

Rio - 20/12/1957

Juliano

APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA INDÍGENA



1.202.775

29/02/2008

Embora haja quem duvide da existência da música indígena, os documentos que nos foram legados e as pesquisas recentes revelam que o índio possui música própria, malgrado intromissões e violências sofridas. E a sua música, como qualquer outra, tem uma formação, um desenvolvimento e uma finalidade. Com referência à formação não poderá fastar-se das leis imutáveis que regem o Som. Por isso possui as mesmas propriedades que as demais. Com relação ao desenvolvimento e à finalidade é que encontramos diferenças que estabelecem choques com as músicas mais evoluídas e surpreende o observador desprevenido.

Música, sendo manifestação de emoções, mesmo primárias, reflete o grau de desenvolvimento atingido por um agrupamento humano qualquer seja uma tribo ou um povo.

Inicialmente temos que encarar a música como exacerbação da palavra emocionada, vibrante, que, por isso mesmo, adquire maior rendimento sonoro. Nas narrativas é comum ouvirmos o índio passar da palavra simples à declamação e, em seguida, ao canto, retornando ao ponto de partida pelo movimento inverso. Isso foi observado na época colonial, por H. Manizer em 1914 e Darcy Ribeiro em 1948, sendo que desta vez houve oportunidade de gravar um canto samanístico com tais características.

A música indígena de hoje ainda se mantém no mesmo nível assinalado pelos observadores do século XVI, de maneira que, como muito bem notou Luciano Gallet, "parece até que o mesmo fio condutor une as explorações atuais às do início do século XVI".

Tudo indica que o índio, mesmo aculturado, não perde com



pletamente do meio, mas também não alcançou desenvolvimento capaz de estabelecer diferença entre a música ouvida em épocas distanciadas e a de hoje. O que é conhecido até agora demonstra que o índio continua na mesma fase de preparação para o sentido tonal (na verdade, o processo de evolução é sempre demorado). Por isso o que mais se faz notar é o canto contínuo ou infinito. O primeiro tipo dessa espécie é o constituído por um único som, mas também aos que são formados por uma ideia, que tanto podera ser de desenho acanhado como desenvolvido, mas que, pela necessidade de prolongação, é repetido indefinidamente. São frequentes as referências a cantos entoados durante horas seguidas até mesmo um dia completo. Isso demonstra que, embora de musicalidade forte, o indígena ainda não conseguiu prolongar do seu canto por desdobramento da ideia principal. No entanto podemos notar a modificação do desenho de forma a adquirir aparência nova e interessante constituindo o que, tecnicamente, se denomina variação por amplificação. Mas, mesmo assim, não consegue ir mais longe.

Também são encontrados cantos com dois desenhos distintos, apresentados como ideias opostas.

Isso, não há dúvida, representa um passo avançado. Exemplos dessa espécie são os cantos religiosos Guaicurús e a música instrumental Kadiueu, recolhidos em gravação pelo etnólogo Darcy Ribeiro, que constituem valiosa documentação sobre a música indígena.

Mas o que se nos afigura curioso é verificar que, mesmo demonstrando musicalidade acentuada, o indígena não sabe cantar sem repetir-se à saciedade.

A volta contínua resulta das narrativas e histórias longas que não prescindem da parte musical.

Com isso o índio conta com três tipos de cantos perfeitamente delineados e que poderemos classificar em infinito ou contínuo, meio conclusivo e conclusivo. O primeiro caso é o canto formado por

um som único (do qual já falamos) que as vezes também faz inflexão sobre um outro som; o segundo é o meio conclusivo, que embora pela disposição dos intervalos possa terminar logo é quase forçado devido a um determinado som ou mesmo um pequeno desenho, a ficar insuspenso e por isso voltar naturalmente ao princípio; o terceiro caso é o que se caracteriza pelo remate perfeito conduzido por uma fórmula clássica, comum a música evoluida.

Como vemos a música indigena se assinala por cantos de linhas de ampliação variável apresentados em treis tipos distintos, mas que, por imposição da idéia literária, são repetidos sistematicamente por tempo mais ou menos longo.

