

REVISTA BRASILEIRA DE

FOLCLORE



ANO II / N.º 4

SETEMBRO / DEZEMBRO DE 1962

DOAÇÃO DA FAMÍLIA

RENATO ALMEIDA

REVISTA BRASILEIRA DE

FOLCLORE

ANO II/Nº 4

Setembro/Dezembro de 1962



Ministério da Educação e Cultura
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

MÚSICA INDÍGENA

Helza Camêu

Há muito passou em julgado raciocinar sôbre música indígena em têrmos que se relacionam com um passado distante.

Lemos em obras didáticas, em dicionários, em histórias (as da música incluídas) que o índio **tinha, era, cantava, tocava, dançava**, expressões que afastam, no tempo, tôda e qualquer manifestação de ordem musical.

Com isso admitem, desde logo, a inexistência atual da música autóctone.

O que conduz a conclusões dessa natureza é a ausência de obras especializadas e o desconhecimento de referências encontradas em trabalhos etnográficos de alguns pesquisadores de autoridade comprovada.

Escrevem e argumentam, baseando-se apenas nos cronistas coloniais, em um ou outro escritor que se interessou ligeiramente pelo assunto. Todos, invariavelmente, leigos em música e apreciando os fatos com certa parcialidade.

Mas, embora do que ficou registrado nem tudo possa ser aceito incondicionalmente, porque, sob o ponto de vista musicológico, faltaram cuidado na observação e conhecimento regular da matéria, muitos elementos permanecem válidos para um estudo comparativo, indispensável à solução de um problema criado pelo comodismo e pelo desinterêsse.

Nesse ponto devemos louvar a curiosidade de alguns viajantes que, atraídos pelo lado pitoresco, deixaram impressões vivas, sinceras, além de documentos (infelizmente imprôpriamente grafados) que representam achegas preciosas para o estudo da música indígena.

Atualmente não é mais possível pensar que o indígena não possui música própria e que os cantos praticados em vários

grupos sejam remanescentes da catequese maciça levada a efeito até os idos de 1760.

Isso, positivamente, não corresponde à realidade dos fatos, como provam as pesquisas realizadas até bem pouco.

A música indígena ainda existe, mas se mantém em nível distante, consequência natural da formação da linha melódica.

Para compreendê-la e classificá-la será preciso pensar e raciocinar levando em conta os estágios por que tôda e qualquer música, por mais evoluída, terá passado e outras poderão atingir no decorrer lento de seu desenvolvimento, o qual depende não só do nível cultural como, e sobretudo, do grau de musicalidade do conjunto — êste, na verdade, nem sempre revelado como consequência daquele, mas como disposição especial de uma sociedade.

Conhecemos povos altamente desenvolvidos demonstrando relativamente pequeno índice de musicalidade, assim como sociedades primárias com disposição acentuada para a música.



Datam de 1557, aproximadamente, os primeiros documentos sobre música indígena, recolhidos, segundo consta, pelo padre calvinista Jean de Léry.

Na época, eram passados apenas oito anos da fundação das missões jesuíticas e, com elas, as modificações impostas à sociedade indígena.

Em tão pouco tempo de atividade, os missionários ainda procuravam conseguir a submissão completa dos nativos, coisa, na verdade, penosamente alcançada e só atingida quando visaram à criança.

O adulto, arraigado às tradições, sempre se mostrou rebelde a modificações de hábitos, dando motivo a inúmeros atos de fôrça, atos êsses apontados em obras de autoria dos próprios jesuítas.

Portanto, os cantos estampados na **Histoire d'un Voyage à la Terre du Brésil** sem dúvida alguma representam tipos absolutamente puros da música indígena do século XVI.

A êles juntam-se as impressões sobre o canto em geral e a descrição de várias cerimônias, entre as quais a da

imposição de qualidades sobrenaturais ao maracá (chocalho globular), esta, infelizmente, vista por Léry de maneira superficial e, o que é bem pior, com preconceito manifesto.

Os cantos grafados naquela época, embora por indivíduos não músicos, representam documentação etnomusicológica, cuja importância cada dia mais e mais se acentua.

