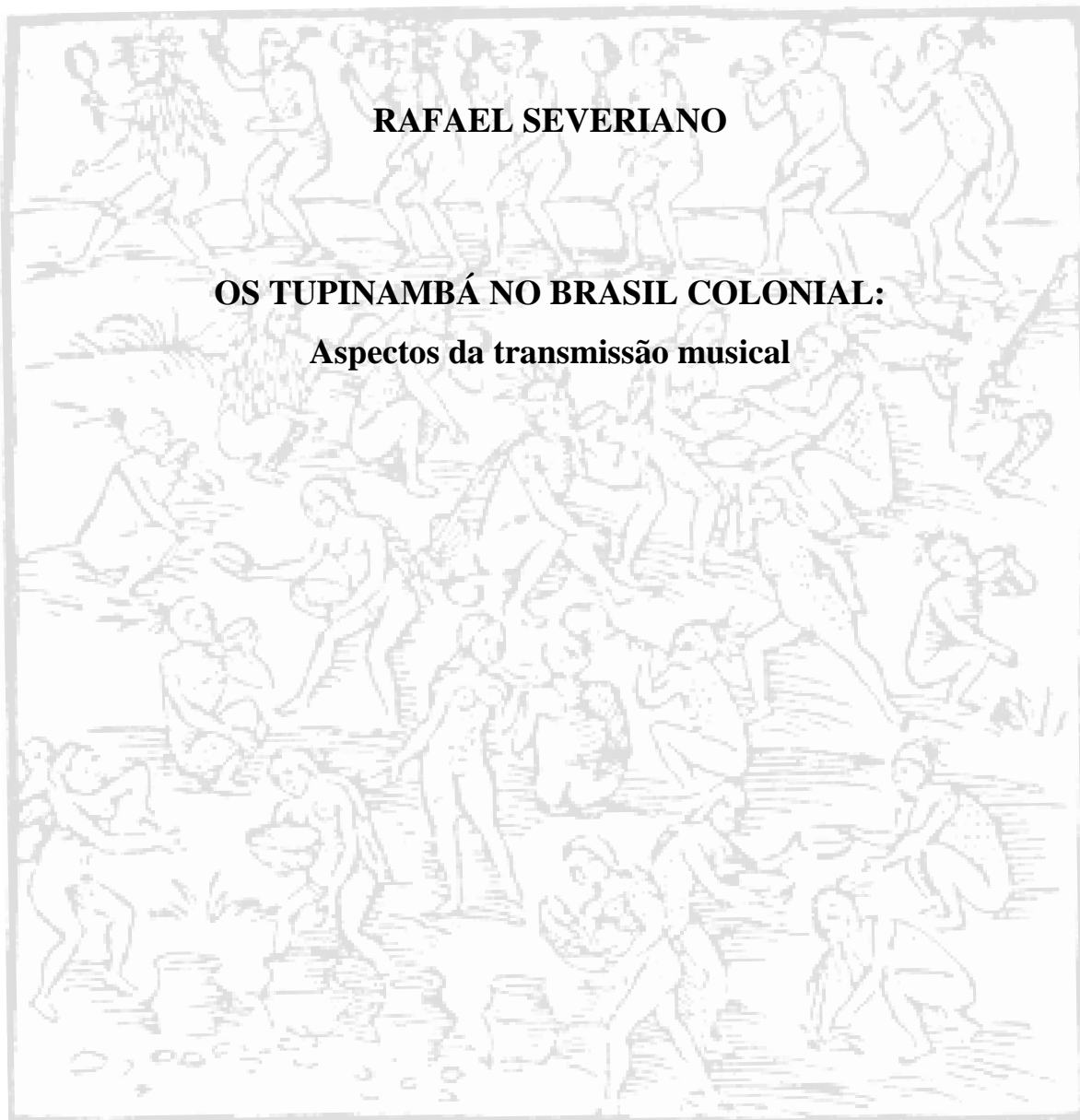




**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

RAFAEL SEVERIANO

**OS TUPINAMBÁ NO BRASIL COLONIAL:
Aspectos da transmissão musical**



**Belém - Pará
2016**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

RAFAEL SEVERIANO

OS TUPINAMBÁ NO BRASIL COLONIAL:

Aspectos da transmissão musical

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Liliam Barros

Linha de Pesquisa: Teorias e interfaces epistêmicas em Artes.

Belém, Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Severiano, Rafael, 1987-

Os Tupinambá no Brasil Colonial: aspectos da
transmissão musical / Rafael Severiano. - 2016.

Orientadora: Liliam Barros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Música - grupos étnicos. 2. Índios -
Música - Brasil. 3. Etnomusicologia. I. Título.

CDD 23. ed. 780.89



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e dois (22) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Rafael Severiano de Oliveira, Intitulada: **Os Tupinambá no Brasil colonial: Aspectos da transmissão musical**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Sonia Moraes Chada da Universidade Federal do Pará, e Marília Raquel Stein da Universidade do Rio Grande do Sul**. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina Barros, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE com distinção**, dada a recomendação de publicação integral e de parte ou capítulo da referida Dissertação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina Barros agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 22 de Junho de 2016.

Profª. Dra. LILIAM CRISTINA BARROS

Profª. Dra. SONIA MORAES CHADA

Profª. Dra. MARÍLIA RAQUEL STEIN

RAFAEL SEVERIANO DE OLIVEIRA

Aos Tupinambá, aos povos indígenas de todos os tempos!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus Jeová por ter me dado condições para realizar este estudo: vida, saúde, entendimento...

Em segundo lugar, a minha esposa, Roberta Salles – a primeira pessoa a acreditar nesse projeto –, pelo companheirismo, pelo apoio incondicional, não só nestes últimos anos, mas por todo tempo que temos dividido a vida.

Agradeço à minha família, mãe, pai e irmãos pelo apoio na vida, seus gestos, às vezes pequenos, significam muito; este trabalho vai para vocês! Estendo ao meu sogro e sogra, Roberto e Maria Helena.

Como agradecer a minha orientadora, Profa. Dra. Liliam Barros? Lembro-me que antes mesmo de ir morar em Belém, entrei em contato com a sra. por e-mail, ao que se dispôs a me ouvir, mas naquela altura nem eu - penso que a sra. também não -, imaginávamos que nossos caminhos se cruzariam em alguns meses nessa relação orientador-orientando. Tive outras opções de Programas de Pós-Graduação, mas a certeza que se construiu ao longo desse período e passará para meus dias futuros, foi que não poderia ter feito melhor escolha de orientadora e Programa. Sim, esta é a ordem, não fui pelo programa, mas pela sua orientação! Enfim, toda vez que pegar nesse trabalho, que me lembrar da sua pessoa, me lembrarei de como foi precioso esse tempo de compartilhamento.

Agradeço a Profa. Dra. Sônia Chada, com suas contribuições fundamentais. Sua figura, como etnomusicóloga, me inspirou muito, seja nas disciplinas que ministrou no PPGArtes, seja nas conversas informais que tivemos. Fiquei muito honrado em tê-la em minha banca de qualificação e defesa, suas sugestões foram preciosas.

A Profa. Dra. Marília Stein por tão gentilmente aceitar compor minha banca de qualificação e defesa. Pela forma atenciosa e solícita que me tratou, pelos comentários e sugestões que enriqueceram muito este trabalho. Mais que um membro das minhas bancas, senti na sra. a figura de uma co-orientadora, não só pela colaboração já citada, mas também pelos seus estudos que foram fundamentais para o meu.

Agradeço a Profa. Dra. Maria Betânia Albuquerque. Foi na disciplina que a sra. ministrou no PPGEd-UEPA em 2013.2 que este projeto começou a se desenhar. A sra. apresentou sua pesquisa sobre as bebidas fermentadas dos Tupinambá e como percebia um caráter educativo naquelas práticas. Tal pesquisa provocou-me uma inquietação inicial: como era a música dos Tupinambá? Posso dizer que meu trabalho se originou no seu, obrigado.

Agradeço aos estimados companheiros de disciplinas cursadas no PPGArtes-UFPA e em outros Programas, de Grupos de Pesquisa, de Laboratório, e os do dia-a-dia, que tiveram que me aturar, brincar de ensaio de entrevistas, comunicações, defesas, debates. Não citei nomes, mas sei que estão lendo estas linhas, sintam-se abraçados!

Por fim, e não menos importante, gostaria de agradecer a Helena Salles, sinto pena dela: obrigada a me ouvir, principalmente quando estava em conflito (o que quase nunca acontecia, para não dizer o contrário), me ajudou a estudar para as seleções de Mestrado via chamadas de vídeo, para as diversas palestras, também teve que me ouvir falar de muitas coisas que ela nem sabia o que eram, ao que eu prontamente me punha a explicar, afinal, um mestrando precisa falar, falar e falar sobre seu projeto.

*[Devemos] trabalhar, do melhor modo possível, para dar voz aqueles que, durante séculos,
foram silenciados – os índios.
Anthony Seeger.*

RESUMO

SEVERIANO, Rafael. **Os Tupinambá no Brasil colonial**: Aspectos da transmissão musical. 2015. 176fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Estudo etnomusicológico no qual busquei compreender, a partir de relatos históricos, aspectos da transmissão musical da sociedade Tupinambá no Brasil colonial. Estudos sobre tal sociedade evidenciam que os diversos saberes culturais eram mantidos e transmitidos mediante práticas rituais que ocorriam na sociedade. Estas práticas eram então, além de celebrações, o momento no qual um conjunto de saberes era transmitido às gerações mais novas pelas mais velhas, sendo um *locus* de circulação e apropriação de saberes: as gerações mais velhas educavam as mais novas para seguirem com o modelo social. A transmissão de saberes ocorria também no cotidiano da sociedade. Em ambos os casos a apropriação dos saberes tradicionais implicava na existência de processos de criação e recriação destes mesmos saberes. A suposição é que os saberes musicais eram transmitidos da mesma maneira: nas práticas cerimoniais, rituais e cotidianas. A metodologia constou de análises dos relatos históricos interpretados à luz de pressupostos da Etnomusicologia, Educação e Etnologia, e uma ampla contextualização da sociedade em questão, sobretudo dos contextos que chamei de contextos musicais. O recorte temporal focaliza os séculos XVI e XVIII, período no qual as principais fontes foram produzidas. Como contribuição geral, pretende-se aprofundar os conhecimentos sobre os Tupinambá, em especial sobre aspectos musicais, bem como contribuir com a Etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. As conclusões alcançadas por este trabalho apontam que a transmissão musical ocorria nas práticas cerimoniais, rituais e cotidianas, e apresentam aspectos de tal transmissão.

Palavras-chave: Tupinambá. Música indígena. Transmissão musical.

ABSTRACT

SEVERIANO, Rafael. **The Tupinambá on colonial Brazil**: Aspects of musical transmission. 2016. 176pgs. Dissertation (Master in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

Ethnomusicology study on which I was searching for understanding, from the historical reports, on the aspects of musical transmission of Tupinambá society on colonial Brazil. Studies about this society demonstrate that a diverse cultural knowledge were kept and transmitted by ritualistic practices that occurred on the society. These practices were, by the time, beyond celebrations, the moment which a set of knowledge was transmitted to the younger generations by the old ones, being a circulation and appreciation locus of knowledge: the older generations taught the younger ones to follow a social model. The knowledge transmission also occurred in social everyday life. Both cases the traditional knowledge appropriation didn't imply the absence of creation and recreation of this knowledge. The assumption is that musical knowledge was transmitted in the same way: on ceremonial, ritual and everyday practices. The methodology consisted on analysis of historical accounts interpreted in the light of assumptions of Ethnomusicology, Education and Ethnology, and a wide context of the various contexts of society above all the musicals, which I called musical contexts. The assumption is that musical knowledge was transmitted in the same way: ritual social and everyday practices. The methodology consisted in analysis of historical accounts interpreted in the light of assumptions of Ethnomusicology, Education and Ethnology, and a wide context of the society in question, especially the contexts I have called the musical contexts. The time frame focus on the XVI and XVIII centuries, period which the principal fonts were produced. As a contribution, it's intended to increase knowledge of the Tupinambá, especially on musical aspects, as well as contribute to the Ethnomusicology of indigenous societies of lowland South America. The conclusions reached by this work point that musical transmission occurred on ceremonial, ritual and everyday practices, and presenting aspects of this transmission.

Keywords: Tupinambá. Indigenous music. Music transmission.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – XIII Caminhada dos Mártires Tupinambá	4
FIGURA 2 – Grupo local tupinambá	32
FIGURA 3 – Mulheres trabalhando nas roças	35
FIGURA 4 – Homens pescando	36
FIGURA 5 – Forma e uso do <i>tembetá</i> e o artefato utilizado para perfuração	53
FIGURA 6 – Staden perante um conselho de chefes	57
FIGURA 7 – Staden perante o cacique tupinambá Cunhambebe	60
FIGURA 8 – Guerreiros tupinambá	61
FIGURA 9 – Representação do constante estado de guerra	65
FIGURA 10 – Sacrifício ritual	66
FIGURA 11 – Cativo sendo recebido pelas mulheres no grupo local	68
FIGURA 12 – Preparo e consumo de inimigos	70
FIGURA 13 – Consumo de inimigo pelas mulheres e crianças	71
FIGURA 14 – Preparo e consumo de inimigos	72
FIGURA 15 – Arara <i>maracanã</i> , família <i>psittacidae</i>	76
FIGURA 16 – Melodia III	79
FIGURA 17 – Melodia IV	80
FIGURA 18 – Melodia V	80
FIGURA 19 – Arara <i>Canindé</i>	81
FIGURA 20 – Melodia I	82
FIGURA 21 – Melodia II	82
FIGURA 22 – <i>Maracá</i>	84
FIGURA 23 – Chocalho de cabaça <i>tembé</i> , Tupi-guarani	85
FIGURA 24 – Árvore <i>cohyne</i>	86
FIGURA 25 – <i>Crescentia cujeste</i> . Família <i>Bignoniaceae</i>	86
FIGURA 26 – Confeção de <i>uai</i>	88
FIGURA 27 – <i>Yaku'iakãmit`y</i> , chocalho de pés kamayurá	89
FIGURA 28 – <i>Jingle rattles of fruit shell</i> . Etnia Parintintin	89

FIGURA 29 – <i>Thevetia peruviana</i> . Família das <i>apocynaceae</i>	90
FIGURA 30 – <i>Cauinagem</i>	92
FIGURA 31 – Ritual fúnebre	93
FIGURA 32 – Guerra terrestre	94
FIGURA 33 – Guerra naval	95
FIGURA 34 – Trompetes com mais de uma articulação. Rio Amazonas	96
FIGURA 35 – <i>Cassis tuberosa</i>	98
FIGURA 36 – Pajés e guerreiros tupinambá	103
FIGURA 37 – Diversos momentos do ritual antropofágico	105
FIGURA 38 – Preparo das bebidas fermentadas	106
FIGURA 39 – Mulheres conduzindo o cativo	107
FIGURA 40 – <i>Muçurana</i> e <i>ibirapema</i>	108
FIGURA 41 – Preparo do cativo e do <i>ibirapema</i>	109
FIGURA 42 – Cânticos e danças ao redor do <i>ibirapema</i>	110
FIGURA 43 – <i>Arasoóia</i>	111
FIGURA 44 – Manto <i>íbis rubra</i>	112
FIGURA 45 – <i>Eudocimus ruber</i>	112
FIGURA 46 – Massacre do cativo	114
FIGURA 47 – Pranteando um doente	118
FIGURA 48 – Saudação lacrimosa	119
FIGURA 49 – Ritual fúnebre	121
FIGURA 50 – Ritual de cura	123
FIGURA 51 – Momento de celebração	141
FIGURA 52 – Mulheres cantando e dançando ao redor do cativo Staden	146

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Categorias de idade

52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. OS TUPINAMBÁ NO BRASIL COLONIAL	29
1.1. Ocupação geográfica e os grupos locais	29
1.2. O sistema de parentesco	38
1.3. As categorias de idade	51
1.4. O sistema político	56
1.5. Valores culturais guerreiros	64
2. OS CONTEXTOS MUSICAIS DESCRITOS NAS FONTES	74
2.1. Temática e instrumentos musicais	74
2.2. Guerra	101
2.3. Ritual antropofágico	105
2.4. Ritos e cerimônias diversas	116
2.5. Cotidiano	125
3. ASPECTOS DA TRANSMISSÃO MUSICAL DOS TUPINAMBÁ	130
3.1. Aprendizagem, observação e imitação	130
3.1.1. As crianças tupinambá	132
3.1.2. Os velhos tupinambá	138
3.2. Experiência musical	140
3.2.1. As gerações presentes nos rituais	141
3.2.2. O cantar dos guerreiros	144
3.2.3. As cerimônias femininas	145
3.2.4. Os pássaros	147
3.3. Para além dos sons: o saber-fazer instrumentos musicais	147
MINHAS CONSIDERAÇÕES	150
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

Recordo-me que, durante toda a minha infância, minha mãe me contava que sua bisavó era índia Guarani do Espírito Santo, e que tinha sido trazida à força para o Rio de Janeiro. Minha mãe, por sua vez, teve essa memória contada por sua mãe. A minha bisavó, a pessoa que melhor poderia contar um pouco mais sobre essa história faleceu dando à luz a minha avó. Assim, nem minha avó – que também já é falecida –, nem minha mãe, e conseqüentemente eu, tivemos maiores informações sobre esse nosso laço ancestral com os Guarani.

Esta memória me traz contentamento por um lado e tristeza por outro; espero, algum dia, conseguir saber um pouco mais dessa minha ancestralidade.

* * *

A motivação desta pesquisa – para ser breve – se deu no segundo semestre do ano de 2013. Na ocasião cursava, como aluno especial, a disciplina “Seminários Temáticos de História Cultural e Educação” ministrada pela professora doutora Maria Betânia Barbosa de Albuquerque, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará.

Em certo momento da disciplina, foi discutido o texto “História da Educação e História Cultural” (FONSECA, 2003). Entre História Cultural e outras questões, o texto aborda os problemas e objetos tradicionais que marcavam a História da Educação, apontando para a necessidade de “extravasar o mundo da escola para o enfrentamento de outras dimensões dos processos e das práticas educativas” (ibid., p. 67).

No encontro seguinte o texto estudado foi o livro “Beberagens indígenas e educação não escolar no Brasil colonial” (ALBUQUERQUE, 2012), de autoria da própria professora. Lembro-me dos comentários feitos no momento de debate: o meu foi que achava muito interessante a alteração na sequência de textos, pois o estudo de Fonseca (op. cit.) se tratava de um texto bibliográfico e teórico. O texto das “beberagens” veio “mostrar” como fazer essa História Cultural, um trabalho que realizava o “extravasar” do mundo escolar, que tratava de processos e práticas educativas não escolares, como proposto por Fonseca (op. cit.).

Recordo-me dos comentários da professora Betânia sobre não ter encontrado em sua ampla pesquisa, um estudo que abordasse especificamente a música dos Tupinambá. Tais estudos mencionavam a música dos Tupinambá relatada em fontes históricas, o próprio estudo

de Albuquerque (op. cit.) sendo um deles, mas nenhum tinha se ocupado especificamente sobre essa música.

Tais inquietações me tomaram. Meus pensamentos seguintes foram: se existem fontes para o estudo da música dos Tupinambá, por que não existem (até aquele momento não conhecia nenhum) esses estudos? Se, como evidencia o livro das “beberagens”, um conjunto de saberes era transmitidos nas práticas culturais, como seria o caso da transmissão dos saberes musicais? Afinal, como era a educação musical entre os Tupinambá?

Após o encerramento do semestre letivo pude refletir mais sobre as diversas questões tratadas na referida disciplina. Meu foco inicial estava em quais seriam as contribuições de alguns pressupostos da História Cultural, como *apropriação* de Roger Chartier e *circularidade* de Carlo Guinzburg. Refleti também sobre a educação e a música da sociedade tupinambá no período colonial.

Reli o livro da professora Betânia e adentrei por um campo que jamais pensava em enveredar-me: o indígena. Li muitos textos com temática indígena, principalmente os que tratavam da música desses povos.

Outra constatação alcançada na referida disciplina foi o fato de serem poucos os pesquisadores que se dedicam ao estudo colonial, talvez pela aparente escassez de fontes. Bem mais raras são as pesquisas sobre música no período em questão, e esse número se reduz ainda mais quando se trata de música indígena. Essas constatações acabaram por me desafiar ainda mais, aumentando a minha inquietação sobre a música tupinambá no período colonial.

No final das férias de 2013 para 2014, já possuía um projeto mais ou menos estruturado, que com o aprofundamento das leituras e o passar do tempo, foi ganhando corpo mais definido.

* * *

Busco, neste estudo, uma compreensão, a partir de relatos históricos, de aspectos da transmissão musical da sociedade Tupinambá, um dos povos que habitavam o Brasil atual quando da ocupação europeia.

Dados como extintos desde o século XVII, os Tupinambá tiveram seu reconhecimento oficial pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 2002. De acordo com a Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), atualmente existem 4.729 índios vivendo em cerca de 23

diferentes comunidades que compõem a Terra Indígena Tupinambá de Olivença-BA,¹ que está há cerca de dez anos pela conclusão da demarcação.² Estes estão em um longo processo de resistência, revitalização de suas memórias e cultura, e questões territoriais,³ processo que conta 516 anos.

No período de escrita deste trabalho, mantive diversos contatos com pessoas Tupinambá de Olivença e do Rio de Janeiro, por e-mail e redes sociais. Conversamos sobre questões de educação escolar indígena, lutas por território, como durante muito tempo os Tupinambá mantiveram oculta sua origem indígena, e outros assuntos. Pude falar também da pesquisa que estava realizando, encaminhar trechos da pesquisa e outros textos para alguns Tupinambá de Olivença e de outros lugares.

Recordo-me de um diálogo sobre um manto guerreiro tupinambá⁴ que está atualmente em um museu na Dinamarca.⁵ Em uma das conversas com um Tupinambá, ele me relatou que houve uma comitiva de Tupinambá que foi a este museu, e que os que presenciaram este manto foram tomados de forte emoção, ao verem este artefato pertencente aos seus ancestrais.

Em um desses diálogos, tive a ajuda de José Carlos Batista, indígena Tupinambá, na elaboração de um texto, onde ele falou sobre a resistência indígena:

Aos que dizem o contrário (alguns linguistas, antropólogos, gestores, universidades e outros que se consideram pais e mães da política indigenista), permanecemos e permaneceremos, nós, povos indígenas do Nordeste, em luta constante porque exigimos e merecemos respeito. Nossa luta pela sobrevivência física e cultural é histórica. A negação, por parte do Estado, de nossa condição de indígenas é uma estratégia, histórica, de negação de nossa existência e de usurpação de nossos territórios. O cenário político que se descortina não nos parece nada animador; o ano que se aproxima [2015] será de muita luta e enfrentamento. Nós, porque somos desta terra, não deixaremos a luta enfraquecer. Respeito e dignidade aos povos indígenas deste país, exigimos!! (JOSÉ CARLOS TUPINAMBÁ, 26/12/2014 in SEVERIANO, 2015b, p. 3).

Mantive contatos, por e-mail e redes sociais, com Renata Machado, indígena Tupinambá no Rio de Janeiro. Dela, trago um relato:

As aldeias do povo [tupinambá] hoje estão concentradas no Sul da Bahia. Mas por todo Brasil tem parentes espalhados. Teve aqueles que foram levados a força para outros estados por militares e jesuítas. Na maioria das comunidades caiçaras da região sudeste tem filhos, netos, bisnetos de Tupinambá. Foi um povo considerado

¹ Para Tupinambá na atualidade Cf. Alarcon, 2013.

² <https://campanhatupinamba.wordpress.com>.

³ <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tupinamba>.

⁴ Apresento o relato histórico sobre este manto no segundo capítulo. Existe dados mais atuais, porém não tive acesso.

⁵ Discorro sobre este manto no segundo capítulo desta pesquisa.

extinto por algum tempo. Alguns se diziam de outra etnia, outros com medo e até vergonha negavam a identidade. Os Tupinambá do Rio, a maioria deles não se reconhecem enquanto indígenas. A gente reconhece quem é parente pelas histórias, regiões que vivem e principalmente por muitos costumes culturais que não foram abandonados. Se hoje me reconheço enquanto Tupinambá foi graças a minha avó Emília que falava com orgulho da cultura. Ela escondeu por alguns anos que sua avó morreu assassinada com uma bala no peito no final do século 19 em um município do Rio de Janeiro, quando tentava retornar para a Bahia, em um conflito de policiais e indígenas. Em um solo coberto por sangue e lágrimas nosso povo renasce todos os dias lutando para garantir que a cultura e as terras ancestrais sejam respeitadas (RENATA MACHADO, 10/12/2014).

Ao falar de Tupinambá no período colonial e no momento atual, não estou me referindo a dois grupos distintos, mas a um grupo em tempos e espaços diferentes.

Há ainda diversos Tupinambá por diversas partes do Brasil e grupos que se reconhecem ligados aos Tupinambá. Os Ka'apor, por exemplo, seriam um dos povos remanescentes dos Tupinambá (RIBEIRO; NEPOMUCENO apud CAMARINHA, 2016).

Figura 1 – XIII Caminhada dos Mártires Tupinambá⁶



Fonte: Blog do Gusmão.⁷

⁶ A caminhada seguiu do centro de Olivença e se dirigiu até a praia do Cururupe. 29/09/2013.

⁷ www.blogdogusmao.com.br/v1/2013/09/30/indigenas-realizam-caminhada-dos-martires-tupinamba.

Estes contatos foram bastante significativos para mim, acredito que para estes que mantive contato também. Embora os Tupinambá no momento atual não sejam assunto desta pesquisa, fica aqui o registro e a tentativa de contribuir para as questões atuais deste povo.

Segundo Veiga (2004 [1981]), foi em 23 de abril 1500 que ocorreram os primeiros contatos dos colonizadores europeus com os povos nativos do chamado Brasil. Para Veiga, estes nativos “foram provavelmente Tupiniquins representando uma das três grandes seções em que os Tupis da costa foram divididos, Tupinambá e Carijó sendo os outros” (ibid., p. 206, tradução minha).

O conhecimento das sociedades do litoral do então recém “descoberto” Brasil é o mais amplo, pois os colonizadores tiveram maior contato com estas do que as que habitavam as áreas mais interiores.

De acordo com Hélène Clastres (1978), essas sociedades do litoral – os Guarani inclusos – são de longe as mais conhecidas. O conhecimento dessas sociedades, aqui se sublinha os Tupinambá, chegaram até nós pelos muitos relatos de cronistas, missionários e viajantes, que deixaram descrições de diversos aspectos destas. Esse conhecimento dos grupos Tupi-guaranis que habitavam a costa brasileira nos dois primeiros séculos da conquista depende de um material razoavelmente extenso e variado em sua origem (FAUSTO, 1992).

Para Fausto (ibid.) é razoável a homogeneidade de informações contidas em tais fontes, nos permitindo, assim, certo grau de segurança na tentativa de interpretação dessas sociedades, o que não nos dispensa de uma leitura crítica, feita a partir da situação dos autores, por exemplo.

Essas diversas fontes apontam para a musicalidade das sociedades indígenas que habitavam as terras do “Novo Mundo”.

Diversos estudos foram realizados sobre a sociedade Tupinambá, destaco os de Florestan Fernandes. *A organização social dos Tupinambá* (1989 [1948]), é considerado um dos mais importantes, principalmente pela ampliação dos horizontes em relação às análises dos Tupinambá no período colonial.

Fernandes (ibid.) adverte aos leitores de seu trabalho que realizara o que realmente podia ser feito, e não o que seria o ideal do ponto de vista científico. Entretanto, o próprio considerava que isso em nada afetou a consistência dos resultados teóricos. Fernandes lembra aos seus leitores que o conceito de organização social utilizado por ele para interpretar a sociedade tupinambá foi compreensivo e amplo o suficiente para permitir uma exploração extensa e profunda dos dados disponíveis. Organização social seria “o conjunto de atividades,

de ações e de relações sociais dos seres humanos em condições determinadas de existência social” (FERNANDES, *ibid.*, p. 20).

Em *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, Fernandes (1970 [1951]) declara não ter escolhido a guerra como objeto de estudo por estar convicto que ela fosse o principal centro de interesse dos Tupinambá, mas por ela estar subordinada ao sistema religioso. Para ele, era precisamente por este fato que a guerra era importante. Como referenciarei no capítulo II desta dissertação, essa interpretação da relação do sistema religioso e da guerra feita por Fernandes (*ibid.*) já foi superada.

Posterior a este estudo, destaca-se, também, *Aspectos da educação na sociedade Tupinambá* (FERNANDES, 1976). Neste estudo, o autor procura na organização social a explicação para os processos educativos.

A educação na sociedade tupinambá se dava conforme a orientação e o exemplo dos mais antigos, que preparavam as gerações mais novas para a tarefa de seguirem com o modelo de organização em vigor (MARIOSA, 2003). Sendo assim, os diversos saberes culturais eram mantidos e transmitidos às novas gerações mediante práticas, costumes e rituais repetidos nas mesmas ocasiões e oportunidades (*idem*). A preparação dos filhos para integrarem a ordem social acontecia desde cedo, baseada no exemplo (FERNANDES, 1976): “as crianças aprendiam vendo e fazendo” (FERNANDES, 1989 [1948], p. 216).

Assim, as práticas cerimoniais, rituais e cotidianas eram o momento onde um conjunto de saberes era transmitido às gerações mais novas pelas mais velhas, sendo um *locus* de circulação e apropriação de saberes, dentre eles os saberes musicais.

Segundo Dallanhol (2002), estudos recentes interessados na transmissão de saberes nas sociedades indígenas têm superado a concepção da perpetuação da tradição como algo estático, “demonstrando a dinamicidade presente nessas sociedades e discutindo as inevitáveis transformações e inovações que envolvem os processos de ensino e aprendizagem nas sociedades indígenas” (*ibid.*, p. 115).

Dallanhol argumenta que:

se “aprender fazendo” possibilita a apropriação dos saberes tradicionais do grupo, nesse processo de apropriação, i.e., de ensino e aprendizagem, esses saberes são constantemente transformados e inovados. Por outro lado, a nova geração também cria novos saberes que são incorporados aos já existentes (*ibid.*, p. 117).

Neste trabalho, utilizo o termo “tradição” em sentido semelhante ao proposto por Oliveira (2005), em seu estudo com os Guarani, onde não se referiu a aspectos imutáveis, “mas sim a um conceito êmico apropriado por sujeitos que tomam alguns conhecimentos e

práticas a eles relacionadas como elementos constituintes de um ‘passado comum’, que lhes confere um sentimento de unidade e que os caracteriza como um grupo específico no presente” (2005, p. 76). Assim, quando apresento e reapresento o termo tradição, não estou me referindo a aspectos imutáveis da cultura tupinambá, mas a práticas e elementos que os caracterizou como um grupo específico.

Seeger, em seu estudo sobre os Kisêdjê, diz que as “cerimônias não consistem na simples obediência estrita a um conjunto de regras” (2015, p. 177), compreensão que pode ser utilizada em estudos sobre sociedades diversas.

Para este autor, os indivíduos participantes de cerimônias e práticas musicais são “agentes conscientes, que estão criando algo que é a um só tempo recriação e criação nova, sob circunstâncias únicas” (idem). Entre os Kisêdjê, a criação e recriação da vida social se davam na vida cotidiana e no ritual. Entretanto, Seeger alerta que nem tudo pode ser criado na vida cotidiana, pois “se assim fosse, pouca força inovadora ou pouco interesse haveria no ritual” (ibid., p. 178).

É a partir das perspectivas de Dallanhol (op. cit., loc. cit.) e Seeger (op. cit., loc. cit.) que analisarei os relatos sobre a sociedade tupinambá não como processos estáticos, mas entendendo que “todas as ações sociais são criadoras e recriadoras” (SEEGGER, 2015, p. 179).

Diversos estudos⁸ abordaram vários aspectos da sociedade tupinambá, tais como cerimônias de nascimento, da *menarca*⁹, do ritual de perfuração do lábio inferior dos jovens rapazes, dos momentos anteriores e posteriores à guerra, dos rituais antropofágicos, do trabalho coletivo na roça do chefe, das reuniões políticas, da consulta aos espíritos, da fabricação do *cauim*¹⁰, dos rituais fúnebres, da *couvade*¹¹. Em todas essas ocasiões, havia danças, peças vocais, instrumentais e voco-instrumentais.

Em se tratando de música indígena no período colonial brasileiro, a tese de doutorado em Filosofia da Música de Manuel Veiga pela Universidade da Califórnia, Los Angeles, Estados Unidos da América, defendida no ano de 1981 é consulta obrigatória. Embora não seja exclusivamente sobre os Tupinambá, o estudo aborda e analisa sistematicamente algumas das fontes históricas que tratam desta sociedade.

⁸ Cf. Clastres, 1978; Fernandes, 1989 [1948]; Viveiros de Castro, 1986; 1999; 2002; 2005; Sztutman, 2005; Albuquerque, 2011; 2012; Thomas, 2014.

⁹ Ritual de passagem das moças para a vida adulta marcada pela primeira menstruação.

¹⁰ Bebida fermentada feita de mandioca, milho ou frutas.

¹¹ Tipo de resguardo masculino após a mulher dar à luz.

O estudo de Veiga (2004 [1981]) pretendeu preencher uma lacuna que existia há um longo tempo na literatura de língua inglesa, a saber, o período ameríndio da música brasileira, sendo este o principal objetivo do estudo. Veiga (op. cit.) aponta para o fato de que, bem antes dos primeiros fonogramas – equipamento que abriria os horizontes para a atual Etnomusicologia –, viajantes e missionários registraram suas observações *in situ* sobre a música ameríndia.

A análise de estruturas pré 1900 no estudo de Veiga (op. cit.) permitiria a compreensão da música brasileira da época e uma reavaliação do papel do ameríndio nesta. Veiga entendia que a música ameríndia estava posta de lado, à mercê do antropólogo e negligenciada pela Etnomusicologia brasileira. Assim, o componente Tupi-guarani era sistematicamente negligenciado. Mesmo as substituições operadas pelos jesuítas na música indígena, não foram estudadas suficientemente.

Passemos a uma breve descrição da obra, que está dividida em três capítulos. No capítulo I, a partir de um ponto de vista científico e interdisciplinar, o autor apresenta as “forças” (VEIGA, op. cit., p. XV) que moldaram a Etnomusicologia brasileira, classifica os instrumentos brasileiros de acordo com os nomes e tipos. Neste capítulo estão inclusos dados arqueológicos, linguísticos e etnográficos, o que permitiu uma organologia brasileira mais precisa.

No segundo capítulo, Veiga se concentra nos escritos históricos dos séculos XVI e XVII. Este capítulo subdivide-se em duas partes. Na primeira, Veiga se detém nos escritores portugueses Pero Vaz de Caminha (1500), Fernão Cardim (1583), e Gabriel Soares de Souza (1587), concluindo com uma análise do papel da música na educação jesuítica.

Na segunda parte, há uma análise dos escritos alemães: Hans Staden (1557) e franceses: Jean de Léry (1557), Claude d'Abbeville (1632) e Yves d'Évreux (1615). Os cinco fragmentos melódicos de Jean de Léry – o primeiro registro (que se tem conhecimento) da música ameríndia do “Novo Mundo” – foram exaustivamente examinados, a fim de determinar a autenticidade e versões confiáveis.

Por fim, no capítulo III, Veiga destaca os marcos aculturativos, a mudança promovida pelo contato dos ameríndios com os europeus.

O estudo, segundo Veiga, revela os processos formativos da música brasileira e chama à atenção da Etnomusicologia estrangeira para suas raízes indígenas.

Alguns outros estudos abordaram superficialmente aspectos musicais dos Tupinambá, não sendo efetivamente estudos sobre a música Tupinambá, dentre eles Clastres (1978) e Viveiros de Castro (2002), por exemplo. Os diversos estudos sobre a sociedade em questão,

sejam eles em que área tenham sido produzidos, apontam unanimemente para a presença musical nos rituais e no cotidiano.

Este estudo está inserido essencialmente na área da Etnomusicologia, mais especificamente, a que trata das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul (TBAS), embora dialogue com outras áreas do conhecimento, característica tão cara à Etnomusicologia. Faz-se necessário uma contextualização sobre a Etnomusicologia enquanto ciência e dos estudos existentes sobre a referida região para um posicionamento deste trabalho, bem como suas tentativas de contribuições para a área, em especial para a Etnomusicologia ameríndia.

Na década de 1970, Blacking (2000) dizia que a Etnomusicologia, era uma palavra relativamente nova, que poderia ser usada como referência genérica ao estudo dos diversos sistemas musicais do mundo.

Merriam postula uma das definições mais clássicas sobre a Etnomusicologia, que seria “o estudo da música na cultura” (1964, p. 7, tradução minha). Contudo, Merriam considera que esta definição não tinha sido profunda o suficiente, levando-o a reconceituar a disciplina em 1977 como sendo o “estudo da música como cultura” (apud NETTL, 2005, p. 217, tradução minha).

Mantle Hood sugeriu que o conceito de Etnomusicologia seria o estudo da música “não só em termos de si, mas também em relação ao seu contexto cultural” (apud NETTL, 2005, p. 217, tradução minha).

