9º ANO

ARTE – AULA 3

MÚSICA INDÍGENA

Proposta de Atividade:

REALIZE UM DESENHO ILUSTRATIVO. DEPOIS DE ASSISTIR O VÍDEO COM ATENÇÃO, VOCÊ IRÁ **IMAGINAR** QUE É UM DOS PORTUGUESES QUE CHEGARAM NO BRASIL PELA PRIMEIRA VEZ, E FORAM RECEBIDOS PELOS ÍNDIOS. EM RELAÇÃO À MÚSICA, COMO FOI ESSA RECEPÇÃO?

Que tipo de músicas cantavam?

E os instrumentos? Haviam?

Cantavam em roda?

Etc...

Seja criativo, coloque sua imaginação a serviço do desenho!

LEMBRE-SE DE ENVIAR A ATIVIDADE PARA O SEU PROFESSOR DE SALA. BOM TRABALHO!

A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO[1]

Willian Marcel Cordeiro Lentz[2]

RESUMO: Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

Palavras-chave: Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do "descobrimento" era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

[1] Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.
[2] Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: "*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*", discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

> Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens**.**

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriaram músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);

b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira.* Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm.

A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO[1]

Willian Marcel Cordeiro Lentz[2]

RESUMO: Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

Palavras-chave: Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do "descobrimento" era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

[1] Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.
[2] Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: "*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*", discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

> Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens**.**

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriaram músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);

b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

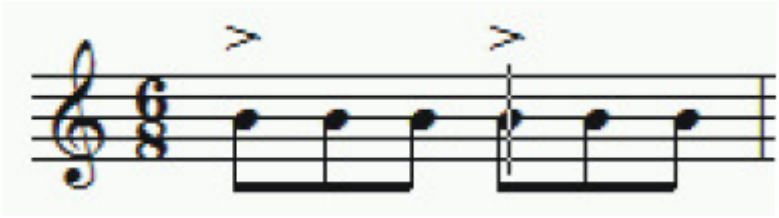
As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

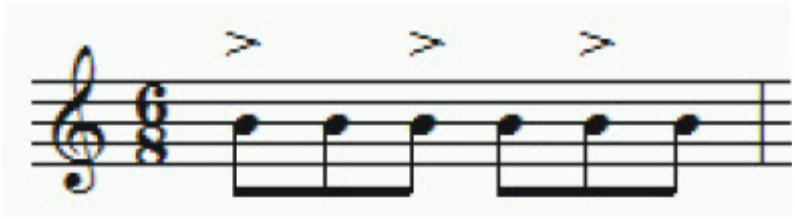
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira.* Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm.

ANEXOS

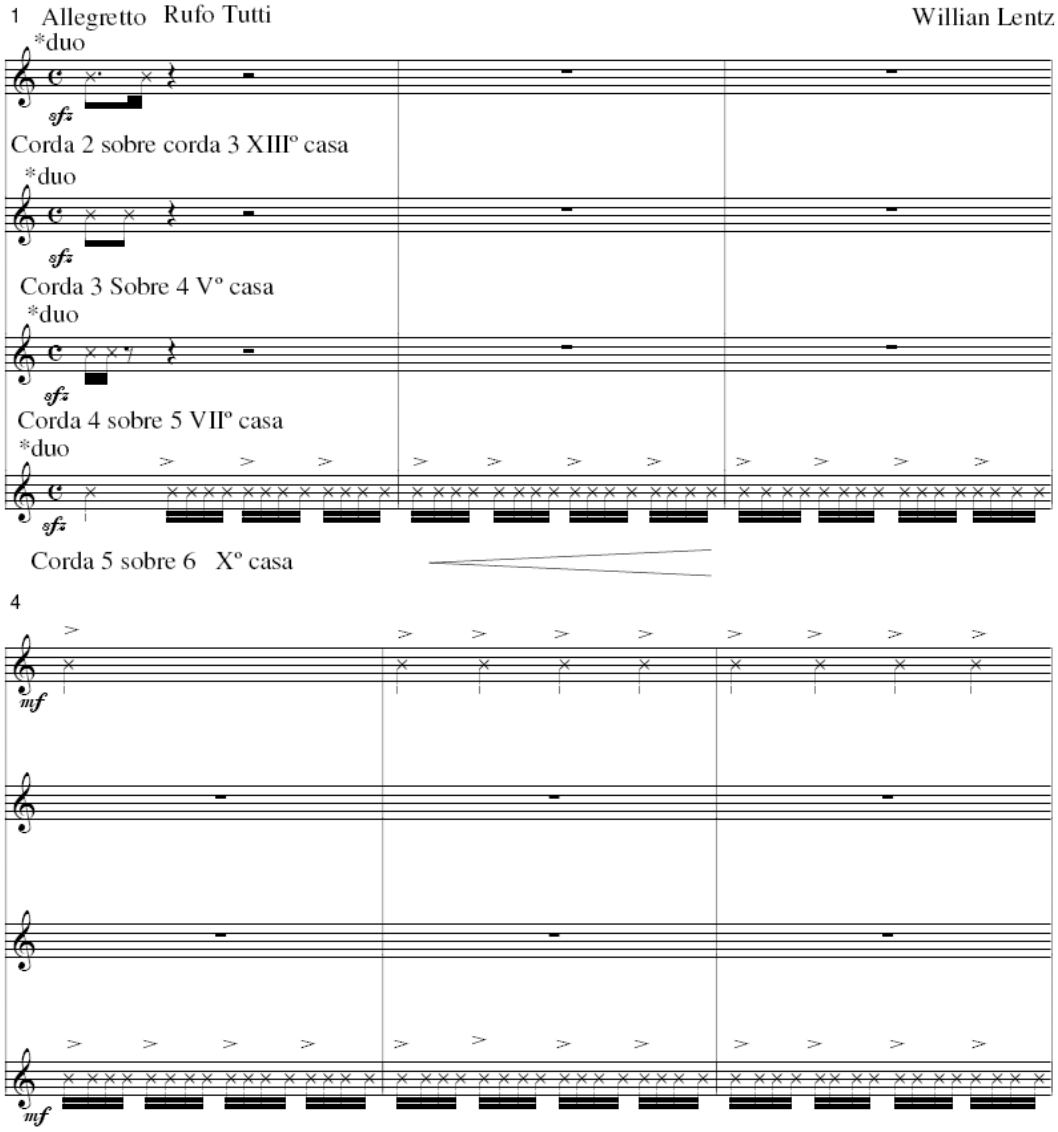
1. 

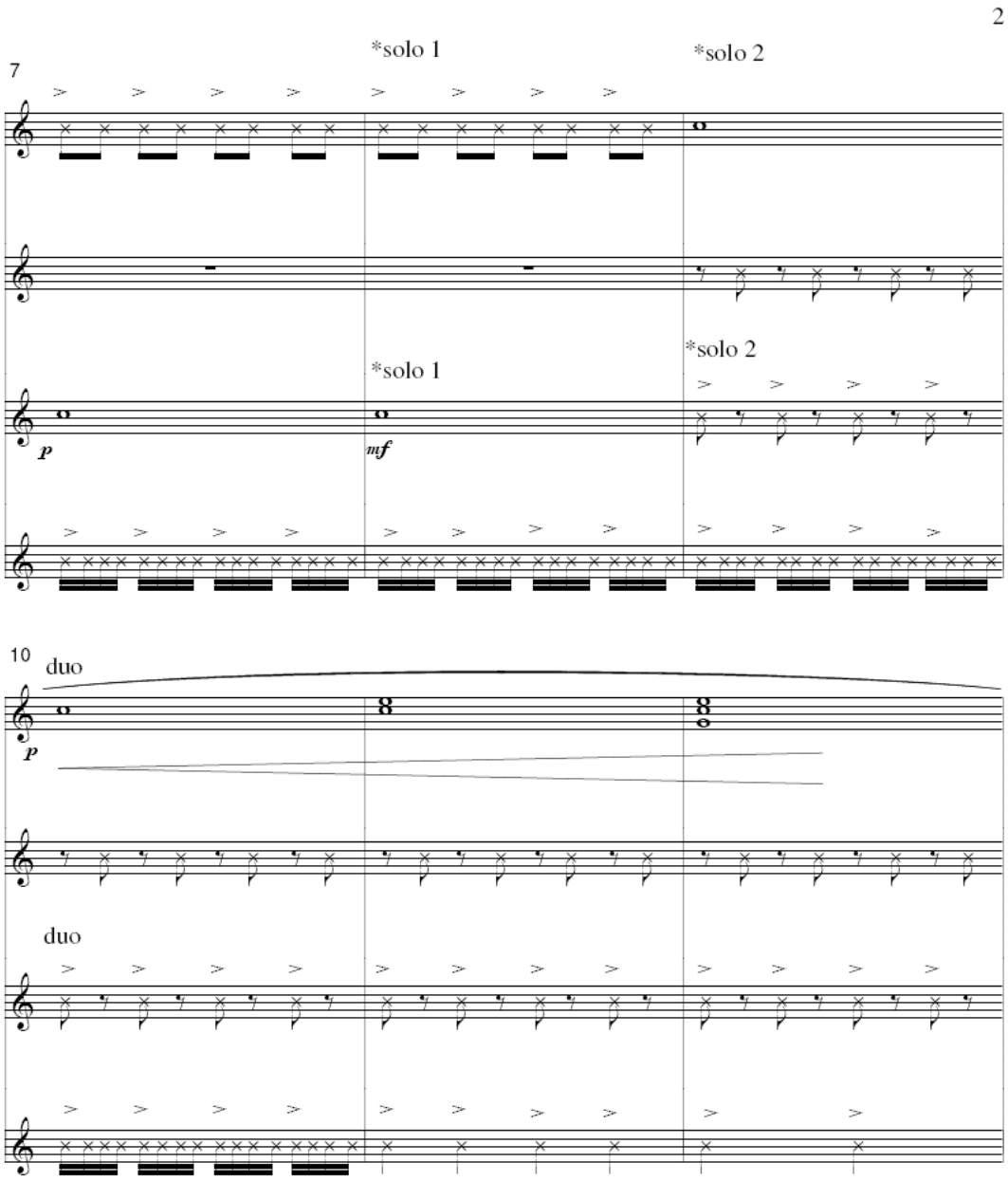
2. 

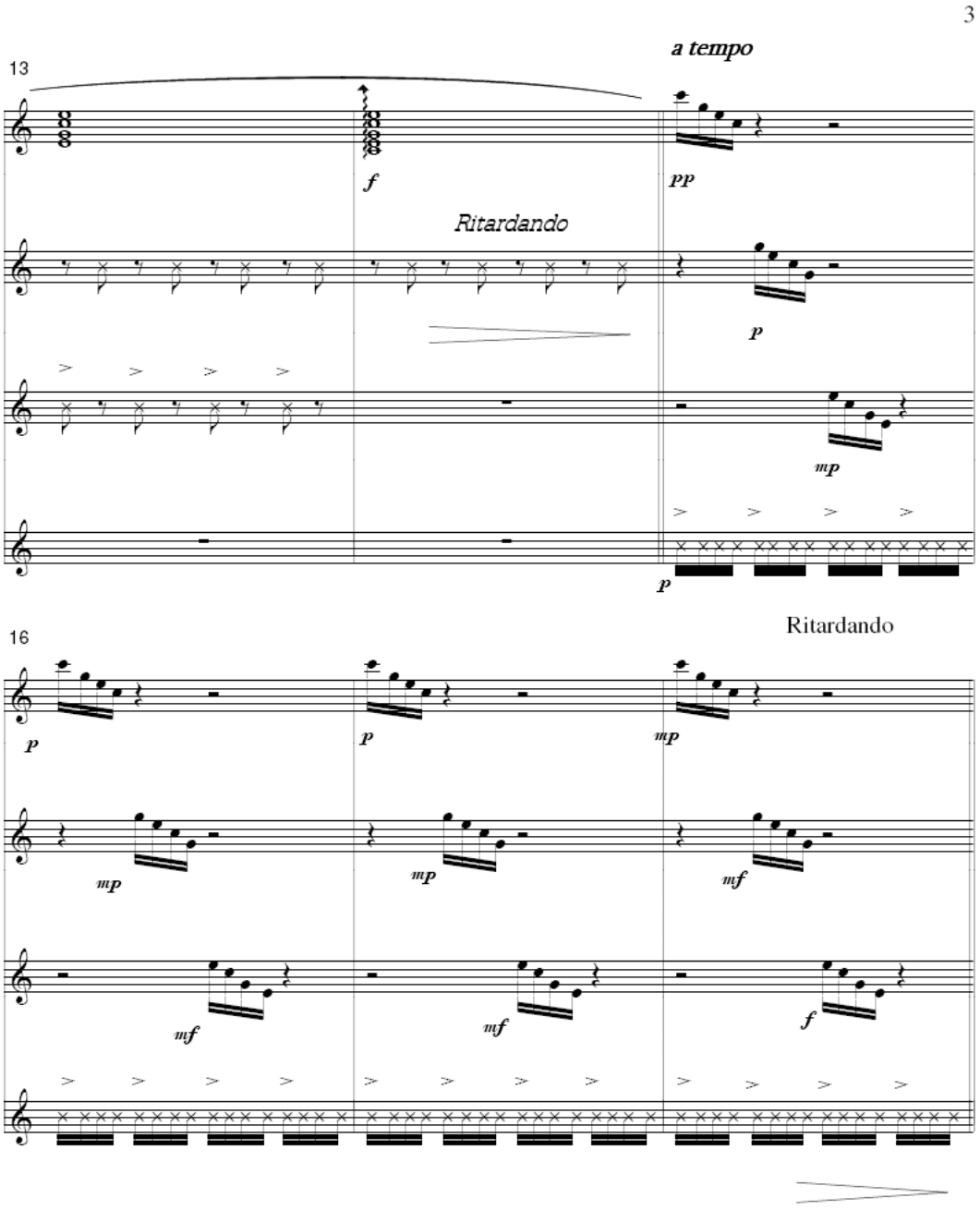
Tema e Variações sobre Étogo

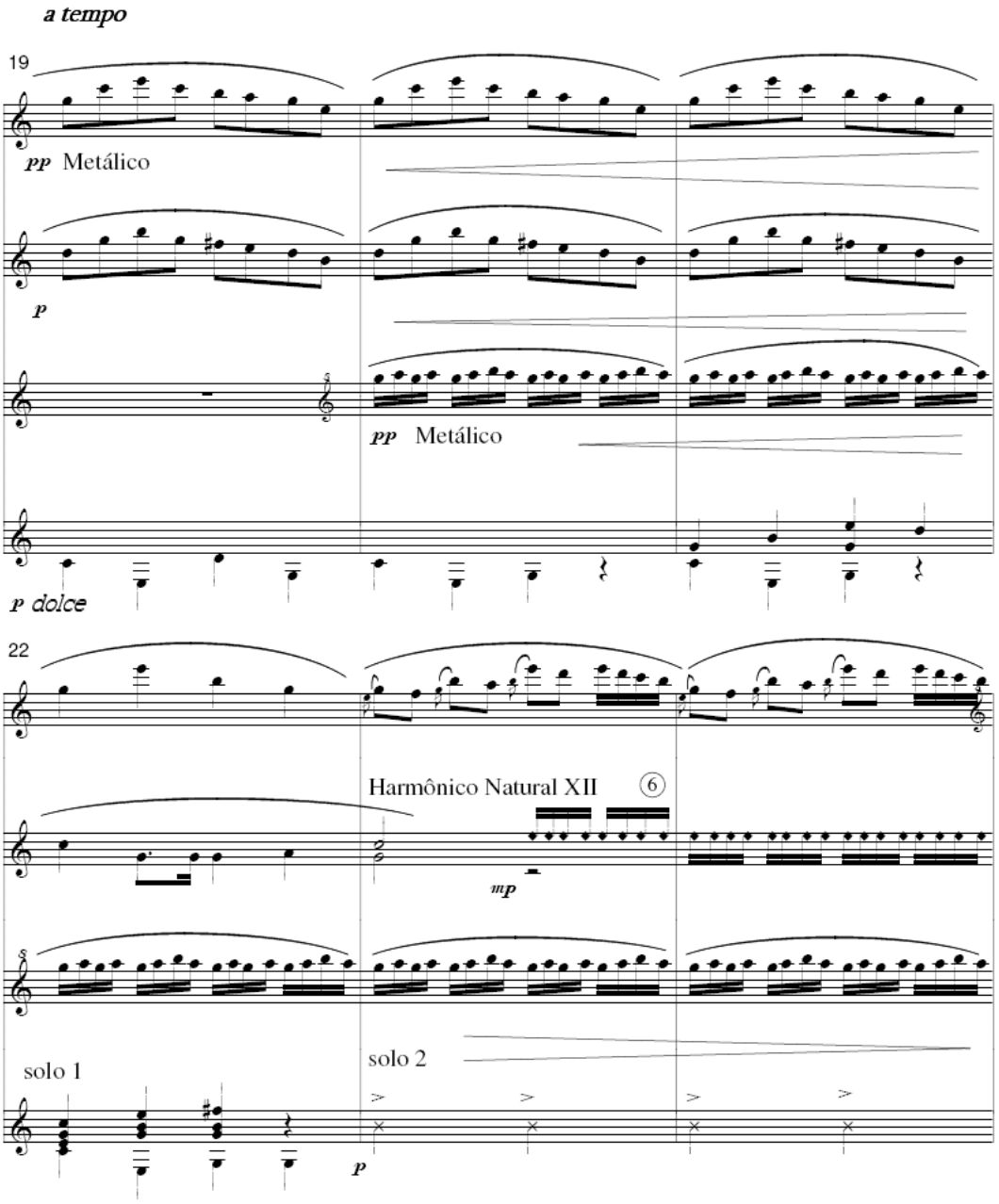
Prelúdio

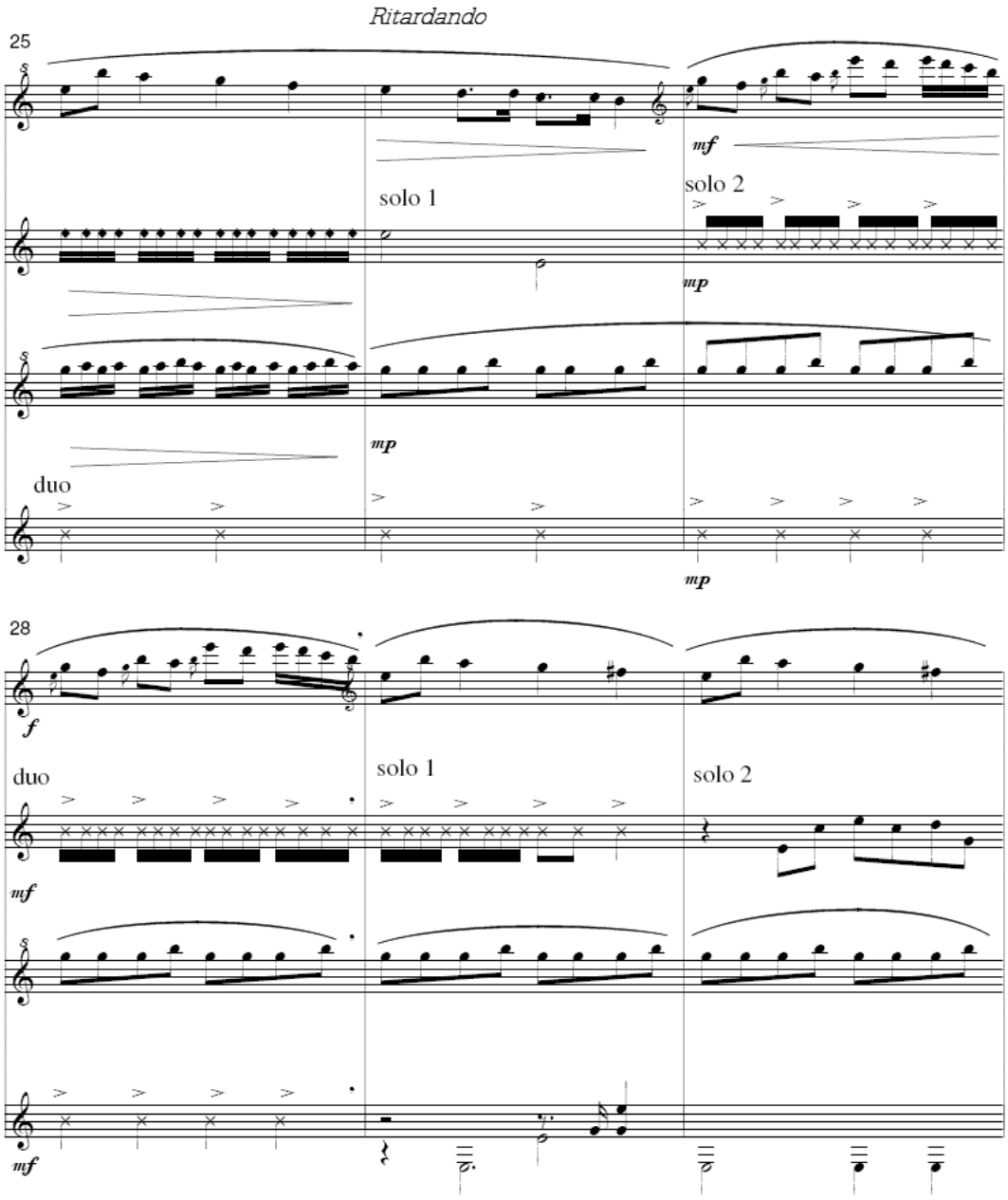
Parte 1

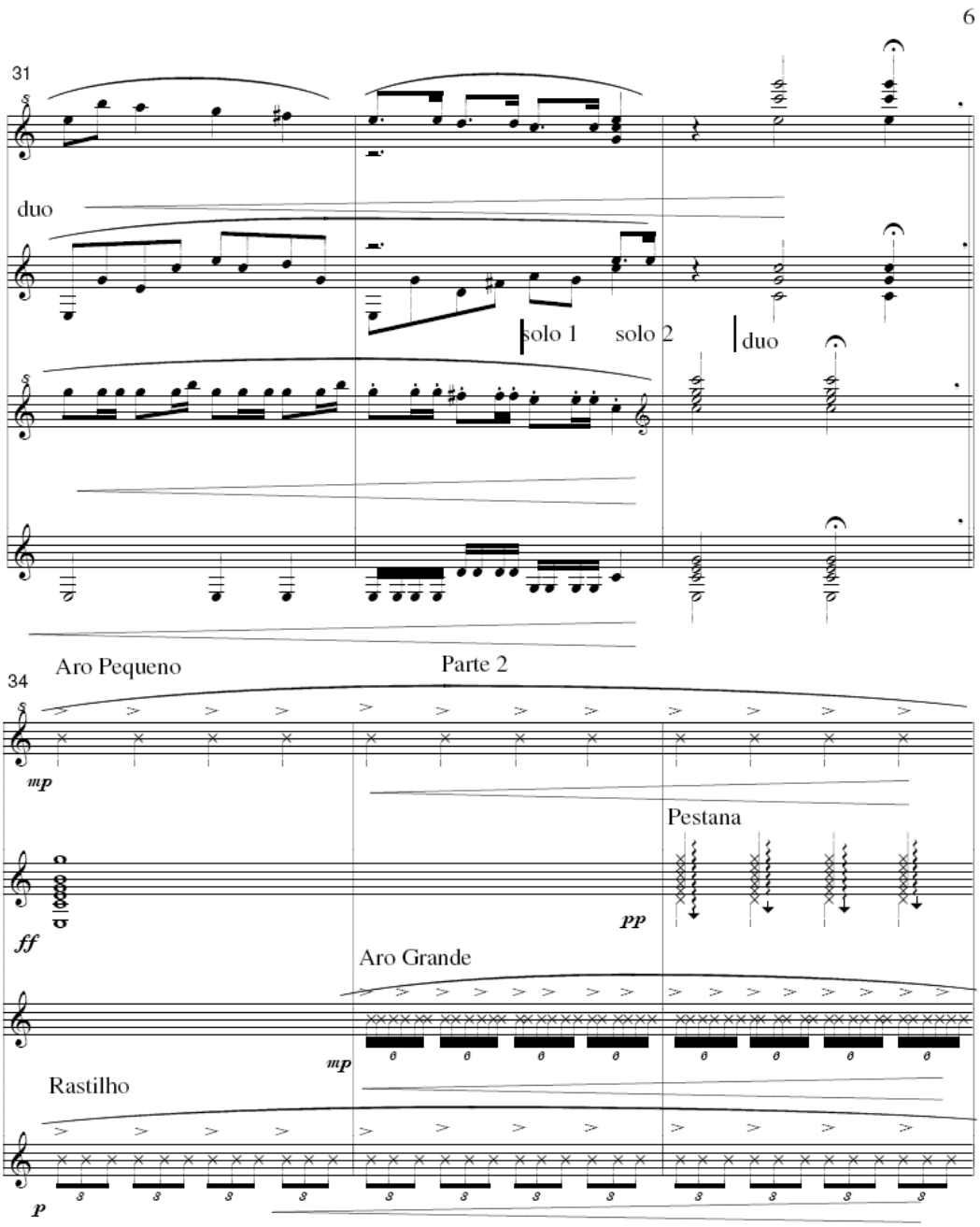


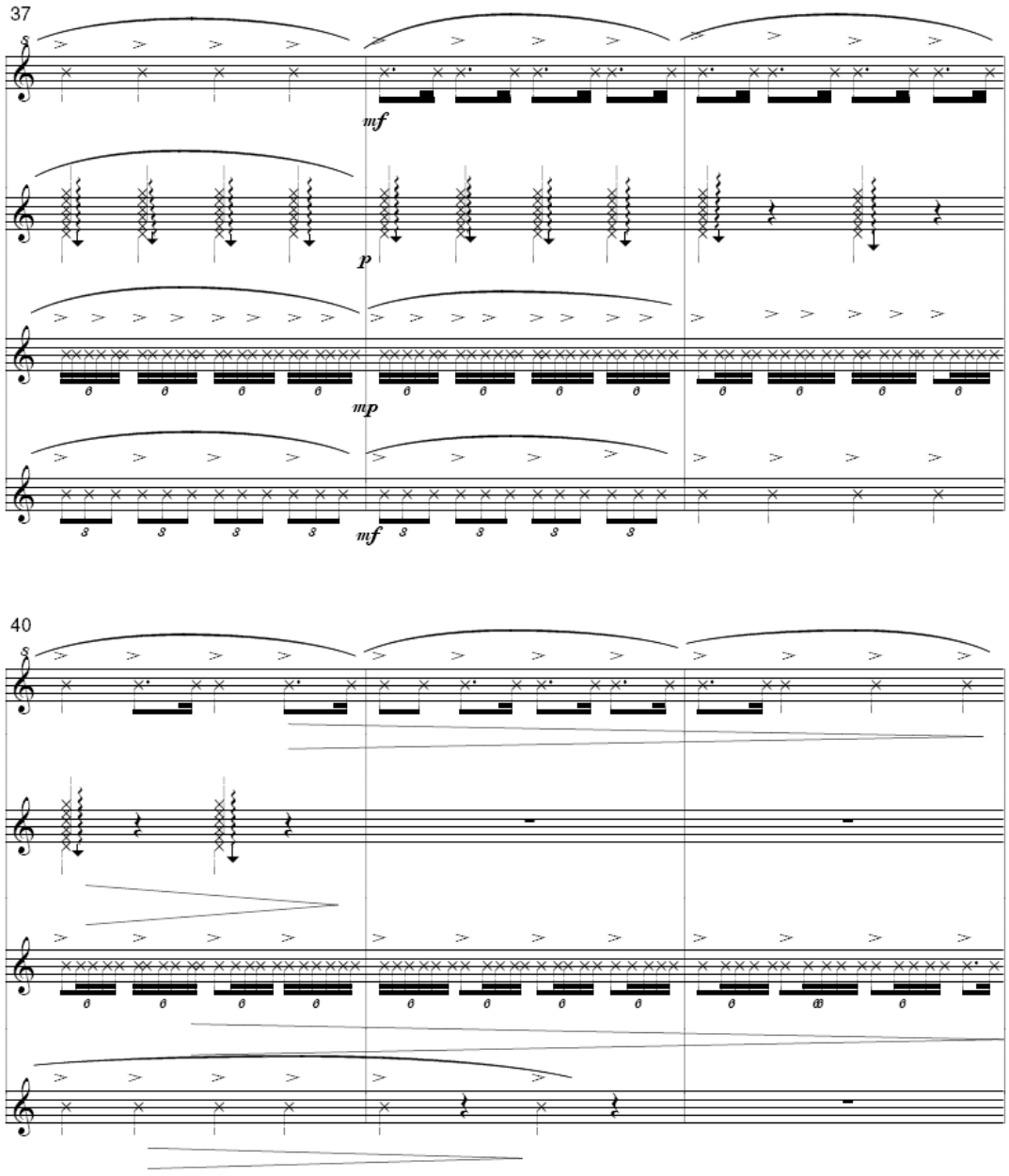

2
7
*solo 1
*solo 2
*solo 1
*solo 2
p
mf
10
duo
p
duo

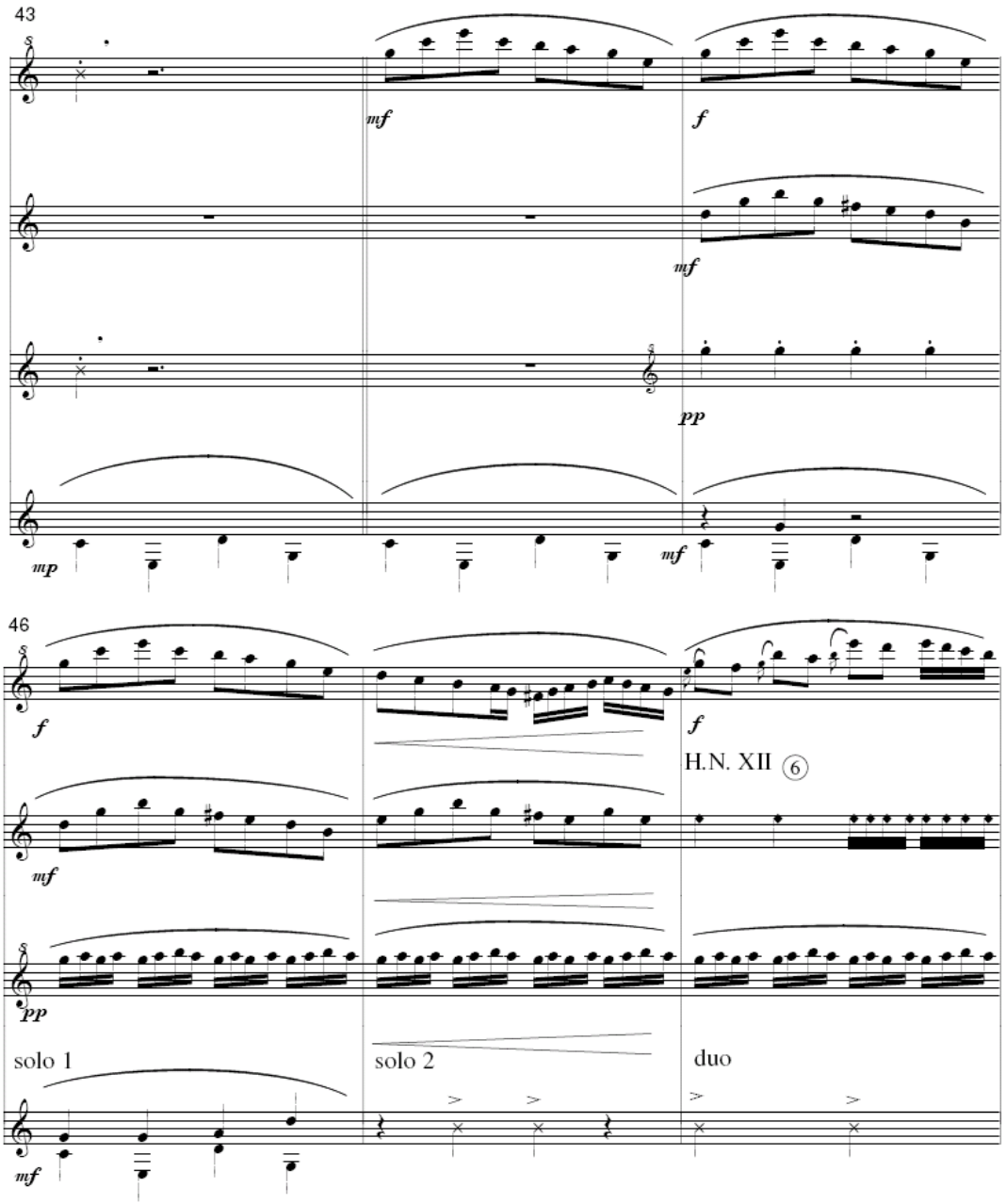

3
a tempo
13
f
pp
Ritardando
p
mp
p
16
Ritardando
p
p
mp
mp
mp
mf
mf
mf
f

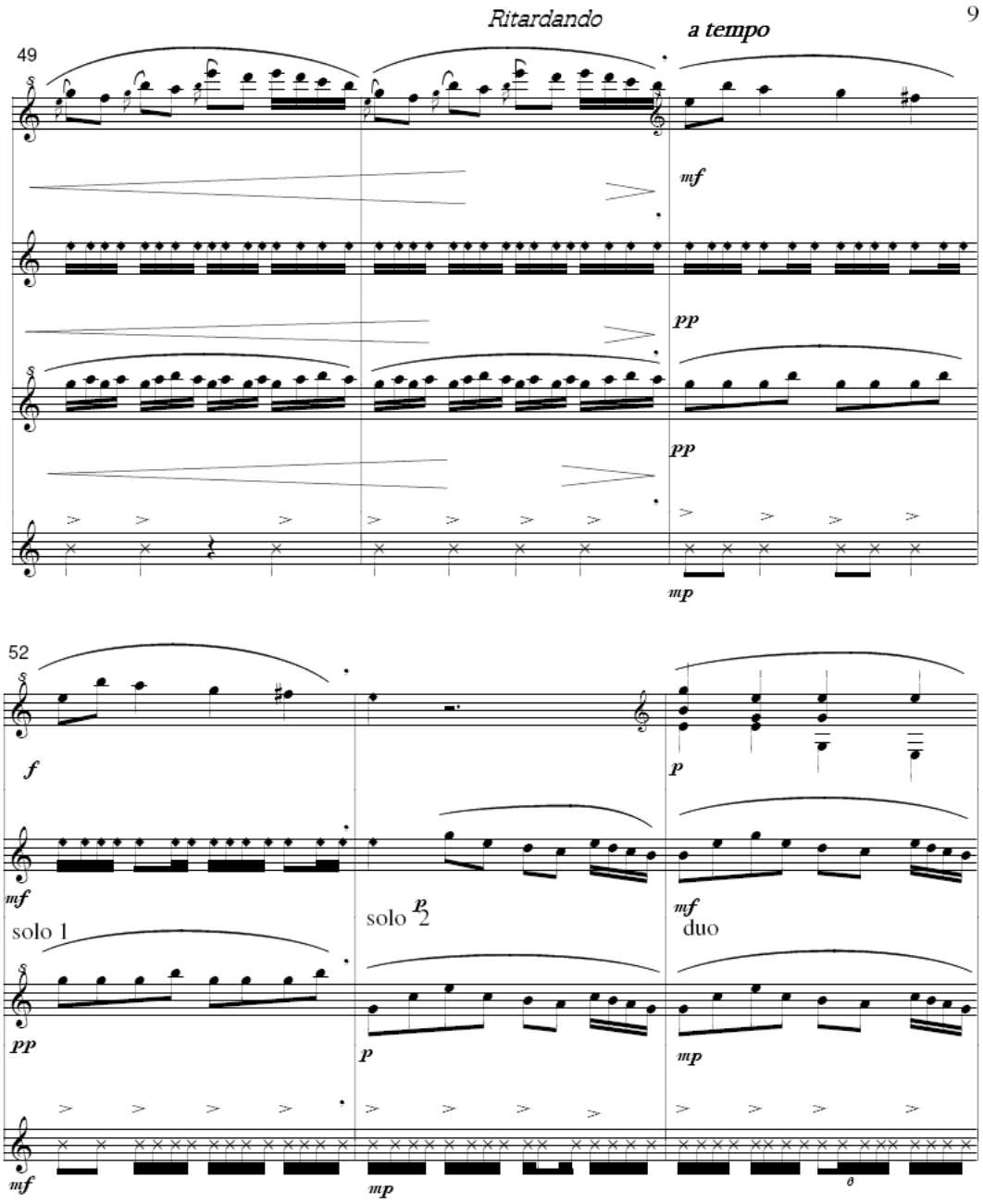

a tempo
19
pp Metálico
p
pp Metálico
p dolce
22
Harmônico Natural XII
6
mp
solo 1
solo 2
p

