



Universiteit
Leiden
The Netherlands

O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais

Rodrigues, W.

Citation

Rodrigues, W. (2015, March 24). *O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/32581>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/32581>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/32581> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Rodrigues, Wallace

Title: O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais

Issue Date: 2015-03-24

CAPÍTULO 2. OS INSTRUMENTOS MUSICAIS INDÍGENAS

Nesta parte da tese gostaria de informar sobre a importância dos instrumentos musicais e da música nas sociedades indígenas brasileiras, levantando pontos relevantes no campo da etnomusicologia.

Pero Vaz de Caminha havia informado em sua carta ao rei de Portugal, em 1500, no momento da descoberta, que os indígenas cantavam, dançavam, bailavam, folgavam e tangiam cornos (chocalhos) ou buzinas. Assim, a música fazia, já antes do momento da descoberta, parte das cerimônias dos indígenas brasileiros.

Também, o bater do pé no solo, utilizando o corpo como instrumento natural de percussão, servia para ordenar e animar os movimentos das danças indígenas. Ou com chocalhos presos nos tornozelos, braços, cinturas, etc., o corpo indígena se tornava, portanto, fonte de sonoridade de diferentes matizes, a depender dos produtos utilizados na confecção de tais objetos.

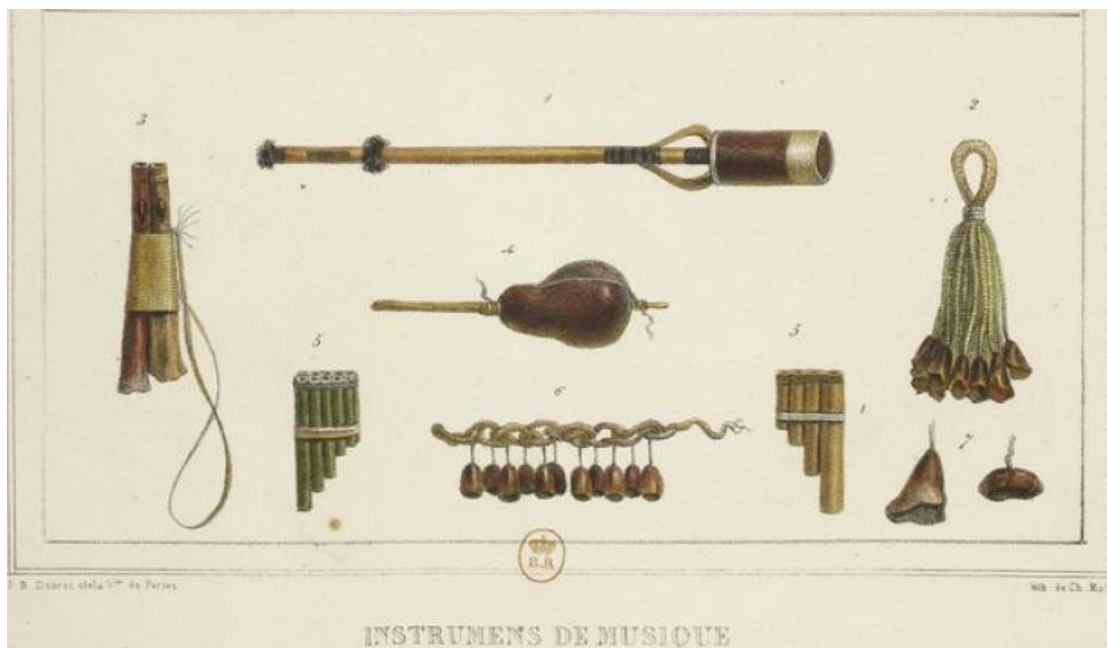


Figura 8 - Imagens de instrumentos musicais dos “selvagens” brasileiros. Fonte: “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d’un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu’en en 1831 inclusivement”, de Jean-Baptiste Debret, de 1834.

Os indígenas brasileiros produzem uma série de instrumentos direcionados a emitir sons e a fazer música. O instrumento mais comum entre os vários grupos

indígenas nacionais é o maracá¹⁴, geralmente um chocalho globular criado com uma cabaça seca (entre outros materiais), um cabo e algumas sementes ou pedras para produzir som. Utilizo aqui uma passagem de João Américo Peret (1985) sobre a variedade de instrumentos musicais indígenas de percussão:

Os instrumentos de percussão são os mais variados. De início, o simples bater o pé marca o som e o ritmo nas danças. É a forma mais primitiva e natural. Aí, surgem os maracás, feitos geralmente de cabaças e que são decorados com ranhuras, pirogravuras, plumas e penas coloridas. Outros são feitos de caramujos, ovos de jacaré e ema, bem como de carapaças de tartaruguinhas. Existem, ainda, os maracás tubulares, feitos de taboca e recobertos de esteiras. Os chocalhos em feira são confeccionados de sementes, cocos, cascos de veado, porco e anta, sendo também usados como cintos e ligas. (PERET, 1985).

Também o antropólogo Franz Boas (1955) fala que as batidas dos instrumentos de percussão são extremamente utilizadas em várias sociedades ameríndias para marcar o ritmo musical, conforme a passagem abaixo:

Among primitive tribes, including the whole of America, song was accompanied only by rhythmic beating on instruments of percussion. It is interesting to note that the beats did not always coincide with the accent of the song, but had often an independent, though coordinated rhythm. (BOAS, 1955, p. 343).

