

A MÚSICA INDÍGENA DIANTE DAS LEITURAS OCIDENTALIZADAS E DE SUA APROPRIAÇÃO HISTÓRICA.

José D' Assunção Barros^{*}

RESUMO

Este artigo – unindo a perspectiva historiográfica e a perspectiva musicológica – busca examinar aspectos fundamentais da música indígena brasileira, particularmente a sua dimensão social e a história de sua apropriação e restrição pela cultura ocidental. Busca-se, sobretudo, refletir sobre a inadequação de abordagens que – até a primeira metade do século XX e em alguns casos persistindo ainda hoje – examinaram a prática musical indígena a partir de critérios de escuta e de anotação exclusivamente calcados nos parâmetros ocidentais. O texto intenta refletir sobre as distorções que podem surgir com o deslocamento de uma determinada produção cultural para fora de seu contexto.

Palavras-chave: Aculturação – música indígena – interação cultural.

^{*} Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Professor da Universidade Severino Sombra (USS) de Vassouras, nos Cursos de Mestrado e Graduação em História, onde leciona disciplinas ligadas ao campo da Teoria e Metodologia da História; Professor dos cursos de Graduação em Música do Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro), onde leciona História da Música.

OS PRIMEIROS MÚSICOS BRASILEIROS

A sujeição de uma sociedade por outra sempre envolve problemas complexos no âmbito da interação cultural. Nas posições extremas, existem os casos em que a sociedade conquistadora ou invasora, sendo em parte admiradora da sociedade vencida, assimila conscientemente traços culturais daqueles que foram submetidos belicamente. Mas existem também os casos mais freqüentes em que, considerando a si mesma como plenamente superior às populações conquistadas, a sociedade invasora incorpora consciente ou inconscientemente um projeto de aniquilar a cultura dos dominados, de diluí-la na sua própria cultura, ou ainda um projeto de deixar que esta cultura sobreviva mas apenas dentro de determinados limites extremamente restringidos e sob um determinado controle. Estes enfrentamentos culturais podem se dar sob o signo da hostilidade assumida ou do paternalismo, conforme o caso.

O universo cultural das várias sociedades indígenas que habitavam a região sul-americana por ocasião da chegada dos europeus sofreu inúmeras dilapidações de um e de outro tipo. Alguns historiadores e antropólogos têm se dedicado precisamente a estudar esta dilapidação cultural, até mesmo com o intuito de poupar da aniquilação esta realidade cultural riquíssima que é a das sociedades indígenas. Aspectos que incluem a vida cotidiana, a cultura material, a mitologia e outros têm merecido estudos significativos. Mas – talvez pela especificidade deste campo para cujo estudo são requeridos alguns conhecimentos de musicologia – a música dos índios brasileiros nem sempre tem merecido a devida atenção dos historiadores. Neste artigo procuraremos precisamente diminuir esta distância entre a reflexão historiográfica e a reflexão musicológica, no intuito de examinar com maior clareza esta questão crucial para a formação da identidade brasileira.

*

O indígena brasileiro foi lançado, desde o primeiro momento de contato com o homem branco europeu, em um duplo processo que envolve simultaneamente a “aculturação” e a “redução de suas comunidades”. Quando não em momentos de maior aceleração e radicalismo, este processo representa no mínimo um *gradual* esquecimento da cultura indígena, atingido por dois caminhos complementares. Na “aculturação” o índio é levado a esquecer de si

mesmo, a dissolver sua cultura na do homem branco, a silenciar a sua música para escutar um rádio de pilha. No “desaparecimento das comunidades”, é o homem branco quem se esquece dos índios, deixando que suas aldeias sejam atropeladas pela civilização de matriz ocidental, acantonando-os em áreas cada vez mais restritas. Perde com isto a oportunidade de conhecer um lado do universo que poderia em muitos aspectos enriquecer a sua experiência humana¹.

Se quisermos recuar aos primeiros instantes deste complexo processo, poderemos retornar ao tempo dos franciscanos e jesuítas que aqui estiveram no século XVI para “catequizar” o índio, em nome da Igreja e nos interesses da empresa colonizadora. A música foi então utilizada como poderoso instrumento de conversão: levava-se os nativos a participarem de autos religiosos, a cantarem e a dançarem sob a ordem e o controle eclesiástico, a abandonarem os seus instrumentos – as suas taquaras, torés e teirús – em favor das flautas, gaitas e violas européias.