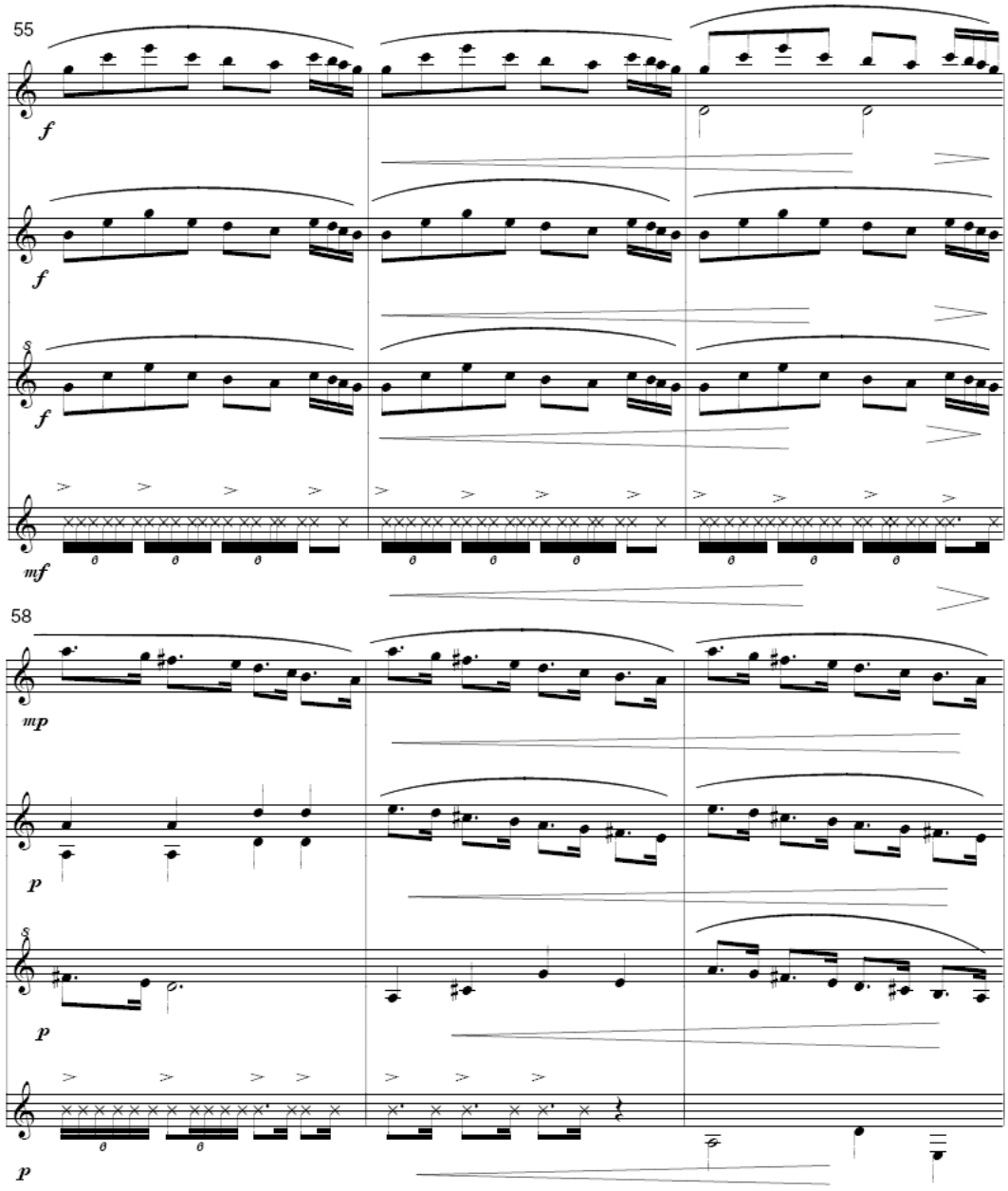

Ritardando
25
mf
solo 1
solo 2
mp
mp
duo
mp
28
f
duo
solo 1
solo 2
mf
mf

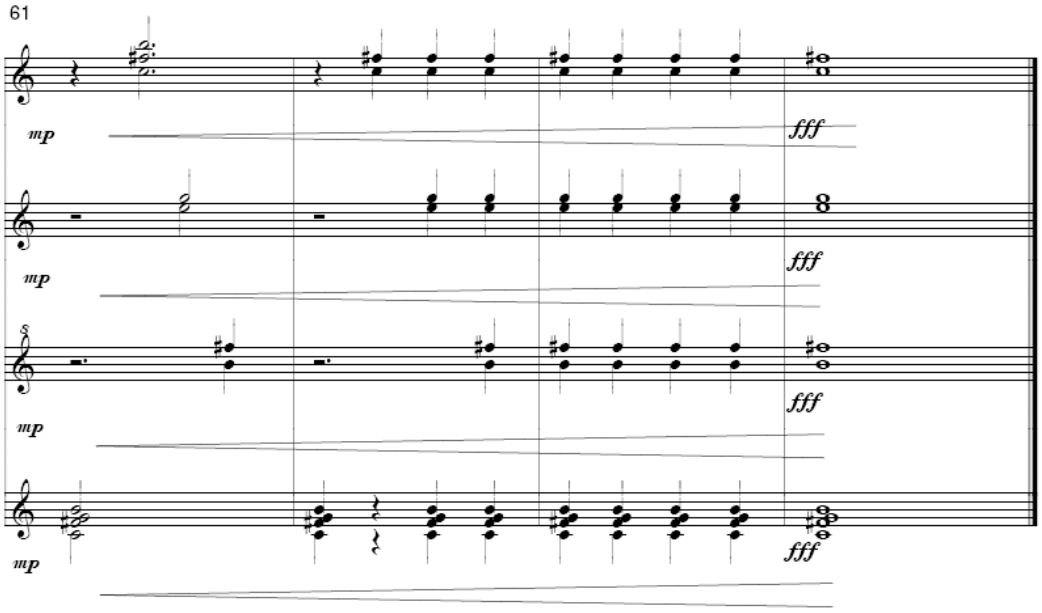

6
31
duo
solo 1
solo 2
duo
34
Aro Pequeno
Parte 2
mp
Pestana
ff
pp
Aro Grande
mp
Rastilho
p


37
mf
p
mp
mf
40


43
mf
f
mf
pp
mp
mf
46
f
f
H.N. XII 6
mf
pp
solo 1
solo 2
duo
mf


Ritardando
a tempo
9
49
mf
pp
pp
mp
52
f
p
mf
mf
solo 1
solo 2
p
duo
pp
p
mp
mf
mp