Uso aqui, também, uma passagem de Anthony Seeger (1987) sobre a grande variedade de instrumentos musicais utilizados nas sociedades pré-colombianas e da importância da música nestas sociedades:

Os instrumentos musicais das sociedades pré-colombianas, ou os pertencentes a grupos conectados há pouco tempo, empregam escassos recursos para obter uma ampla gama de sons. Utilizam, em geral, a percussão ou a alteração da coluna de ar (como nas flautas). São raros os exemplos aborígenes de instrumentos de corda, e poucos os tipos de tambor. A voz, geralmente não considerada como instrumento, constitui, provavelmente, a produção mais comum de música indígena. Embora menos elaborados – quanto à forma e diversidade – do que os instrumentos musicais do mundo ocidental moderno, a importância intrínseca da

¹⁴ O maracá é um instrumento idiofone (instrumento musical ou de sinalização que emite som a partir da vibração da matéria com que é confeccionado), sendo um tipo de chocalho globular ou aberto. De acordo com Moura e Zannoni (2010, p. 29): “Trata-se de um instrumento que possui, basicamente, duas peças: um recipiente fechado, fruto do cabaceiro, popularmente conhecido pelo nome de cuité, no qual são depositadas diversas sementes em seu interior; e um cabo de madeira que o atravessa no sentido longitudinal, servindo de apoio para as mãos.” Os Apinayé utilizam-se de cabaças ao invés de coités para a confecção de seus maracás.

música na vida tribal demanda um estudo cuidadoso desses instrumentos. (SEEGER, 1987, p. 174).

Além de maracás (idiofones), alguns grupos indígenas brasileiros produzem aerofones (como os zunidores, flautas e trompetes). Os membranofones (como os tambores) e os cordofones (que usa cordas para sonar) são raros entre os indígenas brasileiros (SEEGER, 1987, p. 175).

A variedade de objetos indígenas para fazer música é imensa. Podemos dar como exemplos as flautas de pã dos Pareci (MT, RO) e Makú (AM), as flautas de bambu dos Bororo (MT), os colares de apitos e buzinas dos Krahô (TO), as buzinas de bambu e as flautas de ossos de pássaros dos Kayapó (PA), as flautas transversas sem orifícios dos Timbira, as flautas nasais, os tambores de cerâmica dos Pakaa-Nova (ou Wari, RO), o tambor de carapaça dos Ticuna (Colômbia, Perú e AM), os vários chocalhos em feiras¹⁵, os vários zunidores e maracás, entre outros tantos objetos musicais que enriquecem a vida cerimonial e as festividades dos indígenas brasileiros.

Também, vale notar que quando o instrumento musical é utilizado numa atividade “sagrada” (como as flautas dos indígenas xinguanos, dos povos do Alto Rio Xingu, dos Nambikwara de Rondônia, entre outras), ligada aos sobrenaturais, estes instrumentos musicais geralmente têm um lugar específico para serem guardados e são usados de acordo com sua importância simbólica, além de terem numerosas restrições ritualísticas e sociais.

Os instrumentos musicais dos Apinayé, assim como os de outros grupos Timbira, podem, sim, ser considerados objetos ritualísticos, já que eles têm papel de importância nas cerimônias onde o contato com a esfera do sobrenatural está envolvida. Alguns objetos musicais, como o maracá, são, geralmente, usados somente pelos cantores.

A música toma importância nas culturas dos “povos originários” por causa de sua força social e cerimonial, sua habilidade em juntar as pessoas para celebrar ou lembrar algo e pela “ligação” que faz com o mundo sobrenatural. Os instrumentos musicais participam da vida social dos indígenas brasileiros de forma singular, pois auxiliam, quando fazendo música, no fortalecimento dos laços sociais dos vários povos

¹⁵ O chocalho em feiras é um instrumento de percussão e tem objetos (dispostos em linhas ou fios, daí seu nome) que produzem sons ao se chocarem.

indígenas. Utilizo-me, aqui, de uma passagem de John Blacking (2000) sobre a função social da música:

...music cannot be transmitted or have meaning without associations between people. Distinctions between the surface complexity of different musical styles and techniques do not tell us anything useful about the expressive purpose and power of music, or about the intellectual organization involved in its creation. Music is too deeply concerned with human feelings and experiences in society... (BLACKING, 2000, p. x).



Figura 9 - Chocalho Krahô de feiras para cintura (também chamado de chocalho de amarrar), 2012. Materiais: cabaças, miçangas e fibras naturais. Em Apinayé este chocalho se chama *gôhkôn kwrijto mēprehti*. Fotografia de Wallace Rodrigues.

Ainda, as várias constatações de Curt Nimuendajú sobre a utilização de instrumentos musicais, de cantos, danças, etc., em todos os rituais Apinayé nos revelam a importância da música (e dos instrumentos musicais) nesta sociedade, somente confirmando a força desta forma de arte para este grupo cultural. Em todas as celebrações Apinayé que tive a oportunidade de presenciar (casamento, corrida de toras e *Megrê Môx*) estava a música em lugar de destaque, o que mostra que esta forma de arte ainda está fortemente arraigada no coração da cultura Apinayé.

2.1- O campo da Etnomusicologia

Esta parte do texto trabalha com a etnomusicologia enquanto material teórico conceitual para a análise das questões tratadas, nesta tese, acerca dos

instrumentos musicais Apinayé, já que as músicas produzidas nas sociedades indígenas nacionais geralmente são feitas com a utilização de instrumentos musicais próprios de cada grupo. A imaterialidade da música e de seus sons e a materialidade dos objetos para produzir música se conjugam de forma singular nas culturas indígenas brasileiras, e é neste ponto de convergência que a etnomusicologia pode auxiliar sobremaneira nesta tese.

Para embasar esta parte da tese, é necessário mostrar a centralidade que a música tem na vida das sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul (TBAS)¹⁶. As práticas musicais para os povos ameríndios das TBAS representam um forte elemento cultural destes grupos. Um exemplo claro desta centralidade pode ser encontrado nas pesquisas de autores como Anthony Seeger, Rafael José de Menezes Bastos, Acácio Tadeu de C. Piedade, Deise Montardo, Rosângela Pereira de Tugny, entre vários outros pesquisadores atuais. A figura 10 mostra um mapa com algumas comunidades indígenas das TBAS.

