parte da cultura popular e conhecimento a ser trabalhado no contexto da educação, amplificando a

musicalização. Estudar a musicalidade *Ramkokamekrá* Canela possibilitou entender que a música não é somente uma junção de sons e letras, mas um subsídio que faz a diferença nas escolas, que desperta a socialização do aluno e torna as aulas satisfatórias e prazerosas para a mente e para o corpo, facilitando a aprendizagem.

Dessa forma, a arte se faz presente em todas as sociedades e dignifica o homem em todos os aspectos da vida, quer seja em uma simples brincadeira, numa festa, num ritual ou em ambiente escolar. O artista resgata o seu papel de expressar sentimentos, emoções e vivências em qualquer situação, contribuindo para o processo de construção da nação. Entendemos ainda a necessidade de adoção de uma postura reflexiva por parte dos governantes, com relação a culturas que merecem apoio e incentivo do governo e, que avaliem sua postura em relação ao cidadão.

Para tanto, faz-se necessário que os *Ramkokamekrá* continuem lutando por melhorias e tenham interesse em dignificar sua cultura perante os “brancos”, provando que o crescimento intelectual e pessoal pertence a qualquer indivíduo que deseje alcançá-lo, e, para isso, basta permitir-se, assimilar e ampliar o conhecimento.

Dessa maneira, buscamos resgatar o verdadeiro significado da música deste povo no âmbito do cotidiano dos *Ramkokamekrá* Canela e da Corrida com Tora, a partir dos princípios construtivos da valorização do ser como sujeito do processo construtor do seu conhecimento, bem como; do papel do *Ramkokamekrá* enquanto propiciador de um ambiente livre de tensões e limitações, transformando sua ação em uma atividade de pesquisa e de reflexão sobre suas vivências apresentadas pelo pesquisador, em busca do entendimento de sua musicalidade, identificação e resignificação da cultura, junto aos estudantes do Ensino Fundamental e Médio.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. R. M. de. **A Construção do ser Canela**: dinâmicas educacionais na aldeia Escalvado. Dissertação (Mestrado). PPGCS-UFMA, 2009.

AMARAL, C. M. P. R. **Festa à Brasileiras**: significados do festejar, no país que "não é sério". 1998. 387 f. Tese (doutorado em antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102004-134208/publico/tesecapa1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ANDRADE, M. de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

AZANHA, G. **A Forma Timbira**: estrutura e resistência. 1984. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo; São Paulo, 1984.

BARROS, J. D'A.. Música Indígena Brasileira: filtragens e apropriações históricas. **Proj. História**, São Paulo, (32), p. 153-169, jun. 2006.

BARROS, L.; SILVA, C. T. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: interfaces com a descolonialidade e a pesquisa colaborativa. **Revista Música e Cultura**, vol. 10, 2027.

BARROS, M. M. dos S. **A Arte na Sociedade Krikati**. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1992.

BASTOS, R. J. de M. **A Musicológica Ramayurá**: projeto de pesquisa. Datil, 1978.

BASTOS, R. J. de M. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**. 13(2), p. 293-316, 2007.

BRASIL, MEC, Conselho Nacional de Educação. **Resolução Nº 1**, de 17 de junho de 2004.

Câmara dos Deputados, **LEGISLAÇÃO**, Diário Oficial da União - Seção 1 - 11/3/2008, Página 1 (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008>. Acesso em: 12 jun. 2019.

CROCKER, W. H. **Estórias das Épocas de pré e pós-pacificação dos Ramkokamekrá e Apâniekra/Canelas**. Belém: Boletim do museu paraense Emílio Goeldi. n. 68, 1978.

CROCKER, W. H. **Os Índios Canelas de Hoje**: nota prévia. n.2, Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1958.

DIAS, B. Arte/Educação Contemporânea. Consonâncias Internacionais. In: BARBOSA, A. M. (Org.) **Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria queer**. São Paulo: Cortez, 2010.

FUNARI, P. P.; PIÑON, A. **A temática indígena na escola: subsídios para os professores.** São Paulo: Editora Contexto, 2011

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do Trabalho Científico.** Procedimentos Básicos, Pesquisa Bibliográfica, Projeto e Relatório, Publicações e Trabalhos Científicos. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MELATTI, J. C. **Índios do Brasil.** 48. ed., São Paulo: Ed. Hucitec, 1983.

MELATTI, J. C. **Ritos de uma tribo Timbira.** São Paulo: Ática, 1938.

