

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva traçar um perfil da música indígena do Maranhão, destacando-a enquanto patrimônio cultural desse estado, portanto, digno de ser preservado. Faremos uma busca histórica sobre os diversos povos que habitam o Maranhão, bem como sua origem e classificação lingüística, entendendo, assim, um pouco de cada cultura para analisarmos semelhanças e diferenças. Trabalharemos com um conceito específico de patrimônio cultural, este vinculado à proteção legal. Este conceito estará também relacionado ao patrimônio artístico de um povo, incluindo a música, enquanto manifestação marcante dentro da dinâmica cultural de determinada etnia.

Os povos indígenas brasileiros sofreram inúmeros decréscimos populacionais além de perdas culturais, quando se foram submetidos à colônia e a outros tipos de explorações ao longo desses quinhentos anos. O contato com outros povos e culturas também influenciaram o indígena brasileiro, que não permaneceu estático diante dos acontecimentos, sofrendo influências no âmbito religioso, político, social, artístico, etc. Porém, esses entraves não fizeram com que os índios brasileiros diminuíssem sua vontade de viver, de fazer arte e de representar o mundo da sua forma.

A cultura dos povos indígenas se destaca pela beleza e complexidade, apresentada, nas manifestações artísticas, em rituais e festas, a exemplo da arte plumária e pintura corporal. A música também é destaque em qualquer manifestação; ela dá ao tom da festa um caráter religioso ou lúdico. Cantar, também, significa contar os acontecimentos da aldeia, apresentar o homem à mulher, falar da caça, da pesca, narrar um mito. Tocar significa dar voz a um deus ou a uma entidade mítica. A sonoridade marcante será destacada e analisada, bem como a função musical inserida em algum rito.

Em seguida, discorreremos sobre a história dos povos indígenas brasileiros, destacando as etnias maranhenses, apresentando uma evolução histórica até o contexto atual.

Atualmente, os povos que habitam o Maranhão são: os Tenetehara, os Guajá, os Urubu-Kaapor, os Canela (Rankokamekrá e Apanyekrá), os Gavião

Pukobyê, os Krikati e os Kre pu'm Kateyê; que estarão classificados neste trabalho pela filiação lingüística.

O capítulo reservado à análise musical dos povos indígenas maranhenses contará com imagens de instrumentos musicais das diversas etnias, classificados, descritos e analisados, bem como os diversos cantos e suas funções ritualísticas, merecendo destaque pela beleza e complexidade com que são executados.

Toda a pesquisa foi realizada através de fontes secundárias, por meio de livros, teses, instrumentos musicais de coleções particulares e outros que integram a coleção de museus, filmagens de rituais e discos. O contato direto com os grupos indígenas se deu durante a semana do índio, que aconteceu no mês abril de 2008, onde foram feitas observações, gravações de peças musicais, fotografias e participação na oficina "Mito e Música".

2 PATRIMÔNIO CULTURAL E PRESERVAÇÃO

É inegável que o termo patrimônio cultural tem obtido, ao longo dos anos, no Brasil e no mundo, considerável destaque no âmbito das discussões acadêmicas e institucionais em geral. As preocupações iniciais relativas à preservação do patrimônio cultural, no que diz respeito à documentação e ações formais, se deram no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa. De acordo com Choay (2001, p. 95):

Igrejas incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados: desde que o termo vandalismo foi lançado pelo abade Grégoire, o pesado balanço das destruições da revolução foi feito, e a historiografia de sua abordagem historiográfica foi estabelecida em detalhes.

Nesse período deu-se maior atenção a monumentos ou bens tangíveis. Hoje, várias são as instituições que auxiliam e elaboram políticas de salvaguarda do patrimônio cultural de diversas localidades mundo afora. Ao longo dos anos, tais preocupações, bem como o aperfeiçoamento dos conceitos de patrimônio, foram ganhando maior relevância. Como exemplo, temos internacionalmente a UNESCO e no Brasil o IPHAN, além dos órgãos dos poderes públicos de estados ou municípios.

Historicamente, o termo patrimônio cultural tem sofrido modificações do sentido original, tornando-se mais abrangente. É importante, então, definirmos isoladamente patrimônio e cultura para entendermos melhor o significado do termo.

Ainda segundo Choay (2001, p. 11):

Patrimônio. Esta bela e antiga palavra que estava, na origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no tempo e no espaço. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito “nômade”, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante.

Tal palavra tem adquirido diferentes e amplas conotações. Deixou de ser usada somente por camadas da sociedade e passou a representar também um conjunto de bens comuns a uma comunidade, bairro, cidade ou nação. Para Barreto (2003, p. 9):

O patrimônio pode ser classificado por duas grandes divisões: natureza e cultura. Patrimônio natural são as riquezas que estão no solo e no subsolo, tanto as florestas quanto as jazidas. Quanto ao patrimônio cultural, esse conceito vem sendo ampliado à medida que se revisa o conceito de cultura.

As inúmeras adjetivações provenientes do conceito de natureza e de cultura (histórico, artístico, material, imaterial, etc.) para o termo, enriqueceram seu significado bem como tornando-o mais claro e objetivo e adequando-o para situações diversas.

Enquanto a clareza de definição nos deixa tranquilos em relação ao termo patrimônio, o termo cultura é dificilmente compartilhado entre os autores, variando de acordo com a corrente de pensamento que o define.

Nesse sentido, cultura pode significar tudo que não foi herdado geneticamente, tudo que é aprendido e apreendido pelo indivíduo e utilizado para o convívio em comunidade. Da Matta (1981, p. 2) exemplifica:

Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas.

Nenhuma cultura se sobressai em relação à outra. Muitas vezes nos deparamos com expressões como cultura alta e cultura baixa, pela tendência etnocêntrica de avaliar a cultura propondo a própria como paradigma. O que tentamos explicar, é que uma cultura não pode ser considerada inferior ou superior, mas, cada indivíduo se relaciona com sua própria cultura e com seu povo a partir de elementos adquiridos durante o processo de construção da pessoa e da convivência com seus pares.

Portanto, neste trabalho, utilizamos o conceito de cultura definido por Laplantine (1996, p. 120), como:

[...] o conjunto dos comportamentos, saberes e saber-fazer característicos de um grupo humano ou de uma sociedade dada, sendo essas atividades *adquiridas* através de um processo de aprendizagem e *transmitidas* ao conjunto de seus membros.

Feito o recorte conceitual, tentemos agora agrupar os termos e definir patrimônio cultural.

Atualmente, há consenso de que a noção de patrimônio cultural é muito mais ampla, que inclui não apenas os bens tangíveis, como também os intangíveis, que não só as manifestações artísticas, mas todo o fazer humano, e não só aquilo que representa a cultura das classes mais abastadas, mas também o que representa a cultura dos menos favorecidos (BARRETO, 2003, p. 11)

De fato, as preocupações com o patrimônio imaterial são relativamente recentes. Até a década de 1970, mais precisamente durante a Convenção do Patrimônio Mundial da Unesco, restritamente só se pensava em patrimônio cultural

as obras de arte como pinturas, monumentos, esculturas etc. deixando de fora outras manifestações que também transcorrem no tempo, como a dança, o teatro e a música. Hoje, já encontramos manifestações consideradas patrimônio cultural de uma cidade, estado ou nação, como é o caso da capoeira para o Brasil.

Desta forma, patrimônio cultural também pode ser entendido como todo e qualquer conjunto de bens, material ou imaterial, que aproxima determinado grupo ou comunidade de sua história e/ou tradições, tornando tais bens elementos de identidade.

Nesse sentido, a Constituição Brasileira de 1988, buscando atitudes legais relativas à necessidade de preservação, define o patrimônio cultural como:

Art. 216 Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer, viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Como expressão artística, a música ganha destaque quando falamos da cultura de um povo. O Brasil, lugar de inúmeros ritmos, pode ser facilmente associado ao samba quando perguntado a alguém do que ele lembra quando falamos do nosso país. A música pode simbolizar toda uma cultura local, quando esta ganha destaque em relação às outras manifestações artísticas. É o caso da cidade de Potsdam, na Alemanha, considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO por ter sido o lugar onde Johann Sebastian Bach, um dos maiores compositores da música ocidental, teria disseminado sua obra. Também na Europa já existem “roteiros da música” em que turistas visitam cidades que ficaram famosas graças aos seus grandes artistas.

A música pode, então, ser considerada patrimônio de um grupo étnico, uma vez que ultrapassa gerações e sobrevive aos séculos.

Podemos entender, então, que os bens culturais fazem parte da memória coletiva de um povo e identificam os indivíduos entre si. Sem a persistência desses bens, os indivíduos perderiam a noção de coletividade. É o que pode vir a acontecer num mundo globalizado onde, aparentemente, mais de seis bilhões de pessoas

viveriam em uma ilha falando o mesmo idioma, sentindo e vivendo mesmas realidades.