Podemos, ainda, dar como exemplo da riqueza musical dos ameríndios brasileiros o complexo das flautas sagradas dos povos indígenas do Alto Rio Negro ou as dos povos do Alto Rio Xingu, entre vários outras sociedades. Para vários povos ameríndios a música e os sistemas acústicos tem importância central na vida cerimonial e social destas pessoas, pois apresentam diversas conexões com outros domínios da cultura e com suas percepções do universo humano, natural e sobrenatural, conforme o a seguinte passagem de Robin Wright (2011): “...the curative power of the flutes among the Wauja suggests a direct and ancient relationship between shamanism and the flute rituals, whose “breath” or music (or the simple act of seeing them) had the power to cure certain illnesses” (WRIGHT, 2011, p. 240).

Também, para confirmar a centralidade da música na vida das sociedades indígenas brasileiras podemos dar como exemplo as restrições de confecção, de visualização e de armazenamento que as flautas cerimoniais xinguanas têm. Tais flautas são guardadas na casa dos homens e em lugar específico e se referem a um sistema musical-mitológico-sobrenatural baseado em instrumentos de sopro que são exclusivos de uso masculino e tabu para as mulheres. Destaco uma passagem de Robin Wright (2011) sobre um ritual Yukuna (Colômbia e AM) e as restrições quanto às flautas sagradas:

¹⁶ Como terras baixas da América do Sul (TBAS) podemos definir, genericamente, a região banhada pelas bacias hidrográficas dos rios Amazonas e Araguaia, onde habita uma grande quantidade de povos indígenas de várias etnias e grupos linguísticos.

The Yukuna ritual of sacred flutes traditionally lasted seven days during which men played the famous trumpets (*wakaperi*: 'bad eagle') whose sight and contact was strictly forbidden to the women. This was followed by a fast lasting 3 to 8 weeks, at the end of which the *wera* festival brought kin and affines together in a common celebration of the newly initiated boys and girls with the drinking of *buriti* (*Mauritia flexuosa*) and *Umari* (*Puraqueiba selicea*) chicha, a lightly fermented beverage (WRIGHT, 2011, p. 245).



Figura 10 – Mapa de algumas comunidades indígenas das TBAS (IN: HILL; CHAUMEIL (ed.), “Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America”, 2011, p. 3).

Instrumentos musicais, vozes, cantores, repertórios, formas de pensar e executar música, formas de confeccionar instrumentos para fazer música, entre outros fazeres e saberes ligadas à música, podem ser considerados nos estudos das culturas

indígenas como um sistema musical onde a vida social, cultural, filosófica, cosmológica e sobrenatural da comunidade se unem e se inter-relacionam.

São vários os sentidos e diversas as práticas musicais nas sociedades das Terras Baixas da América do Sul, mas estes sentidos e práticas sempre servem como esforços de expressões significantes de conteúdos de outros canais da vida indígena. Como exemplo disto, uso uma passagem de Maria Ignez Cruz Mello (2006) onde ela relata que a música, usada nos rituais dos Wauja, é uma forma deste povo criar “espaço humano de agência no mundo”:

Quero dizer que toda esta criação ritual trata da demarcação de limites, de estabelecer proporções, de precisar doses, criar diferenças, construir fronteiras, criar o espaço humano de agência no mundo. E este espaço se instaura no ritual, onde a música é o “dito” que se torna “feito” (MELLO, 2006, p. s/n).

Quanto ao campo específico da etnomusicologia, podemos dizer que ele foi definido por Alan Merriam (1964) como sendo a “antropologia da música” e por Anthony Seeger (1980) como “etnografia da música”, porém ambas definições remetem a este campo científico criado “recentemente” e que explora o fazer musical no âmbito da cultura, ou seja, a música como manifestação cultural de um determinado grupo social. Anthony Seeger (2008) faz uma diferenciação bastante clara entre etnologia da música e etnografia da música:

A transcrição musical é a representação (escrita) dos sons. Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim. Mas o que é música? (SEEGER, 2008, p. 238-239).

Assim, coloca-se como uma necessidade para a etnomusicologia, compreender os processos e sentidos relacionados às práticas musicais. E é exatamente nestas práticas musicais que os instrumentos musicais se localizam e se relacionam com os outros aspectos simbólicos da cultura.

Também, a etnomusicologia trabalha relacionando saberes oriundos da antropologia e da musicologia, mas sempre em um contexto cultural. Esta singularidade de saberes provenientes das pesquisas neste campo de “fronteira” (entre, principalmente, música, história e antropologia) demonstra a importância da etnomusicologia para o conjunto de saberes sobre determinada cultura, onde busca-se conhecer como a música produz e reproduz saberes, fazeres, valores, costumes e identidades culturais.

A etnomusicologia nasce no final do século XIX (ligada à Escola de Musicologia Comparada de Berlim) e teve sua base na musicologia comparada. De acordo com Sonia Chada (2011), os começos da etnomusicologia se deram com os seguintes métodos:

...nasce a Etnomusicologia, no final do século XIX, sob o nome de *Musicologia comparada* (*Vergleichende Musikwissenschaft*), esboçando algumas diretrizes que se tornariam posteriormente paradigmáticas na disciplina: estudos interculturais, trabalho de campo, estudo da música na cultura, organologia comparada, problemas analíticos, tudo isso na atmosfera de uma visão holística da Musicologia. (CHADA, 2011, p. 10).