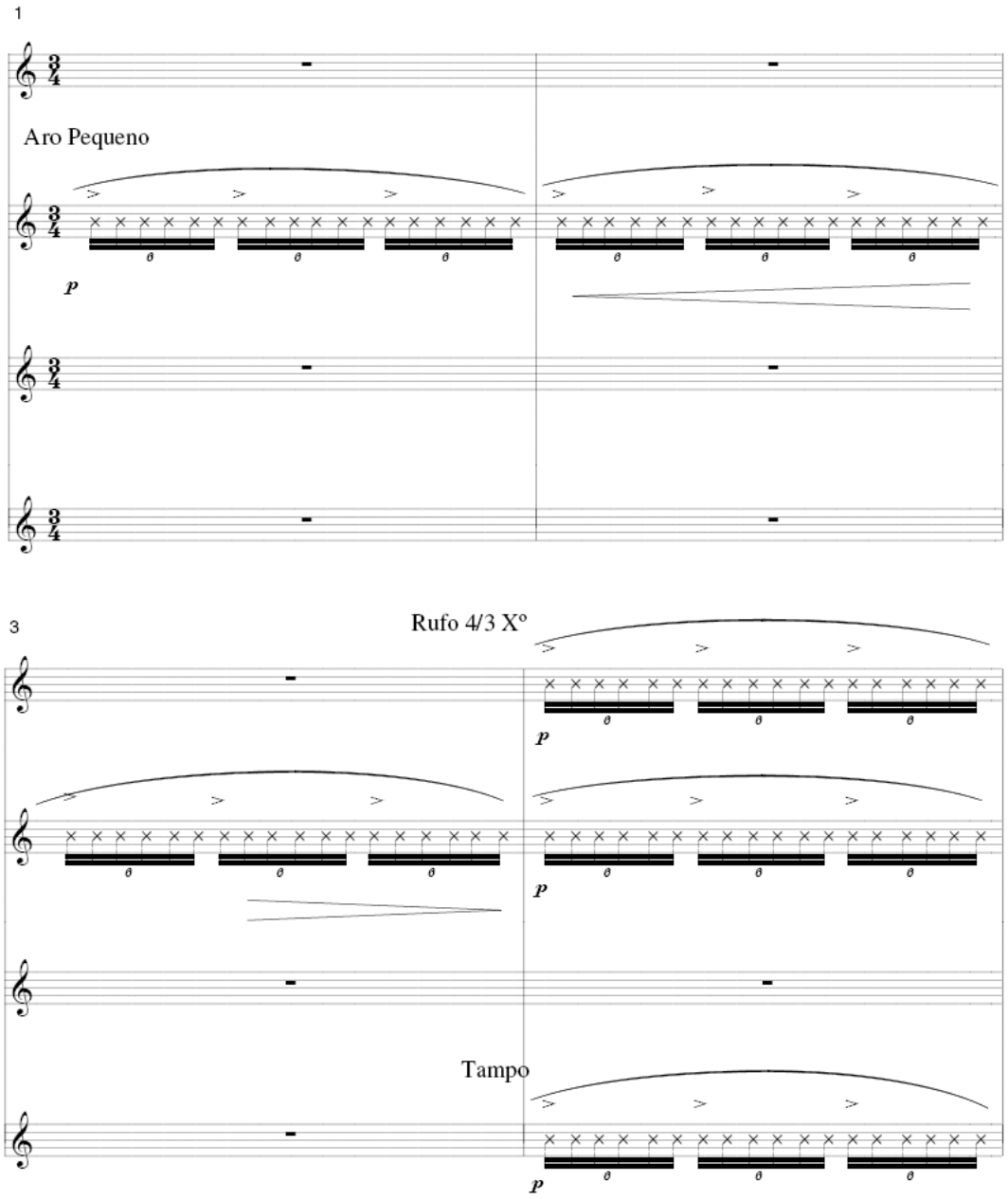

55
f
f
f
mf
58
mp
p
p
p

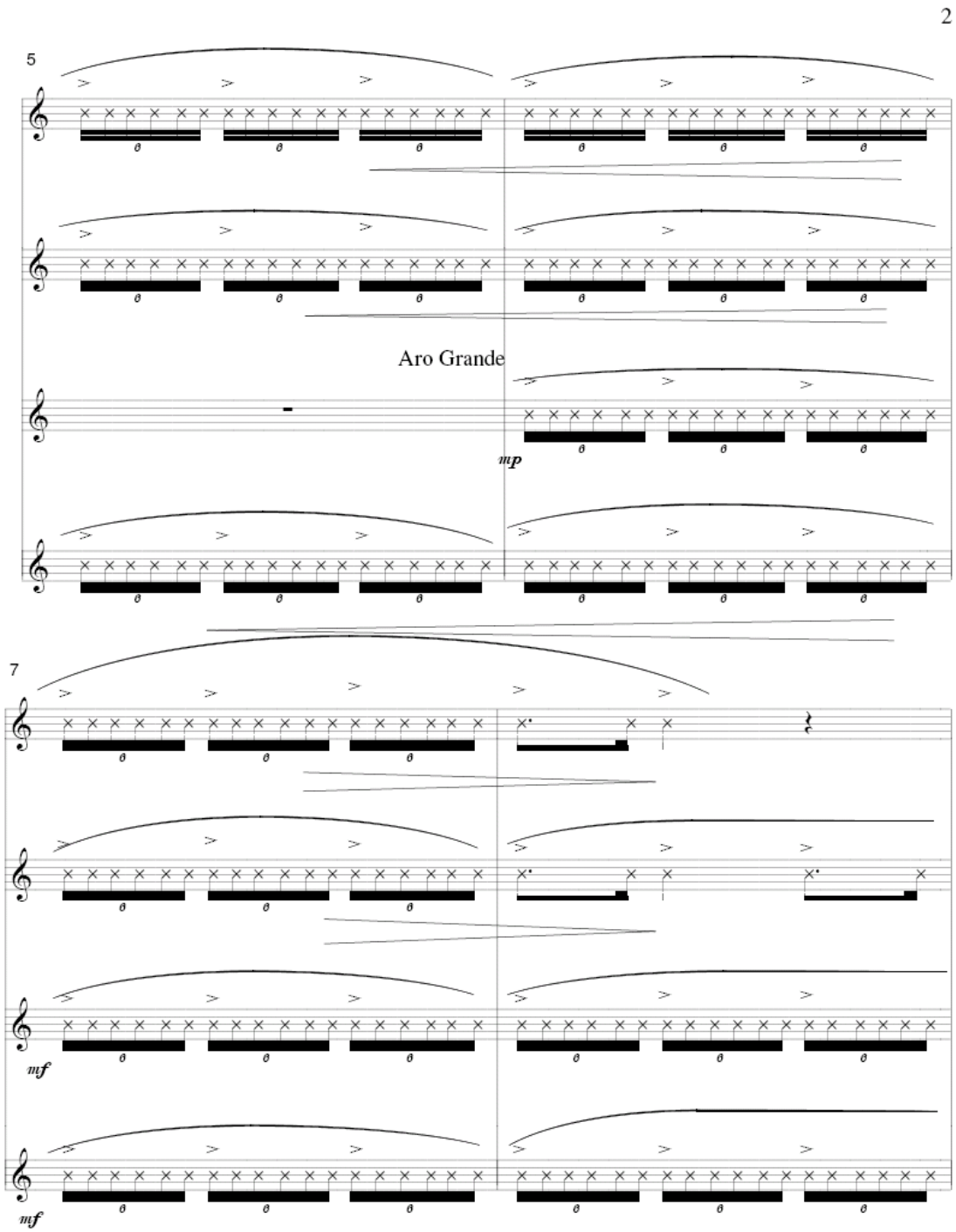

61
mp
fff
mp
fff
mp
fff
mp
fff

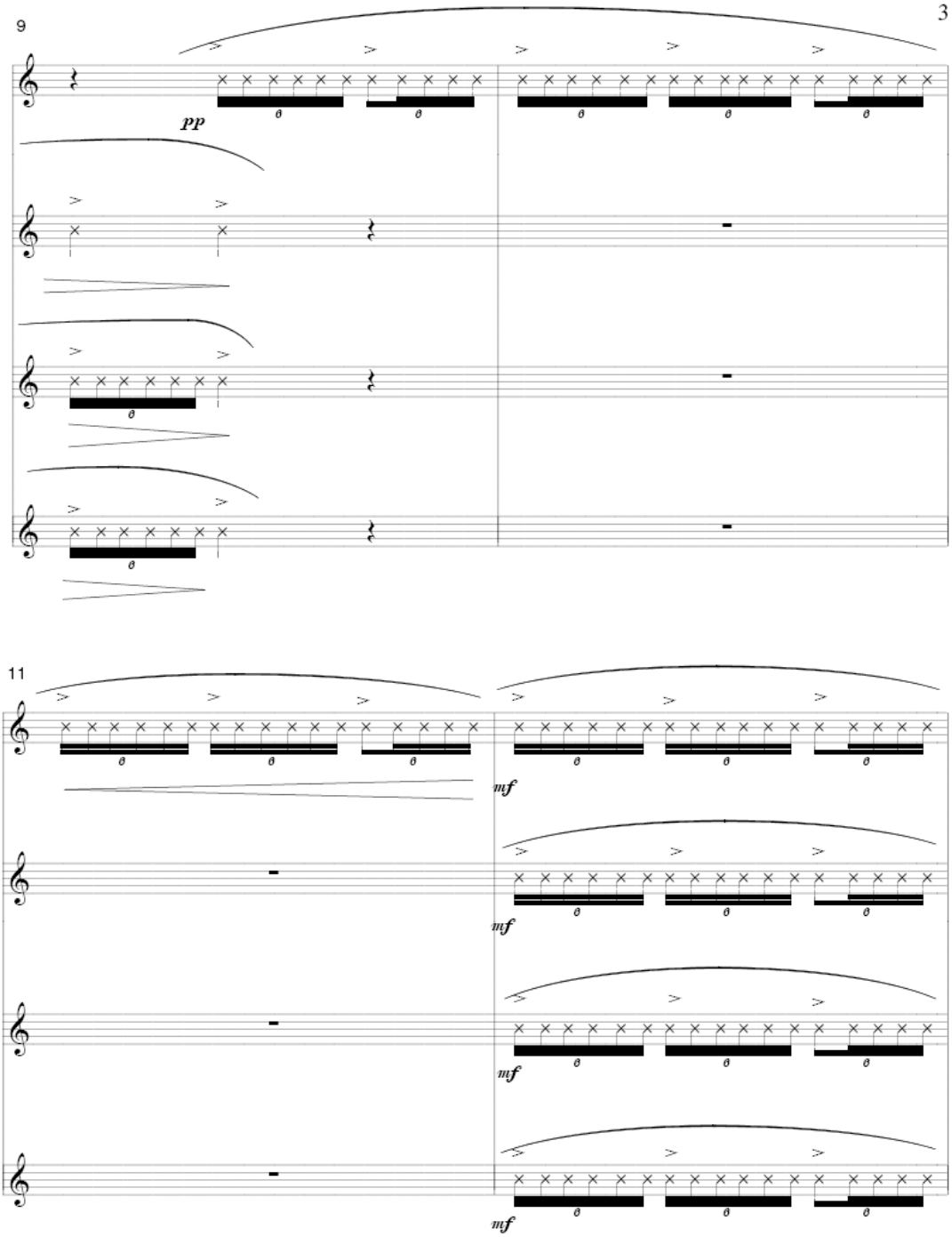
Chama-se o Capitão

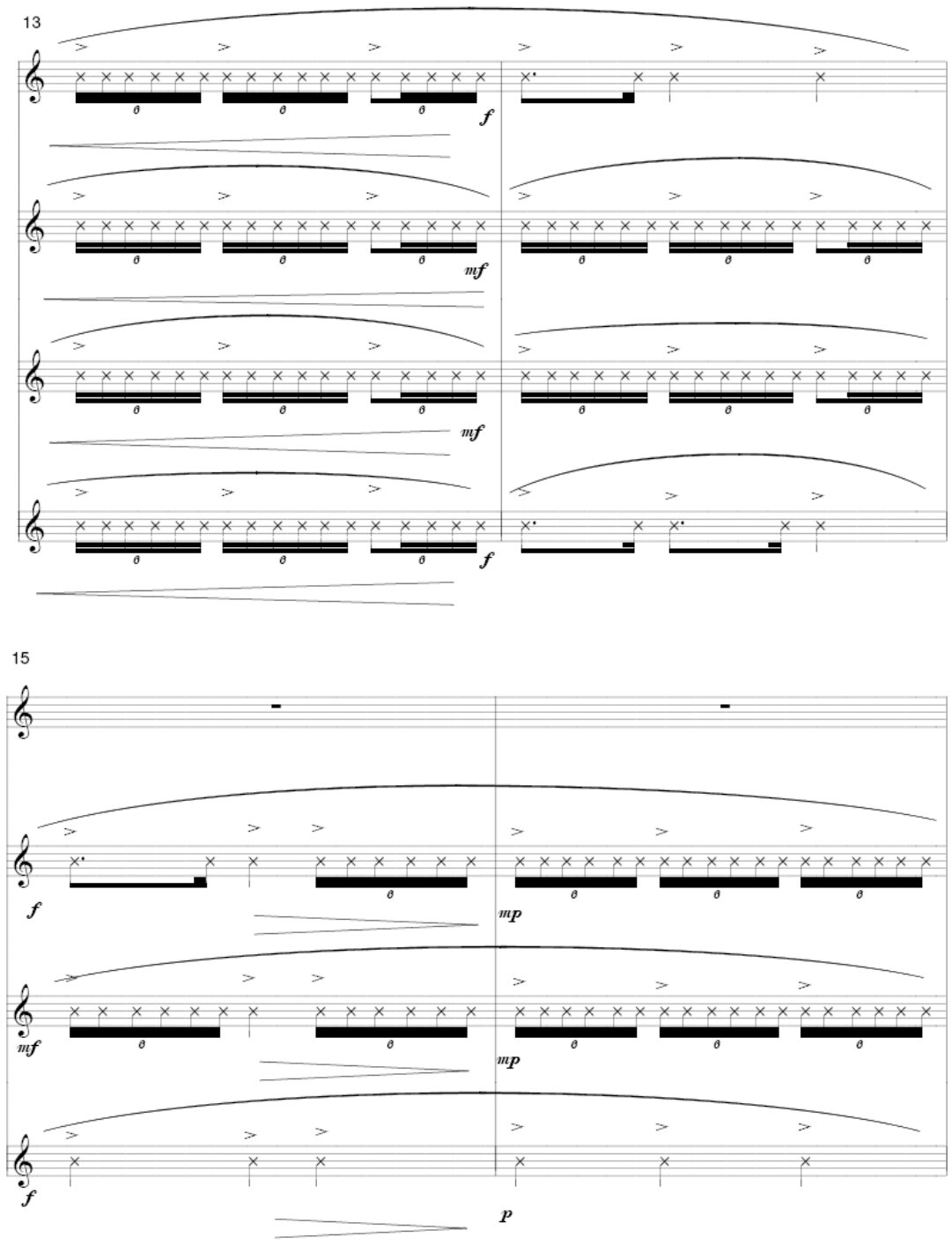
Allegretto

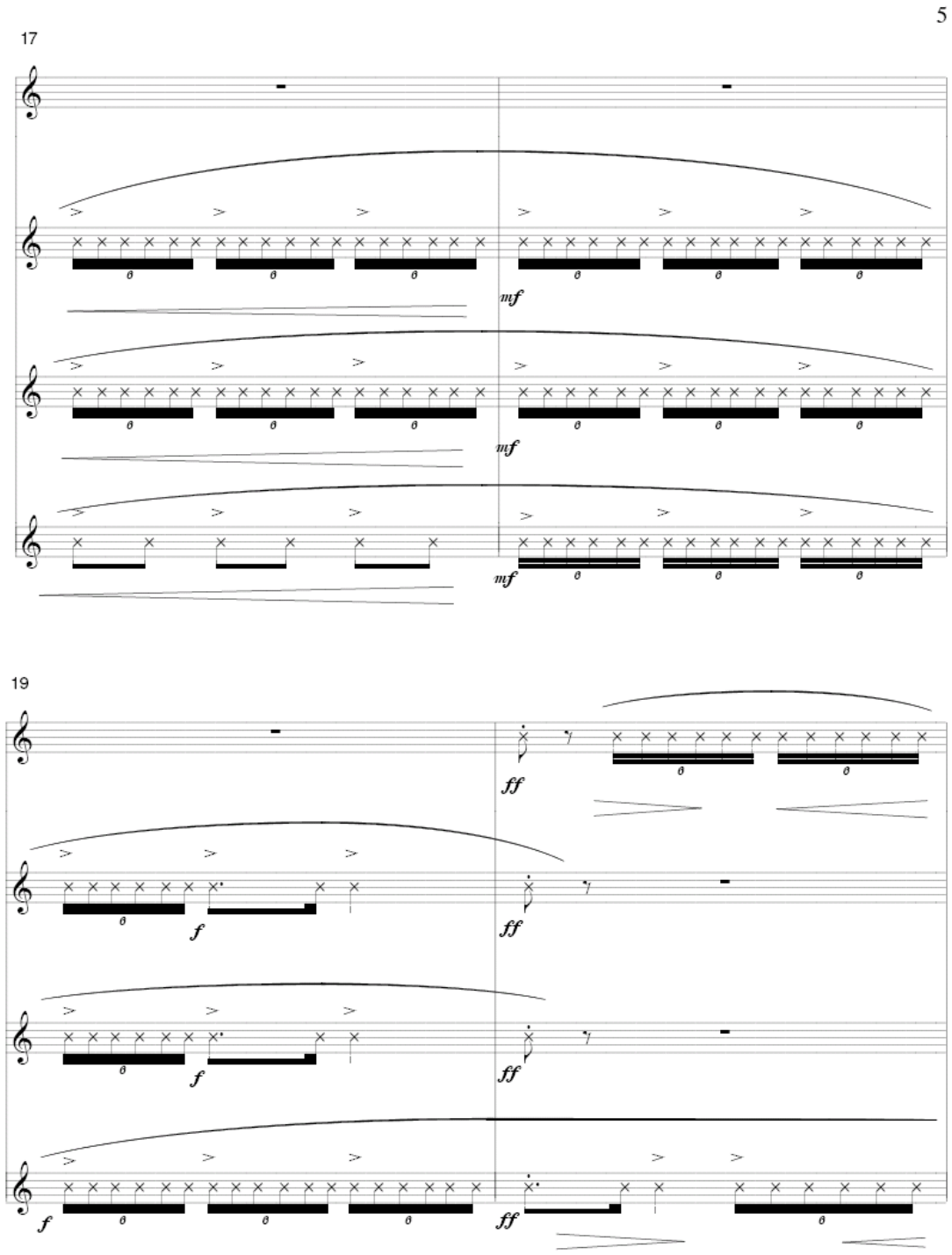
Willian Lentz

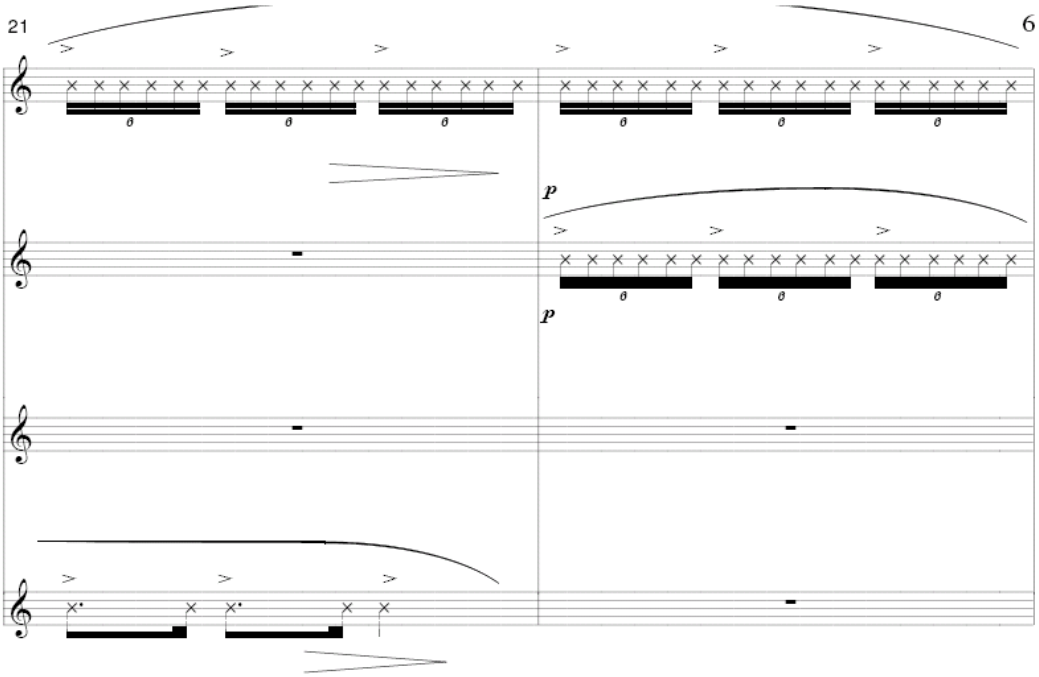


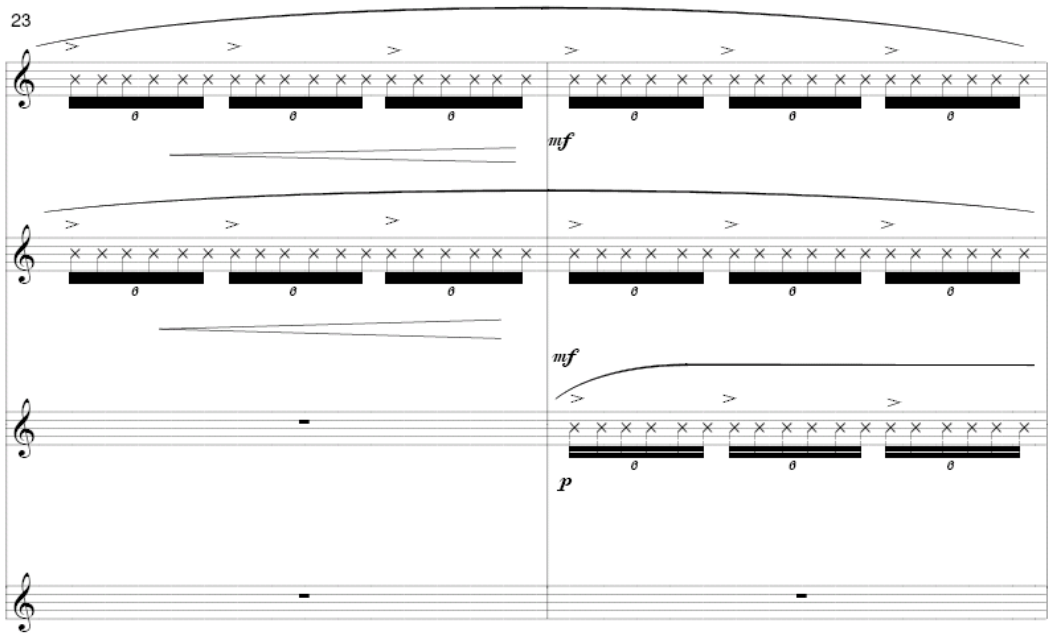

2
5
Aro Grande
mp
7
mf
mf

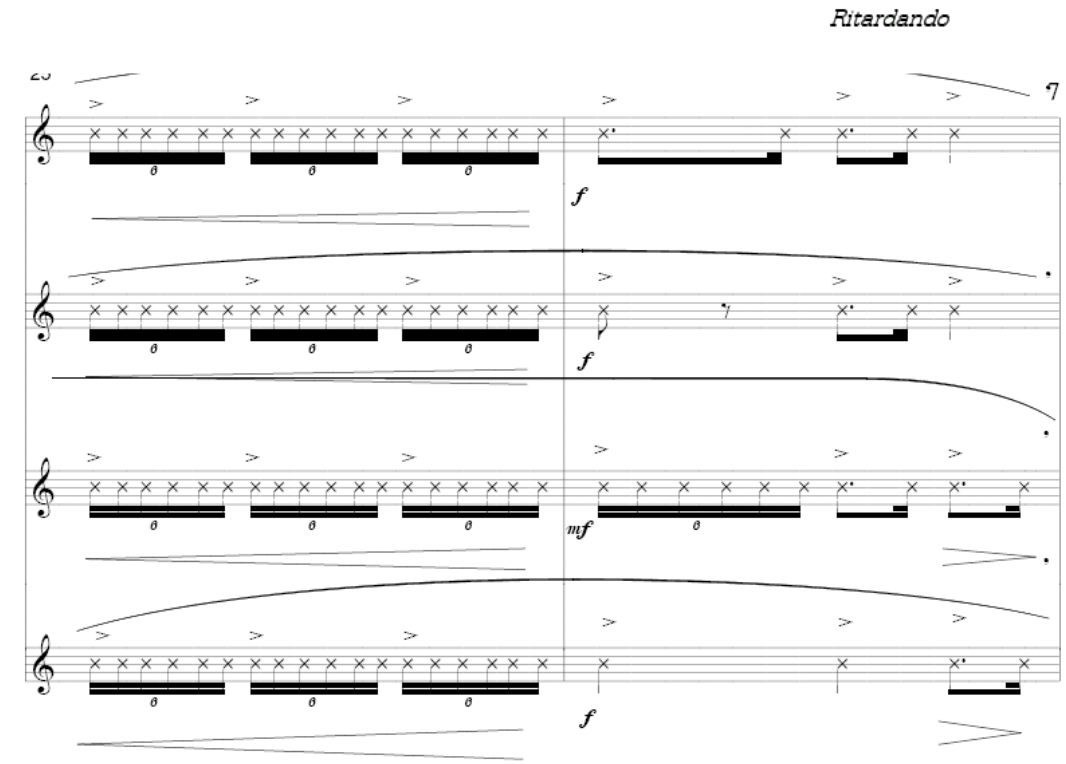

9
3
pp
11
mf
mf
mf
mf

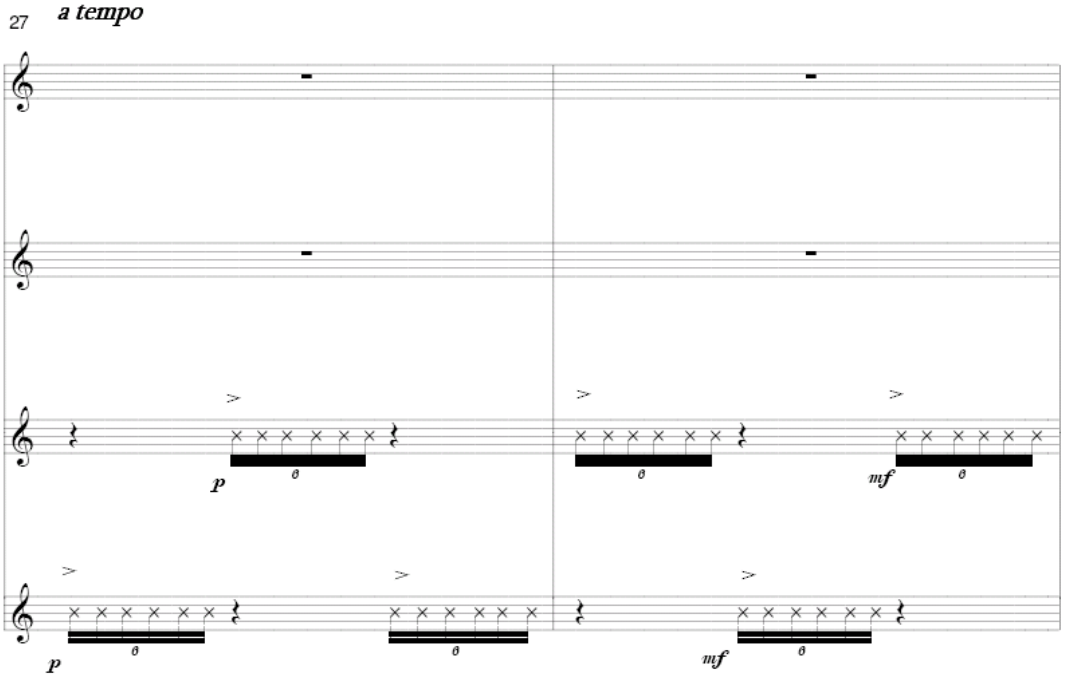

13
f
mf
mf
f
15
f
mp
mf
mp
f
p

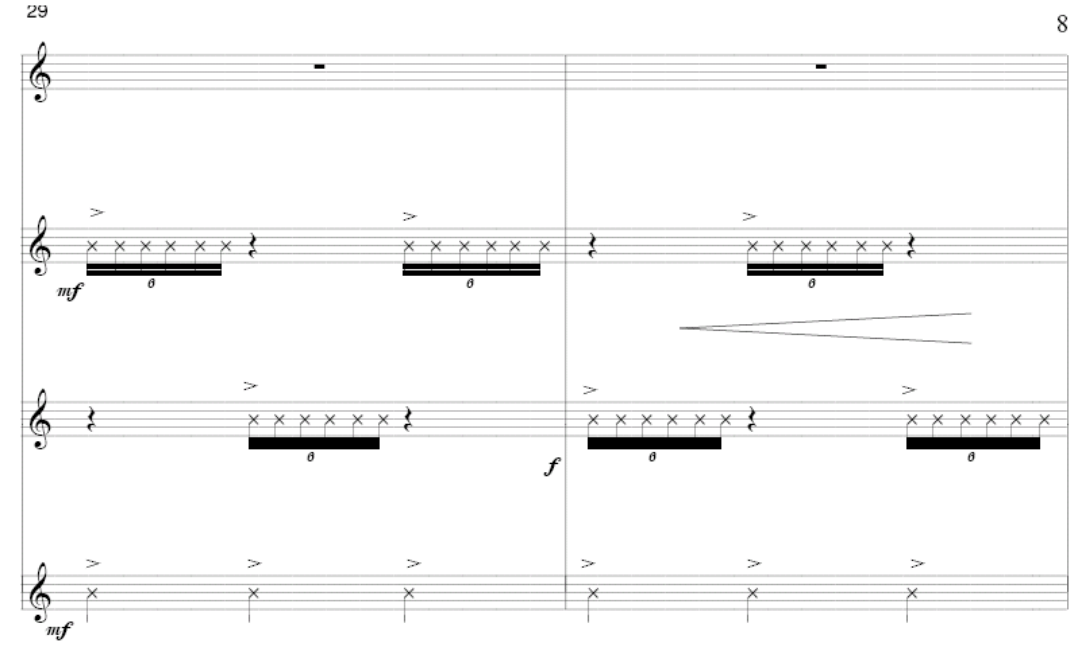

5
17
mf
mf
mf
19
ff
f
ff
f
ff
f
ff

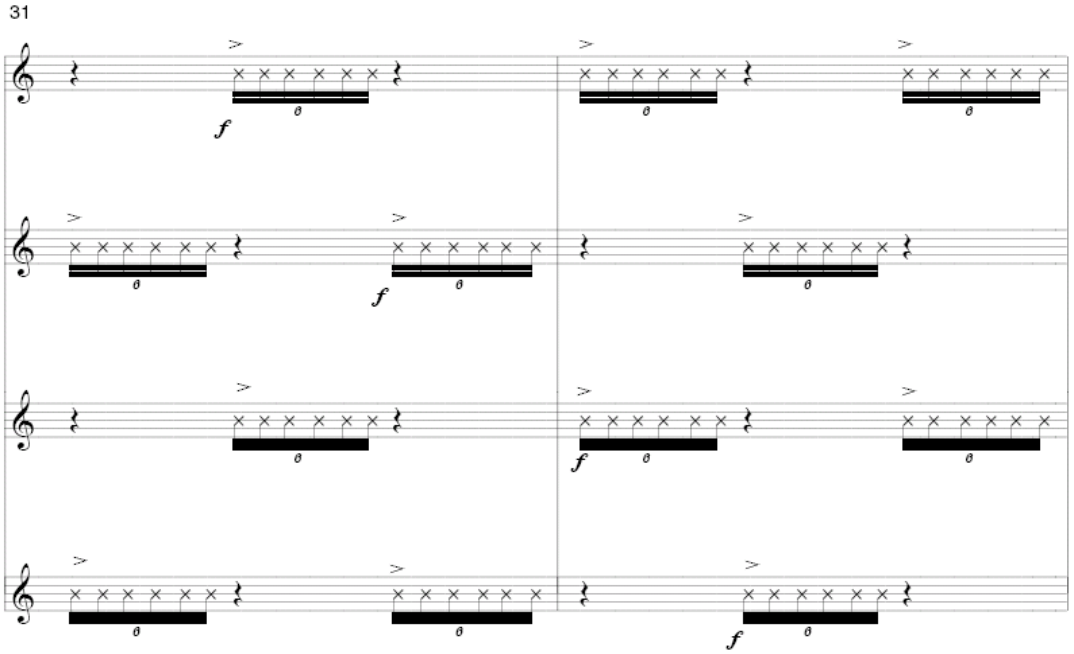

21
6
p
p

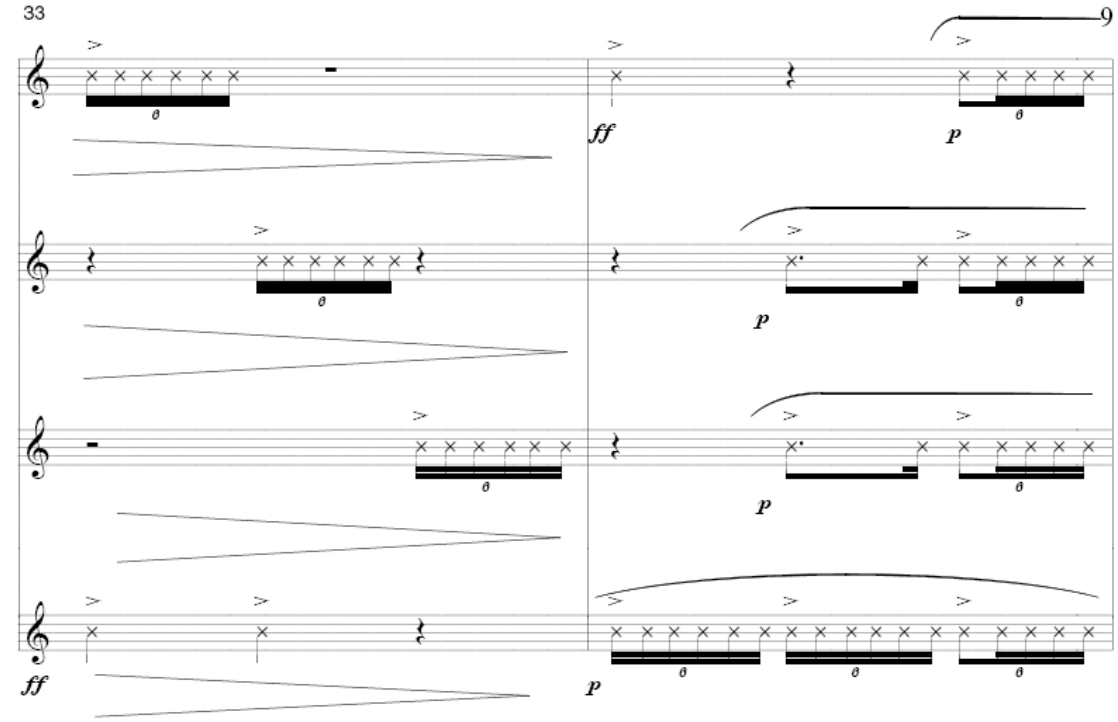

23
mf
mf
p

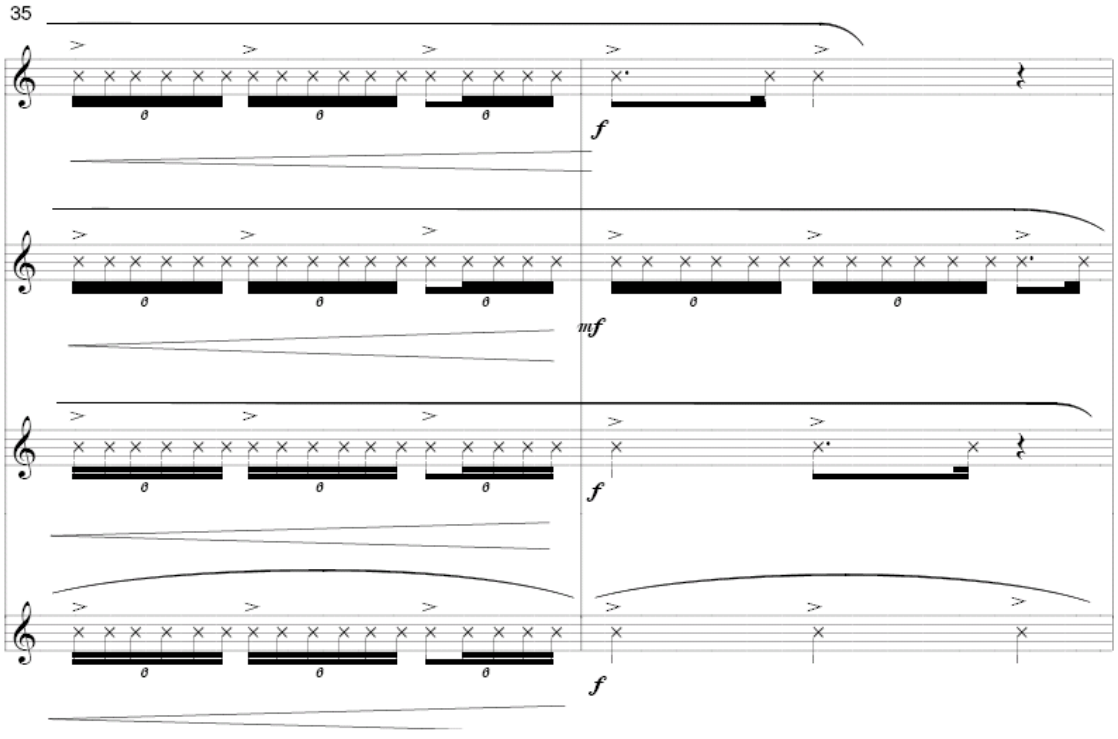

Ritardando
f
f
mf
f

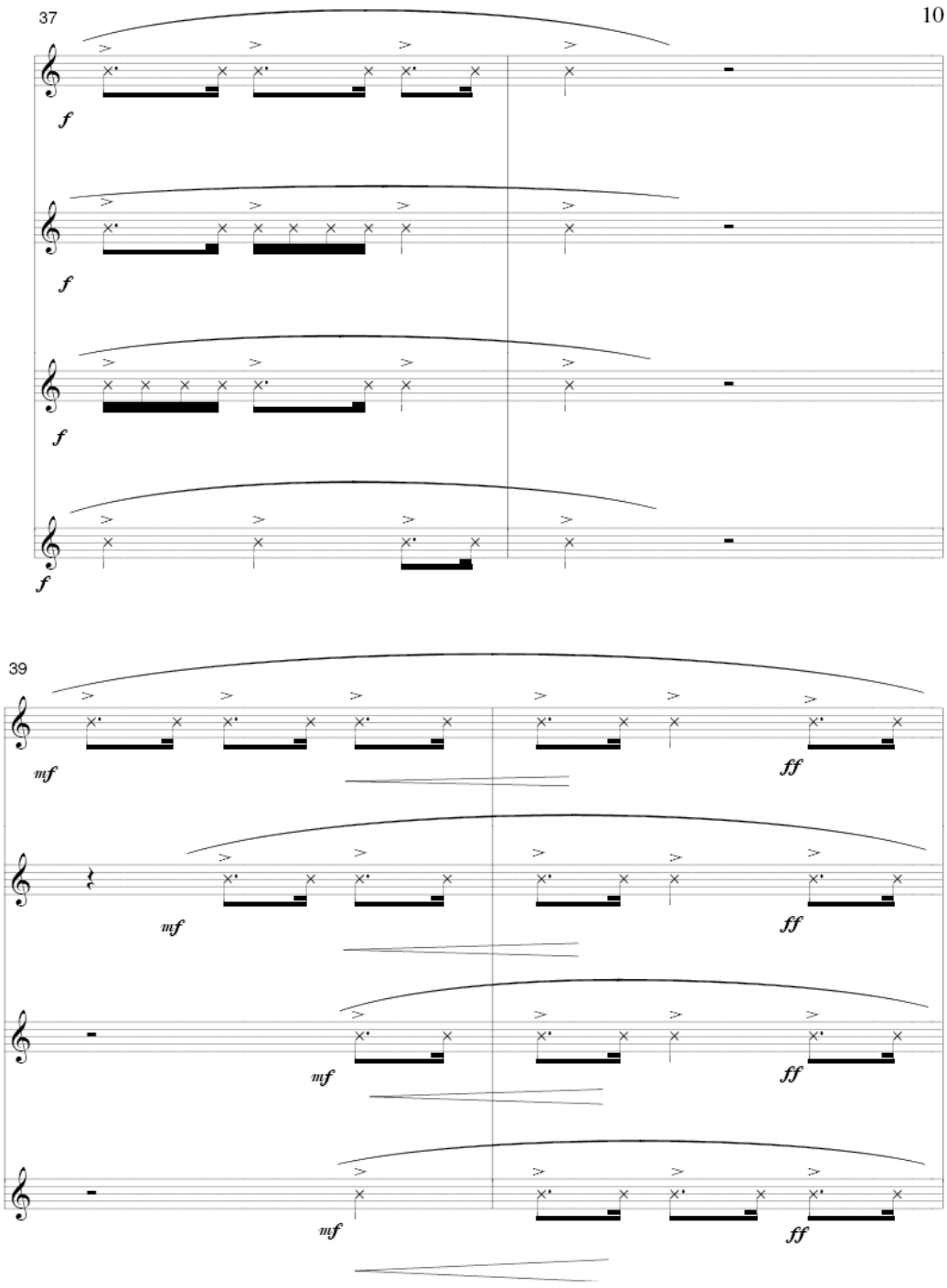

27
a tempo
p
mf
p
mf


29
8
mf
f