Nessa conjuntura, as minorias étnicas são as que sofrem mais com a globalização. Além de serem vistas como culturas inferiores, foram perdendo espaço para o mundo ocidental que, aos poucos, foi dizimando essas populações. A resistência cultural desses grupos nos deixa claro a função que essas culturas exercem sobre os indivíduos, e a força com que persistem: são um exemplo, os inúmeros povos indígenas brasileiros que, com sua cultura, resistem, como minorias, a uma sociedade majoritária.

2.1 A música indígena brasileira

A música indígena passa pela análise musicológica (enquanto fenômeno musical) e antropológica (que vê a música em um contexto cultural). Há, basicamente, três tradições musicológicas, conforme Bastos (1999, p. 83):

[...] a Musicologia Histórica (ou, simplesmente, musicologia), a Sociologia da Música (ou Sociomusicologia) e a Etnomusicologia, neste contexto devendo-se ainda mencionar a Psicologia da Música (ou Psicomusicologia) [...].

A etnomusicologia descreve e analisa a música inserida em uma cultura. Descreveremos mais adiante os determinados processos do fazer-musical indígena.

Há escasso registro musical puramente indígena. Isso se dá pelo fato da música não ser considerada comercial e, portanto, não atender aos moldes do consumo capitalista.

No entanto, não podemos deixar de destacar que a música indígena deixou fortes marcas na música popular brasileira, como também no folclore.

Os índios percebem e sentem a música de uma forma bem distinta da nossa visão ocidental. Para eles, a música está ligada a diversos fatores (natureza, mito, dança, rituais, diversão) e, portanto, ela sempre estará relacionada a um acontecimento determinado dentro da sociedade; não se admite fruída individualmente, há uma atmosfera que a envolve cada vez que ela é apresentada. É preciso, portanto, dissociar o conceito de música ocidental do conceito de música

indígena. Quando falarmos em música, enfim, pensaremos em todos esses aspectos que a rodeiam, como confirma AYTAI (1999, p. 82):

O canto sempre está acompanhado por gestos rituais, movimentos ritmados, danças, e este conjunto é que lhe confere o sentido pleno, permitindo supor, até certo ponto, qual a mensagem que contém.

A sonoridade musical indígena é simples e marcante. Tenta imitar sons da natureza, bem como traz a natureza para o tema da canção. Para cantar é preciso ter o aval da tribo, portanto, há uma preparação que inicia a vida do cantor e, em alguns casos, este é diferenciado dos demais do grupo. Essa diferenciação não exclui qualquer participante de fazer música, em seu sentido amplo, mas não o permite “puxar o canto”.

Entre as tribos brasileiras, para que um indivíduo comece a cantar, é necessário que ele passe, ainda jovem, por um rito de iniciação. Para exemplificar, Bastos (1999, p. 218), sobre os Kamayurá¹ no Alto Xingu afirma que:

A educação musical entre os Kamayurá começa bem cedo, devendo ser desenvolvida em termos lineares, em dois campos: no campo, por assim dizer, formal e no outro, vou dizer desta forma, participacional [...].

É difícil transcrever a sonoridade da música indígena nos moldes ocidentais, uma vez que suas escalas musicais não obedecem a esses padrões estéticos. Mais uma vez fica claro que a música indígena não pode ser analisada sem a cautela necessária. As melodias são, muitas vezes, acompanhadas por notas “trêmulas”, em meio a sons monossilábicos. O acompanhamento rítmico da música indígena brasileira é basicamente percussivo, sendo o maracá, o instrumento mais utilizado.

Kabourková resume (2007, p. 12):

A música dos índios usa as escalas pentatônicas, tritônicas, às vezes tetratônicas ou até bitônicas. A existência destas diferentes escalas não é demarcada nem geograficamente, nem etnicamente. As alturas dos tons são muitas vezes vacilantes, imprecisas, o que não é a consequência duma interpretação incorreta, mas o resultado duma outra maneira de sentimento musical.

¹ O povo Kamayurá habita o Parque Nacional do Xingu, no Estado do Mato Grosso, entre os municípios de São Félix do Araguaia, Marcelândia, Paranatinga, Canarana, Querência, São José do Xingu, União do Sul, Nova Ubiratã, Gaúcha do Norte e Feliz Natal. De agora em diante utilizaremos a grafia dos Povos Indígenas no singular, conforme as orientações da ABA, quando o termo indica Povo e Nação

Não podemos determinar com precisão como há e onde há sincretismo na música indígena brasileira. Algumas músicas são bem claras e apresentam em sua composição, violões e outros instrumentos europeus ou africanos (tambores). As missões jesuíticas, o contato com o povo africano, o deslocamento de aldeias, uma série de fatores não deixaram os autóctones estáticos ou passivos, pois, de acordo com Armellada (Apud, SANTILLI, 1999, p. 135):

[...] nossos povos indígenas não se petrificaram com a chegada dos europeus e africanos a estas terras: não se atrofiaram seus dotes de observação e invenção, não lhes cortaram as asas da imaginação, não se lhes apagou o alento da alma. De modo algum ficaram calados e inertes, até pelo contrário, multiplicaram-se os problemas, os temas de observação e os modos de expressão.

Em geral, a música é transmitida de geração em geração e sua composição e surgimento são atribuídos a algum mito. Diz-se dos cantos que provém de um antecessor comum que pode ser um herói, um espírito, animais, seres míticos, que “ensinam” a música a determinado indivíduo da aldeia ou este a aprende espontaneamente (sonha) e a transmite aos demais. Essa ligação com o “mundo paralelo” tem papel importante em vários ritos, e na música é expresso “tanto no ritmo quanto na letra” (AYTAI, 1999, p. 84).

A exemplo das aldeias do Alto Xingu, o rito *Kuarup* (tronco de madeira, do qual os xinguanos acreditam ter vindo) é um rito funerário e representa a relação vida x morte. Quando alguém morre, instaura-se o caos; é preciso, portanto, “arrumar a casa” através do rito. Para isso, a natureza é “avisada” de que uma etapa foi ultrapassada e que agora é a sua vez. Há uma relação de troca, o corpo morto é “devolvido” à natureza e esta oferecerá, à comunidade, uma nova vida através da fertilidade feminina. Ao final deste ritual, planta-se o *Kuarup* e o cantor apresenta o mito criador, através da música, restabelecendo, assim, a harmonia na comunidade.

Carvalho (1999, p. 110), citando a *Oheokoti* (cerimônia dos xamãs *Terena*²), relata outro ritual relacionado à morte:

Uns dias antes, estive em casa do *Koixomuneti*³ Pascoal. Ele apresentou uma demonstração de *Oheokoti*: foi para debaixo do seu “rancho”, em frente à sua casa e começou a cantar, “batendo purunga” (maracá) e repetindo a mesma cantiga, com a mesma entonação, umas quatro vezes com intervalos. Pascoal realizou toda a “reza” (que durou mais ou menos uma

² Vivem em quase sua totalidade no Estado do Mato Grosso, na Área Indígena Terena de Rondonópolis, entre os municípios de Rondonópolis e Jaciara. Ainda habitam, no Mato Grosso do Sul, as Áreas Indígenas Areinha e Água Limpa e, no Estado de São Paulo, as Áreas de Araribá e Icatu.

³ Xamã.

hora) voltado para o poente. Perguntado sobre o significado destes cantos, Pascoal respondeu: “canto para os nossos patrícios mortos”.

Os instrumentos também têm relação com o “mundo paralelo”. Entre os *Apinayé*, “existe um mito segundo o qual a cabeça cortada de um deus se converte em fruto do cabaceiro” (CARVALHO, 1979 p. 343). O principal material de confecção do maracá é a cabaça.

Staden (apud, CARVALHO, 1979, p. 342) ainda cita os *Tupinambá*⁴:

A concepção de “cabeça-espírito” entre os Tupinambá já foi observada e relatada por Hans Staden; “logo que estão todos reunidos, toma o adivinho o maracá de cada um deles e incensa-o com uma herva que chamam pitim. Segura então a matraca bem junto à boca, chocalha-a e diz-lhe – Né cora, fala agora e fazer-te ouvir, se aí estás”.

Aldeias do Alto Rio Negro utilizam ossos humanos para confeccionar flautas. Provavelmente os primeiros instrumentos foram confeccionados com ossos de algum inimigo morto, “para que este, humilhado ainda após a morte servisse para abrilhantar o canto de vitória dos seus opositores” (CARVALHO, 1999, p. 91).

2.2 Instrumentos musicais

É importante lembrar que alguns instrumentos sonoros indígenas não são necessariamente musicais: funcionam como sinalizadores. Esses instrumentos, conforme classificação de Ribeiro B. (1988, p. 193-212), são divididos basicamente em quatro grupos genéricos: Aerofones, Cordofones, Idiofones e Membranofones.