Da mesma forma, aquilo que de um ponto de vista pretensamente “civilizado” era encarado como o “canto sujo” dos índios – com suas notas rodeadas de efeitos de afastamento em relação aos sons fixos que os europeus considerariam afinados • era “limpado” para se adequar à afinação européia. Os improvisos eram banidos em favor do som da pauta, do som controlado rigorosamente pelo “mestre de capela”. A irregular “multiplicação de cantos”, que em alguns casos tendia a produzir uma

¹ Os dados de redução das comunidades indígenas são trágicos. Estima-se que, à época da chegada dos portugueses, existiam *dois milhões* de nativos nas terras que mais tarde constituiriam o Brasil. Hoje, este número está reduzido a algo entre *oitenta mil e cem mil* indígenas. Com relação aos mecanismos de aculturação, os antropólogos assim distribuem os tipos de relacionamentos dos atuais grupos indígenas com a sociedade nacional: (1) 30% dos grupos encontram-se em estado de isolamento (sem contato com o chamado “homem civilizado”); (2) 15% desenvolvem contatos intermitentes com o “homem civilizado”; (3) 20% mantêm contato permanente; (4) 35% estão integrados, em maior ou menor escala, à sociedade nacional. Entre o “isolamento máximo” e a “integração aculturante” (que acaba por eliminar culturalmente o índio ao absorvê-lo sem maiores cuidados na sociedade nacional), podem se desenvolver as várias possibilidades de intercâmbios culturais.

simultaneidade de repetições minimamente defasadas do mesmo desenho melódico, cedia lugar ao mais rigoroso uníssono herdado da disciplinada prática monástica do canto gregoriano. A partir de uma infinidade de operações e repressões, enfim, a música renascentista e o cantochão invadiam a paisagem sonora dos indígenas.

É verdade que sempre existiram os “civilizados” curiosos e às vezes conscientes, às vezes dotados de algum mínimo de intuição antropológica, empenhados em compreender a cultura indígena nas suas próprias bases e em registrar os seus mitos, os seus costumes, a sua música. O século XIX, por exemplo, trouxe um número significativo de pesquisadores e viajantes europeus que estavam precisamente interessados em conhecer um Brasil mais “exótico” – e esteve na moda a formação de missões culturais, de expedições e de viagens isoladas que geraram uma rica literatura interessada em divulgar na Europa aspectos relacionados à natureza tropical, ao encontro de raças que se dava na sociedade colonial, e ao índio em particular.

Os pesquisadores austríacos Spix e Martius, por exemplo, foram dois destes incansáveis viajantes oitocentistas que se engajaram na missão de registrar a vida e as especificidades da natureza e da cultura do Brasil Colonial. Aqui chegaram em 1817, conjuntamente com outros pesquisadores e artistas europeus dispostos a decifrar e retratar este “novo mundo” de imensos espaços abertos, preenchidos por uma fauna e flora exuberantes e habitados por uma sociedade bem diferente da sua – tanto no que se refere à sociedade colonial das cidades brasileiras, engenhos de açúcar e fazendas de café, como no que se refere aos “povos das florestas” que tantos os impressionaram².

Além de sua célebre obra *Viagem pelo Brasil*, Spix e Martius ocuparam-se em coletar melodias folclóricas e indígenas, que deixaram registradas em uma obra que até hoje serve de referência aos musicólogos interessados em estudar a cultura musical indígena (SPIX e MARTIUS, 1938). Assim, podemos hoje contar com o conhecimento de diversos elementos melódicos

² Foi esta mesma expedição austríaca que trouxe o pintor Thomas Ender (1795•1875), responsável por inúmeras aquarelas que tematizaram paisagens naturais e urbanas do Rio de Janeiro e arredores.

oriundos de comunidades indígenas que já até desapareceram. É o caso, por exemplo, da seguinte seqüência recolhida pelos dois pesquisadores austríacos:



não tinham ouvido. Por mais bem intencionados que sejam estes registros sobre a música indígena, há algo que se perde desta música ao ser filtrado pelo padrão de escuta ocidental ou pelos seus parâmetros estéticos.

Assim, alguns dos estudiosos que tiveram a oportunidade de coletar melodias e informações sobre a música indígena tenderam a proceder a uma leitura desta música de acordo com os parâmetros musicais europeus, por vezes descaracterizando-a nas suas anotações. Pode-se dizer que a própria acomodação gráfica do som nativo a uma pauta de cinco linhas, a uma armadura de clave indicativa de tonalidade, a um compasso gerador de uma métrica regular, constitui por si mesma uma interferência ou uma deformação inconsciente do material coletado.

A melodia atrás citada, por exemplo, passa a ser examinada como um trecho musical em “lá menor” – embora as quatro notas que a constituem (sol # - lá - si - dó) não autorizem exclusivamente esta interpretação⁴. A sua rítmica passa a ser traduzida em termos de um compasso quaternário com regularidade métrica, de acordo com os padrões de acentuação habituais na música de tradição europeia, e assim por diante⁵. Involuntariamente, o pesquisador de tradição ocidental projeta um parâmetro de análise tonal em uma cultura musical que desconhece a tonalidade, e impõe uma rítmica específica a uma prática musical que pode trazer no seu íntimo outras soluções que não as nossas para a organização do espaço sonoro.