Porém, somente com a invenção de aparelhos para gravar sons, no final do século XIX, as manifestações musicais de vários povos ao redor do mundo puderam ser gravadas, reproduzidas, analisadas, estudadas e transcritas em notação musical. Há que se lembrar que os sons produzidos por determinados grupos culturais os representam de maneira imaterial e tem sua importância específica no conhecimento de determinada cultura. Coloco aqui uma passagem do etnomusicólogo Luis Ricardo Silva Queiroz (2004) que define bem este momento de “nascimento” da etnomusicologia:

Os estudos que relacionam homem e música sempre se mostraram presentes na antropologia, mas assumem características particulares, a partir da segunda metade do século XX, com o estabelecimento de um campo mais específico para o estudo da música e suas relações com o homem e o contexto em que vive. Surge nessa época o termo “etnomusicologia”, cunhado por Jaap Kunst em 1950. (QUEIROZ, 2004, p. 100).

Assim, na década de 1950 a etnomusicologia começa a se moldar, apesar de pesquisadores de música da época ainda qualificarem as teorias musicais nativas de “parciais”, como nos informa Eduardo Aubert (2007):

George Herzog parece ter sido um dos primeiros antropólogos-musicólogos – a palavra “etno-musicologia”, hifenizada até 1955, só surge em 1950 – a acenar para a possibilidade de se falar em teorias musicais com relação às culturas musicais não ocidentais – querendo, assim, aludir à complexidade do pensamento não ocidental sobre a música, segundo a concepção corrente de “teoria”. (AUBERT, 2007, p. 276).

A contribuição de Franz Boas para o campo da etnomusicologia foi grande, já que este campo também começava a trabalhar em direção a um combate contra os estudos evolucionistas em voga na época. Boas incentivou vários pesquisadores ao estudo da música dos povos ditos “primitivos”, como Aubert (2007) nos deixa ver:

Outro nome importante a ser investigado nesse momento é o de Franz Boas (1858-1942), que manteve correspondência com os musicólogos comparados da Escola de Berlim, especialmente com Hornbostel, e que orientou alguns dos nomes que viriam a constituir a primeira geração da etnomusicologia americana, dentre eles, George Herzog, o discípulo informal de Hornbostel a que já aludimos, orientador de Bruno Nettl, e Melville Jean Herskovits, professor de Alan P. Merriam. Boas, fundador da antropologia cultural americana e crítico combativo do evolucionismo, interessou-se bastante pela música não ocidental. (Idem, p. 275).

Ainda hoje nomes como Alan Merriam e Bruno Nettl são referências necessárias nos estudos de etnomusicologia. Merriam propõe em seu livro “The Anthropology of Music”, de 1964, um modelo de estudo para a etnomusicologia baseado no tripé conceitualização sobre música, comportamento em relação à música e o produto sonoro.

Bruno Nettl trabalhou pesquisando a música de povos originais norte-americanos, do Irã, do sul da Índia, a música folclórica e a música africana, entre outros temas. Seu primeiro livro nesta área foi “Music in Primitive Culture”, de 1956. Atualmente ele é professor da Universidade de Illinois, desde 1964, onde leciona temas relacionados à música e antropologia.

No Brasil, os estudos sobre as manifestações musicais indígenas têm como suas primeiras referências os relatos de Jean de Léry, no século XVI, sobre alguns cantos Tupinambá. Os jesuítas das missões na fronteira com o Paraguai, a partir do século XVI, contribuíram ativamente como cantores, construtores de instrumentos musicais e para uma cultura musical na colônia. Esta cultura musical jesuítica era baseada nos moldes europeus e objetivava catequizar os indígenas Guarani.

Também, Mário de Andrade, considerado por muitos como o pai da etnomusicologia brasileira, publica em 1928 seu “Ensaio sobre a música brasileira”, onde ele, de acordo com Sonia Chada (2011), busca “...delinear e analisar os vários elementos sonoros e estruturais da música folclórica” (CHADA, 2011, p. 19) brasileira.

Hoje em dia, a música indígena é objeto de pesquisas e interesse de muitos estudiosos ao redor do mundo e têm trazido muitas informações significativas para os estudos da etnomusicologia e contribuído com saberes para outras áreas do conhecimento. Utilizo-me, aqui, de uma passagem de Rafael de Menezes Bastos (2007) que nos dá a dimensão das pesquisas recentes no campo da etnomusicologia das terras baixas da América do Sul:

Como apontei desde o começo, o cenário atual da etnomusicologia das terras baixas da América do Sul é extremamente promissor. Se, por um lado, pode-se aqui contar com a existência de um número significativo de estudos, por assim dizer, inaugurais no período aqui enfocado — como os de Camêu (1977), Menezes Bastos (1999a [1978], 1990), Smith (1977), Beaudet (1997[1977]), Travassos (1984), Aytai (1985), Fuks (1989), Hill (1993), Seeger (1987), Estival (1994), Olsen (1996) etc. — por outro, ele inclui, tipicamente no Brasil e a partir da segunda metade dos anos 1990, uma fértil floração de pesquisas realizadas por uma nova geração de etnomusicólogos, a maioria deles antropólogos. Entre estes estão os de Espinoza (1991), Salivas (1995), Silva (1997), Lima (1998), Montardo (2002), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, 2005), Cunha (1999), Vêras (2000), Werlang (2001), Dallanhol (2002), Coelho (2003), García (2005) e Herbetta (2006) e outros. A existência dessa nova geração de etnomusicólogos sugere que a etnomusicologia em estudo parece ter ido além de sua fase de acumulação primitiva de capital, tornando possíveis sua reprodução e desenvolvimento. Espera-se com o trabalho da geração comentada a expansão da cobertura etnográfica da etnomusicologia em análise — ainda pequena, embora não tanto, conforme este texto pretende evidenciar — a abordagem da música com tematizações e aproximações teórico-metodológicas renovadas e o desenho de quadros comparativos articulados, regionais e sub-regionais. No sentido de tornar ainda mais evidente a promissora situação da etnomusicologia em análise, anoto dois últimos pontos: a formação de uma quantidade cada vez mais expressiva de jovens antropólogos que, sem serem etnomusicólogos, estão realizando pesquisas de grande interesse para a compreensão da música nas terras baixas da América do Sul (BASTOS, 2007, p. 295-296).