São classificados como aerofones os instrumentos que emitem som a partir do sopro em um determinado receptáculo (orifício) ou através da vibração em movimento. São flautas, apitos, trompetes, instrumentos de palheta e zunidor.

As flautas indígenas podem apresentar formato globular, tubular, cônica, circular, etc.; podem ou não possuir aeroduto (mecanismo condutor de som), orifícios para digitação (para execução de sons variados) e defletor. Quanto ao orifício, pode ser reta ou transversa; a forma de soprar pode ser bocal ou nasal. Podem ser feitas de taquara, barro, madeira, osso, etc. Como exemplo, temos a flauta nasal dos

⁴ Os Tupinambá quase foram totalmente extintos. Hoje estão localizados em pequeno número somente no Estado da Bahia, entre os municípios de Tepelbi Belmonte e Ilhéus, nas áreas Indígenas Tupinambá de Belmonte e Tupinambá de Olivença.

*Nambikwára*⁵, a flauta reta com aeroduto dos *Apinayé*⁶, a flauta reta sem orifícios dos *Guarani*⁷, a flauta dupla com aeroduto externo dos *Kamayurá*.

Os apitos são categorias de flautas globulares e sem aeroduto, com ou sem orifícios de digitação, e de um único som. São comumente usados como sinalizadores e feitos de materiais naturalmente arredondados ou maleáveis: frutos, conchas, cerâmica, madeira, etc., como, por exemplo, os apitos de cerâmica dos *Kaiwá* ou de cabaça dos *Tikúna*⁸.

Os trompetes, como as flautas, apresentam diferentes formatos (globular, tubular, reto, curvo, etc.) e mais de uma peça. Diferenciam-se das flautas pelo timbre sonoro, devido à abertura do sopro ser mais larga. Esse instrumento, por sua vez, emite apenas um som e seus harmônicos. São feitos preferencialmente de bambu oco ou tronco de palmeira, mas também são utilizados a cabaça, o chifre de boi, o crânio animal ou humano e a cauda do tatu. Como exemplo, temos o trompete reto (*Surucuji-tapuia*), transverso e de cerâmica (*Uaupés*), politubular dos *Tikuna* e poliglobular dos *Bororo*⁹.

Como instrumento de palheta, temos o aerofone de palheta dos índios *Bororo*, feito com um tubo estreito de bambu, um ressonador e outro tubo pequeno ligado com cera.

Zunidor é um artefato que emite zunido, utilizado pelos índios *Mehináku*¹⁰. Com uma corda amarrada numa das extremidades do instrumento, o executante gira com força sobre seu próprio eixo, fazendo-o vibrar. Quanto mais rápido o movimento e mais estreito o instrumento, mais agudo é o zunido.

Cordofones são instrumentos que apresentam uma ou mais cordas estendidas e fixas em duas extremidades. O som é produzido através das vibrações dessas cordas. Entre os índios já é comum encontrarmos violões e outros

⁵ O povo Nambikwara habita a Área Indígena Nambiquara no Estado do Mato Grosso.

⁶ Os Apinayé habitam a Área Indígena Apinajé no Estado do Tocantins.

⁷ O povo Guarani habita diversas regiões do Brasil (RJ, SP, MS, RS, SC, PR) com seus subgrupos: Guarani-Kaiowá, Guarani M'Bya (ES, RS, PR, SP, SC) e Guarani Nhandeva (MS, SP, PR, SC).

⁸ Ainda Tukuna ou Maguta. Habitam no Estado do Amazonas as Áreas Indígenas Betânia, Barreira da Missão, Bom Intento, Espírito Santo, Estrela da Paz, Evaré I, Evaré II, Igarapé Patiá, Ilha do Camaleão, Lago do Meruri, Maraita, Macarrão, Matintin, Nova Esperança do Jandiatuba, Porto Limeiro, Porto Praia, Porto Redenção, Riozinho, São Francisco do Canimari, São Leopoldo, Tikuna do Feijoal, Tikuna do Santo Antonio, Tukuna do Alto Sodrê, Tukuna Porto Espiritual, Tukuna Umariçu, Tupã Supé e Uati-Paraná.

⁹ Os Índios Bororo habitam também o Estado do Mato Grosso, nas Áreas Indígenas Jarudore, Kudorojari, Merure, Perigara, Tandinama e Tereza Cristina.

¹⁰ Também localizados no Estado do Mato Grosso do Sul, no Parque Nacional do Xingu.

instrumentos de corda, devido ao sincretismo musical ao longo dos anos. No entanto, os genuinamente indígenas são o arco de boca, o arco musical e a viola.

O arco de boca é comum entre os *Kaiowá*. Compreende dois arcos (um de maior e outro de menor dimensão, ambos com corda instalada nas extremidades) que, utilizados simultaneamente na boca do executante, faz vibrar uma corda que produz som. A boca funciona como caixa de ressonância.

O arco musical compreende uma vara em arco com uma corda amarrada em dois extremos, produzindo som através de uma caixa de ressonância e vibração com palheta, unha, bastão, ou ainda sopradas.

As violas indígenas brasileiras foram introduzidas pelos jesuítas e são encontradas em diversas variações. Assemelham-se à viola que conhecemos, tendo mais de uma corda, caixa de ressonância e braço longo.

Os idiofones são instrumentos musicais ou de sinalização que emitem som a partir da vibração da matéria com que são confeccionados. São bastões de ritmo, paus entrechocantes, chocalhos, reco-reco, sistro e tambores.

Os bastões de ritmo são divididos em dois: maciço e oco. O dois são percutidos verticalmente contra o solo, sendo que o primeiro (uma vara maciça) pode possuir chocalhos amarrados ao redor, para efeito sonoro e o segundo (um tubo oco) tem um ressonador no interior que propaga o som. Encontramos também outros bastões que, ao se entrechocarem, produzem som de acordo com o material com que são fabricados, influenciando diretamente no timbre que será obtido.

Encontramos diversos os tipos de chocalhos e, entre os índios brasileiros, são os mais utilizados como acompanhamento musical. Estão divididos em abertos e em recipientes. Os abertos são caracterizados por peças sonoras (sementes, conchas) amarradas em fieira, cacho, ao longo de uma vara ou de um ponto comum, que, entrechocando-se produzem som. Estes geralmente são amarrados em partes do corpo como cintura ou tornozelo. Assim, quando o indivíduo se movimenta instrumento produz som. Nos chocalhos em recipientes, as peças sonoras, além de se entrechocarem, produzem som a partir do contato com a parede do objeto que a envolve. Os chocalhos mais conhecidos são o globular (maracá), o tubular (pau e chuva) e os em cacho ou fieira. Também encontramos os lança-chocalhos que, como o próprio nome diz, têm formato de lança e possuem um chocalho na ponta

aguçada. O mais conhecido é o *murucu-maracá* dos índios *Tukâno*¹¹. Há uma outra espécie de chocalho, conhecida como taça-chocalho, encontrada somente entre as aldeias do Alto Xingu. É um instrumento de cerâmica em forma de taça em que bolinhas de barro, alojadas na parte inferior, se entrechocam, produzindo som.

O reco-reco indígena consiste numa peça de madeira que tem uma superfície com dentes formados por pequenas incisões na qual outro bastão passa por esta, produzindo som.

O sistro é uma peça semelhante a um estilingue com uma corda amarrada nas extremidades mais próximas em que são enfileirados alguns discos. Estes se entrechocam quando o instrumento é sacudido.

Tambores do tipo idiofone são instrumentos que se utilizam de bastão percutido sobre uma superfície (caixa) que não possui membrana como ressonador e o som é produzido apenas da matéria-prima que é constituído.

Os membranofones possuem membrana acoplada a uma caixa que soa quando percutida com um bastão. Os tambores indígenas geralmente são resultados do sincretismo, acredita-se que, entre os índios brasileiros, não são comuns os tambores. Encontramos, então, o tambor d'água, o tambor de cerâmica e o tambor de pele.

O tambor d'água constitui-se de um vaso de cerâmica cheio d'água coberto com um couro que é percutido com uma cabaça para produzir som. O de cerâmica é de formato afunilado e revestido de látex. O tambor de pele pode ser fechado em um ou ambos os lados da caixa e tocado por duas baquetas.

¹¹ Em sua totalidade no Estado do Amazonas, nas Áreas Indígenas do Alto Rio Negro, Balaio, Médio Rio Negro I, Médio Rio Negro II, Rio Apaporis, Rio Téa, Rio Cuieiras e Oneixi.