MERRIAM, A. O. **The anthropology of music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NIMUENDAJU, C. A Corrida de Toras dos Timbira. **Mana.** v. 2, n.2, out. 2001, p. 151- 194.

NIMUENDAJU, C. **Textos indigenistas 1883-1945:** relatórios, monográficos, cartas. São Paulo: Ed. Loyola, 1982 (Coleção Missão Aberta).

OLIVEIRA, A. L. R. de. *Ramkokamekrá*-Canela: Dominação e Resistência de um povo Timbira no Centro-oeste Maranhense, Campinas, SP: [s.n], 2002.

PAIO, R. P. S. **A Arte, a cosmologia e a Vida Social, dos Canela *Ramkokamekrá* do Maranhão:** seus ritos e mitos. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) - Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2002.

PANET, R. Dualismo, metades assimétricas e lógica paradoxal na mitologia *Ramkokamekrá*. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 2, n. 4, 2005.

PIEIDADE, A. T. C.. Questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, V. B. (Org.). **Horizontes da Pesquisa em Música.** Rio de Janeiro: Sete Letras - Viveiros de Castro Editora Ltda., 2010, v. , p. 61-73

Revista Quero. **QUESTÃO INDÍGENA NO BRASIL.**  
<https://querobolsa.com.br/revista/atualidades-enem-a-questao-indigena-no-brasil>. Acesso em 2020.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro 1922-1997:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, D. **Os índios e a civilização.** Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1977.

RIBEIRO, F. de P. **Memórias dos Sertões Maranhenses:** reunidas aos cuidados de Manoel de Jesus Barros Martins. São Paulo: Siliciano, 2002.

ROCHA, S. de F. Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira. **Per musí**, n.18, 2008 (p.90-94). Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992008000200011&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992008000200011&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 14 jan. 2021.

SCHIAVETTO, S. N. de O. A questão étnica no discurso arqueológico: a afirmação de uma identidade indígena minoritária ou inserção na identidade nacional In: FUNARI, P. P.; ORSER, C. JR.; SCHIAVETTO, S. N. de O. (Orgs). **Identidades, discurso e poder: estudos da arqueologia contemporânea**. São Paulo: Annablume – Fapesp, 2005.

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

SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, C. T. da. Auto-representação indígena na escrita etnográfica: elementos teóricos para a consideração da intertextualidade etnográfica. **Biblioteca Digital de Periódicos**, v 9/1, p. 87-108, 2008.

SOARES, L. R. R.; GIRALDIN, O. Rituais, cosmologia e musicalidade Timbira: os casos *do Pepcahàc Ràmkkòkamekra/Canela* e o *Pêpkaak Apinaje*. Comunicação Oral. **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal/RN, 2014.

SZTUTMAN, R. **Rituais**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Rituais>. Acesso em: 28 jun. 2020.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da Modinha ao Tropicalismo**. 5. ed. São Paulo: Art. Editora, 1986.

TUGNY, R. P. de. Etnomusicologia, fronteiras e diálogos: aplicações, interação social, políticas públicas. In: Angela Luhning e Laila Rosa (Orgs.). **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**. Salvador: Contexto, 2004.

TURNER, V. **Drama, campos e metáforas**. Niterói: EdUFF, 2008.

## APÊNDICE A

### Fotos da aldeia dos *Ramkokamekrá* Canela

**Foto 1** – *Ramkokamekrá* banhando no brejo



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 2** – Aldeia Escalvado



**Fonte:** Crocker (1938).

**Foto 3** – Casa retangular com teto de palha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 4** – Casa com paredes de palha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 5** – Panelas e objetos dentro de casa



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 6** – Jirau



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 7** – Ramkokamekrá se alimentando



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 8** – Mulher com animal



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 9** – Mulher com colar de miçanga



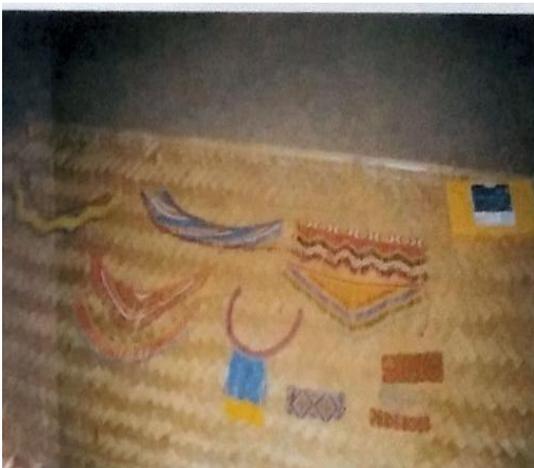
**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 10** – Colar de miçangas, com medalhas