Além da beleza de alguns desenhos, como os do Urubú, do Tembê e do Kadiueu, a maneira por que são apresentados impressiona favoravelmente visto envolve-los um tom de nobreza e altivez que lhes confere um logar destacado no meio indigena.

Mas com isso não queremos afirmar que toda e qualquer música seja bela. Nem bela nem detestavel, porque, na verdade há grupos que revelam mais musicalidade que outros.

Padre Cobalchini, que há mais de trinta anos, assiste o Bôroro de Mato-Grosso, no-lo aponta como muito pouco musical, no entanto afirma, com a autoridade que lhe confere a observação constante e o conhecimento profundo dos hábitos da tribo, que o índio em questão compreende e é capaz de reproduzir com fidelidade (ainda assegura) cantos extranhos.

Isso faz pensar que a sua música feia e árida representa não ausência de predicados, mas uma tradição carinhosamente conservada. Como o Bôroro, o Guaicurú da-nos um exemplo dessa espécie. A índia Vicença entoando uma saudação a visitantes de sua estima também não canta, mas declama palavras apoiadas sobre alturas musicais. No entanto a mesma interprete, ao abordar cantos religiosos, embora pos-

suidora de voz rouca e envelhecida, consegue muito maior rendimento ao coro.

Como vemos aí está o mesmo hábito de passar da declamação ao canto.

Contribuindo para a beleza da música ou para a pouca aceitação estão as línguas que forçam articulações fortes e anti-musicais ou, sendo brandas permitem melhor aproveitamento das vogais. Há também a descontinuidade das linhas melódicas devida a pronuncia interrompida (glottal stop) encontrada mesmo em língua branda como o tupi.

Mas, em conjunto, o caráter do canto indígena, apesar de tudo, é nobre, revestido de uma grandiosidade que impressiona.

Estando a música indígena ainda muito presa aos cultos, é no coro que está a parte mais representativa. Porque é em coro que são entoados os cantos propiciatórios, guerreiros e os que se relacionam com as cerimônias mais importantes da vida tribal.

É comum haver um solista preparando a entrada do conjunto ou executando um possível refrão.

Nas cerimônias rituais todos cantam, pois nem mesmo a incapacidade vocal ou auditiva constitui obstáculo à participação. Isso, embora contribua para a impressão desagradável de vozes desajustadas (na nossa opinião) é um elemento que cooperou para o progresso pois da impossibilidade de atingir uma altura igual nasce a polifonia, assim como dos atrasos ou precipitações nas entradas surgem as combinações de que vive a música evoluída e que passaram a se denominar imitações.

Há, portanto, na música do índio um campo vasto, admirável, de estudo e ensinamentos.

A música instrumental tem na flauta ou nas ocarinas o elemento próprio.

Os recursos limitados dos instrumentos não permitem grandes

expansões. No entanto, mesmo assim, há exemplo de aproveitamento de pequeno número de sons (geralmente as flautas não vão além de quatro ou cinco orifícios) demonstrando facilidade e gosto nas combinações.

Ainda na música instrumental podemos notar a conclusão dos números não como remate perfeito mas uma parada em suspenso.

A música de dança pode ser considerada como a canção dançada. Aliás, devemos pensar que aí está o ponto de partida: palavra, música e movimento.

Mas mesmo atravessando fase comum de desenvolvimento a música nos grupos indígenas não oferece um padrão único. Há, diferenciando-as, fórmulas de grupos, cacuêtes que poderão se tornar características definitivas, caso indígena possa dispor de liberdade suficiente para tanto.

Mas, mesmo prescindindo dos cacuêtes e das fórmulas, a música dos nossos selvícolas diferem radicalmente de grupo para grupo até mesmo entre os que estão aproximados pela localização.

Há na disposição dos intervalos que formam o canto indígena alguma coisa que escapa a observação e a análise frias, mas que impressiona fortemente o pesquisador porque, mesmo apresentando pontos comuns, como as fórmulas conclusivas os desenhos e os movimentos descendentes pronunciados, os cantos sem terminação, deparamos com esse fato imponderável de natureza puramente psicológica que deixa na música dos grupos a marca impressionante de seu meio, de sua formação e de seu desenvolvimento.