3 POVOS INDÍGENAS NO MARANHÃO

3.1 Povos Indígenas no Brasil

A história dos povos indígenas brasileiros é marcada pela resistência. A palavra índio veio denominar todos os habitantes das terras americanas, como se fossem aglomerados humanos sem distinções étnicas. No entanto, é sabido que várias eram as línguas, os ritos, os deuses e outras particularidades entre os povos americanos.

Durante o período colonial, esses foram vítimas de perseguições e massacres, em função da exploração das terras em que viviam. A visão do selvagem e o eurocentrismo, como pensamento preponderante, fizeram com que os colonizadores se sentissem autorizados em utilizar o índio para a exploração das riquezas naturais aqui existentes. Assim, os primeiros contatos foram pacíficos, tendo em vista o conhecimento das terras e das potencialidades para, a partir disso, se iniciar a expropriação. Para tanto, milhares de índios foram escravizados e, os que resistiam, eram mortos. Além de retirar-lhes o direito à vida, também eram menosprezados os costumes:

A repressão aos padrões culturais e manifestações religiosas dos povos indígenas foi um dos componentes essenciais para realizar o projeto de colonização portuguesa. Era necessário sujeitar os índios, mesmo que fosse pela força, a um novo modo de vida, adequado ao modo de agir e de pensar dos portugueses, “civilizados” e cristãos. Portanto, catequizar, cristianizar e salvar significava reduzir o indígena à adoção da cultura ocidental para incorporá-lo apropriadamente à sociedade colonial (CIMI, 2001, p. 74).

É nesse contexto que se recorre aos jesuítas. Estes, por sua vez, tinham como missão principal “amansar” os índios para que se tornassem mais dóceis e não prejudicassem a exploração da colônia. Os jesuítas permaneceram em terras brasileiras até meados do século XVIII, quando foram expulsos.

Mas não era somente no âmbito cultural que os índios eram massacrados. As diversas missões, as investidas dos bandeirantes, causaram perdas irreparáveis para as populações indígenas. Eram mortos todos os grupos que resistiam organizadamente. Isso foi regra para qualquer povo que se contrapusesse às investidas da colonização.

Essa conjuntura permanece até hoje. Ficou como herança de um passado sangrento o descaso com esses povos que resistem como verdadeiros heróis, como Barros & Zannoni (1988, p. 28) citam:

Este homem branco que não só matou, mas vem tentando ao longo dos séculos submeter os povos indígenas à sua cultura, através da política integracionista. Mesmo assim, estes povos vêm resistindo física e culturalmente de maneira organizada.

No Maranhão, os episódios não se deram de forma diferente, segundo Coelho (1987, p. 9):

Vencidos nas guerras, espoliados de suas terras, dizimados pelas doenças infecciosas e pela fome, nestes quatro séculos de colonização, desapareceram vários grupos tribais no Maranhão.

Durante o período em que os franceses estiveram em São Luís, estimava-se uma população indígena de cerca de doze mil índios na ilha de *Upaon-açu* e de 200 mil em todo o Estado (BARROS e ZANNONI, 1988, p. 28). Habitavam o território maranhense os *Tupinambá*, os *Barbado*, os *Sakamekrã*, os *Amanajó*, os *Kriê*, os *Uruati*, os *Tremembé*, os *Kenkateiê*, os *Guanaué*, os *Araiose*, os *Gamela*, os *Pobzé*, os *Kapriekã* e outros, todos extintos (BARROS e ZANNONI, 1988, p. 37); hoje, essa população foi reduzida, no estado inteiro, a cerca de vinte mil índios.

Culturalmente, eles não perderam suas características fundamentais e um dos fatores mais importantes é a língua, que muito tem contribuído para manter vivas essas culturas (BARROS e ZANNONI, 1988, p. 39). São essas línguas que figuram como principal característica para a classificação dos povos indígenas brasileiros.

3.2 Línguas indígenas brasileiras

Conforme Rodrigues (1986) são reconhecidos, no Brasil, dois troncos lingüísticos principais: o *Tupi* e o *Macro-jê*

O tronco Tupi, dividido em sete famílias; a mais importante é a Tupi-Guarani, registrada em toda a América do Sul. Enquanto as demais são encontradas dentro dos limites do território brasileiro. São as famílias: *Arikém*, *Jurúna*, *Monde*, *Munduruku*, *Ramarama*, *Tuparí*. Ainda encontramos três línguas (*Aweti*, *Puruborá* e *Mawé*), que não foram classificadas em famílias.

O tronco Macro-jê inclui a família lingüística *Jê* como mais importante, por possuir maior número de línguas (em que se destacam as línguas *Kayapó*, *Timbira* e *Akwe*), e outras quatro famílias (*Bororo*, *Botocudo*, *Karajá* e *Maxacali*). As línguas que não pertencem a famílias são: *Guató*, *Ofaié*, *Rikbaktsá* e *Yatê*.

Ainda encontramos grandes famílias dissociadas de troncos: *Aruak*, *Arawá* e *Karib*.

Há ainda as famílias menores ao sul da Amazônia (*Guaijuru*, *Nambikwára*, *Txapakúra*, *Páno*, *Múra*, *Katukina*), norte do rio Amazonas (*Tukâno*, *Makú* e *Yanomâmi*), as línguas isoladas, ou seja, aquelas que não são pertencentes a qualquer tronco lingüístico, e ainda as línguas gerais, surgidas durante o processo de colonização.

3.3 Povos Indígenas do Maranhão

Os primeiro contatos com os povos indígenas do Maranhão se deram durante a colonização, no século XVII, quando da chegada dos franceses à Ilha de São Luís. Se nesses primeiros anos a convivência pode ser considerada amistosa, contudo, não sem conflitos, com a expulsão dos franceses e o início da colonização portuguesa à ilha do Maranhão deu-se início a uma verdadeira guerra ao índio através dos descimentos. É essa a primeira fase de expansão, conhecida como frente litorânea.

O período colonial é caracterizado por três fases. A primeira, que vai do início da colonização francesa no Maranhão até o início do trabalho dos jesuítas. A segunda refere-se ao período caracterizado pela presença dos Jesuítas nas aldeias, que vai de 1653, quando do primeiro contato com os indígenas, até sua expulsão em 1755. Enfim, a terceira fase, que se caracteriza pelas conseqüências do “Diretório” do Marquês de Pombal, com a expansão Tenetehara, até o Império. (ZANNONI, 1999, p. 41)

Durante o período imperial destacamos a expansão dos Tupi para o interior do estado, fugindo dos conflitos gerados pela exploração da colônia. Foi quando houve a maior dispersão desses povos, que migraram em busca de condições favoráveis para sua sobrevivência. Houve um decréscimo populacional, devido às guerras “aos bárbaros”, empreendidas pelo governo imperial e, conseqüentemente, o desaparecimento de inúmeros povos frente aos conflitos e às

epidemias geradas pelo contato com a população “branca” que, sempre mais, invadia seus territórios.

Foi nesse período que os Timbira, que habitavam o sul do Maranhão, mantiveram os primeiros contatos com o colonizador. Esse momento foi “marcado, especialmente pela repressão aos povos indígenas, desenvolvendo campanhas militares contra estes por parte do governo provincial” (MOREIRA NETO, apud ZANNONI, 1999, p, 28) e demarcando a segunda frente expansionista: a frente pastoril. Esta ficou assim conhecida por causa da chegada de fazendeiros, das regiões do vale do Rio São Francisco e de Pernambuco, que buscavam, nas terras maranhenses, melhores condições para os rebanhos.

A política indigenista desse período preocupava-se somente da exploração dos indígenas como mão-de-obra. Os registros encontrados abordam a legalização da escravização indígena, entre outras formas de repressão.

No final do século XIX, estimava-se que existiam quinze grupos timbira que habitavam no sul do Maranhão. Hoje, por causa dos diversos massacres, esse número está reduzido a seis.

O período republicano é marcado pelas políticas assistencialistas, inicialmente pelo SPI e, posteriormente, pela FUNAI, buscando integrar o índio à sociedade nacional.

Os grupos, tanto de língua tupi, quanto os jê-timbira, ao longo desses anos de colonização procuraram resistir, física e culturalmente, às investidas da sociedade nacional.

Os atuais povos de língua tupi do Maranhão se constituem pelos Tenetehara, Guajá e Urubu-Kaapor.

A idéia defendida por alguns autores propunha que os Tenetehara descendiam dos Tupinambá. No entanto, Zannoni (1999, p. 48) defende que:

[...] os Tenetehara têm origem própria e, portanto, não podem ser relacionados como descendentes dos Tupinambá; ao mesmo tempo, sua presença no território maranhense é anterior à chegada dos colonizadores europeus, sendo, na época, uma nação numerosa habitante na região do rio Pindaré.