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 11** – Colares de miçangas



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 12** – Cesto de palha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 13** – Homem com instrumento para furar orelha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 14** – Menino cortando cabelo



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 15** – Serviço doméstico da mulher



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 16** – Homem com arco e flecha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 17** – Mãe com bebê



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 18** – Criança banhando



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 19** – Crianças socando arroz



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 20** – Crianças pulando corda com panos amarrados



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 21** – Menino tocando flauta



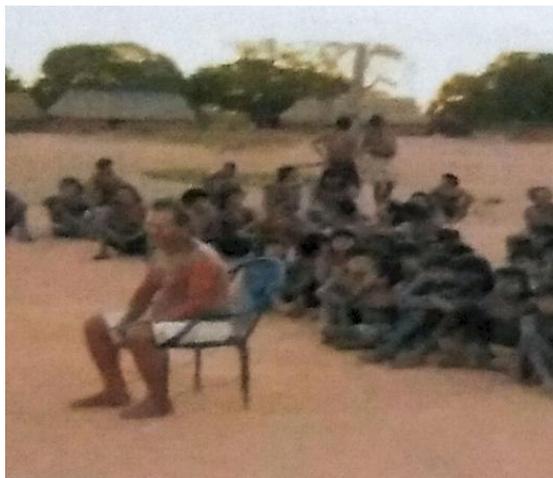
**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 22** – Meninos dormindo na casa da sua mãe



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 23** – Classe de idade dos meninos



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 24** – Divisão de classes de idade no pátio



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 25** – Homem carregando tora



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 27** – Cinto feito de cabaças



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 29** – Cinto feito de miçangas e cabacinhas



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 26** – Homem com o *hókheikiek*



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 28** – Cinto especial de corredor de tora



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 30** – Homem carregando porco



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 31** – Homens carregando um boi**Fonte:** Dados da Pesquisa.**Foto 32** – Homem carregando tora com cabo**Fonte:** Dados da Pesquisa.**Foto 33** – Cantador com vara na hora do corte da tora**Fonte:** Dados da Pesquisa.**Foto 34** – Homem cortando e preparando tora**Fonte:** Dados da Pesquisa.**Foto 35** – Homens correndo com tora ao redor do pátio**Fonte:** Dados da Pesquisa.**Foto 36** – Tora grande**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 37** – Homem cantando ao final da corrida com tora em frente à casa da wyhty



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 39** – Cabacinha



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Flauta 41** – Maracá



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 38** – Wyhty



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 40** – Flauta



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Flauta 42** – Mulheres cantando no pátio



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 43** – Pulseira usada pelas mulheres quando cantam no pátio



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 45** – Francisquinho *Tep Hot* Canela



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 47** – Abilinho *Tàami* Canela



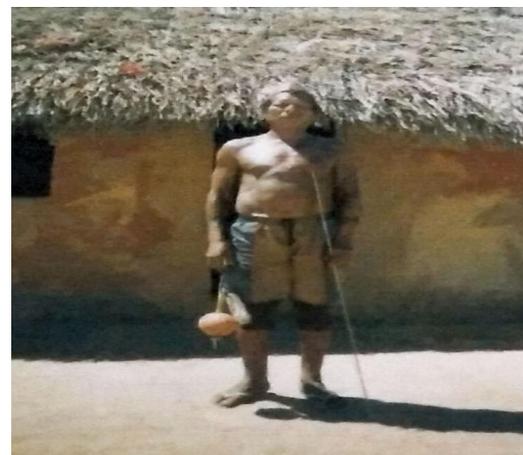
**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 44** – Cantador José Pires *Cahhaal* Canela



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 46** – Cantador Edgar *Coitep* Canela



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

**Foto 48** – Severino Canela



**Fonte:** Dados da Pesquisa.

## APÊNDICE B

### Fotos das atividades desenvolvidas no NEABI e Aulas de Arte

**Foto 1** – Resultado do Curso FIC “Relações Étnicas Exposição de Pinturas Indígenas”  
(Material: Vaso de cerâmica) Semana Nacional de Ciência e Tecnologia



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 2** – I Semana Indígena  
Professores: Valeria Garcia; Nila Michele;  
Rafael. Antônio Carlos  
IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019)