Os macacos bôca-preta dormem amontoados nas folhas das palmeiras. Nas noites de trovoadas e grandes chuvas, os filhinhos choram e gritam de frio. O mesmo acontece às mães. Dizem então os pais:

— Amanhã faremos a nossa casa.

Outro responde:

— Amanhã mesmo.

Quando amanhece, dizem:

— Vamos fazer as nossas casas?

Responde outro:

— Vou comer um bocadinho ainda:

— Nós também.

Vão-se todos e não se lembram mais de fazer a casa. Quando volta a chuva, e que estão dormindo, então se lembram e dizem:



LENDA DO MILHO

A "Lenda do milho" foi compilada de:

ROQUETTE-PINTO, E., — Rondônia. 5.^a edição aumentada e ilustrada. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1960, p. 134.

Um grande chefe pareci, dos primeiros tempos da tribo, Ainotarê, sentindo que a morte se aproximava, chamou seu filho Kaleitôê, e lhe ordenou que o enterrasse no meio da roça, assim que seus dias terminassem.

Avisou que, três dias depois da inumação, brotaria de sua cova uma planta que algum tempo depois rebentaria em sementes.

Disse que as não comessem; guardassem-nas para a replanta, e a tribo ganharia um recurso precioso. Assim se fez; e o milho apareceu entre eles.

Apontamentos sobre música indígena

Helsa Camêu

Musicólogo do Museu do Índio — D. Federal.

Embora haja quem duvide da existência da música indígena, os documentos que nos foram legados e as pesquisas recentes revelam que o índio possui música própria, malgrado intromissões e violências sofridas. Sua música, como qualquer outra, tem uma formação, um desenvolvimento e uma finalidade. Com referência à formação não poderá afastar-se das leis imutáveis que regem o Som. Por isso possui as mesmas propriedades que as demais. Com relação ao desenvolvimento e à finalidade é que encontramos diferenças que estabelecem choques com as músicas mais evoluídas e surpreende o observador desprevenido.

Música, sendo manifestação de emoções, mesmo primárias, reflete o grau de desenvolvimento atingido por um agrupamento humano qualquer, seja uma tribo ou um povo.

Inicialmente temos que encarar a música como exacerbação da palavra emocionada, vibrante, que, por isso mesmo, adquire maior rendimento sonoro. Nas narrativas é comum ouvirmos o índio passar da palavra simples à declamação e, em seguida, ao canto, retornando ao ponto de partida pelo movimento inverso. Isso foi observado na época colonial, por H. Manizer, em 1914 e Darcy Ribeiro, em 1948, sendo que desta vez houve oportunidade de gravar um canto xamanístico com tais características.

A música indígena de hoje ainda se mantém no mesmo nível assinalado pelos observadores do século XVI, de maneira que, como muito bem notou Luciano Gallet, "parece até que o mesmo fio condutor une as explorações atuais às do início do século XVI".

Tudo indica que o índio, mesmo aculturado, não perde completamente as características, do meio, mas também não alcançou desenvolvimento capaz de estabelecer diferença entre a música ouvida em épocas distanciadas e a de hoje. O que é conhecido até agora demonstra que o índio continua na mesma fase de preparação para o sentido tonal (na verdade, o processo de evolução é sempre demorado). Por isso, o que mais se faz notar é o canto contínuo ou infinito. O primeiro tipo dessa espécie é o constituído por um único som, mas também há os que são formados por uma idéia, que tanto pode ser de desenho acanhado como desenvolvido, mas que, pela necessidade de prolongação, é repetido indefinidamente. São frequentes as referências a cantos entoados durante horas seguidas até mesmo um dia completo. Isso demonstra que, embora de musicalidade forte, o indígena ainda não conseguiu prolongar do seu canto, por desdobramento, a idéia principal. No entanto podemos notar a modificação do desenho de forma a adquirir aparência nova e interessante constituindo o que, tecnicamente, se denomina **variação por amplificação**. Mas, mesmo assim, não consegue ir mais longe.