Do já célebre **Canide Iune** muito há o que pesquisar e dizer, porque, êle só, encerra uma grande jornada de trabalho, tendo em vista similares (inclusive letra) registrados em vários pontos fora do Brasil.*

São três os cantos recolhidos no século XVI: o **Canide Iune**, o canto do **Peixe** e mais um terceiro de dança, todos se apresentando como cantos constituídos por uma idéia única, de repetição ilimitada, devido à terminação em grau que provoca e permite a volta do início e isso sem forçar-lhe o sentido.

Canide Iune



Canto do Peixe



* Discordo da tradução do *Canide Iune* por Luciano Gallet. O trecho foi grafado na clave de dó da segunda linha. Gallet passou-o para a notação moderna como se estivesse em dó da primeira. Com isso, o tom se modificou. Julgo que esta versão deve corresponder melhor à primitiva notação.

Canto



De onde se teriam originado êsses cantos, um dos quais semelhante a outros encontrados em sociedades não localizadas no Brasil?

Ninguém, até o presente, lembrou-se de lhes atribuir uma influência qualquer e assim foram aceitos como música pura, característica.

A sua linha e a sua estrutura, portanto, teriam que coincidir com o nível musical atingido pelos grupos que os praticavam.

Deparamos, então, com um estágio próximo ao da música medieval.

Dizemos **próximo** porque nesses cantos o sentido harmônico se conservou subentendido e não praticado.

O trabalho metódico e sistemático da catequese, enfraquecendo a solidariedade dos grupos e criando uma geração completamente indiferente (talvez fôsse preferível dizer hostil) às tradições tribais, provocou a suposição de que dali em diante toda e qualquer manifestação musical do homem da selva só poderia ter base em normas do canto religioso.

Nesse argumentar esqueceram, por certo, a origem dos cantos incorporados pela Igreja às cerimônias do seu culto.

Mas a catequese não atingiu a totalidade das tribos; a catequese, além de só influir naquelas que lhe estavam submissas, não pôde acompanhá-las e marcá-las por tempo indeterminado. E há quanto já desapareceram...

E' verdade que, procurando substituir os catequistas de Loyola, ficaram padres seculares, missões católicas e protestantes, mas nem uns, nem outras revelaram, nem de longe, tenacidade de ação igual à daqueles, agindo, quase sempre, de maneira a não perturbar demais a vida do nativo.

Quanto à música, passou a plano secundário, não mais constituindo meio poderoso de atração.



Pela documentação existente até o momento, verificamos que a música indígena continuou do ponto em que estavam os primeiros cantos recolhidos. Isso se torna claro confrontando os documentos coloniais com os recolhidos em épocas sucessivas.

Vemos, então, que o indígena, malgrado tóda intromissão sofrida, guardou, perfeitas, as características musicais de seus grupos, algumas se encaminhando para franco desenvolvimento.

Como o **Canide Iune** ou o **Canto do Peixe**, a maior parte da música indígena de agora se apresenta como tipo musical de idéia única, repetida, indefinidamente, e isso porque estaca ou se inicia em grau que permite a continuação natural.

Canto de Inhuma / Canto sem palavras / Kadiuéu

Maracá 

Lento (c/voz soturna e arrastada)



As repetições se reproduzem por longo tempo.

Reti-one / Tamanduá / Kadiuéu

Moderado (♩ = 138 M.M.)

FLAU-
TA

TAMBOR

(símile)



Dentro do mesmo esquema estão os mais desenvolvidos, conduzindo a tipos novos de criação exclusivamente pessoal, em oposição à maioria, que se caracteriza pela integração na sociedade.

Não há autores, mas cantos de grupo que todos entoam sem distinção, irmanando-se os mais e os menos dotados.

Vemos, portanto, que a função da música no meio indígena está diretamente ligada à vida do agrupamento, não sendo compreendida como manifestação individual.

Isso não implica que esta não exista e seja notada ou, por outra, já há muito admitida, pois da musicalidade do cantor ou do instrumentista depende o desenvolvimento do conjunto (fenômeno, aliás, constante em qualquer meio).