Os pesquisadores Tiago de Oliveira Pinto (2001) e Líliam Barros (apud DUARTE; SILVA, 2014) consideram os estudos de Rafael de Menezes Bastos sobre a musicologia Kamayurá (MT) como um trabalho que inaugura uma nova fase na etnomusicologia brasileira, abrindo espaço para a compreensão mais detalhada da centralidade da música para as comunidades indígenas das terras baixas da América do Sul.

Como visto na passagem anterior, a etnomusicologia é um campo de conhecimento que há poucas décadas começou a se institucionalizar no Brasil, recentemente tomando força enquanto área específica de estudo e de criação de conhecimento.

A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) foi criada há pouco mais de uma década (em julho de 2001), o que demonstra quão recente é a etnomusicologia, enquanto campo acadêmico, no Brasil. Algumas universidades brasileiras (entre elas a UFRJ, UFMG, USP, UFPA e a UFBA) detêm laboratórios para os estudos de etnomusicologia. Há um vasto campo a ser pesquisado no Brasil, principalmente em relação às produções musicais das comunidades indígenas nacionais, e os estudos de etnomusicologia vêm aumentando em quantidade e qualidade.

Para John Blacking (2000) o papel do etnomusicólogo é "...identificar todos os processos que são relevantes para explicar o som musical" (BLACKING, 2000, p. 17, tradução minha) dos vários povos e grupos sociais e que os "...etnomusicólogos têm, também, que produzir uma análise cultural sistemática de música que explique como um sistema musical é parte de outros sistemas de relações dentro de uma cultura" (idem, p. 25, tradução minha). John Blacking coloca, então, o etnomusicólogo como um pesquisador não só da música produzida e seu contexto cultural e social, mas um estudioso de processos relacionais significativos que liguem a música à vida de quem a faz e a utiliza. Utilizo-me de uma passagem de John Blacking (2000) nesta mesma linha de pensamento:

...ethnomusicology makes it clear that musical things are not always strictly musical, and that the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which the tones represent. We may agree that music is sound that is organized into socially accepted patterns, that music making may be regarded as a form of learned behavior, and that musical styles are based on what

man has chosen to select from nature as a part of his cultural expression rather than on what nature has imposed to him. (BLACKING, 2000, p. 25).

Assim, para a etnomusicologia a música coloca-se como um dos pontos de partida para conhecer a riqueza material e imaterial de determinada cultura, englobando sistemas simbólicos em outras esferas que não somente a musical. Utilizo uma passagem de Elizabeth Travassos (2003) sobre este ponto:

...a etnomusicologia nos ensina a desconfiar da universalidade daquilo que o senso comum ocidental chama de música há algum tempo. Assim como exercita continuamente a relativização dos hábitos de escuta e dos critérios de valoração em nome da necessidade de compreender outras escalas de valor, o etnomusicólogo costuma dessubstancializar a ideia de música. (TRAVASSOS, 2003, p. 79).

Ainda, Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva (2000) nos mostram que ainda há muito que se pesquisar sobre tudo que se refere à música dentro do campo da antropologia. Cito aqui uma passagem destas autoras sobre os avanços no número de estudos sobre música ameríndia:

Recentemente, uma abordagem mais sistemática das manifestações técnicas, artísticas e estéticas, em contextos específicos, tem contribuído muito para a melhor compreensão das construções social e individual nessas sociedades. De maneira ainda incipiente, vêm aumentando também os estudos sobre as concepções ameríndias do discurso e da música. De modo geral, avançam os trabalhos de síntese e comparativos em nível temático e microrregional. (VIDAL; SILVA, 2000, p. 279).

Além disto, os etnomusicólogos têm como campo de estudo não somente as produções musicais dos povos ditos “primitivos”, “tradicionais”, “populares”, “exóticos”, “folclóricos”, mas toda música produzida pelo homem. Coloco aqui outra passagem de Elizabeth Travassos (2003) sobre a variedade musical que pode ser estudada pela etnomusicologia:

A ampliação efetiva do leque de objetos de estudo – todas as músicas podem ser estudadas pela etnomusicologia, afirmam os expoentes da disciplina – abole aquela fatalidade e a reivindicação de união das perspectivas teórica e prática e começa a ganhar mais sentido na medida mesmo em que a aceleração dos fluxos culturais põe em xeque qualquer ilusão de culturas como unidades estanques, em correspondência estrita com um grupo social e um território. (TRAVASSOS, 2003, p. 80-81).

Na mesma linha de pensamento de Elizabeth Travassos, John Blacking (2000) acredita que a etnomusicologia tem a força para revolucionar os estudos sobre música e educação musical, além de oferecer um entendimento mais amplo e mais profundo sobre todos os estilos de música, conforme a passagem abaixo:

Ethnomusicology has the power to create a revolution in the world of music and music education, if it follows the implications of its discoveries and develops as a method, and not merely an area, of study. I believe the ethnomusicology should be more than a branch of orthodox musicology concerned with “exotic” or “folk” music: it could pioneer new ways of analyzing music and music history. (BLACKING, 2000, p. 4).