Também são encontrados cantos com dois desenhos distintos, apresentados como idéias opostas.

Isso, não há dúvida, representa um passo avançado. Exemplos dessa espécie são os cantos religiosos Guaikurú e a música instrumental Kadiweu, recolhidos em gravação pelo etnólogo Darcy Ribeiro,

(Continua na pág. 60)



urapará — arco
urapassama — corda de arco
urucú — arbusto de cujo fruto é re-
tirada a tinta vermelha
uyba — flecha

val — tambor
yá — cabaça
yapira — mel
ybá — fruta, fruto do pé
ybicui — areia

yeté — água comum; fonte perene
ygara — canoa
yguassú — rio
ypé — casca (de árvore)
ypé — Ipé

APONTAMENTOS SOBRE MÚSICA . . .

(Continuação da pág. 46)

que constitui em valiosa documentação sobre a música indígena.

Mas o que se nos afigura curioso é verificar que, mesmo demonstrando musicalidade acentuada, o indígena não sabe cantar sem repetir-se à saciedade.

A volta contínua resulta das narrativas e histórias longas que não prescindem da parte musical.

Com isso o índio conta com três tipos de cantos perfeitamente delineados e que poderemos classificar em infinito ou contínuo, meio-conclusivo e conclusivo. O primeiro caso é o canto formado por um som único (do qual já falamos) que às vezes também faz inflexão sobre um outro som; o segundo é o meio-conclusivo, que embora pela disposição dos intervalos possa terminar logo, é quase forçado, devido a um determinado som ou mesmo um pequeno desenho, a ficar em suspenso e, por isso, voltar naturalmente ao princípio; o terceiro caso é o que se caracteriza pelo remate perfeito conduzido por uma fórmula clássica, comum à música evoluida.

Como vemos a música indígena se assinala por cantos de linhas de ampliação variável apresentados em três tipos distintos, mas que, por imposição da idéia literária, são repetidos sistematicamente por tempo mais ou menos longo.

Além da beleza de alguns desenhos, como os dos Urubu, dos Tembê e dos Kadiweu, a maneira por que são apresentados impressiona favoravelmente visto envolvê-los um tom de nobreza e altivez que lhes confere um lugar destacado no meio indígena.

Mas com isso não queremos afirmar que toda e qualquer música seja bela. Nem bela nem detestável, porque, na verdade há grupos que revelam mais musicalidade que outros.

Padre Cobalchini, que, há mais de trinta anos, assiste os Borôro de Mato Grosso, não-os aponta como muito pouco musicais, no entanto afirma, com a autoridade que lhe confere a observação constante e o conhecimento profundo dos hábitos da tribo, que o índio em questão compreende e é capaz de reproduzir com fidelidade (ainda assegura) cantos estranhos.

Isso faz pensar que a sua música, feia e árida, representa não ausência de predicados, mas uma tradição carinhosamente conservada. Como os Borôro, os Guaikurú dão-nos um exemplo dessa espécie. A índia Vicença entoando uma saudação a visitantes de sua estima também não canta, mas declama palavras apoiadas sobre alturas musicais. No entanto a mesma intérprete, ao abordar cantos religiosos, embora de voz rouca e envelhecida, consegue muito maior rendimento sonoro.

Como vemos aí está o mesmo hábito de passar da declamação ao canto.

Contribuindo para a beleza da música ou para a pouca aceitação estão as línguas que forçam articulações fortes e anti-musicais ou, sendo brandas,

permitem melhor aproveitamento das vogais. Há também a descontinuidade das linhas melódicas devida a pronúncia interrompida (**glottal stop**) encontrada mesmo em línguas brandas como a tupi.

Mas, em conjunto, o caráter do canto indígena, apesar de tudo, é nobre, revestido de uma grandiosidade que impressiona.

Estando a música indígena ainda muito presa aos cultos, é no cântico que está a parte mais representativa. Porque é em cântico que são entoados os cantos propiciatórios, guerreiros e os que se relacionam com as cerimônias mais importantes da vida tribal.