O OBSTÁCULO DOS PADRÕES DE ESCUTA

Os hesitantesV tateamentos dos musicólogos, compositores,

⁴ “Mais curioso ainda, porém, é surpreender, em certas melodias: indiscutível senso de tonalidade, reconhecendo funções atrativas determinados sons e delineando os acordes básicos da tônica e d dominante”. Estas são palavras de Luís Heitor Azevedo, que exemplifica seguir com a mesma melodia de Spix e Martius que aqui tomámos par exemplo (AZEVEDO, 1938, p. 29).

⁵ Mais raros são posicionamentos como o de Luciano Gallet. Ao escutar os fonogramas do Museu Nacional trazidos pela Missão Rondon, o compositor e pesquisador admite que, apesar do registro que tentaram lhe impor, a música indígena apresenta uma “quadratura rítmica sem relação alguma com a nossa” (GALLET, 1934, p. 44).

antropólogos e historiadores da cultura no afã de assimilar, registrar e analisar a prática musical indígena são índices de uma questão bastante complexa que envolve a apreensão de quaisquer objetos (e sujeitos) sonoros, quanto mais de objetos sonoros em situação de estranhamento cultural. Para além da “escrita” – gesto de transferir de forma simplificada para os símbolos visuais a complexidade de um fenômeno essencialmente sonoro – a “escuta”, já se sabe, é inevitavelmente um ato recriador. Charles Rosen (2000, p.25) tece alguns comentários bastante relevantes a respeito:

Sempre que ouvimos uma música, colocamos nossa imaginação acústica para trabalhar. Nós a purificamos, dela subtraindo aquilo que é irrelevante com relação à massa indigesta de sons que atingem nossos ouvidos – as cadeiras que rangem nas salas de concertos, as tosses ocasionais, o barulho do trânsito lá fora; instintivamente corrigimos a afinação, substituímos as notas erradas pelas corretas, e apagamos da nossa percepção musical o som arranhado do arco do violino; em poucos minutos conseguimos filtrar a ressonância excessiva da catedral que interfere na clareza da condução de vozes. Ouvir música, assim como, entender a linguagem, não constitui um ato passivo, mas um ato cotidiano, tão comum, da imaginação criadora, que seu mecanismo é aceito sem reservas. Separamos a música do som (ROSEN, 2000, p.25)

Ora. Quando nos empenhamos em escutar uma música pertencente a uma tradição cultural com a qual não estamos acostumados, a interferência do imaginário sonoro pode se tornar, ao invés de corretora e complementadora, literalmente *deformadora*. Esta ou aquela sonoridade que um certo padrão cultural de escuta julga não fazer parte do som musical puro, mas sim do âmbito dos ruídos a serem relegados ao esquecimento auditivo, pode ser extremamente importante em um outro padrão cultural de escuta. O que o homem branco ocidental chama de ruído, o indígena pode sentir como som; o portamento em quarto-de-tom que o europeu descarta como “erro de afinação”, o nativo brasileiro pode considerar como parte integrante e fundamental do seu som musical; os ruídos da floresta que parecem ao europeu intrometerem-se indevidamente no espetáculo sonoro, podem ser para o índio os principais convidados. Como separar a música do som na passagem de uma

cultura musical a outra, se cada cultura redefine por sua conta o que é o ruído, e o que é o som?

Este é o problema central a ser enfrentado na captação da música indígena. Rigorosamente, os materiais nativos recolhidos pelos pesquisadores estrangeiros e brasileiros • que hoje são fontes para o trabalho dos mais dedicados musicólogos • precisariam ser submetidos a uma análise crítica, sob o risco de que se tome por música indígena a leitura que o olhar e os ouvidos ocidentais produziram sobre esta música. Mas é com estes materiais que contamos, e é preciso trabalhar sobre eles.

Uma contribuição importante foi a do compositor e musicólogo Luciano Gallet nos seus *Estudos de Folclore* (1934, p.44) que adotou uma postura crítica ao examinar a notação musical com que os viajantes e etnógrafos registraram exemplos colhidos da tradição indígena. Questiona por exemplo os registros gráficos em partitura elaborados a partir de gravações colhidas pela Missão Rondon. Ao examinar diretamente os fonogramas do Museu Nacional, Luciano Gallet atestou ter escutado intervalos diferentes dos nossos, incluindo talvez os quartos de tom, enquanto nas transcrições correspondentes ocorre via de regra uma adaptação falseada para o modelo heptatônico e temperado ocidental.