**Foto 4** – Sala do NEABI  
IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019)

**Foto 6** – Apresentação de Seminário



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 3** – I Semana Indígena Abertura da Mesa  
Palestrantes:  
Profª. Nila Michele (Coordenadora do NEABI)  
Indígena Guajajara Lalaca  
Secretaria de Cultura Ilcinete



Fonte: Veiga (2019)

**Foto 5** – I Semana Indígena I Semana Indígena  
IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019)

**Foto 7** – Dança Indígena  
Apresentação do Grupo de Dança  
I Semana Indígena  
Direção: Profª. Claudia Vieira



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 8** – Dança indígena –  
Apresentação do Grupo de Dança  
IFMA – Campuis Pedreiras  
I Semana Indígena  
Direção: Profª Claudia Vieira



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 9** – Intervenção  
(Praça dos Jardins - Pedreiras)  
Praça dos Jardins  
Pesquisa –“*Cadê os Índios Daqui...*”,  
Aluna Mayanne Aragão



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 10** – Pintura Indígena  
Praça dos Jardins  
Pedreiras – MA



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 11** – Instalação Artística e Performance  
Praça dos Jardins  
Pedreiras – MA



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 12** – Jogos Indígenas  
IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 13** – VIII Seminário da Temática Indígena do NEABI



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 14** – UNIVERSO IFMA  
Apresentação de Projetos de Pesquisa  
IFMA – Maracanã



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 15** – Orquestra IFPED Musical  
Praça dos Jardins



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 16 – ENEARTE**  
Apresentação de Projeto de Pesquisa



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 17 – Orquestra IFPED Musical**



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 18 – Orquestra IFPED Musical**



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 19 – Apresentação de Dança**  
Campus Pedreiras



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 20 – Orquestra IFPED Musical IFMA –**  
IFMA – Campus Pedreiras



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 21** – Orquestra IFPED Musical  
Praça os Jardins



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 22** – Orquestra IFPED Musical  
Praça dos Jardins



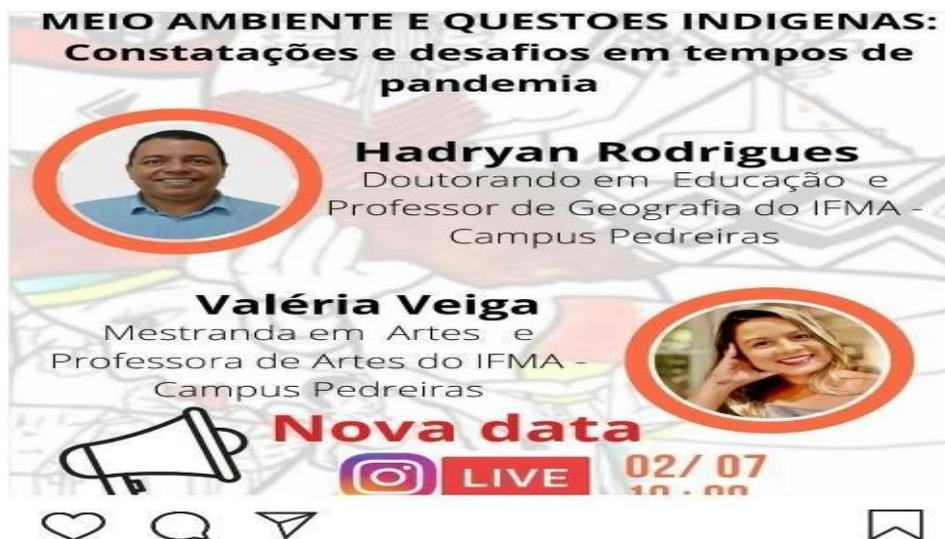
Fonte: Veiga (2019).

**Foto 23** – Jogos Indígenas  
IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 24** – Palestra IFMA – Campus Pedreiras



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 25** – Aulas de Arte  
Sala do NEABI



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 26** – Curso FIC “Arte e Artesanato”  
Sala do NEABI



Fonte: Veiga (2019).