mf

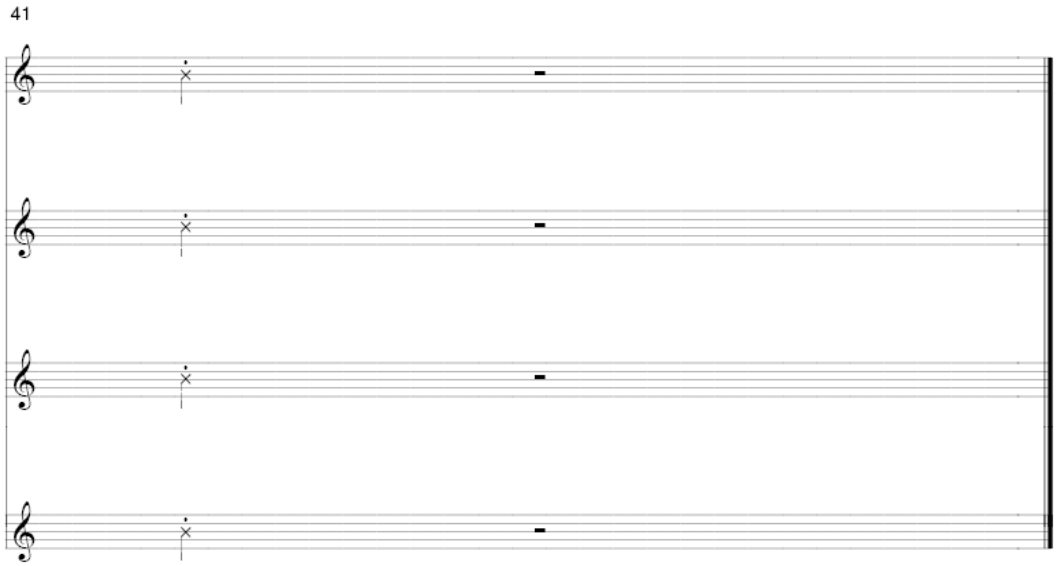

31
f
f
f
f


33
9
ff
p
p
p
ff
p


35
f
mf
f
f


37
10
f
f
f
f
39
mf
ff
mf
ff
mf
ff
mf
ff

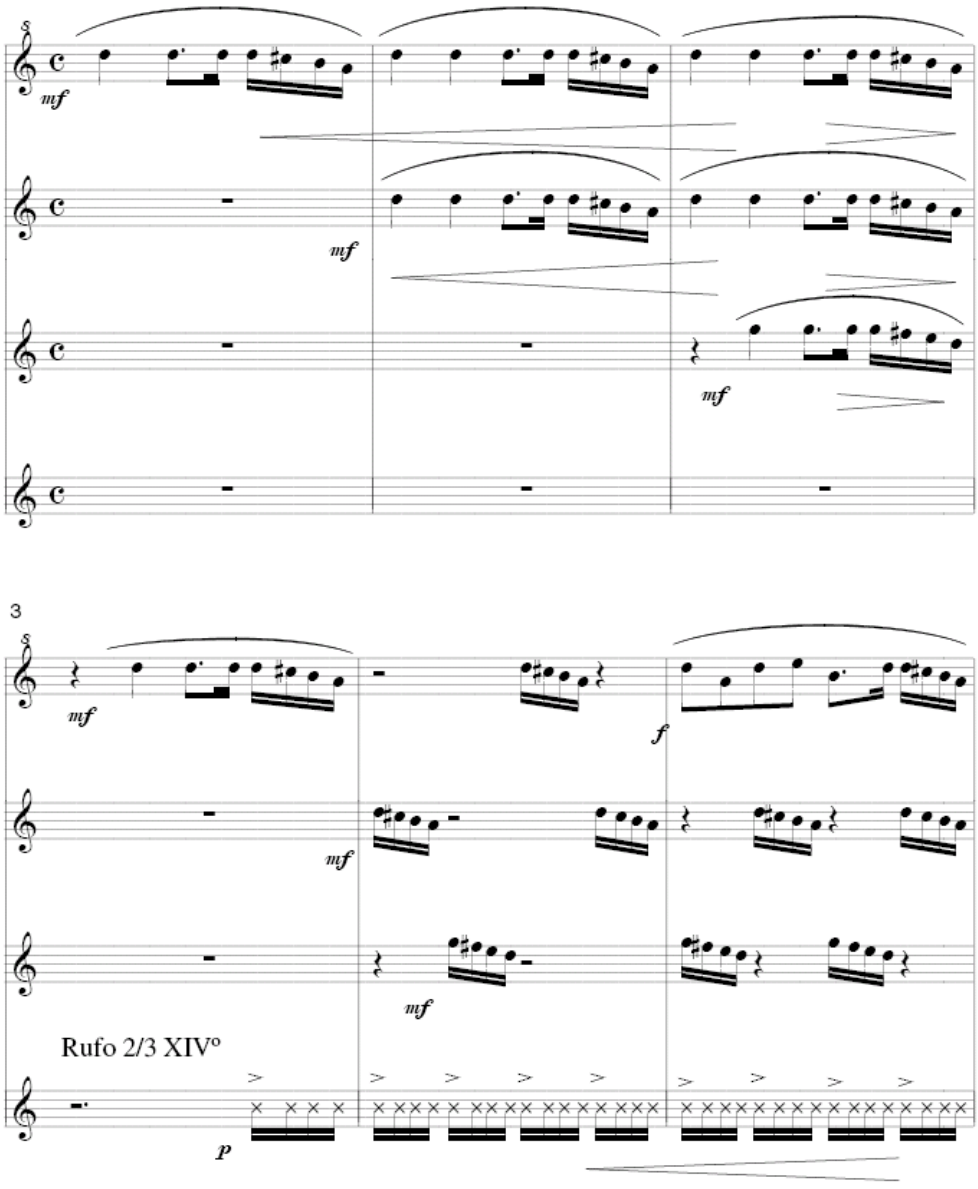
11

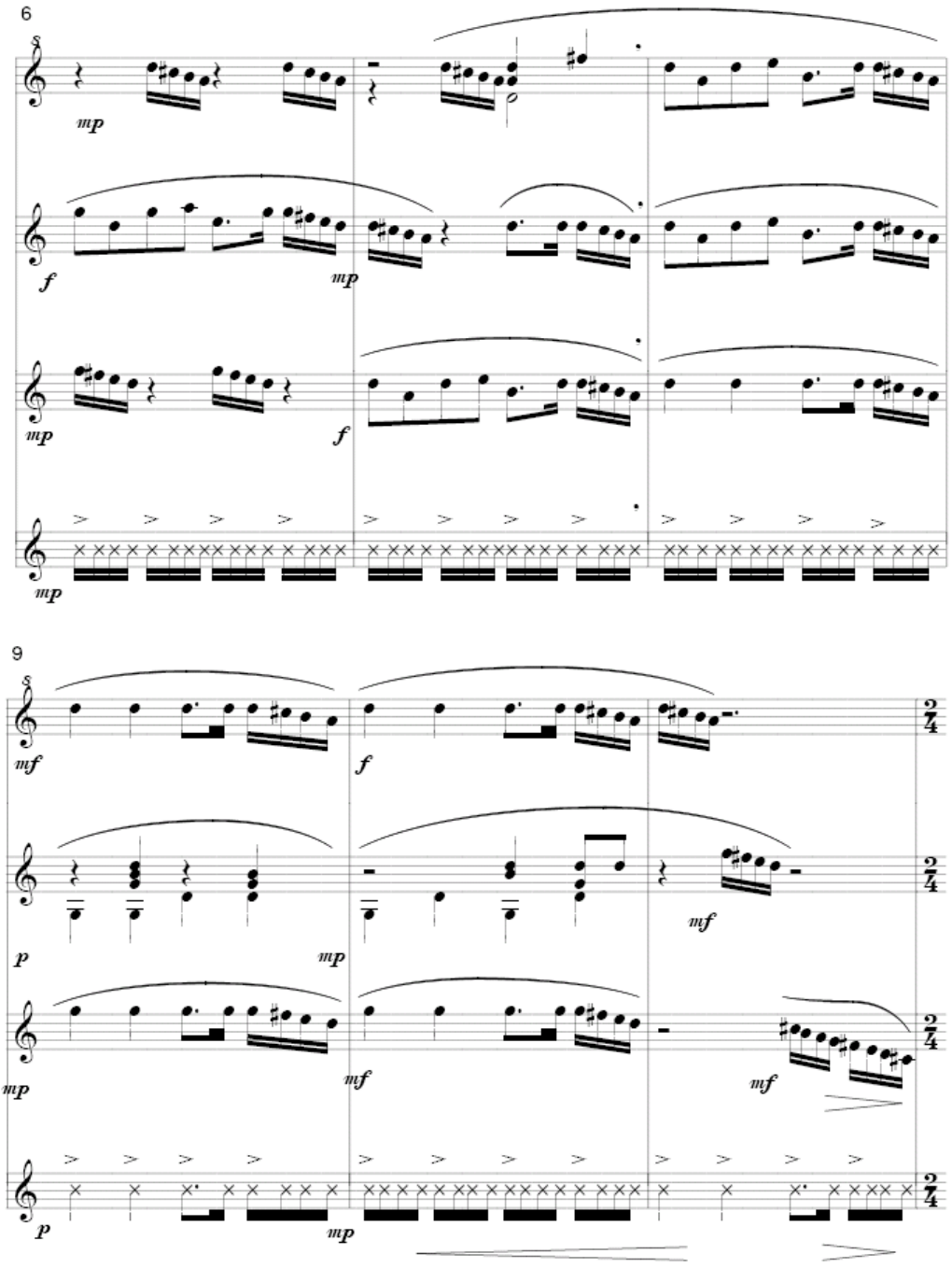


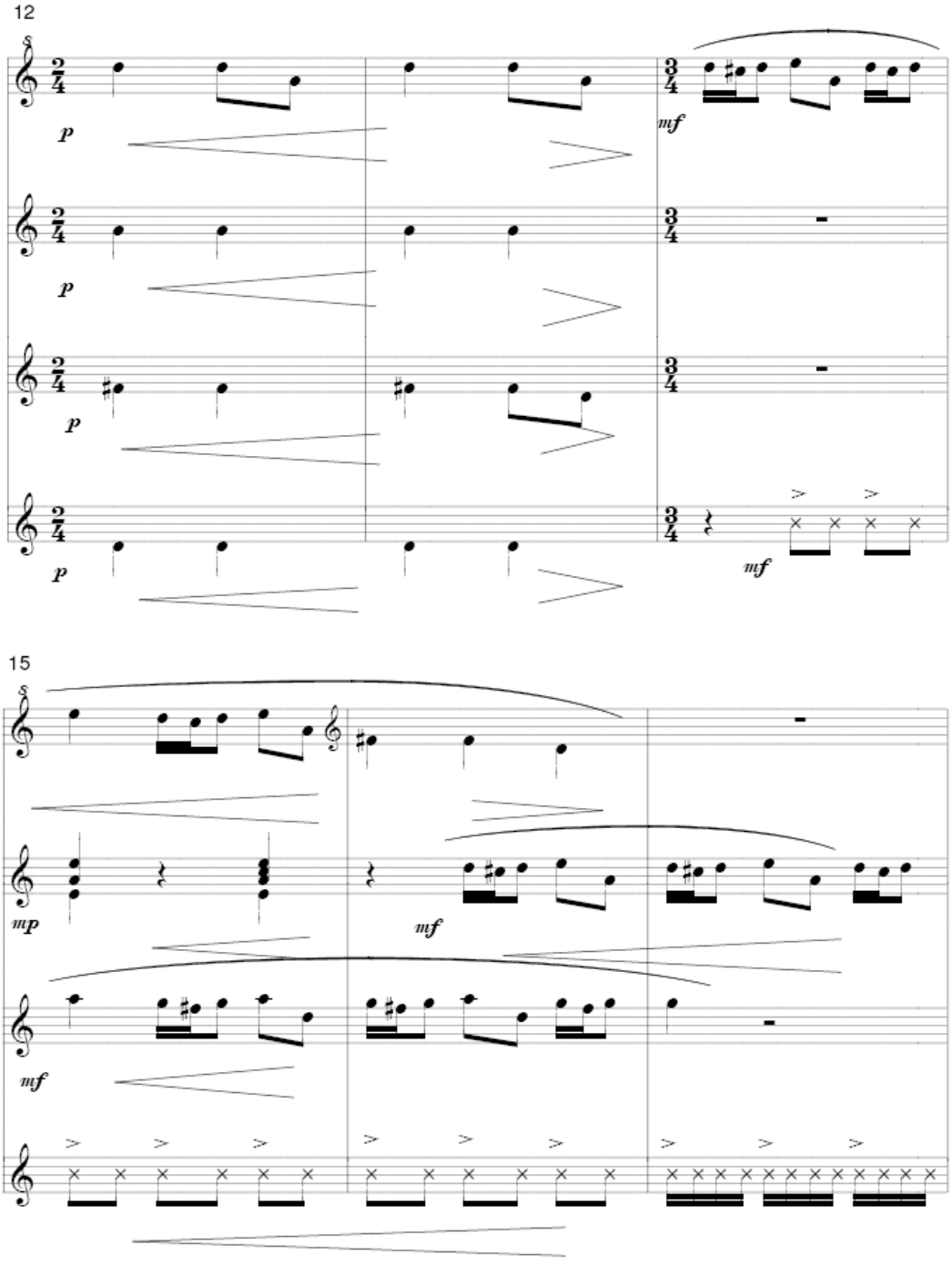
Tema

Allegretto

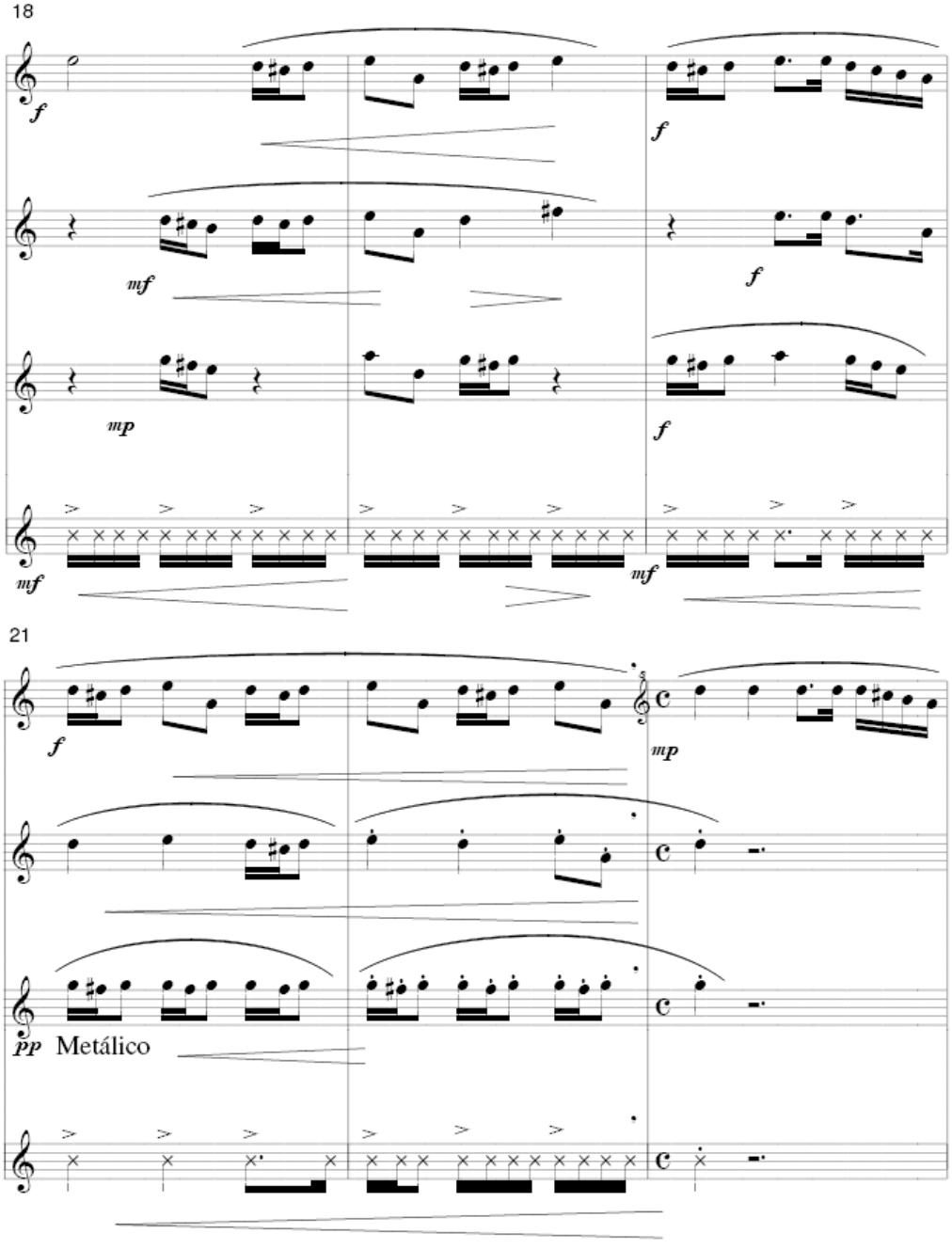
Willian Lentz

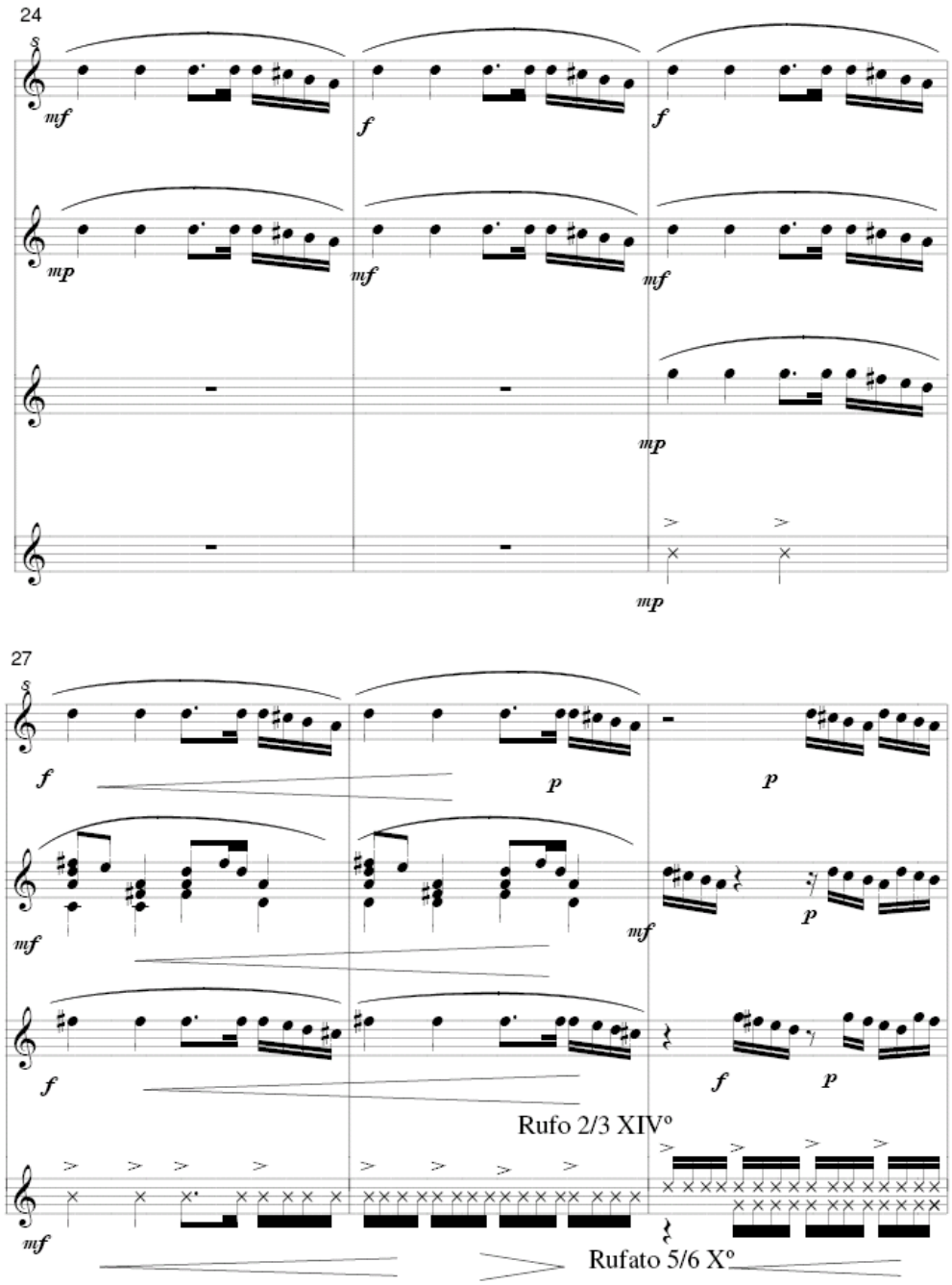


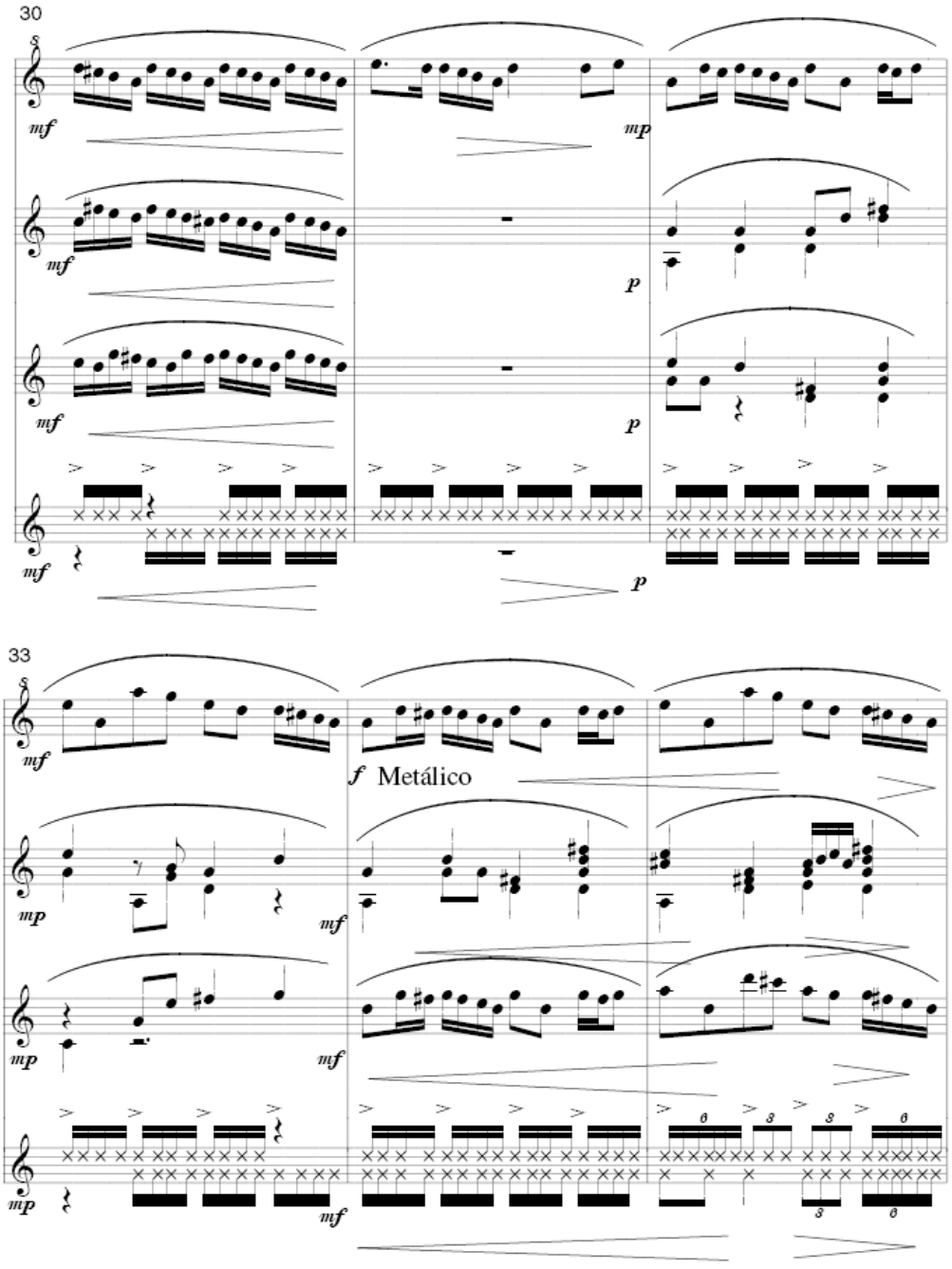

6
mp
f
mp
mp
f
mp
9
mf
f
p
mp
mf
mp
mf
mf
p
mp

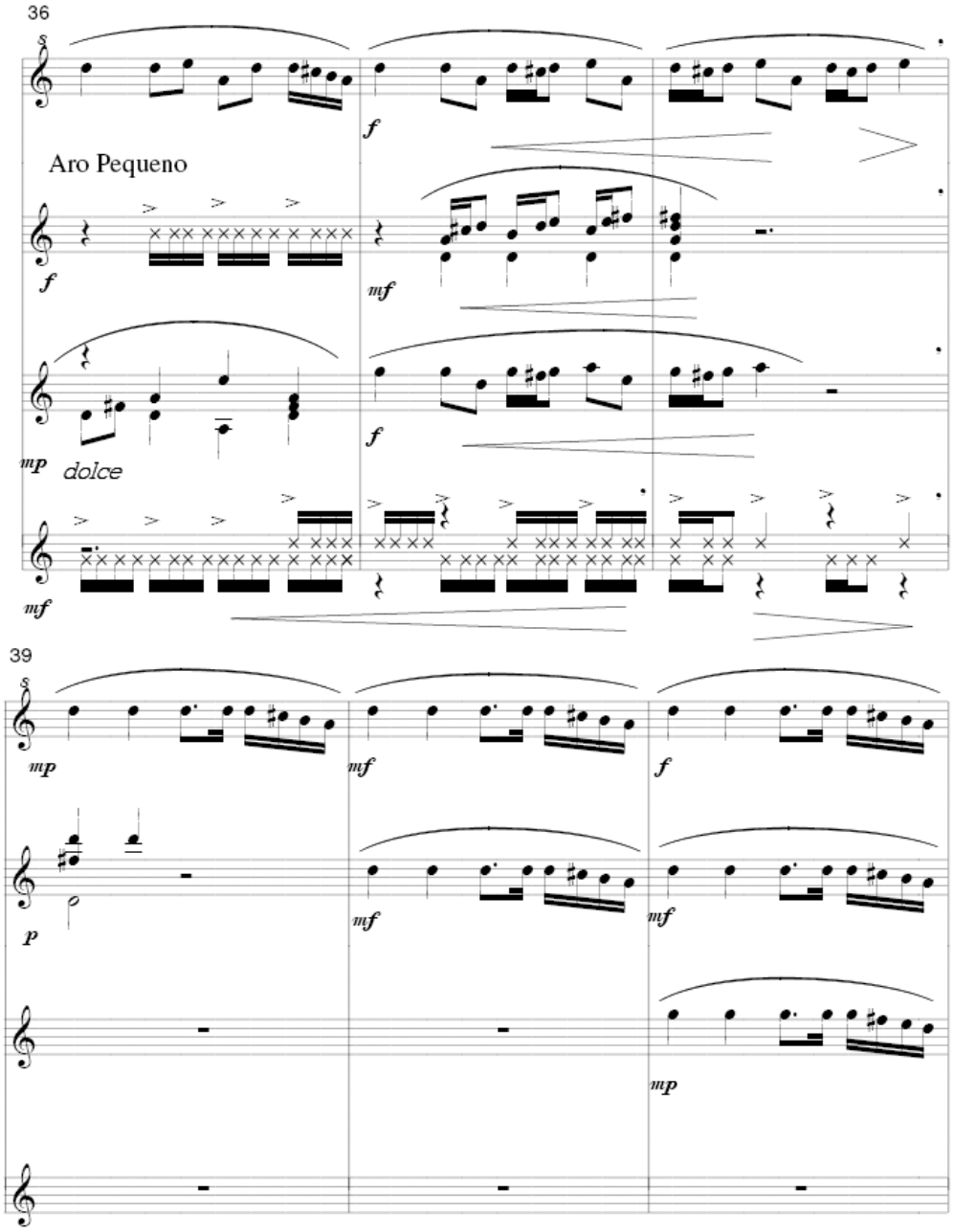

12
15
p
mf
mp

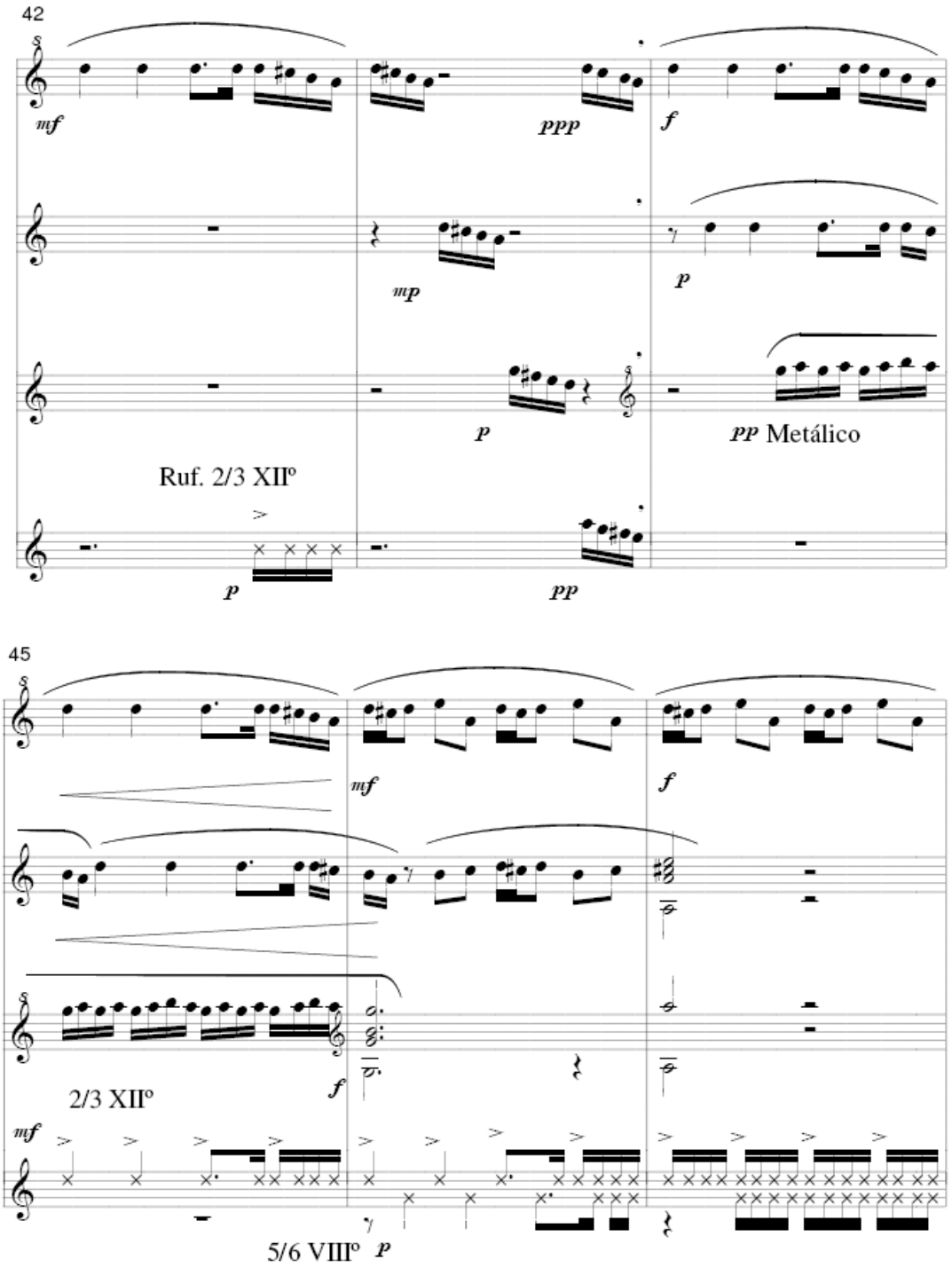
4

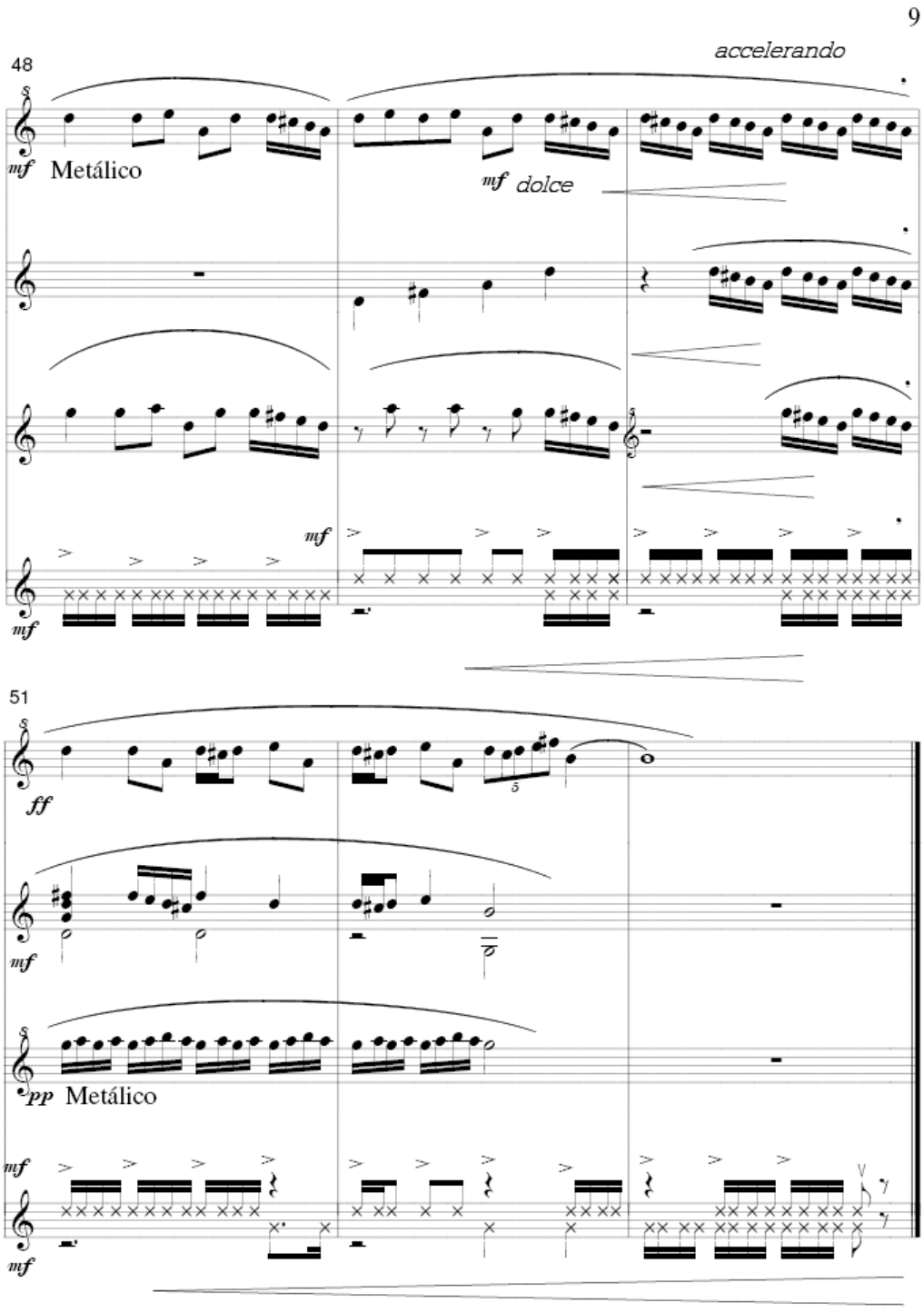



24
mf
f
f
mp
mf
mf
mp
mp
27
f
p
p
mf
mf
p
f
f
p
Rufo 2/3 XIVº
mf
Rufato 5/6 Xº


30
mf
mp
p
33
f Metálico


36
Aro Pequeno
f
mf
mp
dolce
39
p

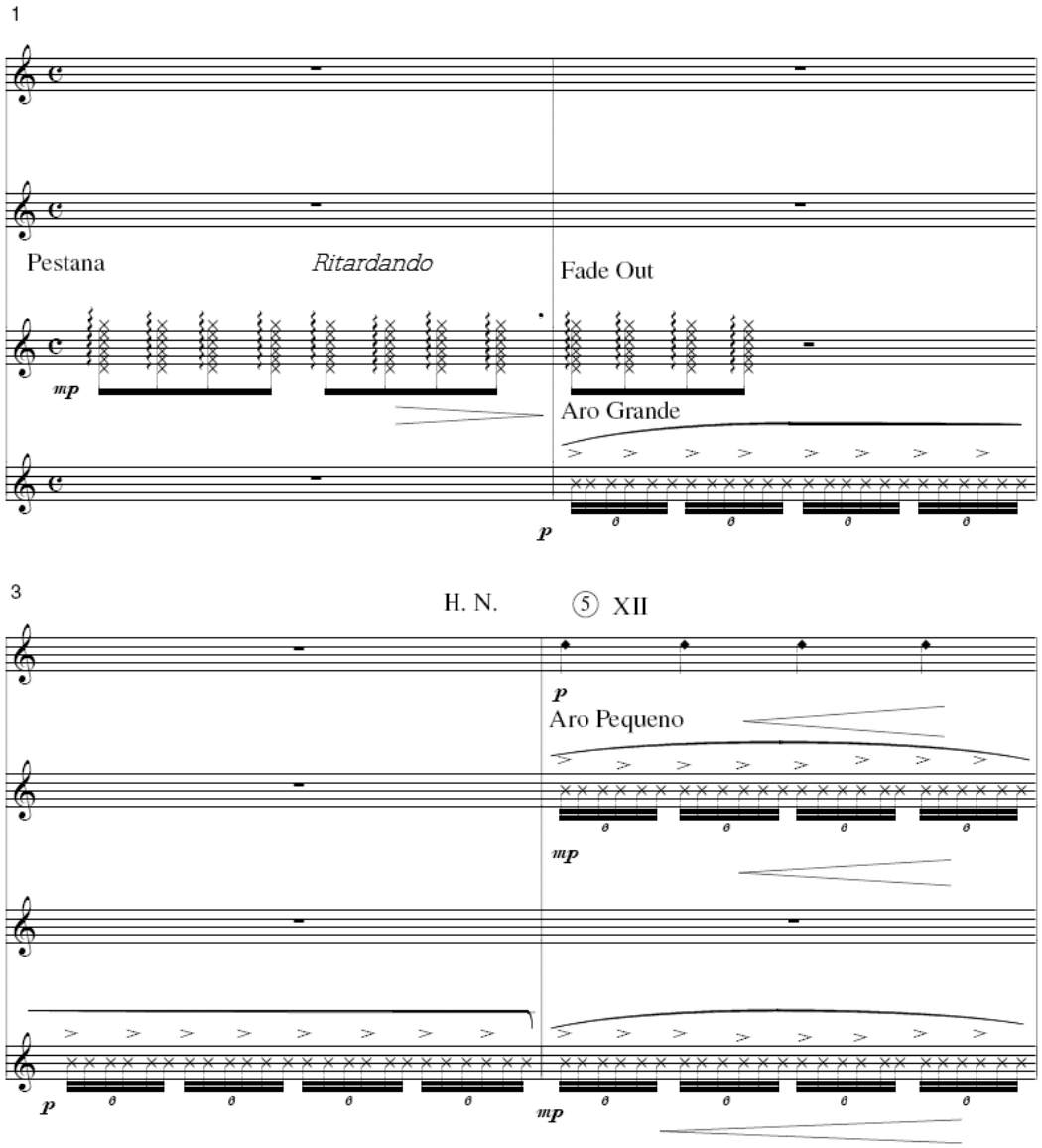

42
mf
ppp
f
mp
p
p
pp Metálico
Ruf. 2/3 XIIº
p
pp
45
mf
f
2/3 XIIº
f
mf
5/6 VIIIº
p