Sobretudo, Gallet chama a atenção para a presença, não notificada naquelas transcrições (mas perceptível a partir do material fonográfico), de cantos com multiplicação de vozes, identificando-se ali um tipo de polifonia bem distinta da nossa. São talvez expressões polifônicas algo similares às dos povos africanos, fundadas em motivos repetitivos que soam defasados e que produzem uma teia sonora complexa que, para a organização auditiva do homem ocidental mediano, soam por vezes como um espaço sonoro caótico e desorganizado. Na transcrição da Missão Rondon, adaptada às noções ocidentais e ao seu padrão de escuta, estas especificidades da música indígena são como que “passadas a limpo” (na verdade perdidas).

A partir deste e de outros casos, é preciso notar que existe uma dificuldade de alguns estudiosos da música em enxergar certos padrões daquilo que chamam de “música primitiva” não como uma incapacidade, mas como uma riqueza. Assim, as hesitações sonoras em torno de um ponto de afinação são freqüentemente percebidas pelo estudioso ocidental como incapacidades de atingir o som afinado (o seu som afinado!), ao

invés de serem percebidas como um halo de riquezas timbrísticas que a voz tece em torno de um foco sonoro.

Para os ouvidos ocidentais incapazes de se abrirem a um outro padrão de escuta, o que escapa ao seu paradigma de precisão sonora é deficiência na emissão do som, é invasão de ruído afetando a pureza melódica, é “primitivismo musical”. Joseph Yasser já observava que os “primitivos” não são capazes de produzir uma altura definida de som “sem recurso ao portamento incerto de um som indefinido a outro” (YASSER, 1938, p.98). Custar-lhe-ia admitir que as aproximações ou rodeios imprecisos em torno de uma nota são mais da ordem do efeito que do defeito.

Uma introdução à escuta da música indígena deve principiar por um desmontar de preconceitos auditivos, de modelos monolíticos de percepção do som, de concepções estéticas congeladas e consideradas como únicas, de ilusões de evolucionismo cultural. Não é tarefa fácil, mas deve ser tentado.

A DIMENSÃO SOCIAL DA MÚSICA INDÍGENA

Antes de mais nada, é preciso compreender que a música indígena é fundamentalmente um fenômeno social, coletivizado tanto na sua produção como na sua escuta. Vale dizer, na música indígena todos participam simultaneamente como produtores e fruidores da música, inexistindo as noções de “artista” e de “público”, de “palco” e de “platéia”, ou tampouco a idéia de “espetáculo”. A música indígena integra-se quase sempre a um evento coletivo ou a uma função social importante para toda a comunidade – como uma festa, um canto de trabalho, uma incitação à guerra, um ritual de passagem, um encantamento, um exercício de memória coletiva, uma dramatização mitológica.

A experiência solitária do compositor que produz uma música interiorizada, que diz respeito aos seus sentimentos pessoais e às suas percepções subjetivas do mundo, e do ouvinte que consome esta música na sua privacidade – tão típicas da música ocidental de hoje em dia • inexistem no universo musical nativo. Bem ao contrário, a dimensão social da música indígena já se depreende dos primeiros relatos sobre o Brasil – como neste que vem da parte do padre Fernão Cardim, durante uma visitação em 1583, onde o jesuíta surpreende em determinada tribo uma celebração coletiva da guerra (ou talvez uma demonstração simbólica de força):

Não se lhes entende o que cantam, mas disseram-me os padres que cantavam em trova quantas façanhas e mortes tinham feito os seus antepassados. Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trovado por comparações, para se incitarem a pelear (CARDIN, 1980. p.152).

Ao mesmo tempo em que ignora o individualismo musical, a musicalidade indígena desconhece este conjunto de fatores que José Miguel Wisnik chamou de “recalque do ruído”, e que se tornou tão típico da música ocidental a partir de certa altura do seu desenvolvimento, só vindo a ser questionado por algumas das novas tendências do século XX. Assim, “a inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia”, e mesmo esta “câmara de silêncio onde o ruído estaria idealmente excluído” (WISNIK, 2000, p.42), e que vem a ser a sala de concerto instituída pela tradição musical burguesa – nada seria mais estranho ao universo sonoro dos nativos brasileiros.

A música indígena ocorre ao ar livre, ou numa grande oca se for o caso, mas sempre coexistindo com um mundo de ruídos externos que podem vir da própria natureza ou das atividades cotidianas. Chamar estes sons de ruídos, aliás, é já uma projeção de categorias ocidentais que não tem qualquer sentido a partir da ótica indígena, já que o som produzido pelo nativo não se quer isolado ou contrastado em relação ao som produzido pela natureza.

Basta lembrar a passagem acima citada, em que o cronista do século XVI surpreende os indígenas em uma prática musical onomatopéica, com imitação de pássaros e outros animais. Seria dizer que não apenas o indígena integra os seus sons musicais aos sons da floresta, usando-os como ambiente de fundo, como também procura em algumas oportunidades ele mesmo produzir os sons típicos da floresta. Exemplos significativos de integração entre Homem e Natureza.