Os Tenetehara se constituem por dois povos assim denominados pelos colonizadores: os *Guajajara* e os *Tembé*. Essa divisão se deu, provavelmente, em meados do século XIX, quando grupos do Baixo Pindaré migraram, fugindo à

colonização, uns para a região do Gurupi e outros para a região dos rios Grajaú e Mearim (BARROS e ZANNONI, 1988, p. 52).

De acordo com Wagley e Galvão (1955, p. 22):

[...] as aldeias Tenetehara estendem-se de Barra do Corda, no rio Mearim, Maranhão, até os rios Gurupi, Guamã e Capim, a noroeste do Estado do Pará. Os que habitam no Estado do Maranhão, nos rios Mearim, Grajaú e Pindaré, são chamados de Guajajara, enquanto que aqueles que migraram para o Gurupi, originários do Pindaré, são chamados Tembé. Ambos, Guajajara e Tembé, partilham a mesma língua e tradição cultural e consideram-se um só povo, autodenominado-se Tenetehara.

Os Tenetehara/Tembé não habitam mais as terras maranhenses, estando, em sua totalidade, no Estado do Pará. Os Tenetehara maranhenses (Guajajara) ocupam nove áreas nas regiões do Pindaré, Caru, Amarante, Grajaú e Barra do Corda. Todas as nove áreas indígenas são demarcadas e homologadas¹², a saber: Caru, Pindaré, Araribóia, Bacurizinho, Morro Branco, Canabrava/Guajajara, Urucu/Juruá, Lagoa Comprida e Rodeador.

Os Guajá são um dos últimos povos nômades do Brasil. Há registros deste povo numa faixa que vai do Noroeste ao Sudoeste do Estado do Maranhão. Migraram do Pará para o Maranhão em meados do século XIX. No início do século passado, sua população chegou a 600 pessoas. Até a década de 1950, provavelmente chegaram a mil. A partir daí houve um decréscimo populacional espantoso, “com a intensificação dos contatos com caçadores e agricultores ‘brancos’ que lhe transmitiram doenças, roubaram-lhes mulheres e crianças e os mataram” (COELHO, 1987, p. 52). A população atual está estimada em 330 pessoas. Possuem área demarcada entre os municípios de Zé Doca, Bom Jardim e Carutapera, a Área Indígena Awá, que está homologada, mas não foi desintrusada. Há ainda grupos de Guajá perambulando nas matas das áreas indígenas Alto Turiaçu, Caru e Araribóia.

Os Urubu-Kaapor (*ka’a*=mata e *por*=morador: moradores da mata) atingiram o Maranhão, provavelmente, na metade do século XIX, vindos do Pará.

¹² Conforme a lei brasileira, as Áreas Indígenas são Bens da União em uso permanente dos Povos Indígenas que ali se situam. Para instaurar um processo de demarcação, se dá primeiro a identificação da área através de um laudo antropológico identificando a imemorialidade dos povos indígenas que ali habitam. Posteriormente a Área Indígena (ou Terra Indígena) é demarcada judicialmente através de Decreto do Ministro da Justiça e então demarcada fisicamente, colocando-se marcos de cimento nos pontos mais importantes dos limites da área. Enfim, o Poder Executivo homologa a Demarcação através de uma Portaria e sucessivamente a Área Indígena é registrada no Departamento de Patrimônio da União (DPU) e nos cartórios dos municípios aos quais a Área Indígena pertence.

Perseguidos por extratores de produtos florestais, se instalaram à margem do Gurupi, do lado maranhense. Houve um decréscimo populacional, muito grande, desde a década de 1940, quando somavam cerca de três mil pessoas, até o final da década de 1980, alcançando aproximadamente seiscentos índios. Sua população atual está estimada em 900 pessoas.

Os povos da família Timbira que hoje habitam o Maranhão são os Krikati, os Gavião Pukobyê, os Canela Apanyekrá e Rankokamekrá e os Kre p'um Kateyê.

Os Krikati habitam a A.I. Krikati, entre os municípios de Montes Altos, Amarante e Sítio Novo. Onde hoje está situada a cidade de Imperatriz, em meados do século XIX, havia uma aldeia Krikati que foi dispersa. Houve diversas intervenções na área e os índios travaram permanentes conflitos com os fazendeiros locais, principalmente no início do século XX, resistindo até hoje às perseguições e invasões de suas terras.

Conhecidos como Gavião, os Pukobyê assemelham-se aos Krikati. Sua história pode ser dividida em duas frentes: a primeira, no primeiro quartel do século XIX, que envolve toda a nação Timbira, e, a segunda, entre as décadas de 1950 a 1970, com a abertura da Belém-Brasília, atraindo à área um grande contingente populacional (BARROS e ZANNONI, 1988, p. 84). Assim, os Gavião, como todos os Timbira, também foram acometidos por perseguições, invasões de terras e projetos desenvolvimentistas. Encontram-se atualmente na A.I. Governador, no município de Amarante.

Os Apanyekrá e os Rankokamekrá são conhecidos como Canela e habitam as Áreas Indígenas Porquinhos e Kanela. A precariedade do acesso às aldeias garante o isolamento dos grupos, que mantêm contato maior com os regionais, que habitam em pequenos povoados, próximos às áreas indígenas.

Identificados no início da década de 1940 por Nimuendajú (1946), os Kre'pum'kateyê moram, atualmente, na Área Indígena Geralda/Toco Preto, demarcada e homologada na década de 1990. O grupo originário está reduzido a somente algumas famílias nucleares, as quais se miscigenaram com não índios. Mora, ainda, na área um grupo de famílias Tenetehara. A área é cortada pelo rio Grajaú pertencendo, assim, uma parte ao município de Itaipava do Grajaú e a outra ao município de Arame.