**Foto 27** – Curso FIC Arte e Artesanato  
IFMA – Campus Pedreiras



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 28** – Exposição de Pinturas Indígenas  
Material: Vaso de Cerâmica  
IFMA – Campus Maracanã



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 29** – Exposição de Pinturas Indígenas  
Material: Vaso de Cerâmica  
IFMA – Campus Maracanã



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 30** – UNIVERSO IFMA  
IFMA – Campus São José de Ribamar



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 31** – UNIVERSO IFMA  
IFMA – Campus São José de Ribamar



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 32** – Orquestra IFPED Musical  
IFMA – Campus Pedreiras



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 33** – Orquestra IFPED Musical  
IFMA – Campus Pedreiras



**Fonte:** Veiga (2019).

**Foto 34** – Projeto Artístico Cultural  
Aluna: Isabel  
IFMA – Campus Maracanã



**Fonte:** Veiga (2019).

## ANEXO A

## Dicionário Canela

AMIGO = <i>Icô'non</i>	DINHEIRO = <i>Pôré</i>
ALDEIA = <i>Crim</i>	DANÇAR = <i>Abâcrû</i>
ARCO = <i>Cuhrê</i>	DEUS = <i>Papame</i>
ANTA = <i>Cucrit</i>	DORMIR = <i>Uâgonré</i>
ARARA = <i>Pâne</i>	DIA = <i>Amocré</i>
AVÔ = <i>Quê-ré</i>	EMA = <i>Mã</i>
AVÓ = <i>Itui're</i>	EU = <i>Pâ</i>
ACABOU OU NÃO TEM = <i>Hramirém</i>	ESPINGARDA = <i>Catône</i>
BOI = <i>Pruit'i</i>	ESTEIRA = <i>Catu</i>
BONITO = <i>Impêit</i>	FÔGO = <i>Cuhrû</i>
BANANA = <i>Pupubré</i>	FÊMEA = <i>Câhrâet</i>
BUZINA = <i>Ion-Hri</i>	FACÃO = <i>Uapó</i>
BUZINA DE ÍNDIO = <i>Menhrim ion Hronhri</i>	FACA = <i>Uaporé</i>
BURITI = <i>Crô-a</i>	FLECHA = <i>Crúa</i>
BANHAR = <i>Putsuá</i>	FILHO = <i>Icrá</i>
BOM DIA = <i>Hro'pô</i>	FRACO = <i>Pa-crê</i>
CABELO = <i>I'crin</i>	FORTE = <i>Itôe</i>
CACHORRO = <i>Oró'po</i>	FRIO = <i>Icrut</i>
CARNE = <i>Pruidizim</i>	GATO = <i>Rob-ré</i>
CABAÇA = <i>Câucone</i>	GALINHA = <i>Rô'tsã'tsã</i>
CANTIGA = <i>I'crêre</i>	GALO = <i>Rô'tsã'trã-itu-miti</i>
CUTIA = <i>Cuquêne</i>	GUARIBA = <i>Cupôta</i>
CÊSTO = <i>Cai-pô</i>	HOMEM = <i>Home-ré</i>
CASA = <i>I-crê</i>	ÍNDIO = <i>Menhrin</i>
CANOA = <i>Policré</i>	IRMÃO = <i>Atón</i>
CUNHÃ OU ÍNDIA = <i>Puiê</i>	IRMÃ = <i>Itón</i>
CHEFE = <i>Pahri</i>	INFERNO = <i>Cunhrutê</i>
CORRER = <i>Uâgahru</i>	IGREJA = <i>Papamecré</i>
COBRA = <i>Caagãã</i>	JABOTI = <i>Caprâne ou Capruno</i>
CANTADOR = <i>Mencre</i>	JACARÊ = <i>Min</i>
CAÇAR = <i>Ua-iahrei</i>	JUMENTO OU BURRO =
DOIS = <i>Ibeacrut</i>	<i>Cã'uarucohrô-grê</i>