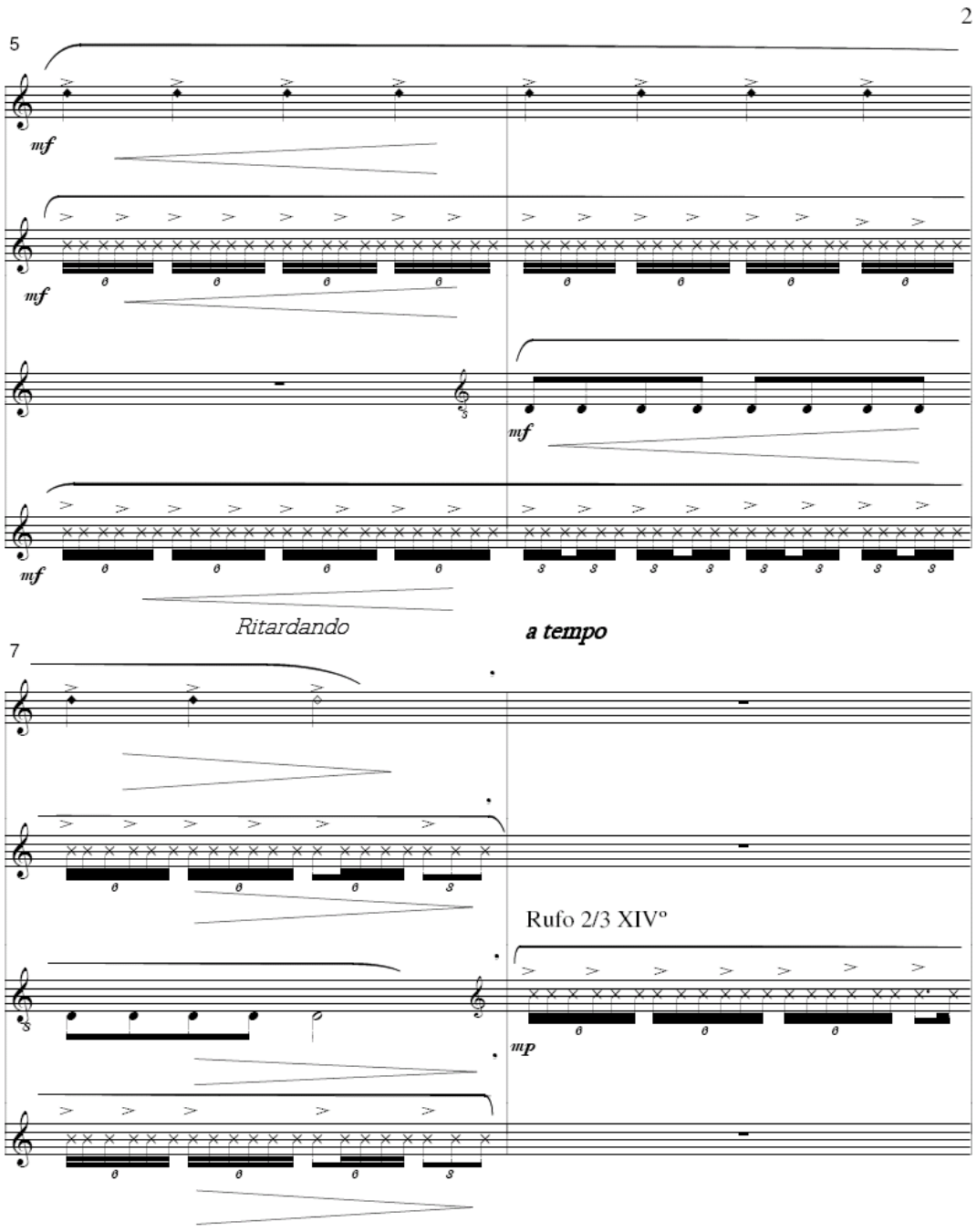

9
accelerando
48
mf Metálico
mf dolce
mf
mf
51
ff
mf
pp Metálico
mf
mf

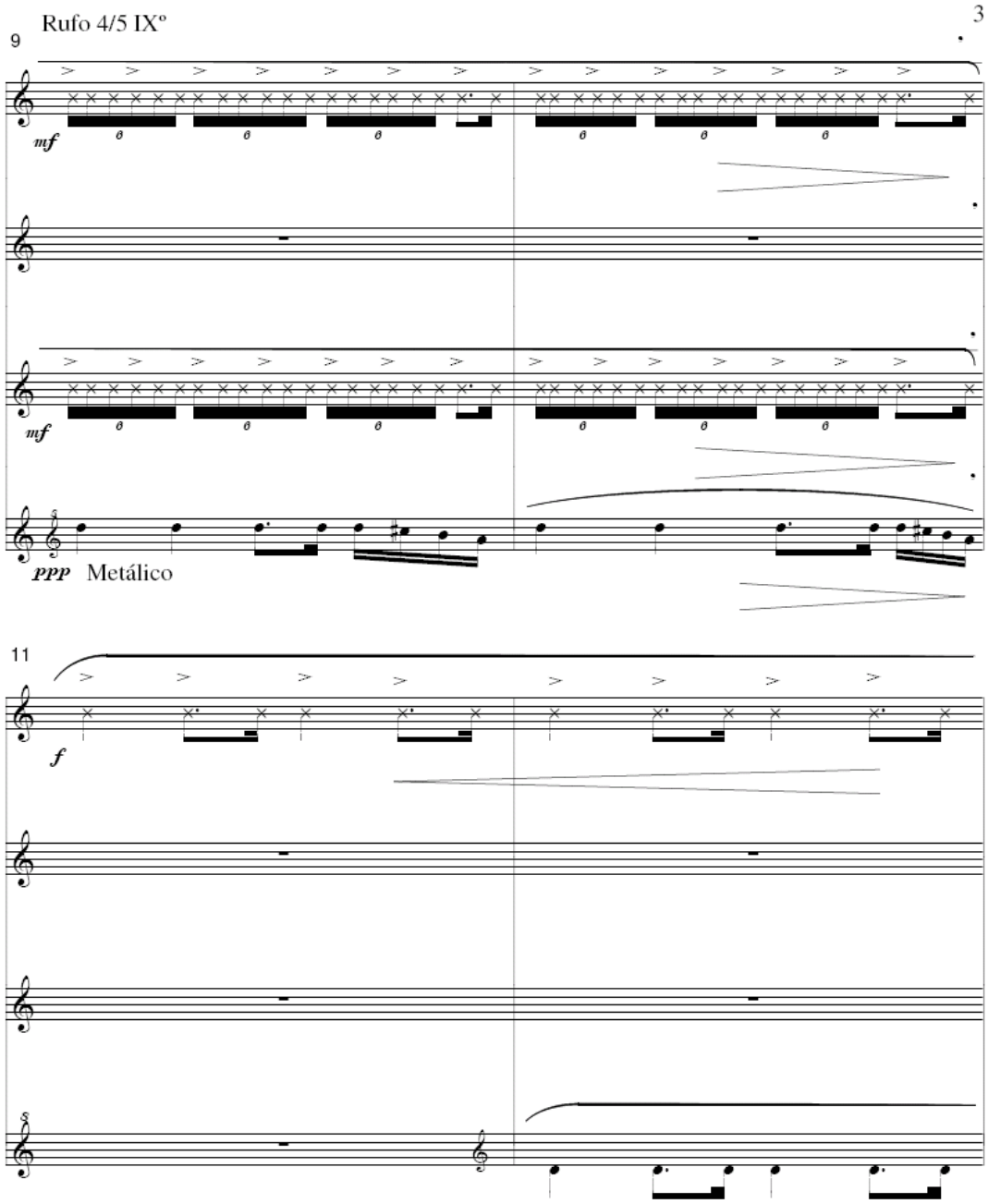
III Formando Soldados para a Cerimônia

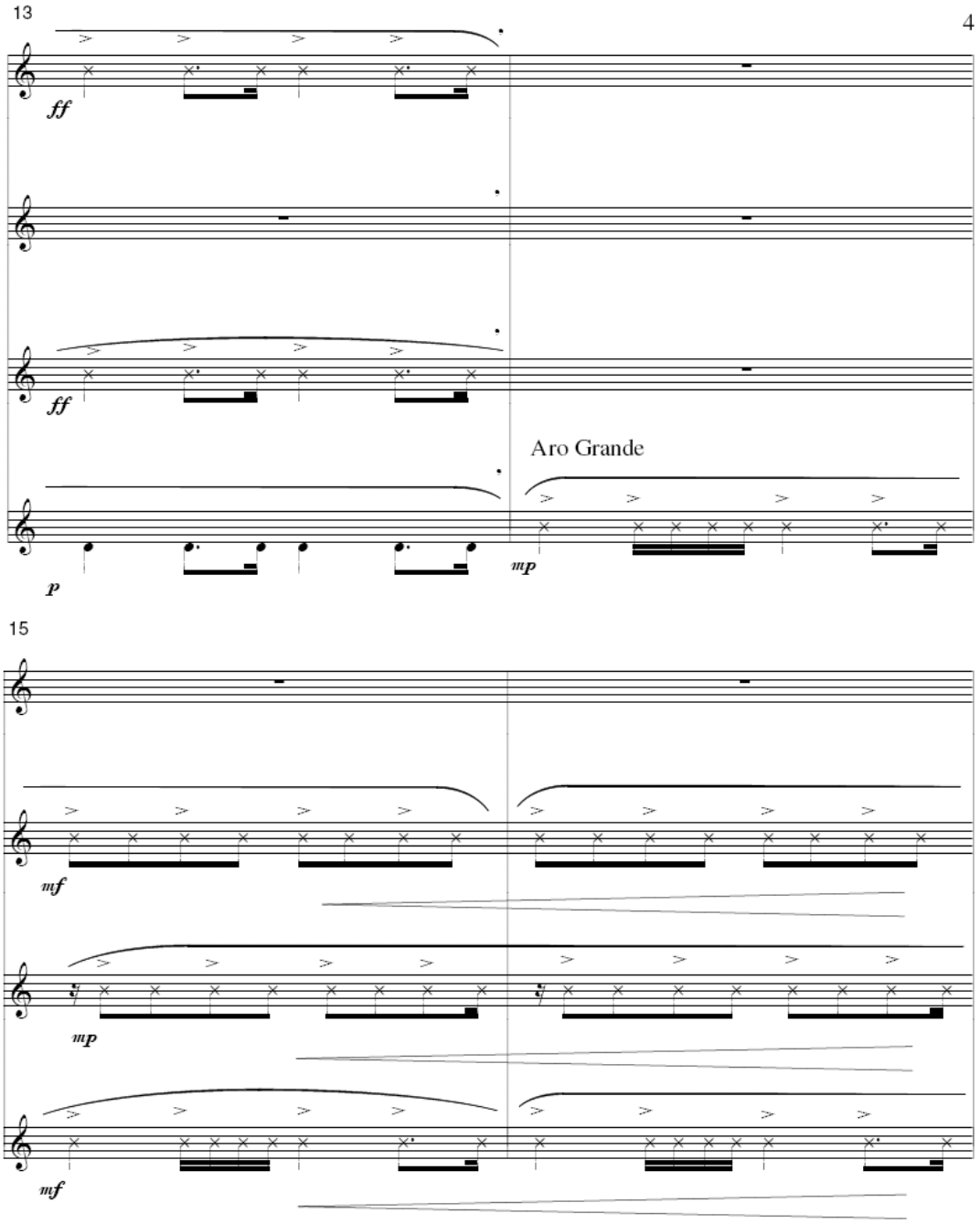
Moderato

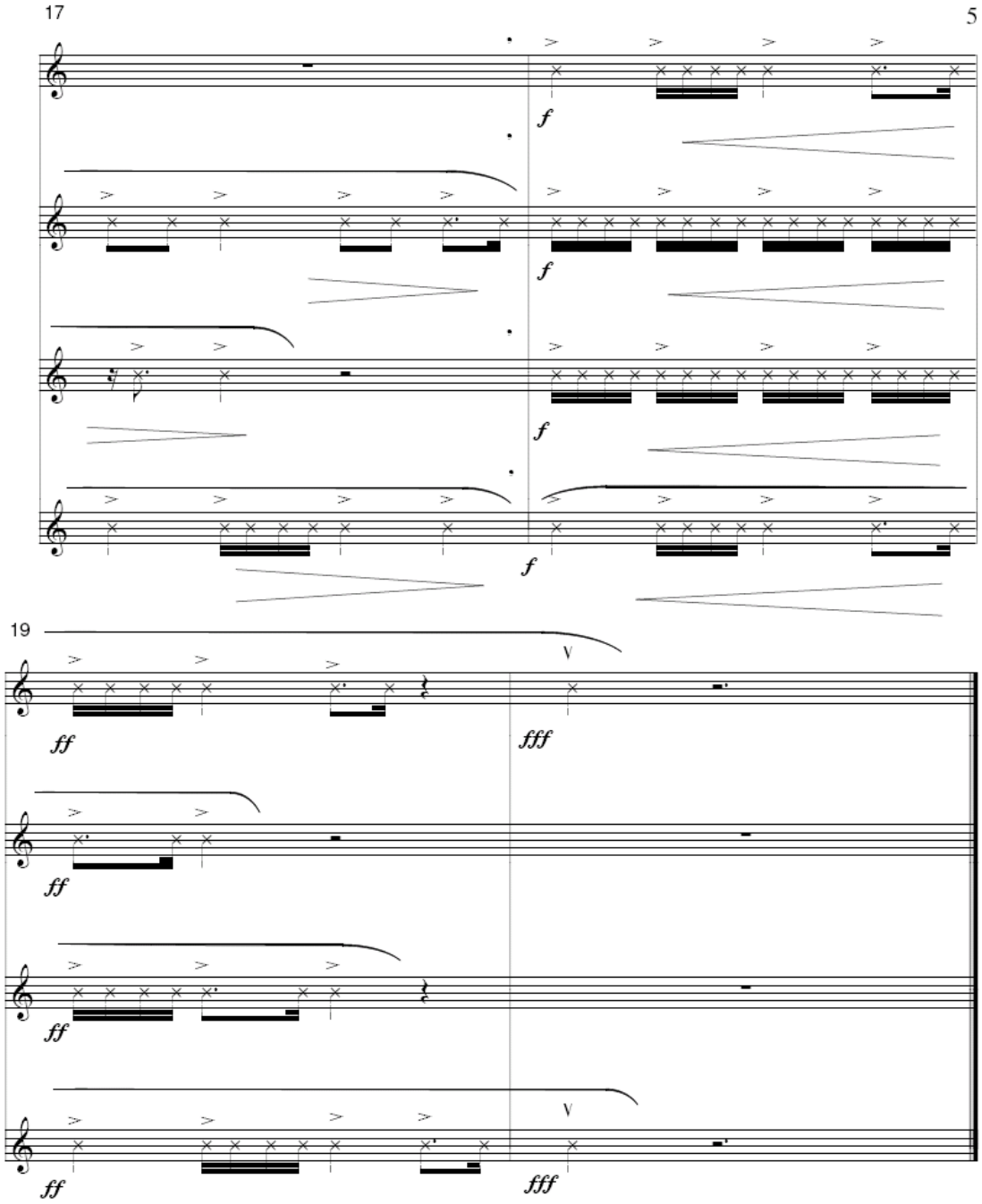
Willian Lentz




2
5
mf
mf
mf
mf
Ritardando
a tempo
7
Rufo 2/3 XIVº
mp


9
Rufo 4/5 IXº
3
mf
mf
ppp
Metálico
11
f

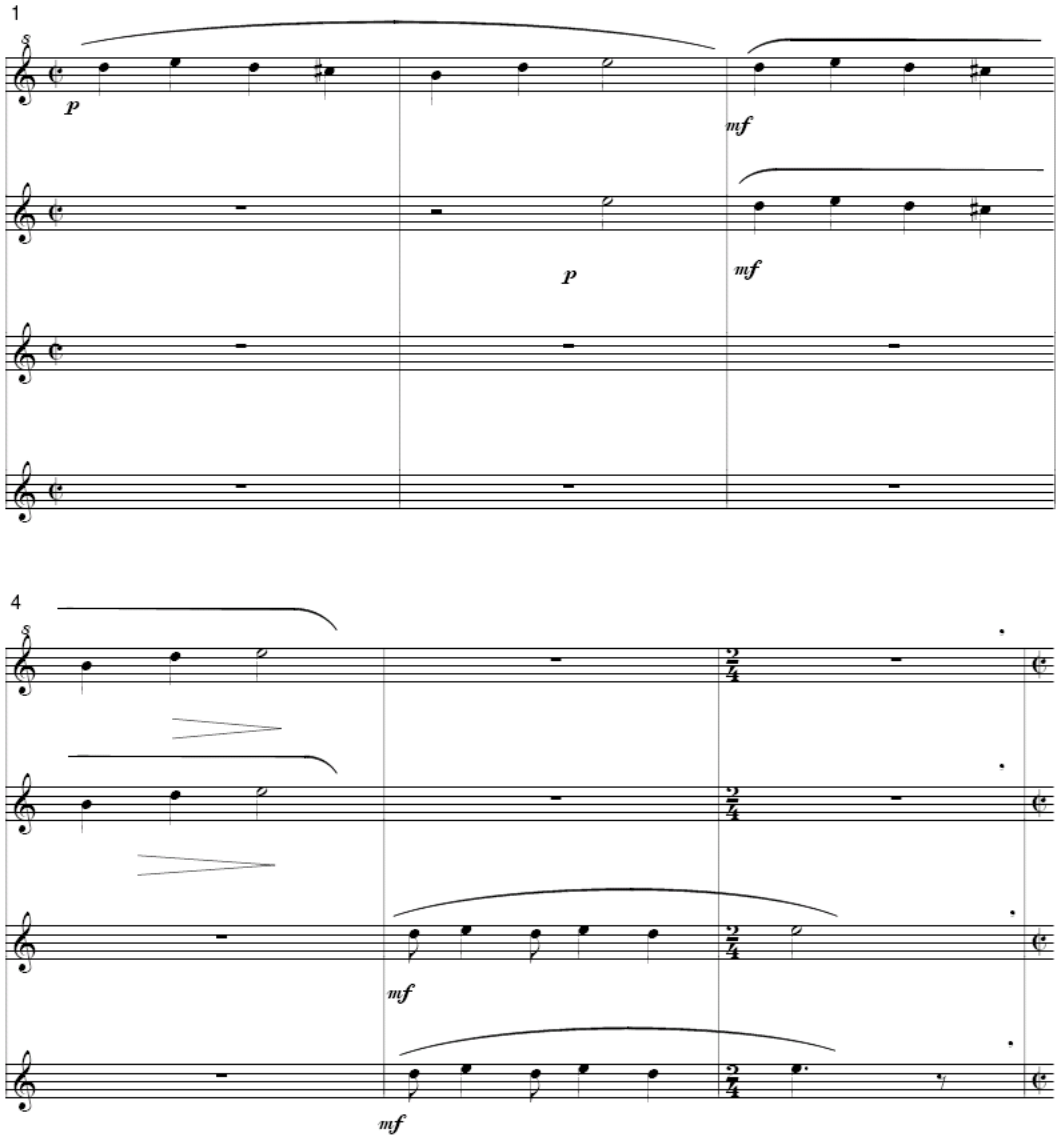

13
4
ff
ff
Aro Grande
p
mp
15
mf
mp
mf

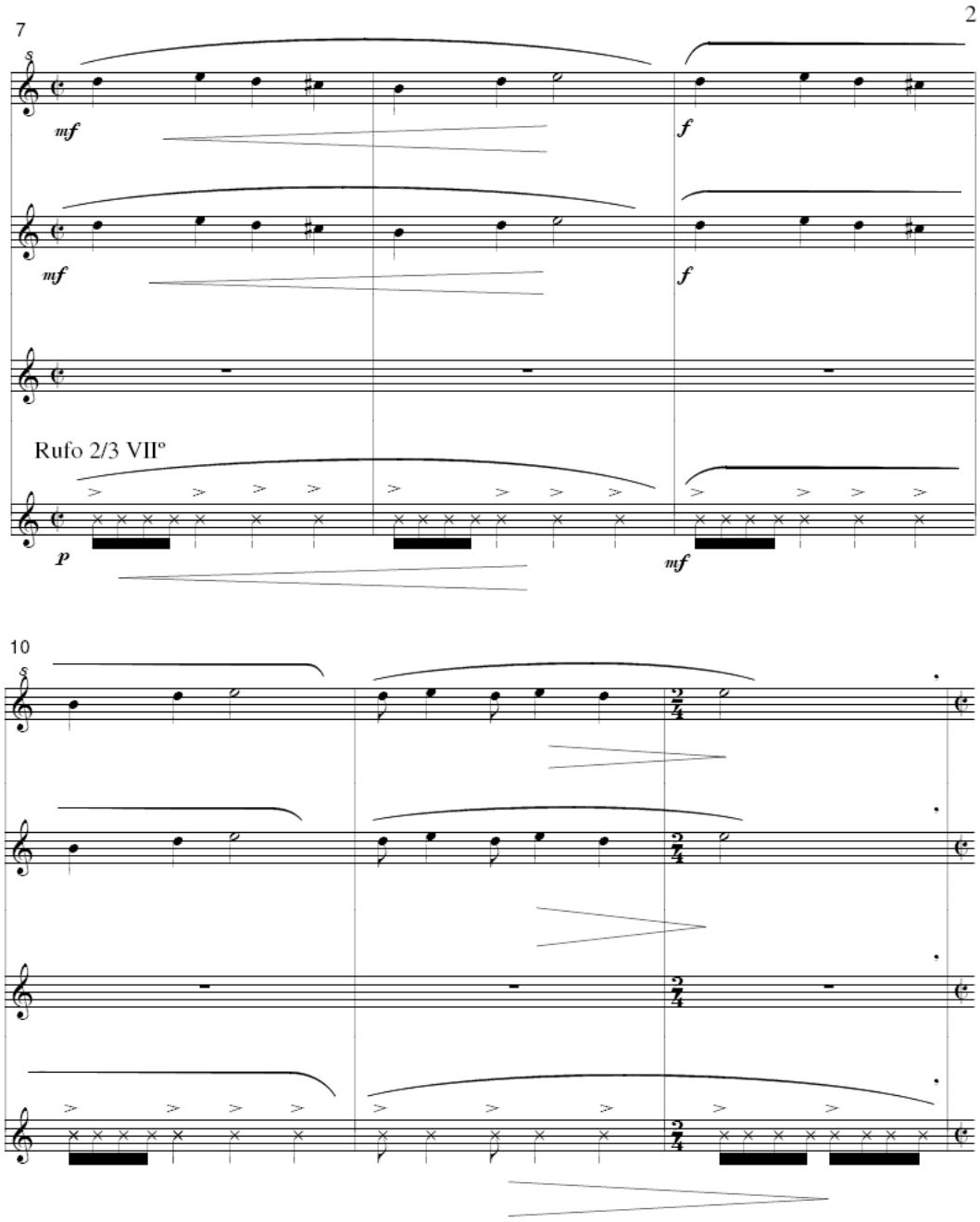

17
5
f
f
f
f
19
V
ff
fff
ff
ff
V
ff
fff

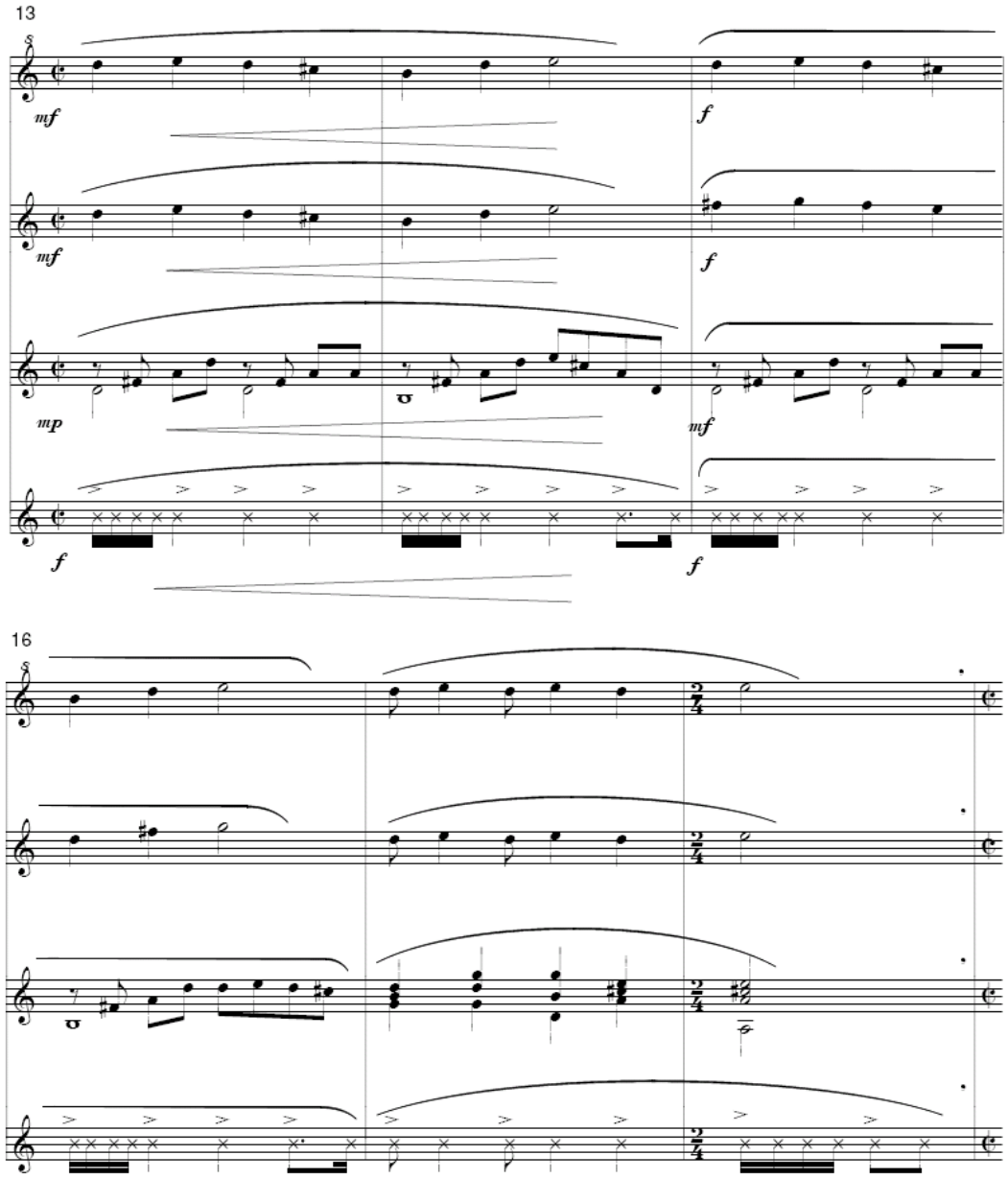
IV Bebe o Capitão

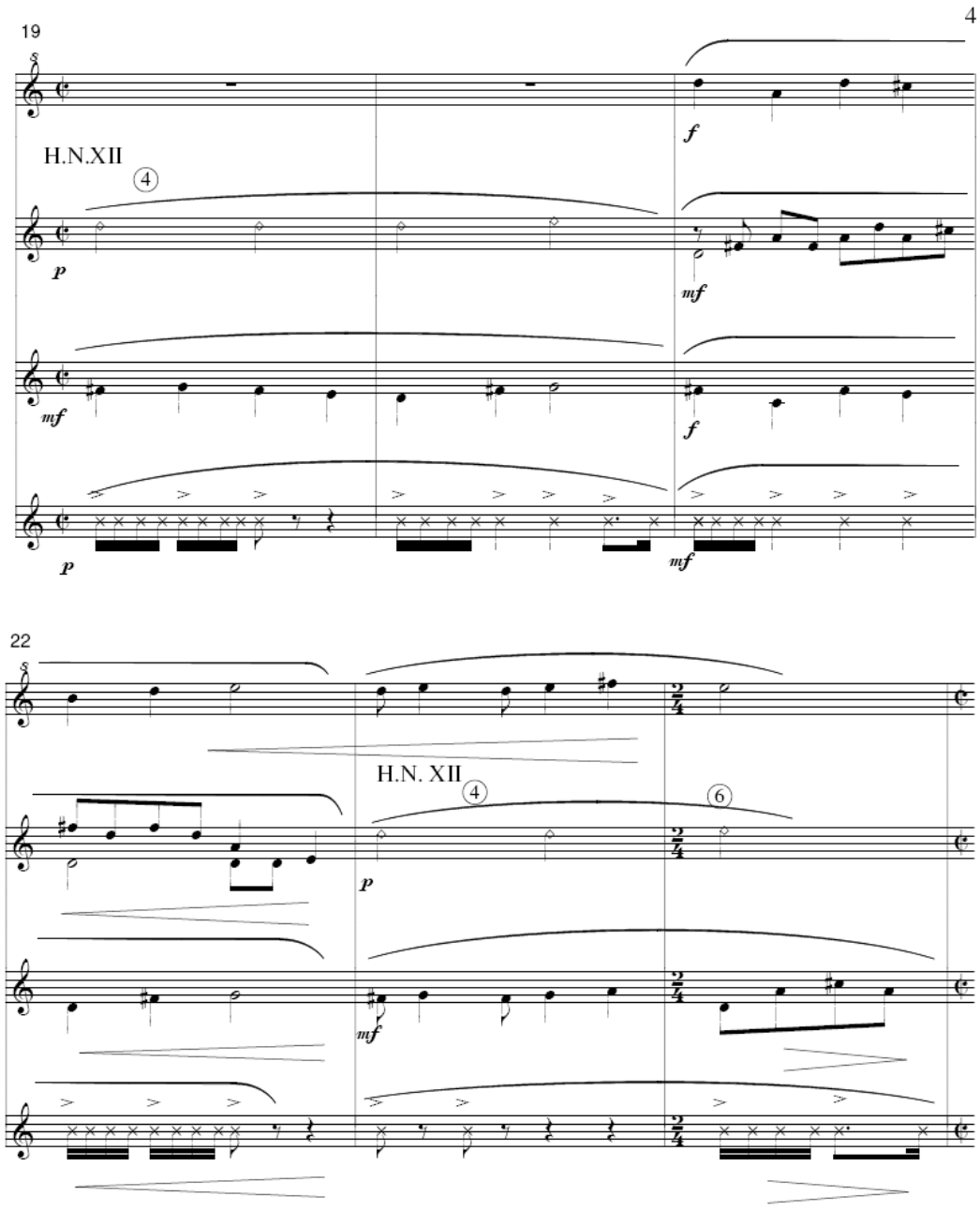
Allegretto

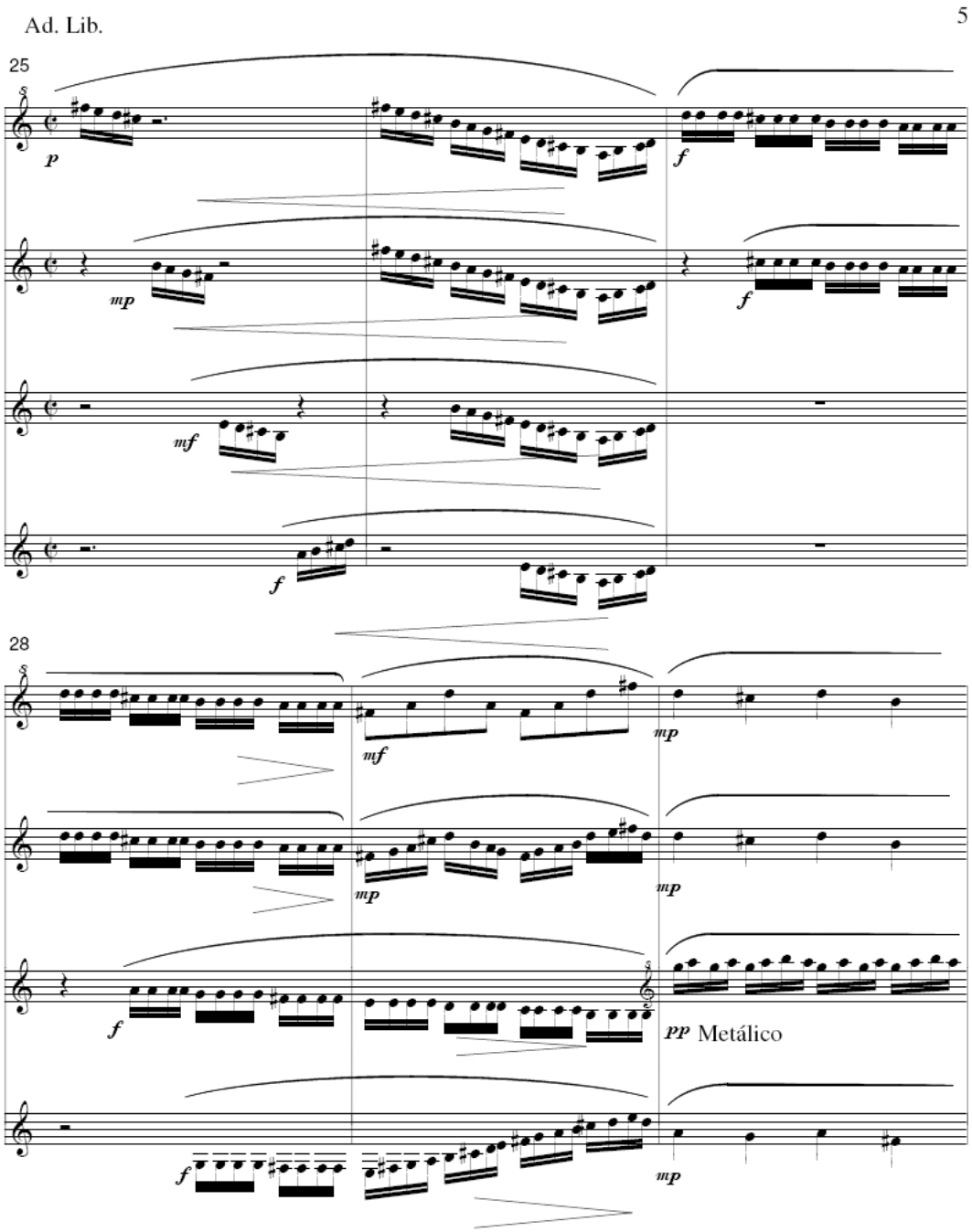
Willian Lentz

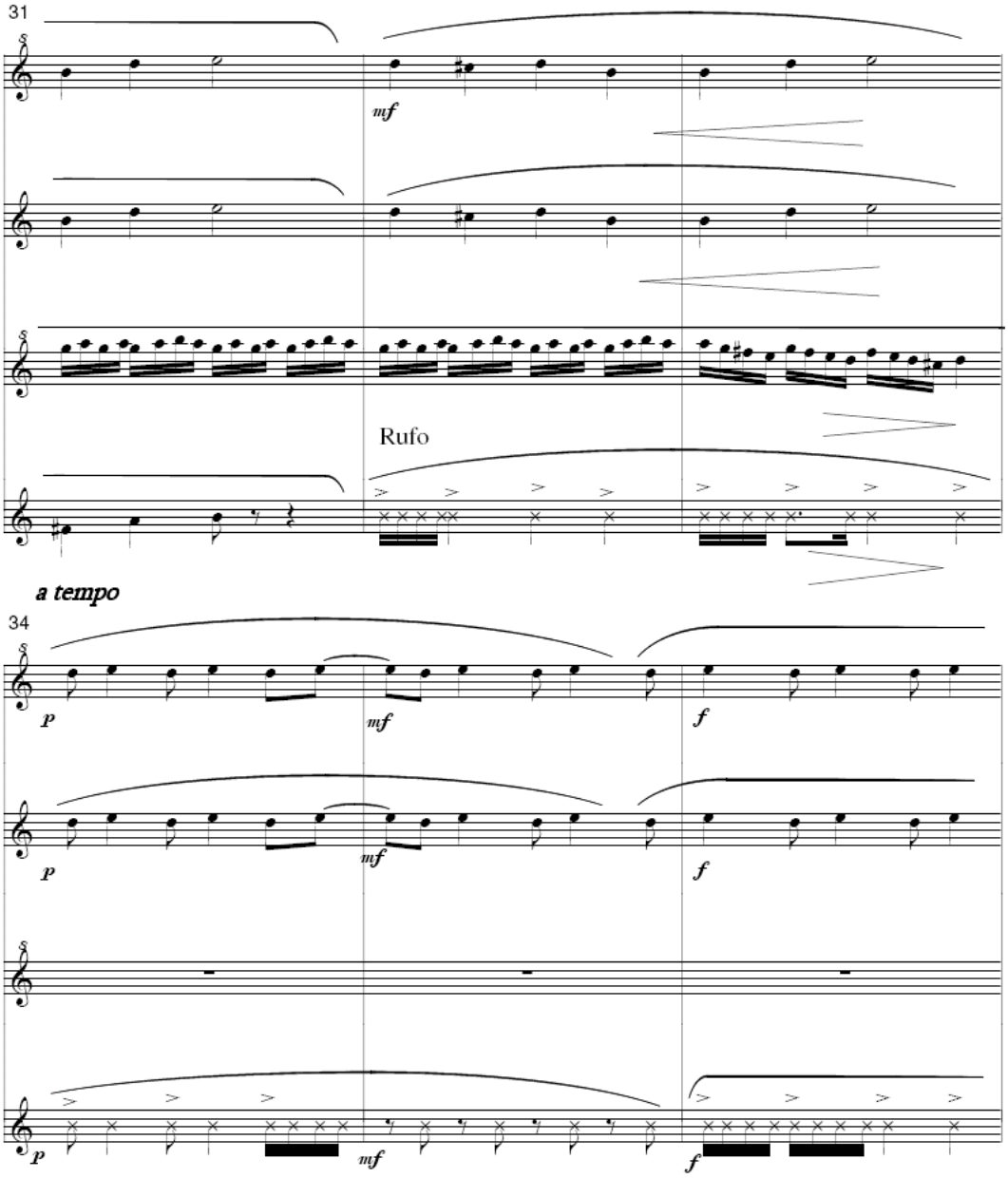


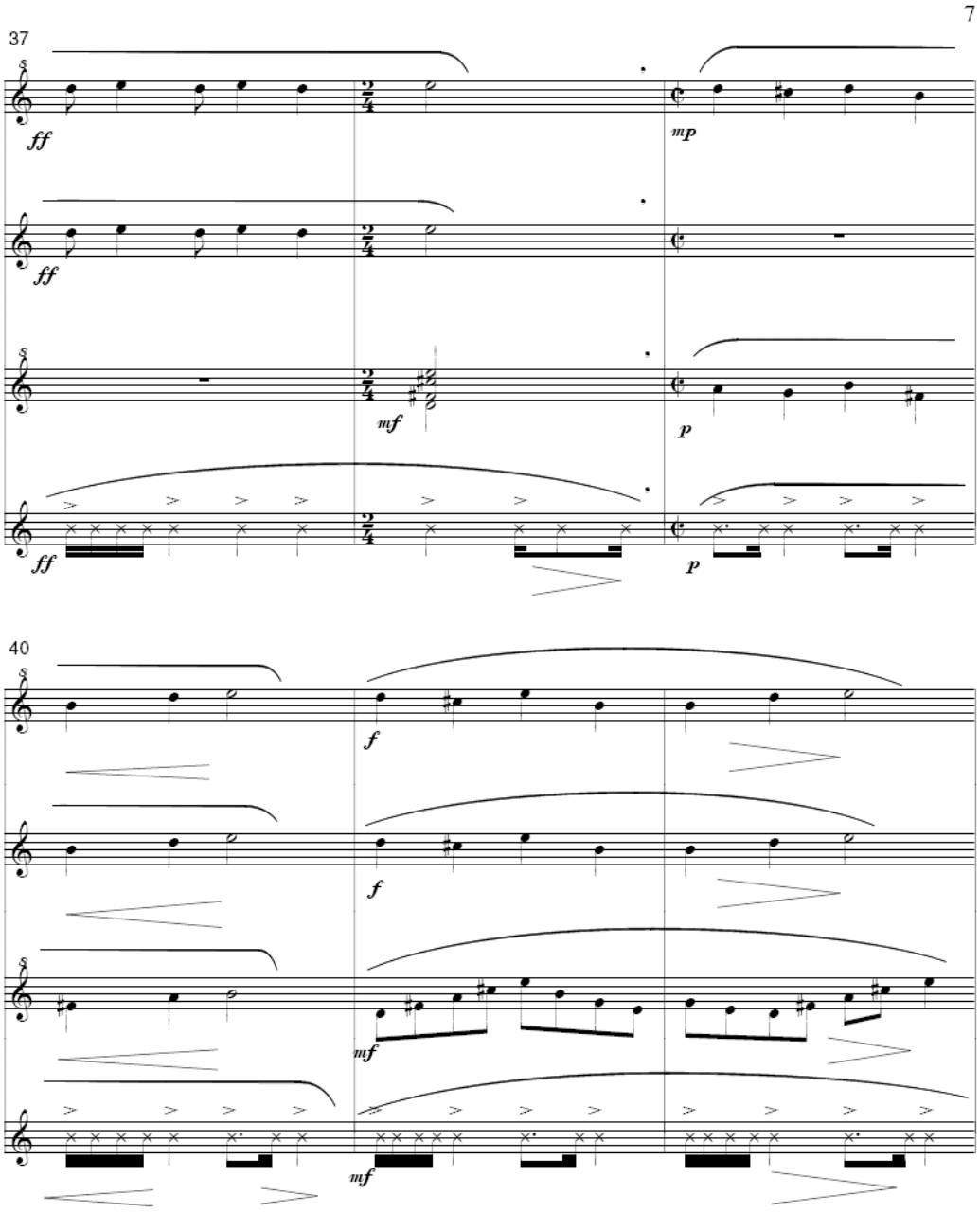

2
7
mf
f
mf
f
Rufo 2/3 VII°
p
mf
10

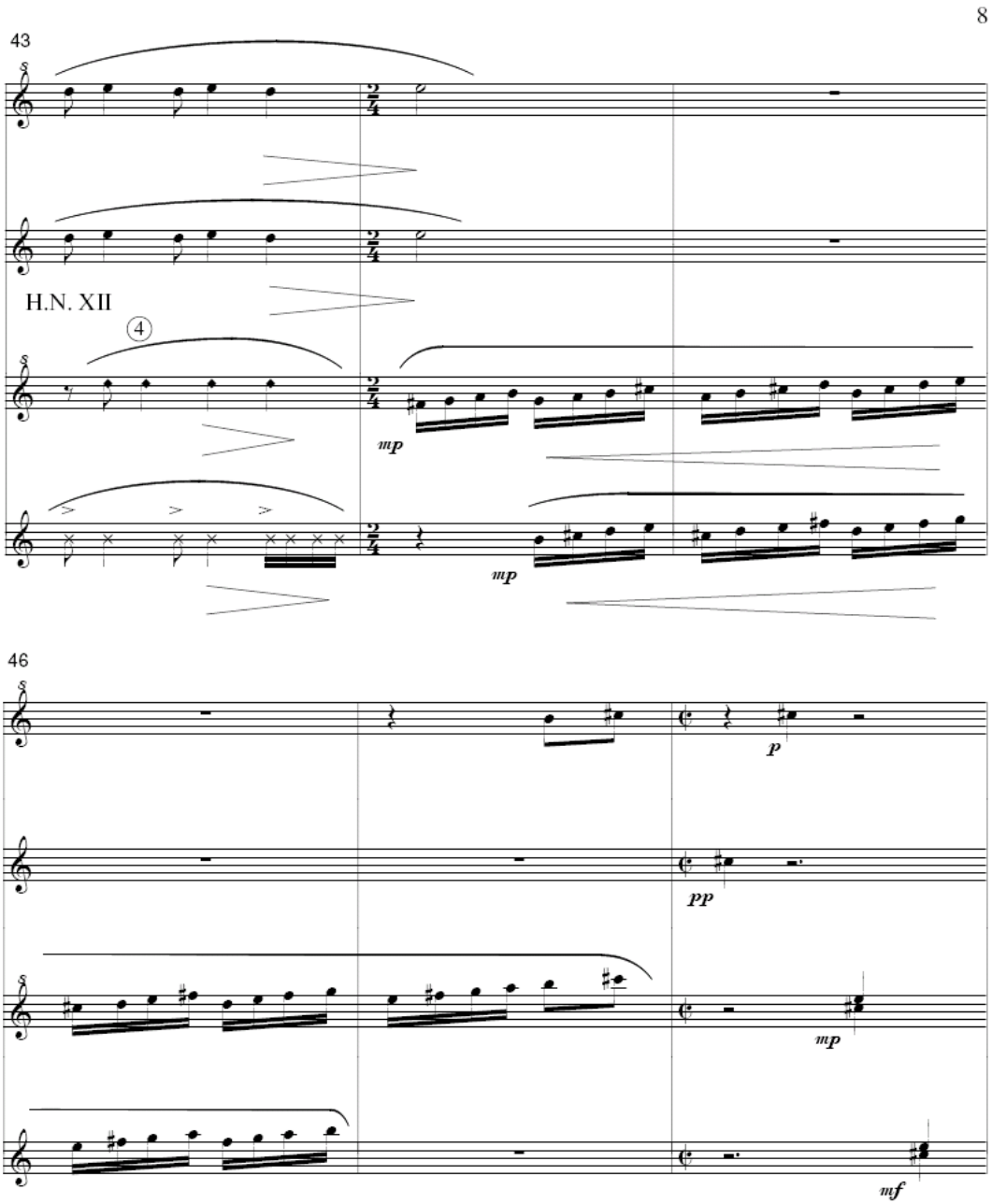

13
mf
mf
f
f
mp
mf
f
f
16

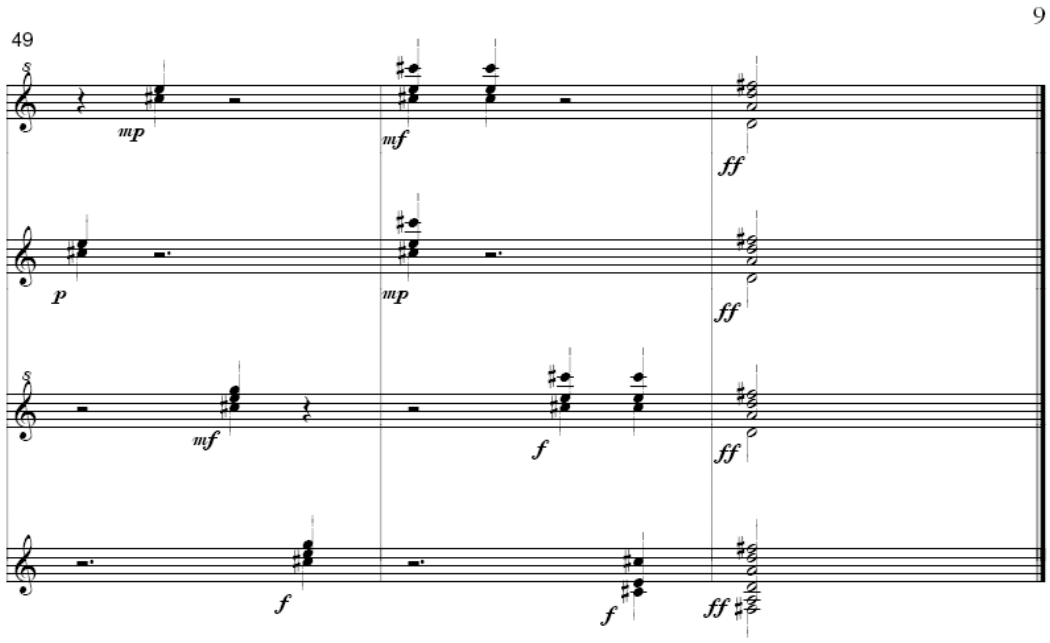

19
4
H.N.XII
4
22
H.N. XII
4
6


Ad. Lib.
5
25
p
mp
mf
f
f
f
28
mf
mp
mp
mp
f
pp Metálico
f
mp


31
mf
Rufo
a tempo
34
p
mf
f
p
mf
f
p
mf
f


7
37
ff
mp
ff
mf
p
ff
p
40
f
f
mf
mf

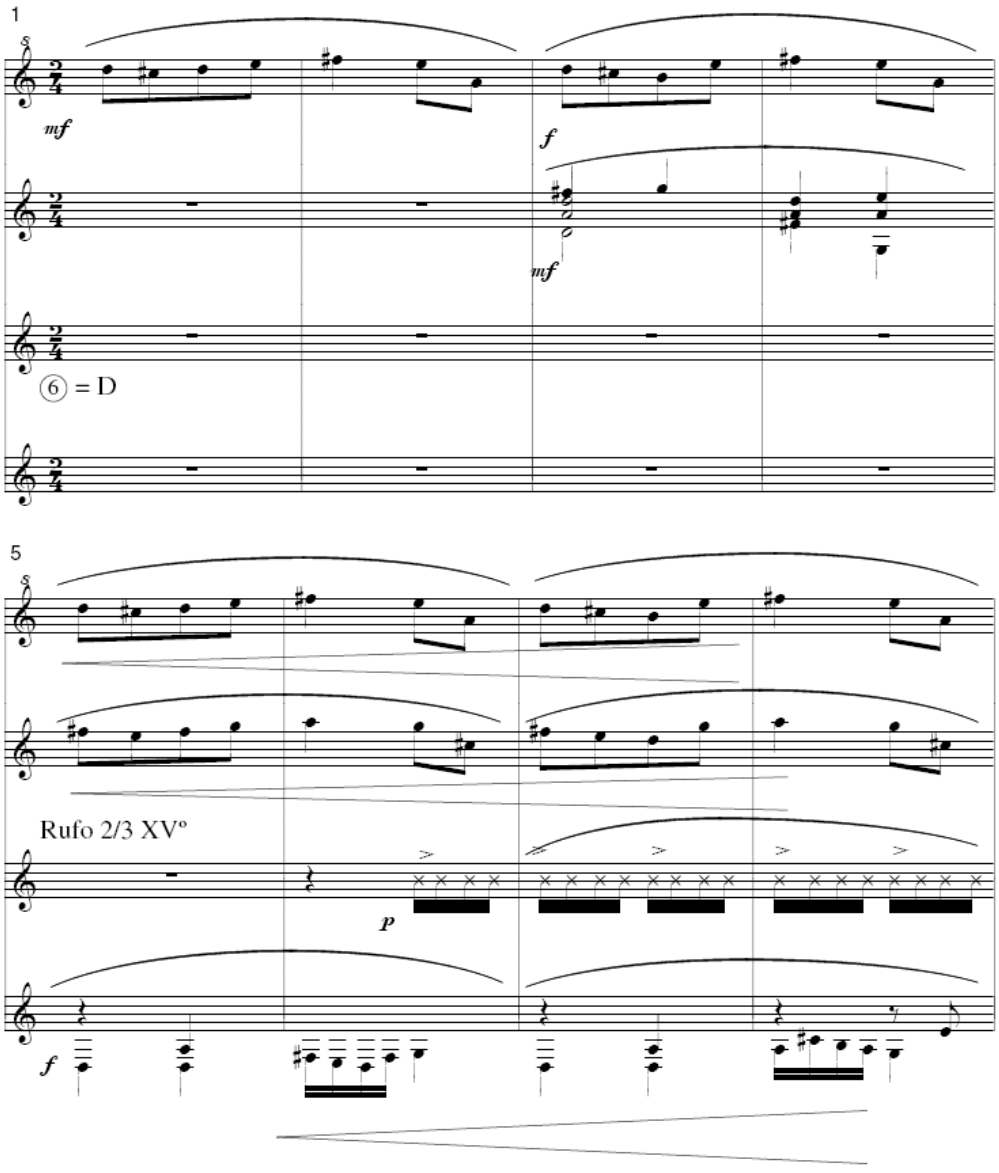

8
43
H.N. XII
4
mp
mp
46
p
pp
mp
mf

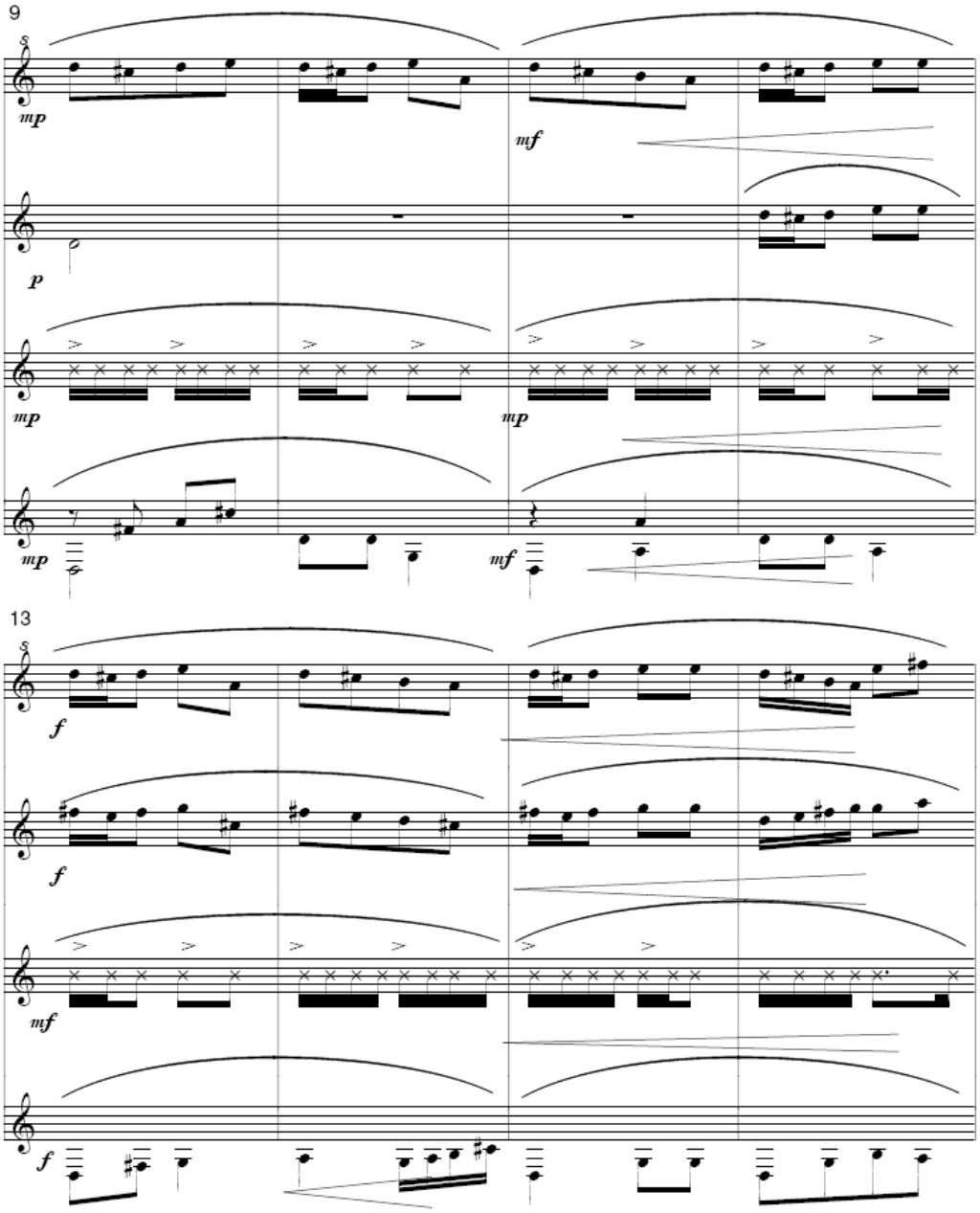

9
49
mp
mf
ff
p
mp
ff
mf
f
ff
f
f
ff

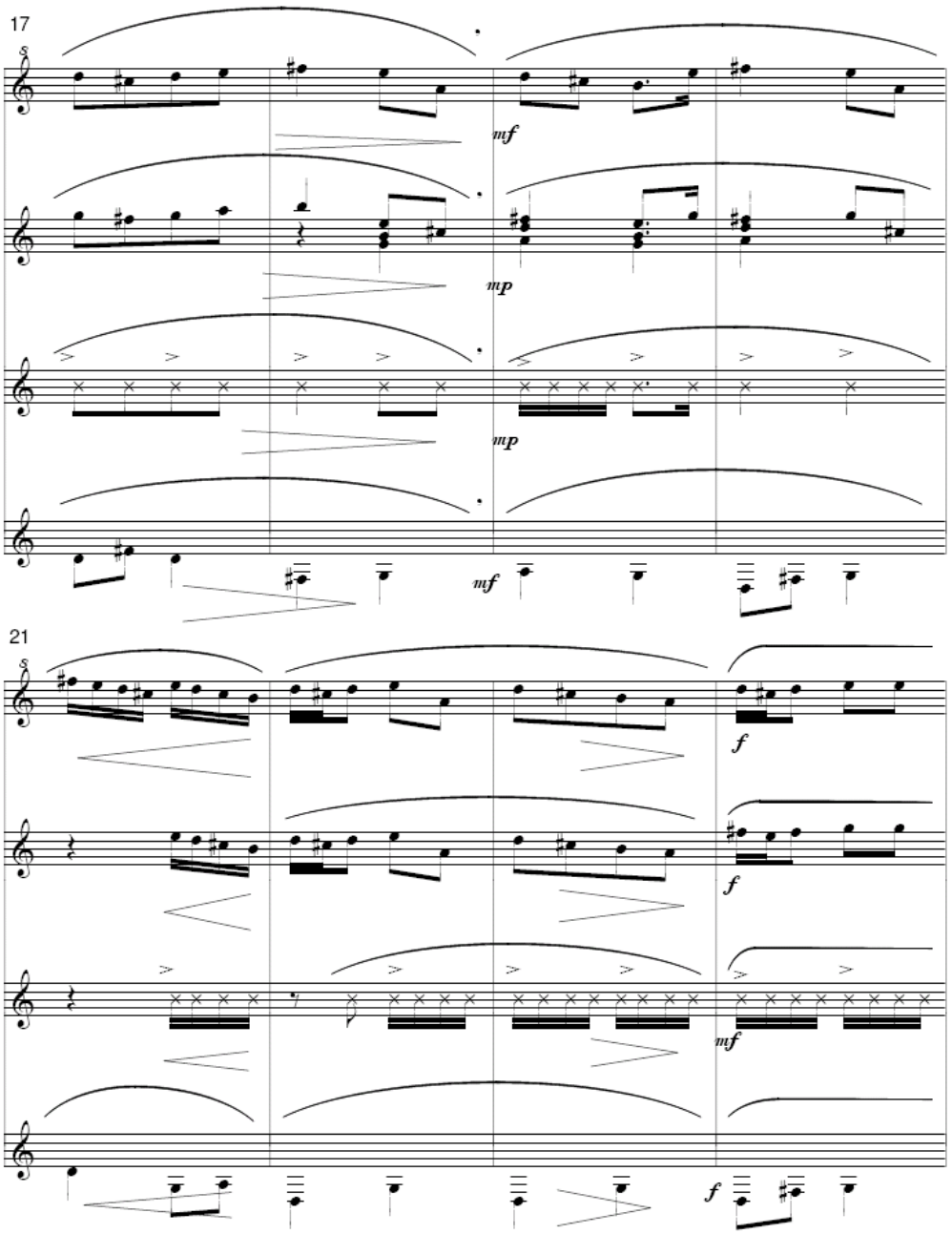
V Bebe o Sargento

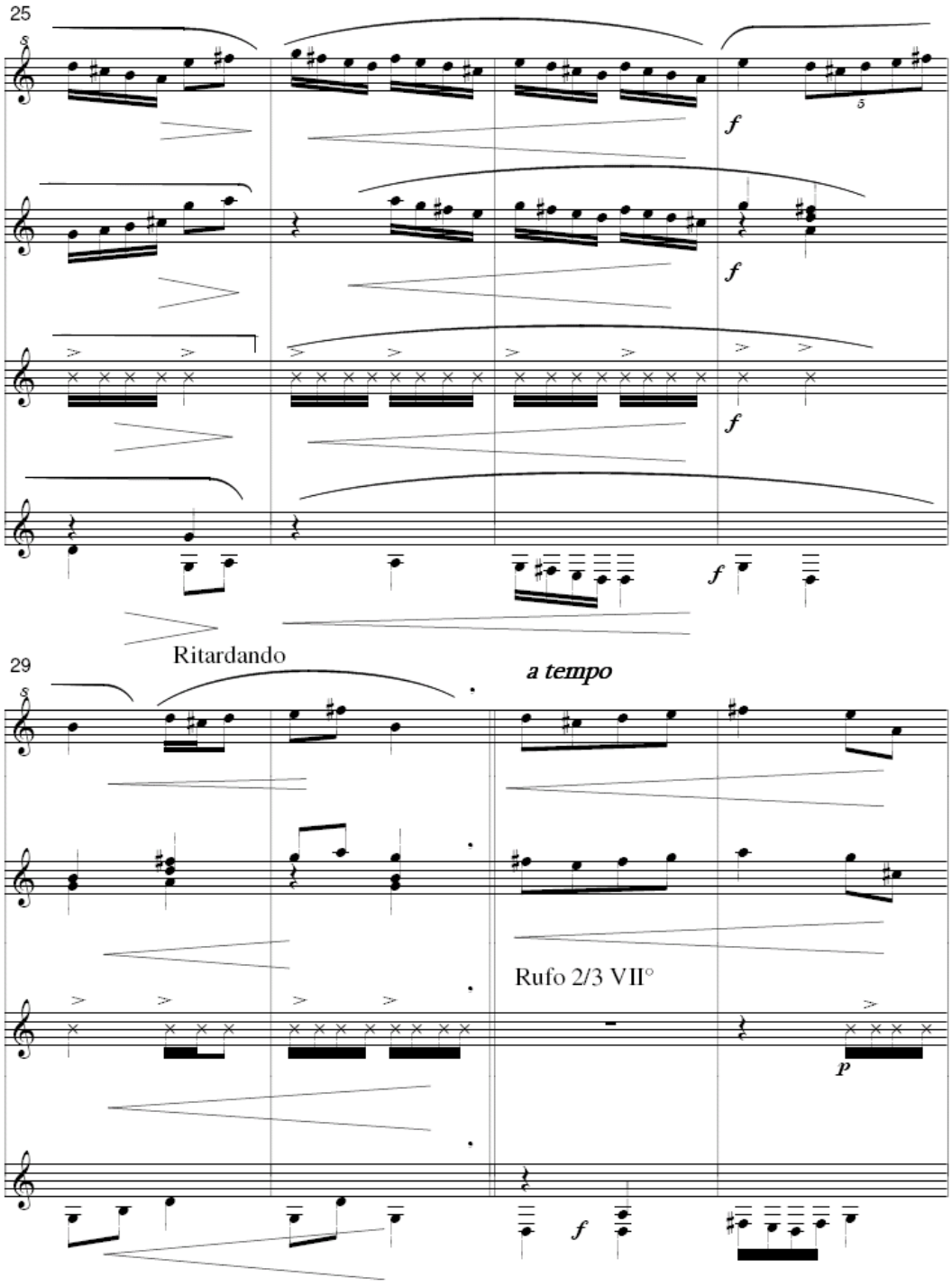
Allegretto

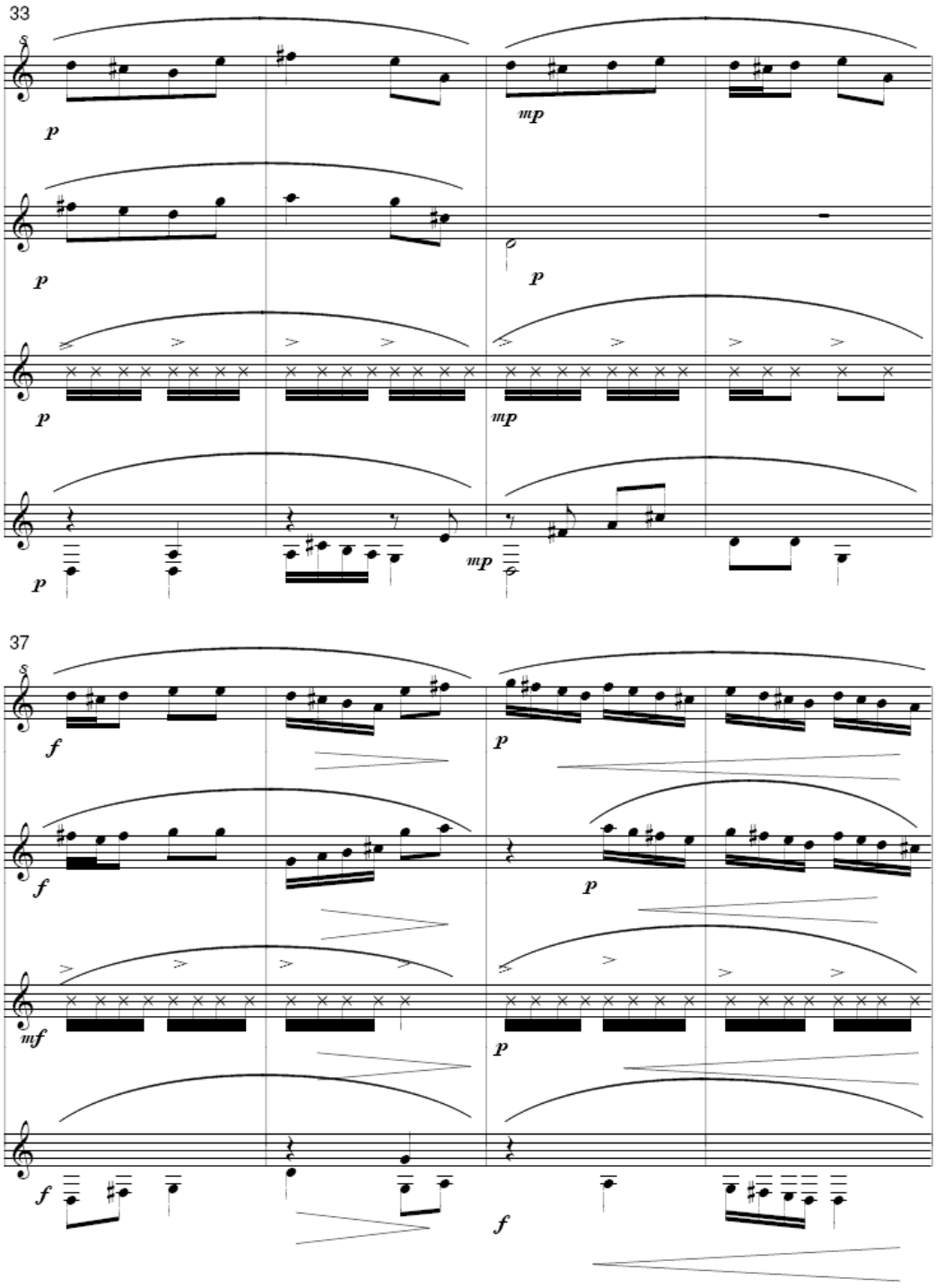
Willian Lentz

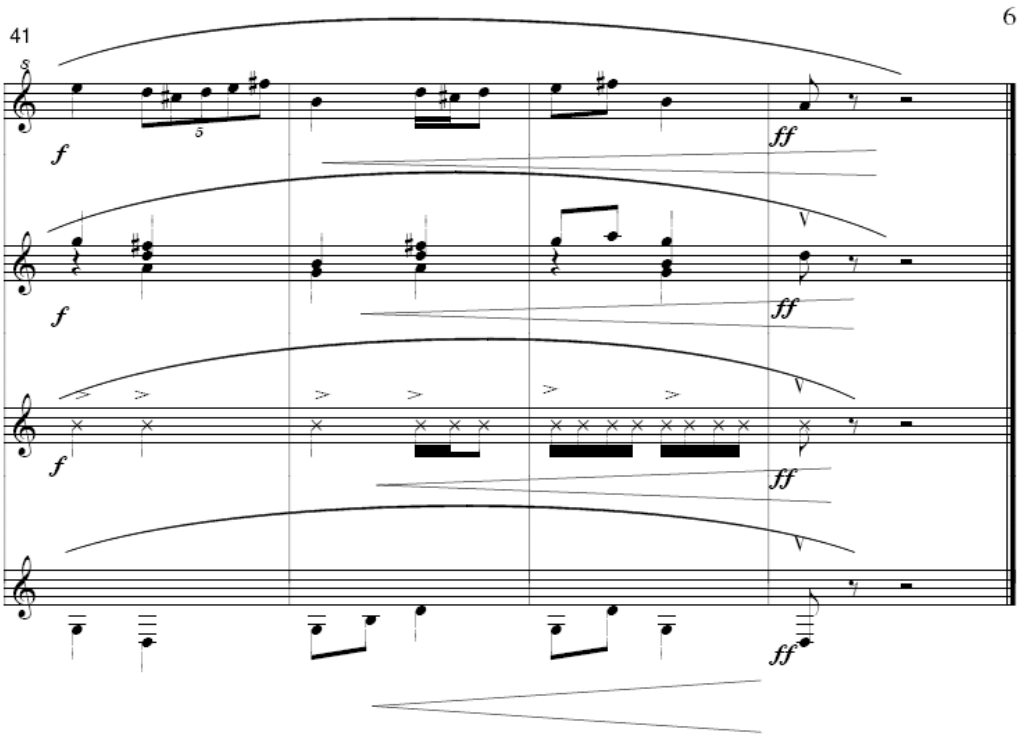



9
mp
mf
p
mp
mp
mp
mf
13
f
f
mf
f


17
mf
mp
mp
mf
21
f
f
mf
f


25
f
f
f
f
29
Ritardando
a tempo
Rufo 2/3 VII°
p
f

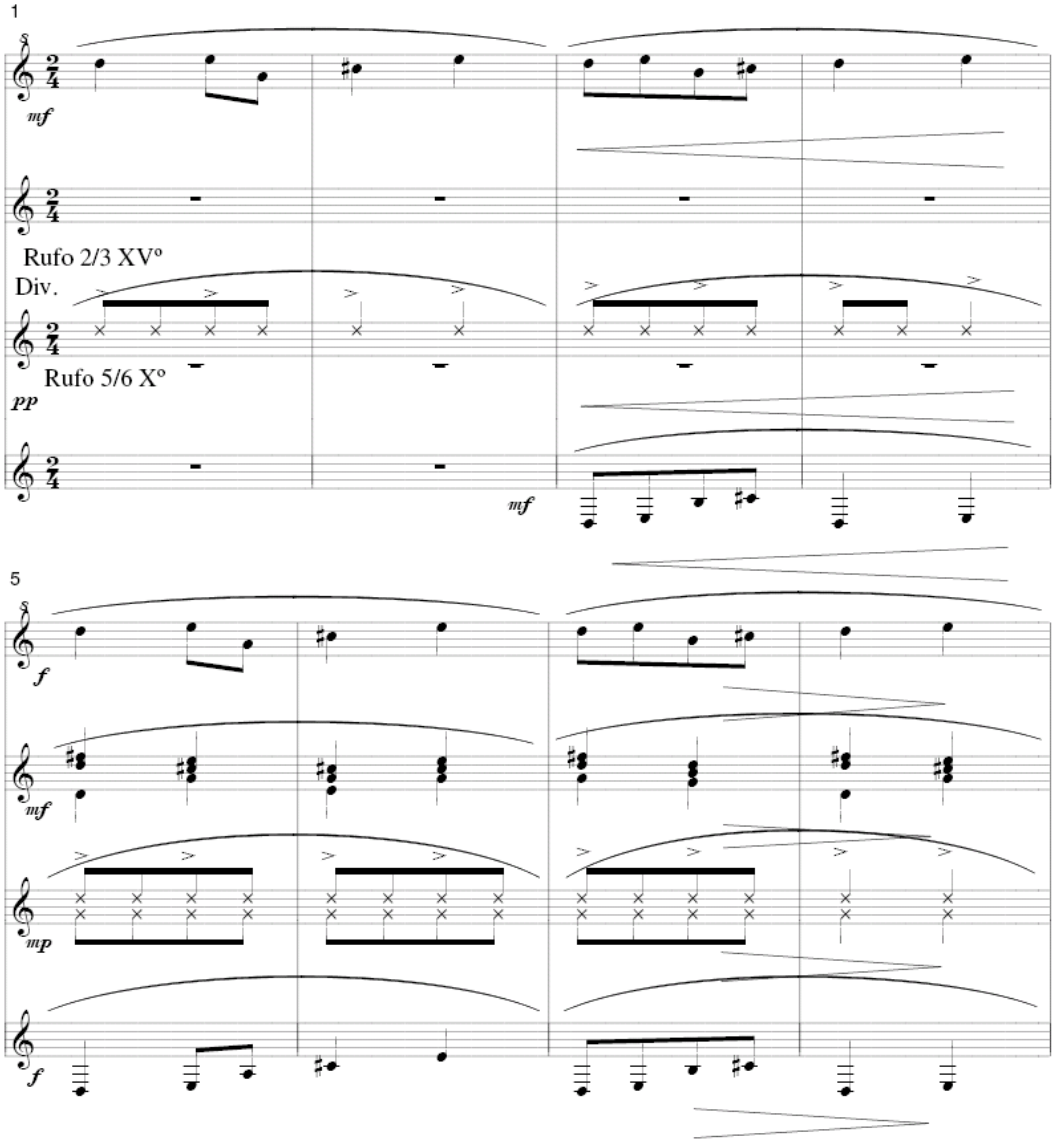

33
p
mp
p
p
mp
p
mp
37
f
p
f
p
mf
p
f
f

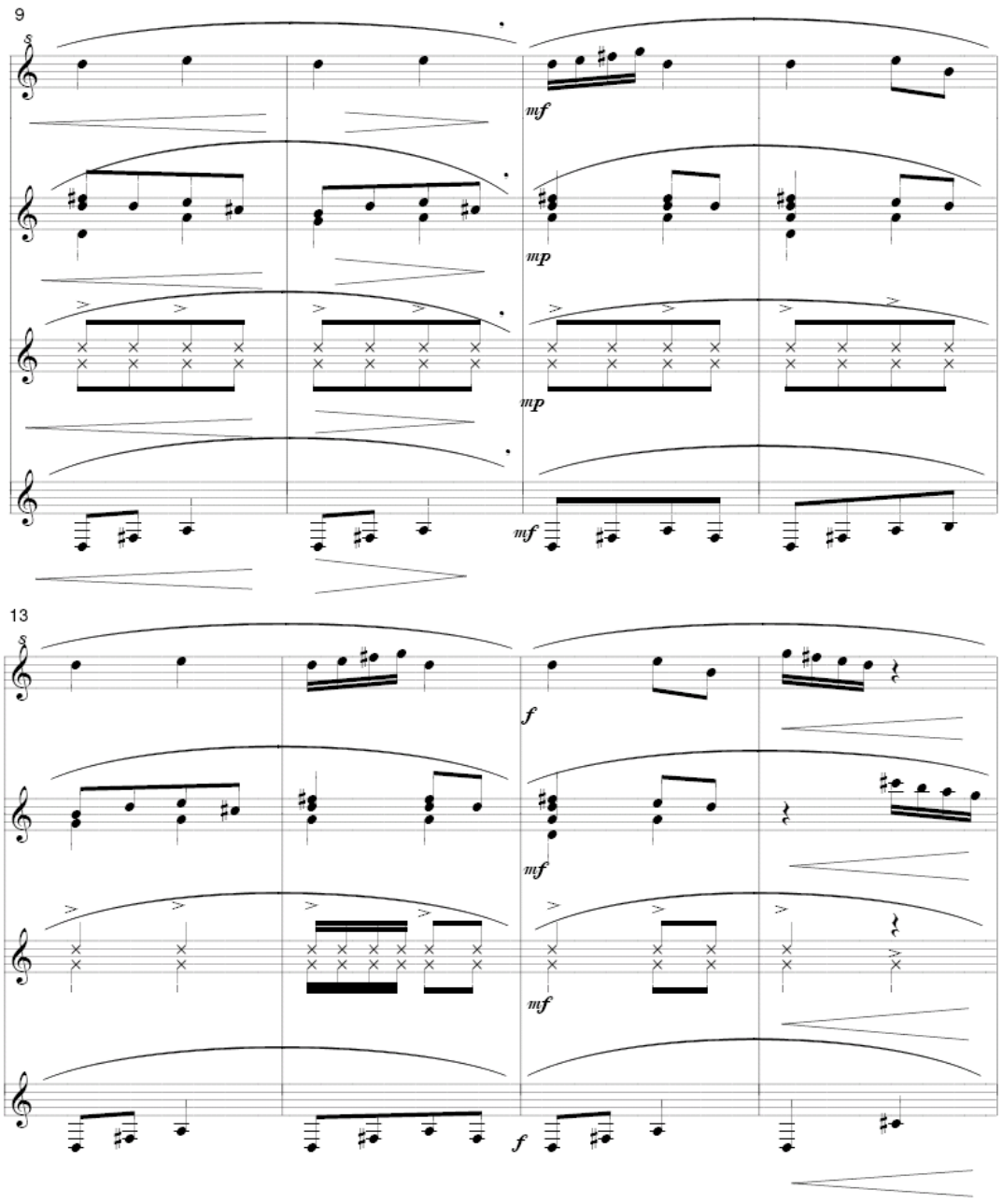

41
6
f
ff

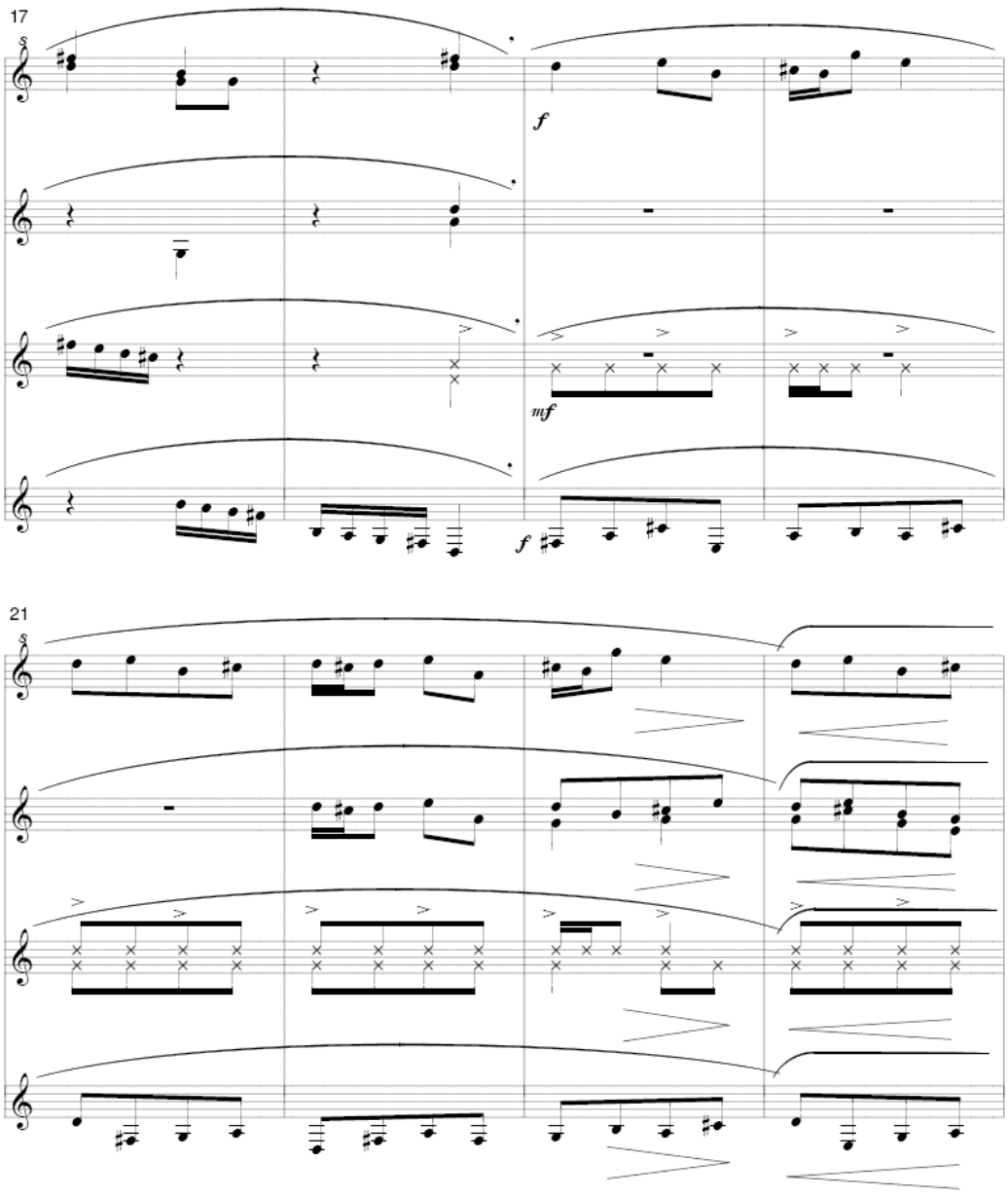
VI Bebe o Cabo

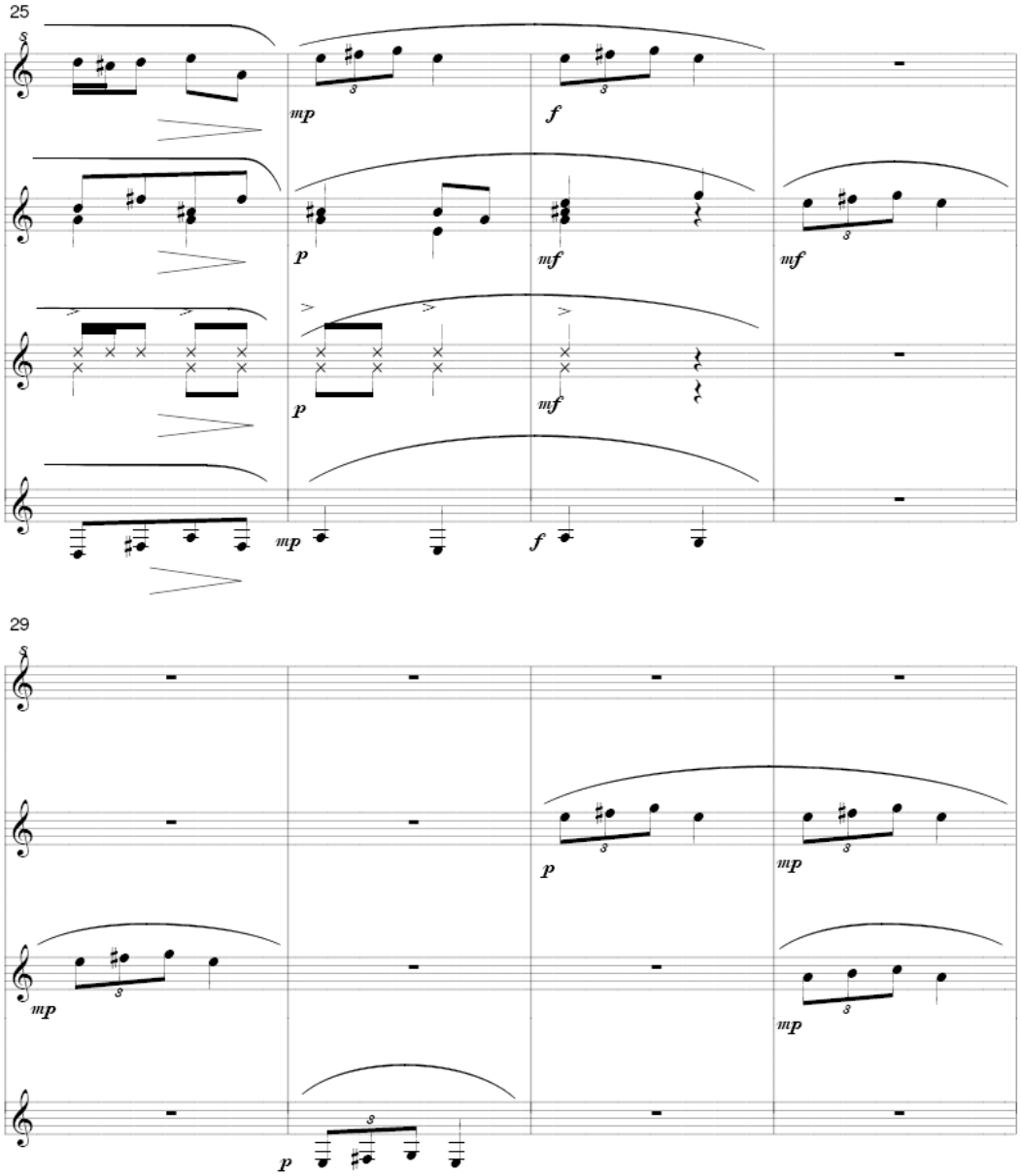
Allegro

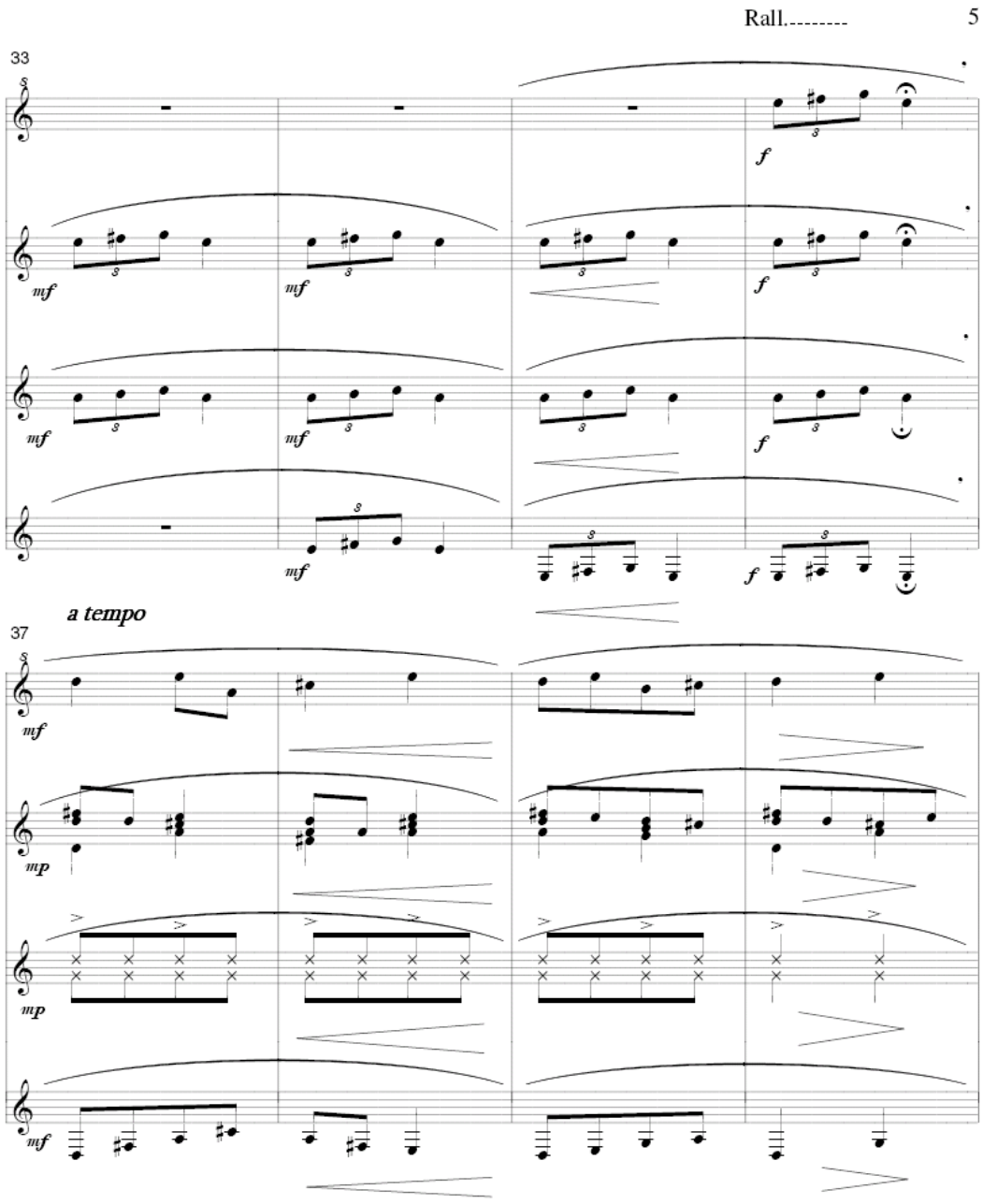
Willian Lentz

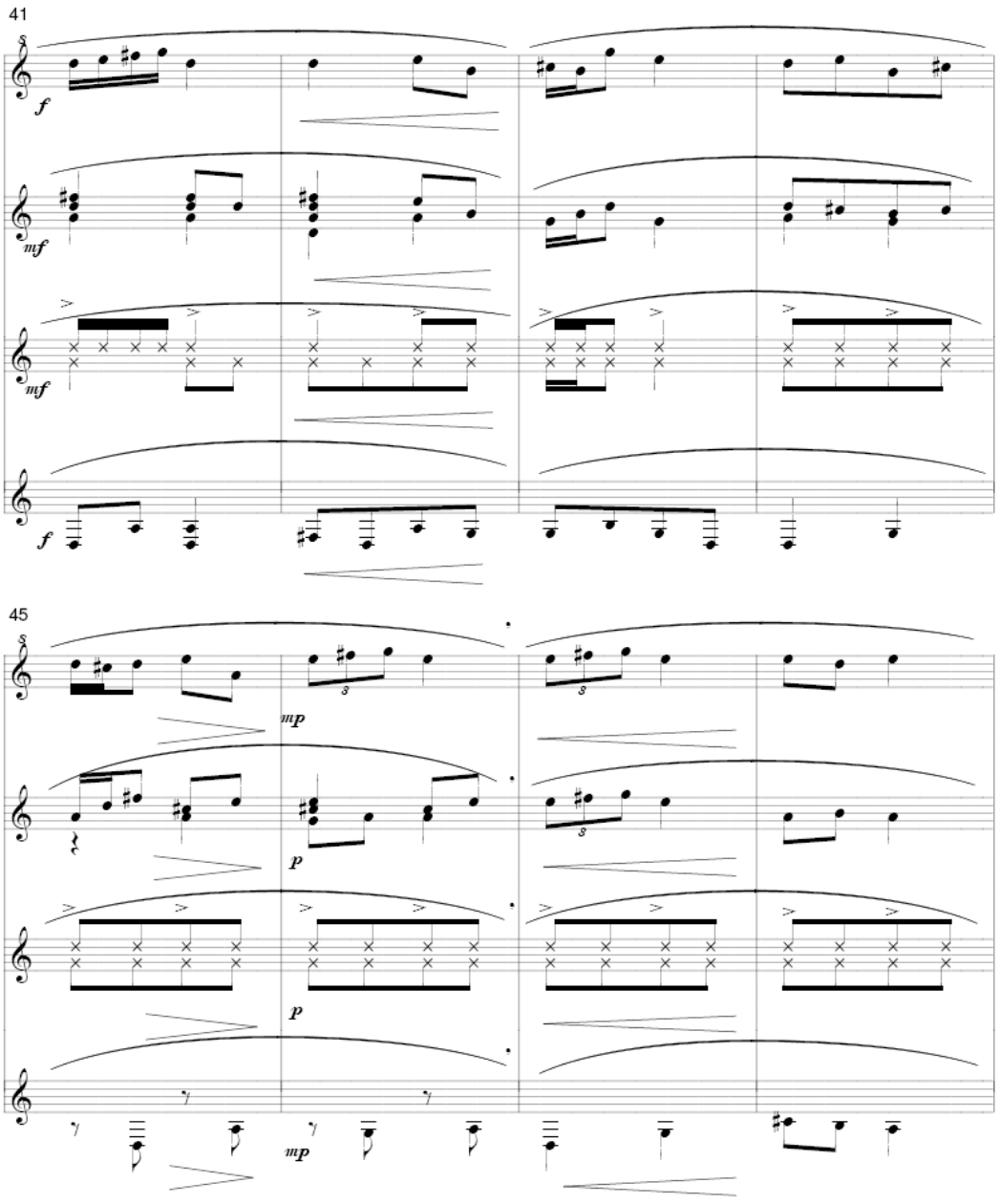



9
mf
mp
mp
mf
13
f
mf
mf
f

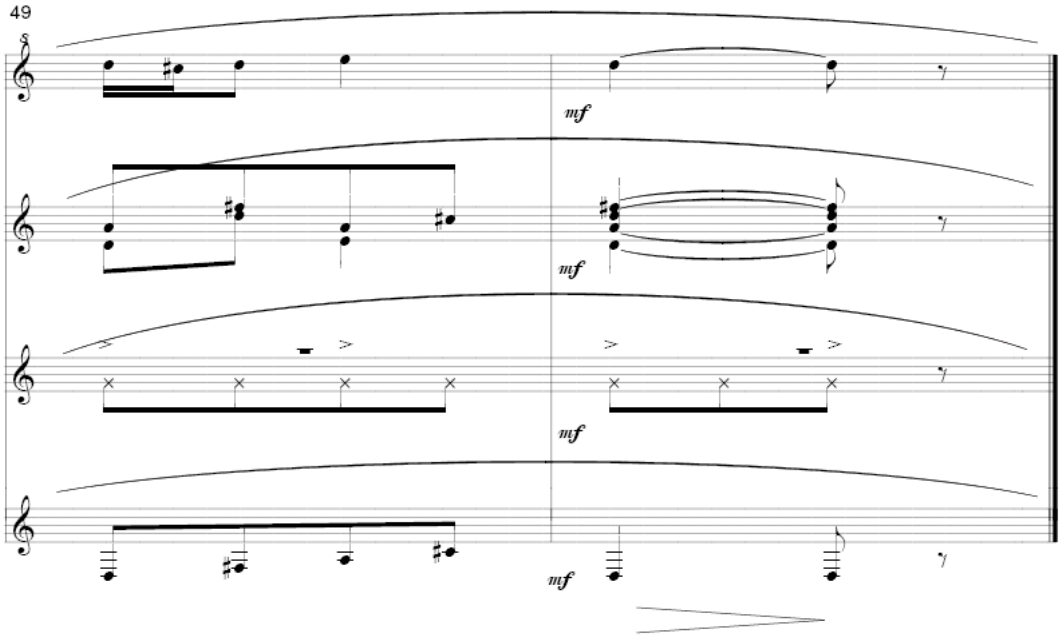

17
f
mf
f
21


25
mp
f
p
mf
mf
p
mf
mp
f
29
p
mp
mp
mp
p


Rall.--------
5
33
mf
f
a tempo
37
mp


41
f
mf
mf
f
45
mp
p
p
mp

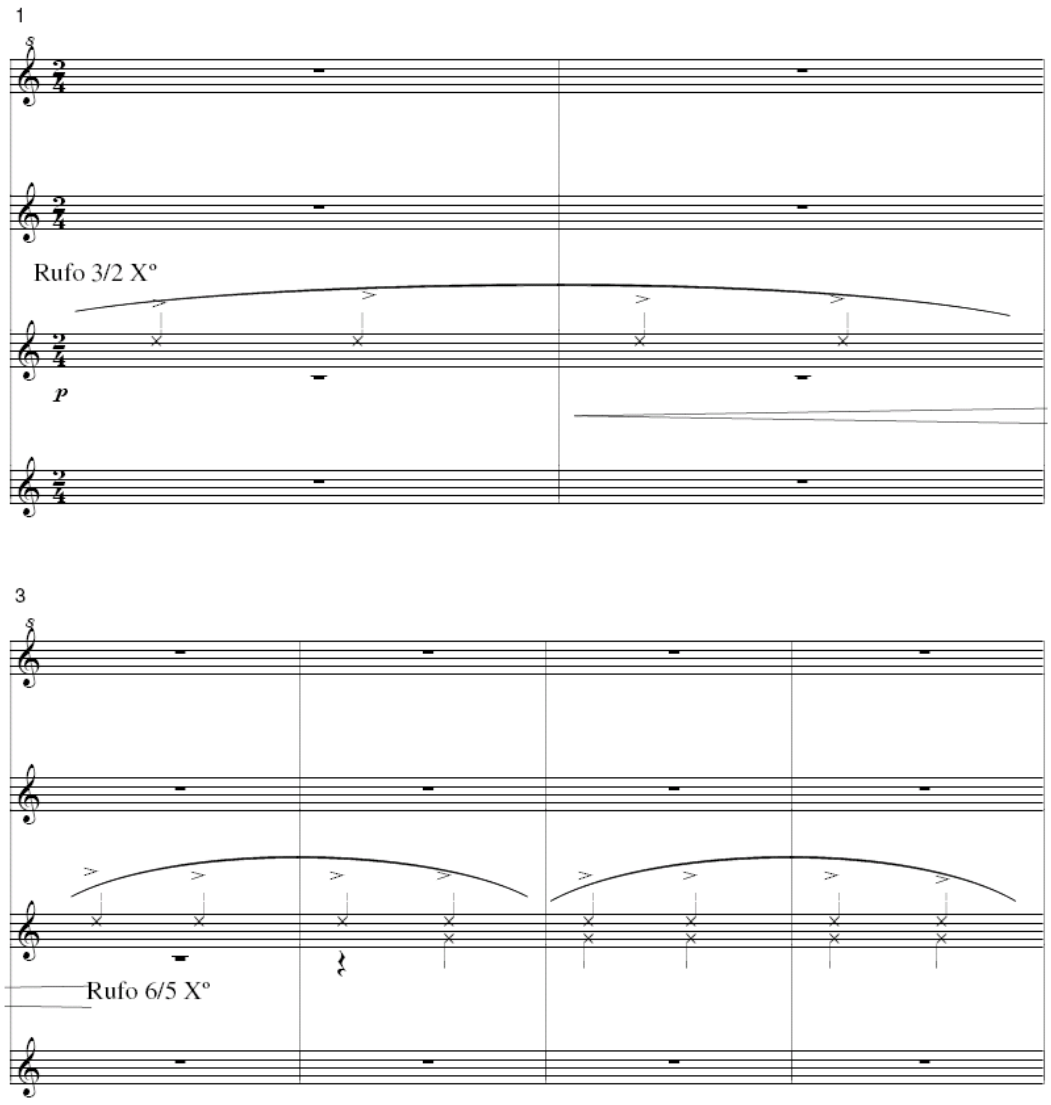
7



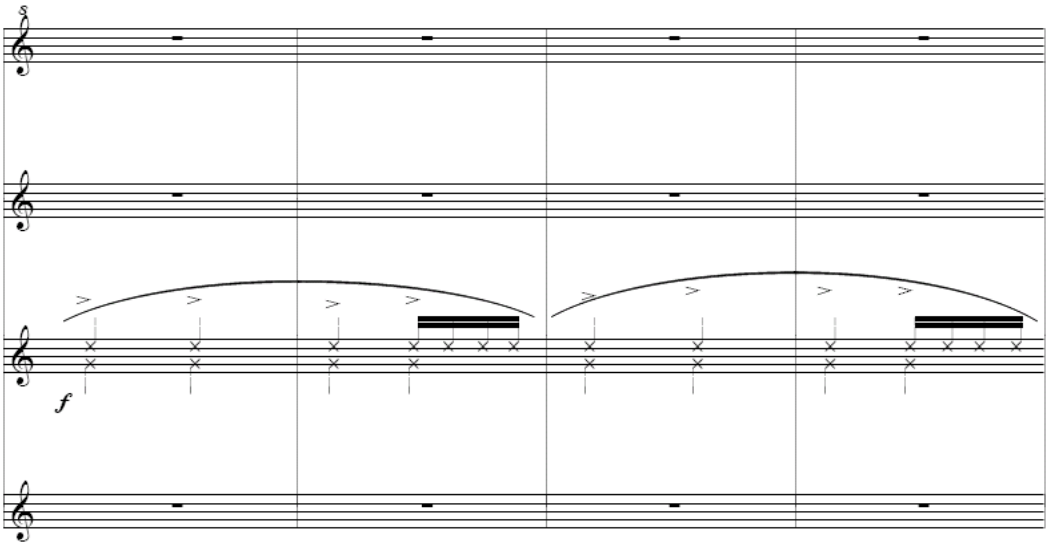
VII Bebem os Soldados

Allegretto

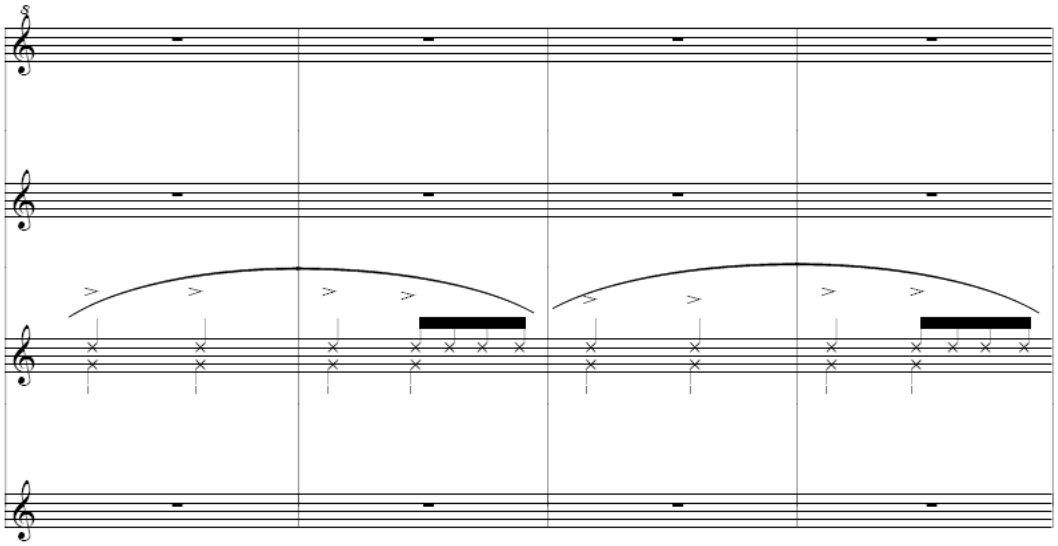
W. Lentz

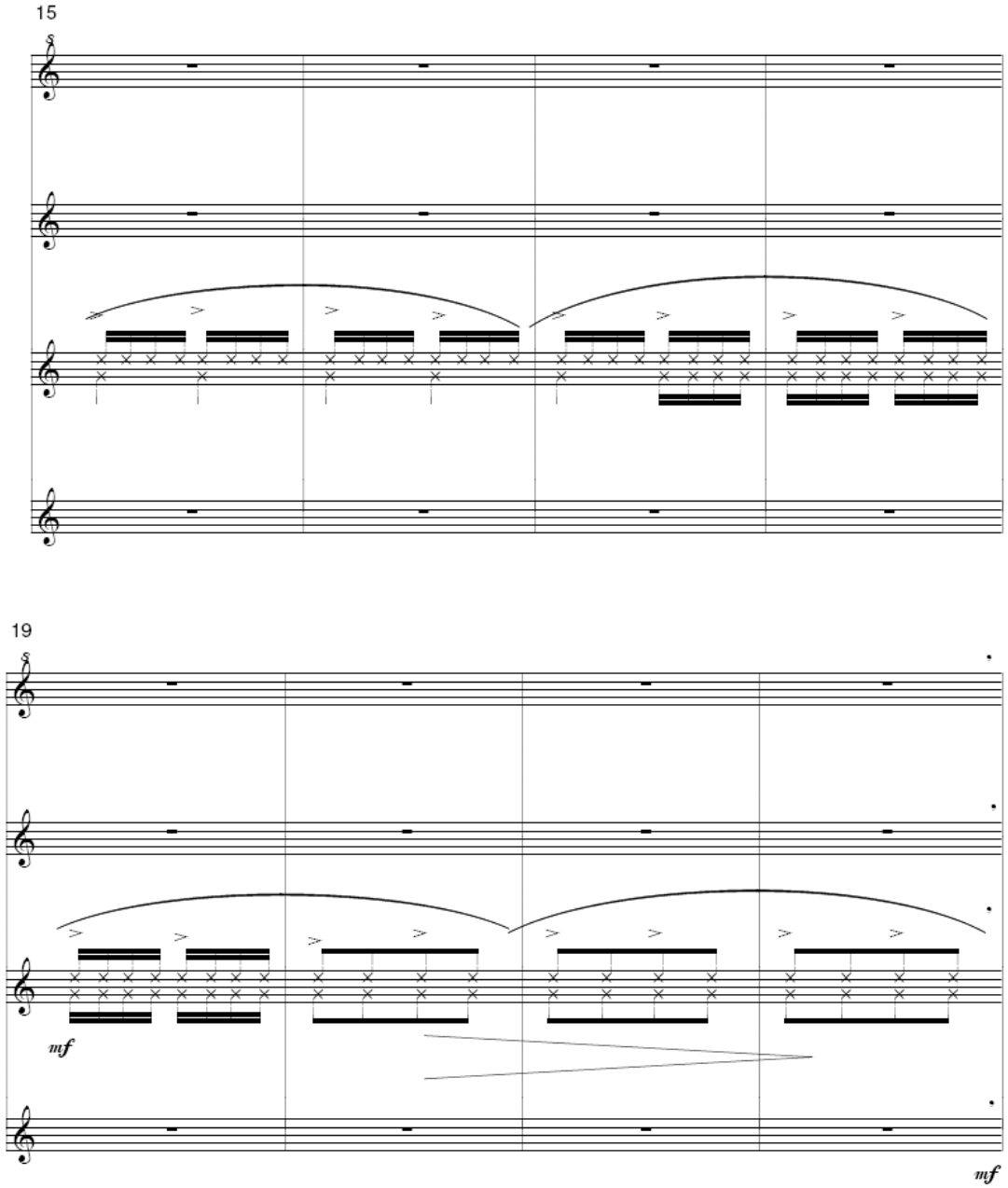


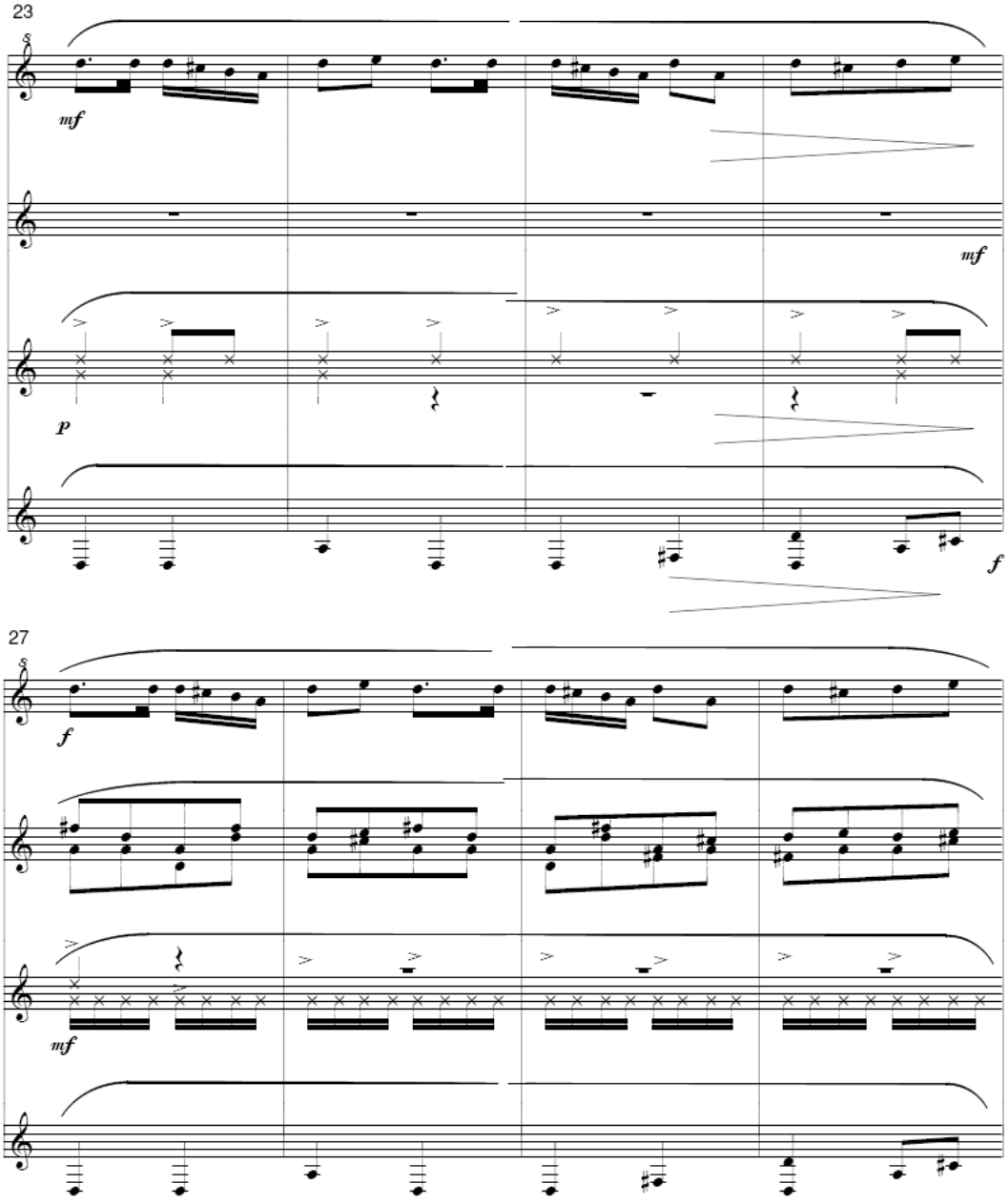
7

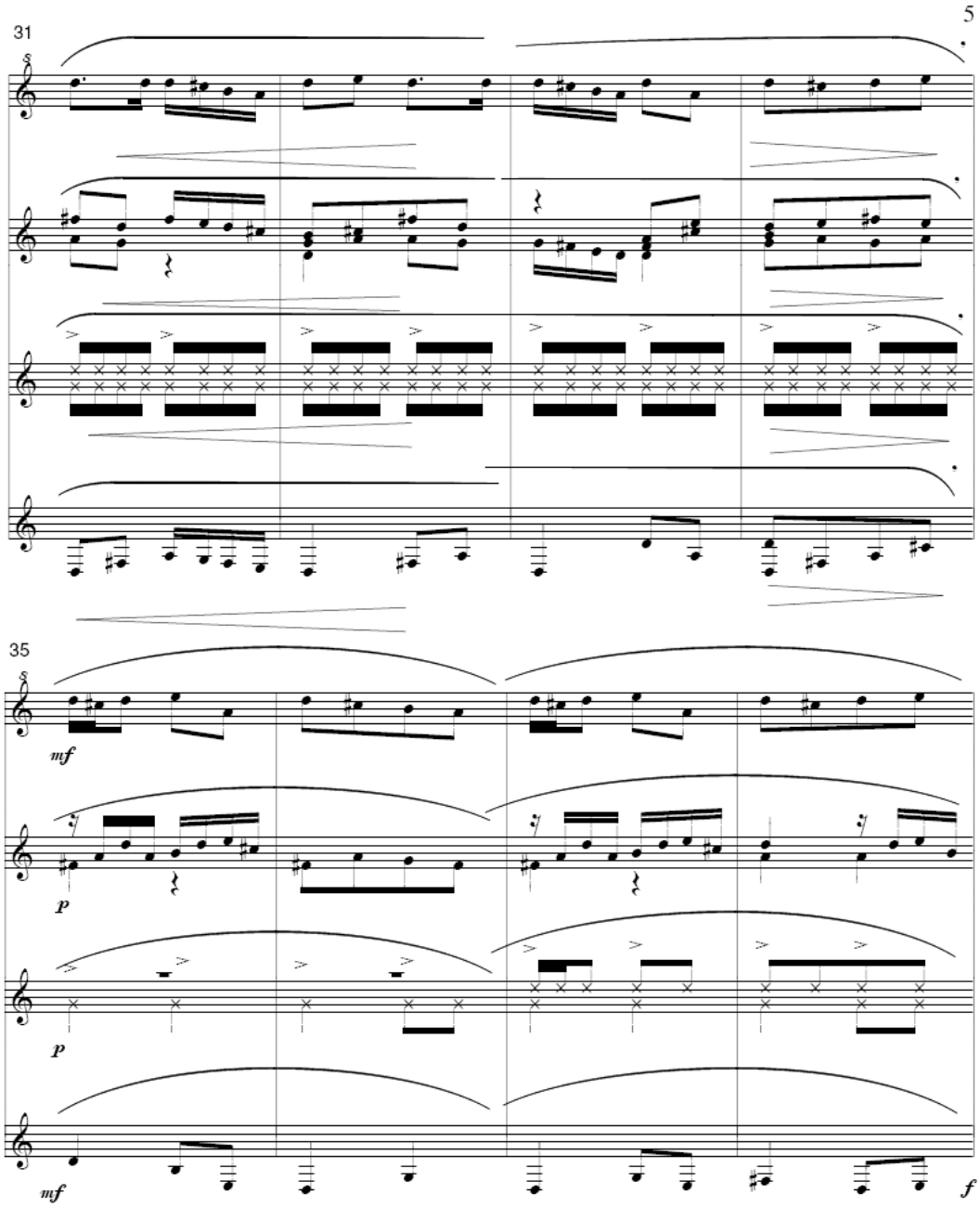


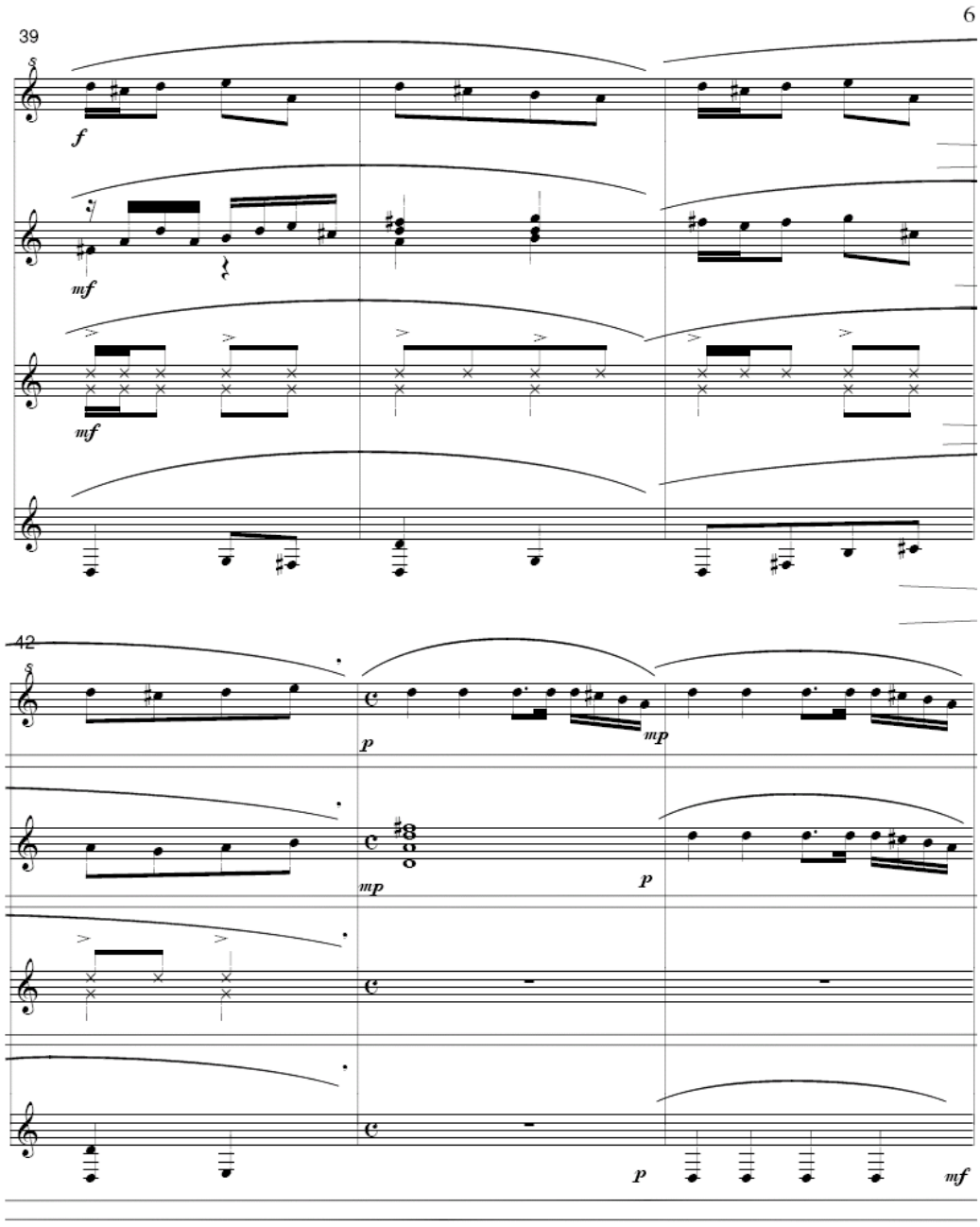
11

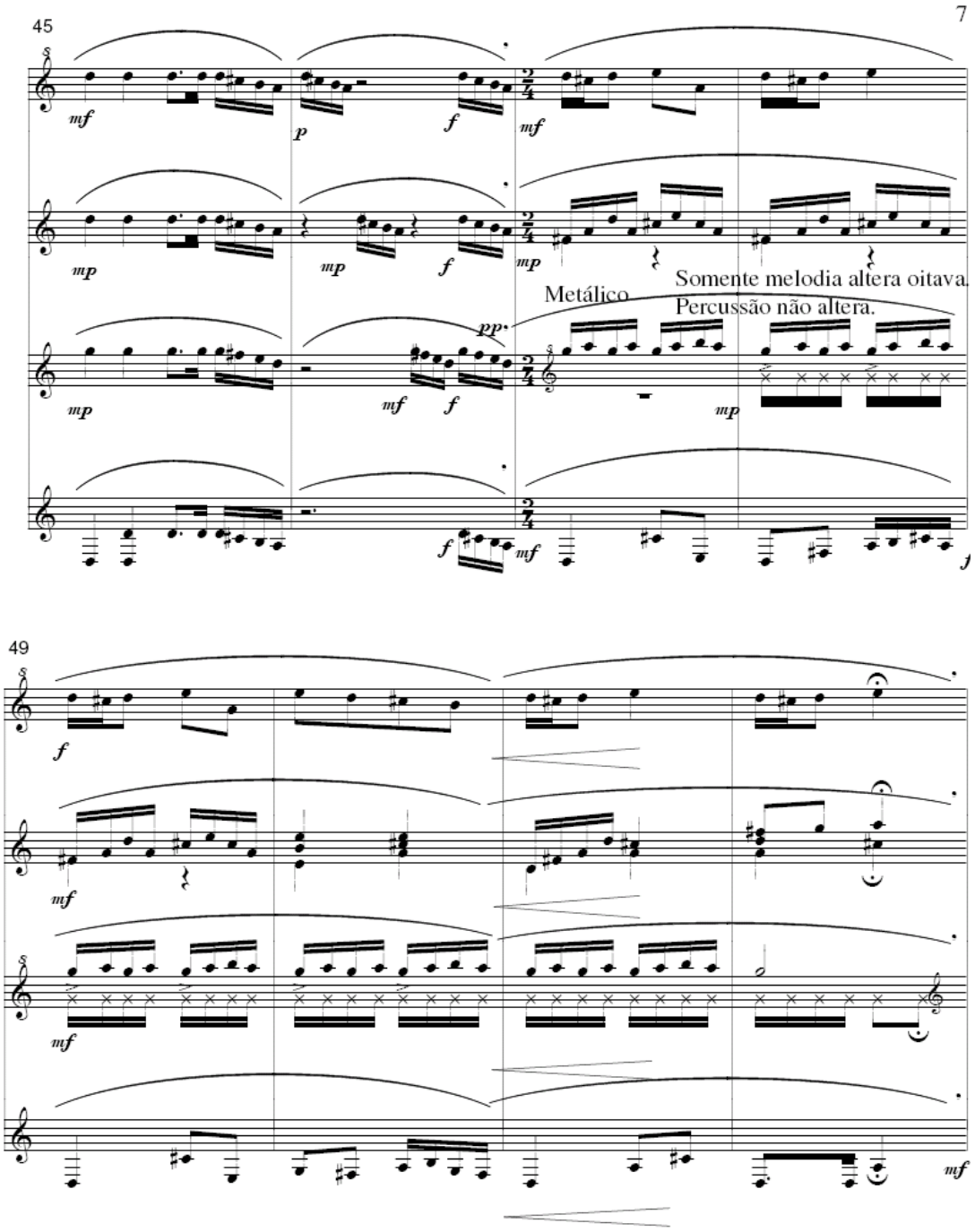


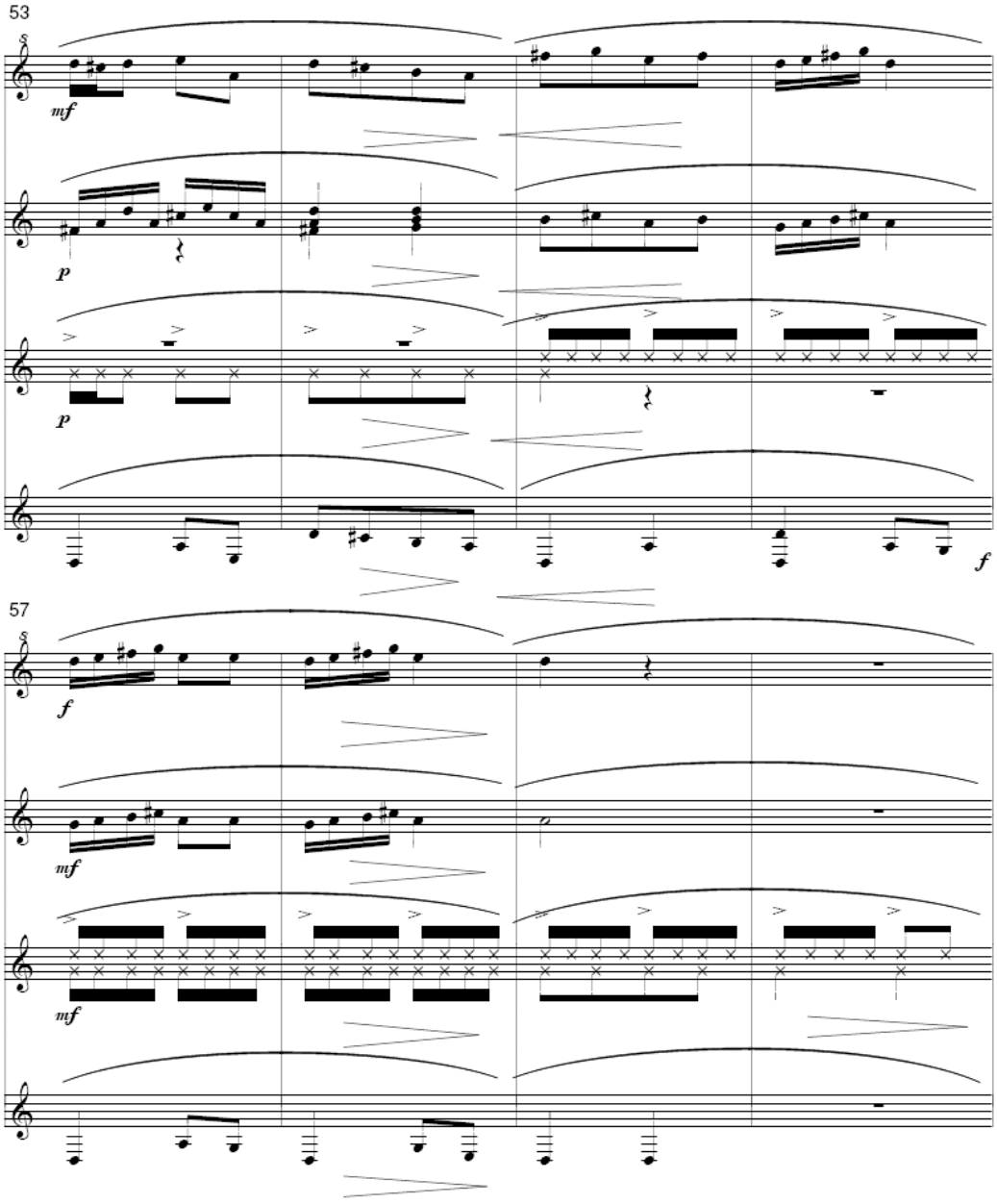

15
19
mf
mf

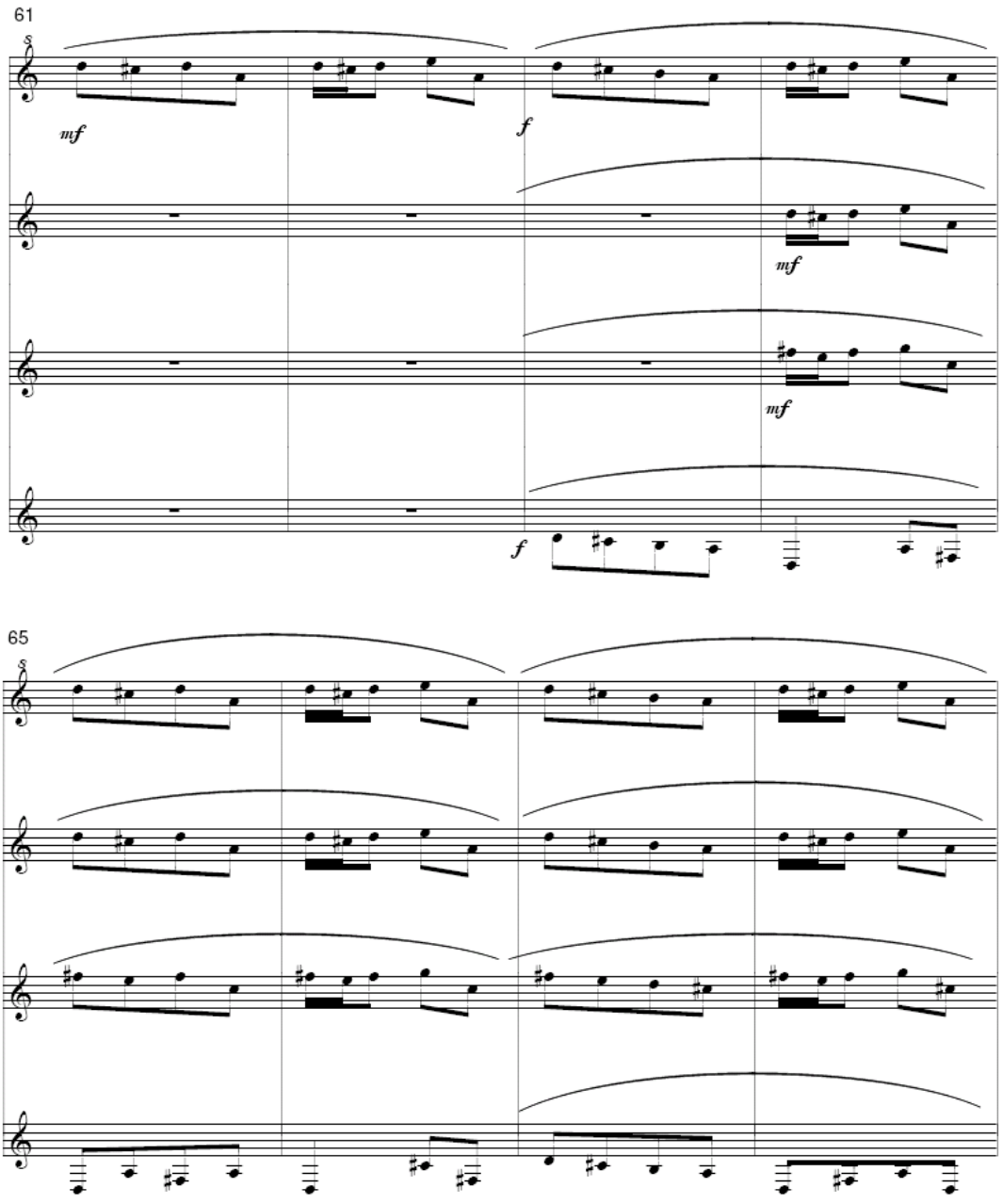

23
mf
mf
p
f
27
f
mf

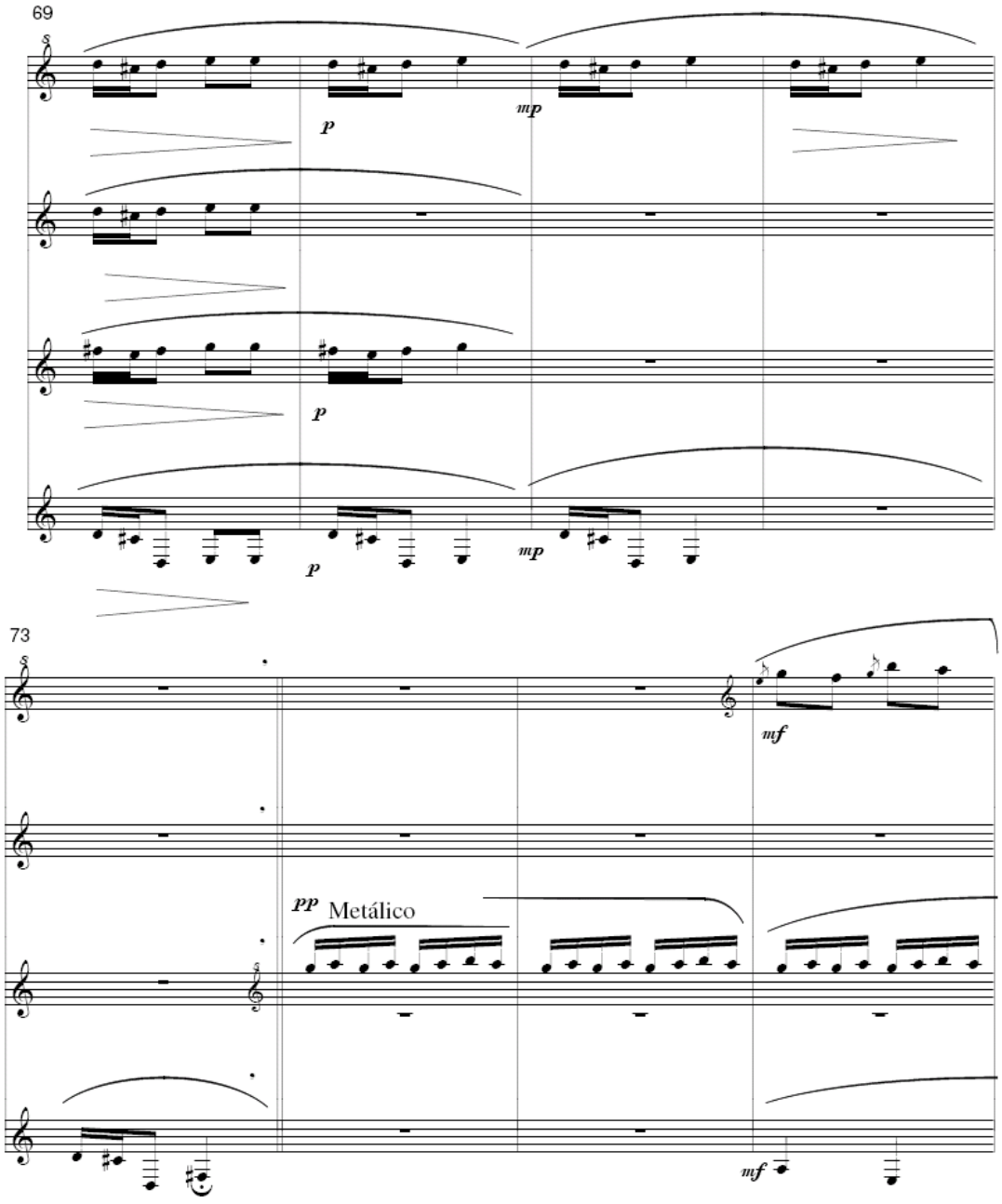

31
5
35
mf
p
p
mf
f

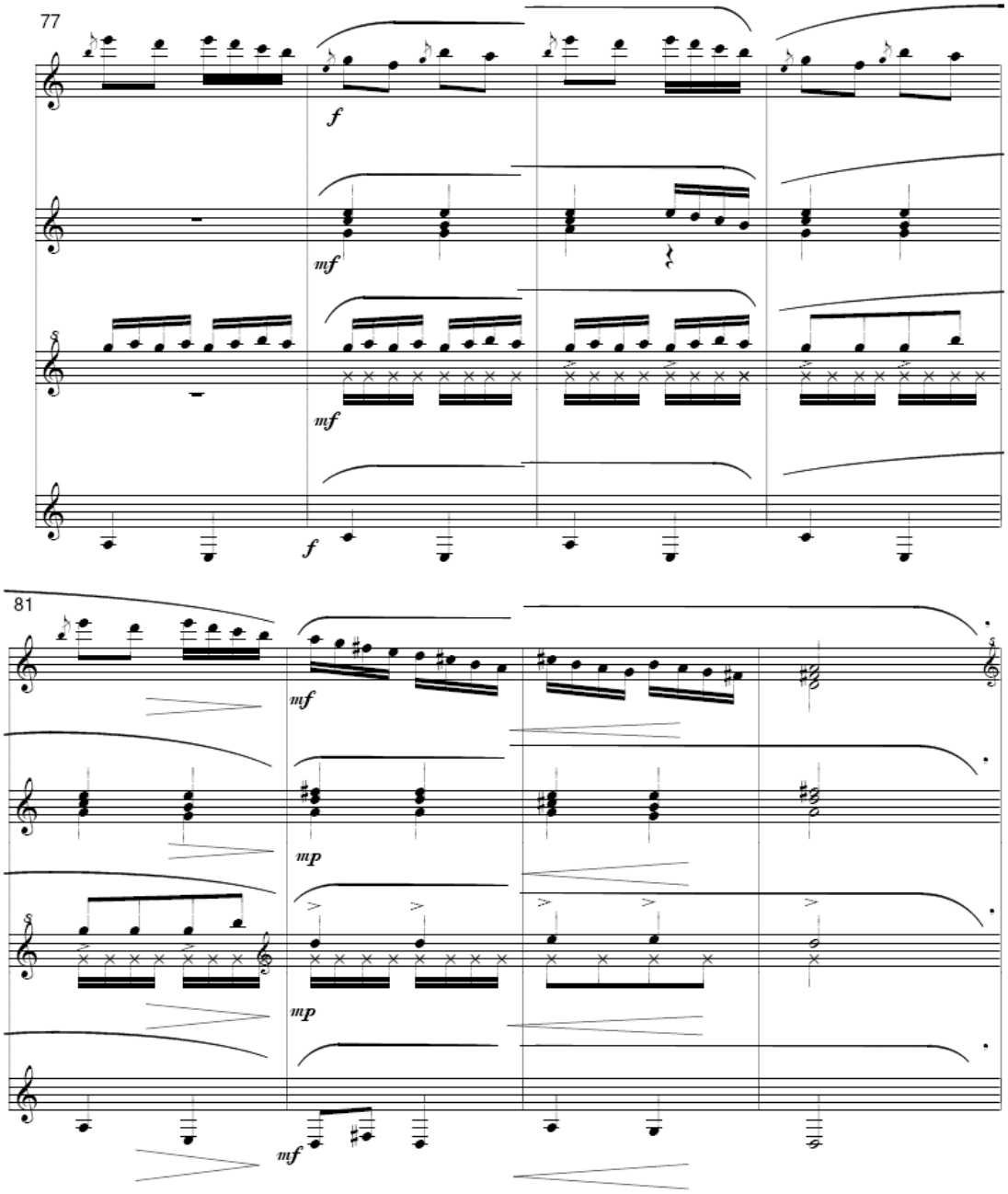

6
39
f
mf
mf
42
p
mp
mp
p
p
mf

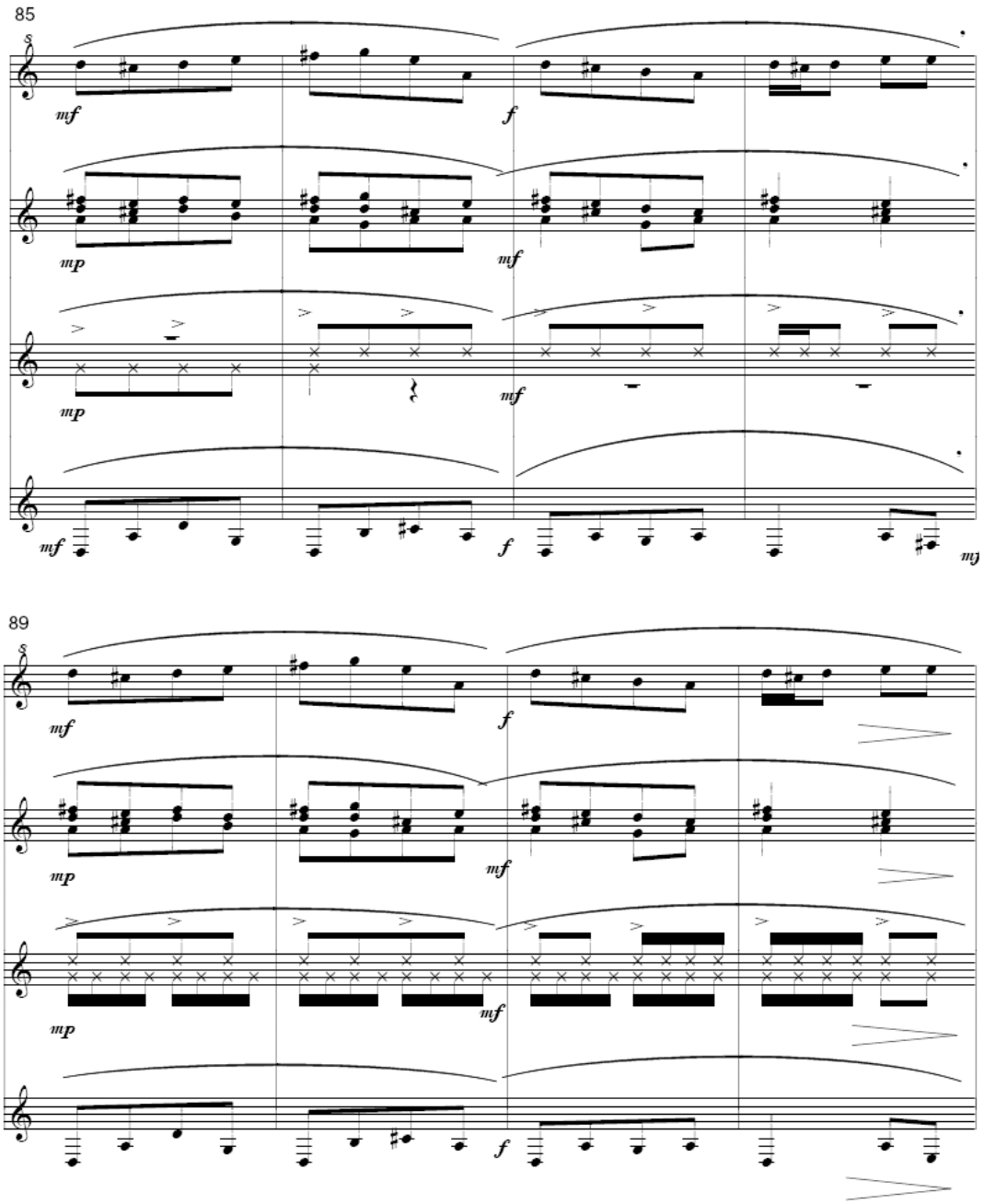

45
7
Metálico
Somente melodia altera oitava.
Percussão não altera.
49

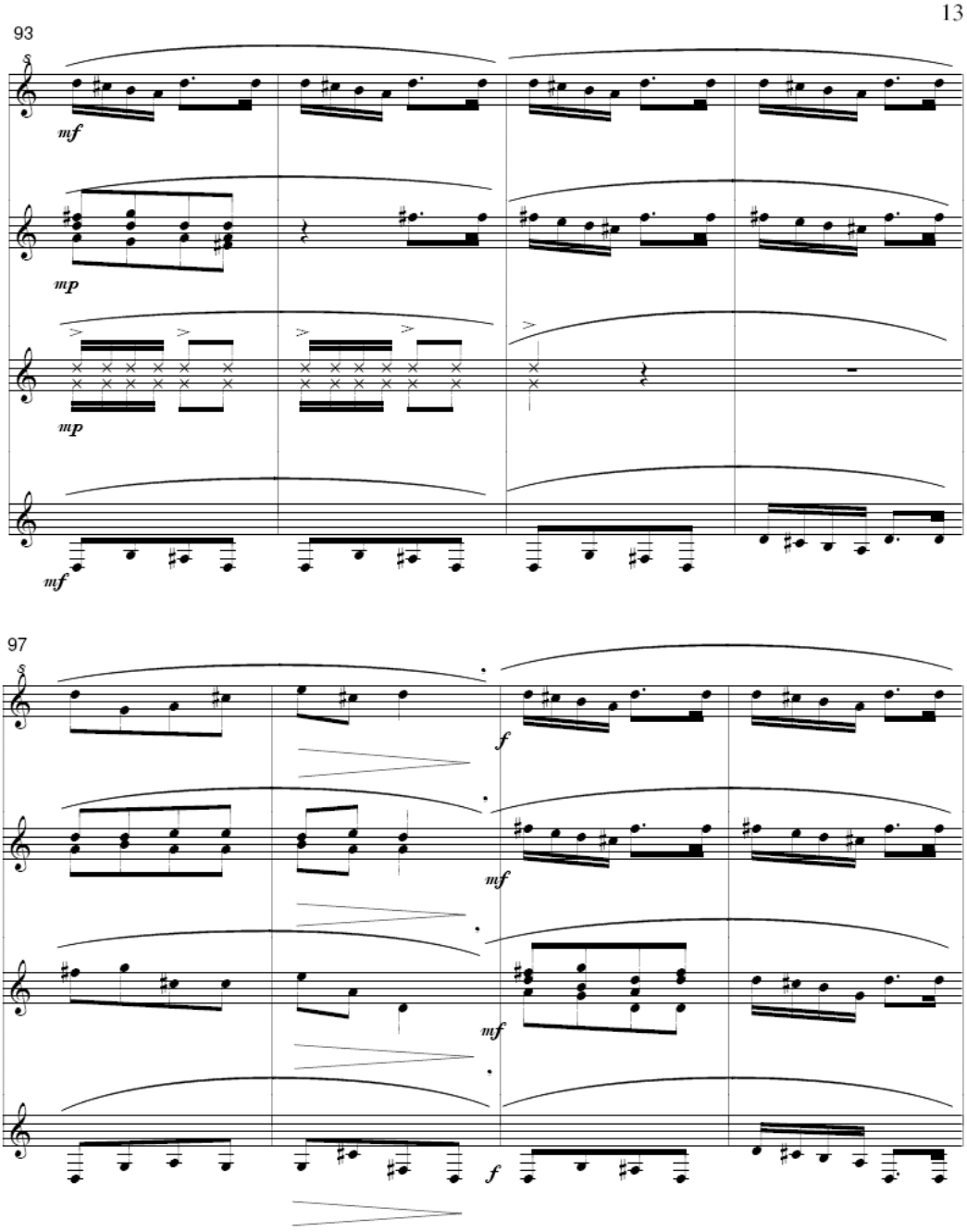

53
mf
p
p
f
57
f
mf
mf


61
S
mf
f
mf
mf
f
65
S

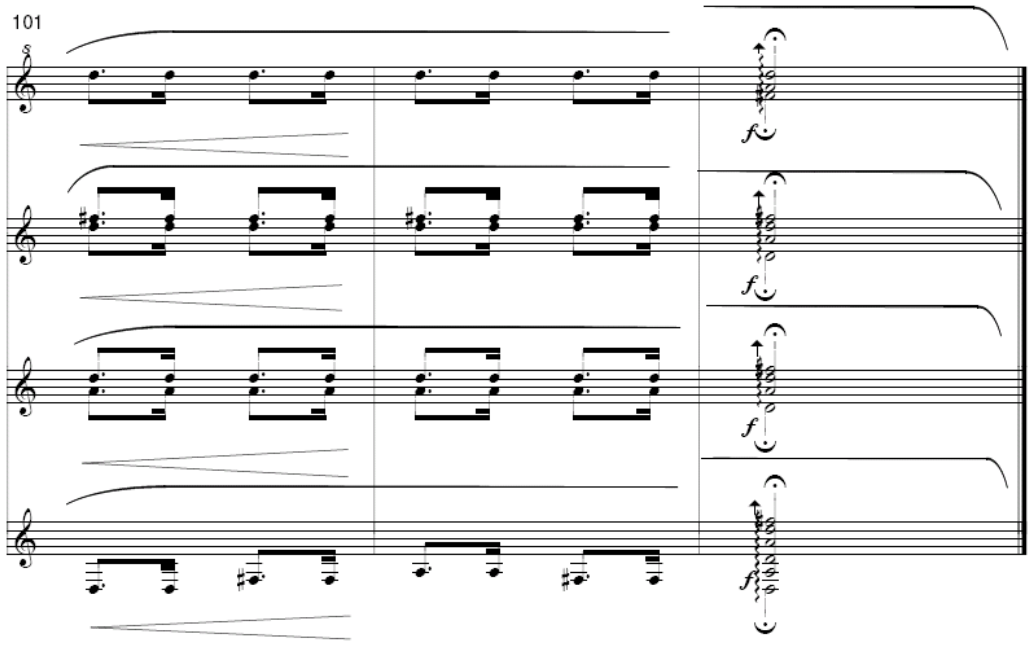

69
p
mp
p
p
mp
73
mf
pp Metálico
mf


77
f
mf
mf
f
81
mf
mp
mp
mf


85
mf
f
mp
mf
mp
mf
mf
f
89
mf
f
mp
mf
mp
mf
f


93
mf
mp
mp
mf
97
f
mf
mf
f

14



Xondaro — A arte marcial dos guaranis

ROSANA BOND

As grandes questões sobre a vida guarani — enigmas que atraem e fascinam — ainda não conseguiram ser respondidas de maneira aceitável
Bartolomeu Meliá, investigador da cultura guarani