Mapa 1 – Áreas Indígenas do Maranhão

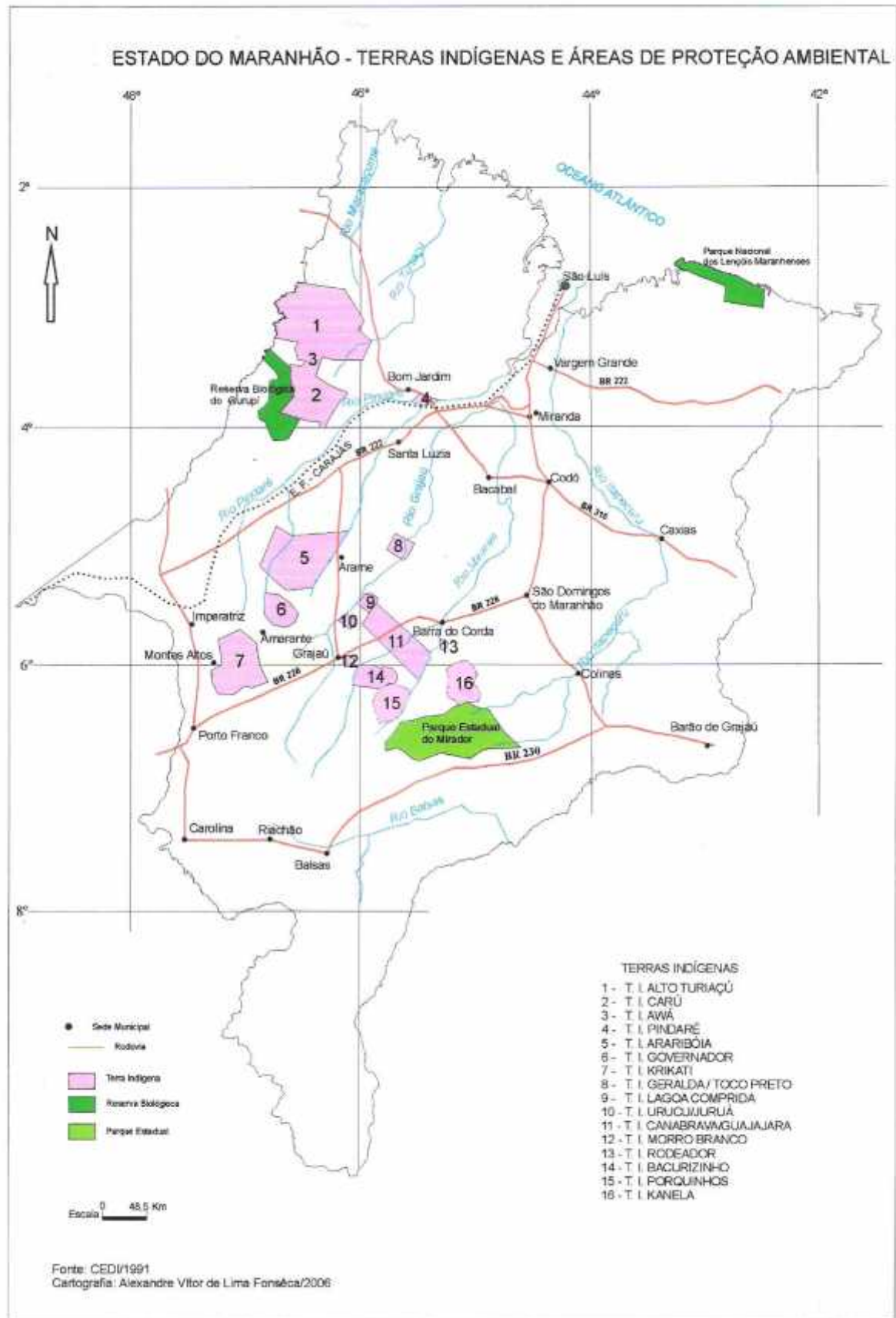


Tabela 1 – Povos Indígenas do Maranhão

Povo	Tronco Lingüístico	Área Indígena	Município	População Estimada
Canela Apanyekrá	Macro-jê	Kanela	Fernando Falcão	400
Canela Rankokamekrá	Macro-jê	Porquinhos	Fernando Falcão	1.100
Gavião Pukobyê	Macro-jê	Governador	Amarante	800
Kre p'um Kateyê	Macro-jê	Geralda/Toco Preto	Itaipava do Grajaú e Arame	133
Krikati	Macro-jê	Krikati	Montes Altos/Sítio Novo/Amarante	770
Guajá	Tupi	Alto Turiaçu Araribóia Caru Awá	Turiaçu Amarante Bom Jardim Carutapera/Bom Jardim/Zé Doca	370
Tenetehara (Guajajara)	Tupi	Araribóia Bacurizinho Morro Branco Lagoa Comprida Cana Brava/Guajajara Caru Pindaré Urucu/Juruá Rodeador	Arame e Amarante Grajaú Barra do Corda e Grajaú Bom Jardim Barra do Corda Grajaú Bom Jardim Grajaú Barra do Corda	14.000
Urubu-Kaapor	Tupi	Alto Turiaçu	Turiaçu	900

Fonte: <http://www.cimi.org.br>

4 A MÚSICA DOS POVOS INDÍGENAS DO MARANHÃO

4.1 Instrumentos musicais e de sinalização

De acordo com a classificação de Berta Ribeiro (1988), realizam o acompanhamento na música indígena maranhense os instrumentos do tipo idiofone e aerofone.

4.1.1 Os Idiofones

Encontramos entre os índios maranhenses, como idiofones, um tipo de chocalho globular conhecido genericamente, em todo o território brasileiro, como maracá e alguns tipos de chocalho aberto.

) O Maracá

Trata-se de um instrumento que possui, basicamente, duas peças: um recipiente fechado, fruto do cabaceiro, popularmente conhecido pelo nome de coité¹³, no qual são depositadas diversas sementes em seu interior; e um cabo de madeira que atravessa, servindo de apoio para o movimento. O modo de confecção é bastante parecido em todos os povos maranhenses.

A coité passa por um processo de limpeza interna. Depois são inseridas sementes as quais variam pelo tamanho e pelo som que se deseja obter do instrumento, quando é inserido um cabo de madeira.

A seguir, detalharemos o tipo de maracá nas diferentes etnias.

a) O Maracá Tupi

O maracá de povos maranhenses de língua Tupi (Guajajara e Urubu-Kaapor) apresenta semelhanças em sua confecção, formato e adornos. O fruto do cabaceiro, de formato semi-esférico, depois de limpo e seco é revestido por uma

¹³ *Crescentia Cujete L.*

camada de pigmento extraído do jenipapo¹⁴ e unido a um látex, extraído da janaúba, conhecida como pau-de-leite¹⁵. Em seguida, o artista faz desenhos geométricos (em geral semicírculos) utilizando algum objeto pontiagudo.

O cabo é todo envolvido por um cordão de algodão que também, às vezes, é tingido com suco de jenipapo em partes alternadas distintas. Na parte inferior é colocada uma alça para prender o maracá ao pulso do cantor, evitando que o instrumento caia durante a cantoria. O maracá tupi traz na parte superior um adorno feito com plumas coloridas de periquitos, papagaios, xexéu, corupião, etc. à guisa de cocar. Em alguns maracás Kaapor foram observados adornos plumários também no cabo.



Figura 1 – Maracás Urubu-Kaapor: A parte superior do maracá possui adorno plumário fixado no cabo acima e abaixo da cabaça (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Figura 2 – Pequeno Maracá Urubu-Kaapor: Entre os Urubu-Kaapor encontramos um maracá de pequeno porte, no qual a cabaça possui tamanho reduzido e não há desenhos. No entanto, o adorno plumário fica em evidência (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



¹⁴ *Genipa Americana L.*

¹⁵ *Himatanhus Drástica L.*



Figura 3 – Maracá Urubu-Kaapor: Maracá com desenhos geométricos (semicírculos) dispostos no sentido vertical e horizontal (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Os maracás Tenetehara encontrados durante essa pesquisa apresentaram somente decoração disposta em sentido vertical. Podemos também encontrar desenhos de motivos semicirculares e imagens de animais.



Figura 4 – Maracá Tenetehara: Decorado com cinco listras ladeadas por semicírculos (Acervo particular/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Figura 5 - Maracá Tenetehara: Circundado por quatro listras de desenhos (Acervo particular/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 6 - Maracá Tenetehara com desenhos de coruja (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura)

Figura 7 – Maracá Tenetehara com desenhos de seriema (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura)



As Figuras 5 e 6, além das listras já mencionadas em outras peças, apresentam desenhos zoomorfos.

b) O Maracá Jê-Timbira

Entre os povos Jê/Timbira, os maracás não apresentam adorno plumário nem a pigmentação da cabaça. A decoração aparece somente em alguns casos. Quando isso ocorre, os desenhos são feitos com pigmento natural (suco de jenipapo ou carvão vegetal) em linhas que se cruzam no sentido vertical ou horizontal, dividindo a peça em quatro partes.

Figura 8 - Maracá Canela Rankonkamekrá: Cabo liso e entalhado na parte que entra no orifício inferior (Acervo Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).





Figura 9 – Maracá Canela Apanyekrá: Cabo liso e entalhado com adorno de cordões de algodão (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Figura 10 – Maracá Canela Rankokamekrá: Ganha essa coloração pela tintura de urucu¹⁶ (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



¹⁶ *Bixa Orellana* L.

Figura 11 – Maracá Canela Rankokamekrá: Decoração em forma de calota nos dois extremos, quadrados e losangos na parte central (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Os maracás dos Gavião Pukobyê a exemplo daqueles Canela, Tenetehara e Kaapor, também são feitos de coité.



Figura 12 – Maracá Gavião Pukobyê: Uma especificidade deste macarcá Gavião é que ele contém pequenos furos de aproximadamente 2mm, a alça e parte superior adornadas com miçangas (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

) Chocalho aberto

Existem entre os Timbira vários tipos de chocalhos do tipo aberto, utilizados amarrados à cintura ou tornozelo, arranjando o compasso através do movimento (corrida, dança).



Figura 13 – Chocalho Aberto Canela Rankokamekrá: Inúmeros barbantes de fibras tucum trançados partem de um ponto fixo para ambos os lados. A franja de miçangas é presa na parte central do cinto através de um torçal de barbante, onde são fixadas, na ponta, diversas unhas de veado (Acervo Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Figura 14 – Chocalho Aberto Krikaki: Feito de miçangas nas cores vermelho, azul, amarelo e branco. Os objetos sonoros são unhas de veado. Ainda pendem como adorno quatro cachos de fios de algodão (Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros).





Figura 15 – Chocalho Aberto Krikati: Feito com miçangas e fios de nylon nas cores vermelho, amarelo, azul e verde, desenhando motivos geométricos. Possui como objetos sonoros conchas de mariscos (Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros).



Figura 16 – Chocalho Aberto Krikati: Apresenta unhas de veado e miçangas nas cores laranja, branco e preto (Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros).



Figura 17 – Chocalho Aberto Krikati: Com miçangas nas cores azul e amarelo. Esta variante apresenta miçangas em fios, na parte apropriada para envolver a cintura, diferente dos trançados vistos nas imagens anteriores, e também apresenta conchas de mariscos (Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros).

Estes chocalhos vão além da função de sonorizador para os quais são confeccionados. Os adornos e a sofisticação variam de acordo com a intenção e talento do artista que arranja o instrumento.

4.1.2 Os Aerofones

Entre os povos maranhenses, encontramos aerofones do tipo flauta, apito e trompete. São utilizados essencialmente em rituais e festas.