Foi este mundo sonoro impregnado de práticas coletivas – e de interações diversas com a exuberante natureza que o envolvia – o que mais impressionou os viajantes austríacos Spix e Martius nas suas estadias entre os povos nativos. Por ora, limitaremos-nos a transcrever a significativa descrição da *Dança dos Puris*, registrada pelos dois viajantes na sua obra *Viagem pelo Brasil* (SPIX e MARTOUS, 1938, p.247):

Os homens puseram-se em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos, aos dois ou três, abraçaram-se aos pais; as meninas agarravam-se por trás, às coxas das mães. Nesta atitude, puseram-se eles a cantar o triste “*Han-jo-há, há, há, há, há*”. Com meneios tristonhos, foram repetidas dança e cantiga, e ambas as fileiras se moveram num compassado andamento a três tempos [... segue-se uma pormenorizada descrição da coreografia ...]

[..] Um negro, que viveu muito tempo entre os Puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança, dizendo: ‘• É a queixa de uma flor, que se queria colher de uma árvore, mas que havia caído em terra’. A idéia que nos ocorria, diante deste quadro melancólico, era de saudade de um paraíso perdido. Quanto mais se prolongava a dança dos Puris, tanto mais se excitavam eles, e tanto mais alto elevavam as vozes.

Depois, passaram de uma toada para outra, e a dança tomou feição inteiramente diversa. As mulheres remexiam os quadris fortemente, ora para a frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; [...] Esta dança, cuja pantomina parece significar os instintos sexuais, tem muita semelhança com o batuque etiópico, e talvez tenha passado dos negros para os indígenas americanos.

Texto notável, que traz à tona tanto as dimensões imediatamente perceptíveis na música indígena como as traduções culturais involuntariamente encaminhadas pelos próprios observadores europeus. A música é coletiva: homens, mulheres e crianças – todos dela participam. Apenas os observadores europeus, habituados às relações típicas das salas de concerto, as encaram como espetáculo – já que do ponto de vista dos nativos todos estão diretamente integrados à música, participando como produtores e fruidores. Também são os espectadores austríacos que traduzem a rítmica indígena em termos de um “andamento compassado a três tempos”, da mesma forma que procuram traduzir o mito narrado através de uma analogia com o “Paraíso Perdido” – fantasia literária bem conhecida naquele início de século.

Do ponto de vista nativo, a música aqui celebrada em forma de dança é parte integrante da festa, da coreografia que inclui os dois sexos e todas as idades, do exercício de memória coletiva, do mito dramatizado – esta dramatização mítica que sintomaticamente fala

por inversão da integração entre homem e natureza (a folha caída em terra é puro desperdício, que não tem lugar no modo de vida indígena).

Também percebemos na sucessão de uma dança mais melancólica a outra – mais rápida e envolvendo movimentos sensuais – a riqueza de sentimentos que podem ser conduzidos pela musicalidade nativa. Por fim, a comparação, estabelecida pelos viajantes austríacos entre a *Dança dos Puris* e o *Batuque Etíope*, é mais um sinal destes tateamentos típicos dos observadores europeus na sua ânsia de compreender o novo através de adaptações com relação ao já conhecido – isto que termina por falsear involuntariamente a realidade cultural indígena no que ela tem de mais específico.

Vale dizer, os viajantes europeus – e outros estudiosos que depois deles vieram – estão sempre em busca de comparar o sistema cultural e musical dos indígenas com o seu próprio, com o oriental, ou com os negros, ao invés de tentar resgatar uma identidade que lhe seja própria.

Deve-se ainda acrescentar que a poderosa dimensão social da música indígena não necessariamente tem de tomar a forma de uma manifestação coletiva. O canto emitido individualmente também tem o seu lugar, mas é preciso compreender que este canto atende sempre a uma função social bem marcada: pode ser o fio condutor de um encantamento utilizado para curar doenças ou evocar a chuva, no benefício de toda a comunidade; ou pode ser a canção que se abre para o registro da memória coletiva ou para a dramatização de um mito, através de cuja reprodução a comunidade inteira procura uma forma de autoconhecimento.