Os índios guaranis possuem uma interessante técnica de luta desconhecida pela maioria dos brasileiros, até mesmo pelos adeptos das artes marciais. Ela se denomina Xondaro (pronuncia-se *xondáro*) e curiosamente lembra aspectos das práticas orientais, como a ênfase no equilíbrio, gestos baseados nos movimentos de animais e a atitude de "desviar-se" — preferindo não se contrapor ao oponente, deixando-o gastar suas energias.

A técnica propicia uma eficiência tal que, segundo os guaranis, os antigos guerreiros Xondaro conseguiam agarrar flechas em pleno vôo. Assim como a capoeira, que pode exercer a função de luta ou de dança — conforme as circunstâncias —, a Xondaro também possui um papel múltiplo. Luta, dança e canto. Porém, como música e dança, a Xondaro está totalmente integrada às experiências religiosas xamânicas, aparentemente não sendo exercitada isoladamente como folguedo.

Guardiões da aldeia

O guarani Timóteo Verá Popyguá prestou um depoimento sobre o assunto, em 1998, que foi incluído no CD Memória Viva Guarani (Ñande Reko Arandu).

Contou ele que os guaranis são iniciados na Xondaro — que ora ele identifica como dança e ora como exercício guerreiro — desde pequenos. E que o objetivo é desenvolver o equilíbrio do corpo e a saúde.

Explicou que o principal treinamento "hoje em dia" envolve o ato de desviar-se (Obs: não esclareceu se antigamente o método centrava-se em outro ato). A antropóloga Deise Lucy Montardo pôde assistir a alguns desses treinos nas aldeias que visitou para elaborar sua tese de pós-graduação na USP, ***Através do mbaraka: música e xamanismo guarani***."No ritual observa-se um comportamento que remete, de nosso ponto de vista, à noção de artes marciais. Um dos treinamentos mais significativos efetuados nos rituais guaranis é o aprender a 'desviar-se' em danças/lutas. O comportamento de não se contrapor, característico dos Guarani, é

trabalhado corporalmente", relatou ela.

Popyguá falou também da grande utilidade e eficiência da técnica no que se refere ao aprimoramento dos sentidos, da agilidade, do senso de direção — extremamente necessários para a vida na mata. Disse que o reflexo do guerreiro possibilitava a ele agarrar flechas no ar. Referiu-se também ao fato de que os praticantes da Xondaro são guardiões das aldeias e também dos rituais xamânicos, agindo como uma espécie de soldados da chamada casa de reza, bem como assistentes dos pajés.

A seguir, um resumo do depoimento:

(...) O menino começa a dançar, começa a frequentar esta dança. Ele tem seu próprio equilíbrio no seu próprio corpo. Xondaro, hoje em dia, a gente pratica mais para desviar, para dançar, para ter equilíbrio e para ter saúde. A prática do Xondaro é comum entre os guaranis.

(...) Xondaro é preparado para ser guerreiro. Tem certos ensinamentos. Eles ensinam com borduna, com arco e flecha. Na época, o guarani usava arco e flecha, ele atirava numa pessoa. E a pessoa, se fosse Xondaro, pegava aquela flecha, com o reflexo. Então, tudo isto eles ensinavam dentro do Xondaro. Principalmente para você sair para caçar, para o mato, para eles não se perderem, como é que ele tem que andar, como é que ele tem de retornar. (...) Tudo isto tem cada sentido. E o mestre Xondaro explica porque.

(...) Os Xondaro da casa de reza (opy) são guardiões. Este é o Xondaro ocayguá. (...) Tem Xondaro na porta da casa de reza, do lado de fora e do lado de dentro. Também acompanha o pajé quando ele vai benzer uma pessoa doente.

Tem outro Xondaro que é o Xondaro da aldeia mesmo. Antigamente a gente falava Xondaro ovay. A pessoa que pode guerrear no momento de ataque. O Xondaro da casa de reza não vai sair por aí guerreando. Aquele Xondaro da comunidade, sim, vai. Sempre tinha esta função. Não hoje.

Todas as noites

As pessoas que vêem os guaranis vendendo artesanato nas calçadas sujas das cidades ou na beira das estradas, com suas roupas maltrapilhas, seu