) **Flautas e Apitos**

De acordo com a classificação de Ribeiro B. (1988, p. 193-212), a flauta indígena maranhense pode ser globular ou transversal. A diferenciação entre flauta e apito se dá pela variação sonora obtida pelo número de orifícios de digitação.

a) Flautas Globulares

As flautas globulares encontradas entre os Timbira não possuem aeroduto, são feitas de um tipo de cabaça pequena e com colo. As dimensões variam entre. As que encontramos medem, a maior 3,5cm e a menor, 1,7cm de diâmetro e geralmente estão presas a um colar, integrando a franja de um chocalho aberto. Quando utilizados somente para sinalização são chamados de colar-apito. Estão classificados aqui como colar-flauta globular por entender que o apito produz apenas um som uma vez que possui um orifício de entrada e outro de saída do ar. Não é caso da flauta globular, que tem um furo maior e quatro menores.

O colar flauta-globular dos Canela apresentam uma ou duas flautas, no segundo caso apresentando uma em maior tamanho; possuem quatro orifícios (3mm na peça maior) dispostos em linha vertical ao lado de uma em maior diâmetro (1cm), utilizado para sopro.

Figura 18 - O colar-flauta globular Canela Apanyekrá: O colar é todo feito de miçangas e apresenta formas geométricas harmonizadas em diferentes cores. Este apresenta duas flautas (Acervo particular/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 19 – Detalhe do colar-flauta Apanyekrá com duas cabaças: Na flauta maior ainda pende uma tira revestida por miçangas como adorno. Junto às flautas, vemos a franja de miçangas com unhas de veado nas pontas (Acervo particular/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Figura 20 – Colar-flauta globular Canela Rankokamekrá: Possui somente uma flauta e a mesma configuração da Figura 18 (Acervo da Associação Carlo Ubbiali/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 21 – Detalhe flauta do colar-flauta Rankokamekrá: Como adorno dois fios revestidos de miçangas (Acervo da Associação Carlo Ubbiali/Foto: Pedro Paulo C. Moura).

b) Apitos

Cumprem somente a função de sinalizadores. Encontramos entre os Canela um tipo feito em madeira, também fixado a um colar.

Figura 22 – Colar-apito Canela Rankokamekrá: Colar feito de fibra de buriti ao lado de onde pendem o apito e uma franja de miçangas com unhas de veado nas pontas (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 23 – Detalhe do colar-apito Rankokamekrá: Com um único orifício, utilizado para sopro. (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura).

Há ainda um caso de colar, onde encontramos uma flauta e um apito, também entre os Canela.

Figura 24 – Colar-apito e flauta Canela Rankokamekrá: Apresenta na composição do colar fios de nylon revestidos de miçangas, desenhando formas geométricas. Flauta globular feita de coco de ariri¹⁷ (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Entre os Urubu-Kaapor encontramos um tipo específico de apito, utilizado apenas pelo pajé, feito com osso de gavião e também preso a um colar, este adornado com penas caudais de Arara.



Figura 25 – Colar-apito Urubu-Kaapor: Colar adornado com penas caudais de Arara (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura).

¹⁷ *Astrocaryum aculeatissimum* L.

Figura 26 – Detalhe do Apito Urubu-Kaapor: Apito feito com osso de gavião (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura).



c) Flautas Retas

Encontramos flautas retas entre os Urubu-Kaapor. Apresentam sete orifícios, sendo seis para digitação e um para sopro. São feitas de bambu e podem ou não apresentar decorações feitas com jenipapo.



Figura 27 – Flautas Urubu-Kaapor: Peças com decorações feitas com jenipapo. (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura)

Figura 28 – Flautas Urubu-Kaapor: Flautas sem decoração (Acervo do Museu de Arqueologia e Paleontologia de São Luís/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



A afinação e sonoridade dessas flautas diferenciam-se bastante das que conhecemos, mas podemos perceber um sistema de escalas e “embora obedçam a padrões musicais definidos, deixam ao artista indígena Kaapor uma verdadeira margem de improvisação de composição pessoais” Etienne Samain (1988, p. 3)

) Os Trompetes

Encontramos aerofones tipo trompete entre os Canela, Urubu-Kaapor e Krikati. Estão classificados como transversos e retos.

a) Trompetes Transversos

São encontrados entre os Canela e os Krikati e confeccionados com tubo de bambu e pavilhão (chifre de boi ou cabaça em formato alongado). Nesta pesquisa, encontramos trompetes em diferentes tamanhos, todos apresentam adornos diferenciados, porém, as peças que compõem o trompete são sempre similares. São também conhecidos como buzinas e possuem timbre médio.



Figura 29 - O trompete maior Canela Apanyekrá: Em uma das extremidades o orifício para sopro e na outra o chifre de boi, fixado com o próprio fio que envolve o cabo. Como adorno, encontramos alguns fios revestidos de miçangas que conduzem a arranjos de cordéis de algodão (Acervo da Associação Carlo Ubbiali /Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 30 – Detalhe do Pavilhão do Trompete maior Acervo da Associação Carlos Ubbiali/Foto: Pedro Paulo C. Moura)

O trompete menor apresenta tubo revestido com fibra de buriti e adorno plumário. O pavilhão também pode ser de cabaça em formato alongado.



Figura 31 – Trompete menor Canela Rankokamekrá: Com revestimento de fibra de buriti e adorno plumário (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 32 – Trompete menor Canela Apanyekrá: Com revestimento decorado de fibra de buriti (Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura).



Figura 33 – Trompete menor Canela Rankokamekrá: Com pavilhão de cabaça. (Acervo da Casa de Nhozinho de São Luís/ Foto: Pedro Paulo C. Moura)

O trompete transverso dos Krikati não foge à regra Timbira.

Figura 34 – Trompete Krikati: Indivíduo Krikati em posição de execução. Trompete sem adorno (Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros).



a) Trompetes Retos

Encontrados entre os Urubu-Kaapor, apresentam uma única peça em madeira oca afunilada e com apenas dois orifícios; um em cada extremidade. Este instrumento apresenta sonoridade grave.

Figura 35 – Trompetes Urubu-Kaapor: De tamanhos variados, os trompetes Urubu-Kaapor são revestidos por fibra vegetal, podendo ou não ser tingidos com a coloração do jenipapo (Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura).



4.2 Os Cantos

Os cantos dão o tom dos rituais, ou festas, como caráter religioso ou lúdico. O cantar possui ligação direta com os mitos e crenças. O cantor de destaque, geralmente um dos mais velhos, garante a perpetuação da tradição, não só nos rituais, mas, também, em outras atividades dentro da sociedade.

) O Canto Tupi

O canto dos povos Tupi do Maranhão, especialmente em rituais, se apresenta com certa formalidade e divisões de gênero. Aos homens cabe a função de cantar a letra num timbre mais grave, característico do timbre masculino, enquanto as mulheres complementam a melodia em intervalos, numa espécie de solfejo, onde se destacam os agudos. As canções são executadas a partir de um refrão que dá o mote para o restante da canção numa melodia similar e em um único compasso. Em geral as peças são longas, sem tempo estipulado para cada uma e abertas à improvisação. Entre os Tupi é comum que todos participem dos cantos, mesmo durante os rituais de iniciação.

As composições são percebidas, sonhadas, inventadas, obedecendo a estilo e mito, como destaca Samain (1988, p. 3), sobre os Urubu-Kaapor:

Os cantos dos Pajés, por sua vez, deverão nos lembrar que a distância que nos separa dos deuses e dos espíritos dos mortos, povoando este mundo intermediário, é a de uma música, um canto. Um canto e uma música, é verdade, que devem evocar, tanto quanto serem escutados. Eis o papel do xamã, este vidente que, de noite, chama e interpreta os sons da luz.

Essas composições, por serem de povos tupi, não se diferenciam dos cantos Tenetehara. Não são fechadas nem finalizadas. O aprendizado das canções está relacionado à formação do cantor que se dá no ritual de iniciação masculina. No entanto, os jovens aprendem a cantar sem formalidades; ao participarem de vários ritos e festas, os indivíduos assimilam canções e as reproduzem ao longo da vida.

Vejamos o que diz Zannoni (1999, p. 73) sobre o ritual de iniciação Tenetehara:

Há sempre um cantor que inicia o canto; antes, ele o ensaia em voz baixa e cadencia-o com o maracá, a fim de que os outros cantores peguem o ritmo certo; depois ele inicia com um tom forte de voz, balançando o maracá e

dançando. Os cantos são sempre divididos em versos iguais, os quais, por sua vez, são divididos em três partes acompanhadas pelo desenvolvimento da dança. Durante a primeira parte do verso os cantores não saem do lugar. Seguem o ritmo da cantiga com o maracá, batendo o pé direito no chão. (...) São cantos compridos nos quais varia somente a parte inicial, que é cantada pelo cantor e repetida por todos os outros, e seguida pelo refrão, igual durante todo o canto. As mulheres cantam em falsete, acompanhando o canto por trás dos homens e com um tom de voz uma oitava acima do canto dos homens, acompanhando o seu canto com os monossílabos: “eh, he, ahe”.