Era em vista das suas potencialidades sociais que o canto individual devia ser preservado, tal como atesta o Padre Fernão Cardim neste curioso texto de 1585 em que menciona, de passagem, a prática da antropofagia – esse fator tão presente no imaginário de medo e estranhamento que assaltava os exploradores europeus do século XVI:

São muito estimados entre elles os cantores, assim homens como mulheres, em tanto que se tomão um contrário bom cantor e inventor de trovas, por isso lhe dão a vida e não no comem nem aos filhos (CARDIM, 19890. p.93)

Outro depoimento sobre o aproveitamento social do canto emitido individualmente nos chega do século XIX, do livro de Jean

Baptiste Debret sobre a sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O pintor-viajante nos deixa entrever que, ao atingir avançada idade e passar a ser “cercado em sua tribo por toda espécie de deferências e sinais de respeito”, o índio reconhecidamente experiente passa a incorporar novas funções sociais, sobretudo simbólicas, e que também encontram um veículo apropriado na música:

é ele que se encarrega do discurso aos guerreiros no momento da partida; às vezes chega a acompanhá-los até o campo de batalha para entoar o hino de combate, cujas palavras são tão enérgicas quanto a melodia é monótona, verdadeira salmodia que sobe e desce constantemente através de três ou quatro notas e é executada, ainda por cima, com voz rouca e trêmula (DEBRET, sd., p.23)

Conforme se vê, o canto indígena, mesmo quando individual, conserva funções sociais muito bem definidas. Ele é emitido em benefício da comunidade, e é desconhecida tanto a “catarse subjetiva” como o “experimentalismo sonoro” que constrói a música pela música.

ASPECTOS MÚSICAIS PROPRIAMENTE DITOS

Feitas estas observações iniciais concernentes aos seus aspectos sociais, vejamos em seguida algumas características da música indígena mais referentes à sua constituição intervalar e às alturas melódicas utilizadas. Deve-se, antes de mais nada, compreender que os povos indígenas não constituem uma realidade cultural única e monolítica, mas sim um grande número de culturas particulares com suas próprias práticas musicais e sistemas de produção sonora⁶. Estas realidades particulares podem encontrar

⁶ Os índios brasileiros pertencem na época da chegada dos europeus a três troncos lingüísticos bem diferenciados, cada qual com a sua diversidade de tribos: o *Tupi* (abarcando as tribos tupi-guaranis, manducuru, juruna, ariqueme, tupari), o *Macro-Gê* (abarcando os jê, bororo, cariri, coroados, maxcali, camacã) e o *Aruaque*. Havia ainda inúmeras outras tribos que os antropólogos não conseguiram agrupar em nenhum destes grandes troncos – como os tucanos, caraíbas, xirianá, maçu, nhanbiqãra, panos, muras, borás, guaicurús, catuquina e txapacura). Este pequeno painel pode dar uma idéia desta vasta diversidade nativa que, desde os tempos da chegada dos portugueses, o colonizador europeu procurou reduzir e aprisionar dentro da palavra “índio”.

uma série de identidades e afinidades no que concerne aos já referidos aspectos sociais da música; contudo, no que concerne às seqüências escalares utilizadas pelos vários grupos indígenas, há uma grande gama de variações que devem ser consideradas.



Geralmente podem ser encontrados os sons tendentes à fixação em uma determinada cultura musical através de um exame do seu instrumental. Os grupos indígenas denominados “parecis”, por exemplo, possuem três tipos básicos de ‘lautas, que abarcam no seu conjunto os seguintes sons (ROQUETE PINTO, 1935, p.136):

Esta abrangência não significa, por outro lado, que os indígenas parecis utilizem necessariamente uma escala heptatônica, embora esta possibilidade esteja contida no seu aparato instrumental⁷. Na verdade, no conjunto de fonogramas produzidos pela Missão Rondon, e também nas melodias recolhidas por Spix e Martius, transparecem muito mais habitualmente modelos tetracórdicos recortados deste universo maior de possibilidades. É por exemplo bastante comum a elaboração de melodias, entre os parecis, a partir da seguinte seqüência de notas:



Tetracórdio recorrente na música pareci.

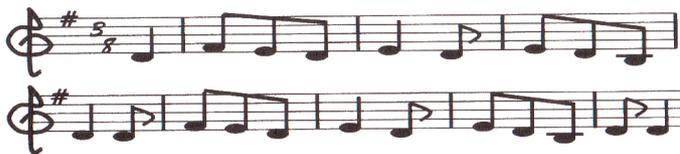
É neste tetracórdio que se baseia a melodia “Teirú”, que aliás se celebrou por Villa-Lobos ter nela baseado o primeiro dos seus “Três Poemas Indígenas”, para canto e orquestra⁸:

⁷ A tese de que o modelo escalar heptatônico é o predominante entre o indígenas brasileiros é defendida por Luís Heitor Correa de Azevedo (1935 p. 20-23). Mas, na verdade, os próprios exemplos mostrados por este autor revelam que o âmbito de notas extraído das flautas parecis oferece apenas um material primordial para recortes posteriores, já que os exemplos melódicos relativos a este grupo indígena mais se enquadram em modelo pentatônicos defectivos, como o tetracórdio acima exposto.

⁸ *Teirú*. Melodia Pareci recolhida pela Missão Rondon. (ROQUETE PINTO, 1935, p. 328). Fonograma 14.595 do Museu Nacional.