jeito tímido e encolhido, os olhos baixos, sua fala que é mais silêncio do que palavra — aparentemente conformados com um suposto destino trágico e inexorável — possivelmente não imaginam a força e a vitalidade espirituais que ainda restam a esses brasileiros originais.

As pessoas não conjeturam a vontade de viver e a resistência à opressão que são refletidas em inúmeros aspectos de seu cotidiano nas ocas. Um desses aspectos é o ritual noturno. Pouca gente sequer sonha o que é uma noite numa aldeia guarani.

Todos os dias, geralmente a partir das 4 da tarde, durante cerca de quatro horas — às vezes prolongando-se muito mais, indo até o nascer do sol — eles dançam, cantam, oram, curam. E executam a Xondaro. Principalmente como dança e música.

O rito xamânico diário é denominado de *purahéi* pelos subgrupos mbyá e chiripá e de *jeroky* pelos subgrupos kaiová e nhandeva. Ali a Xondaro (ou Sondaro, como se escreve às vezes) aparece primeiramente como um exercício baseado no movimento de certos animais.

"Sobre o Sondaro, (a antropóloga Maria Inês) Ladeira afirma que seu intuito é o aquecimento, isto é, esquentar o corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*; e que sua coreografia segue o princípio de três pássaros: o colibri (para aquecimento do corpo), o gavião (para evitar que o mal entre na *opy*) e a andorinha, cuja coreografia é uma luta onde um deve 'derrubar' o outro com os ombros ou esquivar-se de um possível tombo (para fortalecer os sondaro contra o mal)" — diz Deise Montardo em sua tese.

Defesa também contra bala

Quando se assiste a essas danças guaranis, de acordo com a antropóloga, "a associação com a noção que temos de lutas marciais é imediata. É comum a várias artes marciais a mimese de animais. No tai-chi, por exemplo, a maioria dos movimentos tem nomes de atos dos animais."

E prossegue: "Nestas danças/lutas, segundo (Ivori José) Garlet, quando dançadas dois a dois, a região a qual objetivam acertar é a dos ilíacos, ossos da bacia. Nas danças em roda, o *yvyra'ija* — o dançarino/guerreiro xondaro, ajudante do xamã— vai passando o *popygua* (instrumento composto por duas varas amarradas) por baixo dos pés das pessoas que vêm em sentido

contrário, aumentando, aos poucos, a sua altura em relação ao chão.” Arthur Benite, guarani da aldeia do Morro dos Cavalos, em Palhoça (SC), contou à antropóloga que os mestres Xondaro, se treinam bastante, conseguem “se negar até de bala”, ou seja, defendem-se até de tiros. Segundo Benite, um dos treinamentos é feito no ritual noturno, quando o mestre fica no meio do círculo e chama um por um, da direita para a esquerda, para dançar.

Agilidade, esperteza e alegria

Candida Graciela Chamorro Arguello, no artigo ***O rito de nominação numa aldeia mbyá-guarani do Paraná***, publicado na revista Diálogos, da Universidade de Maringá (PR) deu mais detalhes sobre a prática Xondaro num ritual noturno:

“Quase toda a aldeia já estava reunida em frente da casa de reza (*opy*), no início da tarde; os xondaro, porém, iniciaram sua dança somente às 15 horas. A dança iniciou-se ao som do violino de três cordas. Os integrantes se posicionaram em círculo. Embora mais suaves, seus movimentos lembravam a capoeira afro-brasileira. Os dançarinos alternavam o apoio de seus corpos sobre cada uma das pernas. O tronco era levemente inclinado ora para frente, ora para os lados, ora para trás. O corpo demonstrava a versatilidade de seus membros. Os braços, as pernas, o tronco, a cabeça, os ombros, com muita leveza, eram dirigidos em direção ao alvo: o corpo do outro. Semelhantemente, com a mesma destreza, cada xondaro tentava evitar que seu corpo fosse alcançado pelo ataque daquele que era seu ‘inimigo’.