Os cantos infinitos, acima apontados, não diferem de todos os exemplares encontrados aqui ou alhures, no passado ou no presente, porque refletem um estágio da música, estágio esse que, no Brasil indígena, se aproxima e se confunde com o da música ocidental de uma época: pela ausência da

nota sensível, pelo desconhecimento da fórmula conclusiva e pelo encadeamento dos intervalos.

Isso generalizando e não limitando, porque, de grupo para grupo, são notadas diferenças e fórmulas indicando tendência para o canto conclusivo, cujas bases repousam em sons de força condutora correspondentes a graus de primeira ordem.

Este é mais um ponto de interesse musicológico, porque vem demonstrar que a fórmula Dominante-Tônica, passando pela subdominante, é fenômeno lógico no desenvolvimento da música, seja ela de onde fôr.

Essa afirmação tonal, que na música ocidental ocorreu, aproximadamente, no século XIV e que, para chegar até aí, foi trabalhada durante longo tempo, — na música do indígena esboça-se, modificando, sensivelmente, o caráter do canto.

É o caso dos exemplos guaicurus e urubus recolhidos em 1947, 1948 e 1950 pelo etnólogo Darcy Ribeiro e das gravações de cantos urubus do lingüista Max Boudin em 1948.

Cantos religiosos / Canto I / Guaicuru

Maracá

Kam-iu-a-te Kam-iu-a-te Kam-iu-a-
pp

te..... Kam-iu-a-te..... Dj - a ni - bi -
txode Dj-a ni-bi-txo-de I-no-a gui-lô

ho-ni...he-no-o Kô - o do-o-o - dj I -
-no-a gui-lô I - no---á gui-lô ... O - ni po-

-da(ha) Dj-a-ni - bi - txo-de I - no - a gui-

-lô... ho - ni-po - da (ha) a Kam-tu - u - a-

-te... A-Kam-i - u - a (te) Dia djen-ni-bi-txo-

-de... Dja djen ni-bi - txo - (de) I - no - a gui-

-lo... I-no - a gui-lô... I - i - no - o - apo-

da - (h) a Djadien ni-bi - txo - de Oja no - o - dj - o



Em relação aos cantos guaicurus, podemos observar quanto a musicalidade do indivíduo pode e consegue realizar: de uma idéia condutora subentendida resultarem nove cantos aparentemente diferentes, mas que se comportam como verdadeiras variações.

Quem os cantou foi uma velha guaicuru, guarda fiel da agonizante tradição tribal que, já em 1948, era quase desconhecida pelas gerações mais novas.

Considerando os cantos guaicurus, é possível pensar tanto em influências como em desenvolvimento lógico de processos comuns.

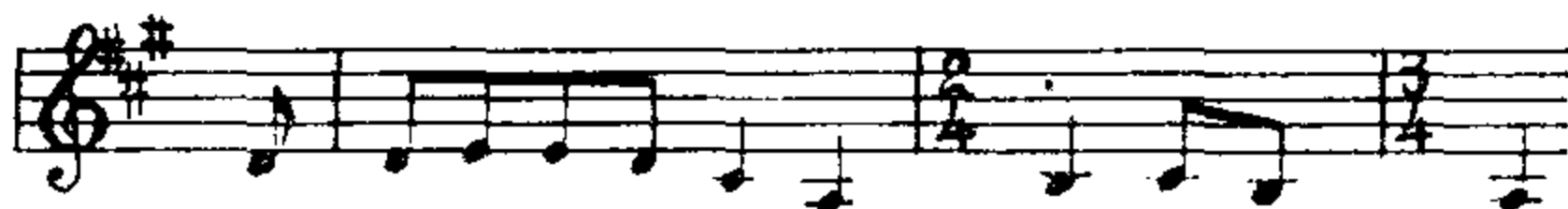
De qualquer forma, entretanto, a música indígena conserva as linhas gerais, as características, porque, além disso, a formação do canto está subordinada às línguas que lhe conferem particularidades que a marcam e a tornam distinta.