Segundo Nettle (2005), o estudo da *música na cultura* “implica uma visão holística da cultura como uma unidade orgânica, de forma descritiva atribuindo à música um papel unitário, apurado em pesquisa de campo” (idem, tradução minha); o estudo da música *como cultura* implicaria “uma teoria sobre a natureza da cultura e aplica-o à música” (idem, tradução minha); e por fim, o estudo da *música em seu contexto cultural* “exigiria a integração da música e seus conceitos e seu comportamento subordinado e, de fato, toda a vida musical, para este tipo de modelo de cultura” (idem, tradução minha).

Ainda segundo Nettle (2005), a abordagem mais utilizada antes de 1975 seria a da música em seu contexto cultural. Para Nettle (op. cit.) em estudos de campo abrangentes, o etnomusicólogo teria que realizar elementos das três abordagens.

Piedade (2010) discorre sobre o percurso histórico da Etnomusicologia. Segundo este autor, a visão de Merriam (1964) - o estudo da música na cultura - promoveria uma cisão entre música e cultura, aquela sendo um subconjunto desta. Para Piedade, a disciplina que se desenhou a partir de Blacking, “mostra que a música é portadora de facetas da fundação da

cultura e que se encontram codificadas em sua dimensão sonora” (PIEIDADE, *ibid.*, p. 69), ou seja, “a música, de certa forma, é a própria cultura, isto no sentido de que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente os elementos da totalidade da cultura” (*ibid.*, p. 70). Assim, a visão de Merriam estaria superada.

Seeger (1980), ao estudar a música dos Kisêdjê, etnia Jê, habitante do Xingu, Mato Grosso, diz que a música não seria um reflexo da sociedade, mas sim parte da criação e recriação daquela sociedade. Em outro estudo, Seeger (2015) responde questões que o levaram a uma sugestão de metodologia para estudos etnomusicológicos, a saber, uma antropologia musical em contraposição à antropologia da música. Na segunda, a música é pensada como parte da cultura e da vida social; na primeira, como criadora de muitos aspectos da cultura e da vida social, ou seja,

em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, [a antropologia musical] examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais (SEEGER, 2015, p. 14 e 15).

Para Seeger (2015), se a antropologia da música, título do livro de Merriam (1964), aborda a música como sendo parte indissociável da vida social, a antropologia musical considera “o caráter musical de aspectos da vida social, mostrando como sua criação e recriação se dão por meio da performance” (SEEGER, 2015, p. 16).

Para Nettl (2005), os etnomusicólogos levaram um tempo considerável para se interessarem pelo estudo de como a música é ensinada/transmitida. O autor está convencido de que esta questão é central para a compreensão dos fundamentos de um sistema musical, sua gramática e sua sintaxe (*idem*).

As sociedades possuem maneiras diferenciadas de aprender sua própria música. Entre essas maneiras está a aprendizagem através da experiência musical onde crianças e jovens aprendem os elementos importantes e os valores de sua própria cultura através da experiência musical, e esse processo estende-se por toda a vida (NETTL, *op. cit.*).

Ainda quando idealizava meu projeto de pesquisa esbarrei em um grande entrave, a saber, o estudo etnomusicológico que estava propondo era, no mínimo, não convencional na Etnomusicologia pós anos 1950.

Para Seeger (1980), o trabalho de campo é uma característica básica da Antropologia moderna.

A maioria dos trabalhos antropológicos sobre sociedades indígenas é publicada na forma de etnografias, nas quais se tenta apresentar um amplo pano de fundo da

sociedade bem como uma análise detalhada de alguns de seus aspectos específicos. As etnografias têm a vantagem da completude e da coerência [...] (SEEGER, *ibid.*, p. 18).

A Etnomusicologia, que se apoia na Antropologia, segue essa característica. Ao falarmos de pesquisa em Etnomusicologia, inevitavelmente nos remetemos às questões da etnografia e das práticas de trabalho de campo (PIEDADE, 2010). Assim, trabalho de campo e transcrição musical são dois paradigmas dos estudos etnomusicológicos.

Tais paradigmas não são possíveis de serem seguidos no estudo que tenho proposto, o que pode suscitar críticas a este estudo como sendo etnomusicológico ou com abordagem etnomusicológica.

Tomado por essa inquietação, propus, em texto anterior,¹² pensar em uma Etnomusicologia que seja feita também em perspectiva histórica, sugerindo que seja levado em consideração o valor etnográfico (VEIGA, *op. cit.*) de relatos históricos.

Sobre tais relatos históricos, Seeger (2008) diz que estes poderiam ser úteis a pesquisadores posteriores. Entendi que a utilidade proposta por Seeger (*ibid.*) seria dos relatos como fontes auxiliares em estudo etnomusicológicos, ao que propus que fossem tão úteis ao ponto de serem tomados como fontes principais em tais estudos.

Busquei na Antropologia e História paradigmas semelhantes ao que tenho proposto. Na Antropologia, a etnografia histórica de Marshall Sahlins; na História, o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg.

Utilizando diários de viagem e de bordo de marinheiros britânicos, crônicas e relatos memorialísticos e historiográficos locais, Sahlins (2008) olhou culturalmente para a história do contato anglo-havaiano nas ilhas Sandwich nos finais do século XVIII e início do XIX.

Carlo Ginzburg, ao realizar pesquisas históricas “lança mão de documentos iconográficos, edifícios, medalhas, moedas, atas judiciais e processos inquisitoriais, em geral tratados com certo preconceito pelos historiadores tradicionais” (TINEM; BORGES, 2003, p. 1). “Considera estas formas de documentação, pesquisas de campo feitas para interpretação posterior” (*idem*).

Considerando esses dois paradigmas acima, penso ser possível olhar culturalmente para os relatos históricos sobre os Tupinambá, considerando-os pesquisa de campo para a atual interpretação.

¹² Severiano, 2015c.

Sei que, a partir desse material, só será possível trabalhar aspectos musicais da sociedade ou grupo em questão, no meu caso os Tupinambá; contudo, as possibilidades de uso dessas descrições serão dificilmente esgotadas.

Este estudo pretende contribuir com os já existentes na tentativa de compreensão da música das sociedades indígenas nas TBAS. Cito uma pequena parte desses estudos, em especial, alguns dos que consultei para a realização desta dissertação.

Barros (2002), através de pesquisa etnográfica realizada no bairro da Praia na cidade de São Gabriel da Cachoeira-AM, buscou compreender a identidade indígena manifesta no repertório musical das festas de santo. A população da região era – no momento do estudo – majoritariamente indígena, apresentando grande diversidade étnica.

Em uma pesquisa mais ampla, também em São Gabriel da Cachoeira, Barros (2009) buscou uma percepção do leque de práticas musicais desta cidade e suas correlações com as relações sociais entre índios e a sociedade nacional.

A autora (idem) aponta que a literatura etnomusicológica sobre a música indígena na Amazônia é marcada pelo direcionamento a grupos em situação de contato esporádico ou intermitente, propondo, assim, questões sobre o contexto interétnico e seus desdobramentos sobre os sistemas musicais das diferentes frentes ideológicas que estariam em conflito no contexto de São Gabriel da Cachoeira. Barros (ibid.) acredita que a demonstração dessas questões porá em evidência um panorama dos diversos repertórios musicais que compõem o contexto em questão.

A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa (MENEZES BASTOS, 2013[1990]) é resultado de uma etnografia musical feita de um ritual amazônico, entre os índios Kamayurá, Alto Xingu-MT. Resultado de sua tese de doutorado em antropologia social [1990], o livro tem sido considerado uma das mais – se não a mais – importantes obras da Etnomusicologia brasileira. O estudo se propõe a três tarefas: primeiro, a descrição centralizada na música da cerimônia do *yawari* dos índios Kamayurá; segundo, a análise focada nos sons; e terceiro, revelar a complexidade das estruturas musicais do *yawari*.

Em estudo anterior, também entre os Kamayurá, Menezes Bastos (1999 [1976])¹³ “aponta, entre outras, para a ideia de que no Alto Xingu o cerimonial é linguagem franca, intraduzível, intraculturalmente e de forma direta, por língua, coisa que se fale” (ibid., p. 20). No ritual intertribal xinguano, composto por um amplo e variado repertório de performances,

¹³ Me refiro ao ano de defesa da dissertação de mestrado. O ano da primeira edição é 1978.

a música desempenha o papel de intermediadora entre dois subsistemas: a mito-cosmologia e a dança, plumária e pintura corporal (idem).

Menezes Bastos (ibid.) aponta para a necessidade da música não estar cientificamente reduzida e isolada em si própria, mas deve ser abordada como fenômeno universal humano, que se liga a outros fenômenos humanos também universais. Menezes Bastos diz que a música no Alto Xingu “não se estabelece isoladamente, integrando-se no discurso cerimonial, a linguagem franca da área” (ibid., p. 249), a música sendo uma espécie de ponte transformadora entre mito e dança, que transforma o primeiro no segundo (idem).

*Por que cantam os Kisêdjê? uma antropologia musical de um povo amazônico*¹⁴ (SEEGER, 2015), aborda a música e o papel desta na sociedade kisêdjê. As questões que norteiam a pesquisa são por que os membros de uma sociedade valorizam tanto o canto, por que cantam coisas específicas, por exemplo. Para Seeger (op. cit.) as respostas a essas questões “irá sugerir uma metodologia para estudos etnomusicológicos” (ibid., p. 13), o estudo sendo uma espécie de antropologia musical, perspectiva já discutida nesta introdução.

Beudet (1997) estudou a música dos Wayãpi (Alto Oiapoque e Guiana Francesa), enfocando as orquestras de clarinetes *tule*, com resultados que apontaram para o fato da música, nesta sociedade, funcionar como importante meio de comunicação para constituir e organizar a mesma.

Para Beudet (op. cit.), a música deve ser estudada de forma integrada aos outros domínios da cultura, entendendo que esta não deve ser vista como consequência da estrutura social, mas como um importante meio para constituir e organizar a sociedade.

Após estudos no Alto rio Negro, Piedade (2004) realizou uma etnografia das flautas *kawoka* entre os índios Wauja do Alto Xingu. O trabalho focaliza, seguindo pistas do discurso nativo, o sistema motivico entendido pelo autor como o cerne da música do ritual das flautas *kawoka*, que fazem parte do chamado complexo das “flautas sagradas”, fenômeno observado em diversas sociedades nas TBAS e em outras partes do mundo com variações.

Montardo (2002) realizou uma etnografia musical sobre rituais xamânicos realizados entre diferentes subgrupos Guarani. O objetivo central da pesquisa foi descrever aspectos da teoria musical nativa e analisar estruturas e processos musicais e sociocosmológicos nos diferentes contextos investigados pela autora. Montardo aponta que os Guarani têm nos rituais xamanísticos cotidianos “o centro da manutenção de sua cultura” (ibid., p. 262).

¹⁴ Reedição de “*Why Suyá sing: a musical anthropology of na amazonian people*” (2004 [1987]).

A perspectiva que focaliza o protagonismo das crianças indígenas é relativamente recente nos estudos acadêmicos no Brasil. Stein (2009) reflete sobre o protagonismo das crianças dos grupos Mbyá-Guarani, visualizando estas como corresponsáveis pela construção do modo de ser Mbyá-Guarani. Assim, o estudo tem como tema central, “as capacidades agentivas das *kyringüé* [crianças] Mbyá nos diferentes contextos de suas práticas musicais” (ibid., p. 288). Stein (op. cit.) aponta ainda, para um conjunto de práticas musicais cotidianas das *kyringüé* Mbyá.

Fazem parte da argumentação de Stein (op. cit.) a desconstrução de uma determinada visão universalista da criança e essencialista da música, ambas segundo padrões culturais ocidentais, inadequados para a tentativa de compreensão das culturas indígenas.

A autora aponta que

os Mbyá investem grande parte de seu tempo cotidiano e ritual xamânico na constituição das *kyringüé* como pessoas, através de tratamentos corporais que as tornam competentes no falar e cantar e na própria realização dos cantos e danças, que ensinam, aconselham e as lembram da sociocosmologia Guarani, ações fundamentais para promover as relações sociais com as divindades e assegurar a manutenção do mundo (ibid., p. 289).

Em estudo entre os Guarani de M’Biguaçu, SC, Oliveira diz adotar uma “perspectiva que está atenta à atuação da criança como um sujeito ativo na construção da vida social e no desenrolar dos processos educativos [...]” (2005, p. 77).

Ao falar do resgate da tradição destes Guarani, Oliveira identifica uma intenção pedagógica no processo de ensino-aprendizagem dos saberes tradicionais, pedagogia que aconteceria em um movimento duplo:

uma ‘preocupação’ em ensinar, por parte das gerações mais velhas, e um “interesse” em aprender, por parte das gerações mais jovens, entre estas as *Kyringué*, de modo que tanto quem ensina como quem aprende são considerados sujeitos no processo de ensino-aprendizagem (2005, p. 88).

Para esta autora, “há, portanto, uma sinonímia entre os dois termos, o que indica uma aproximação entre as duas ações” (idem).

Mello (2005) estudou o ritual de *iamurikumã* entre os Wauja, que é realizado pelas mulheres. A música é considerada o elemento central do ritual de *iamurikuma*, sendo a forma ideal de expressão dos afetos. Este ritual é um dos lados de um complexo músico-ritual que envolve humanos e espíritos, sendo que a outra face desse complexo é o ritual das flautas *kawoká*.

Tugny (2011) apresenta os diversos aspectos da relação dos Tikmu'um, povo de língua Maxakali do tronco linguístico Macro-Jê, com povos-espíritos. A autora apresenta a relação dos cantos com guerras, comensalidade, canibalismo, perspectivismo ameríndio e outros temas. Os cantos produzem inimigos, são atos canibais por excelência, são “potente máquina de dissolução da humanidade e efetivação do parentesco” (ibid., p. 70).

Estes são alguns estudos etnomusicológicos nas TBAS que foram tomados por fios condutores nesta dissertação. Esta breve revisão é importante no sentido de que situa esta pesquisa no cenário dos estudos já realizados sobre a música indígena nas TBAS.

Busco um diálogo com algumas áreas do conhecimento, tais como Etnologia ameríndia, História ameríndia, Educação e Educação Musical. A Etnomusicologia já possui em seu bojo um longo processo de construção interdisciplinar, que aqui será explorado a fim de alcançar os objetivos que proponho neste estudo. Os pressupostos destas áreas são imprescindíveis para a tentativa de compreensão da sociedade tupinambá e seus aspectos sonoros.

O aumento qualitativo e quantitativo dos estudos etnológicos dos povos indígenas da Amazônia é acompanhado do aumento dos estudos sobre as concepções do discurso e da música (VIDAL, 1991). Não obstante ocupe lugar central na cosmologia indígena, a música, até aquele momento [1991] pelo menos, foi pouco estudada pela etnologia (idem).

De acordo com Fausto (1992), o conhecimento etnológico é útil como “instrumento crítico para a leitura das fontes históricas, evitando os percalços que uma abordagem tipológica e genérica é incapaz de elidir” (ibid., p. 390).

Essa assertiva de Fausto nos faz buscar esse conhecimento etnológico nos estudos de Carneiro da Cunha (1992; 1994), Viveiros de Castro (1986; 1996; 2002), Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1985) e do próprio Fausto (1992; 2002; 2008), por exemplo.

O historiador Ronaldo Vainfas, prefaciando o livro de João Fernandes, *De cunhã a mameluca: a mulher Tupinambá e o nascimento do Brasil* (2003), diz que a tradição brasileira, no campo da história sobre os seus indígenas, é tímida, acanhada, isso para não dizer negligente, e que estes, geralmente, são estudados como mão-de-obra da colonização, objeto da catequese, obstáculo ao avanço europeu, mas dificilmente, no mínimo, continua Vainfas, como protagonista da história do Brasil (FERNANDES, J., 2003).

Sztutman (2005) traz o pensamento de Varnhagen sobre a impossibilidade de escrever uma história dos índios no Brasil, devido, sobretudo, à escassez das fontes, ou seja, os indígenas estariam impossibilitados de se constituírem como sujeitos históricos. Contra este pensamento, Sztutman argumenta que os trabalhos interessados em reconstruir uma história

indígena provam que essa escassez é apenas relativa, e que, do ponto de vista historiográfico, é possível reunir materiais sobre os povos indígenas da América do Sul desde a chegada dos europeus nesta região (SZTUTMAN, 2005).

Em face do exposto, parece razoável a busca por um olhar historiográfico que possibilite um estudo das sociedades indígenas brasileiras como sujeitos de sua própria história e como protagonistas da história do Brasil. Este estudo aproxima-se dos pressupostos teórico-metodológicos da chamada História Cultural. O campo historiográfico da História Cultural tornou-se mais preciso e evidente a partir das últimas décadas do século XX, entretanto essa historiografia tem claros antecedentes desde o início do mesmo século, ligados à chamada Nova História, que teve seus primórdios com a “Escola” dos *Annales*¹⁵.

A abordagem feita a partir da História Cultural compreende que toda a prática social, toda a vida cotidiana está inquestionavelmente mergulhada no mundo da cultura. Este posicionamento permitiu o estudo de objetos perpassados pela noção plural de “cultura”.

A História da Educação era marcada por problemas e objetos tradicionais, como a história das ideias pedagógicas e a história das políticas educacionais. Esse quadro mudou a partir do movimento que deu nova direção à produção historiográfica (FONSECA, 2003). Segundo a autora, essas mudanças no Brasil foram percebidas de forma mais nítida a partir da década de 1990. Fonseca ressalta ainda a necessidade de buscar outras dimensões e práticas educativas que não as escolares (idem).

Para Brandão “aprender é participar de vivências culturais” (2002, p. 26). O modelo de educação baseado na tradição oral e na observação configuraria uma Pedagogia do Cotidiano (CORRÊA, 2008). Para Corrêa (ibid.), esta Pedagogia acontece onde há “aprendizagem de costumes, tradições e saberes adquiridas nas práticas sociais cotidianas, através da comunicação oral” (ibid., p. 47).

Corrêa, ao identificar essa Pedagogia em um determinado contexto ribeirinho amazônico, diz que, por meio dela,

as narrativas orais, a expressão corporal, a celebração das crenças e costumes, a afetividade, a solidariedade, a memória social e as relações com a natureza constituem-se nas raízes e nas águas que ajudam a florescer-e-reflorescer [criar e recriar] autênticas tradições, saberes e valores e, por conseguinte, o sentimento de pertença dessas populações [...] (ibid., p. 47).

Estas perspectivas podem contribuir significativamente na tentativa de compreensão das práticas cerimoniais, rituais e cotidianas dos Tupinambá.

¹⁵ Cf. Burke 1990; 1992; 2005.

Adoto a expressão “prática musical” no sentido que Chada propôs: “um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição” (2007, p. 140).

Tal noção de prática musical, no entanto está na direção da noção de performance musical. Segundo Stein (2013), a música, na perspectiva da Etnomusicologia que busca “estruturar um vocabulário gramática sonora nativa” (ibid., p. 44), tem sido considerada como performance, ou seja, “uma prática social criada, executada, ouvida e vista por pessoas, em tempos e lugares específicos, ligada às esferas global e local, envolvendo diferentes níveis de compartilhamento e negociação de significados” (idem).

Ainda segundo Stein, “a prática músico-performática é uma forma de comunicação não objetificável [...] e que se articula com elementos expressivos além dos estritamente sonoros, tais como dança, movimento, adereços, cheiros” (idem). É na direção destas, e considerações semelhantes, que utilizo a expressão prática musical, articulada com diversos elementos expressivos, muito além dos estritamente sonoros.

A pesquisa na área da Educação Musical era marcada por objetos tradicionais e contextos formais ou escolares. Nas últimas décadas, os pesquisadores vêm mudando o foco e a forma de pesquisarem a música, privilegiando múltiplos espaços. Dentro dessa visão de múltiplos espaços, a cultura tem sido vista como campo principal de atuação (ARROYO, 2000).

Para Arroyo (op. cit.), nas últimas três décadas, a Educação Musical assumiu uma postura mais relativizada, considerando os diferentes contextos sociais e culturais nos quais a educação musical ocorre. Segundo a autora a “educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade” (ibid., p. 19).

Atualmente, no Brasil, Jusamara Souza tem sido uma das principais referências em se tratando de Educação Musical. Das diversas temáticas que a autora aborda, uma que aqui merece destaque é sobre a educação musical no cotidiano. Segundo Souza (2007), os fenômenos musicais na contemporaneidade demandam a busca de novas perspectivas analíticas capazes de explicar as mudanças nas formas de fazer música que por sua vez trazem novas formas de educar musicalmente. Com esse quadro, a autora sugere que, como educadores musicais, precisamos adequar, tornar coerentes nossas representações e práticas pedagógico-musicais com o nosso papel social nesse continente [América do Sul] (idem).

Souza (2013) discute o cotidiano como um campo de pesquisa, apresentando as teorias sobre o assunto. Para Souza, as diversas teorias do cotidiano estão ancoradas nos campos da filosofia e da sociologia, sendo, pois, extremamente diversificadas. Cada uma dessas abordagens sobre a vida cotidiana possui seu próprio *corpus* teórico definido e seus próprios métodos de trabalho (*idem*).

A autora afirma que, de maneira geral, essas teorias “analisam os processos de criação simbólica e as regras implícitas e explícitas no mundo da vida cotidiana privilegiando as relações intersubjetivas” (SOUZA, *ibid.*, p. 16).

Essas teorias sobre o cotidiano

partem da concepção de que “a sociedade é uma construção em círculos concêntricos a partir das interações simples, e consideram a vida cotidiana como âmbito no qual se cria e se compreende o sentido do social” (TEIXEIRA apud SOUZA, 2013, p. 16).

O aprendizado, pelo indivíduo, dos costumes e valores de seu espaço e tempo, se dá através da rotina e na convivência (cotidiano) com os demais membros da sociedade na qual este está inserido (SOUZA, 2013). Nessa relação social, “os indivíduos apropriam-se da linguagem, dos objetos e instrumentos culturais, bem como dos usos e costumes de sua sociedade” (HELLER apud SOUZA, 2013, p. 16). Sem essas apropriações, seria impossível a existência e convivência de qualquer indivíduo em qualquer sociedade humana (SOUZA, *ibid.*).

Além das pesquisas nas áreas de educação e ciências sociais, estudos vêm sendo realizados também no campo da educação musical. Segundo Souza (*idem*), também na educação musical o conceito de cotidiano possui diversos sentidos e conotações. Para Richter (apud SOUZA, *ibid.*), o conceito deve ser entendido no plural, como diferentes mundos da vida presentes no dia a dia, do qual a música seria uma parte.

A concepção atual de educação musical entende que esta pode ocorrer em diversos espaços sociais, situações e processos de transmissão de saberes (QUEIROZ, 2013). Compreende também a música como expressão cultural, um veículo universal de comunicação, embora cada cultura tenha sua própria maneira de organizar a música (*idem*).

Segundo Queiroz

a educação musical ocorre em múltiplos lugares e é mediada por estratégias diversas de formação em música, podendo ser estabelecida via processos educacionais intencionais, como acontece em uma instituição de ensino, ou por etnometodologias estabelecidas nas diferentes relações dos sujeitos com o mundo social, via **processos não-intencionais** de educação (2013, p. 95, grifos meus).

Chamo à atenção para os grifos na citação acima; acredito que nas etometodologias haja processos intencionais de educação. No caso das etnometodologias, a educação musical “se dá via interações dos indivíduos constituídas nas suas práticas cotidianas” (idem).

Problematizando a noção de música e de transmissão musical. De acordo com Stein (2009) o termo “música” remete a um conceito ocidental, que em muitos casos não corresponde a categorias do pensamento dos grupos indígenas. Entre os Mbyá-Guarani, grupo pesquisado por esta autora, também se verifica esta falta de correspondência. Eles “possuem um conjunto de termos referentes a ideias sonoras que constituem a teoria musical própria do grupo” (STEIN, op. cit., p. 25) que se interligam, a conceitos ligados à saúde, à cosmologia, à educação e à política.

Entre os Kisêdjê, *ngere* é traduzida como música, mas música para eles é exclusivamente o canto (SEEGER, 2015).

Os Waiãpi não possuem um termo genérico para música (BEAUDET, 1997). Na categoria nativa, música poderia ser traduzida por *yemi'a*, tal termo, entretanto, designa instrumentos musicais e outros momentos instrumentais de grandes danças cantadas (idem).

É comum nas pesquisas etnomusicológicas esse impasse em relação à Música, e não somente em relação à música, mas à Arte, pois tais povos não partilham da noção ocidental de Arte, não possuindo “palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética” (LAGROU, 2010, p. 1), mas “não é porque inexistem o conceito de estética e os valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (idem).

Há muitas falas dos indígenas sobre a forma de como os não índios separam música das demais esferas da vida. Tratando dos Kisêdjê, Seeger (2015) fala sobre como esta sociedade combina aquilo que temos a tendência de separar, a saber, a música, das demais partes da vida artística, filosófica e social.

Adoto o termo transmissão musical ao invés de ensino e aprendizagem, – estes últimos mais em voga na área educacional –, pela perspectiva antropológica da noção de transmissão. Para Queiroz (2010) ensino e aprendizagem são dois entre os diversos aspectos com que os saberes são transmitidos culturalmente.

Nesse sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrangem valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, resignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (QUEIROZ, *ibid.*, p. 3).

A noção de ensino e aprendizagem traz consigo o pensamento de que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2011, p. 25), ou seja, pressupõe-se um processo contínuo entre o educador e o educando, e isso em qualquer espaço de educação, escolar e não escolar. A noção de transmissão pode ser questionada, isso se a considerarmos como transferência de conhecimento, proposta que não adoto aqui. A perspectiva que adoto é que, mesmo em um monômio, na transmissão teríamos um que ensina e aprende ao ensinar e um que aprende e ensina ao aprender, como propôs Freire (op. cit., loc. cit.), configurando assim circulação e apropriação de saberes.

Objetivos e Metodologia

A música estava presente em diversos momentos da vida social dos Tupinambá: cantavam, dançavam, possuíam um conjunto de instrumentos musicais, os músicos eram bastante estimados, etc. Assim, a partir dos diversos relatos da sociedade Tupinambá no Brasil colonial, a pergunta que norteou esta pesquisa foi como eram os aspectos da transmissão musical desta sociedade nos diversos contextos musicais?

O objetivo geral desta pesquisa foi investigar aspectos da transmissão musical da sociedade Tupinambá no Brasil colonial nos diversos contextos descritos nas fontes históricas dos séculos XVI a XVIII.

Os objetivos específicos foram:

- Contextualizar a sociedade Tupinambá relatada nas fontes históricas;
- Identificar os contextos musicais descritos nas mesmas fontes; e
- Contextualizar os Tupinambá no cenário etnomusicológico nas TBAS.

Procedimentos Metodológicos

Como coleta de dados inicial, procedi a leituras sistemáticas e posterior fichamento dos principais relatos históricos – aqueles tidos como básicos, pelo menos –, separando os dados musicais, os dados que considerava relacionarem-se com os primeiros e dados gerais. Reuni assim, uma farta quantidade de dados de provável interesse musical ou que se relaciona com este.

O estudo é etnomusicológico, realizado a partir de documentos e bibliografias. Como fontes primárias, utilizei os relatos de cronistas, missionários e viajantes que estiveram no Brasil colonial: franceses (André Thévet, Jean de Léry, Claude d’Abbeville, Yves d’Évreux), portugueses (Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza, João Daniel) e alemão (Hans Staden).

O recorte temporal é do século XIV até XVIII. Esse amplo período do recorte justifica-se pelo fato de que as principais observações foram feitas entre os séculos XVI e XVII, com exceção de João Daniel, que observou os índios da região norte do Brasil já no século XVIII.

Neste estudo realizei os seguintes levantamentos bibliográficos e aproximações com literaturas¹⁶:

- Levantamento sobre os Tupinambá em fontes primárias e secundárias;
- Levantamento sobre teoria e história da Etnomusicologia;
- Levantamento sobre estudos sobre música indígena nas TBAS;
- Aproximação com a literatura etnológica sobre os Tupinambá; e
- Aproximação com a literatura das áreas de Educação e Educação Musical.

Justificativa e Contribuições

O estudo proposto pretende contribuir com as áreas da Etnomusicologia sobre as sociedades indígenas nas TBAS, Etnologia ameríndia, Educação e Educação Musical.

Segundo Barros (2011), ainda é muito tímida a pesquisa sobre a música dos povos indígenas no Pará, frente à demanda dos povos nessa região. Esta constatação – parece-me – aplicável à região Amazônica e ao Brasil como um todo. Menezes Bastos (2007), ao tratar da música das sociedades indígenas TBAS, aponta para o fato destas possuírem os mais antigos relatos sobre música de povos tradicionais, contudo a produção de estudos sobre a música da região não alcançou desenvolvimento moderno em comparação com outras regiões. Diversos outros autores salientam o pouco conhecimento da música das sociedades nas TBAS, como por exemplo, Seeger (1980) e Tugny (2011).

Anthony Seeger, prefaciando *A festa da jaguatirica* diz que “os especialistas nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul têm descoberto quão pouco efetivamente sabemos sobre os habitantes da região” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 16).

Embora o estudo de Veiga (op. cit.) tenha sido amplo, não é de se esperar que toda a complexidade da sociedade tupinambá pudesse ser abordada em um único estudo. O estudo proposto avançaria no conhecimento dos aspectos musicais – e não só musicais – dos Tupinambá.

¹⁶ Autores das áreas já apresentadas.

Assim, novos estudos são necessários para a tentativa de superação das constatações feitas por Barros, Menezes Bastos, Seeger e Tugny sobre o conhecimento da música das sociedades indígenas.

As possibilidades de contribuições para a área de Etnomusicologia são amplas. A utilização de alguns dos pressupostos desta área, que aqui foram e serão apresentados, são basilares para o desenvolvimento deste estudo. A utilização destes pressupostos, de certa forma, contribui para o desenvolvimento da área, e da Etnomusicologia indígena nas TBAS.

Para as áreas da Educação e Educação Musical este estudo pode contribuir ampliando os conhecimentos sobre a transmissão musical como prática cultural, a aprendizagem musical nas vivências culturais, somando-se aos estudos e proposições existentes.

Como visto, a atual historiografia indígena estuda os povos indígenas no Brasil como sujeitos de sua própria história. Nessa perspectiva, este estudo soma-se a essa historiografia, sendo os Tupinambá o sujeito deste.

Os estudos sobre os Tupinambá exploraram diversos aspectos dessa sociedade. Dialogando com eles, o presente trabalho pretende consolidar os conhecimentos existentes e, modestamente, avançar através da abordagem dos aspectos musicais do povo em questão.

Outra possível contribuição do estudo está no atual momento de resgate e preservação histórica e cultural dos próprios Tupinambá. Ainda que seja difícil pensar como esta pesquisa possa contribuir significativamente com o processo de autoafirmação histórica e cultural dos Tupinambá – visto que alguns dos elementos aqui apresentados sejam de difícil apropriação e reapropriação –, no mínimo, contribuirá trazendo à discussão demandas de um povo outrora considerado como extinto.

No geral, pretende-se contribuir com a produção de conhecimento sobre aspectos musicais de um dos povos que habitavam o atual Brasil em seu período colonial.

Contextualização das fontes históricas

Ressalto que utilizei os relatos históricos não como documentos que retratam a realidade da sociedade tupinambá – nem os relatos e nem as imagens –, mas como material que aponta para características desta sociedade. Problematizei e busquei, muitas vezes, minha própria interpretação dos relatos, tratando-os criticamente, a fim de não reproduzir a visão eurocêntrica, colonialista, evolucionista e missionária dos antigos cronistas.

Como disse anteriormente, utilizando alguns critérios para a análise, é possível estudar os Tupinambá, a partir destas fontes.

Em idos de 1545, o artilheiro alemão Hans Staden naufraga perto de São Vicente (região do atual estado de São Paulo), logo depois aceitando uma comissão na guarnição do forte de Bertioga, na frente da Ilha de Santo Amaro, cerca de 50 km de São Vicente, quando foi aprisionado pelos Tupinambás. Em *Viagem ao Brasil*, Staden (1930 [1557]) deixou diversas descrições desta sociedade que observara por ocasião de seu cárcere entre os índios que durou aproximadamente dez meses e meio.

André Thévet, antigo frade franciscano, cosmógrafo e escritor, esteve em terras brasileiras a partir de 1554 até o ano de 1556, aproximadamente, na região do atual Rio de Janeiro. Thévet teve contato também com outros grupos Tupis que habitavam as regiões mais ao norte do Brasil. Para Clastres (1978), não é possível saber se Thévet fez uma ou duas viagens. Em sua obra, *As singularidades da França Antártica*, encontram-se diversos relatos sobre os Tupinambá (1978 [1557]).¹⁷

Em 1555, Jean de Léry, discípulo de Calvino chega ao Brasil juntamente com pastores húngaros, atraído pela notícia da fundação de uma colônia na baía do Rio de Janeiro, onde o culto reformado poderia ser praticado livremente (Clastres, 1978). Além do valor como documento histórico, *Viagem à terra do Brasil*, (1961 [1578]) possui valor musical, pois contém registros – em notação musical ocidental – de trechos de cantos dos Tupinambá, sendo as transcrições mais antigas existentes sobre a música ameríndia. Segundo Montardo (2000), a primeira Etnomusicologia que se tem notícia foi feita por Jean de Léry.

O padre jesuíta português Fernão Cardim desembarca no Brasil em 1584. *Tratados da terra e gente do Brasil* (2009 [1584]) é composta de três tratados, e relata o princípio e origem dos índios no Brasil – os Tupinambá inclusos –, seus costumes, rituais e eventos cotidianos.

Em *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (2000 [1587]), o português Gabriel Soares de Souza relatou a costa brasileira, do Amazonas ao rio da Prata, descrevendo aspectos da geografia, flora, fauna, dos povos coloniais e indígenas, dentre eles os Tupinambá.

Claude d'Abbeville, capuchinho francês, esteve na província do Maranhão por aproximadamente quatro meses no ano de 1612. Após seu retorno a França, Abbeville publicou, em 1614, *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas* (1975 [1614]), relatando aspectos dos Tupinambá, outros grupos indígenas e colonos, além de aspectos da terra, clima, flora e fauna.

O também capuchinho francês Yves d'Évreux, após a partida de Claude d'Abbeville para a França, desembarca na mesma província do Maranhão, tendo ficado nestas terras por

¹⁷ Há outra obra de Thévet que não tive acesso, “Cosmografia universal”. Citei a partir de Fernandes (1989) e Métraux (1979).

espaço de aproximadamente dois anos. Suas observações *Continuação da história das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 a 1614* (2007 [1616]), também trata dos Tupinambá, aspectos gerais da terra e demais habitantes.

A partir de 1741, o padre jesuíta João Daniel, teve intenso contato com os índios do norte do Brasil até ser preso e deportado para Portugal em 1757, onde permaneceu preso até 19 de janeiro de 1776, data de sua morte. Foi nesse período de cárcere que João Daniel (1976 [1757-1776]) relatou o que viu e vivenciou na Amazônia.

Sobre o termo “tupinambá”, Fernandes (1989 [1948]) utiliza-o de forma bem ampla, designando os grupos descritos nos relatos históricos: os grupos Tupis que, no momento da colonização, tiveram contato com o “homem branco” no que hoje seriam os estados do Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão, Pará e na ilha de Tupinambarana.

Varnhagen (1857), tentando demonstrar a designação genérica do termo tupinambá diz que se fosse perguntado a um índio a qual “raça” pertencia, fosse esse no Maranhão, Pará, Bahia ou Rio de Janeiro, a resposta era a mesma: índio Tupinambá. Este dado revela como diversos grupos se identificavam como Tupinambá.

Fausto (1992) entende por “tupinambá” todo o conjunto de grupos Tupi que habitavam a costa do então “descoberto” Brasil, que nos relatos históricos aparece como uma de muitas etnias de língua tupi.

Sztutman (2005) emprega a designação “Tupi da costa” ou “Tupi antigo”, para um bloco não homogêneo, mas que era composto por diversos grupos de língua tupi-guarani, fortemente adeptos da antropofagia ritual. Assim, o autor evita o termo mais amplamente utilizado, a saber, tupinambá, reservando-o para os aliados dos franceses tanto na Guanabara como no Maranhão.

Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1985) utilizam o termo em sentido lato, abrangendo todos os grupos de língua Tupi desde o Amazonas, Maranhão e na costa oriental do Brasil até o Rio de Janeiro.

Fernandes (1989) estava convencido de que era lícito utilizar o termo tupinambá para designar os grupos contidos nos relatos históricos. Fernandes não ignora que os relatos tratam de grupos distintos, mas que faziam parte de um mesmo grupo étnico básico, tendo em seu sistema sociocultural traços fundamentais semelhantes. Acredito que, talvez, tenha sido por esse motivo que cronistas e viajantes tenham atribuído a grupos semelhantes uma mesma designação: Tupinambá.

Há, por fim, uma questão etimológica para a utilização ampla deste termo: da divisão de grupos tupinambá surgiam grupos com novas designações, mas que guardavam sua

identificação original, se reconheciam como Tupinambá. Voltarei a isto quando abordar a etimologia tupinambá.

O próprio Fernandes já havia se dado conta disso: “na realidade, alguns grupos tribais considerados inimigos pelos Tupinambá e por eles designados como *Tabajara*, tinham sido anteriormente seus amigos, parentes e aliados” (1989, p. 264).

Referindo-se aos índios do Maranhão, Abbeville relatou que

de grandes amigos e aliados que eram, se tornaram grandes inimigos; e desde então se encontram em estado de guerra permanente, chamando-se uns aos outros de tabajaras, o que quer dizer, grandes inimigos, ou melhor, segundo a etimologia da palavra: tu és o meu inimigo e eu sou o teu. Embora sejam todos da mesma nação e todos tupinambás, atíça-os o diabo uns contra os outros (1975 [1614], p. 209).