Os xondaro são homens (meninos, adolescentes e adultos) treinados fisicamente para a luta. (...) No relato de alguns, antigamente, esta dança era uma preparação para defesa, em caso de ataque dos brancos (*jurua*), por isso alguns traduzem o termo por ‘dança física’. (...) Ela desenvolve as crianças, tornando-as ágeis (*irari*) e espertas (**imba’e kuaa**), além de alegrar e divertir (*ombovy’a*) toda a comunidade.

Indagados sobre a possibilidade desta dança ter sido aprendida de outros povos indígenas ou dos brancos, os Mbyá-Guarani de Palmeirinha são categóricos em afirmar que não. (...) Durante a dança, o líder do grupo enfrentou várias vezes o desafio dos dançarinos. Estes, um por um, sem sair do círculo, aproximavam-se dele e iniciavam uma luta corporal nos passos da dança. A dança foi ficando mais interessante, como se em cada gesto

progredisse uma narrativa. O líder esquivava-se com facilidade dos movimentos que procuravam alcançá-lo. Nesse sentido, a dança dos xondáro se assemelha a um folguedo, cuja trama consiste em o líder se manter intocado, em ele não ser 'ferido'.

Assim, a dança se prolongou por quase três horas, incluindo algumas pausas. Nesse tempo, todos os que faziam parte do ritual demonstraram ser detentores de resistência e equilíbrio corporal (...)"

Os ilustres desconhecidos

Quando se defronta com fenômenos tão ricos como a Xondaro torna-se fácil constatar — como o fazem diversos antropólogos, etnógrafos, historiadores e arqueólogos — que parte notável da tradição indígena, tão vasta e complexa, ainda não foi devidamente estudada, compreendida e divulgada.

Mesmo as culturas exaustivamente inventariadas, como a guarani, ainda constituem um desafio aberto. Egon Schaden, um dos maiores pesquisadores da temática guarani, costumava pregar que "é necessário se destruir o mito de que a sociedade Guarani já é bastante conhecida e se insistir na urgência de se retomar o estudo dessa cultura (...)".

Outro nome de grande expressão, o paraguaio León Cadogan, também dizia que os guaranis são tão conhecidos que até pareceria supérfluo um estudo a seu respeito. Porém, advertia ele, "este conhecimento é muito superficial".

O antropólogo Aldo Litaiff, da Universidade Federal de Santa Catarina, concorda com Cadogan: "Esta situação (de superficialidade) persiste atualmente".

O etnógrafo Bartomeu Meliá, talvez o maior investigador vivo da cultura guarani lamenta que "as grandes questões sobre a vida guarani — enigmas que atraem e fascinam — ainda não conseguiram ser respondidas de maneira aceitável."

Diversos fatores concorrem para essa realidade, mas o principal deles é a prática costumeira das classes dominantes de tentar ser sempre a escritora exclusiva da História, só estimulando estudos de temas que lhes interessam. E sob o enfoque que lhes interessa.

Na outra ponta está o ressabiamento justificado do índio, que cansado de ser explorado e desprezado, ergue a cabeça com dignidade e se fecha em copas, preferindo não expor nem a si e nem a seus conhecimentos àqueles que nunca o ouviram com respeito.

Afirma Meliá: "O rosto Guarani, deformado pelos preconceitos e multiplicado de mil formas pelos interesses dos tempos e das situações, que para os Guarani nunca deixaram de ser coloniais, esse rosto Guarani nega-se a aparecer e refugia-se numa palavra não escutada pela nossa sociedade, numa palavra que ele guarda no segredo de sua casa, no seu opy e no íntimo de suas entranhas".

-

DISPONÍVEL EM : https://anovademocracia.com.br/no-17/864-xondaro-a-arte-marcial-dos-guaranis