Mas, ainda que pensemos em influências possíveis e mesmo esperadas, o canto nessas condições, quando o grupo ainda mantém tradição, ou mesmo restos de tradição, não se afastará dos moldes próprios, porque o elemento incorporado terá passado por um processo de deturpação inevitável que o descaracterizará, tornando-o aproveitável. Esse processo refletirá, certamente, o estágio musical em que se encontra o grupo.

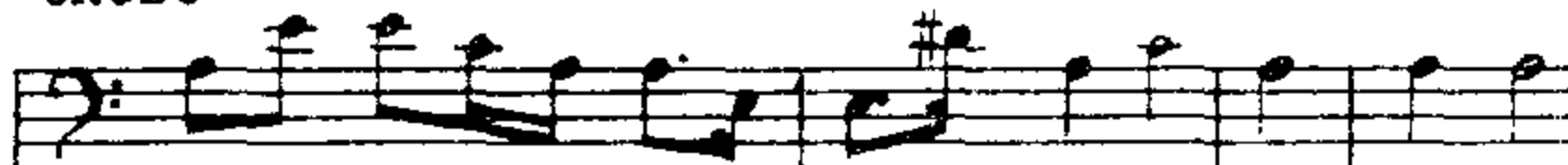
Nos cantos religiosos guaicurus, como nos dos urubus, deparamos com a fórmula clássica da conclusão perfeita, mas nem isso tira aos trechos a característica de cantos primários infinitos, subordinados a constâncias que os inscrevem em grupos determinados.

Fórmulas conclusivas

KADIUÉU



URUBU



Criar para o indígena um padrão musical único e tentar enquadrar a sua música em normas preestabelecidas, atribuindo-lhe particularidades que, se existem, não poderão ser generalizadas, é maneira cômoda de disfarçar o completo desconhecimento do assunto.

A música primária que ainda soa em terras brasileiras não deverá ser encarada como de manifesta influência religiosa, isso porque, apreciando músicas de vários grupos, ainda são encontradas particularidades que a Igreja condenou e estas, quando aparecem incorporadas ao canto indígena, vêm, não como manifestação individual, mas colocadas no côro, o que prova a difusão no meio.

A polifonia, que se esboça e talvez não chegue a desenvolver-se, confirma o estágio musical em que se encontra o indígena do Brasil.

Côro / Kaiuá

(♩ = 80 M.M.)