Daniel considerou os “Tupinambarana” como uma etnia diversa: “a nação Topinambarana é muito parenta da dos topinambases, senão é a mesma com alguma corrupção da língua pela comunicação de outras nações” [sic] (DANIEL, 1976, p.270). Os habitantes da ilha de Tupinambarana, no médio Amazonas, eram Tupinambá.

Para Fernandes (1989), guardadas estas ressalvas, o emprego do termo tupinambá de forma ampla, considerando as indicações dos cronistas e viajantes, é legítimo.

Percebe-se, então, o quão variado é o emprego do termo tupinambá. Utilizarei o termo em sentido amplo, objetivando considerar a maior quantidade de dados. Acredito que esta adoção não afetará os resultados, pois, como demonstrado, o termo é empregado tanto em sentido lato, quanto stricto.

Varnhagen, em *História geral do Brasil* (1857), na seção II, dedica algumas páginas à etimologia Tupinambá. A obra de Varnhagen possui muitos pontos que hoje merecem ser revistos e questionados. Entretanto, ponto pacífico é a contribuição deste autor para a História e Antropologia brasileiras.

Para Varnhagen (1857) o termo Tupinambá era composto por duas palavras: *Tupi* e *Abá*. O próprio termo Tupi já seria um termo composto através da palavra *Y’pi* que significa “princípio de geração”, antepondo a letra “T”, teríamos *T’y’pi*, os “da primitiva geração” (ibid., p.17).

O significado de *Abá* seria “varão”, termo que só concediam a si mesmos. Ainda de acordo com o autor, a segunda palavra era substituída por outra quando a estabilidade do grupo era afetada por inimizades ou outros fatores, gerando assim divisões no grupo, criando uma série de outras designações: *Tupi-n-aem*, Tupis maus ou perversos; *Tupi-n-ikis*, Tupis vizinhos, contíguos ou limítrofes; *Tupinam-báranas*, ou Tupinambás bravos, aqueles que se

apartavam temporariamente, enfurecidos por alguma rixa; os separados sobrenomeavam às vezes *Tamoy* (de onde vem Tamoios), avós; *Temiminós* ou netos; *Abá-été*, pessoa verdadeiramente ilustre; *Guayá* ou *Guayá-ná*, irmãos; *Amóipiras*, parentes afastados ou os da outra-banda (de um rio); e *Anacés*, quase parentes (ibid., p.16).

Parece-me que, de fato, a maior parte dos povos observados pelos cronistas e viajantes eram Tupinambá, que se separaram por inimizades internas ou pelo crescimento familiar. Como visto, Varnhagen (op. cit.) mostra que os Tupinambá se davam designações diversas (apelidos, nas palavras deste autor), que, conferem com os relatos históricos, ou seja, embora com “designações” diferentes, a “essência” ou “origem” dos grupos era uma só: Tupinambá. Isso parece explicar a numerosa quantidade de designações para povos tão semelhantes.

Atuação no Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA-UFPA) e no Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno-UFPA)

A partir do primeiro semestre de 2014 e do primeiro semestre de 2015, passei a integrar o GPMIA, vinculado à linha de pesquisas *Interfaces entre arte, cultura e sociedade*, e o LabEtno, respectivamente. Meu trabalho foi vinculado ao projeto de pesquisa “Arqueologia Musical Amazônica”,¹⁸ aliando-se, assim, a um grupo de estudos das populações pré-coloniais e contemporâneas aos processos coloniais. Neste projeto, o estudo dessas sociedades dialoga com etnomusicologia, arqueomusicologia e iconografia musical.

As atividades propostas pelo GPMIA incrementaram significativamente este trabalho, seja pelas leituras dirigidas, seja pelas diversas conversas com os demais integrantes sobre minha pesquisa e as pesquisas que eles desenvolviam. No segundo semestre de 2014 o Grupo, em associação com outros grupos, realizou a *I Jornada de Pesquisa em Etnomusicologia*, evento ímpar tanto para a divulgação dos primeiros resultados da minha pesquisa, quanto para o diálogo com demais estudos.

No LabEtno não foi diferente. Particularmente a atividade *I Ciclo de Palestras do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA* me proporcionou um crescimento significativo, pois mais uma vez pude apresentar resultados da minha pesquisa, desta vez em uma palestra que tive o prazer de dividir com a Professora doutora Maria Betânia Albuquerque (PPGED-UEPA) que naquela ocasião, apresentou os resultados de sua pesquisa sobre as bebidas fermentadas dos Tupinambá no período colonial brasileiro (2012). Destaco também que foi no

¹⁸ Cf. Barros, et. al. (2015).

LabEtno que realizei meu estágio supervisionado, atividade curricular obrigatória no PPGArtes-UFFPA.

Divisão da dissertação

A dissertação está dividida em três capítulos seguidos de uma “conclusão”.

No capítulo I, busquei contextualizar os Tupinambá no Brasil colonial, grupo alvo desta investigação, em grandes linhas, entrando desde etimologia, ocupação geográfica, até organização social. Para a construção deste capítulo, utilizei as fontes históricas já citadas, além do estudo de Fernandes (1989 [1948]), dialogando com alguns outros estudos sobre os Tupinambá e povos indígenas nas TBAS.

Tal contextualização teve por objetivo compreender e apresentar como se organizava aquela sociedade, quais eram suas noções e concepções, para que fosse possível compreender como a música fazia parte da sua construção. Sendo os relatos sobre os aspectos sonoros fragmentados, curtas observações (SEEGGER, 2008), a contextualização contribuiu para uma melhor compreensão dos mesmos, revelando pontos que sem ela, a contextualização, seria difícil, no mínimo, a compreensão de tais aspectos sonoros.

No capítulo II, realizei uma descrição – que pretendeu ser ampla, considerando o espaço deste estudo – dos diversos contextos musicais, realizando também uma análise comparativa dos mesmos. Para tal comparação utilizei algumas das leituras que fiz dos principais estudos sobre a música das sociedades indígenas nas TBAS, alguns deles citados nesta introdução.

A análise comparativa dos Tupinambá com estudos etnomusicológicos teve por objetivo alcançar uma melhor compreensão daqueles, pois estão inseridos no contexto das sociedades indígenas nas TBAS.

O cotejamento realizado entre os relatos e a literatura etnomusicológica foi feito sem constrangimentos. À medida que os relatos foram expostos, realizei diálogos com a literatura, a fim de corroborar, contra argumentar ou, ainda, propor uma interpretação dos relatos. Deste processo surgiram problematizações que, dado o espaço deste trabalho e falta de fôlego, não tive condições de responder, e outras que não possuem uma resposta simples.

Tal cotejamento contribuiu para um melhor entendimento da música ou sonoridade tupinambá, bem como da música das sociedades indígenas nas TBAS tratada na referida literatura.

No capítulo III trato especificamente dos aspectos da transmissão musical entre os Tupinambá, tarefa que só se tornou possível após a construção dos dois primeiros capítulos.

Nesse capítulo, recorri a alguns estudos etnomusicológicos sobre sociedades indígenas que apresentam aspectos de transmissão musical das mesmas, ainda que tais estudos não tenham por objetivo principal tal discussão. Assim como no capítulo II, esta aproximação contribuiu para um melhor entendimento da transmissão musical tupinambá.

“Minhas considerações” é o nome da conclusão deste trabalho. Resolvi designar assim esta parte do trabalho, pois muito já fora dito sobre os Tupinambá, visto que este estudo requer outros para aprofundamento e ampliação das investigações aqui realizadas.

Apresento uma síntese dos principais argumentos e se os objetivos foram alcançados. Realizo ainda uma breve recapitulação dos capítulos. O ponto alto destas considerações é onde falo como seriam os aspectos da transmissão musical dos Tupinambá. Ao apresentar estes aspectos utilizo o Fernandes (op. cit.), Mariosa (op. cit.), Brandão (op. cit.), Corrêa (op. cit.), Souza (op. cit.) e outros autores, porém não os cito, isso porque aponto especificamente para a transmissão musical, ou seja, apoiado nas considerações gerais que fizeram, faço propostas sobre a música.

Apresento também os pontos que ficaram em aberto por falta de espaço para aprofundamento, sugerindo a realização de novos estudos.

Capítulo 1 – OS TUPINAMBÁ NO BRASIL COLONIAL

As fontes históricas dão conta de que os Tupinambá habitavam extensas áreas do litoral do atual Brasil e partes interiores, porém próximas às áreas costeiras. Estas áreas, atualmente, corresponderiam basicamente aos estados do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará.

1.1. Ocupação geográfica e os grupos locais

No Rio de Janeiro, segundo Norberto (apud FERNANDES, 1989), os Tupinambá habitavam uma região que compreendia de Ubatuba a Cabo Frio; e para Métraux (1979), de Cabo de São Tomé até Ponta do Cairuçu. Staden (1930 [1557]) indica que, na região de Angra dos Reis, os territórios tupinambá avançavam sessenta milhas¹⁹ para o interior e que dominavam vinte e oito milhas de comprimento ao longo do rio Paraíba.

Os Tupinambá, após diversas guerras nesses territórios contra os portugueses, se concentraram e resistiram em Cabo Frio até o ano de 1574. Os que sobreviveram ou fugiram para o sertão, ou submeteram-se aos jesuítas e colonizadores. No início do século XVII, havia um número bastante reduzido de Tupinambás no Rio de Janeiro e arredores (FERNANDES, 1989).

Na Bahia, dominavam extensas áreas: toda a zona costeira, do rio São Francisco até junto a Ilhéus, chegando até mais de 100 léguas²⁰ do litoral (idem). No final do século XVI, os portugueses dominavam quase todo o litoral da Bahia.

Os Tupinambá ou haviam emigrado ou viviam sob o jugo dos brancos: nas aldeias da Companhia de Jesus e, como escravos, nas fazendas e vilas. Uma parte incalculável fora exterminada em combate, nas guerras contra os portugueses (ibid., p.35).

Os que optaram pela emigração, alcançaram primeiramente as partes mais interiores da Bahia, porém, não se sentindo seguros, atingiram distâncias maiores, posteriormente dirigindo-se para o norte (ibid.).

Em Pernambuco, as referências sobre a presença Tupinambá nesta região é muito vaga e imprecisa; contudo, é possível dizer que havia grupos fixados nesta região, que não temos amplo conhecimento, talvez por falta ou perda dos registros. Ramirez (apud FERNANDES,

¹⁹ 1 corresponde a aproximadamente 1,6 quilômetros. A milha náutica cerca de 1,8 quilômetros.

²⁰ 1 légua terrestre antiga corresponde a aproximadamente 6,6 quilômetros.

1989), por exemplo, informa que, em 1526, existiam índios Tupinambá na costa de Pernambuco. Acuña também relata a presença e posterior fuga de grupos Tupinambá nesta região (apud FERNANDES, *ibid.*). O próprio Fernandes conclui que uma parte dos Tupinambá que habitavam o Maranhão e o Pará teriam emigrado de Pernambuco, como se verá mais adiante.

No Maranhão e Pará, Abbeville (1975 [1614]) indica que os Tupinambá desta região eram oriundos do trópico de Capricórnio, Rio de Janeiro e outras partes da costa, de onde fugiam do rigor da colonização. Fernandes discorda de Abbeville: “Praticamente, parece-me impossível provar que os Tupinambá do Maranhão e do Pará eram provenientes, em sua totalidade ou maioria, do ‘trópico de Capricórnio’, ou seja, do Rio de Janeiro” (op. cit., p. 41).

Segundo Fernandes, antes das migrações Tupinambá em massa, da costa para o interior e posteriormente para o norte do Brasil, os franceses já tinham entrado em contato com grupos Tupinambá nesta região, isso por volta de 1570-72. Para Fernandes (1989), os Tupinambá que habitavam a região entre a serra do Ibiapaba²¹ e o Amazonas procediam provavelmente da Bahia e de Pernambuco, e, nestes locais, foram acolhidos por grupos da mesma etnia que ali já estariam fixados.

Os Tupinambá no Maranhão e no Pará, que não foram exterminados nas guerras contra os portugueses, afastaram-se o quanto puderam do litoral e do alcance dos colonizadores. Os que não emigraram, ficaram entre os brancos e ou foram aldeados ou tornaram-se cativos. Fernandes (1989) indica que nos anos finais do século XVII e princípios do século XVIII existiam três aldeias exclusivamente de índios Tupinambá, situadas na ilha de São Luís, em Tapuitapera²² e na ilha do Sol.²³ A maior parte dos poucos que restaram estavam espalhados por outras aldeias, convivendo com índios de grupos étnicos diferentes; outra parte encontrava-se esparsa nas casas e nas fazendas dos colonos, no Maranhão e no Pará (*idem*).

Na Ilha de Tupinambarana,²⁴ segundo Acuña, os moradores eram “gente que das conquistas do Brasil, em terras de Pernambuco, saíram derrotados há muitos anos, fugindo do rigor com que os portugueses os iam subjugando” (apud FERNANDES, 1989, p. 50). De acordo com Heriarte, o movimento migratório, que teria começado “no ano de 1600”, teria assumido as proporções de um êxodo (apud FERNANDES, *ibid.*). “Saíram em grandíssimo

²¹ Localizada no atual estado do Ceará.

²² Atual cidade de Alcântara, MA.

²³ Atual ilha de Colares, PA. Sobre a presença Tupinambá no Pará colonial, cf. Daniel (1976 [1757-1776]).

²⁴ Localizada a 28 léguas do rio Madeira. 1 légua terrestre possui cerca de 6,6 Km.

número, que, despovoando ao mesmo tempo oitenta e quatro aldeias onde estavam situados, não ficou de todos eles nenhuma criatura que não trouxessem em sua companhia” (ACUÑA apud FERNANDES, *ibid.*, p. 51).

Ao chegarem à Ilha, consentiram em sitiá-la: conquistaram os grupos que ali habitavam e em pouco tempo aliançaram-se casando uns com os outros (HERIARTE apud FERNANDES, *ibid.*).

A Ilha tinha 60 léguas de comprimento e 100 de circuito. Em 1639, os Tupinambá cobriam um território de 76 léguas pelo Amazonas, deslocando-se por uma extensa área, pois tinham diversos conhecimentos da região até o rio Negro, ao qual chamavam *Uruna* (ACUÑA apud FERNANDES, *ibid.*).

Com a chegada dos jesuítas, por volta de 1660, diversas mestiçagens ocorreram na Ilha, tendo o aldeamento recebido diversas denominações. Por fim, por volta de 1737, uma parte dos habitantes foram para aldeamentos no rio Tapajós e outra parte distribuída pelas aldeias dos Abacaxi (antigos Chichirim), São José e Guaiacurupá (LEITE, 1943; FERNANDES, *ibid.*).

Segundo Fernandes (*op. cit.*), foi devido às condições desfavoráveis nesta Ilha, sobretudo para os jesuítas, que influenciaram a redistribuições dos Tupinambá e outras etnias para outras aldeias.

Depois da metade do século XVII, não havia mais notícias sobre grupos locais Tupinambá independentes. Os que permaneceram eram em número bastante reduzido.

Adotei a terminologia “grupo local” no sentido utilizado por Fernandes (1989) quando designa desta forma o que os cronistas e viajantes relataram como “aldeia”. Fernandes toma o grupo local como unidade social básica, para desenvolver sua pesquisa sobre a organização social tupinambá. Para Freitas Pinto, ao tomar o grupo local como unidade básica de análise, Fernandes demonstrou “que os Tupinambá são uma sociedade estruturada de forma bastante complexa, com hierarquias, papéis sociais, direitos e obrigações, valores e crenças, exercidos basicamente nos limites dos grupos locais” (2008, p. 233).

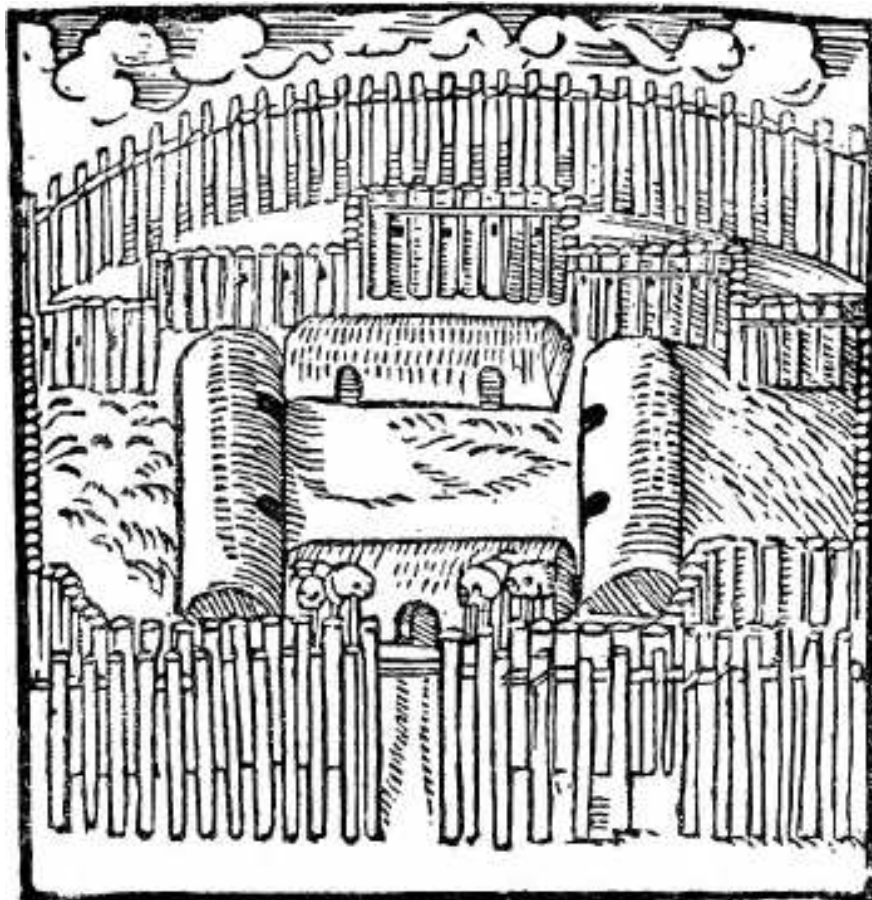
Assim, seguindo os passos de Fernandes, realizo uma breve explanação de alguns dos elementos referentes aos grupos locais.

Esses grupos eram compostos por um número variável de subunidades chamadas *malocas*. Este número estava entre quatro e sete *malocas*, podendo, em alguns grupos, ultrapassar esse número. Estas *malocas* eram dispostas de maneira que formavam uma área mais ou menos quadrangular bastante ampla: o terreiro, o pátio principal dos grupos locais.

“No terreiro decorria uma parte importante da vida social. Nele realizavam os sacrifícios rituais, os bailes e festas, e as reuniões do conselho de chefes” (FERNANDES, 1989, p.61).

As dimensões das *malocas* variavam bastante, dependendo do relato consultado. Para Métraux (1979), a *maloca* Tupinambá deveria ter aproximadamente 100 metros de comprimento por 10-16 metros de largura. Essas dimensões não são exageradas, se considerarmos que uma mesma *maloca* abrigava diversos lares polígnos, chegando o número de indivíduos a variar de 50 a 200. Todos estes números eram variáveis.

Figura 2 – Grupo local tupinambá



Fonte: STADEN, 1930, p. 136.

Segundo Léry (1961 [1578]), em certos grupos locais que se encontravam mais próximos dos grupos inimigos, era costume fincar troncos de palmeiras de cinco a seis pés de altura, à entrada estrepes agudos, labirintos e passagens ocultas, com o intuito de dificultar o ataque.

De acordo com Léry (op. cit.), os grupos locais mudavam com frequência. A causa mais provável para tais mudanças seria o esgotamento do solo e/ou outros recursos naturais. A relação entre as migrações e a busca da “terra sem mal” constitui uma análise à parte, que não é objetivo deste estudo.²⁵

Sistema econômico

Fernandes (1989) considera a economia tupinambá como uma unidade uniforme, estritamente aderida e dependente do meio físico. No entanto, as variações regionais do meio natural não provocavam drásticas mudanças culturais e sociais (idem).

Cada grupo local extraía de sua área territorial os meios de subsistência, tornando-os, assim, “uma unidade econômica independente e auto-suficiente” (FERNANDES, *ibid.*, p. 75). Baseado nessas informações, Fernandes designa a economia tupinambá como sendo de subsistência: “as atividades econômicas limitavam-se à satisfação das necessidades imediatas” (*ibid.*, p. 76).

Contudo, de acordo com o próprio Fernandes, seria incorreto restringir a economia tupinambá somente aos produtos necessários à subsistência, pois “uma série de objetos, naturais ou produzidos pelo homem, também eram dotados de valor econômico” (idem). Penas, pedras e outros produtos que eram utilizados no adereço pessoal e de objetos tinham muito valor simbólico, e davam origem a permutas intra e intertribais. Staden informa que “suas riquezas são penas de pássaros; e quem tem muitas é que é rico. Quem traz pedras nos lábios, entre eles, é um dos mais ricos” (1930 [1557], p. 152).

Referente ao mundo natural que os circundava, Fernandes (1989) diz ser possível inferir que os Tupinambá desenvolveram respostas eficientes sobre os muitos fenômenos naturais. Tais conhecimentos abrangiam desde “especificação de fenômenos meteorológicos, e de vários espécimes animais e vegetais e sua utilização, até as tentativas de domínio mágico da natureza” (FERNANDES, *ibid.*, p. 78).

O sistema de contagem numérica era bastante rudimentar

Todas as fontes são unânimes quanto a isso, frisando que só sabiam contar diretamente até cinco. Além disso, precisavam concretizar a contagem, usando para isso os dedos, pedras e outros objetos. Quando precisavam referir-se a um número maior, contavam pelos dedos das mãos e dos pés e, se necessário, pelos de outras pessoas presentes (idem).

²⁵ Cf. Clastres, 1978.

Entretanto, combinando estes conhecimentos com outros, “obtinham um sistema de referência suficientemente plástico e complexo, com o qual localizavam os acontecimentos e atividades sociais no tempo” (idem). Tais conhecimentos tinham finalidades práticas, como, por exemplo, calcular as variações das estações do ano, os ventos, à chegada das chuvas e auxiliar a navegação.

A principal unidade de tempo eram as lunações, que correspondia ao mês ocidental. Utilizavam colares feitos de frutos redondos para contar o tempo em que deviam executar os cativos. A cada lua tiravam uma conta do colar que também esta no pescoço dos prisioneiros (FERNANDES, op. cit.).

Os trabalhos agrícolas eram realizados pela manhã, até cerca de dez horas, isso em virtude de não disporem de outras defesas contra o calor excessivo.

Divisão do trabalho

A diferenciação das atividades e ocupações obedecia ao princípio de diferenciação por categorias de sexo e idade. Abordarei mais precisamente essas categorias mais adiante, por este momento me deterei apenas nas atividades e ocupações.

As fontes apontam unanimemente para o fato de que as mulheres trabalhavam incomparavelmente mais que os homens:

A falar verdade, trabalham elas comparativamente muito mais, a saber, colhem raízes, fabricam farinhas e bebidas, recolhem as frutas, lavram os campos — fora os outros misteres relativos à economia doméstica; ao passo que os homens somente, em determinados tempos, pescam, ou apanham caças no mato, para a sua alimentação, quando não se encontram ocupados na fabricação de arcos e flechas. Tudo o mais é feito por suas mulheres (THÉVET, 1978 [1557], p. 253).

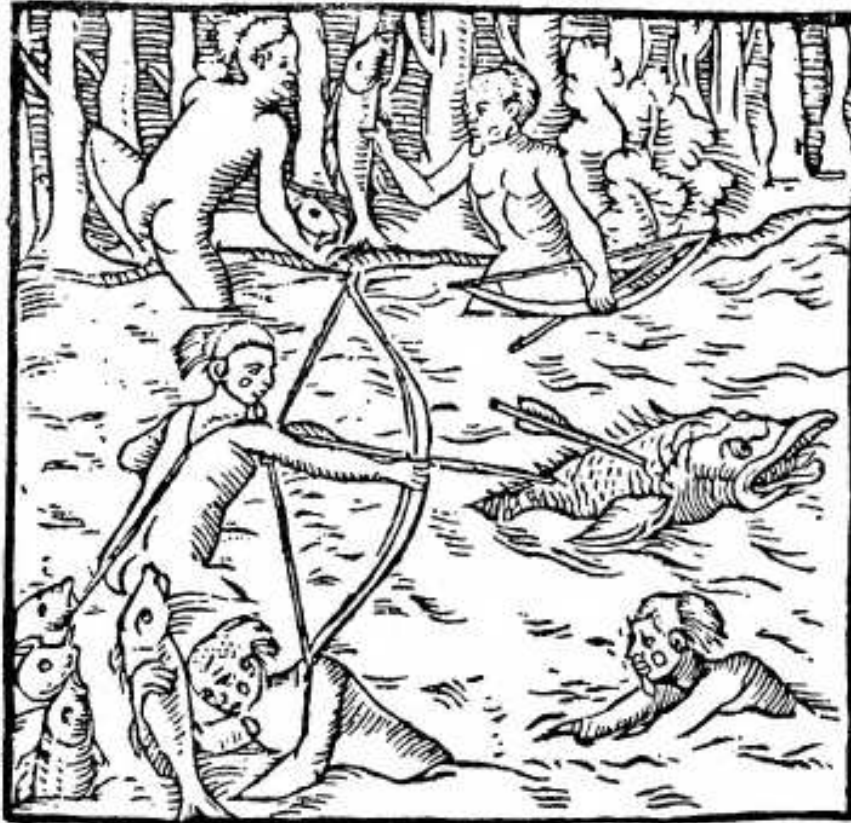
Figura 3 – Mulheres trabalhando nas roças



Fonte: STADEN, op. cit., p. 113

Na verdade, as mulheres dos nossos Tupinambá trabalhavam muito mais do que os homens, pois estes, à exceção de roçar o mato para as suas culturas, o que fazem sempre de manhã, exclusivamente, nada mais lhes importa a não ser a guerra, a caça e a pesca e a fabricação de tacapes, arcos, flechas e adornos de penas para enfeites (LÉRY, 1961 [1578], p. 204).

Figura 4 – Homens pescando



Fonte: STADEN, op. cit., p. 139.

Fernandes acredita que essa desproporção deve ser encarada “do ponto de vista das compensações recíprocas garantidas pelo sistema de distribuição de ocupações”, pois “o homem realizava a parte mais árdua do trabalho agrícola: a derrubada e queimada” (1989, p.114). O trabalho realizado por homens e mulheres tinha um caráter de dependência.

Havia entre os Tupinambá um trabalho coletivo, nos moldes de um mutirão. Segundo Cardim (op. cit.), quando necessitavam de ajuda em suas roças, em especial os *thuyaue*, faziam bebidas fermentadas e rogavam aos seus vizinhos que os ajudassem, ao que faziam de boa vontade. Trabalhavam até às dez horas, quando o sol tornava-se menos suportável. Se, porém, o serviço não se acabava, no dia seguinte tinha início uma nova jornada de trabalho, não faltando as bebidas.

Évreux (2007) diz que os grupos familiares iam para tal serviço cantando e que, ao interromperem o serviço, tinha início uma *cauinagem* na *maloca* do dono da roça onde se realizara o mutirão. Fernandes (ibid.) interpreta a *cauinagem* como uma manifestação de agradecimento.

No período em que os inimigos eram mantidos como prisioneiros, participavam das obrigações econômicas da sociedade, que, segundo Fernandes (ibid.), pouco divergia das obrigações usuais dos demais membros dos grupos locais.

Os vizinhos eram interdependentes nos mais variados tipos de atividades, o que Fernandes chama de formas cooperativas de produção. Havia, assim, um princípio de retribuição equivalente e adiada, o que era o comportamento esperado.

Fernandes questiona se esse princípio de retribuição equivalente e adiada serviria de modelo para os objetos de uso pessoal. As fontes históricas são divergentes ao tratarem da propriedade particular, porém Fernandes entende que havia sim uma noção de propriedade em relação a tais objetos. Na combinação de diversos relatos, Fernandes conclui haver “a existência de um elo profundo entre os objetos e a pessoa do possuidor. A consciência deste elo e sua objetivação cultural revelam uma noção precisa da posse exclusiva dos objetos de uso pessoal” (FERNANDES, 1989, p. 126).

Essa noção de propriedade em relação aos objetos pode ser entendida como a relação de maestria-domínio proposta por Fausto (2008), esta não se confundindo com a noção ocidental de propriedade, por isso a confusão existente nos relatos, e a difícil interpretação dos mesmos relatos feita por Fernandes.

De acordo com Fausto essa

ausência de propriedade privada sobre recursos importantes bloqueou a imaginação conceitual a respeito de relações de maestria-domínio, como se o modelo por excelência da propriedade fosse o da propriedade privada exclusiva sobre bens, à qual corresponderia certo *conatus* consumista e expansivo. No caso ameríndio, porém, a posse de objetos deve ser vista como um caso particular da relação de domínio entre sujeitos, e o artefato-coisa como um caso particular do artefato-pessoa (2008, p. 335).

Para Fausto (ibid.), na Amazônia, a noção de maestria-domínio está para além da simples relação de propriedade ou domínio. Para este autor, a categoria indígena que usualmente é chamada de dono e mestre, é “central à compreensão das sociocosmologias indígenas” (FAUSTO, op. cit., p. 330).

Para Fernandes, havia uma complementariedade econômica das famílias que compunham os grupos locais. Estas famílias possuíam profundos laços de interdependência. O comportamento recíproco, expresso no princípio de retribuição equivalente e adiado, equilibrava o sistema econômico.

1.2. O sistema de parentesco

Fernandes (1989) utilizou a expressão “sistema de parentesco” em seu estudo, onde, baseado nos dados disponíveis, diz ser possível elaborar um “esboço satisfatório da nomenclatura de parentesco, do tratamento recíproco dos parentes, consanguíneos ou por afinidade, e da organização da família” (ibid., p. 129), mesmo tendo algumas questões básicas sem nenhum esclarecimento mais específico.

Fernandes revela ter utilizado o termo com o sentido proposto por Radcliffe-Brown:

por isso, um **sistema de parentesco**, tal como eu uso o termo, ou um sistema de parentesco e afinidade, se o leitor preferir chamá-lo assim, é em primeiro lugar um sistema de relações diédricas²⁶ entre pessoa e pessoa em uma comunidade, sendo o **comportamento** de cada uma das duas pessoas e cada uma dessas relações **regulados** de alguma forma, e em maior ou menor extensão, pelo **costume social** (apud FERNANDES, 1989, p. 130, grifos meus).

Adotada essa perspectiva, o estudo do sistema de parentesco de uma sociedade

inclui a investigação das regras relativas ao matrimônio, dos princípios estruturais da organização da família, do sistema de direitos e deveres que regulamentam o tratamento recíproco e o comportamento dos parentes, do culto dos antepassados, das concepções existentes acerca do parentesco, e da nomenclatura de parentesco (idem).

Fernandes subdivide em seis partes o sistema de parentesco Tupinambá, a saber: (a). Sistema de parentesco e ordenação das relações sexuais; (b). A concepção de parentesco; (c). Culto dos antepassados; (d). Nomenclatura de parentesco; (e). Regras relativas ao matrimônio e à organização da família; e (f). Comportamento recíproco. “Cada uma das partes mencionadas existe dentro de um todo, ordenado socialmente de certa maneira” (idem). Passarei a uma breve descrição dos pontos que considere mais relevantes.

Antes de passar às subdivisões feitas por Fernandes, gostaria de fazer uma pontuação sobre o termo “controle”, recorrente na fala de Fernandes, baseando-me em um estudo de Fausto (2008).

Para Fausto (ibid.), o termo “controle” gera muitas confusões quando aplicado a contextos não ocidentais, sugerindo o abandono do mesmo. A conotação deste termo é “fiscalizar”, “restringir”, “exercer domínio”.

De acordo com Fausto, ao contrário do mundo ocidental, “a maestria-domínio indígena não exige esse mesmo imaginário normativo do controle social que, por sua vez,

²⁶ Que é formado pelo encontro de dois planos.

supõe a noção complementar de desvio” (ibid., p. 342). A não exigência desse imaginário, não significa que

faltem princípios de adequação comportamental ou de restrição à ação pessoal nas sociedades indígenas. É mister, porém, não confundi-los com nosso modelo de controle, justamente para que não cometamos o erro inverso: o de abstermo-nos de pensar como as pessoas têm efeitos umas sobre as outras (idem).

Assim, nas páginas seguintes, o termo “controle”, “desvio” e seus correlatos, devem ser entendidos dentro desta perspectiva. A análise aprofundada desta perspectiva não constitui objeto deste estudo.

(a) Sistema de parentesco e ordenação das relações sexuais

Casamento e intercuro sexual ocorriam entre indivíduos pertencentes a gerações alternadas: um mais novo e outro mais velho, tanto homem quanto mulher:

[...] as mulheres novas nada sabiam do mundo. Casavam-nas com homens velhos porque estes podiam instruí-las, ensinando-as a governar uma casa. Do mesmo modo, os moços nada sabiam do mundo e de como deviam viver. As mulheres velhas encarregavam-se de sua instrução (FERNANDES, 1989, p. 133).

Fernandes acrescenta que esse “adestramento”²⁷ ocorria antes do matrimônio. Quando este ocorria, homens e mulheres estavam aptos a desempenharem os papéis inerentes aos seus *status*:

Por isso, o papel da **mãe e das mulheres** de seu grupo era excepcionalmente importante no adestramento das **meninas** e das jovens Tupinambá. O mesmo ocorria em relação aos **jovens**, desde cedo adestrados pelo **pai e pelos homens** associados a seu grupo (idem, grifos meus).

As duas últimas citações merecem uma reflexão. Na primeira, Fernandes coloca que os homens mais velhos instruíam as moças, e vice-versa, as mulheres mais velhas instruíam os moços. Na segunda, está posto que mães e mulheres adestravam as moças, e vice-versa, os homens adestravam os moços. Haveria contradição na análise de Fernandes?

A leitura atenta do texto e o entendimento do contexto mostram que não: o preparo para o matrimônio por indivíduos do mesmo sexo não se constituía em uma “instrução” acabada, esta tinha continuidade com o cônjuge mais velho, homem ou mulher, na própria relação do matrimônio.

²⁷ O entendimento que tenho, e que reproduzo neste estudo do termo “adestramento” presente nos estudos de Fernandes aqui citados, é de que tal termo estaria em estrita relação com o termo “transmissão”, a expressão “ensino-aprendizagem” e outros semelhantes.

A virgindade tanto feminina quanto masculina não era objeto de culto ou importância. Quando a mulher tinha a primeira menstruação, era logo submetida aos ritos de iniciação; após, estava apta a contrair matrimônio ou manter relações sexuais. A mulher fora dessas prescrições era considerada tabu.

Já o homem, só poderia ter relações sexuais após ter executado ritualmente ao menos um inimigo. As mães e a família exerceriam algum controle em relação às filhas terem intercurso sexual com um *manem*,²⁸ e que ainda não tivessem trocado o nome de infância, pois os Tupinambá tinham que os filhos dessas relações jamais poderiam ser bons frutos, sendo *mébek*, que significa fraco, medroso ou tímido (THÉVET op. cit.).

O homem somente era aceito nas expedições guerreiras quando tinha por volta dos 25 anos. É bem verdade que havia uma espécie de “presenteação” de cativos, onde um homem mais velho entregava um cativo para que um membro de sua família pudesse executá-lo ritualmente e assim trocar o nome que recebera em sua infância. Entretanto, era esperado que o inimigo executado tivesse sido feito cativo pelo próprio executor. Assim, em relação às mulheres, os homens tinham relações sexuais e casavam-se tardiamente.

Fernandes observa nas fontes históricas comportamentos que “suavizavam” esses critérios sexuais. Uma delas era a prática homossexual, feminina e masculina. O autor sugeriu que essas práticas fossem analisadas em termos das dificuldades na obtenção de parceiros sexuais.

Esse “estado de liberdade pré-nupcial não deve ser confundido com vida erótica desordenada” (FERNANDES, 1989, p. 139), como fizeram os antigos cronistas, que os descreveram como um povo altamente luxurioso.

(b) A concepção de parentesco

Atribuía ao homem toda a responsabilidade pela concepção de um novo indivíduo. Era da semente masculina que os indivíduos eram gerados, cabendo à mulher apenas o “transporte” do ser em seu ventre. Tinham para si que “o parentesco verdadeiro vem pela parte do pai, que são os agentes” (ANCHIETA apud FERNANDES, *ibid.*, p. 141 e 142).

Essa concepção marcava profundamente a genealogia tupinambá. Era a linha paterna a base dos parentescos consanguíneos, a descendência real (*ibid.*). Para Fernandes era compreensível o “interesse pela genealogia quando se reconhece a importância que a mesma tinha na determinação do *status* de um indivíduo” (*ibid.*, p. 146).

²⁸ Homens que não haviam executado inimigos ritualmente.

Tal concepção tinha diversas implicações na vida social. Os filhos ilegítimos ficavam de fora das árvores genealógicas, também não era permitido participarem das expedições guerreiras. Agora, imaginemos, com o que até aqui foi exposto da sociedade tupinambá, o que era ser um indivíduo fora de uma árvore genealógica! Uma sociedade que tinha como uma de suas bases o parentesco e, como se verá mais adiante, os valores guerreiros como elementos importantíssimos, os filhos ilegítimos estavam condenados a uma vida sombria. Voltaremos a esse assunto mais adiante.