JANDAIA = <i>C'öo-coré</i>	NADAR = <i>Cógahruto-món</i>
JACU = <i>Putenque</i>	NÃO SEI = <i>Pöputne</i>
JOGAR = <i>Tângapê</i>	NOIVA OU NAMORADA = <i>Iprôn</i>
JANTAR = <i>Ami'atô</i>	ÔVO = <i>In'cré</i>
LAGOA = <i>Rm-pô</i>	OLHO = <i>In'tô</i>
LUA = <i>Putiurê ou Puturãñ</i>	ORELHA = <i>Râpacó</i>
LÍNGUA = <i>Ion-tô</i>	ÔVO DE GALINHA = <i>Ró'tsã'tsã-crê</i>
LARANJA = <i>Hrãnrãe</i>	ONÇA = <i>Oropo</i>
MULHER BRANCA OU CIVILIZADA = <i>Cupêm Cahrãet</i>	ORELHA FURADA = <i>Apacatsôre</i>
MENINO = <i>Incraré</i>	OUVIDO = <i>Rapacrê</i>
MÃE = <i>Intiê</i>	PORCO = <i>Crô</i>
MACACO = <i>Cucoi</i>	PINTO = <i>Ró'tsã'tsã'tsore</i>
MELANCIA = <i>Platine</i>	PAI = <i>In'tsum</i>
MORRER = <i>Ramentue</i>	PACA = <i>Crá</i>
MORTE = <i>Tuitic</i>	PREGUIÇOSO = <i>Tsugaucá</i>
MOÇA = <i>Mencrupô</i>	PILÃO = <i>Cahrúa</i>
MARACÁ = <i>Cutoêm</i>	PORCO QUEIXADA = <i>Crócanti</i>
MILHO = <i>Põnhru</i>	PASSARINHO = <i>Cuvenrê</i>
MANDIOCA = <i>Cuêle</i>	PATO = <i>Cuitsuitê</i>
MACACHEIRA = <i>Cucuré</i>	PEITO = <i>Icô</i>
MANGABEIRA = <i>Penhróc</i>	PANO OU ROUPA = <i>Cupencó</i>
MACHO = <i>Intumiti</i>	PALMEIRA DE BABAÇU = <i>Uron</i> <i>roporê</i>
MASSA DE MANDIOCA = <i>Quârê</i>	PAU DE LEITE = <i>Liture</i>
MANHÃ = <i>Angati ou agapêm</i>	PENA DE AVE = <i>Aranhróc</i>
MUNDO = <i>Apactu</i>	PENA DE EMA = <i>Mãhró</i>
MENTIRA = <i>Cabahrei</i>	PINTURA NO PEITO = <i>Rõncrãcôt</i>
MATAR = <i>Ategurâme</i>	PÁTIO = <i>Coo</i>
MAMAR = <i>Pi'ahrô</i>	PRÊTO OU NEGRO = <i>Pëntu-grê</i>
NÃO = <i>Anhrã</i>	PEIXE = <i>Têb</i>
“NÃO” NO FINAL DA FRASE = <i>Nãire</i>	PEQUENO = <i>Incrirê</i>
NADA OU NÃO TEM = <i>Ramirêm</i>	PREÁ = <i>Ametiô</i>
NÓS = <i>Menpacumãñ</i>	PRIMO = <i>Incriê</i>
NOITE = <i>Caatsúa</i>	QUANDO = <i>In'hrungatsúa</i>

QUANTOS = <i>Nnuman</i>	UM = <i>Putt ou Butt</i>
QUEM = <i>Izume</i>	URUBU = <i>Tiore</i>
QUELE = <i>Án'po</i>	URINAR = <i>Uatu</i>
QUERER BEM = <i>Imaquame</i>	URUCU = <i>Párua</i>
ROÇA = <i>Puro</i>	URUCUZEIRO = <i>Papôra</i>
RABO = <i>Iapu</i>	VIDA = <i>Mênheacôp</i>
RIO GRANDE = <i>Côgati</i>	VERMELHO = <i>Cáplie</i>
REDE = <i>Rôtsé</i>	VELHO = <i>Rame ou qué-lé</i>
RELÂMPAGO = <i>Taigutsé</i>	VENTO = <i>Côque</i>
RAIZ = <i>P'm'hararé</i>	VLADO = <i>Cará</i>
RATO = <i>Crôiporé</i>	VACA = <i>Pruti'cahrâet</i>
RIBEIRÃO DOS ÍNDIOS = <i>Quenecatet'itê</i>	VERDE = <i>Incodôte</i>
SIM = <i>Man</i>	VER = <i>Cahrumpu</i>
SEMPRE = <i>Rôutpê</i>	VEM CÃ = <i>Apentêm</i>
SILÊNCIO = <i>Menquétê</i>	
SOL = <i>Put</i>	
SOL QUENTE = <i>Amricrôti</i>	
SOL FRIO = <i>Agacrâti</i>	
SANGUE = <i>Agaplô</i>	
SENTAR = <i>Ameacrin</i>	
SERRA = <i>Queinne-crê</i>	
SAL = <i>Caatsuá</i>	
SAPO = <i>Pôati</i>	
SOBRINHO = <i>Adometsô</i>	
SÊCO = <i>Inicrô</i>	
TERRA = <i>Piê</i>	
TATU = <i>Tône</i>	
TRÊS = <i>Inicré</i>	
TU = <i>C'á</i>	
TAMANDUÁ = <i>P'êt</i>	
TROVÃO = <i>Tairã-ranc</i>	
TUCUM = <i>Rôn-tí</i>	
TEU = <i>Idecsiê</i>	
TUDO = <i>Igunã</i>	