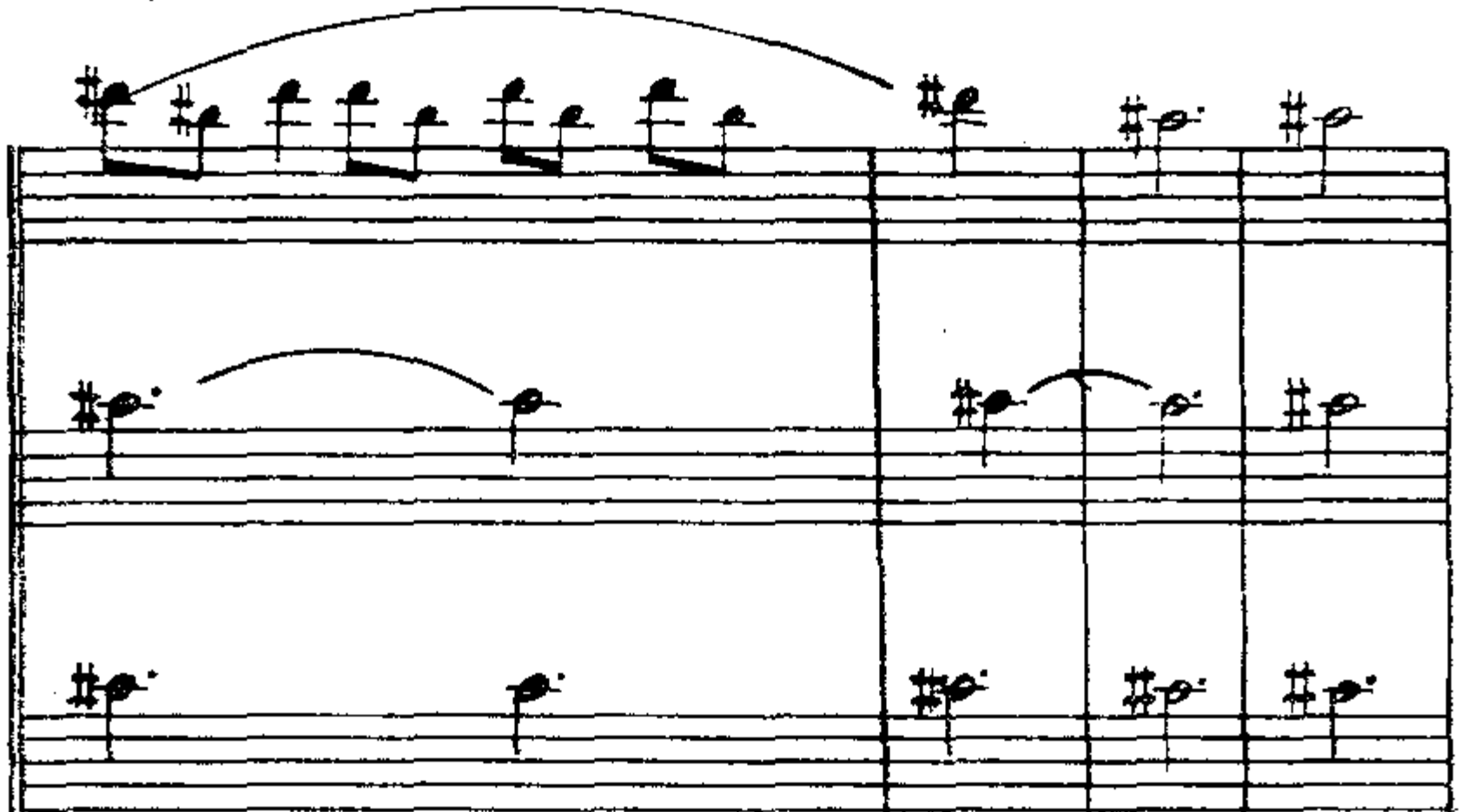
Musical notation for Côro / Kaiuá, featuring two staves. The upper staff is a vocal line on a bass clef staff with a complex, repetitive melodic pattern. The lower staff is labeled 'Maracá' and 'Tamborim' and shows a simple rhythmic pattern of vertical strokes.