Os filhos de um Tupinambá com uma mulher cativa tinham *status* de um Tupinambá, mas o contrário não ocorria, o filho de uma mulher Tupinambá com um cativo era considerado inimigo e também deveria ser devorado. Entende-se isto pela já exposta concepção de que os filhos procediam da semente masculina.

A *couvade* era uma das instituições dos Tupinambá que era fortemente influenciada pela concepção unilateral dos filhos.

De acordo com Fernandes (1989), a *couvade* foi transmitida aos Tupinambá pelo grande *Caraíba*, um personagem mítico. Os ritos da *couvade*, e conseqüentemente os ritos de nascimento, deveriam ser cumpridos rigorosamente, seguindo todas as prescrições; caso contrário, o recém-nascido, o pai e por fim toda a comunidade, estariam expostos a certos perigos.

A *couvade* parecia durar até a cicatrização do umbigo do recém-nascido (MÉTRAUX, op. cit.). “Logo que caía o cordão, o pai podia levantar-se, mas com a condição de guardar as maiores precauções, pois, se cometesse a imprudência de ir às plantações, a criança morreria, ou sentiria violentas dores no ventre” (ibid., p. 95).

Fausto diz ser comum, na Amazônia, a concepção de que “o princípio vital do bebê não está seguramente ligado ao corpo e que, por isso, pode ser capturado” (2002, p. 20) por espíritos ou outras espécies. A criança, o pai e por último a comunidade corriam riscos. Essa concepção parecia estar presente entre os Tupinambá. O bebê ainda não tendo sido inteiramente fabricado como membro de sua comunidade poderia ser feito parente de outra gente, animais ou inimigos (idem), daí a importância da *couvade* e do ritual de nascimento: “o corpo do recém-nascido, ‘no processo de sua criação, corre o risco de ser feito igual ao corpo de outros tipos de pessoas (ou simplesmente de animais)’” (VILAÇA apud FAUSTO, 2002, p. 19).

Os ritos de nascimento, além de afastar esses riscos, também tinham como finalidade comunicar ao recém-nascido certas qualidades desejáveis para a pessoa Tupinambá.

Durante o período em que a mulher estava gestante, o comportamento do marido era ditado por uma série de observâncias. Por exemplo, não deveria matar peixe ou caçar animal fêmea, pois tinham para si que isso resultaria na morte do feto.

A mulher não tinha, ou melhor, não deveria ter intercurso sexual com nenhum homem, nem mesmo o próprio marido e pai da criança. Se a relação fosse com o próprio marido, a criança seria uma anormal. Se a dita relação não fosse com o marido, tinham grandes dificuldades em determinar quem era o pai; assim, a criança era designada como um *marabá*, filho de duas sementes. Como não conseguiam determinar a paternidade, estas não passariam pelos ritos de nascimento, devendo ser enterradas vivas (FERNANDES, 1989).

Os ritos de nascimento envolviam ainda outros costumes, as ofertas cerimoniais ao recém-nascido, que tinham como objetivo comunicar e desenvolver certos ideais da cultura no indivíduo. Se fosse do sexo masculino eram ofertados pelo pai unhas e garras de onça para que o indivíduo fosse bom caçador de pássaros e de animais ferozes e ao mesmo tempo bom pescador; tacape, arco e flechas para transmissão de qualidades guerreiras e a aquisição de ódio pelos inimigos (idem).

Sobre essas ofertas cerimoniais, Métraux (op. cit.) diz que estas ofertas de bom presságio eram chamadas de *itamongavé*. Informa também que entre essas ofertas, além das já citadas, as garras e penas da cauda de certa ave chamada *ourahouassoub*²⁹. As interpretações de Métraux (op. cit.) sobre o significado dessas ofertas alinham-se com as de Fernandes (op. cit.). Sua finalidade seria tornar a criança “virtuosa, brava e sempre disposta a guerrear o inimigo” (MÉTRAUX, op. cit., p. 85), crendo que, em assim fazendo, a criança será destra nas armas: “Meu filho, quando fores da minha idade, sê destro nas armas, forte, valente e aguerrido, pois só assim te vingará dos teus inimigos” (LÉRY, op. cit., p. 179).

Havia também o costume do pai usar o cordão umbilical do recém-nascido como espécie de turbante, que, além de estabelecer laços íntimos entre pai e filho, que eram estendidos ao grupo familiar, comunicavam ainda as qualidades de um bom chefe de casa (FERNANDES, 1989). A respeito do cordão umbilical, Métraux (op. cit.) indica que estes eram cortados em pedaços e presos aos pilares da *maloca*, provavelmente para o recém-nascido do sexo masculino ao se tornar adulto tornar-se um bom chefe de *maloca*.

Para Fernandes, fica evidente “o valor da *couvade* como forma de reconhecimento da paternidade e na realização dos demais ritos de nascimento” (1989, p. 158). Assim, na sociedade tupinambá o “reconhecimento da paternidade era, pois, um fator realmente

²⁹ Plínio Leite acredita ser um gavião de penacho (apud MÉTRAUX, 1979, p. 103).

importante” (idem) e atrelado a esse reconhecimento estava a *couvade* e os ritos de nascimento. Desse reconhecimento, com suas consequências citadas acima, dependia a segurança do recém-nascido, do pai e da comunidade como um todo, daí sua grande importância.

Fernandes (idem) discorre bem sobre os rituais de nascimento referentes a um indivíduo do sexo masculino, porém, no caso do indivíduo ser do sexo feminino, as análises são mais discretas, isso talvez devido à pouca disponibilidade de relatos. Apresentarei um quadro com indicações de Fernandes, que estão dispersas pela sua obra, com o auxílio de outros autores.

Para Fernandes, um problema era “determinar até que ponto o esquema dos ritos de nascimento” (ibid., p. 161) em relação ao sexo feminino “obedecia às normas observadas no outro caso” (idem).

Quando o recém-nascido era do sexo feminino, as diversas tarefas realizadas pelo pai, quando aquele era do sexo masculino, eram desempenhadas pelo tio materno (FERNANDES, 1989). Este fato pode ser entendido pela noção de compensação equivalente e adiada do pai à parentela da mãe da criança. Este ponto será trabalhado a seguir, na parte das relações matrimoniais.

A menina também recebia ofertas cerimoniais: dentes de *capiigouare*³⁰, pequenas jarras e cabaças (MÉTRAUX, op. cit.). O objetivo dos dentes de capivara seria tornar os dentes fortes para a mastigação dos alimentos por ocasião da fabricação das bebidas fermentadas (ALBUQUERQUE, 2011).

De todo modo, possivelmente as ofertas cerimoniais comunicassem aos indivíduos do sexo feminino habilidades de produção das bebidas fermentadas e outras habilidades relacionadas ao sexo feminino.

Sobre a escolha dos nomes, o relato de Staden (op. cit.) informa que, após alguns dias do nascimento da criança, o pai reunia em sua *maloca* parentes e vizinhos e perguntava-lhes que nome espantoso e terrível daria ao recém-nascido. O pai pretendia dar o nome de um de seus ancestrais, julgando que, se assim o fizesse, seu filho cresceria depressa e hábil nas armas e captura de inimigos.

Os relatos informam que os nomes dados às crianças eram oriundos do mundo animal, vegetal, mineral, de alimentos ou objetos (LÉRY, op. cit.; SOUZA, 2000 [1587]). A esse

³⁰ O significado da palavra é comedor de ervas. O animal a que se refere é provavelmente a capivara.

respeito, Staden (op. cit.) relata que os meninos recebiam nomes de animais ferozes; já as meninas, nomes de pássaros, peixes, frutos.

Para Métraux, o nome escolhido influenciaria a personalidade da pessoa, “o indivíduo não ‘acudia’ por esse ou aquele nome, mas ‘era’ tanto quanto tal ou qual nome” (op. cit., p. 97).

O nascimento de uma criança significava para a mulher o reconhecimento de sua fecundidade, confirmando-a com o *status* de esposa. “O mesmo acontecimento consolidava os compromissos recíprocos e reforçava os laços de parentesco” entre duas famílias (FERNANDES, 1989, p 159). Na sociedade baseada no parentesco como a tupinambá, imagina-se a importância de tal consolidação de compromissos recíprocos.

No caso da mulher ser estéril, a dissolução do casamento era a solução esperada; mas, se marido e mulher estivessem de acordo, aquele se casava com uma segunda esposa que pudesse gerar filhos (idem). Não encontrei no estudo de Fernandes, nem nas fontes que consultei, o que acontecia se constatassem que o homem era o estéril da relação, ficando essa pergunta sem resposta.

Era severo o controle³¹ social sobre todas as mulheres, solteiras ou casadas, que deveriam cumprir o comportamento esperado. A comunidade, em especial os parentes mais próximos, assegurava que as prescrições citadas acima fossem rigorosamente cumpridas:

A vigilância exercida pelas mães ou outros parentes na conduta sexual das mulheres e os cuidados que estas mesmas se viam obrigadas a tomar, culminavam na conservação e reforçamento dos padrões costumeiros de comportamento [...] (FERNANDES, 1989, p. 160).

(c) Culto dos antepassados

De acordo com alguns autores, aqui está um dos principais problemas da análise da sociedade tupinambá realizada por Fernandes (ibid.). Apresentarei o que disse este autor e após o que alguns daqueles propõem.

Para Fernandes (ibid.), a finalidade dos ritos funerários era bem definida, a saber, “restabelecer o equilíbrio do sistema de relações sociais por meio da exclusão do membro falecido e da atribuição de um novo *status* ao morto, na sociedade dos ancestrais” (ibid., p. 161).

Para os Tupinambás, o indivíduo era composto de duas substâncias essenciais, uma eterna e outra transitória (idem). Évreux interpretou esta substância eterna como alma, sendo

³¹ Nos termos de Fausto (op. cit., loc. cit.).

que, estando ela no corpo, era chamada *an*; quando esta se desconectava do corpo, “para ir ao lugar que lhe é destinado” (op. cit., p. 270), era chamada de *anguere*. Esse lugar que as almas buscariam seria o *guajupιά*, lugar espiritual, além das montanhas, onde vivem os antepassados dançando e cantando (idem).

O *guajupιά* só era acessível para os que possuíam os ideais tidos como básicos para um Tupinambá. As mulheres, diferentemente dos homens, tinham dificuldades no acesso ou encontro desse lar espiritual; por isso mesmo, tinham “medo da morte e por isso gritam, choram e se lamentam” (ABBEVILLE, op. cit., p. 247).

Para Fernandes (1989), não havia na cultura tupinambá uma ideia de desmaterialização absoluta, havia alguma ligação entre alma e restos mortais. Em decorrência dessa noção, os vivos mantinham uma série de obrigações para com os mortos, o que Fernandes interpreta como um “culto dos antepassados”. Para Fernandes, o estado de guerra permanente, por exemplo, mantinha-se graças à necessidade irremediável e inalienável de vingar a morte dos parentes e amigos (ibid., p. 166).

Para Viveiros de Castro, “a noção de ‘culto de antepassados’ é problemática” (1986, p. 86). Para ele, “não se tratava, nem de culto, nem de ‘antepassados’ agnáticos³², mas de uma presença global dos mortos na lógica da guerra de vingança” (idem).

Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro pontuam que, na sociedade tupinambá, a memória dos antepassados não teria como fim lembrar os mortos, mas seria “um meio, um motor, para novas vinganças” (1985, p. 70). Com os eventos relacionados aos antepassados, que Fernandes (op. cit.) interpretou como um culto aos mesmos, “não é o resgate da memória dos mortos do grupo que está em jogo, mas a persistência de uma relação com os inimigos” (idem).

Pois não se tratava de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; **tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro**. Os mortos do grupo eram o nexos de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do devir (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 240, grifos meus).

Compreende-se o texto acima partindo do ponto de que a vingança seria uma compensação de uma ofensa, no caso em questão, a morte de um parente. Essa morte, entretanto, foi algo desejável, pois a morte em combate e/ou por mãos de um inimigo no ritual próprio era o tipo de morte ideal. Assim, temos que a vingança gerava novas mortes (futuro) e

³² Que tem parentesco sanguíneo por parte masculina.

não uma compensação (retorno). “Sem a vingança, isto é, sem os inimigos, não haveria mortos, mas tampouco filhos, e nomes, e festas” (VIVEIROS DE CASTRO, *ibid.*, p. 240 e 241). “A imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia” (*ibid.*, p. 234).

Sigo Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (*op. cit.*), quando dizem que o culto dos ancestrais proposto por Fernandes (*op. cit.*) não se sustenta. Ainda neste capítulo trabalharei melhor a questão da guerra, vingança e da relação dos Tupinambá com seus inimigos na parte dedicada aos valores culturais guerreiros. Sobre estes valores, ainda neste capítulo voltarei a eles.

(d) Nomenclatura de parentesco

A documentação sobre os designativos de parentesco tupinambá é rica, contudo apresenta sérias lacunas ou lapsos (FERNANDES, 1989). Mesmo dispondo de uma documentação problemática, Fernandes realizou uma ampla análise de tais designativos, resultando em duas tabelas e quatro diagramas de designações.

A bifurcação das linhas paternas e maternas era a característica geral das nomenclaturas de parentesco, ou seja, havia designativos equivalentes para parentes do lado materno e paterno (*idem*).

(e) Regras relativas ao matrimônio e à organização da família

“O casamento constituía uma instituição de grande importância no sistema sócio-cultural Tupinambá” (FERNANDES, *ibid.*, p. 196), e como se verá, o casamento entre os Tupinambá não implicava necessariamente em um novo grupo doméstico, o que, pelas fontes, dificilmente acontecia. Como visto nas páginas anteriores, uma mesma *maloca* abrigava várias famílias de parentes, e era com a família do homem ou da mulher, que o novo casal habitava, de acordo com as diversas situações descritas a seguir.

Fora dito também que o casamento desejável era entre o tio materno e a sobrinha. As moças que fugissem a esta regra, escolhendo livremente o marido, ficavam conhecidas como dissolutas e não tinham reconhecimento formal de suas uniões (FERNANDES, 1989). A julgar por tudo que envolvia um casamento, essa fuga à regra me parece ter sido pequena.

Para Fernandes, “as sobrinhas constituíam uma recompensa pela perda anterior de um membro feminino do grupo” (*ibid.*, p. 186). Após as cerimônias de nascimento, o tio materno poderia manter a sobrinha em sua companhia, reservando-a para futura esposa, se assim quisesse (*idem*). Fernandes entende esse tipo de casamento como uma “forma de compensação equivalente e adiada” (*ibid.*, p. 187), através da qual o equilíbrio do grupo dos parentes era mantido.

É preciso ter em mente que esse tipo de casamento acontecia, pelo lado masculino, por um indivíduo mais velho e que, geralmente, já possuía uma primeira esposa. O casamento que não se processava assim, isto é, o avuncular, era constituído de diversas regras. Os jovens, em sua maioria, não tinham esse casamento avuncular. Vejamos as demais formas de casamento.

Era necessário, primeiramente, o consentimento da moça e a aprovação da mãe, para depois poder contar com a aprovação do pai, parentes e anciãos da comunidade. O marido transferia para os sogros as obrigações que tinham com os pais, inclusive, indo morar com aqueles.

Quando se afeiçoavam um ao outro, o casamento poderia durar até a morte, sendo essa afeição mútua uma das condições para a união. É preciso saber que homem e mulher, “dispunham de amplos recursos para desfazer um matrimônio inconveniente” (FERNANDES, *ibid.*, p. 198).

Quanto aos festejos por ocasião da realização do casamento, Fernandes (1989) aponta para uma discordância das fontes. Para mim, essa discordância das fontes pode ter sido por situações observadas, situações especiais.

Parece que havia sim tais cerimônias, porém, por algum motivo, dispensáveis em determinadas situações e ocasiões. Penso que quando se tratava do primeiro casamento de um homem estas festas seriam indispensáveis, pois chegara à condição que realmente fazia do homem um adulto socialmente reconhecido. Era após o casamento que os jovens poderiam beber, sendo proibida a ingestão das bebidas fermentadas antes disso (ALBUQUERQUE, 2011).

Métraux (*op. cit.*) diz que as cerimônias por ocasião de casamentos eram extremamente simples, reunindo todo o grupo local para uma grande festa. Ora, não sei a qual nível de simplicidade Métraux se referiu, mas me parece que uma cerimônia que reunia todo o grupo local, não era em nada simples.

Havia também o casamento de um indivíduo Tupinambá com um cativo. Ao que parece, o casamento entre mulher tupinambá e cativo diferia do oposto, homem tupinambá e mulher cativa. No primeiro, embora o homem pudesse ser conservado com vida durante um longo período, o seu destino era somente um: ser sacrificado ritualmente. “O escravo, por sua vez, recebia como companheira uma filha ou irmã do seu senhor, ou, então, compensava uma mulher do grupo local, ocupando o lugar do antigo marido, morto em combate” (FERNANDES, 1989, p. 194).

Já no segundo caso, a mulher passava a viver com o homem, tomando parte nas atividades com as demais mulheres do grupo (FERNANDES, *ibid.*, p. cit.). Em ambos os casos, “o parentesco com um prisioneiro inimigo era altamente desejado” (*ibid.*, p. 194).

Esse tipo de casamento altamente desejado pode ser entendido nesta sentença de Viveiros de Castro:

a captura de alteridades no exterior do *socius* e sua subordinação à lógica social ‘interna’, pelo dispositivo prototípico do endividamento matrimonial, era o motor e motivo principais dessa sociedade, respondendo por seu impulso centrífugo (2002, p. 206).

A noção de que o homem tinha papel principal na concepção dos filhos, marca fortemente o tipo de casamento acima. Quando, da relação de uma mulher tupinambá e um cativo, nascia uma criança, esta era considerada um inimigo, sendo que o seu futuro era semelhante ao do seu pai: o sacrifício ritual.

Como visto anteriormente, o primeiro casamento de um homem jovem era com uma mulher mais velha, já que as mulheres mais novas se casavam com homens mais velhos. Gostaria de acrescentar que as mulheres jovens, suas mães e parentelas, tinham uma grande inclinação aos homens mais velhos, geralmente grandes guerreiros e por isso muito prestigiados. Esse interesse, até aqui penso já estar claro: incremento e consolidação das parentelas.

A poliginia entre os Tupinambá é mais um dos temas que deve ser tratado com bastante cautela. Primeiramente, saiba-se que “o aumento do grupo de mulheres se processava na velhice do homem” (FERNANDES, *ibid.*, p. 266), quando “podia contar com a cooperação dos filhos e, muitas vezes, também com a cooperação dos genros” (*idem*).

Fernandes aponta a ligação muito íntima que havia entre o número de esposas que um homem possuía e sua posição na hierarquia social, seu *status*. “Somente os grandes guerreiros e os pajés possuíam extensos grupos de mulheres” (FERNANDES, *ibid.*, p. 203); entretanto, a poliginia deve ser interpretada “como símbolo e fonte de prestígio” (*idem*).

Existiam diversos motivos que levavam um homem a ter outra esposa e na maioria das vezes a primeira, ou a esposa mais velha, concordava na decisão. Um desses motivos foi visto anteriormente: quando a primeira mulher não gerava filhos.

Quando um homem possuía um *status* elevado na sociedade, era muito comum lhe serem ofertadas mulheres por homens ou famílias que desejavam ter ou manter com ele alianças de parentesco, sendo essa outra forma de adquirir novas mulheres. Também abordado

anteriormente, durante o período de gestação a mulher não se deveria manter relações sexuais, sendo este outro motivo para o homem contrair um novo matrimônio.

Como disse, a mulher também participava da decisão do marido em ter mais uma mulher, sendo que em alguns casos era do interesse da própria esposa esse novo matrimônio:

[...] ela procura por todos os meios obter companheiras para serem mulheres de seu marido, a fim de que seja ajudada por elas em sua casa, porque é bastante difícil que uma só mulher possa fazer tudo em uma casa, segundo o costume do país (THÉVET apud FERNANDES, 1989, p. 204).

Para Fernandes, “este trecho também sugere a existência de uma conexão causal entre a poliginia e o sistema tribal de relações econômicas. De fato, razões de ordem econômica compeliam o casal a procurar atrair outras mulheres para a sua convivência” (idem).

As fontes apontam também como motivo para a poliginia o grande número de baixa de homens nas guerras, o desejo e a necessidade de terem muitos filhos, sendo os principais (FERNANDES, *ibid.*).

É preciso dizer que as fontes apontam para “a existência de apreciável compreensão e harmonia entre as esposas” (FERNANDES, *ibid.*, p. 207).

Além do casamento avuncular, outro tipo preferencial era entre primos cruzados, isto porque os primos paralelos dispensavam-se tratamento de irmãos; entretanto, para Fernandes (*op. cit.*), este era em menor proporção se comparado ao primeiro.

A dissolução do casamento poderia ser por qualquer motivo. As fontes observam com insistência o adultério. A mulher adúltera sofria diversas punições, sendo a sua devolução aos pais a mais suave, podendo chegar, em casos extremos, a ser morta pelo marido, sendo este ato sancionado pela sociedade. Já o adultério por parte do homem não implicava em grandes consequências; estas, no geral, nem se efetivavam. Fernandes diz que o adultério por parte do homem era recebido com aprovação pela comunidade.

Motivos frequentes para a dissolução do casamento eram a esterilidade da mulher e o envelhecimento das mesmas. Ao perder o papel de parceira sexual, a mulher poderia continuar casada ou não. No primeiro caso ela presidia o lar e as demais mulheres. Já no segundo, poderia casar-se com um jovem, o que satisfaria a ambos: a mulher teria satisfação dos desejos sexuais e o homem contaria com toda a experiência de uma mulher mais velha na constituição do seu lar.

A cultura tupinambá conferia às mulheres direitos que lhe concediam independência em relação aos maridos, dispondo de diversos meios para influenciar o comportamento destes, tendo inclusive o direito à iniciativa de romper o casamento (FERNANDES, *op. cit.*).

No caso da guarda dos filhos, por ocasião da separação, Fernandes observa que “de acordo com os princípios básicos organização social Tupinambá, é provável que a família da mulher retinha os filhos de sexo feminino em seu poder; enquanto a família do homem ficava com os filhos do sexo masculino” (ibid., p. 207), isso devido à noção de parentesco e recompensa equivalente e adiada.

Com tudo o que foi abordado, Fernandes diz que “as relações das esposas com o marido eram sublinhadas por um tratamento respeitoso” (ibid., p. 210).

A autoridade suprema na família cabia ao marido. Todas as esposas submetiam-se igualmente à sua vontade. O homem que se revelasse incapaz de dominar suas mulheres e de manter a ordem no seio da família perdia prestígio e era ridicularizado. Para conseguir ambas as coisas, a cultura concedia-lhe amplos poderes. Mas, ao mesmo tempo, asseguravam-se às mulheres algumas formas de controle do comportamento do marido. Assim, evitava a transformação da grande autoridade de que ele dispunha em uma forma de despotismo doméstico (FERNANDES, ibid., p. 213 e 214).

Por último, ao que tudo indica, os filhos das diversas mulheres recebiam tratamento igual e indistinto por parte do pai (FERNANDES, op. cit.).

(f) Comportamento recíproco

As relações entre pessoas da mesma idade eram simétricas, enquanto que no outro caso, idades distintas, eram assimétricas (idem).

Os cônjuges tinham profundos laços de afeição recíproca, mães e pais tinham grande afeto pelos filhos. Não há relatos de castigos físicos dos pais aos filhos, o que, para Fernandes, indicaria “a existência de outros meios de controle social, capazes de compelir os filhos a agirem de acordo com as expectativas tribais de comportamento, mas sem perturbar o caráter amistoso das ações do pai ou da mãe” (ibid., p. 216).

Os Tupinambá ao serem tratados com cordialidade retribuía o tratamento que lhes era despendido; da mesma forma, esperavam cordialidade de quem fosse alvo deste seu tratamento. Constituíam-se uma grande ofensa não retribuir ou lhes retribuía um tratamento cordial.

Avaliavam com cuidado as diversas situações sociais, refletiam bastante antes de falar e dificilmente agiam precipitadamente (ÉVREUX, op. cit.). Segundo Abbeville (op. cit.), pautavam suas ações na razão, evitando o agir sem conhecimento de causa, analisando bem antes de falarem algo, baseando seus julgamentos no que parecia atender à razão, esperando comportamento semelhante dos demais.

A avareza era um sentimento repellido, sendo considerada como vergonhosa e desmoralizadora, era altamente valorizado o repartir com os outros, sendo tomados por um

sentimento de vergonha caso alguém tivesse necessidade de algo que possuíssem (LÉRY, op. cit.). De acordo com Cardim (op. cit.), uma das piores injúrias que se podia fazer a um Tupinambá era considerá-lo ou designá-lo como avarento.

A ofensa também deveria ter uma resposta recíproca e equivalente. O ato de qualquer indivíduo, para o bem ou para o mal, recaía sobre toda a parentela. A vingança das ofensas sofridas no seio do grupo seguia o princípio do olho por olho e dente por dente (FERNANDES, 1989).

[...] os laços emocionais existentes na família normalmente **não interferiam** nas formas de controle social. Ao contrário, através da intensificação da solidariedade nos grupos de parentes consanguíneos, as formas de controle social consolidavam aqueles laços emocionais, na base dos **direitos** e das **obrigações** tradicionalmente relacionados a cada situação em que se viam envolvidos (FERNANDES, *ibid.*, p. 218, grifos meus).

Fernandes chama de mecanismo de avaliação de atitudes, que, no caso de ações danosas, “implicava uma regra segundo a qual cada um devia sofrer os mesmos danos cometidos contra outros” (*ibid.*, p. 262).

Assim, entende-se que os laços de parentesco eram tão fortes ao ponto de que se um parente era passível de punição, seus parentes não hesitariam em entregá-lo à punição ou aplicá-la eles mesmos. Em nossa sociedade é comum defendermos familiares quando cremos estar no seu direito, sendo que, por sermos familiares, não enxergamos muitas vezes o erro. No caso Tupinambá não só admitiam a culpa do parente, como a defesa estendia-se à aplicabilidade da sanção.

A família funcionava como uma unidade ofensiva e defensiva, assumindo coletivamente a responsabilidade pelas ações de seus membros. À medida que ela conseguia impor a estes o sistema tradicional de direitos e deveres, contribuía fortemente para a conservação da unidade dos grupos locais e dos laços mais amplos de coesão tribal. Por isso, as formas de controle social normalmente não eram solapadas pelo conteúdo emocional das relações dos indivíduos ligados entre si por vínculos estreitos de parentesco consanguíneo e afim. Ao contrário, a observância das mesmas, do que se pode concluir pelos relatos históricos, criava condições propícias à intensificação dos laços de afeição recíproca e de solidariedade no seio da família (FERNANDES, *ibid.*, p. 220).

1.3. As categorias de idade

Fernandes (*ibid.*) estudou os agrupamentos dos indivíduos que possuíam atributos naturais em comum, especificados culturalmente pelos Tupinambá, a saber, sexo e idade.

Havia para cada sexo seis categorias de idade, sendo que a primeira era comum aos dois gêneros. Com a análise dos dados disponíveis, Fernandes conclui que “a organização das

capacidades das energias humanas se processava graças ao adestramento dos indivíduos, através das relações sociais criadas pelo sistema de categorias de idade” (ibid., p. 257). Assim, a sociedade sabia “o que esperar e o que exigir de um indivíduo” (idem).

A tabela 1, baseada em Fernandes (1989), apresenta as categorias de idade.

TABELA 1 – Categorias de idade

Categoria	Faixa etária	Designação masculina	Designação feminina
1	do nascimento até começar a andar	<i>Peitan</i>	<i>Peitan</i>
2	dos primeiros passos até os 7 anos	<i>Kunumy-miry</i>	<i>Kugnatim-miry</i>
3	de 7-15 anos	<i>Kunumy</i>	<i>Kugnatim</i>
4	15-25 anos	<i>Kunumy-uaçu</i>	<i>Kugnammuçu</i>
xxx	homem casado	<i>Mendar-amo</i>	xxx
xxx	mulher casada	xxx	<i>Kunammuçupoare</i>
xxx	mulher grávida	xxx	<i>Puruabore</i>
5	25-40 anos	<i>Aua</i>	<i>Kugnam</i>
6	40 anos em diante	<i>Thuyuae</i>	<i>Uainuy</i>

Na primeira categoria, indivíduos do sexo masculino e feminino recebiam a mesma designação, *peitan*. Como visto nas páginas anteriores, era nesta fase que o indivíduo era um perigo para a sociedade, sendo alvo dos ritos de nascimento. Nesta fase eram os indivíduos extremamente dependentes da mãe, que era responsável por lhes oferecer conforto e alimento (FERNANDES, 1989). Fernandes observa que a mãe era “a primeira mentora de vários adestramentos importantes” (ibid., p. 224).

Na próxima categoria, os indivíduos do sexo masculino e feminino recebiam, respectivamente, a designação de *kunumy-miry* e *kugnatim-miry*. Nesta fase, os indivíduos andavam em grupos desenvolvendo atividades com fins de adestramento e recreativos. Essas atividades variavam de acordo com o sexo.

Os meninos aprendiam a manusear arco e flecha. As meninas também se reuniam em grupos infantis, ajudavam as mães na fiação de algodão e reproduziam o processo de fabricação de artesanatos. Ambos cantavam, dançavam, tendo como base o mundo adulto.

Para Fernandes (ibid.), o jogo desempenhava uma função educativa, contribuindo para o adestramento. Estas atividades informais visavam o adestramento dos indivíduos para as situações concretas do cotidiano. A esse respeito retornarei.

Se uma criança morria nessa idade, esta era chamada de *ykunirmee-seon*, menino morto na infância. De acordo com Évreux (op. cit.), era comum os pais lastimarem seus filhos em cerimônias de lamentação.

A cerimônia da perfuração dos lábios dos meninos ocorria nesta fase. Nela já se observava se o menino seria um bom guerreiro, caso se comportasse com valentia, ou um covarde, no caso de chorar ou reclamar de dores (FERNANDES, op. cit.).

Métraux (op. cit.) resgata o relato de Abbeville ao tratar da cerimônia de perfuração de lábios dos meninos, colocando-a no mesmo nível do ritual da primeira menstruação das meninas, também conhecida como *menarca*. Para Métraux (op. cit.), a transição da infância para a puberdade entre os rapazes ocorria muito antes da época real, e era marcada pelo uso do *tembetá* de madeira, deixando-o somente em idade matrimonial.

Segue o relato de Abbeville:

[...] os índios convidam todos os parentes e amigos do menino a quem se pretende perfurar o lábio, inclusive os habitantes da aldeia e das circunvizinhanças, preparando um festim regado a vinho, a que dão o nome de *cauim*. E, após *cauinarem* e dançarem, segundo o seu costume, dois ou três dias, mandam vir o menino e dizem-lhe que lhe vão furar o beijo para que ele se torne um guerreiro valente e afamado. A criança, assim encorajada, apresenta espontaneamente o lábio, satisfeita e decidida; pega-o então o índio incumbido da operação e atravessa-o com um chifrezinho, ou qualquer outro osso pontiagudo, fazendo-lhe um grande furo. Se o menino grita ou chora — o que raramente sucede —, dizem-lhe os índios que o mesmo não prestará para nada e será sempre um medroso ou covarde; se, ao contrário, segundo ocorre comumente, a criança se mostra forte e corajosa, tiram do fato um bom augúrio, afirmando que será, mais tarde, grande, bravo e valente guerreiro (op. cit., p. 214).

Figura 5 – Forma e uso do *tembetá* e o artefato utilizado para perfuração



Fonte: STADEN, op. cit., p. 147.

A designação da próxima categoria era *kunumy e kugnatin*, termos masculino e feminino, respectivamente.

Os indivíduos do sexo masculino começavam “a acompanhar os pais, tomando parte de seu trabalho e aprendendo com eles os conhecimentos necessários à sua vida social” (FERNANDES, 1989, p. 226), o pai sendo “o modelo do filho, e seu mestre por excelência adestrando-o e preparando-o para a vida de adulto” (ibid., p. 227).

Na mesma direção, as mães tronavam-se modelos e mestras para as filhas. Nesta fase, as mulheres deveriam aprender e adquirir as habilidades necessárias para governar um lar.

Era nessa fase que a mulher passava pelo ritual de puberdade, estando apta ao matrimônio. Este ritual tinha grande importância não só pelo social, pois, como visto habilitava a moça ao casamento, mas tinha interferência na personalidade da mulher, além de sérias implicações sobrenaturais. “Os perigos consistiam em forças sobrenaturais negativas e na possibilidade de desenvolvimento anormal da mulher (dentes fracos, ventre contrito, etc.)” (FERNANDES, ibid., p. 229).

Os *kunumy-uaçu*, com exceção da guerra, realizavam as principais atividades masculinas. As *kugnammuçu* já realizavam todos os serviços atribuídos a uma mulher, casavam-se e tinham filhos (FERNANDES, ibid.). Vê-se que o reconhecimento social era alcançado mais cedo pelas mulheres do que pelos homens.

O casamento para o homem somente acontecia quando este estava na fase de *aua*, sendo uma “consequência do reconhecimento da maturidade social de um homem” (FERNANDES, ibid., p. 230). Fernandes considera essa fase a mais importante na vida do indivíduo do sexo masculino, embora não fosse nesta fase que possuíam poder e prestígio.

Eram admitidos regularmente nos bandos guerreiros e podiam participar plenamente das vivências da personalidade masculina na sociedade tupinambá. Vários acontecimentos ocorriam então: o sacrifício da primeira vítima, a renomação, o casamento e a inclusão no círculo de adultos (FERNANDES, 1976, p. 75).

Tamendonare, um dos principais heróis míticos dos Tupinambá, era bom chefe de casa, pai de família e que se regozijava no cultivo da terra (THÉVET, op. cit.), sendo que estes atributos eram considerados ideais para os *aua*.

Em paralelo aos *aua* estavam as *kugnam*, estas tinham muitas atividades no grupo doméstico, ocupando-se diretamente da educação dos filhos, podendo dedicar-se ao xamanismo (FERNANDES, 1976).

A última fase da vida de um homem era designada como *thuyuae*. Nesta fase o homem Tupinambá recebia as mais altas honras, respeito e admiração. Interpretavam e apresentavam soluções aos acontecimentos baseando-se nas tradições (FERNANDES, 1989; 1976).

Cabia aos *thuyuae* os discursos públicos realizados à noite ou ao amanhecer, através dos quais perpetuavam as tradições tribais, sendo “um dos principais mecanismos de educação dos jovens” (FERNANDES, 1989, p. 240). Seu trabalho era facultativo, porém para servirem de exemplo aos mais jovens, trabalhavam espontaneamente. Sobre os anciões, retornarei ainda neste capítulo.

Uainuy era a última fase da vida das mulheres. Eram as mestras das moças, transmitiam-lhes os conhecimentos e técnicas tribais.

Presidiam todos os serviços domésticos, a fabricação do cauim; carpavam os mortos; cuidavam da preparação das carnes das vítimas, humanas ou animais; desempenhavam os papéis de mestras das noviças, iniciando-as nos mistérios da vida feminina; e participavam de várias reuniões tribais, ocupando lugar especial (FERNANDES, 1976, p. 77).

De acordo com informações de Évieux (op. cit.), as mulheres mais velhas podiam dedicar-se a atividades xamânicas. No subitem sobre o sistema político falo um pouco mais da atividade xamânica realizada por mulheres.

As atividades dos *kunnumys* e *kugnatins*, nos grupos infantis, eram situações reais, extraídas do mundo adulto (FERNANDES, 1989).

Por isso, nos exercícios de pontaria, na caça ou na pesca — os meninos; na fiação, na tecelagem ou nos trabalhos domésticos — as meninas; nas danças e nos cantos — ambos, meninos e meninas — viviam antecipadamente, em seus grupos infantis, situações existenciais da comunidade (ibid., p. 247).

As diferenças culturais significativas eram percebidas de forma mais nítida a partir da terceira categoria de idade, *kunumy* e *kugnatim*, designação masculina e feminina, respectivamente. Nesta etapa ocorria o adestramento dos jovens pelos mais velhos, “que consistia em prepará-los para os papéis que lhes seriam atribuídos posteriormente, como homens ou mulheres” (idem).

O desenvolvimento do indivíduo se dava de forma gradual, adquirindo conhecimentos e experiências relativas a cada categoria de idade.

Sobre a longevidade dos Tupinambá, sabemos que viviam bastante. Fernandes (ibid.) diz que quase todos os cronistas afirmavam ter conhecido pessoas de 100, 120, 140 e de até 180 anos de idade.

1.4. O sistema político

Sobre este ponto, a documentação existente também é escassa e problemática; contudo, Fernandes considera ser possível estudar o funcionamento e as atribuições do conselho de chefes, esclarecendo assim diversos aspectos da estrutura política desta sociedade, permitindo um conhecimento apreciável do sistema político dos Tupinambá. Para Seeger (1980) das características das sociedades indígenas no Brasil, a organização política seria uma das mais difíceis de serem compreendidas por nós.

O conselho de chefes reunia os anciões da aldeia que exerciam uma determinada autoridade política, resolvendo questões que estavam além dos limites dos grupos familiares. O conselho tinha caráter permanente (FERNANDES, 1989). Fernandes, baseado em pontos de vista de etnólogos, admite que o conselho de chefes era uma instituição política básica nesta sociedade.