Para definir o que é educação musical em um contexto mais abrangente, utilizo-me de uma definição de Luís Ricardo Silva Queiroz (2010) sobre este tema, já que ele nos deixa ver a amplitude de ensinar e aprender música e as várias possibilidades de se compreender este fenômeno:

...a educação musical, enquanto área de conhecimento, abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outros aspectos relacionados ao fenômeno musical, tanto no que se refere aos aspectos sonoros quanto no que concerne a dimensões mais abrangentes da música enquanto expressão cultural, o que significa lidar com toda a gama de aspectos que caracteriza tal fenômeno, tais como estruturas sonoras, habilidades de execução, correlações performáticas e, conseqüentemente, processos, situações e estratégias diversas de transmissão de saberes. Ampliando a definição que no campo da etnomusicologia tem sido empregada para refletir sobre música de maneira geral, o que podemos dizer é que educação musical não é; mas sim, que educação musical são! No sentido de que a singularidade da área é caracterizada pela pluralidade que constitui o seu campo de abrangência. (QUEIROZ, 2010, p. 116-7).

Também, utilizo mais uma passagem do mesmo etnomusicólogo, onde ele nos deixa ver, claramente, a importância de ensinar música (e, por conseguinte, de confeccionar e utilizar objetos para fazer música) como uma atividade essencialmente cultural:

...é possível perceber que, numa perspectiva etnomusicológica, a música é, ao mesmo tempo, determinada pela cultura e determinante desta. Por essa perspectiva, podemos conceber a educação musical como um universo de formação de valores, que deve não somente se relacionar com a cultura, mas,

sobretudo, compor a sua caracterização, ou seja, desenvolver um ensino da música **como** cultura. (QUEIROZ, 2004, p. 100).

Ainda, para o etnomusicólogo Acácio Tadeu de C. Piedade (2008), quando se referindo às contribuições de Anthony Seeger para o campo da etnologia da música, nos deixa perceber que o campo da etnomusicologia se enriquece, de acordo com sua leitura de Seeger, quando os vários estudos sobre música se mesclam e se reforçam, conforme a passagem abaixo:

Musicologia não pode ser sinônimo de apenas uma perspectiva, como os musicólogos históricos se acostumaram a tratar no século XX. Além disso, o prefixo “etno” passou a ser incômodo, pois qualquer olhar musicológico carrega o *ethnos* do autor e do objeto. Ao invés de se separarem e se entregarem às lutas dos campos de saber, disputando prestígio acadêmico, legitimidade e recursos, ao invés de insistirem na sua particularidade e defenderem seus pontos de vista, as musicologias deveriam se visitar, se convidar, se incluir em um projeto musicológico maior: a compreensão global da música. (PIEADADE, 2008, p. 235).

Mais ainda, a etnomusicologia se defronta com as mudanças culturais que transformam a vida das pessoas, influenciando, também, a música que elas produzem, como nos informa Liliam Cristina da Silva Barros (2009) quando estudando as mudanças de repertórios e práticas musicais no Festrival e nas Festas de Santos, na cidade de São Gabriel da Cachoeira¹⁷ (no Estado do Amazonas):

Um olhar perscrutador no emaranhado étnico particular da cidade permite a compreensão dos diversos mecanismos de manutenção de identidade, os quais vêm sendo manejadas pela população indígena da área. Tais nuances têm reflexos sobre as práticas musicais do ambiente, revelando uma dinâmica de releituras de práticas musicais. (BARROS, 2009, p. 22).

Também, Luís Ricardo Silva Queiroz (2004) nos deixa ver que a educação musical e a cultura se mesclam de forma homogênea, pois há interferências múltiplas em ambos os campos, já que não há música que não esteja inserida num contexto sócio-cultural e não há cultura sem música. Utilizo aqui uma passagem de Queiroz sobre este ponto:

¹⁷ A cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM) é uma cidade com maioria populacional composta por indígenas de vários povos da região. A cidade tem 3 línguas indígenas oficiais: *Baniwa*, *Nheengatú* e *Tukano*, o que já demonstra claramente a multiplicidade étnica de sua população, com cerca de 75% de população indígena.

...a relação entre educação musical e cultura é estabelecida pelas próprias relações do homem com a música. Assim, não se pode pensar em um processo educacional desvinculado dos demais aspectos da cultura particular de cada grupo social. Da mesma forma, espera-se da educação musical não somente uma conformidade com o sistema cultural de uma sociedade, mas sim uma interferência neste, possibilitando a autonomia dos seus sujeitos para configurar novas concepções de música e suas relações. (QUEIROZ, 2004, p. 105).

Ainda, a área do ensino-aprendizagem de música tem se aproximado cada vez mais das pesquisas etnomusicológicas, estabelecendo novas relações e buscando novas descobertas de como fazer música e como se ensina e se aprende música. A etnomusicologia coloca-se, então, como um novo campo fértil onde se plantando investigações se colherá resultados surpreendentes. Utilizo-me, aqui, de uma outra passagem do etnomusicólogo Luis Ricardo Silva Queiroz (2010) sobre esta riqueza de descobertas que a etnomusicologia pode nos trazer em relação à transmissão de fazeres e saberes sobre música:

...uma área que tem estado cada vez mais próxima do campo da educação musical é a etnomusicologia, tendo em vista que seu foco de abordagem está relacionado com a dimensão cultural e social que caracteriza as diferentes facetas do fenômeno musical. Assim, essas duas vertentes de estudo da música têm compartilhado metodologias de investigação, concepções e práticas do fenômeno musical, estabelecendo caminhos autônomos, mas relacionados; diminuindo as suas fronteiras, mas preservando suas identidades; e concretizando diálogos que têm enriquecido o campo epistemológico e as ações de educadores musicais, etnomusicólogos e estudiosos da música em geral. (QUEIROZ, 2010, p. 114).