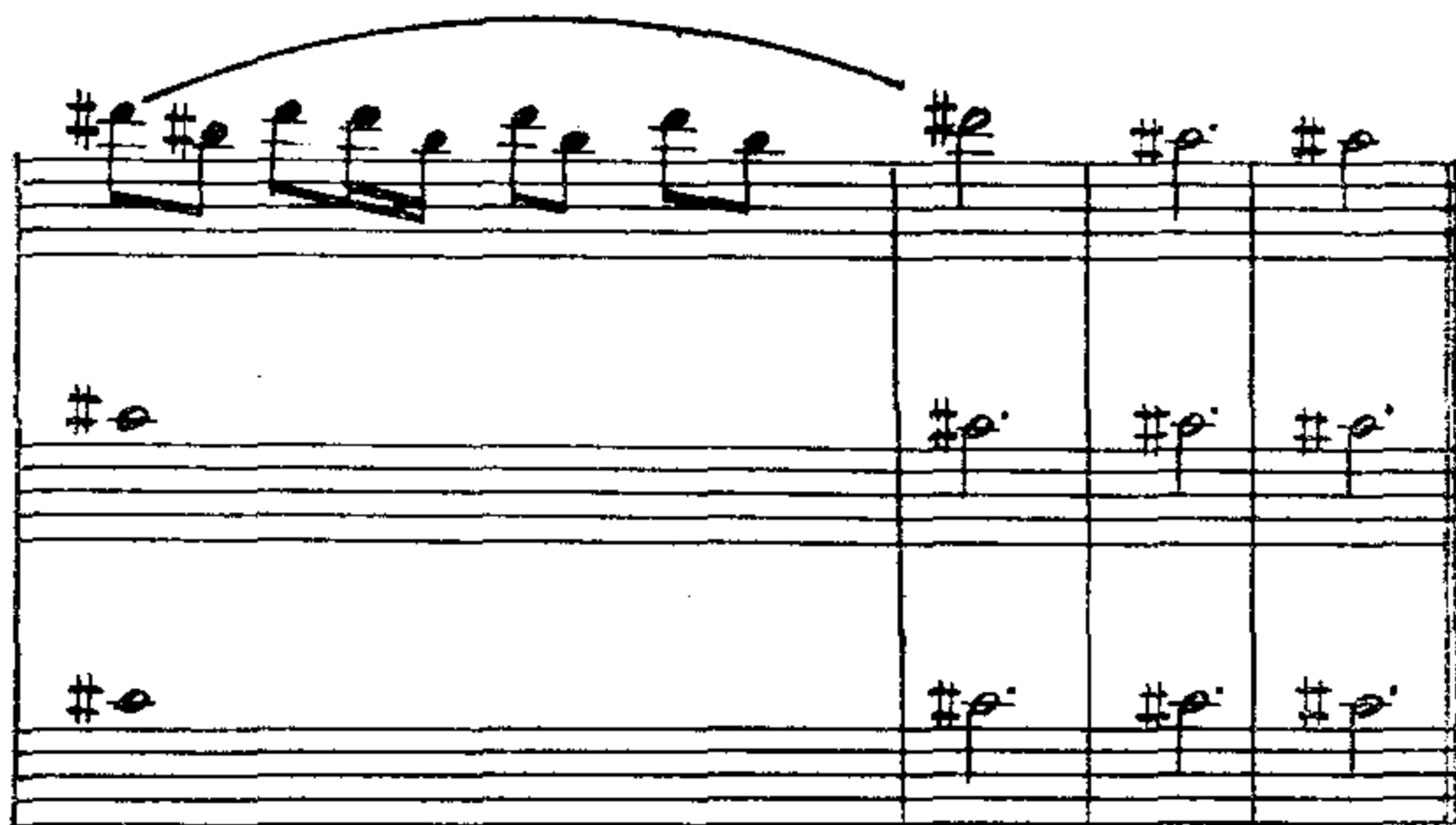
O canto prossegue numa série de repetições que sempre fazem repouso numa exclamação descendente. O final aumenta de interesse com a participação das mulheres que dobram para o agudo.



Côro / Urubu

(♩ = 88)





Praticam-na em quartos e quintas justas, em movimentos paralelos; sôbre sons sustentados que representam verdadeiros pedais da tônica; estabelecendo imitações, em certos casos puramente acidentais, motivadas pelo atraso no ataque; a duas e três vozes, conscientemente.



Julgar que a música indígena é destituída de beleza e somente constituída por limitado número de sons, e êstes mesmos encadeados em pequenas distâncias, não corresponde, absolutamente, à realidade, visto que, se grupos há realmente pobres em música, como o Borôro, outros, como o Tembê, os velhos Guaicurus, o Kadiuéu, o Kaiuá, possuem linhas bem mais largas e, no caso do Tembê, fórmulas características, já apontadas, que os destacam pela originalidade e pela beleza.

Por tudo o que tem sido observado nos corais de alguns agrupamentos indígenas, somos levados a pensar que as interpretações e os enganos cometidos decorrem das aproximações e coincidências existentes entre músicas que se colocam em estágio próximo ao que antecedeu o medievo.

Résumé/Summary

Helsa Camêu (Musée National) analyse la musique des aborigènes brésiliens, d'après des documents anciens et modernes. En donnant des exemples de chansons (quelques-unes enregistrées par elle même) de différentes tribus, elle constate qu'en dépit des contacts établis avec les Blancs, les groupes indiens ont gardé bien ses caractéristiques musicales, c'est-à-dire, absence de la note sensible, méconnaissance des formules conclusives et enchaînement des intervalles.

Helsa Camêu (National Museum) analyzes the music of Brazilian aborigenes, on the basis of ancient and modern documents. She gives examples of songs (some recorded by herself) from different tribes and observes that, in spite of contacts established with whites, Indian groups have preserved well their musical characteristics: absence of the sensible note, lack of acquaintance with concluding forms, and linking of intervals.