Este referido conselho era composto pelos “chefes de *malocas*, de grupos locais ou de expedições guerreiras bem como os pajés a ele pertenciam, na qualidade de gerontes, como os demais velhos” (FERNANDES, 1989, p. 292).

Composto de *aua* e *thuyuae*, o conselho de chefes “teoricamente, tratava-se de uma organização política igualitária” (ibid., p. 271), pois “as decisões ou sugestões desses líderes podiam ser derrotadas e substituídas pelas soluções propostas por qualquer um dos velhos” (idem), sendo “seus membros como meros intérpretes da tradição” (idem).

A reunião do conselho ocorria no pátio central dos grupos locais. Nestas reuniões, um após o outro expunham suas opiniões sobre determinado assunto, que poderia ser o caso de um indivíduo que se casara com uma mulher de difícil convívio, ao aconselhar um pai que recebera proposta de casamento para sua filha, e, principalmente, “os gerontes deliberavam soberanamente sobre os assuntos relativos à guerra” (FERNANDES, 1989, p. 282).

Figura 6 – Staden perante um conselho de chefes



Fonte: STADEN, op. cit., p. 81.

As deliberações desse conselho eram pautadas na tradição, que não indicava somente “as soluções que deviam ser postas em prática em determinadas situações” (ibid., p. 292), mas também indicavam “como certas pessoas deviam desempenhar papéis salientes em sua aplicação” (idem).

Fernandes (ibid.) argumentou que um índice de elevada posição social e de extensão da influência de um guerreiro era a composição do seu grupo de esposas e filhas.

As esposas, como visto nas páginas anteriores, tinham grande importância, pela questão sexual, de gerar novos filhos, pela importância econômica, por serem parte de alianças entre famílias, tudo isso cooperando para a elevação do prestígio do homem. Não pretendo apresentar a mulher como bem de produção ou de consumo, porque não era. Em todas as situações mencionadas acima, como ditas anteriormente, havia a participação, o consentimento direto das mulheres. Por exemplo, era do interesse da mulher a elevação social do marido e a contração de novos matrimônios pelo mesmo.

Através das filhas, o homem poderia aumentar o seu grupo de guerreiros, conservar e/ou fazer novas alianças de parentesco (FERNANDES, *ibid.*).

O que deve ser considerado não é a composição do grupo de mulheres em si, mas o caminho que um homem na sociedade tupinambá tinha que percorrer para obter um grupo de mulheres extenso. Logo, muitas esposas e filhas traduziam alta posição e influência.

O indivíduo que possuísse tais atributos e os símbolos de reconhecimento social estava “apto para liderar certas ações coletivas ou para desempenhar um papel de relevo nas reuniões do conselho de chefes” (FERNANDES, *ibid.*, p. 270).

Fernandes utiliza conceitos de Max Weber, para tratar de dois tipos de dominação³³ no sistema sociocultural tupinambá.

O primeiro tipo seria a dominação tradicional, encarnada na gerontocracia, entendendo esta como

a situação na qual, à medida em que existe uma autoridade na associação, esta se exerce pelos mais velhos (originariamente segundo o sentido da palavra: os maiores em anos), enquanto são os maiores conhecedores da tradição sagrada (WEBER apud FERNANDES, 1989, p. 271).

Assim, para Fernandes (*ibid.*), a dominação tradicional entre os Tupinambá manifestava-se predominantemente através do conselho de chefes.

O segundo tipo de dominação seria a carismática, onde

o reconhecimento – nascido da entrega à revelação, de reverência pelo herói, da confiança no chefe – por parte dos dominados; reconhecimento que se mantém por ‘corroboração’ das supostas qualidades carismáticas – sempre originariamente por meio do prodígio (WEBER apud FERNANDES, *op. cit.*, p. 272).

Tais líderes carismáticos entre os Tupinambá eram o líder guerreiro e o pajé (FERNANDES, *ibid.*). Tal reconhecimento, entretanto, era tácito, pois, de acordo com Abbeville (*op. cit.*), estes não eram eleitos, mas eram reconhecidos pelas suas virtudes e assim, neles depositavam sua confiança.

Cabia aos chefes as exortações matinais, nas quais incitavam os indivíduos aos serviços cotidianos em geral, encorajavam-os contra os inimigos e à guerra. Através destas, “compeliam os guerreiros e os jovens a agir de acordo com os padrões tradicionais, isto é, de modo compatível com sua vontade e interesse” (FERNANDES, *ibid.*, p. 282).

Como visto, esses interesses em nada devem ser confundidos com vontades e anseios pessoais, mas sim com o zelo que estes velhos tinham pelas tradições socioculturais. Em

³³ Dominação (autoridade). Cf. Fernandes, *op. cit.*, p. 271, nota de rodapé “50”.

relação aos pajés: para Rodgers, na maioria das sociedades indígenas, “o xamã é um ser múltiplo, uma micro população de agências xamânicas abrigada em um corpo: portanto, nem suas ‘intenções’ são jamais exclusivamente ‘suas’, nem ele está nunca certo de suas próprias intenções” (apud FAUSTO, 2008, p. 343).

Nas sociedades ameríndias, a noção de poder também deve ser tratada com cuidado. Para Fausto (ibid.), a clássica definição de poder proposta por Weber como “possibilidade de impor a sua própria vontade, no interior de uma relação social, ainda que contra toda resistência [...]” (WEBER apud FAUSTO, 2008, p. 343), não é aplicável ao contexto ameríndio. Isso nem tanto pelo “impor”, mas mais pela noção de “própria vontade”, em que, como visto acima, intenções do indivíduo e outros seres – pelo menos no caso do xamã – confundem-se.

Para Fernandes, o conselho de chefes era não só uma agência de conservação cultural, mas ao mesmo tempo seria “uma fonte permanente de atualização da tradições tribais” (1989, p. 283).

A liderança das expedições guerreiras cabia a um *thuyuae*, pois estes possuíam em condições tidas como ideais, as virtudes de serem grandes guerreiros.

[...] os velhos apresentavam-se não só como os únicos portadores qualificados dos conhecimentos e tradições tribais, mas, ainda, como as únicas pessoas que tinham larga experiência prática sobre a eficácia de tais conhecimentos e um seguro tirocínio sobre a conveniência da observância das tradições e ritos tribais (FERNANDES, ibid., p. 276).

Estes líderes guerreiros eram os caciques Tupinambá. Estes eram obedecidos dentro de certos limites; até mesmo nos assuntos referentes à guerra, colocavam seus pontos de vista de modo indireto. De acordo com Fernandes (1989), estes caciques não eram necessariamente os homens mais velhos de um grupo local.

Fernandes diz que não havia significação política nos “títulos” (1989, p. 279) de chefes de *malocas*, de grupos locais e de expedições guerreiras.

Figura 7 – Staden perante o cacique tupinambá Cunhambebe



Fonte: STADEN, op. cit., p. 77.

Figura 8 – Guerreiros tupinambá



Fonte: STADEN, op. cit., p. 129.

“O que os dados expostos exprimem categoricamente diz respeito, apenas, à extensão da interferência de tais chefes na vida tribal. O órgão realmente deliberativo compunha-se dos velhos dos grupos locais, reunidos em conselho” (FERNANDES, 1989, p. 279). O poder político repousava nas mãos dos velhos (idem).

Fernandes diz não ser possível esclarecer satisfatoriamente o problema da influência política dos pajés; entretanto, este autor acreditava que pelo estudo do *status* do pajé, algumas respostas poderiam ser dadas.

Estes indivíduos seriam, entre outras coisas, mediadores entre os ancestrais, espíritos e os vivos, capazes de transmitir os desejos e ensinamentos dos espíritos dos antepassados. Deviam também profetizar assuntos coletivos e individuais, estimular o crescimento dos alimentos de forma miraculosa, enviavam doença e morte a quem queriam, transformavam-se em animais.

Em algumas sociedades indígenas, a iniciação do xamã está intimamente ligada a uma grave doença, que é tratada por diversos processos xamânicos (MONTARDO, 2002; PIEDADE, 2004; SEEGER, 2015).

Nem todos, porém, tinham as mesmas capacidades, processando-se, assim, uma nítida gradação entre os pajés (FERNANDES, 1989). A esse respeito, Métraux indica que alguns dos pajés adquiriam reputação superior aos demais, aos quais designavam como “*Pagé-ouässou*, ou de *Caraibe*, palavra que os antigos autores traduziam por ‘santidade ou homem sagrado’” (1979, p. 67), “todo caraíba era pajé, embora nem todo pajé fosse caraíba” (ibid., p. 76).

Os pajés, através da fumaça do *petum*, transmitiam virtudes aos guerreiros (LÉRY, op. cit.). De acordo com o exposto acima, e pelo tipo de contexto que Léry (op. cit.) relatou, penso serem estes os grandes pajés, *pagé-ouässou*. Como intermediadores entre os espíritos dos antepassados [e outros], tinham a palavra final sobre a realização ou não das expedições guerreiras (FERNANDES, 1989).

Ainda através desse sopro, os grandes pajés faziam muitos discípulos, “comunicando esse seu espírito a outros com os defumar e soprar, e às vezes é isto de maneira que o que recebe tal espírito treme e sua grandissimamente” (INFORMAÇÃO DO BRASIL apud MÉTRAUX, op. cit., p. 71).

O indivíduo aumentava gradativamente seus poderes xamânicos³⁴, graças às possibilidades de aquisição de conhecimentos, contudo o pajé não o era somente pelo conhecimento e iniciação, mas o principal atributo parecia ser mesmo a inspiração³⁵ (FERNANDES, 1989). Métraux (op. cit.) também diz que não eram as práticas iniciatórias ou os treinamentos determinantes para tornar-se um pajé, mas antes a inspiração. Isso não anula o fato de que práticas as iniciatórias ou os treinamentos constituíam parte importante do processo.

No geral, chefes e anciãos conheciam práticas xamânicas que utilizavam sobre outros ou coisas (MÉTRAUX, op. cit.). A esse respeito, Viveiros de Castro (1986) aponta que entre os Araweté o xamã é aquele através do qual as divindades cantam. Todo homem adulto já teve essa experiência, porém os xamãs são aqueles que cantam todas as noites (VIVEIROS DE CASTRO, ibid.). Assim, entre os Araweté, todo homem seria um tipo de pajé.

³⁴ Fernandes (op. cit.) trata como poderes mágicos.

³⁵ Fernandes e Métraux ao dizerem “inspiração” talvez estivessem se referindo a ação sobrenatural sobre os indivíduos, ou a uma vocação.

Como dito, o pretendente ao cargo de pajé estudava muito para aumentar conhecimentos e poderes xamânicos, pelo menos é isso que as fontes atestam (FERNANDES, 1989). O reconhecimento de pajé parecia acontecer quando prediziam as épocas das chuvas e quando curavam doenças (FERNANDES, *ibid.*; MÉTRAUX, *op. cit.*).

Estes indivíduos recebiam tratamento especial nas cerimônias, menções honrosas nos cantos, presidiam cerimônias. No caso de insucessos nas previsões e rituais de cura, era automática a perda dos privilégios e honrarias (FERNANDES, *ibid.*; MÉTRAUX, *op. cit.*). Nesses casos, os Tupinambá não tinham grandes problemas em matar os que fossem considerados indignos do *status* de pajé (THÉVET, *op. cit.*).

Alguns pajés eram também chefes de *maloca* ou caciques. Para Fernandes, isto era devido ao fato dos pajés iniciarem a aplicação sistemática dos conhecimentos adquiridos e dos poderes xamânicos em uma idade considerável, e já ocuparem posições de relevo na sociedade, entretanto, nem todos os chefes chegavam ao *status* de pajés (FERNANDES, *op. cit.*).

Acreditar que os caciques e pajés se utilizavam de sua influência para introduzirem ou imporem aos demais as demandas pessoais é, nas palavras de Fernandes, “crer em uma falácia evidente” (*op. cit.*, p. 289).

O pajé ou o chefe tribal que pretendesse tirar proveito pessoal excessivo de sua situação, correria o risco de se expor ao ridículo e ao descrédito. Portanto, deve-se concluir que as instituições que facultavam aos velhos, aos chefes tribais e aos pajés amplos meios de exercício da autoridade, também forneciam os meios de controle recíproco de seu comportamento e de suas ações (*idem*).

Como dito, tais honrarias, fama e respeito, não preservavam os pajés da perda de seus benefícios ou até da morte, caso suas profecias ou curas fossem mal sucedidas (MÉTRAUX, *op. cit.*).

Para Fernandes, os cargos de pajés, caciques e demais chefes, eram desprovidos de significação política. Também em ambos os casos, a perda das qualidades ou a manifestação delas em menor proporção do que o esperado significava automaticamente a perda da liderança (FERNANDES, 1989).

O título de pajé não era condição exclusiva masculina. Évreux (*op. cit.*) relata o caso de uma mulher que tinha reputação de ser uma grande xamã em toda a ilha do Maranhão, a qual recorriam quando os pajés dos grupos locais não sabiam o que fazer. Léry diz que quando os índios queriam chamar uma mulher de feiticeira usavam o termo “*mosseu y gerre*, pois *mosseu* é remédio e *gerre* é pertença” (*apud* MÉTRAUX, *op. cit.*, p. 68).

Em relação aos pajés, as interpretações de Métraux (op. cit.) diferem em alguns pontos das feitas por Fernandes (ibid.). Por exemplo, aquele diz que os pajés ousavam pedir filhas de indivíduos como mulheres, como sendo esta prática algo absurdo. Na verdade, era algo honroso ter um grande pajé como parente, sendo que as filhas eram oferecidas por mulheres aos pajés e grandes guerreiros. Métraux (op. cit.) fala também de pajés que chegavam a ser caciques pelas virtudes xamânicas; quando em Fernandes (ibid.) vemos o contrário, a saber, o indivíduo que se tornava pajé geralmente já era um chefe de *maloca* ou líder guerreiro.

Assim, o conselho de chefes era a instituição política básica, através do qual processava-se o governo dos grupos locais. As chefias individuais eram destituídas de significação política, sendo limitadas e fortemente submetidas ao conselho.

O conselho estava para além dos limites dos grupos familiares, tendo caráter permanente, promovendo

o ajustamento dos indivíduos a situações específicas, como membros de um grupo local ou de uma confederação de grupos locais, levando-os a se comportarem como componentes de uma unidade social mais ampla que a família grande (FERNANDES, ibid., p. 293).

1.5. Valores culturais guerreiros

Chamo de valores culturais guerreiros³⁶ o complexo que envolvia a guerra, a vingança e a virtude guerreira, podendo chamar também de domínio guerreiro ou sistema guerreiro.

Os antigos cronistas ficaram realmente impressionados com a guerra e a vingança entre os Tupinambá, deixando delas extensas descrições, muitas delas bastante problemáticas. Todavia, se tratadas com o cuidado com que Fausto (1992) apontou, podem fornecer um conhecimento significativo dos valores guerreiros nesta sociedade. Diversos autores já trabalharam os aspectos referentes à guerra entre os Tupinambá, passo então a uma breve revisão sobre o assunto.

A motivação para a guerra tupinambá não estava na conquista de espaço territorial, nem enriquecimento com os despojos dos inimigos. Léry (op. cit.) informa que os Tupinambá confessavam que o motivo que os impeliavam à guerra era o de vingar pais, familiares e amigos presos e comidos no passado, conforme este discurso de um chefe tupinambá:

Nossos predecessores [...] não só combateram valentemente mas ainda subjugarão, mataram e comeram muitos inimigos, deixando-nos assim honrosos exemplos; como pois podemos permanecer em nossas casas como fracos e covardes? Será preciso, para vergonha e confusão nossa, que os nossos inimigos venham buscar-nos em

³⁶ Cf. Severiano, 2015a; 2016.

nosso lar, quando outrora a nossa nação era tão temida e respeitada das outras que a ela ninguém resistia? Deixará a nossa covardia que os *margaiá* e os *pero-angaipá* que nada valem, invistam contra nós? [...] *Eríma, eríma, tupinambá conomi-nassú, tã, tã, etc.*, o que quer dizer: Não, não gente de minha nação, poderosos e rijos mancebos não é assim que devemos proceder; devemos ir procurar o inimigo ainda que morramos todos e sejamos devorados, mas vinguem os nossos pais! [sic] (ibid., p. 146).

As informações de Thévet são de que “todas as suas guerras não se devem senão a um absurdo e gratuito sentimento de vingança” (op. cit., p. 135). Abbeville complementa esta informação ao dizer que “é preciso primeiramente que se saiba que não fazem a guerra para conservar ou estender os limites de seu país, nem para enriquecer-se com os despojos de seus inimigos, mas unicamente pela honra e pela vingança” (op. cit., p. 229).

Figura 9 – Representação do constante estado de guerra



Fonte: STADEN, op. cit., p. 54.

Os relatos históricos apontam que o elemento de maior prestígio e virtude, para um indivíduo do sexo masculino, estava em este ser um grande guerreiro, que se manifestava na quantidade de inimigos que este aprisionou e matou em sacrifício ritual.

Figura 10 – Sacrifício ritual



Fonte: DE BRY³⁷ apud MÉTRAUX, op. cit., p. 90.

Tratar das relações dos valores guerreiros em si e suas relações com os demais domínios – trabalho iniciado por Fernandes em *A função social da guerra na sociedade tupinambá* (1970) – constitui-se um trabalho à parte, que não objetivo fazer aqui. Entretanto passarei a uma rápida contextualização.

Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro divergem do pensamento de Fernandes (1970), não entendendo a vingança como instrumento de algo anterior a ela. “Na verdade, sua ligação com a sociedade parece-nos antes ser uma relação **fundante**” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p. 70, grifo meu). Na prédica³⁸ dos *caraibas*

³⁷ Theodore de Bry (1528-1598), de origem belga, fugiu para a Alemanha por questões religiosas. A partir de 1590, começou a publicar seu principal projeto editorial, as *Grands Voyages*, baseado em relatos de viajantes que estiveram nas Américas. De Bry utilizou uma técnica diferente do que a utilizada nas publicações dos cronistas para a elaboração das imagens. A técnica nas publicações dos relatos dos cronistas era a xilogravura, já de Bry, utilizou gravura em cobre, que permitia uma maior riqueza de detalhes (KALIL, 2011). Não tive acesso aos volumes das *Grands Voyages*, as imagens que utilizei estão em Métraux (op. cit.). Para uma análise de parte das *Grands Voyages*, cf. Kalil (2011).

³⁸ Discurso de caráter religioso, pregação.

ficava claro qual era o “**nexo fundante**” (idem, grifo meu) da sociedade tupinambá: a vingança.

Em sua análise, Fernandes (1989) aponta para a guerra como um empreendimento comum, pois envolvia a todos. De fato, a guerra envolvia não só todas as pessoas, mas todas as instâncias sociais. Do que até aqui foi trabalhado, podemos dizer que as ofertas cerimoniais, o reconhecimento social de um homem, casamento, chefia, ornamentação, produção de bebidas, música, enfim, “tudo não só se articula, mas como que se subsume na vingança” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p. 63). Como citado, sem a vingança não haveria filhos, nomes, festas (VIVEIROS DE CASTRO, op. cit., loc. cit.), não haveria sociedade tupinambá!

A façanha guerreira não era fator de honra só neste mundo, pois só alcançavam o *guajupιά* aqueles que em vida possuísem o perfil ideal, ou seja, o de guerreiro. Os considerados covardes e outros que não possuíam este perfil estavam condenados a uma vida de miséria neste mundo. As mulheres tinham grandes dificuldades de encontrar o *guajupιά*, se é que lá chegavam (FERNANDES, 1989; VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Por fim, se a proeza guerreira era condição de honra neste mundo, era também necessária para uma existência confortável no Além: só os bravos tinham acesso ao paraíso, as almas dos covardes estavam votadas a uma miserável errância na terra, junto aos demônios *Anhang* (VIVEIROS DE CASTRO, ibid., p. 230).

Para Fernandes (1989), este constante estado de guerra devia-se ao fato irrevogável dos vivos terem de vingar, reparar a morte de parentes, amigos e aliados.

Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1985) e Viveiros de Castro (2002) discordam do pensamento Fernandes, de que a vingança guerreira dos Tupinambá fosse um *instrumentum religionis*. “A guerra não era uma serva da religião, mas o contrário” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 240). Segundo Viveiros de Castro (ibid.), Fernandes propõe que a vingança restauraria a integridade do corpo social que fora ameaçado pela morte de um membro, o sacrifício de uma vítima, um inimigo, religando-a aos ancestrais; ou seja, a sociedade, pela vingança, coincidia-se consigo mesma.

Não creio, tampouco, que o canibalismo fosse um processo de “recuperação da substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se tratava de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) para haver vingança, e assim haver futuro. Os mortos do grupo eram o nexo de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do devir (ibid., p. 240).

Para Carneiro da Cunha e Viveiros de Casto (op. cit.), os corpos “tatuados”, os cantos que recapitulavam quantos inimigos foram mortos e comidos, não se trata de um resgate da memória dos mortos do grupo, mas uma persistente relação com os inimigos: “a sociedade tupinambá existe no e através do inimigo” (ibid., p. 70).

Um ponto que considero pertinente tratar é como não só homens, mas também mulheres tinham intensa participação no domínio guerreiro. Para Viveiros de Castro, ambos os sexos relacionavam-se com o complexo guerreiro: “os homens como responsáveis pela captura e morte dos inimigos, as mulheres, pela produção de um componente essencial do festim canibal, o cauim” (2002, p. 227).³⁹ As mulheres também recepcionavam os cativos por ocasião da chegada destes nas aldeias, cuidavam da ornamentação e preparação do cativo para o ritual antropofágico, quando irmãs ou filhas do captor eram dadas por mulheres ao cativo, isso para citar os aspectos que mais chamam a atenção nessa relação mulheres-domínio guerreiro.

Figura 11 – Cativo sendo recebido pelas mulheres no grupo local



³⁹ Cf. Severiano, 2015a; 2016.

Fonte: STADEN, op. cit., p.69.

Em resumo, “a imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia” (ibid., p. 234) e “é a morte que dará novo impulso à espiral interminável das vinganças” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVERIROS DE CASTRO, op. cit., p. 69). É nessa perspectiva que a vingança não era instrumento de algo. Neste caso, “não se trata de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do tempo; trata-se de morrer para haver vingança, e assim haver futuro” (ibid., p. 70), futuro neste mundo e no outro.

O entendimento da relação desse complexo guerreiro com a música pela perspectiva da antropologia musical é instigante, pois tal perspectiva não conceberia a música como reflexo de outros domínios. Sobre este assunto, sugiro ao leitor que consulte dois textos meus (SEVERIANO, 2015a; 2016).

Por último, gostaria de brevemente abordar o canibalismo na sociedade tupinambá, utilizando um texto muito singular de Fausto (2002), no qual este trata da relação entre comensalidade e predação. Trato aqui de alguns posicionamentos, dada à impossibilidade de abordar a questão de forma profunda.

Ao trabalhar algumas questões referentes ao tema, Fausto (idem) propõe uma redefinição da noção de canibalismo:

[...] é canibal toda devoração (literal ou simbólica) do outro em sua condição (crua) de pessoa, condição que é o valor *default*. Já o consumo não-canibal supõe um processo de dessubjetivação da presa, de redução a objeto, no qual o fogo culinário tem um papel central (FAUSTO, ibid., p. 19).

Figura 12 – Preparo e consumo de inimigos



Fonte: STADEN, op. cit., p.163.

Para Fausto o consumo da carne crua ou cozida “é central para marcar a diferença entre canibalismo (comer alguém) e alimentação (comer com e como alguém)” (2002, p. 27).

Para Fausto (2002), todos queriam ou deveriam vingar-se do inimigo, por isso consumiam a carne do mesmo. Este consumo estabelecia posições relacionais:

De um lado, produzia a aliança entre os que comiam juntos e a separação entre aqueles que eram, potencialmente, comida um do outro. De outro lado, o ato produzia os comedores enquanto predadores e a comida enquanto presa (FAUSTO, *ibid.*, p. 27).

Figura 13 – Consumo de inimigo pelas mulheres e crianças



Fonte: DE BRY apud MÉTRAUX, op. cit., p. 91.

Fausto (idem) diz que era a parte que era consumida do inimigo era a sua parte-caça, e não sua parte pessoa:

A antropofagia guerreira tupinambá expressava-se na linguagem do desejo alimentar e da vingança. [...] tudo indica que os humanos eram aqui consumidos como se fossem simples comida e que, portanto, o repasto era um comer com e como alguém em que a subjetividade do objeto devorado estava ausente. Assim, conforme a definição que propus, a antropofagia tupinambá não era um canibalismo. Comia-se um corpo humano reduzido à condição de objeto, por meio do qual os comedores se identificavam entre si e produziam uma condição comum (FAUSTO, 2002, p. 27 e 28).

Figura 14 – Preparo e consumo de inimigos



Fonte: STADEN, op. cit., p.169.

O matador ao contrário, consumia algo que não essa parte-caça do inimigo, “mas o que era essa ‘outra coisa’?” (idem), resposta: a “parte integrante da pessoa do predador” (idem).

Para os Tupinambá, seu maior inimigo, após os vizinhos, era o jaguar. Esse é um animal singular em diversas sociedades indígenas, pois, no geral, tudo nele remete à parte-predador, não contendo uma parte-comida. Daí ele raramente ser consumido com fins alimentares (idem). Para Fausto, isso pode explicar porque os Tupinambá realizavam um ritual antropofágico com o jaguar similar ao realizado com os cativos, contudo, sem consumir a carne do animal (idem).

Thévet (op. cit.) relatou como o jaguar era transportado ao pátio central do grupo local e era preparado pelas mulheres de forma semelhante aos cativos, tendo amarrado em suas patas o chocalho de guizos. Tratarei deste chocalho no capítulo seguinte.

O resumo que Fausto (2002) faz da antropofagia guerreira é que a existência de uma diferença entre matadores e comedores corresponderia ao “comer alguém e comer com e como alguém, e que, portanto, o ato de comer um humano era, antes de tudo, uma prática

comensal. Consumia-se um corpo-outro para produzir-se como corpo de parentes” (ibid., p. 29).

São vastas as análises que podem ser feitas sobre os valores culturais guerreiros dos Tupinambá; contudo, não sendo tais análises meu objetivo, encerro aqui essa breve exposição.

Neste primeiro capítulo procurei contextualizar os Tupinambá no período colonial. Tal contextualização, além da apresentação daquela sociedade, pretende contribuir para a compreensão dos contextos musicais, que descreverei a seguir. Como dito na introdução, as descrições de tais contextos são curtas e fragmentadas; assim, o esforço feito neste primeiro capítulo revela os aspectos dos relatos de eventos musicais que dificilmente seriam compreendidos isoladamente.

Capítulo 2 – OS CONTEXTOS MUSICAIS DESCRITOS NAS FONTES

São diversos os contextos que a música estava presente entre os Tupinambá: no ritual antropofágico, nas cerimônias de nascimento, perfuração dos lábios dos jovens, na primeira menstruação das moças, nos casamentos, nos momentos que antecediam e precediam a guerra (inclusive durante ela) nos grupos infantis, no cotidiano das mulheres, nos eventos xamânicos, enfim, a sociedade tupinambá era uma sociedade extremamente musical, o que é geral nas sociedades ameríndias. Assim, neste capítulo me ocupo em apresentar os referidos contextos. Chamo de contextos musicais não por serem musicais em si, mas pela presença da música.

2.1. Temática e instrumentos musicais

Segundo Abbeville (1975 [1614]) a temática das canções variava entre nomes de árvores, animais e coisas semelhantes, sendo que, a temática principal constituía-se nos valores culturais guerreiros.

Léry (1961 [1578]) informou que durante um ritual pré-guerra, os Tupinambá tinham tratado em suas canções de valores guerreiros, dos antepassados mortos e o fato de irem ao encontro destes antepassados quando morressem, para além das altas montanhas onde todos dançariam e regozijariam, ameaçaram seus inimigos prometendo devorá-los. O cronista também relata que cantaram sobre o mito da criação do mundo, de como as águas subiram de tal forma que cobriu toda a terra, tendo todos os homens do mundo morrido, exceto seus antepassados, que escaparam subindo em grandes árvores (idem).

Thévet (1978 [1557]) diz que as canções duravam toda a noite e que tratavam do desprezo que tinham pelos inimigos, anunciavam ainda a vingança que tomariam destes.

Cardim (2009 [1584]) também informa que os cantos, em forma de verso, falavam de guerras e virtudes guerreiras feitas no passado por seus antepassados e eles próprios. Imitavam pássaros, cobras e outros animais, incitando-se à guerra.

Stein (2009) diz que os Guarani-Mbyá partilhavam de uma mesma “paisagem sonora” (ibid., p. 130) com outros seres: humanos, animais, não humanos e outros, cada um ressoando e ouvindo o mundo de sua própria perspectiva, todos juntos constituindo uma paisagem sonora, uma polifonia de sonoridades se expressando, dialogando e se comunicando.

Silva transcreveu gravações que ele mesmo fez da música Kulina, e percebeu que a marcação rítmica era dada pelos grilos (apud MONTARDO, 2000). Para Montardo (idem), Silva “apontou para uma concepção do fazer musical, no qual os homens estão se inserindo

como parte em uma orquestra preexistente, conforme percebido por Feld, como uma *acoustemology* (epistemologia acústica), entre os Kaluli” (MONTARDO, *ibid.*, p. 7).

Feld, baseando-se no trabalho de Schaeffer, explora a ideia de que em certas sociedades, os homens, ao fazerem música, se sentem participando de uma orquestra, na qual os homens estão em uma das pautas, enquanto os astros, os pássaros, as cachoeiras, enfim, outras sonoridades estão em outras, numa formação harmônica (MONTARDO, *ibid.*, p. 199).

Ao redigir esta parte deste estudo, iria descrever como os animais, aqui em especial os pássaros, perpassavam as práticas musicais dos Tupinambá. No entanto, me pareceu mais adequado dizer que os Tupinambás e os pássaros, juntos com outros seres, fariam parte de uma mesma paisagem sonora. Talvez seja uma diferença sutil, mas que gera grandes implicações: dizer que algo é perpassado por outro algo é bem diferente de dizer que ambos fazem parte de algo bem maior.

Léry (op. cit.) informa sobre a relação dos Tupinambá com os animais, deixando aspectos de como os animais estavam presentes nas práticas musicais. Com as aves, especificamente com as araras *maracanã*,⁴⁰ eis o relato do cronista:

Certa noite em que dormi numa aldeia chamada *Ypec* pelos franceses, ouvi à tarde cantarem esses pássaros um canto melancólico e vi os selvagens quedarem silenciosos e atentos. [...] um ancião ali presente exclamou com rudeza: “Cala-te e não nos impeças de ouvir as boas novas que nos enviam nossos avós; quando ouvimos essas aves ficamos todos contentes e nos sentimos com novas forças” (LÉRY, op. cit., p. 123 e 124).

⁴⁰ Sampaio, em nota de rodapé (LÉRY, op. cit., p. 123 e 124), sugere a seguinte etimologia desse nome: (*maraká* + *nã*) semelhante ao *maraká*, que imita o *maraká*, barulhento, etc.

Figura 15 – Arara maracanã, família *psittacidae*



Fonte: Imagem da internet.⁴¹

Léry mostrou-se surpreso com o adestramento que as aves recebiam:

Dir-se-ia que essa ave entendia o que lhe falava a sua dona. Quando por ali passávamos esta nos interpelava: “dai-me um pente ou um espelho e eu farei com que o meu papagaio cante e dance em vossa presença”. Se dávamos o que pedia, bastava-lhe uma palavra para que o pássaro comesse a saltar na vara em que pousava, a conversar, assobiar e arremedar os selvagens de partida para a guerra, de um modo incrível. E quando a dona dizia para cantar, ele cantava; e também dançava quando ela lho ordenava. Se, porém não lhe dávamos nada, ela se limitava a dizer asperamente ao papagaio: *augé*, isto é, “pára” e ele se aquietava sem proferir palavra e por mais que lhe disséssemos não movia nem o pé nem a língua [sic] (op. cit., p. 123).

Em se tratando de *psittacidae*, é bem provável que elas fossem adestradas para os cantos e outras coisas. O cronista mostrou-se relutante em crer que os antepassados dos Tupinambá se comunicassem com eles através de aves e outros animais.

Os pássaros possuem lugar de destaque nas cosmologias guarani. Segundo Montardo (2002), entre estes grupos, o canto dos pássaros são fontes de criação musical, “ensinam música” (ibid., p. 47), os indivíduos realizam movimentos e sons mimetizando pássaros (idem).

Nessas cosmologias, “*yvakua* é a abertura que tem que ser transposta para se entrar no paraíso e está vigiada pelos *guyraju akaturã*, ‘pássaros divinos’, papagaios que anunciam a

⁴¹ www.avedomestica.com.br

chegada das almas” (MONTARDO, op. cit., p. 57). De acordo com o próprio discurso nativo, todos os elementos do “sistema do índio” em uso na Terra vieram de “lá”, inclusive as almas das pessoas que são pássaros (idem, p. 185) e são percebidas como pássaros (idem, p. 222). Este “lá” seria um lugar, um extra mundo, as aldeias celestes que são frequentemente citadas pelos Guarani (idem).

A xamã colaboradora da pesquisa de Montardo, Dona Odúlia

vê os *yvyra'ija kuéra*⁴² de “lá” e escuta-os cantando. Eles vêm como pássaros durante o ritual *jeroky*⁴³. *Oguejy*, “descem” – é o termo utilizado para descrever o que está representado no Desenho e sobre o que trata o texto de uma das canções que dona Odúlia entoou no ritual de nominação e que diz que os pássaros estão descendo, muitos papagaios estão vindo de lá. Estes pássaros eram as almas-nomes que estavam vindo para que ela, com eles, desse nome às crianças (ibid., p. 257).

“Nós somos pássaros, você é um pássaro, uma pomba” (ibid., p. 252), disse dona Odúlia Mendes, xamã com a qual Montardo conviveu. As divindades dos grupos Guarani Nhandeva possuem, cada uma, seu próprio pássaro mensageiro (ibid.).

Os pássaros sempre são citados como modelo de comportamento social. As araras, porque andam em casal; outros pássaros, pela alegria com que brincam, são comparados às crianças ou vice-versa. Os pássaros são vistos como tendo um comportamento inocente e justo. A maneira como os pássaros vivem e estão no mundo é valorizada, pois comem o que Deus colocou na terra, não destroem o mato, vivem alegres e voam (MONTARDO, 2002, p. 253).

Entre os instrumentos musicais guarani pesquisados por Montardo (2002) está o *mimby'i*, que é um aerofone do tipo flauta de pã, confeccionado com taquaras soltas, que é tocado pelas mulheres do grupo Mbyá “imitando o som de pássaros” (ibid., p. 187).

Segundo Montardo (idem) tais estudos, conhecidos como ecologia acústica e estudos do cenário sonoro, podem contribuir para a compreensão do universo sonoro guarani.

Stein, mesmo declarando que seria necessário reunir “mais dados etnográficos para afirmar que os Mbyá cantam como pássaros” (2009, p. 133), aponta aproximações entre a música guarani e os pássaros. De acordo com Setti, “músicos Mbyá do litoral de São Paulo afirmam que buscam imitar o canto dos pássaros na *ravê*” (apud STEIN, 2009, p. 120).

Segundo Stein,

os Guarani cantam os pássaros, dançam como eles, tratam-se com suas propriedades e atribuem a eles a “interioridade” com a qual se relacionam muitas vezes pelos cantos - as *nhë'ë*, espíritos-palavras, são como pássaros e a comunicação dos Mbyá com eles é potencializada pelos cantos rituais (idem).

⁴² Seres sobrenaturais que auxiliam os xamãs (MONTARDO, op. cit.).

⁴³ Rituais xamanísticos cotidianos.

Os Mbyá consideram os pássaros seres exemplares, pois “habitam a mata, possuem um chefe maior e transmitem os sentimentos de suas almas através dos seus cantos. Vivem em harmonia com os ciclos da natureza e com os recursos do meio ambiente” (STEIN, 2009, p. 195).

Seeger (2015), tratando da origem dos cantos entre os Kisêdjê, apresenta como estes aprendem cantos com os animais. Traçando um paralelo com os Kaluli pesquisados por Feld (apud SEEGER, 2015), Seeger fala de como o canto destes guarda uma relação sônica com os gritos de certos pássaros da floresta. Entre os Kisêdjê esta relação sônica não existiria, “seus cantos de animais não imitam a natureza observável, mas antes os verdadeiros sons das comunidades de animais que vivem como seres humanos” (SEEGER, 2015, p. 136).

O diálogo com Montardo (op. cit., loc. cit.), Seeger (op. cit., loc. cit.) e Stein (op. cit., loc. cit.) pode nos levar a diversas reconsiderações sobre os relatos históricos, como por exemplo, propor que a frequente citação dos cronistas dos pássaros e papagaios apontava para um complexo que eles não foram capazes de compreender. Será que ao “imitar” o canto dos pássaros os Tupinambá estavam apenas reproduzindo os cantos ou os pássaros teriam ensinado os cantos a eles? Haveria uma relação sônica? Este “imitar” – que não deve ser confundido como uma ação sem reflexão –, parece relacionar-se com a criação musical tupinambá.

Notação de Jean de Léry

Léry (op. cit.) deixou em notação musical ocidental, alguns trechos da música⁴⁴ tupinambá. Essas descrições são algumas das mais antigas descrições do mundo sobre a música de povos tradicionais (CAMÊU, 1962; MENEZES BASTOS, 2007; MONTARDO, 2000).