É comum haver um solista preparando a entrada do conjunto ou executando um possível refrão.

Nas cerimônias rituais todos cantam, pois nem mesmo a incapacidade vocal ou auditiva constitui obstáculo à participação. Isso, embora contribua para a impressão desagradável de vozes desajustadas, na nossa opinião, é um elemento que coopera para o progresso, pois da impossibilidade de atingir uma altura igual nasce a polifonia, assim como dos atrasos ou precipitações nas entradas surgem as combinações de que vive a música evoluida e que passaram a se denominar imitações.

Há, portanto, na música do índio um campo vasto, admirável, de estudo e ensinamentos.

A música instrumental tem na flauta ou nas ocarinas o elemento próprio.

Os recursos limitados dos instrumentos não permitem grandes expansões. No entanto, mesmo assim, há exemplo de aproveitamento de pequeno número de sons (geralmente as flautas não vão além de quatro ou cinco orifícios) demonstrando facilidade e gosto nas combinações.

Ainda na música instrumental podemos notar a conclusão dos números não como remate perfeito mas numa parada em suspenso.

A música de dança pode ser considerada como a canção dançada. Aliás, devemos pensar que aí está o ponto de partida: palavra, música e movimento.

Mas, mesmo atravessando a fase comum de desenvolvimento, a música nos grupos indígenas não oferece um padrão único. Há, diferenciando-as, fórmulas de grupos, cacoetes que poderão se tornar características definitivas, caso o indígena possa dispor de liberdade suficiente para tanto.

Mas, mesmo prescindindo dos cacoetes e das fórmulas, a música dos nossos selvícolas difere radicalmente de grupo para grupo até mesmo entre os que estão aproximados pela localização.

Há na disposição dos intervalos que formam o canto indígena alguma coisa que escapa à observação e à análise fria, mas que impressiona fortemente o pesquisador porque, mesmo apresentando pontos comuns as fórmulas conclusivas, os desenhos em movimentos descendentes pronunciados, os cantos sem terminação, deparamos com esse fato imponderável de natureza puramente psicológica que deixa na música dos grupos a marca impressionante de seu meio, de sua formação e de seu desenvolvimento.

Canto do Bugio

(J = 96 M.M.)

Three staves of music in 4/4 time. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are written below the notes:
 E e e... e e e e... e e e... e... e... e...
 e e... e e... e e e... e e... e... e... e e... e
 e e a.. u E e a e e a a... e e a... a um... e um... e um

Canto do Tucano

(J = 138 M.M.)

Four staves of music in 4/4 time. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are written below the notes:
 E... e e... e... a... e e... a... e... e...
 e... a... e... e... a... a... e e... e...
 a... a e... e... a... e e... e a... a...
 e... a... a... a... e e... e... a... e e... e... e... e...

Olho de Macaco

(J = 138 M.M.)

Three staves of music in 4/4 time. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are written below the notes:
 E... e au au au au E... e au au au au au au au au e... e e e...
 e... e... e... e... e au au au au... E... e... e... e... e... e au au au
 au e... e au au au

Músicas preparadas pela maestrina - Helsa Cameu - D.F.

Canto da Guaraná



Dos Indios Maué (Coleção Nunes Pereira) Recolhido por T. Tiuba

Atuó uaranarê
Arapê — aurú súma
Oitó queque murequát
Meicó-pé mangô papêen

Uaranarê petemoat
Mossotiro merainon
• Tapêg uambiá
Quinaripiá — tuambé

Canto do Miritixeiro



Anotação musical feita por T. Tiuba. Coleção Nunes Pereira.

Supéuát passauêpia uiépolé (bis)
Uruiêp compaiá uiépoté
Iriman-pó apê-uó
Uentúp eu paia tát

Um Cântico de Pajé



Anotação musical de um canto de pajé dos índios Maué, feita por T. Tiuba. Coleção Nunes Pereira.

Aterôri oê-quen-moé
Uiué pauninhia ôpi
Iháicé oô-quen-moé
Aitoi êquabatamón

Canto da Trara