O musicólogo Antônio Alexandre Bispo (1992) levanta a questão da contribuição indígena na música brasileira, contribuição pouco estudada e considerada, ainda, de “pouca relevância” por alguns pesquisadores. No entanto, a herança dos instrumentos musicais indígenas para a música brasileira é algo incontestável. Não é a toa que os percussionistas brasileiros são mundialmente conhecidos, pois eles se utilizam de vários instrumentos musicais de origem indígena e africana para produzir sons inusitados para uma audiência, em sua maioria, de descendência europeia. Deixo aqui uma passagem de Bispo sobre este ponto:

Essa questão, quase sempre respondida negativamente ou de forma não-satisfatória do ponto de vista teórico, surge como uma questão mal colocada ou mal entendida. Uma reorientação científico-cultural da Musicologia, dirigindo a atenção mais a processos culturais e à função neles exercida pela música, - e não

tanto à realidade acústica e às suas análises musicais convencionais - poderá demonstrar o real significado do indígena na formação da cultura musical do Brasil. Sem o indígena e a sua cultura, os métodos e caminhos de aproximação e de transformação cultural teriam sido outros. Os processos de mudança de identidades, de resignificação de carga simbólica de instrumentos e gêneros teriam ocorrido de outra forma e, com eles, os mecanismos que vigoraram através dos séculos. Sob essa perspectiva, poderemos, nos nossos debates, procurar detectar de modo mais adequado e justo a verdadeira contribuição indígena para a formação músico-cultural do Brasil. Para isso, porém, temos que procurar novas orientações para a própria pesquisa, revê-la do ponto de vista teórico. (BISPO, 1992, s/p).

Assim, a etnomusicologia nos ajuda, então, a refletir sobre a importância da música para as sociedades indígenas brasileiras, além de trabalhar com a produção musical de outros grupos que compõem a sociedade brasileira. Ainda, no caso específico desta tese, ela subsidia firmemente as investigações em relação aos instrumentos musicais dos indígenas brasileiros.

2.2- Os instrumentos musicais dos indígenas brasileiros na bibliografia etnomusicológica

Esta parte da tese busca as referências bibliográficas que se referem aos instrumentos musicais dos indígenas brasileiros. Podemos dizer que a organologia¹⁸, área específica da etnomusicologia histórica que cuida da história e classificação dos instrumentos musicais (cf. CHADA, 2011, p. 9), tem tido razoável atenção dos pesquisadores atuais. Estudos mais recentes sobre a organologia se voltam, principalmente, para os instrumentos musicais populares e indígenas.

De uma forma historiográfica, os pesquisadores mais importantes para entender a organologia indígena brasileira foram: Erich von Hornbostel (1877-1935) e Curt

¹⁸ A organologia é a disciplina que busca descrever e classificar qualquer instrumento musical. Importando-se com o material empregado na confecção do instrumento, a forma, a qualidade do som produzido, o modo de execução, o timbre, entre outros pontos. Este campo de estudo também procura classificar os instrumentos de acordo com suas semelhanças físicas, articulação do som e timbre em “famílias” instrumentais.

De acordo com Tiago de Oliveira Pinto (2001), “A organologia considera como instrumento musical qualquer corpo ou objeto feito pelo ser humano para produzir um som, ou sons. Instrumentos foram inventados para realizarem sonoridades diferentes, de extrema duração, de volume alto, ou então com capacidade para produzirem sequências rápidas e virtuosas, expandindo assim o universo sonoro do corpo humano. A questão básica para a classificação dos instrumentos é como este corpo produz o seu som, ou seja, se o som é produzido por uma corda que entra em vibração, por uma pele de tambor que é percutida, uma coluna de ar que vibra ao soprarmos uma flauta etc.” (PINTO, 2001, p. 226).

Sachs (1881-1959), ambos da época de ouro da musicologia comparada (começo do séc. XX), acreditavam que os povos “primitivos” não tinham teorias e nem um sistema sobre música (cf. AUBERT, 2007, p. 273).

No entanto, Erich von Hornbostel e Curt Sachs escreveram juntos um dos mais conhecidos livros catalográficos sobre instrumentos musicais o “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch” (Classificação dos Instrumentos Musicais. Uma Tentativa), publicado em 1914.

Com um trabalho mais voltado para a organologia indígena das Américas Central e Sul, o sueco Karl Gustav Izikowitz (1903-1984) publica “Musical and other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study”, em 1935, onde ele tenta classificar artefatos indígenas para fazer música (baseando-se em Hornbostel e Sachs) que estavam nos acervos dos museus suecos, principalmente do departamento de etnografia do Museu de Gotemburgo.

Estêvão Pinto (1895-1968), em sua obra “Os indígenas do Nordeste”, de 1938, deixa ver uma breve apresentação dos instrumentos musicais dos indígenas brasileiros e a etnomusicóloga Helza Camêu de Cordoville (1903-1995), muita ativa na década de 1970 no departamento de antropologia do Museu Nacional (RJ), deixou-nos alguns dos primeiros trabalhos dedicados aos estudos mais gerais dos instrumentos musicais indígenas no Brasil (cf. SEEGER, 1987, p. 174). A principal obra bibliográfica de Helza Camêu foi o livro “Introdução ao estudo da música indígena brasileira”, de 1977.