Veiga (2004) problematizou esses trechos notados da música tupinambá contidos no relato de Léry (op. cit.). Não pretendo aqui realizar uma análise das melodias, tal análise já foi realizada por Veiga (op. cit.).

O primeiro autor brasileiro a trabalhar as melodias tupinambá foi Prado (apud VEIGA, op. cit.). Para Veiga (op. cit.), a primeira pergunta que deve ser feita ao trabalhar as melodias registradas por Léry (op. cit.) seria sobre a autenticidade das mesmas.

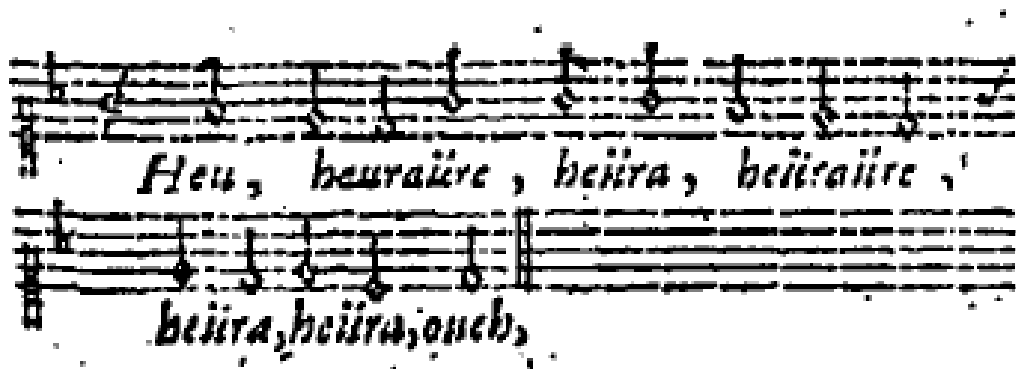
⁴⁴ Tratarei delas com “melodias”.

Unidos uns aos outros, mas de mãos soltas e fixos no lugar, formam roda, curvados para a frente e movendo apenas a perna e o pé direito; cada qual com a mão direita na cintura e o braço e a mão esquerda pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam. Como eram numerosos, formavam três rodas no meio das quais se mantinham três ou quatro caraíbas ricamente adornados de plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá em cada mão (LÉRY, op. cit., p. 169).

Os grandes pajés, que saltavam para frente e para trás, começaram a soprar o *petum* sobre os homens, dizendo “para que vençais os vossos inimigos recebei o espírito da força” (idem); até então tinham cantado e dançado por um espaço de quase duas horas sem interrupção.

Para Léry, os Tupinambá não sabiam o que era a “arte musical”, ainda assim a melodia produzida por eles era agradável de ser ouvida pelo cronista, que estava admirado “ouvindo os acordes dessa imensa multidão e, sobretudo, a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*” [melodia IV] (ibid., p. 170).

Figura 17 - Melodia IV



Fonte: Léry apud VEIGA, op. cit., p. 273.

Quando Léry pensou que tudo havia acabado, os homens “bateram com o pé direito no chão com mais força e depois de cuspirem para frente, unanimemente, pronunciaram duas ou três vezes com voz rouca: *He, hyá, hyá, hyá*” (idem).

Figura 18 - Melodia V



Fonte: Léry apud VEIGA, op. cit., p. 274.

Léry estava havia seis meses entre os Tupinambá e, por não ter compreendido o que havia sido cantado nesta cerimônia, pediu ao seu intérprete que lhe esclarecesse sobre o sentido destes cantos:

[...] haviam insistido em lamentar seus antepassados mortos e em celebrar-lhes a valentia; consolavam-se entretanto na esperança de ir ter com eles, depois da morte, para além das altas montanhas onde todos juntos dançariam e se regozijariam. Haviam em seguida ameaçado os goitacazes, proclamando, de acordo com os Caraíbas, que haveriam de devorá-los, embora esses selvagens sejam tão valentes que nunca os tupinambás os puderam submeter, como já ficou dito. Celebravam ainda em suas canções o fato das águas terem transbordado por tal forma em certa época, que cobriram toda a terra, afogando todos os homens do mundo, à exceção de seus antepassados que se salvaram trepando nas árvores mais altas do país [sic] (LÉRY, op. cit., p 170).

As melodias I e II são apresentadas no contexto que tratam das aves e peixes das terras brasílicas, capítulo XI e XII, respectivamente, da obra de Léry (op. cit.).

A melodia I trata de um pássaro chamado *canidé* [*canindé*] que tem sua plumagem amarela como ouro; a parte superior das costas, as asas e a cauda são em azul. Os Tupinambá mencionam frequentemente este pássaro em suas canções: “*canidé-iune, canidé-iune heyra-ueh*, isto é, um pássaro amarelo, um pássaro amarelo, etc.” (LÉRY, op. cit., p. 122).

Figura 19 – Arara Canindé



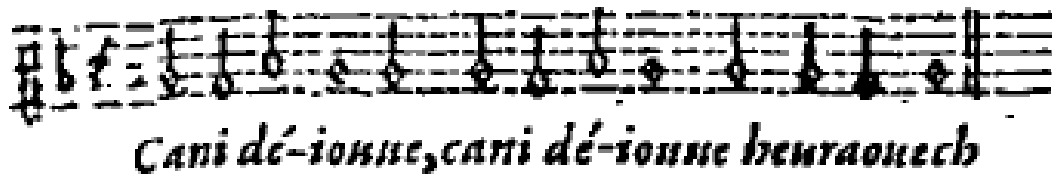
Fonte: Imagem da internet.⁴⁵

Esta ave e a *ará* [arara] não são domésticas, porém segundo o cronistas elas eram encontradas mais nas aldeias do que na mata. Os Tupinambá as depenavam com cuidado três

⁴⁵ www.casadospassaros.net

ou quatro vezes por ano e com estas penas confeccionavam cocares, braceletes, enfeitavam as clavias e faziam outros ornamentos para o corpo (LÉRY, op. cit.).

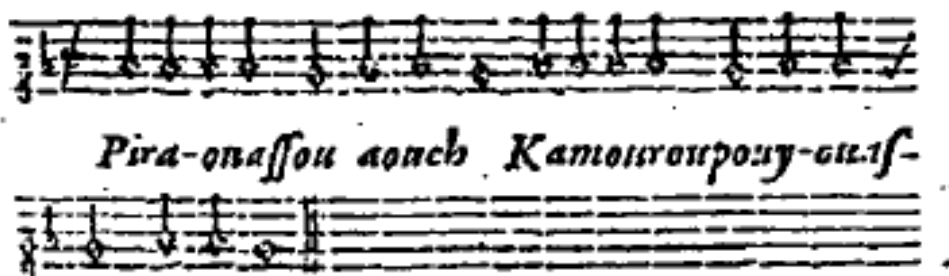
Figura 20 – Melodia I



Fonte: Léry apud VEIGA, op. cit., p. 282.

O peixe descrito por Léry como *camuroponí-uassu*⁴⁶ era de grandes dimensões. O cronista observou que os Tupinambá faziam menção deste peixe em suas danças e cantos, repetindo muitas vezes: “*pirá-uassú a uéh, camurupuí-uassú* etc., o que quer dizer bom de comer” (LÉRY, op. cit., p. 128).

Figura 21 – Melodia II



Fonte: Léry apud VEIGA, op. cit., p. 283.

Instrumentos musicais tupinambá

Com base nas fontes históricas e em estudos bibliográficos sobre os Tupinambá consultados para este estudo, apresentarei os instrumentos musicais da referida sociedade,

⁴⁶ *Camurupí* ou *camurupim* (*Megalopes Hirissoides*). Pode chegar aos 2m e 150kg.

baseando-me pelo sistema de classificação Sachs e Hornbostel,⁴⁷ com um breve diálogo com etnografias que apresentaram instrumentos musicais de outras sociedades indígenas nas TBAS. Diálogo ainda com o estudo de Izikowitz (1935).⁴⁸

Barros (2014) ressalta que as etnografias sobre a música indígena nas TBAS, ao tratarem das classificações de instrumentos musicais das sociedades dessa região, o fazem guiadas principalmente pelo sistema Sachs-Hornbostel e em diálogo com as proposições de Elizabeth Travassos e Anthony Seeger. Tais estudos buscam o olhar e as concepções êmicas, considerando também o contexto sociocultural onde os instrumentos estão inseridos (ibid.).

Muitas vezes preferi utilizar artigos indefinidos no lugar de definidos, pois não se pode dizer com segurança – nem entre Tupinambá, nem entre outros grupos pesquisados, ainda que tenha sido em campo –, se somente haveria aquele tipo de instrumento. O que é bem certo é que muitos instrumentos não foram descritos e nem podem mais serem encontrados nos muitos grupos indígenas. Assim, ao dizer “um aerofone”, por exemplo, deixo a possibilidade da existência de outros aerofones que, pelos motivos ditos acima, a Etnomusicologia não tomou conhecimento.

Ao que é possível compreender dos relatos, os instrumentos musicais dos Tupinambá eram utilizados em ocasiões específicas. Dos instrumentos relatados, e daqueles que não foram considerados como tal, é possível tratar de como estes produziam som, que, para Pinto (apud BARROS, 2014), é a questão básica em se tratando de classificação de instrumentos musicais. É possível tratar também de aspectos da construção e aspectos simbólicos que envolviam os instrumentos, questões que segundo Barros (2014), compõem o estudo de instrumentos musicais.

Montardo (2002), referindo-se especificamente aos Guarani, diz que os instrumentos musicais “são seres que requerem um contexto para seu efetivo uso e um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades” (ibid., p. 168), existindo situações consideradas adequadas para o uso de determinado instrumento (idem). Montardo (idem) destaca, entre as qualidades dos instrumentos, o caráter de invocação dos deuses e sua habilidade de ensinar cantos aos ouvintes.

Menezes Bastos (1999, p. 153-166) realiza uma ampla descrição com excelentes figuras de alguns dos instrumentos dos Kamayurá, os *marakatap*. Este estudo é

⁴⁷ “[...] a sistemática de Hornbostel e Sachs permanece, até hoje, uma das obras mais consistentes, e mais citadas em etnomusicologia” (PINTO apud BARROS, 2014, p. 12).

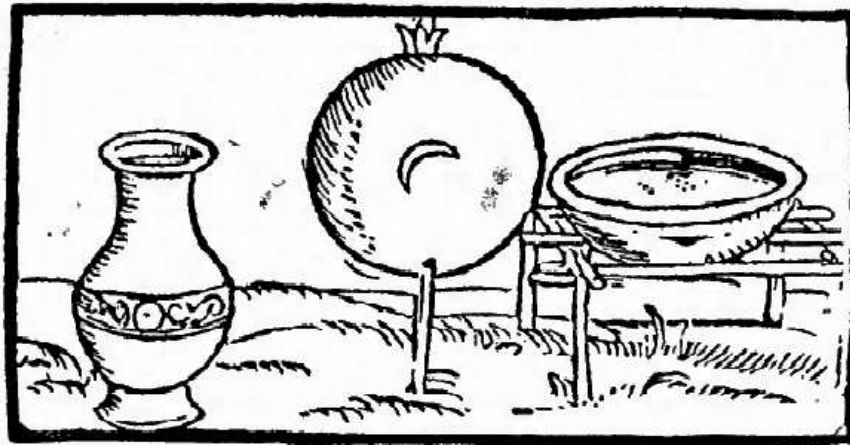
⁴⁸ O “mais abrangente estudo sobre instrumentos musicais existente [nas TBAS] [...]” (SEEGER apud BARROS, 2014, p. 17).

frequentemente apontado como um divisor de águas, uma vez que é considerado como marco de uma nova fase da Etnomusicologia nas TBAS (PINTO apud BARROS, 2014).

Idiofones

Unânime nas descrições dos cronistas, o *maracá*, instrumento musical classificado como idiofone, era fabricado do fruto de uma árvore com tamanho e forma a de um ovo de avestruz, ao qual furavam, esvaziavam e colocavam dentro pedrinhas, grãos de milho ou semelhantes, atravessando-o pelo centro com um pau. Eram adornados com pinturas, penas, plumas e outros adereços (LÉRY, op. cit.).

Figura 22 – *Maracá*



Fonte: STADEN, op. cit., p. 153.

Esse instrumento era utilizado em diversas situações, desde por um só indivíduo até por grandes ajuntamentos, em rituais precedentes e posteriores à guerra, nas cerimônias de preparo e sacrifício dos prisioneiros, e nos festejos posteriores ao ritual antropofágico. Era executado em eventos que envolviam cantos e dança.

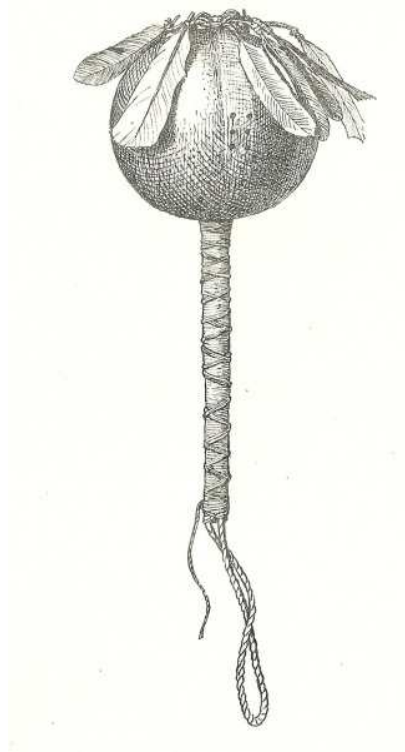
Somente os homens podiam executá-los, e cada indivíduo possuía o seu. Não encontrei dados sobre a partir de qual idade era permitido a um homem portar o *maracá*. Suspeito que era somente após o casamento, quando o homem de fato era considerado um adulto, isso a partir dos 25 anos, aproximadamente.

O *maracá* era um instrumento que tinha forte ligação com o mundo sobrenatural. Por exemplo, através dele os espíritos dos ancestrais e/ou divindades comunicavam aos xamãs

profecias sobre diversos acontecimentos. Era através do sopro do *petum* dos grandes pajés que os *maracás* recebiam este caráter profético.

Izikowitz (op. cit.) menciona o caráter sagrado do *maracá*, apontando como os Tupinambá tinham esse instrumento como refúgio de um espírito,⁴⁹ como criam que o seu som era a voz de um espírito.⁵⁰ Guiando-se por um relato de Hans Staden contido em Métraux,⁵¹ Izikowitz (op. cit.) diz que o *maracá* não era sagrado até a aplicação de um medicamento. Esse medicamento era o *petum* soprado pelos grandes pajés.

Figura 23 – Chocalho de cabaça tembé, Tupi-guarani



Fonte: IZIKOWITZ, op. cit., p. 102.

Thévet (1978 [1557]) descreve uma árvore chamada *cohyne* (*Crescentia cujeste*). Era com o fruto desta árvore que os Tupinambá confeccionavam o *maracá*. O cronista relata como este era cheio com grãos e enfeitado, dizendo ainda que cada família tinha dois ou três *maracás*, e que estes eram guardados nas próprias casas.

⁴⁹ “as the haunt of a spirit” (ibid., p. 111).

⁵⁰ “the belief that its sound was the voice of a spirit” (idem).

⁵¹ “A religião dos Tupinambá”.

Figura 24 – Árvore cohyne



Fonte: THÉVET, 1558 [1557], p. 105.

Figura 25 – *Crescentia cujeste*. Família *Bignoniaceae*

Fonte: Imagem da internet.⁵²

Para Veiga (op. cit.), Staden e outros cronistas confundiram os Tupinambás como sendo um povo idólatra, que cultuava o *maracá* como um “ídolo”, termo recorrente nas fontes. Para este autor (idem), o caráter sagrado do instrumento não pode ser negado; entretanto, tal caráter não deve ser confundido com culto.

Como dito, os *maracás* tinham poderes ligados ao mundo espiritual. Quando Staden é levado para o aldeamento, uma grande festa foi realizada, pois diziam os Tupinambá que seus *maracás* haviam profetizado que haveriam de fazer um prisioneiro português, se bem que Staden não o era.

Ao que Staden dá a entender, os *maracás* eram guardados em lugar especial, pois “era tido como sagrado e por isso o enfeitavam e o guardavam em sítio reservado” (op. cit., p. 68).

Staden e Léry descrevem uma cerimônia com muitas semelhanças, exceto por uma ou outra impressão pessoal, podemos dizer que o um relato completa o outro. De tempos em tempos, pajés ou grupo de pajés percorriam diversos grupos locais. Estes pajés eram conhecidos também por fazerem falar os *maracás*.

Em seu estudo com grupos Guarani, Montardo (op. cit.) destaca o *mbaraka*,⁵³ “chocalho de mãos” como sendo um instrumento que auxilia o músico a reger todas as coreografias do ritual. “É feito de porongo (*lagenaria*) com sementes *iva’ü* (preta, de pequenas dimensões) dentro e com cabo de madeira” (ibid., p. 168 e 169), confecção semelhante ao *maracá* tupinambá.

De acordo com Duarte (2014), o *maracá* é encontrado em quase todas as sociedades indígenas nas TBAS, com formatos e funções que variam de acordo com o grupo. Vidal e Silva ao falarem dos cuidados que envolvem esse instrumento, dizem que ele “não pode ser deixado no chão e depois de seu uso deve ser guardado na casa materna de um homem, de acordo com a tradição dos Kayapó do Brasil central” (apud DUARTE, 2014, p. 40).

Staden (op. cit.) menciona como os *maracás* eram enfeitados e guardados em lugar especial; entretanto, não menciona explicitamente que lugar era esse, provavelmente em uma casa especial tal qual ao *ibirapema*.⁵⁴

⁵² www.plantsofasia.com/index/crescentia_cujete/0-573

⁵³ Entre os grupos Guarani, *mbaraka* pode ser utilizado para designar outros instrumentos musicais, cordofone, por exemplo, (MONTARDO, op. cit.).

⁵⁴ Ver mais adiante.

O *uai* aparece descrito nas fontes como guizo ou chocalho de pés. Era confeccionado a partir do fruto de determinada árvore, fruto esse semelhante a uma castanha d'água. Era então esvaziado, preenchido com pequenas pedras ou grãos, e uniam diversos deles a um fio de algodão que era então atado aos tornozelos. O som desse instrumento, segundo os cronistas, era semelhante a sinos. Eram usados nas cerimônias, dando “ritmo” as danças e podiam ser ouvidos muito longe. As batidas de pé com o *uai* coincidiam com alguns cantos das mulheres (STADEN, op. cit.).

Para Veiga (op. cit.), o *uai*, em certas cerimônias, teria o papel de comunicação com o mundo sobrenatural.

Piedade, referindo-se especificamente ao complexo das flautas sagradas, diz que “os instrumentos sagrados têm a capacidade de atravessar mundos, ou melhor, de fazer quem o toca atravessá-los” (1999, p. 107). Essa perspectiva talvez explique o porquê dos cativos que seriam mortos ritualmente serem obrigados a executar o *maracá* e o *uai*.

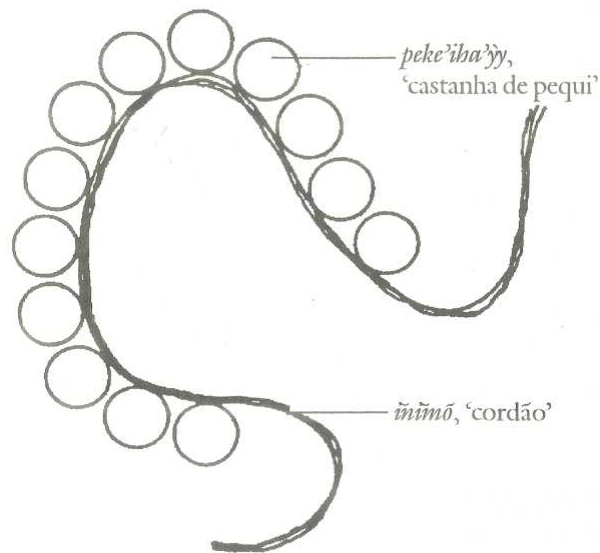
Figura 26 – Confeção de *uai*



Fonte: THÉVET, 1558 [1557], p. 66v.

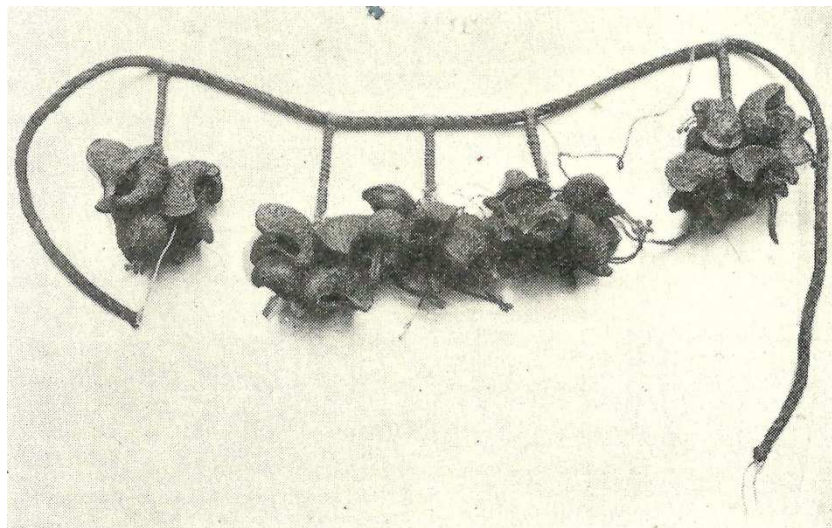
Entre os Kamayurá, o idiofone *yaku'iakãmit`y* é semelhante ao *uai* tupinambá: um chocalho em corda. Aquele é confeccionado com castanhas de pequi em forma de terço e é usado no tornozelo direito (MENEZES BASTOS, 1999). Menezes Bastos informa que o *yaku'iakãmit`y* pode ser usado seguro pelas mãos (idem), que entre os Tupinambá não é possível confirmar com a análise dos relatos.

Figura 27 – *Yaku'iakãmit`y*, chocalho de pés kamayurá



Fonte: MENEZES BASTOS, 1999, p. 165.

Figura 28 – *Jingle rattles of fruit shell*. Etnia Parintintin



Fonte: IZIKOWITZ, op. cit., p. 51.

Segundo Izikowitz (op. cit.) os chocalhos de tinir [*jingle rattles*] confeccionados a partir de conchas de frutas, são mais comuns na América do Sul, em especial no rio Amazonas. Tais chocalhos são confeccionados a partir dos frutos de uma árvore chamada *thevetia* (idem). Izikowitz (op. cit.) aponta que tais chocalhos também ocorrem na parte oriental do Brasil e na costa, entre os Tupinambá. Quanto aos Tupinambá, o autor provavelmente está utilizando os relatos históricos para tal afirmação.

É bem provável que o *uaí* fosse confeccionado dos frutos da *thevetia*, ou de árvore da mesma família. A imagem de Thévet (op. cit., loc. cit.) permite essa suposição, que é corroborada pelo fato dos frutos da *thevetia* serem venenosos. Os cronistas relataram que o processo de confecção do *uaí* envolvia a retirada do veneno dos frutos. Veiga (op. cit.) já havia mencionado a *thevetia*, ao usar um trecho de Jean de Léry, um dos que relataram o *uaí* e sua confecção.

Figura 29 – *Thevetia peruviana*. Família das *apocynaceae*



Fonte: Imagem da internet.⁵⁵

⁵⁵ http://www.amigadasflores.blogspot.com.br/2008_05_15_archive.html

Os relatos não apontam claramente para a existência de bastões de ritmo. Métraux (op. cit.), baseando-se em Cardim, informa sobre a existência de alguns instrumentos musicais dos Tupinambá, o *maracá*, um tipo de membranofone e bastões de compasso. O ano da obra de Cardim citada é de 1925, p. 305; recorri à edição citada e há informações sobre o *maracá* e o membranofone, porém não há informação sobre os bastões de compasso. E não é o único problema de referência na obra de Métraux: a figura 48 deste estudo, creditada a Thévet, não consta no manuscrito original que consultei (THÉVET, 1558); há uma citação atribuída a Léry que não consta no exemplar por mim consultado (LÉRY, 1961). Ainda assim mantive as citações de Métraux.

Abbeville (op. cit.) informa sobre uma prática que ocorria entre os Tupinambá: criam que a estrela vespertina (planeta Vênus), a qual designavam por *januare*, (jaguar), perseguia a lua procurando devorá-la. Por ocasião da estação chuvosa, acontecia da lua surgir vermelha, quando aparecia pela primeira vez. Afirmavam que o aspecto avermelhado da lua era por causa da estrela jaguar (idem).

Todos os homens pegam então seus **bastões** e voltam-se para a lua, batendo no chão com todas as forças [com os pés e bastões] e gritando, *eicobê cheramoin goé, goê; eicobé cheramoin goé* “au, au, bôa saúde meu avô, au, au, au, boa saúde meu avô” (ABBEVILLE, op. cit., p. 163, grifo meu).

O cronista explica que os homens assim agiam por alegria, “porque vão morrer e encontrar o avô a quem desejam boa saúde” (idem).

Há dois aspectos que considero: os bastões e os gritos. Quanto aos gritos, penso terem um caráter musical, sendo que o próprio evento seria um ritual que envolvia musicalidade.

Agora sobre os bastões. Como disse acima, não há descrições explícitas sobre o uso de bastões de ritmo pelos Tupinambá, entretanto o relato de Abbeville (op. cit., loc. cit.) refere-se exatamente a determinados bastões.

Ao representar um momento de *cunhagem* tupinambá, (figura 30) Thévet (1558 [1557]) representou também o uso do *maracá*, *uai* e o que parece serem dois indivíduos portando espécies de bastões, talvez pudessem ser bastões de ritmo. A ausência deste instrumento nos relatos como instrumento musical pode ser pela surdez musical dos antigos cronistas.⁵⁶ Próximo a estes dois indivíduos há um com um artefato que pode ser confundido com uma flauta, mas de acordo com outras imagens de Staden, parece ser o artefato utilizado para o fumo do *petum*.

⁵⁶ Discutido ainda neste capítulo.

Figura 30 – *Cauinagem*

Fonte: THÉVET, 1558 [1557], p. 83.

Staden também representou o uso dos supostos bastões de ritmo. Na figura 31 é possível reconhecer três indivíduos, na parte de baixo da figura, com o que parece ser os bastões de ritmo; no canto superior direito da figura há mais um indivíduo.

Figura 31 – Ritual fúnebre



Fonte: STADEN, op. cit. p. 85.

Não é possível afirmar o uso dos bastões de ritmo pelos Tupinambá, sendo possível apenas supor o uso do referido instrumento, isso com base nos relatos de Abbeville (op. cit., loc. cit.), Thévet (op. cit., loc. cit.) e Staden (op. cit., loc. cit.).

Entre os Guarani o idiofone do tipo bastão de ritmo é designado como *takuapu*, confeccionado com taquaras cortadas em tamanhos diversos, que variam de acordo com o tamanho da mulher para qual é confeccionado (MONTARDO, 2002).

Aerofones

Os cronistas descreveram aerofones que eram feitos de cabaças e eram usados nas expedições guerreiras, mas há também relatos de trombetas feitas de cabaças que eram utilizadas em outros momentos, na recepção do retorno da expedição guerreira, por exemplo.

[...] indivíduos armados de cornetas da grossura de um oboé e de quase um pé e meio⁵⁷ de largura na extremidade inferior, a que chamam *inybia*. Esses indivíduos

⁵⁷ 1ft [pé] possui cerca de 30 cm.

tocam no meio das tropas para lhes dar coragem e excitação. [...] e não cessam tampouco de tocar durante todo o caminho, incitando o bando guerreiro a matar e devorar os adversários contra os quais se atiram (LÉRY, op. cit., p. 149).

Figura 32 – Guerra terrestre



Fonte: STADEN, op. cit., p. 80.

Figura 33 – Guerra naval



Fonte: STADEN op. cit., p. 104.

Na figura 32, no canto superior esquerdo, há um indivíduo portando um aerofone. Embora a situação retrate o ataque dos inimigos aos Tupinambá, a citação anterior de Léry (op. cit.) assegura que estes procediam da mesma forma em relação a aqueles. Na figura 33, bem ao centro em pé, em uma das embarcações, é possível reconhecer um indivíduo representado portando um aerofone.

Suponho que a *inybia* fosse o instrumento na imagem de Staden, pela descrição feita por Léry: semelhante a um oboé e que tinha cerca de 45 cm na extremidade inferior. O cronista poderia estar se referindo a *inybia* como um instrumento de palheta dupla, mas por que atentar para dimensões do instrumento e ignorar justamente o que poderia ser o principal diferencial: a palheta dupla? Por isso, continuo supondo que a *inybia* fosse uma trombeta tal qual a representada em Staden (op. cit., loc. cit.).

Tendo como referência Duarte (2014), a *inybia* poderia ser classificada como um trompete de sopro verdadeiro.

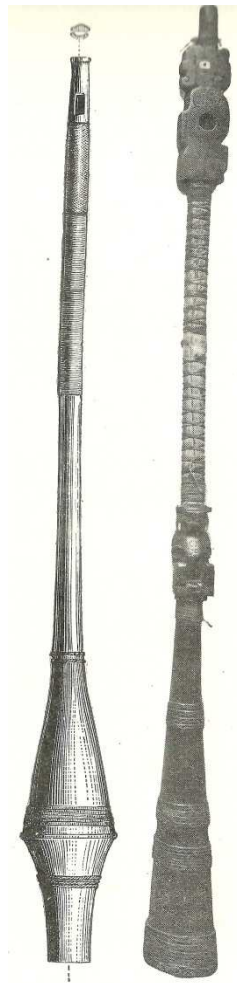
Sobre o ataque aos inimigos, Staden informa que os Tupinambá atacavam os inimigos “com grande vozeria; pisam duro no chão; tocam trombetas, feitas de cabaças” (1930, p. 158).

As informações de Souza também apontam para a presença da música nas expedições guerreiras:

os roncadores levam o tamboril, outros levam buzinas, que vão tangendo pelo caminho, com que fazem grande estrondo, como chegam à vista dos contrários. [...] e em chegando à aldeia dão todos juntos tamanho urro, gritando, que fazem com isso e com suas buzinas e tamboris grande espanto [...] (2000, p. 321).

Para Izikowitz (op. cit.) os indígenas nas TBAS usam diversas espécies de bambu (família *Poaceae*) e canas para a confecção de trompetes. Utilizam mais de um material para a confecção de tais instrumentos, com as articulações cobertas com cera ou uma espécie de resina (idem). Para Izikowitz (op. cit.) esses trompetes se encontram principalmente ao redor do rio Amazonas. Para este autor, a explicação mais provável para a dispersão desses instrumentos para as regiões a oeste da foz do Amazonas, seria os movimentos migratórios de grupos Tupi, que teriam propagado tais instrumentos nesses movimentos (idem).

Figura 34 – Trompetes com mais de uma articulação. Rio Amazonas



Fonte: IZIKOWITZ, op. cit., p. 220.

As descrições sobre as flautas não são em grande quantidade. Sabemos da flauta que era feita dos ossos das pernas e braços dos inimigos e de algumas outras flautas, ambas sem nomenclatura e informações mais precisas:

Esses indivíduos tocam no meio das tropas para lhes dar coragem e excitação. Outros carregam pífanos e flautas feitos de ossos dos braços e pernas dos inimigos devorados e não cessam tampouco de tocar durante todo o caminho, incitando o bando guerreiro a matar e devorar os adversários contra os quais se atiram (LÉRY, op. cit., p. 149).

Segundo Évreux (op. cit.), os sons destas flautas eram fortes, agudos e claros, e ao som delas, cantavam, especialmente nas *cauinagens* ou quando iam à guerra.

Segundo Cardim (op. cit.), no ritual antropofágico eram usadas gaitas feitas de canas, sendo que estas possuíam espessuras variadas, os sons delas estremeciam o lugar.

Como dito anteriormente, entre os Guarani, *mimby* é um aerofone do tipo flauta, confeccionado em bambu (MONTARDO, 2002). Montardo teve acesso a flautas em exposição no Museu do Jardim Botânico, em Assunção, no Paraguai: “eram flautas de bambu com três, quatro, cinco ou seis orifícios e de variados tamanhos, creditadas aos Mbyá. Uma das flautas apresentava uma decoração de raios pirografados em volta dos sete orifícios, e um deles era o bocal” (MONTARDO, op. cit., p. 187).

Staden (op. cit.) descreve um artefato corporal feito de uma concha de um grande caracol marinho que chamavam *matapu*. Esse caracol tinha a forma de meia lua e era branco como a neve. Chamavam este artefato de *mbojacy*, termo provavelmente do tupi, que significaria “como a lua” ou a “imagem da lua”. Era usado no pescoço e era altamente estimado (VEIGA, op. cit.).

Segundo Sampaio (apud VEIGA, op. cit.), o *matapu* era uma grande concha com uma grande boca, que os Tupinambá perfuravam e queimavam no ápice, e que soava mais alto do que uma buzina.

Cardim (op. cit.), ao tratar da vida marinha conhecida pelos Tupinambá, informa sobre um grande búzio, que dizia ele, chamavam de *guatapiggo-açu*

são muito estimados dos naturais, porque deles fazem suas trombetas, jaezes, contas, metaras, e arrecadadas, e luas, para os meninos, e são entre eles de tanta estima que por um dão uma pessoa das que têm cativas; [...] são alvos como marfins, e de largo muitos deles têm dois palmos, e um de comprimento (CARDIM, op. cit., p. 156).

Ao elaborar a nota de rodapé “227” sobre o *guatapiggo-açu*, *uatapuguaçu* ou *atapú*, Ana Maria de Azevedo elenca este búzio como sendo da família dos *Cassidídios* (*Cassis tuberosa*) (CARDIM, op. cit.).

Figura 35 – *Cassis tuberosa*

Fonte: Imagem da internet.⁵⁸

Pelo esclarecimento de Ana Maria de Azevedo (CARDIM, op. cit.), principalmente sobre o nome deste búzio, que diverge em Cardim (ibid.) e Staden (op. cit.), percebemos que os cronistas falavam do mesmo búzio.

Segundo Veiga (op. cit.), Pero Vaz de Caminha ouviu alguns sons produzidos pelos índios enquanto o padre Henrique de Coimbra realizava seu sermão. Um dos sons, que o português observou, foi um som produzido por um aerofone que ele descreveu como sendo semelhante ao som de uma buzina, que provavelmente estava sendo executada em uma dança ou reunião dos indígenas (VEIGA, op. cit.).

Para Camêu (apud VEIGA, op. cit.), Caminha pode ter ouvido, além do som semelhante à buzina, o canto dos índios, mas ter confundido com mera agitação, assim como os cronistas que o sucederam. Após levantar algumas hipóteses, Veiga (op. cit.), sugere o *matapu* como o instrumento que melhor se adapta aos fatos.

Ao tratar de instrumentos que formam o chamado “complexo das flautas sagradas”, Piedade (1999) fala que esta família inclui trompetes, clarinetas e zunidores. Entre os Wauja, a família das flautas sagradas inclui um zunidor *matapu* (idem). Observo o nome do zunidor wauja, semelhante ao *matapu* relatado por Staden (op. cit.).

Piedade (2004) tratou da centralidade das chamadas “flautas sagradas” na cosmologia xinguana, em especial entre os Wauja. É um conjunto de três aerofones idênticos que quase

⁵⁸ www.gastropods.com

sempre são executados em trio. Elas são guardadas em casas, geralmente no centro da aldeia, que são conhecidas como “casa das flautas” ou “casa dos homens” (PIEIDADE, *ibid.*).

Segundo Piedade (*ibid.*), a música executada com essas flautas é extremamente apreciada pelos xinguanos, inclusive pelas mulheres, que são audiência essencial dos ritos realizados com esses instrumentos, muito embora essa audiência se dê apenas no plano auditivo, pois as mesmas não podem vê-las.

Entre os Wauja existe uma figura particular, o mestre de flautas que, “mais do que um mestre de música, ele parece mais um pajé musical” (PIEIDADE, *op. cit.*, p. 83), conhece todo o repertório musical, domina os saberes para a confecção das flautas sagradas, executa virtuosamente os instrumentos e é responsável por ensinar os demais indivíduos as partes principais e os acompanhamentos, enfim, “conhece toda a etiqueta do ritual” (*idem*).

Entre os Mehinako o zunidor *matapu* é um dos espíritos-donos das plantações, o qual é alvo de importantes rituais de três dias (DUARTE, *op. cit.*). Estes são guardados pendurados “nas casas dos homens e são mantidos à distância das mulheres da aldeia” (DUARTE, *ibid.*, p. 40).

Os cronistas não são claros sobre o nome desse instrumento, mas *matapu* parece ser o nome do instrumento que era *mbojacy*, ou seja, semelhante à lua. É provável que o *matapu* tupinambá fosse um aerofone, mas poderia ser também um zunidor, pois o fato dele ser usado no pescoço sugere que fosse preso por uma corda, permitindo assim que fosse girado, produzindo um som tão forte quanto uma buzina, como ouvido por Caminha (VEIGA, *op. cit.*).

Membranofones

Para falar dos membranofones tupinambá, recorro especialmente à obra de João Daniel. Os tambores eram fabricados de madeiras ocas e às vezes modelados com fogo (DANIEL, 1976 [1820]). Para Holler (2010), Daniel, ao descrever instrumentos indígenas, não se preocupou em elencar quais eram introdução dos europeus. Na verdade essa não foi uma preocupação de nenhum dos cronistas, sendo que, dizer quais instrumentos eram de origem indígena e quais eram introdução europeia, torna-se um trabalho quase que impossível.