Somente os cantores, encarregados do ritual, podem puxar o canto e e dar início à cerimônia. Para poder ter tal privilégio, cada rapaz da tribo precisa passar por um ritual de iniciação, que lhe dá o direito de, também, usar o maracá:

O maracá é que distingue o homem comum de um cantor. De fato, somente quem já passou por esse ritual de iniciação, pode usar esse instrumento que é considerado a voz dos espíritos. Por isso é necessário preparar-se através do canto, porque, segundo a tradição, a primeira vez que a pessoa o pega, sente um choque, e por isso deve estar preparado psicologicamente (ZANNONI, 1999, p. 77).

Há também outra atmosfera que envolve, dentro dos ritos, o canto: a dança. Esta se apresenta em toda a execução da peça. A exemplo da festa iniciação dos rapazes Tenetehara, que dançam em pares com as moças, o cantar sempre é marcado pelo ritmo do maracá e da dança. Isso não significa dizer que só exista canto durante o rito ou festa. Raramente, o canto também pode ser percebido no cotidiano da aldeia, sem preocupações ritualísticas.

) O Canto Jê/Timbira

Os temas das canções Jê/Timbira também tratam, a exemplo do que ocorre entre os Tupi, de animais, plantas e de seres mitológicos, etc. O canto e a dança não é restrito aos rituais, mas serve também como diversão, e para consolidar a estrutura social. Destacamos períodos curtos de melodia para cada canção.

Nos cantos timbira, não há divisão vocal dos sexos; as mulheres cantam as mesmas melodias e palavras que os homens, como foi destacado na Festa do Esteirão (Wu'Tu) dos Krikati. Em determinado momento, os homens, dentro de um círculo formado só por mulheres dançam e cantam, porém, apenas um executa o maracá: o cantor. As mulheres, enquanto cantam, executam uma dança somente com o movimento corporal e levantando os calcanhares, ora jogando os braços para

frente. Em seguida, partem dançando; mulheres à frente, homens atrás, frente a frente. Neste momento, as mulheres continuam cantando a mesma canção, enquanto o cantor começa a gritar palavras sem melodia.

Em outra ocasião, da mesma festa, os Krikati também executam uma canção, uma espécie de coro, ritmada pela dança, sem o uso de instrumentos percussivos. As notas executadas dão a sensação de harmonia coral. Cada peça é alternada com o apito que anuncia início e fim da canção.

O povo Krikati, como todos os Timbira, é muito festivo. Numa oficina sobre os cantos indígenas, assim explicaram alguns Krikati presentes: “normalmente somos acordados, na madrugada, pelo maracá do cantor que convida as pessoas a cantar e dançar até o amanhecer”.

Entre as cantos timbira fica bem claro que não existem divisões vocais (masculinas e femininas), quando executadas em grupo. No entanto, as mulheres executam a melodia em notas mais agudas, em determinados momentos, destacando certa harmonia coral. Os cantos individuais também são destacados, aproximando-se “repente” entre os cantores. Muitas peças são executadas sem acompanhamento percussivo. Nesses casos, a dança geralmente dá o compasso à canção.

Entre os Canela percebemos uma situação bastante similar. Em rituais, é comum a execução dos cantos através de um círculo formado por homens e mulheres, no qual alguns cantores, ao centro, dançam e puxam o canto. Entre os Timbira, destacamos a valorização das formas circulares de dança acompanhadas pelo canto. Também são encontrados, em maior número, os maracás ou outros instrumentos percussivos, bem como aerofones.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música para as sociedades indígenas, constitui-se num dos aspectos mais visíveis e importantes para a identidade cultural de um povo, principalmente no que diz respeito a ritos e festas. Trata-se de uma parte de todo o universo cultural dos povos indígenas. É a partir daí que podemos pensar a música indígena enquanto patrimônio cultural do nosso estado.

Sabemos que a principal ferramenta, para assegurar a preservação dessas manifestações enquanto patrimônio é o tombamento, que também se dá para os bens imateriais em diversas esferas do poder público. Não pretendemos aqui deixar de fora todas as outras manifestações artísticas indígenas. Porém, a música, enquanto elemento fundamental para as sociedades indígenas, merece o devido destaque dentro desse contexto.

Achamos importante, também, não folclorizar a arte indígena e não torná-la mero produto de consumo. Poderíamos pensar em espaços de comunicação, como museus e casas de cultura que possam preservar essa imensa riqueza cultural. Não é tão difícil se pensar em um “museu da cultura indígena maranhense”, contando um pouco da história desses povos, seus mitos e tradições, ambientado pelos sons das flautas e maracás, algo que garanta ao público visitante o conhecimento de um pouco da cultura indígena do Maranhão. Estes espaços, além de servirem para a visitação, com suas exposições, se tornariam ótimas referências para pesquisas relativas ao tema.

Porém, sabemos que a principal “arma” para a preservação é a garantia dos direitos dos povos indígenas, ainda abalada por conflitos com fazendeiros exploradores de terras de determinadas regiões e projetos desenvolvimentistas do Estado.

Nesse sentido, preservar e apreciar as culturas indígenas do nosso estado, e especificamente a música, como uma das mais belas manifestações artísticas, poderá levar a divulgar sempre mais a cultura, bem como incentivar e oferecer importantes elementos de reflexão e apreciação das culturas imemoriais desse país.

REFERÊNCIAS

AYTAI, Desidério. A música como veículo de comunicação com o mundo paralelo. In: CARVALHO, S. M. S. de (et all.). *Rituais indígenas brasileiros*. São Paulo: CPA, SCI, Prefeitura Município de São Paulo, 1999, p. 82-86.

BARRETTO, Margarita. *Turismo e legado cultural: as possibilidades do planejamento*. São Paulo: Papirus, 2003.

BARROS, Maria Mirtes dos Santos e ZANNONI, Claudio. *Povos Indígenas no Maranhão: exemplo de resistência*. São Luís: CIMI, 1988.

BARROS, Maria Mirtes dos Santos. *WU'TÚ: O processo ritual artístico (re)criador da etnicidade krikati*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UNESP, Araraquara (SP), 1999.

BASTOS, Rafael de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: UFSC, 1999.

CARVALHO, Fernanda. Oheokoti: A cerimônia dos xamãs Terena. In: CARVALHO, CARVALHO, S. M. S. de (et all.). *Rituais indígenas brasileiros*. São Paulo: CPA, SCI, Prefeitura Município de São Paulo, 1999, p. 110-114.

CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. Jurupari: *Estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.

CIMI. Outros 500: *Construindo uma nova história*. São Paulo: Salesiana; Brasília: CIMI, 2001.

COELHO, Elisabeth Beserra. *Cultura e sobrevivência dos índios no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 1987.

CUNHA, Danilo Fontes Sampaio. *Patrimônio Cultural: Proteção legal e constitucional*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

DA MATTA, Roberto. *Você tem cultura?* Disponível em: http://www.arq.ufsc.br/urbanismoV/artigos/artigos_mr.pdf, acessado em 16 de Abril de 2008.

<http://www.cimi.org.br/>, acessado em 23 de Junho de 2008.

KABOURKOVÁ, Kateřina: *As origens da música brasileira*. Disponível em: http://is.muni.cz/th/64790/ff_b/BAKALARKA.pdf, acessado em 5 de Maio de 2008.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo: EDUSP, 1988.

RIBEIRO, Berta G. *O índio na história do Brasil*. São Paulo: Global, 1983.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas Brasileiras*: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Ed Loyola, 1986.

SAMAIN, Etienne. Os místicos: guerreiros Kaapor. In: *Kaapor*: Cantos e pássaros não morrem. Campinas: UNICAMP, MINC-SEAC, 1988. p. 2-3.

SANTILLI, Paulo. Ritos litúrgicos beneditinos entre os povos indígenas no Vale do Rio Branco. In: CARVALHO, S. M. S. de (et al.). *Rituais indígenas brasileiros*. São Paulo: CPA, SCI, Prefeitura Município de São Paulo, 1999, p. 130-147.

WAGLEY, C. e GALVÃO, E. *Os índios tenetehara*: uma cultura em transição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

ZANNONI, Claudio. *Conflito e Coesão*: O dinamismo Tenetehara. Brasília: CIMI, 1999.

ANEXOS

ANEXO A



Figura 36 - Índios Tenetehara em apresentação durante a Semana dos Povos Indígenas 2008 (Foto: Pedro Paulo C. Moura)



Figura 37 – Índio Canela tocando trompete transverso (Imagem: Júlío Azcárate)



Figura 38 – Índio Canela tocando flauta globular
(Imagem: Júlio Azcárate)



Figura 38 – Índio Krikati tocando maracá e cantando durante ritual
(Imagem: Júlio Azcárate)