De acordo com o musicólogo Antônio Alexandre Bispo (1992), esta obra de Helza Cameu se baseia em entender os porquês do indígena praticar música e como ele a compreende. No entanto, Antônio Alexandre Bispo (1992) a critica em relação à sua crença “cega” nas fontes históricas estudadas, conforme passagem abaixo:

Parte considerável da Introdução ao *Estudo da Música Indígena Brasileira* de Helza Cameu pertence, portanto, ao domínio da História e é com base em métodos rigorosos de crítica histórica que necessitaria ser considerado e eventualmente revisto em suas interpretações e conclusões. Essa necessária tarefa somente pode ser efetuada, porém, com o conhecimento aprofundado dos pressupostos histórico-culturais e músico-terminológicos dos autores dos relatos. Em vários casos, na tendência a minimizar o grau de influência externa no desenvolvimento próprio das culturas indígenas, a consideração histórica desses documentos por parte de Helza Cameu é infelizmente pouco exata, levando a hipóteses quase tão pouco sustentáveis como aquelas que já tinham sido alvo de advertência por parte da autora (BISPO, 1992, s/p).

Além dos pesquisadores mencionados, podemos listar, ainda, as pesquisas de Anthony Seeger e Elizabeth Travassos no âmbito da organologia indígena brasileira. Seeger, com seu conhecido livro “Why Suyá sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People” (Por que os Suyá cantam: Uma Antropologia da Música de um Povo Amazônico) busca compreender as razões do povo Suyá gastar tanto tempo e energia em performances musicais. Ele analisa as implicações sociais e míticas da música nessa sociedade, onde a música contribui para a formação de ideias sobre espaço, tempo e identidade social.

Na “Suma Etnológica Brasileira, volume 3, Arte Índia”, publicação coordenada por Berta Ribeiro, em 1987, Anthony Seeger colabora com um texto sobre organologia indígena, intitulado “Novos horizontes na classificação de instrumentos musicais”, onde ele levanta a questão de que os “...sistemas de classificação até agora desenvolvidos não podem responder às questões sobre o papel dos instrumentos musicais nas sociedades indígenas” (SEEGER, 1987, p. 175). Ele sugere que não somente se analise os instrumentos musicais com uma sistematização tipológica, mas que este se complemente com informações sonoras, visuais e descritivas, buscando uma lógica de transformação e organização das sociedades humanas estudadas.



Figura 11 - Colares com apitos de cabacinha (flautas globulares ou ocarinas). Fotografia de autor desconhecido.

Ainda, desde o início dos anos 1980, Elizabeth Travassos se dedica, majoritariamente, aos estudos antropológicos da música. Ela foi orientanda de mestrado

de Anthony Seeger na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde defendeu a dissertação “Xamanismo e Música entre os Kayabi do Parque do Xingú”, em 1984. Por sua vez, Elizabeth Travassos também colaborou nos volumes da “Suma Etnológica Brasileira”, com o artigo “Glossário dos Instrumentos Musicais”, onde ela se baseia em Izikowitz, Cameu, Ortiz e Sachs, além de acrescentar mais informações, que ajudam a informar sobre os instrumentos musicais dos indígenas brasileiros, porém não avança muito na questão do papel cultural e na função social dos instrumentos musicais apresentados.

Outros estudiosos pesquisam a música dos indígenas brasileiros, os artefatos para fazer música e a sociologia e a filosofia indígenas envolvidas nestes processos. Alguns desses estudiosos a destacar são Lúcia Hussak Van Velthem acerca dos Wayana (AP), Lux Vidal sobre os Kayapó Xikrin (PA), Rafael de Menezes Bastos acerca dos Kamayurá (MT) e Acácio Tadeu Piedade sobre os Wauja (MT), entre outros.

A mais recente publicação sobre organologia indígena brasileira é o recém lançado catálogo “Instrumentos musicais indígenas: a arte e a Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Paraense Emílio Goeldi”, de 2014, que traz informações e imagens referentes dos instrumentos musicais na Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú. Tais instrumentos são o resultado de visitas de viajantes e estudiosos aos vários grupos indígenas da região.



Figura 12 - Maracá dos Canela Ramkokamekrá (MA). Confeccionado com cabaça, gravado em relevo e pintado com urucum. 30 cm de comprimento. Fotografia de autor desconhecido.

O Museu Emílio Goeldi tem um importante acervo etnográfico com objetos indígenas do norte e nordeste brasileiros. Três instituições paraenses se encarregaram da pesquisa no acervo, da confecção da publicação e de seu lançamento e divulgação: a Fundação Carlos Gomes, o Museu Paraense Emílio Goeldi e a Imprensa Oficial do Estado do Pará. Nesta publicação podemos encontrar alguns textos introdutórios e belas fotografias de alguns objetos musicais indígenas selecionados.

Ainda, vários estudiosos de etnomusicologia têm se dedicado ao estudo das flautas de grupos indígenas do Parque Nacional do Xingú. Eles tentam compreender como funciona a música para cada povo dentro do chamado “complexo das flautas sagradas”. Essas flautas xinguanas mostram sociedades com papéis sociais e de gênero bem demarcados, onde mulheres não podem ter contato visual com o objeto musical por ser um objeto demasiadamente “sedutor” para elas. Nesta região encontramos as “casas das flautas”, locais próprios onde se guardam cuidadosamente estes objetos musicais com poderes “sobrenaturais”.

No caso das flautas (aerófonos) grandes de taboca, podemos dar os exemplos da flauta de jakuí dos Kamayurá (MT), da flauta bu-bu dos Ticuna (Colômbia, Peru e AM), as flauta carriçó dos Maué, das flautas kaduké dos Munduruku (AM, MT, PA), entre outras.

Resumidamente, podemos dizer que os indígenas brasileiros se utilizam de chocalhos, instrumentos de sopro, batedores, zunidores e do canto como instrumentos para fazer música. Cada grupo detêm a maestria em determinado(s) objeto(s).

Os mais recentes estudos etnomusicológicos sobre organologia indígena tem tentado compreender os artefatos para fazer música dentro de suas próprias culturas, não tentando enquadrá-los em concepções ocidentais, mas buscando compreendê-los dentro das categorias nativas e dos sistemas de pensamento dos povos estudados.