Arnt (2013) aborda entre os Mbyá-Guarani, dentre outros pontos, a guaranização da *ravé*, instrumento semelhante à rabeca. Essa guaranização envolveria um processo de apropriação e ressignificação de elementos externos ao grupo.

Para Egon Schaden, “elementos culturais externos que passam a fazer parte da vida social do grupo são por ele percebidos como agentes de um processo aculturativo e substitutos de expressões tradicionais” (ARNT, op. cit., p. 55).

Contrapondo esse pensamento, Arnt apresenta a posição de Ruiz, que

considera que novos elementos musicais, incorporados e ressignificados a partir das referências culturais pré-existentes, passam a ter um lugar no esquema cultural revestidos de novo sentido, o qual é construído em relação a outros símbolos e significados (ARNT, op. cit., p. 58).

Referindo-se especificamente a instrumentos musicais trazidos pelos europeus para a América do Sul, Ruiz diz que:

embora contenha elementos musicais exógenos, sua apropriação implica uma reelaboração e reinterpretação de suas funções a um ponto tal, que se mostram profundamente integrados aos modos de expressão do ritual Mbyá-Guarani (apud ARNT, op. cit., p. 59, tradução minha).

Montardo (2002) chama à atenção para a origem exógena do violão, no entanto o instrumento foi incorporado de tal maneira que passou a fazer parte da mitologia Guarani.

É adotando as perspectivas de Montardo (op. cit.) e Arnt (op. cit.), que tratarei dos membranofones tupinambá como instrumentos próprios desse grupo, sem distinções do tipo de “introdução europeia” ou “nativo”.

Havia tambores menores, chamado por cronistas como Cardim e Souza, por exemplo, de tamboril que eram executados juntamente com determinada flauta pelo mesmo indivíduo.

Os tambores maiores só eram tocados pelos mais velhos, que o faziam assentados e com ambas as mãos. Quando estes eram executados, não eram acompanhados de flautas (DANIEL, op. cit.). Daniel não relata qual era o material usado como membrana nesses tamboris e tambores.

Sobre tambores indígenas, Holler (idem) diz que havia entre os Tupinambá uma espécie de tambor indígena chamado de *guarará*, que os portugueses chamavam de *atabale*. Nas fontes que consultei, não encontrei outras referências a esse *guarará*.

Angua'pu é um membranofone Guarani, a pele utilizada como membrana, em alguns casos, é a de cotia (MONTARDO, 2002).

Izikowitz (1935) trata da escassa aparição de membranofones nas TBAS. Quando aparecem, são em sua maioria cópias de tambores militares europeus e recebem nomes derivados do português e do espanhol, tais como tambor ou tamborino (idem). “No geral,

podemos dizer que tambores de membrana são escassos na América do Sul” (IZIKOWITZ, *ibid.* p. 165, tradução minha).

Cordofones

Nos relatos não são mencionados e nem é possível presumir a presença de cordofones entre os Tupinambá. Sobre cordofones, Izikowitz (*op. cit.*) faz diferença entre índios que tiveram contato e aqueles que não tiveram contato com não índios, ou ainda, aqueles para quem esse contato tenha sido curto. Os que tiveram contato utilizam harpas, bandolins, violões e outros instrumentos de cordas. Já aqueles que não tiveram nenhum ou tiveram pouco contato utilizam instrumentos de cordas mais artesanais, feitos de bambu e similares (*idem*).

Essa ausência de cordofones é verificada em muitas das culturas indígenas nas TBAS, os grupos Guarani podendo ser citados como uma das exceções (LIRA; SÁ *apud* BARROS, 2014).

Nem todas as sociedades indígenas possuem um conjunto de instrumentos musicais. Os Kisêdjê, por exemplo, não possuem outros instrumentos além de chocalhos, sua música sendo exclusivamente vocal e intimamente relacionada com suas formas de falar (SEEGER, 1980; 2015).

2.2. Guerra

“[...] os tupinambás são muito belicosos, todos os seus fundamentos são como farão guerra aos seus contrários” (SOUZA, *op. cit.*, p. 320). Como dito no capítulo anterior, a decisão de ir à guerra era tomada no conselho de chefes. A música estava presente nas guerras, além dos momentos que as antecederiam e precederiam, através de peças vocais, voco-instrumentais e instrumentais.

Nos momentos que antecederiam à guerra, os Tupinambá ocupavam-se de muitos preparativos para esta. O período de guerra coincidia com a época de colheita de determinados gêneros agrícolas, mandioca ou caju, por exemplo, isto devido a uma conclusão bem simples: “realizando o ataque em épocas de abundância das matérias primas do *cauim*, os grupos locais asseguravam a realização próxima ou concomitante do sacrifício ritual dos prisioneiros” (FERNANDES, 1989, p. 81).

Nestas cerimônias pré-guerra, faziam e consumiam muita bebida, dançavam ao som do *maracá*, tocavam trombetas feitas de cabaça. Cada indivíduo do sexo masculino pedia ao seu *maracá* que o ajudasse a aprisionar pelo menos um inimigo (STADEN, op. cit.).

Staden (op. cit.) e Léry (op. cit.)⁵⁹ parecem ter relatado o mesmo ritual, a saber, um que precedia às guerras. De acordo com Staden, os grandes pajés exortavam os indivíduos a irem à guerra e aprisionarem inimigos, pois “os espíritos que estão nos *tammarakas* têm gana de comer carne de prisioneiros; e com isto, se decidem a ir à guerra” (op. cit., p. 154).

Ainda sobre esta prática, gostaria de dialogar com estudo de Piedade (1999) sobre o ritual Jurupari entre o grupo Tukano Ye’pâ-masa, habitante no noroeste amazônico. Sobre o tabu às mulheres, Piedade sugere que, no Alto rio Negro, este ritual envolve uma proibição visual e permissão auditiva, lançando a hipótese de que “proibição visual e permissão sonora façam parte das regras de comunicabilidade entre masculinidade e feminilidade, e não somente configurem uma dominação masculina, caracterizando uma visão de antagonismo sexual no Alto rio Negro” (ibid., p. 101).

Na cerimônia pré-guerra tupinambá tratada acima, Léry menciona uma proibição visual às crianças e mulheres do ritual (op. cit.). Entretanto, percebo uma permissão sonora, pois em certo momento, mulheres e crianças começaram a responder o canto dos homens (figura 36), que estavam a cerca de 30 passos da *maloca* onde estavam o cronista e seu interprete inclusive.

Piedade (1999) sugere que “nas performances de música do Jurupari as mulheres devem ouvir os instrumentos. É dessa forma que se estabelece uma comunicação especial entre o mundo dos homens e o das mulheres” (ibid., 110). Outros estudos (PIEADADE, 2004; MELLO, 2005) também tratam desta proibição-permissão. Penso que no caso Tupinambá algo semelhante pudesse ocorrer.

⁵⁹ Descrito na parte “notação de Léry”.

Figura 36 – Pajés e guerreiros tupinambá



Fonte: DE BRY apud MÉTRAUX, op. cit., p. 86.

Quando os preparativos para guerra estão prontos, nas noites que sucediam a partida do grupo, o chefe da expedição guerreira exortava a todos que tomassem vingança de seus inimigos, estimulando-os a se portarem valorosamente, “prometendo-lhes vitória contra seus inimigos, sem nenhum perigo da sua parte, de que ficará deles memória para os que após eles vierem cantar em seus louvores” (SOUZA, op. cit., p. 320).

As peças musicais incitavam os indivíduos à guerra, estimulando-os a aprisionarem e a consumirem seus inimigos.

Já durante a expedição guerreira, o chefe da mesma passava pelo acampamento dizendo já estarem perto do território inimigo, estimulando-os a terem bons sonhos durante a noite. Acabado o discurso do chefe todos cantavam e dançavam, como no caso do chefe Cunhambebe relatado por Staden (op. cit.).

Compunham as expedições indivíduos portando aerofones e membranofones, com os quais iam se estimulando para o combate com canções. Os instrumentos musicais eram trombetas, tambores, flautas e possivelmente outros.

Tanto no momento da partida como ao levantarem acampamento nos lugares onde pousam, surgem indivíduos armados de cornetas da grossura de um oboé e de quase um pé e meio de largura na extremidade inferior, a que chamam *inybia*. Esses indivíduos tocam no meio das tropas para lhes dar coragem e excitação (LÉRY, op. cit., p. 149).

“Os roncadores levam tamboril, outros levam buzinas, que vão tangendo pelo caminho, com que fazem grande estrondo, como chegam à vista dos contrários” (SOUZA, op. cit., p. 320).

Quando se defrontavam com os inimigos faziam um grande estrondo de vozes e instrumentos musicais:

À proporção que se aproximavam redobravam os gritos, soavam as cornetas, levantando os adversários os braços em sinal de ameaça e mostrando-se mutuamente os ossos dos prisioneiros que haviam comido e os colares de dentes de mais de duas braças de comprimento que alguns traziam pendentes do pescoço (LÉRY, op. cit. p. 150).

Após o combate, o grupo de guerreiros tupinambá retornava com os cativos feitos na guerra. Ao passarem por grupos aliados, a expedição era saudada por aqueles com festejos: “[...] à nossa [Léry estava com esta expedição] passagem pelas aldeias de nossos aliados vinham os moradores ao nosso encontro dançando, pulando e batendo palmas. Festejavam o sucesso” (LÉRY, op. cit., p. 152).

Staden relatou que pode ouvir “um grande rumor de canto e de trombetas [...]” (op. cit., p. 76) quando a expedição guerreira da qual ele era cativo aproximava-se do grupo local.

Segundo Métraux (op. cit.), todos do grupo local dirigiam-se ao encontro da expedição guerreira. Os cativos eram entregues às mulheres, sobretudo as velhas que manifestavam grande alegria, gritavam, saltavam e dançavam. Quanto aos gritos, suponho fazerem parte de uma prática musical, mas que não foram interpretados como tal; os gritos descritos nas fontes precisam ser analisados por perspectivas atuais, que demonstram que grito, choro e outros elementos que nós ocidentais consideramos como extramusical, nas sociedades indígenas são tão musicais quanto canto e execução de instrumentos musicais, por exemplo.⁶⁰

Nesses momentos também eram executadas as flautas feitas de ossos de inimigos mortos e devorados, e os cativos eram conduzidos pelas mulheres à *maloca* onde ficariam reclusos em meio a cantos e danças (idem). Ainda segundo Métraux (op. cit.), as canções eram as mesmas entoadas no momento do sacrifício ritual.

Rodgeres e Lima Rodgeres (apud TUGNY, 2011) sugerem que, entre os Ikpeng, “se as flautas são os corpos vazios dos cativos, então a música pode ser vista como um tipo de *auscultação* da população animal ou inimiga através do resquício esvaziado de um seu espécime capturado ou *isolado*” (ibid., p. 46, grifo dos autores). Poderia propor que os

⁶⁰ Cf. Seeger, 2015, p. 162-163; idem, 1980, p. 65.

Tupinambá, ao soprarem as flautas de ossos de inimigos, animais ou humanos, estariam auscultando esses inimigos.

Como apresentado no capítulo I, a vingança era elemento fundamental na sociedade tupinambá. Por essa perspectiva, teríamos o domínio musical influenciado pelo guerreiro, uma interpretação própria da antropologia da música; a perspectiva da antropologia musical perceberia “a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais” (SEEGER, op. cit., loc. cit.), parte da criação e recriação da sociedade tupinambá.⁶¹

2.3. Ritual antropofágico

Não pretendo fazer discussões extensas sobre a antropofagia tupinambá, pois acredito ter apresentado o essencial na primeira parte deste estudo; entretanto, quando novas pontuações se fizerem necessárias, não me furtarei.

Figura 37 – Diversos momentos do ritual antropofágico.



⁶¹ SEVERIANO, 2015a; 2016.

Fonte: STADEN, op. cit., p. 98.

Não é uma tarefa fácil precisar o início do ritual antropofágico, mas por questões de descrição farei um ensaio nesse sentido. Ao que me parece, provavelmente era quando os Tupinambá se decidiam em sacrificar o prisioneiro, que ocorria o início os preparativos do ritual. Assim, a exposição que se segue não pretende ser cronológica, mas apresentar os relatos de forma mais ou menos linear.

Determinada a época do ritual, as mulheres começavam então a produzir vasilhas e as bebidas fermentadas. Eram convidados para o ritual os aliados de grupos locais que chegavam, homens, mulheres e crianças, cantando e dançando (CARDIM, op. cit.).

Figura 38 – Preparo das bebidas fermentadas.



Fonte: STADEN, op. cit., p. 146.

Durante a preparação do *cauim* que seria consumido no ritual, as mulheres levavam o cativo por duas ou três vezes ao pátio central, cantavam e dançavam ao redor dele. Bebiam, cantavam e dançavam com canções que tinham como tema o cativo que havia de padecer e

em honra do matador tupinambá (SOUZA, op. cit.). Esta preparação do cativo envolvia raspar seus pelos (cabelo, sobancelhas, barba), banhos e pintá-lo, e enquanto isso ocorria, as demais mulheres estavam ao redor cantando e dançando (STADEN, op. cit.).

Figura 39 – Mulheres conduzindo o cativo



Fonte: STADEN, op. cit., p. 161.

Na figura 39 temos dois momentos: o cativo voltando do banho de rio e sendo conduzido ao pátio central pelas mulheres, em ambos os momentos com canções e danças. Era tarefa feminina “escortar” o prisioneiro em seus deslocamentos, sempre envolvendo práticas musicais e coreológicas.

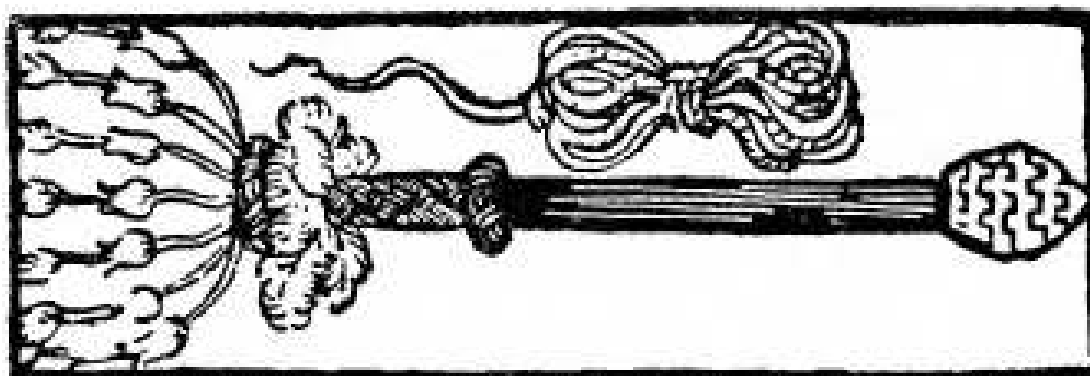
A confecção, a ornamentação e o deslocamento da *muçurana* e do *ibirapema*⁶² se dava, segundo os cronistas, em meio a um tumultuoso “alarido”. Esse “alarido” eram eventos que envolviam música – peças vocais, vocais-instrumentais e instrumentais –, e danças.

⁶² Sobre a *muçurana* e o *ibirapema*, cf. mais adiante.

A *muçurana* era um artefato de Alto valor para os Tupinambá, sendo fabricada em algodão pelos chefes, e só estes a possuíam (CARDIM, op. cit.). Esta era levada ao pátio central em meio a cânticos e danças (idem).

A *muçurana* era acomodada em um grande vaso novo pintado e era transportada por um coro de moças, que colocavam aos pés do cativo este vaso com a *muçurana*. Nisto, começava uma mulher velha (*uainuy*) a entoar uma canção, como sendo mestra desse coro de moças, sendo auxiliada pelas moças e demais mulheres. Um dos versos dessa canção era: “nós somos aquela que fazemos estirar o pescoço ao pássaro, [...] si tu foras papagaio, voando nos fugiras” (CARDIM, op. cit., p. 194).

Figura 40 – *Muçurana e ibirapema*



Fonte: STADEN, op. cit., p. 162.

O *ibirapema* era um grande tacape, que era utilizado pelos matadores para a execução dos prisioneiros. Tinha uma cabeça arredondada, o punho com comprimento de sete a oito palmos, tendo várias espécies de penas entrelaçadas (ABBEVILLE, op. cit.) Do que é possível compreender dos relatos, cada ritual pedia um artefato novo, novamente ornamentado ao menos. Depois de confeccionado, era posto em uma cabana nova, erguida especialmente para abrigá-lo.

Uma mulher então risca figuras nesse pó aderente ao bastão, e enquanto ella desenha, as mulheres todas cantam ao redor. Uma vez prompto o *iwera pemme* com os enfeites de pennas e outras preparações, penduram-no em uma cabana desocupada e cantam ao redor d'elle toda a noite [sic] (STADEN, op. cit. p. 162).

Figura 41 – Preparo do cativo e do *ibirapema*.

Fonte: STADEN, op. cit., p. 164.

Pela manhã, antes de clarear o dia, as mulheres dirigiam-se à cabana em que estava o *ibirapema* e voltavam a dançar e a cantar ao seu redor. Após, iam acordar o prisioneiro e realizavam danças e canções também ao redor deste (STADEN, op. cit.; MÉTRAUX, op. cit.).

Segundo Métraux (op. cit.), as canções ouvidas nesse momento eram de um sentido profundamente triste, ainda mais acentuado pelos sons surdos do tambor no qual os índios tocavam uma espécie de dobrado. “Toda essa música tinha por objetivo adormecer a maçã”⁶³ (MÉTRAUX, op. cit. p. 129).

Sobre essa “espécie de dobrado”, suponho ser a maneira de executar os membranofones. As fontes mencionam como geralmente os Tupinambá executavam tais instrumentos, a saber, com um golpe por pulso: “[...] tange um tamboril, em que não dobra as

⁶³ Essa “maça” era o *ibirapema*. Em Daniel (op. cit.) o termo aparece como “massa”. Diversos artefatos indígenas requerem um processo de “descanso”, como, por exemplo, o porongo, que precisa “esfriar” para ser usado como *mbaraka* pelos Guarani (MONTARDO, 2002). Parece ser algo semelhante que envolvia o “adormecer” dito pelo cronista.

pancadas [...]” (SOUZA, op. cit., p. 315). Acredito que os cronistas tivessem tomado como referência a batida dos pés para diferenciarem a batida única da batida dobrada.

Figura 42 – Cânticos e danças ao redor do *ibirapema*



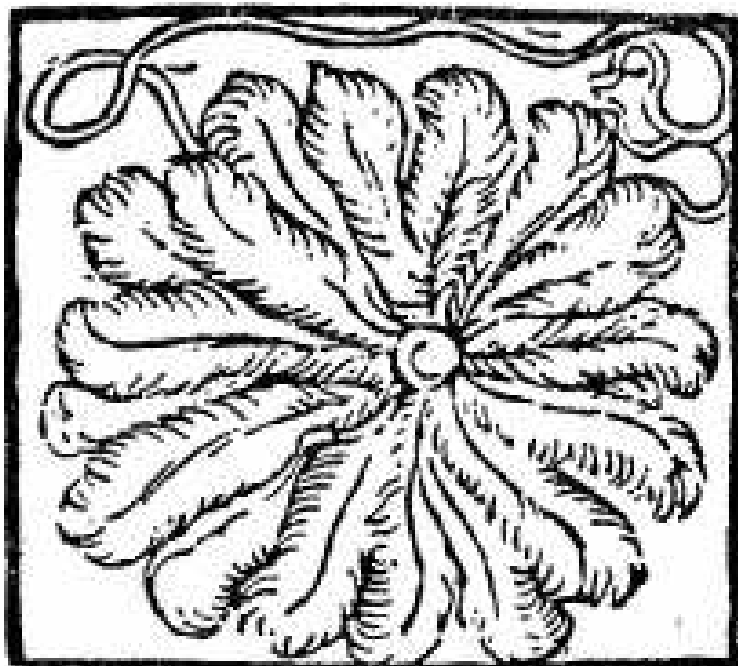
Fonte: STADEN, op. cit., p. 164.

O *ibirapema* era entregue ao matador por um honrado padrinho, que o trazia em meio a uma performance coreográfica.

Faziam parte da indumentária do matador alguns outros ornamentos.

Nas guerras e em suas principais cerimônias, os homens usavam um ornamento chamado *arasoáia* – rabo de ave ou de pássaro qualquer –, feito de penas de uma grande ave, que os cronistas chamaram de avestruz. Era grande e redondo, as penas eram pardas e era amarrado à altura dos rins na parte das costas do indivíduo. Na figura 7, 8, 10, 36, por exemplo, é possível ver indivíduos representados com o *arasoáia*.

Figura 43 – arasoóia.



Fonte: STADEN, op. cit., p. 149.

Segundo Métraux (op. cit.), o matador tinha nas espáduas um manto de penas de vermelha. Este manto era feito com penas de guará (*Eudocimus ruber*). Nas figuras 30, 36 e 51 é possível ver indivíduos representados usando o manto chamado de *íbis rubra*.

Figura 44 – Manto *íbis rubra*.



Fonte: Imagem da internet.⁶⁴

Figura 45 – *Eudocimus ruber*.



⁶⁴ www.novahistorianet.blogspot.com.br

Fonte: Imagem da internet.⁶⁵

Existe um exemplar do manto, atualmente em exposição no museu Nacional da Dinamarca.

Buscavam o matador em sua casa, acompanhando-o com grandes cânticos, tambores e toda sorte de aerofones: trombetas, flautas e búzios, chamando-o de bem-aventurado por ter a honra de vingar seus antepassados (SOUZA, op. cit.).

Cardim (op. cit.) informa que ao terceiro dia de ritual, homens e mulheres realizavam uma dança, com aerofones feitos de canas. Dançavam em sincronia, batendo ora um pé, ora outro, ao mesmo tempo em que sopravam esses aerofones. Ainda segundo este cronista, neste evento em particular não havia canções, a prática musical sendo composta somente por peças instrumentais.

O cativo era um dos mais alegres no ritual, estava adornado, cantava, dançava, bebia como se não estivesse prestes a morrer. Segundo Daniel (op. cit.), os cativos festejavam com grande alegria, como se não fosse a sua morte o final das celebrações.

Isto se dá pelo que já discuti no capítulo anterior, a saber, não era somente honroso matar um inimigo, mas igualmente morrer nas guerras ou nos rituais pelas mãos de grandes guerreiros inimigos. Morrer dessa forma era grande honra e prova de valor (DANIEL, op. cit.).

As vasilhas com as bebidas eram postas em carreiras pelo meio das *malocas*. Cantavam e dançavam quantos dias e noites durassem as bebidas. Os guerreiros bebiam e falavam, cantando em grupos pelas *malocas* sobre guerras e seus feitos (CARDIM, op. cit.).

De acordo com algumas fontes (CARDIM, op. cit.; SOUZA, op. cit.; THÉVET, op. cit.), era por volta do quinto dia de ritual que acabava todo o estoque de bebidas, tendo início o massacre em si.

⁶⁵ <http://www.oiseaux.net/photos/maxime.dechelle/scarlet.ibis.18.html>

Figura 46 – Massacre do cativo



Fonte: STADEN, op. cit., p. 167.

Em determinado momento do massacre, sete ou oito mulheres chegavam ao pátio central pintadas de preto, com colares de dentes humanos, dançando, cantando e tamborilando em vasilhas novas e pintadas, que seriam para recolher sangue e entranhas do morto (MÉTRAUX, op. cit.).

Após “prenderem” o cativo com a *muçurana* pela cintura, saía o matador de sua *maloca* em uma dança, fazendo voltas pelo pátio. Daniel, falando genericamente de rituais antropofágicos, relata que o matador fazia uma performance musical-coreográfica:

[...] o carrasco [guerreiro tupinambá] de fazer o compasso aos músicos, e sortes ao touro [cativo], levantando de quando em quando a massa, ou espada, como quem já quer descarregar o golpe; e de repente o suspende, e encolhe o braço; mas tornando-o pouco a pouco a estender, levanta outra vez a espada, e de pancada a assenta sobre a rês [nuca] com um tão fatal golpe, que a estende, e faz cair de narizes em terra [...] (ibid., p. 229).

Após o sacrifício, novas festas aconteciam no grupo local onde havia sido realizado o ritual. Os convidados levavam pedaços de carne para seus grupos locais, onde faziam novas *cauinagens*, danças e músicas.

Havia ainda a troca de nome do matador, que era motivo de outras celebrações; entretanto, as fontes são discordantes sobre o momento desta prática. Segundo Thévet (1978 [1557]), o matador trocava de nome bem antes do massacre do cativo.

Segundo Souza (op. cit.), havia um tempo determinado para o matador revelar seu novo nome, que era precedido de certas cerimônias, sempre presente grande quantidade de bebidas fermentadas. O resguardo que o matador cumpria parecia ter dois momentos, separados pela cerimônia em que o matador proclamava seu novo nome. De acordo com Fernandes (1989), quando terminava a *cauinagem*, o matador recolhia-se à sua *maloca*, continuando seu resguardo.

À véspera destas cerimônias, tingiam-se de jenipapo, começando a cantar pela tarde até durante boa parte da noite. Depois de terem cantado bastante, pediam ao matador que dissesse o seu novo nome e quando este dizia, retomavam as canções, agora com o novo nome do matador e ainda com o nome daquele que morreu. Acabada a festa e as bebidas, o matador se recolhia para sua rede e continuava seu resguardo.

Métraux estava convencido de que os tupinambás “atribuíam aos animais alma idêntica à deles” (op. cit. p. 150). As contribuições de Descola (apud VIVEIROS DE CASTRO, 1996; FAUSTO, 2002) e outros estudos que se seguiram, como, por exemplo, Viveiros de Castro (1996) e Fausto (2002), oferecem um melhor ponto de vista para a compreensão sobre esta observação de Métraux.

Segundo os relatos, conforme já mencionado, os Tupinambá praticavam cerimônias semelhantes tanto com um inimigo humano quanto com o jaguar. Matar um jaguar conferia ao matador o direito de trocar de nome. Caça e guerra fazem parte de um mesmo complexo (FAUSTO, 2002), entendidas como diferentes por nós de culturas não indígenas.

“Se a predação de jaguares é quase universalmente equiparada à morte de inimigos, a caça de outros grandes mamíferos terrestres também pode ser aproximada à guerra” (FAUSTO, *ibid.*, p. 25).

O matador, pelo ato homicida, capturava a parte-caça da vítima, restando a parte-comida que era consumida pelos demais participantes do ritual. Segundo Fausto (2002), tudo no jaguar remete à parte-predador, não sendo visto como contendo uma parte-comida, sendo raramente consumido com fins alimentares. Para este autor, isso talvez explique o porquê realizavam um ritual com o jaguar similar ao realizado com os inimigos humanos. O jaguar, porém, não comiam.

O ritual similar. Transportavam o jaguar morto para o pátio central, as mulheres enfeitando-o com as plumagens de diversas cores, colocando até braceletes nas suas patas

(MÉTRAUX, op. cit.). Suponho que esses braceletes sejam os chocalhos de pés, *uai*. Depois, as mulheres exclamavam “Não te vingues em nossos filhinhos, peço-te, pelo fato de teres sido aprisionada e morta, aliás, por engano, pois não fomos nós que te iludimos, mas tu própria” (MÉTRAUX, op. cit., p. 152).

A perspectiva do canibalismo tratada pelos autores já citados não é unânime. Tugny (2011) diz que, na perspectiva dos Tikmu’um, quase todos os povos-animais possuem uma porção de humanidade, tornando o complexo sociológico bem mais generalizado do que podiam pensar os antigos cronistas. “A caça pode ser empreendida como uma guerra e a consumação de qualquer carne pode ser pensada como canibal” (TUGNY, op. cit., p. 38). Os cronistas, por razões diversas, não puderam “ouvir os cantos como potentes forças de troca de carne humana” (ibid., p. 42). As palavras cantadas pelos Tikmu’um, segundo Tugny, “não estão representando ou substituindo a experiência guerreira. Elas são a ação canibal por excelência dos *Putuxop*”⁶⁶ (ibid., 44).

O canibalismo não era praticado somente em relação aos inimigos, mas também em relação aos animais. Contudo, a carne transformada pela ação do fogo não possuía a parte-predador da vítima (FAUSTO, 2002).

Como visto na primeira parte deste estudo, os filhos do cativo eram considerados inimigos e também deveriam ser devorados. No entanto, se um inimigo era bom cantor e inventor de trovas, este tinha a sua vida e a de seus filhos preservada (CARDIM, op. cit.).

2.4. Ritos e cerimônias diversas

Nascimento

No capítulo anterior, abordei os ritos e costumes praticados pelos Tupinambá por ocasião de um recém-nascido. De acordo com Cardim (op. cit.), após todas estas práticas haviam grandes *cauinagens*, onde o grupo “consumava a adoção do novo membro, celebrando o importante acontecimento” (FERNANDES (1989), p. 151).

Menstruação e perfuração dos lábios

Na fase de *kugnatim*, entre sete e quinze anos, ocorria a primeira menstruação das meninas, que eram festejadas com grandes *cauinagens*.

⁶⁶ Os *Putuxop* são um dos povos-espíritos com os quais os Tikmu’um se relacionam.

Como visto, o ritual de perfuração dos lábios dos meninos ocorria quando eram *Kunummy-miry*, de quatro a cinco anos, aproximadamente (ABBEVILLE, op. cit.). O relato de Abbeville (op. cit.) informa que os Tupinambá *cauinavam* e dançavam por três dias consecutivos, adornados de penas e pinturas. Nas fontes consultadas, não encontrei informações sobre a prática musical, somente que bebiam e dançavam.

No entanto, os Tupinambá não dançavam sem cantar (CARDIM, op. cit.), e, a partir dos relatos, é difícil concebê-los *cauinando* sem peças musicais, tanto no ritual da menarca quanto no de perfuração de lábios.

Casamento

As informações sobre as cerimônias matrimoniais entre os Tupinambá são bem raras, apontando desde cerimônias discretas até a ausência destas. Havia uma grande cerimônia que consistia em consumir as bebidas fermentadas, que envolvia todos os indivíduos do grupo local. Assumindo que os Tupinambá não cantavam sem dançar e não bebiam sem cantar, proponho que havia a presença de cantos e danças em tais encontros, presença, porém, não relatada.

Pranto ritual

As mulheres que realizavam o pranto ritual eram em especial as mais velhas (SOUZA, op. cit.), com urros, gritos e lamentos misturados com uma canção com variação de sons fortes e agudos, baixos e infantis (CARDIM op. cit.; ÉVREUX, op. cit.). Um dos exemplos de pranto ritual é a saudação lacrimosa.

Figura 47 – Pranteando um doente



Fonte: THÉVET, 1558 [1557], p. 85v.

As descrições de Léry (op. cit.) sobre a saudação lacrimosa dão conta de que, quando o viajante chegava à casa do *mussucá*,⁶⁷ este permanecia sentado em uma rede, ficando algum tempo sem dizer nada. Em seguida, chegavam as mulheres, que se colocavam ao redor da rede em cócoras, pondo as mãos nos olhos, e chorando davam as boas-vindas ao visitante, dizendo honrarias a este, como, por exemplo, “tiveste tanto trabalho em vir ver-nos. És bom. És valente” (LÉRY, op. cit., p. 188). Se o hóspede fosse europeu, as frases eram acrescentadas de outros versos: “trouxestes coisas muito bonitas que não temos em nossa terra” (ibid., p. 189).

O viajante também deveria mostrar-se choroso, no caso dos indígenas o choro parecia não ser forçado, ao contrário dos europeus. Só depois é que o *mussucá* vinha receber o visitante. O viajante que se recusasse ir à casa do amigo (caso tivesse) para ser hospedado por este ou que ignorasse esta prática não era bem visto.

⁶⁷ Bons pais de família, hospedeiro (LÉRY, op. cit.).

Figura 48 – Saudação lacrimosa



Fonte: THÉVET apud MÉTRAUX, op. cit., p. 93.

As informações de Cardim (op. cit.) estão na mesma direção das de Léry (op. cit.). Aquele relatou que as mulheres, em prosas trovadas, contavam as coisas que haviam se sucedido com o grupo e sua visão de mundo até aquela hora, os trabalhos que o viajante padecera pelo caminho e outras muitas coisas.

Métraux (op. cit.), ao tratar dessa prática, acrescenta que as mulheres abraçavam o hóspede, colocavam as mãos em seus ombros, pescoço e joelhos, cobrindo os próprios rostos com seus cabelos e, em seguida, na posição de cócoras, punham-se a chorar. Este autor diz que as palavras dirigidas ao viajante eram ao modo de cantilena, ou seja, prosas trovadas.

Os antigos cronistas ficaram intrigados com a aparente ausência de emoção “genuína” desta prática. Para Urban (1988), este choro está mais para uma pura expressão de sociabilidade, diferente do choro fúnebre, que envolve o sentimento de perda.

Analisando as etnografias de Chamorro e Montardo, Stein (2009) apontou que, em contextos xamanísticos guarani no Mato Grosso do Sul, o canto e o choro ritual reativam lembranças que são consideradas tristes, sendo um dos mecanismos centrais de movência coletiva de afetos em tais contextos.

As mães dos meninos que estão prestes a perfurar os lábios para a colocação do *tembetá* realizam um choro ritual, que é “entendido pelos Kaiová como um mecanismo de proteção aos filhos, que de outra maneira poderiam morrer” (CHAMORRO apud STEIN, 2009, p. 88).

Tenho proposto uma reconsideração do pranto ritual⁶⁸, a fim de explorar uma possível dimensão musical deste, porém, não pretendo realizar tal análise neste estudo.

Ritos fúnebres

É preciso diferenciar o ritual fúnebre do pranto ritual. Há uma diferença básica: o pranto ritual, tal qual a saudação lacrimosa, só era praticado pelas mulheres; já no ritual fúnebre, todos os indivíduos deveriam prantear o morto.

Como dito, o ritual fúnebre era praticado por todos os indivíduos, em especial os familiares, os que não o fizessem eram recriminados (CARDIM, op. cit.). Os parentes e vizinhos pranteavam o morto (CARDIM, op. cit.). Se o morto era algum principal de *maloca* ou da aldeia todos o pranteavam e

[...] o principal da aldeia ou o principal dos amigos faz um grande discurso muito comovente, batendo muitas vezes no peito e nas coxas, e então conta as façanhas e proezas do morto, dizendo no fim: “Há quem dele se queixe? Não fez em sua vida o que faz um homem forte e valente?” (ÉVREUX, op. cit., p. 132).

Na rede na qual enterravam o defunto, colocavam seu arco, flechas, clava e o *maracá* com o qual costumava tanger (SOUZA, op. cit.).

⁶⁸ Cf. Urban (op. cit.).

Figura 49 – Ritual fúnebre



Fonte: DE BRY apud MÉTRAUX, op. cit., p. 86.

Segundo Thévet, o luto “pesado” (apud MÉTRAUX, op. cit., p. 106) durava cerca de quatro ou cinco dias, porém o pranto e a lamentação do morto podiam estender-se até três meses (idem).

Os cronistas deixaram informações sobre o canto das mulheres nestes eventos fúnebres:

Berram umas, arrastando a voz: "Morreu quem era tão valente e tantos prisioneiros nos dava a devorar!" E outras replicam no mesmo tom: "Era bom caçador e excelente pescador". E outras acrescentam: "Que bravo matador de *pêros* e *margaiá* era ele, e como nos vingava". E assim, excitando-se mutuamente e se abraçando, não cessam a ladainha de seus louvores enquanto o cadáver estiver presente e dizem por miúdo, tudo o que em vida o defunto praticou. (LÉRY, op. cit., p. 196).

[...] as mulheres exclamam – *Chérémimota-rouére ymen* (esse *ymen* é pronunciado em cerca de quatro ou cinco tons), depois do que suspiram assim: *Eh hé hé hé hé heh*; em seguida: *Éh hé, heh, heh, heh*. E tais prantos e lamentos, se fossem traduzidos em nossa língua, significariam: Ó, aquele a quem tanto amei! (THÉVET apud MÉTRAUX, op. cit., p. 106).

Sobre o canto dos demais parentes Thévet informa que

Os filhos e os demais parentes exclamam, do mesmo modo [ao das mulheres]: Ó, morreu nosso pai e amigo! Era homem de bem, tão valente na guerra! Ele, que dizimou tantos inimigos! Que era tão possante e forte! Que cuidava tão bem dos campos e apanhava tanta caça e tanto peixe para o nosso sustento! Foi-se; não o veremos mais, a não ser depois que morrermos, quando, então, iremos para a sua companhia, para a região da qual falam nossos pajés! (ibid., p. 106 e 107).

As mulheres eram pranteadas por seu marido (caso o tivesse), parentes e vizinhos. Os maridos deixavam o cabelo crescer e tingiam-se de jenipapo, quando se tosquiavam, tornavam a tingirem-se de jenipapo à véspera da festa dos vinhos. Todos então bebiam, dançavam e cantavam as proezas e virtudes da defunta (SOUZA, op. cit.).

Ao que parece, as festas dos vinhos eram a própria celebração em lembrança do morto. Após determinado período,⁶⁹ esposa e filhos do morto organizavam um *cauim*, convidando parentes e amigos para homenagearem a memória do falecido. Um dia antes da cerimônia propriamente dita, a pessoa de luto cortava seus cabelos e cantava por toda uma noite, acompanhada de seus amigos, e no dia seguinte havia a “festa do *cauim*”, onde pranteavam o morto com cantos, danças e jogos, todos bem ornamentados (THÉVET apud MÉTRAUX, op. cit.). Todos bebiam até não poderem mais, dançando e cantando louvores ao defunto ou à defunta (SOUZA, op. cit.).