O tetracórdio que dá origem à melodia acima reproduzida (si-re-mi-fá#) poderia ser examinado como uma escala pentatônica defectiva (re-mi-fá#-la-si, na qual está ausente o lá). De qualquer maneira, ainda isto seria tentar adaptar o sistema indígena a outro mais conhecido (o pentatônico oriental) ao invés de considerar o tetracórdio pareci como um material escalar autônomo. Melhor, talvez, é mesmo considerar que a melódica pareci contenta-se em criar seqüências musicais sobre quatro notas apenas, formando uma escala tetratônica muito particular. A confirmação de que a melodia acima não é um caso isolado está assegurada por uma série de outras fundamentadas em uma escala de quatro sons do mesmo tipo. É o caso, por exemplo, da melodia pareci “Ualalocê” (ROQUETE PINTO, 1935, p. 324), que corresponde ao fonograma 14.594 do Museu Nacional e que também atraiu a atenção dos nossos compositores eruditos:



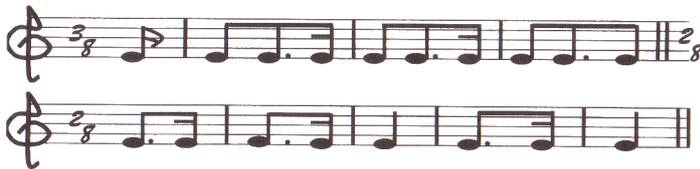
Esta e a melodia anterior já nos colocam diante de um primeiro fator recorrente na música indígena: a utilização restrita do âmbito sonoro. Dificilmente uma música indígena ultrapassa a oitava, e habitualmente restringe-se a âmbitos ainda menores. No caso das melodias atrás transcritas (*Teirú* e *Ualalocê*) este âmbito está contido em um espaço de “quinta justa” (si-fa#).

A aventura melódica vivenciada pela música ocidental • que a partir das extensões mais restritas dos primeiros cantos gregorianos foi enfrentando, no seu desenvolvimento histórico, o desafio de estender cada vez mais o seu âmbito para oitavas mais agudas e mais graves • é desprezada pela melódica indígena.

Não é nem mesmo seguro considerar que, para algumas tradições indígenas, tenha algum sentido a idéia de que um som possa ou deva se repetir mais acima para reiniciar uma escala. Desta forma, a questão da “oitava” (termo impróprio em um sistema que não é heptatônico) sequer estaria colocada para os índios. A melódica indígena contenta-se na verdade em extrair a sua riqueza musical de umas poucas notas. É possível mesmo encontrar seqüências melódicas com duas únicas notas, como neste *Grito Ritual dos índios parecis*, também recolhido pela Missão Rondon e registrado no fonograma 14.598 do Museu Nacional (ROQUETE PINTO, 1935, p.328):



Há o exemplo extremo de algumas das melodias dos índios Bororos, verdadeiros cantos de uma nota só (COLBACCHINI, sd, p.114):



Apenas para citar um último exemplo, é este tetracórdio que está na base da seguinte melodia indígena, correspondente ao fonograma 14.600 do Museu Nacional (ROQUETE PINTO, 1935, p.330):



De uma maneira resumida, procuramos dar a perceber com estes exemplos que a melódica indígena não investe na aventura das amplitudes melódicas, tal como ocorre na música do ocidente europeu ao longo de seu desenvolvimento histórico. Ao contrário, a grande maioria das melodias indígenas utiliza-se de recursos melódicos relativamente simples, embora seja importante lembrar enriquecimentos relevantes como a presença de materiais escalares que, vistos a partir do olhar ocidental, remetem ao uso de cromatismo. Da mesma forma, ocorrem em algumas oportunidades a prática da repetição variada de uma mesma melodia, notando-se ainda exemplos de diálogos entre vozes masculinas e femininas que repetem motivos temáticos a alturas diversificadas.

Aqui o historiador-antropólogo e o musicólogo devem se pôr em guarda contra preconceitos carregados de resíduos evolucionistas. Embora os motivos temáticos indígenas utilizem-se amiúde de materiais escalares simplificados, não se pense que esta música é necessariamente pobre ou simplória, como chegaram a propor alguns dos musicólogos do início do século (que a viam do ponto de vista de uma produção cultural primitiva). Já mencionamos o fenômeno da “limpeza” de sons que o ocidental é levado a empreender, quando procura transferir um trecho de música indígena para a sua linguagem gráfica e traduzi-lo para o seu sistema de escuta.

Para restituir o universo sonoro dos indígenas à sua riqueza primordial, seria o caso, por exemplo, de recuperar a prática de “cantos multiplicados”, através dos quais os índios costumam elaborar uma espécie de simultaneidade polifônica (mas de um outro tipo de polifonia) com sucessivas defasagens de um mesmo trecho melódico. A experiência pode ser feita pedindo-se que quaisquer das melodias que registramos até aqui sejam entoadas

por diferentes cantores ou grupos de cantores, mas com defasagens mínimas. O resultado sonoro é uma complexa teia de vozes não coincidentes que entoam, apesar disto, o mesmo motivo. O sucessivo e o simultâneo travam aqui um diálogo não conhecido na prática da música ocidental-européia, e vem daí a dificuldade de esta música ser assimilada pelo ouvido formado no padrão ocidental de escuta.

Por outro lado, deve-se notar que a modalidade do canto ancorado no efeito das vozes multiplicadas não é decorrência de uma incapacidade de cantar rigorosamente em fase, já que o canto em uníssono também tem plena manifestação entre os indígenas. Fernão Cardim, autor do primeiro “tratado sobre a terra e as gentes do Brasil”, já reconhecia que os índios “têm tal compasso e ordem, que às vezes cem homens bailando e cantando em carreira, enfiados uns atrás dos outros, acabam todos juntamente com uma pancada, como se estivessem todos em um lugar” (CARDIM, 1980, p.93). Cantar em uníssono ou multiplicar as vozes é portanto uma questão de opção, uma alternativa que tem tudo a ver com o tipo de uso social que se pretende emprestar à música.

Para finalizar e resumir a questão mais ampla da assimilação da música indígena, a partir destes e de outros exemplos, poderíamos reforçar mais uma vez este registro de que os tateamentos aculturantes do homem ocidental que enfrenta um estranhamento em relação à cultura indígena são via de regra interferidos por uma postura difícil de superar. Da mesma forma que este homem ocidental tende a interpretar os textos e gestos indígenas a partir das suas “tábuas de leitura”, tende a captar as novas realidades sonoras com que se defronta a partir de suas próprias “tábuas de escuta”. Desta forma, avalia as demais civilizações musicais a partir da sua própria história particular. As escalas utilizadas por outros povos são confrontadas com a sua aventura histórica das amplitudes melódicas e harmônicas (modulações, âmbito escalar abrangendo diversas oitavas, e assim por diante). Os ritmos irregulares e “não medidos” são desconstruídos na sua essência por uma leitura calcada na aventura do ritmo mensurado, esta que foi acionada a partir do momento em que o músico ocidental abandonou o ritmo lingüístico não-medido dos primitivos cantos gregorianos e trovadorescos em benefício da “música mensurada”, da pulsação rítmica regular, das barras de compasso instituidoras de uma métrica recorrente a partir do período renascentista. As riquezas vocais timbrísticas e as

micro-oscilações são depreciadas em nome da nota precisa, “afinada”, limpa de ruídos e de oscilações. A sociabilidade da música é esquecida em nome de uma música individualista que separa produtor e consumidor, que institui a sala de concerto como lugar isolante para uma música que aparta de si o ruído e a própria vida exterior. Eis aqui, em termos muito sintéticos, a “tábua de escuta” do Ocidente.

Destacamos, portanto, a necessidade de que historiadores, antropólogos e musicólogos examinem a música produzida pelos índios brasileiros levando sempre em consideração, tanto quanto possível, os próprios parâmetros das sociedades nativas examinadas, conforme estes aspectos que foram discutidos no presente artigo: os usos sociais da música e da dança, a ausência de um desejo de explorar extensas amplitudes melódicas, a interação entre a música e as sonoridades da natureza, a prática musical indígena como um processo aberto onde a música é recriada no próprio instante de sua execução, a inexistência de uma separação entre o produtor de música e o espectador ou ouvinte. Restituir à música indígena estes parâmetros originais é contribuir para a sua compreensão efetiva. E, conseqüentemente, para a sua preservação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*, São Paulo: L.G. Miranda, 1933.
- ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correa. de *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índigenas brasileiros*. Rio de Janeiro: Rodrigues e Cia., 1938.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- COLBACCHINI, D. Antônio. *I Bororos Prientali “Orarimugudoge” del Matto Grosso (Brasile)*. Torino: Società Editrice Internazionale, sd..
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia., 1934.
- MANIZER, H. H. (*Música e instrumentos de música de algumas tribus do Brasil ...*, Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 1934. Volume I, 4● Fascículo.
- ROQUETE PINTO, E.. *Rondônia* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SPIX J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos/Imprensa Nacional, 1938. 4 vol.
- SPIX J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. Musikbeilage zu Reise in Brasilien. S. 1. n. d.
- STEINEN, Karl von den. *Unter den Naturvoelkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition. 1887-1888. Zweite Auflage des Volksausgabe*. Berlin: Geographische Verlagsbuchhandlung Dietrich Reimer, 1897.
- WISNIK, José Miguel *O Som e o Sentido*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- YASSER, Joseph. "La tonalité évolutive" In *La Revue Musicale*. Paris, n°81 (Fev. 1938).