Ao analisar os relatos históricos, observo a presença de peças vocais nos eventos fúnebres. Não há relatos sobre o uso de instrumentos musicais; contudo, é de se presumir o uso do *maracá* (figura 48), ao menos, ampliando assim a presença musical para peças vocais e voco-instrumentais. Neste contexto, algo a ser destacado é a alta carga pejorativa e eurocêntrica – e não só neste contexto; outro ponto é que os cronistas não consideraram os urros, gritos, e lamentos (CARDIM, op. cit.) como algo musical, mas mesclados com música.

Estudos sobre música indígena nas TBAS demonstram como urros, gritos e berros fazem parte da prática musical (SEEGER, 2015; URBAN, 1988).

Tenho proposto uma reconsideração dos rituais fúnebres relatados pelos antigos cronistas, que por sua “surdez musical” não foram considerados também como práticas musicais, ou, antes, não tiveram sua dimensão musical contemplada. Por exemplo, de acordo com Tugny (2011, p. 43), era impossível dos cronistas entenderem como a música, a guerra e o canibalismo poderiam fazer parte de um mesmo complexo. Assim, seria comum estes cronistas não considerarem aspectos musicais de algumas práticas canibais e/ou guerreiras, além de outras práticas. Entretanto, não pretendo realizar tal análise aqui.

⁶⁹ É difícil precisar este período. Thévet diz que este período era de seis meses, quando a pessoa julgava ter cumprido os deveres em relação ao morto (apud MÉTRAUX, op. cit., p. 109).

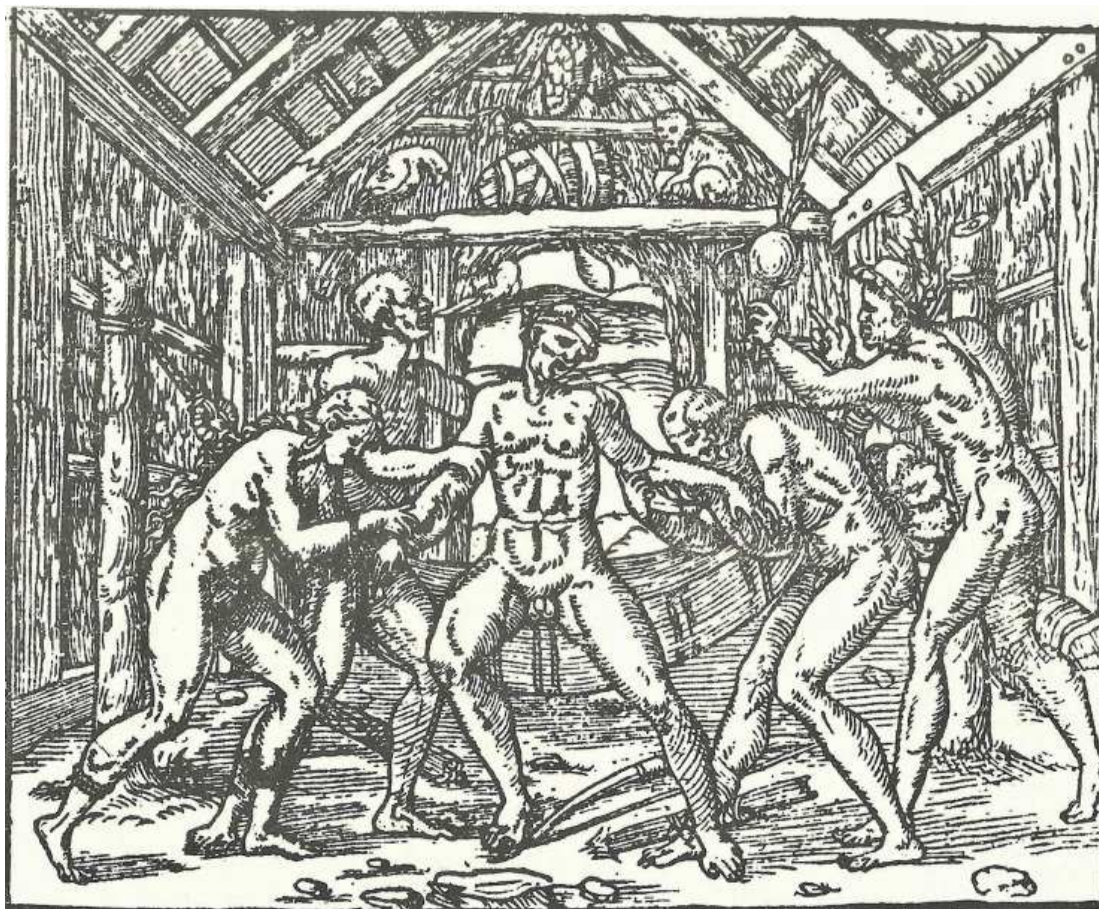
Rituais de cura

Cabia aos pajés o tratamento das doenças, que envolvia uma série de saberes. Chamo à atenção para o sopro do *petum*. Alguns autores têm estudado e apontado para o “poder” do sopro em algumas das sociedades indígenas nas TBAS, como, por exemplo, Piedade (1999), Montardo (2002) e Lacerda (2014).

Embora não sejam mencionados aspectos musicais em tais rituais, a presença dos mesmos era algo bem provável: primeiro, na figura 50 é possível perceber um indivíduo portando um *maracá*; e, segundo, diversos estudos sobre as sociedades indígenas nas TBAS apontam para a presença da música nos eventos xamânicos, sendo a música uma forma de comunicação com os espíritos e deuses “agentes” e/ou “protetores” de doenças (MONTARDO, 2002; PIEDADE, 2004).

Entre os Apapocuva-Guarani (Nhandeva), o *maracá* tem um papel importante, como entre os Tupinambá. É usado em rituais medicinais (*medicine dances*), o xamã (*medicine-man*) deve portar um para estes rituais (*dances*) (IZIKOWITZ, op. cit.).

Figura 50 – Ritual de cura



Fonte: THÉVET, 1558 [1557], p. 88v.

Como dito no capítulo I, todo homem seria um pajé. Montardo (2002) pontua “que todo guarani é um pouco xamã e que o tamanho do repertório [de cantos] é um dos marcadores do grau de iniciação na hierarquia do xamanismo” (ibid., p. 46).

Piedade marca o sopro como “ato essencial nas cosmologias amazônicas, pois é através dele que o xamã efetua sua cura, assim como é através dele que os aerofones são ativados” (1999, p. 109).

Os pajés kamayurá trabalham com sopros, sugações, manipulações e fumo, que atingem a alma do doente e seu malefício (MENEZES BASTOS, 1999).

Montardo alerta para o fato de que a imagem de uma pessoa realizando uma cura quando se fala em xamanismo “não corresponde à ênfase do xamanismo guarani, que recai no ritual coletivo, cotidiano de caráter mais profilático ou de uma cura ampla, que abrange a própria Terra” (2002, p. 30).

Ao relatar algumas das práticas xamânicas guarani, Montardo relata que “em algumas noites, depois das danças, foi executado um canto para cura, entoado pelo xamã ou pelo casal, próximo à cabeça da pessoa doente, alternado com sopros, gestos com as mãos como de tirar algo do corpo, e um discurso de aconselhamento” (ibid., p.121), a cura sendo denominada de *oipeju* (soprar) (ibid., p. 122).

Neste processo de cura citado acima, a xamã cantou por cerca de trinta minutos, tirando com as mãos algo do peito do doente (MONTARDO, ibid.), de forma semelhante como procediam pajés e mulheres tupinambá. Os primeiros sugavam com a boca o mal do enfermo; as mulheres introduziam uma linha de algodão com cerca de dois pés⁷⁰ de comprimento na boca do enfermo, depois chupando a mesma linha com a finalidade de extrair o mal.

Montardo (op. cit.) relaciona mais informações sobre o xamanismo guarani, apontando para um conjunto de canções que são entoadas nos momentos de cura, que como visto, pode ou não ter um “doente”.

Referindo-se à importância dos sentidos no universo xamânico xinguano, Piedade (2004) diz que a audição é fundamental, expressa na musicalidade que envolve estas práticas, como “no papel crucial das rezas e canções xamânicas e no uso do chocalho de pajé, a música constituindo um elemento essencial no exercício da cura xamânica” (ibid., p. 54).

Existe três especialidades de pajé entre os Wauja: *iatamá*, *iakapá* e *pukaiiekeho*. “Ser *iatamá* é a condição básica de fumador eleito por *apapaatai* [entes espirituais]; *iakapá* é um

⁷⁰ 1ft [pé] possui cerca de 30 cm.

iatamá que escolheu se desenvolver nas artes xamânicas e se tornou pajé visionário; e *pukaiiekeho* é um *iatamá* que aprendeu os cantos do *pukai*” (PIEDADE, op. cit., p. 63).

No *pukai*, a forma mais radical do xamanismo entre os Wauja, os pajés donos de *pukai*, os *pukaiiekeho* (“*pukai*” + “*do*”), são os únicos “que sabem cantar os cantos que podem salvar o doente grave, e, portanto são donos-dos-cantos de *pukai*” (PIEDADE, op. cit., p. 65). “Uma vez restabelecida a integridade alma-corpo, pode ser realizada a tarefa do *iakapá*, que é sugar a doença para fora do corpo do doente através do sopro-reza-canto e da fumaça do tabaco” (idem), processo semelhante ao realizado pelos xamãs guarani e tupinambá.

Isso não ocorre em todas as sociedades indígenas. Entre os Kisêdjê, o objetivo das *sangere*, invocações, é produzir um efeito no corpo de outra pessoa (SEEGGER, 2015). Para Seeger (ibid.) as invocações seriam um tipo de canto, entretanto os nativos não aceitam essa designação, dizem que invocações são diferentes de cantos. Anteriormente, Seeger (apud SEEGGER, 2015) se referiu às *sangere* como “cânticos de cura”, entretanto, acredita que “invocações” seja o termo que melhor caracteriza essa performance.

Nessas práticas, invoca-se algo que os humanos não possuem tal “atributo” ou “habilidade”, que pode ser de animais e vegetais diversos, sendo soprada e cantada no corpo do paciente. Esse “atributo” ou essa “habilidade” é injetada pelo sopro, suprimindo fraquezas ou fortalecendo tendências (idem).

Assim, no caso dos Kisêdjê, o que a um olhar que desprezasse as categorias nativas trataria como xamanismo e música ou vice-versa, na verdade possui diferenciações sutis.

2.5. Cotidiano

Estou tratando como práticas musicais cotidianas, aquelas do dia-a-dia da comunidade, que não estão inseridas em algum ritual ou cerimônia específica. Como apontado neste capítulo, práticas femininas e infantis tendiam a serem ignoradas pelos estudos das diversas áreas do conhecimento, as sociedades indígenas sendo vistas excessivamente pela perspectiva masculina. Assim, tratarei do cotidiano feminino e infantil, realizando comparações com sociedades indígenas contemporâneas.

Universo infantil

Para Stein (2013) a consideração das crianças indígenas como agentes de suas realidades socioculturais é algo recente nos estudos brasileiros, em estudos etnomusicológicos

posso citar Dallanhol (2002), Montardo (2002) e Stein (2009). Entre os Mbyá-Guarani, a presença das *kyringüé*, crianças nas aldeias é condição importante “no processo de produção da pessoa Mbyá e na manutenção das relações cósmicas, na medida em que significam a garantia e qualificação da comunicação dos humanos entre si e com as divindades” (idem, 2009, p. 127).

Nos grupos musicais Mbyá-Guarani, as *kyringüé* desempenham um papel ativo, cantando, dançando e tocando instrumentos musicais (ibid.).

Para Stein (2009), o conhecimento de *mboraí* (cantos sagrados) performatizados na *opy* (casa cerimonial) pelas *kyringüé*, evidencia a participação destas nos rituais xamanísticos. Determinados *mboraí* são especificamente performatizados em rituais na *opy*, cujo conhecimento pelas crianças evidencia sua participação frequente nos rituais xamanísticos (STEIN, 2009).

Segundo Oliveira, as *kyringüé* de M’Biguaçu, participam ativamente das atividades religiosas que acontecem na aldeia, nas quais “realizam [as *kyringüé*] elaborações significativas a respeito das mesmas” (2005, p. 81), sendo que, “a presença destas é importante, pois delas se retira força visto que são ‘puras e sagradas’” (ibid., p. 80).

Entre os Tupinambá, as danças e os cantos executados pelas crianças (*Kunummy-miry* e *Kugnatin-miry*) eram os mesmos dos adultos. Eram aprendidos desde cedo, ensinados pelos próprios pais. Assim, as crianças, nos grupos infantis, viviam as situações da sociocosmologia do grupo.

Segundo Cardim (op. cit.), os meninos tinham seus folguedos variados e graciosos, nos quais também imitavam diversas espécies de pássaros. Cardim marca os “meninos”, porém não podemos descartar que o mesmo ocorresse no sexo paralelo.

Stein (2009) marca como diferentes práticas musicais faziam parte do universo adulto e infantil concomitantemente. Alguns dos *nheovangá mborái* (cantos de brincar) eram exclusivamente de meninos ou meninas, porém, ambos “soavam no registro do xamanismo, ensinando às crianças disposições a cumprirem seus papéis como homens e mulheres participantes dos rituais que estão na base do modo de ser Guarani” (idem, ibid., p. 65).

Nas brincadeiras coletivas das crianças Mbyá-Guarani, as *nheovangá*, as *kyringüé* também cantam (STEIN, 2009). Dallanhol (op. cit.) e Montardo (op. cit.) apontam como as crianças participavam de diversos rituais entre os Guarani, seja cantando ou dançando.

As *kyringüé* são “socializadas musicalmente dentro dos princípios sociocosmológicos da cultura Mbyá, incorporando regras mesmo, ao brincar e infringi-las” (STEIN, 2013, p. 39), assim como parecia acontecer com as crianças tupinambá.

Universo feminino

A ênfase que os cronistas deram aos valores masculinos silenciou algumas das práticas femininas, e quando tais práticas são relatadas, aparecem hierarquicamente inferiores em relação às práticas masculinas⁷¹.

Estudos etnomusicológicos têm abordado a questão da estratificação sexual, concordando que há uma relação complementar entre o universo masculino e feminino (MENEZES BASTOS, 1999; 2013; MONTARDO, 2002; PIEDADE, 2004; MELLO, 2005; LACERDA, 2014).

Os principais relatos sobre práticas musicais femininas estão relacionadas com o ritual antropofágico. Assim, trato aqui de um episódio singular das mulheres Tupinambá, qual seja, a caça de formigas-voadoras através do canto. Évreux (op. cit.) relata que jovens mulheres punham-se sentadas à entrada dos formigueiros e entoavam um canto, convidando as formigas a saírem. A tradução do canto foi feita pelo intérprete de Évreux: “Vinde, minha amiga, vinde ver a mulher formosa, ela vos dará avelãs” (op. cit., p. 180). Esse canto era repetido enquanto as formigas saíam, sendo capturadas, tendo asas e pés retirados. Évreux informa ainda que quando eram duas as mulheres, estas revezavam no canto, mas as formigas que saíam eram daquela que cantava.

Coletivo

Um dos poucos, talvez o único exemplo de prática musical coletiva no cotidiano registrado pelos antigos cronistas, seja o mutirão. Évreux (op. cit.) informa que quando encontravam alguma dificuldade, riam, cantavam e gritavam para se animarem reciprocamente.

Neste contexto de mutirão, Évreux relata como os Tupinambá cantavam no momento da *cauinagem* executando o *maracá*: “Oh! O vinho, o bom vinho, nunca igual; oh! O vinho, o bom vinho, nós o beberemos a fartar; oh! O vinho, o bom vinho, nele não acharemos preguiça”⁷² (op. cit., p. 42 e 43). As canções eram com estes versos ou semelhantes (idem). Este relato refere-se a um contexto bem específico, mas não descarto que tal prática musical ocorresse de forma semelhante em outros momentos de *cauinagem*.

⁷¹ Cf. Severiano, 2015b.

⁷² Essa “preguiça” refere-se à própria bebida fermentada, quando esta não era forte o suficiente para embriagar. Cf. Évreux, 2007, p. 43.

O canto era muito presente no cotidiano dos Tupinambá, por diversos motivos. Cardim diz que era confuso o ambiente dentro das *malocas*: “parece a casa um inferno ou labirinto, uns cantam, outros choram, outros fazem farinhas e vinhos, etc. [...]” (op. cit., p. 272).

Os senhores da fala e os bons músicos

Os cronistas relataram hierarquicamente os senhores da fala e os bons músicos. Tal hierarquia vem sendo reproduzida por alguns setores acadêmicos. Ser um bom músico na sociedade tupinambá já é um problema que demandaria um estudo bem detalhado e cuidadoso, impossível de ser feito aqui por questões de espaço. Mas sobre essas duas figuras algo me inquieta: haveria uma oposição hierárquica, ou foi mais um dos complexos que os cronistas não compreenderam e interpretaram equivocadamente? A “eloquência”, expressa pelo bom uso das palavras, seria o fator determinante para um indivíduo ser considerado senhor da fala e na mesma direção bom músico?

Entre os Kisêdjê, a *kapere kahrire*, a fala triste, é restrita aos homens de maior prestígio, o orador recorrendo ao passado para legitimar o presente e para legitimar sua fala e o resultado que essa fala almejava (SEEGGER, 2015). Embora possam ser identificados elementos musicais nessa prática, pois a música dos Kisêdjê é exclusivamente vocal e intimamente relaciona com as formas de falar, ela não é considerada como música pelos Kisêdjê (SEEGGER, 1980; 2015).

Outra pergunta que fica é sobre a livre circulação dos músicos em territórios hostis: “entre este gentio são os músicos mui estimados, e, por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal” (SOUZA, op. cit., p. 316).

Segundo Viveiros de Castro (2002), Hélène Clastres interpreta tal imunidade como se aplicando exclusivamente aos grandes pajés, “conforme sua teoria da extraterritorialidade destes personagens [*caraibas* e senhores da fala]” (VIVEIROS DE CASTRO, *ibid.*, p. 210). Para este autor, tal interpretação não se sustenta, pois os relatos apontam “para o valor geral que a música e o discurso tinham na sociedade tupinambá” (*idem*). No entanto, alguns estudos etnomusicológicos apontam para os pajés como sendo os músicos por excelência em algumas sociedades indígenas nas TBAS. Évreux (apud FERNANDES, 1989) relata que, entre os Tupinambá, os maiores músicos eram justamente os pajés.

Ainda não tenho uma proposta de resposta para tais perguntas, estas ficando para estudo futuro.

Neste capítulo busquei apresentar os diversos contextos musicais dos Tupinambá descritos nos relatos históricos consultados. Obviamente, tratar de todos os contextos seria impossível para este trabalho, por questões de espaço e tempo; no entanto, o que aqui está apresentado oferece um quadro da música na sociedade tupinambá.

O diálogo realizado com diversos estudos, de diferentes sociedades indígenas, pretendeu auxiliar a compreensão dos Tupinambá, contribuindo também para a compreensão da música indígena nas TBAS.

No próximo capítulo realizarei a análise da transmissão musical, como ela ocorria e quais seus aspectos nesses diversos contextos aqui apresentados.

Capítulo 3 – ASPECTOS DA TRANSMISSÃO MUSICAL DOS TUPINAMBÁ

Neste capítulo pretendo analisar os contextos musicais, apresentados no capítulo anterior, buscando compreender como ocorriam os processos de transmissão musical. Para isto recorro aos pressupostos apresentados na introdução, no curso deste trabalho e outros a serem apresentados neste capítulo.

3.1. Aprendizagem, observação e imitação

Abro este capítulo realizando um breve apanhado de algumas perspectivas usualmente adotadas nos estudos etnomusicológicos que tratam da transmissão musical entre as sociedades indígenas nas TBAS. Busquei algumas das perspectivas que se relacionam com o que tenho proposto neste estudo. Em alguns momentos tais perspectivas podem parecer impossíveis de se relacionar, mas, a meu ver, essas não se excluem, elas se relacionam e/ou se completam.

É usual o emprego de termos como “aprendizagem”, “observação” e “imitação” nos estudos etnomusicológicos que abordam processos de educação em contextos diferenciados. Geralmente a categoria “aprender-ensinar” não pertence às categorias nativas das sociedades indígenas nas TBAS, mas são introduzidas pelos pesquisadores com o objetivo de possibilitar os estudos, como no caso de Dallanhol (2002).

Sobre a aprendizagem de cantos e danças pelas crianças Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos – SC é recorrente nas falas dos colaboradores de Dallanhol (op. cit.) expressões como aprender “vendo e fazendo” e “aprender sozinho”.

A autora passou a entender estas falas ao observar que “a criança mbyá-guarani do Morro dos Cavalos é introduzida no aprendizado musical através das seções de canto-reza a que assiste e/ou de que participa” (DALLANHOL, 2002, p. 102), e que “o aprendizado musical entre os mbyá do Morro dos Cavalos está imbricado aos seus rituais e crenças” (ibid., p. 103), “observando o comportamento dos demais membros do grupo, sejam eles adultos ou crianças” (ibid., p. 125).

Entre as populações ribeirinhas do baixo Rio Tapajós⁷³, Medaets diz que nas práticas de aprendizagem não se escuta “vem aqui que eu te explico”, “é errando que se aprende” ou

⁷³ Grupos não indígenas.

“continue tentando que você vai conseguir” (2011, p. 12), sendo recorrentes falas como “aprender sozinho”. Para Medaets a aprendizagem ocorre pela observação: “na verdade se é observando que se aprende, observar depende mais de uma postura ativa do ‘aprendente’ e menos da ação didática do ‘ensinante’” (2011, p. 8), “do lado dos aprendizes, observa-se muito e bem. E pergunta-se pouco. Do lado dos ‘mestres’⁷⁴ preocupa-se menos em explicar e mais em fazer. E fazer bem feito” (idem).

Assim como no baixo Tapajós, onde “em nenhum momento seja explicitado alguma intenção educativa, [...] [fica] evidente a presença de uma dimensão de aprendizagem” (MEDAETS, 2011, p. 4), e como entre os Mbyá não seja mencionado nenhuma intenção pedagógica nos rituais que assistem e/ou participam, essa dimensão ali está, como observou Dallanhol (op. cit., loc. cit.).

Entre os Apinayé “o processo de aprendizagem se centra [...] na vivência prática do ouvir atentamente, do observar e do tentar fazer várias vezes, repetindo o processo até a perfeição” (RODRIGUES, 2015, p. 191). Rodrigues (op. cit.) identifica cinco fases no processo de ensino-aprendizagem de confecção de instrumentos musicais, tanto por parte do instrutor, quanto do aprendiz.

Do aprendiz:

interesse em aprender a confeccionar o objeto; **observação** detalhada de como se confecciona o objeto musical; **participação** na confecção do objeto, tentando imitar o mestre; **experimentação**, tentando reproduzir todo o processo de confecção ele mesmo; e **repetição**, onde a prática começa a dar lugar a uma perfeição no fazer (RODRIGUES, 2015, p. 192, grifos do autor).

Do instrutor:

deixar ver fazer, dando espaço à observação; **demonstração**, onde o instrutor explica como fazer; **deixar experimentar**, quando o instrutor observa, orienta, corrige e adverte o aprendiz; e **aprimoramento**, interferindo e fazendo repetir a confecção dos instrumentos musicais para que este saiam perfeitos etnicamente (idem, grifos do autor).

É recorrente nos estudos sobre a música das sociedades indígenas nas TBAS o termo “imitação”. Alguns setores acadêmicos possuem reservas em relação a este termo. Esta reserva apenas se justifica se o uso do termo apontar para uma ação desprovida de intencionalidade, realizada sem reflexão, sem que haja diversas formas de apropriação e reapropriação.

⁷⁴ Quem sabe fazer, quem domina uma determinada atividade, geralmente um adulto.

Entre os Kamayurá, o termo “imitação” aparece na fala de Tarakuay, colaborador de Menezes Bastos, que disse que os aprendizes aprendem a executar *yaku’i*, aerofone tipo flauta, “só imitando” (1999, p. 152). Ainda segundo Tarakuay, o “mestre de música dá o começo (*ipy*), aí dois que não sabem ainda (*inamiépy*, ‘aprendizes’) aprendem; vão repetindo o mestre” (ibid., p. 153). Mais adiante, Menezes Bastos observou “que a noção de ‘aprender’ tem aqui os sentidos tanto de ‘estar a ser ensinado’ (‘ser aprendiz’) [...]” (ibid., p. 181).

A compreensão que tenho neste contexto específico é de que imitar e repetir, estão estritamente ligadas à noção de aprender; o mestre ao ser modelo para a imitação está ensinando, e os aprendizes ao imitarem e repetirem a execução do mestre estão aprendendo.

Dallanhol, através de sua revisão bibliográfica e observações *in loco*, diz que foi possível “superar o ‘senso comum’ de que os processos de ensino/aprendizagem nas sociedades indígenas acontecem somente através do ‘aprender fazendo’, ou seja, da imitação pelas crianças e jovens do comportamento e atitudes do adulto” (2002, p. 117).

A compreensão desta autora de “aprender fazendo” seria de uma ação desprovida de intencionalidade, onde não houvesse criações e recriações dos saberes tradicionais, uma mera imitação, uma reprodução mecânica. Assim, a questão seria apenas de uso de termos.

Ações não podem ser imitadas, no sentido de serem realizadas tal qual um determinado modelo que em algum momento foi estandardizado. Há sempre intenções e circunstâncias únicas; por mais que se busque, elas nunca serão iguais.

Ao tratar das cerimônias dos Kisêdjê, Seeger (2015) fala como estas não consistiam em uma simples obediência estrita a certo conjunto de regras fixas, nestas cerimônias os agentes são conscientes.

Assim, aqui neste trabalho, o uso de termos como “aprender fazendo” e/ou “imitação” não implica em ausência de intencionalidade e reflexão dos indivíduos.

3.1.1. As crianças tupinambá

Cardim (op. cit.) relata que os pais ensinavam seus filhos a cantarem e a dançarem desde muito cedo. Como era a partir da fase *kunumy-miry* e *kugnatin-miry* que começavam as grandes distinções de sexo – os meninos com grupos masculinos da mesma faixa etária e os pais, e as meninas com grupos femininos da mesma faixa etária e suas mães –, é provável que houvesse (não exclusivamente) uma transmissão musical baseada no sexo e idade, conforme a divisão do trabalho. Teríamos os pais ensinando os filhos e as mães ensinando as filhas.

Dallanhol (op. cit.) pretendeu evidenciar que o processo de ensino e aprendizagem de música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos teria início antes mesmo do nascimento dos indivíduos, continuando na prática diária do fazer musical.

Entre os Kamayurá “a transmissão musical [...] é francamente linear, hipótese, depois, amplamente confirmada, apenas com uma modificação: além de linear, a transmissão é paralela” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 217). Segundo Menezes Bastos (1999) a transmissão musical entre os Kamayurá também começava bem cedo, em termos lineares. “A transmissão linear-paralela é, então, a grande mola da educação musical dos Kamayurá [...]” (ibid., p. 219).

Sobre esta transmissão linear. Existe estágios de aprendizado, e espera-se que os aprendizes correspondam às expectativas (MENEZES BASTOS, 1999). Por exemplo, o aerofone tipo flauta de pã, *Zawirare*, é considerado instrumento de aprender (idem). Já sobre a transmissão paralela se dá pela transmissão de saberes baseadas no sexo (idem).

Dallanhol questionou seu colaborador, Artur Benite, líder ritual Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos, sobre como as crianças aprendiam a cantar e teve como resposta que cada “criança aprende com o próprio pai” (2002, p. 86).

Segundo Fernandes “o pai se tornava o modelo do filho (*kunumy*) e seu mestre por excelência adestrando-o e preparando-o para a vida de adulto” (1989, p. 227) e, “como os pais em relação aos filhos, as mães tornavam-se ao mesmo tempo mestras e modelos das filhas [*kugnatin*]” (idem), ou seja, uma transmissão paralela entre os Tupinambá.

É por volta dos sete anos de idade que os meninos Tikmu’um são levados para o *kuxex*⁷⁵ para um longo período de iniciação, onde aprendem conhecimentos sobre caça e cantos (TUGNY, op. cit.).

Fernandes diz que os mais adultos envolviam os mais jovens em

suas atividades ou estimulavam a reprodução de situações análogas entre as crianças, promovendo dessa forma sua iniciação antecipada nas atitudes, nos comportamentos e nos valores incorporados à herança sociocultural (1976, p. 73).

Os meninos “compartilhavam de folguedos em grupos de companheiros, nos quais reproduziam situações de existência tribal e se iniciavam na aprendizagem de cantos e danças dos adultos, ensinados pelos pais” (ibid., p. 74), imitavam também muitos pássaros (CARDIM, op. cit.). Não podemos descartar que o mesmo acontecia as meninas e suas mães.

⁷⁵ Geralmente traduzido como “casa de religião” (TUGNY, 2011, p. XVIII).

Entre os Mbyá-Guarani os cantos de brincar são chamados de *nheovangá mborái* (STEIN, 2009). Stein fala de um canto específico “*Ero tori*”, que lhe foi relatado pelos seus colaboradores:

um canto “dos antigos”, que, no contexto das práticas sociais cotidianas, pode ser cantado por meninos, meninas e adultos, mas que remete a uma situação ritual feminina, em que, portanto, o estilo coletivo participatório de fazer música deve orientar a performance (2009, p. 205).

Segundo Stein esta “música enquanto prática social [...] envolve brincar, ensinar e evocar as divindades” (2009, p. 206). Para Stein “o riso e o jogo ensinam” (ibid., p. 263).

Stein fala dos *mitã mongueá*, “uma prática sonoro-expressiva Mbyá pela qual bebês ou crianças pequenas e seus familiares se relacionam com a intenção de que as crianças durmam” (2009, p. 241). Já entre os Kisêdjê, Seeger (2015) informou não haver cantos de trabalho, brincar, ninar, ou semelhantes; as práticas musicais tinham uma finalidade cerimonial.

Stein observou a existência de cantos exclusivos de meninos, de meninas e cantos comuns a ambos os sexos (2009, p. 197), havendo, no entanto, relação dialógica entre os gêneros (ibid., p. 270). A autora diz que “é importante frisar que a proposição que faço neste trabalho de gêneros musicais distintos se baseia principalmente na descrição dos contextos de performance” (ibid., p. 274).

Stein fala ainda da impossibilidade de classificar determinadas músicas Mbyá como sendo repertório exclusivo de crianças, pois não havia “unanimidade entre meus interlocutores sobre a possibilidade de uma separação entre as práticas musicais adultas e as das crianças” (ibid., p. 203).

No entanto, a própria autora faz referência a diversos estudos que falam de canto de crianças, canções de crianças, brincadeiras e cantigas infantis e canções das crianças que brincam (ibid., p. 204 e 205).

O fato de existirem cantos masculinos e femininos é observável em grande parte das sociedades indígenas nas TBAS, não estando limitado à fase das crianças, mas é algo que se verifica em todas as faixas etárias. No caso dos Tupinambá, como contido nas fontes, é possível observar cantos femininos, canto masculinos e cantos comuns a ambos.

Assim, quando os cronistas relataram práticas musicais dos meninos e das meninas, é provável que estivessem se referindo a uma situação específica, deixando de relatar como aconteceria no sexo paralelo.

Para Fernandes, os grupos infantis tinham por finalidade o adestramento das crianças, pois “colocavam-nos concretamente em situações reais, copiadas ou extraídas da vida dos

adultos” (1989, p. 247). Os meninos, através de atividades que necessitavam pontaria, como caça e pesca; as meninas, em atividades domésticas de realização feminina, e ambos os sexos em cantos e danças, onde, segundo Fernandes (ibid.), as crianças eram postas em situações existenciais da sociedade.

Talvez não fosse tanto o caso da finalidade destes grupos ser o adestramento. Os grupos poderiam ter finalidade de vivência sociocultural, ali também se processando o adestramento. Acredito também que este universo infantil seria tão parte da sociedade quanto os demais. O que estou propondo é um deslocar do olhar das atividades infantis apenas com a finalidade de adestramento e como uma miniatura, uma simulação do universo adulto.

Medaets (op. cit.) comenta que, embora houvesse uma dimensão educativa na participação das crianças no trabalho cotidiano dos grupos ribeirinhos do baixo Tapajós, a finalidade maior não seria a aprendizagem, mas o sucesso da realização da atividade. Penso que ocorreria algo semelhante nos grupos infantis tupinambá, a aprendizagem acontecia, mas não seria a finalidade maior.

Para Stein (2009), quando as crianças mbyá cantam, brincam, dançam e tocam instrumentos musicais, estão interagindo com os demais membros do grupo e com as alteridades do cosmos através de músicas, verbalizações e brincadeiras. Este processo é contínuo dos Mbyá se constituírem como pessoa (idem).

Vejo nesta constatação de Stein (op. cit.) que entre os Mbyá, as brincadeiras infantis estariam para muito além da recreação e do adestramento, o que poderia ser o caso entre os Tupinambá.

Stein vê na fala do pajé Mbyá-Guarani Verá Miri (FONSECA apud STEIN, 2009) “uma concepção de brincar muito outra, integradora de gerações e funções sociais, compreendido como ensinamento, tratamento, fortalecimento, evocação da lembrança, vivência da alegria e ritualização de responsabilidades futuras” (2009, p. 217).

Stein (2009) revelou que, ao realizar sua pesquisa de campo, esperava encontrar entre as crianças Mbyá-Guarani um repertório sonoro e lúdico alternativo ao dos adultos. Entretanto, a autora percebeu que, na maioria dos casos observados, as práticas performáticas sonoras e lúdicas das crianças pareciam estar vinculadas à sociocosmologia do grupo e que não ocorriam preferencialmente entre as crianças.

Não seria também o caso das situações vivenciadas pelas crianças tupinambá serem extraídas do mundo adulto, como propôs Fernandes (1989), mas, antes, as situações do mundo infantil eram tão vinculadas à sociocosmologia da sociedade, quanto as do mundo adulto.

A prática musical infantil tupinambá não se daria exclusivamente através dos grupos infantis, mas na vivência dos rituais e cotidiano da sociedade: nas figuras utilizadas neste estudo, é possível observar a representação de crianças nos diversos eventos sociais.

Segundo Stein, através dos *kyringüé mborái* (canto das crianças) os adultos Mbyá “interagem com seus filhos e crianças afetivamente próximas, trocam afetos e ensinam atitudes sociais” (2009, p. 270). Penso haver uma transmissão musical nessa interação.

Stein fala sobre uma aprendizagem que se daria através do fazer:

as crianças viviam sua musicalidade principalmente em contextos integracionais, o que condiz com as formas de sociabilidade predominantes entre os Mbyá-Guarani e reflete a intensidade com que investem na educação dos filhos, baseada nos princípios do cuidado, da autonomia e da **aprendizagem no fazer** (STEIN, 2009, p. 23 e 22, grifos meus).

Menezes Bastos observou que entre os Kamayurá a educação musical começava bem cedo, de duas maneiras: formal e/ou participacional (1999, p. 218). Refere-se à formal como aquela que acontecia somente entre os indivíduos do sexo masculino; já a participacional, como a que ocorria em ambos os sexos.

Esta última se efetivava na participação do aprendiz nas atividades rituais. Menezes Bastos pontua ainda que “o modelo de imitação dos adultos pelos meninos e jovens é um fato de alta pertinência Kamayurá, constante em todos os domínios didático-pedagógicos” (idem).

Assim, do que é possível saber da prática musical das crianças tupinambá, posso pontuar que tais práticas musicais, ou, para ser mais abrangente, que seu repertório sonoro e lúdico (STEIN, op. cit., loc. cit.), estavam ligados à sociocosmologia do grupo.

A partir de Fernandes (1989), é possível pensar que as práticas musicais infantis colocavam as crianças em situações reais e existenciais da comunidade, mas penso de outra forma: tais práticas faziam parte das situações existenciais da comunidade e da sociocosmologia dos Tupinambá, não sendo em nada inferior, ou de menor importância que outras práticas musicais.

Ainda tratando das crianças tupinambá, realizo uma aproximação com a literatura etnomusicológica que visualiza estas crianças como fonte de conhecimento.

Estudos sobre a música dos grupos Guarani apontam para as crianças/novas gerações como fonte de conhecimento. Marcelo Kuaray, um dos colaboradores de Stein (2009) diz que à medida que os Mbyá têm filhos, aumentam suas possibilidades de se comunicarem com Nhanderú (principal divindade Mbyá-Guarani). Marcelo Kuaray, “recebeu” um canto em sonho de Nhanderú por já ter filhos.

Vherá Poty, outro colaborador de Stein, diz que os filhos produzem diversas transformações nos pais, tornando-os

mais maduros e capazes de compreender e expressar *mborayú* (reciprocidade, o amor maior), *nhembojeroviá* (o respeito profundo, a sabedoria de como se comunicar com a natureza), *pyaguaxú* (coragem) e adquirir *kuaá* (sabedoria) (STEIN, 2009, p. 127).

Guilherme Werá Mirim, também colaborador de Stein,

considera que, por sua pureza, pela beleza desprovida de vaidade que lhes é própria, as crianças são capazes de atingir a emoção e gerar contentamento nos ouvintes, humanos e não-humanos, seja na *opy*, seja nas performances dos grupos de cantos e danças (idem).

As crianças ao cantarem, rirem e brincarem trariam alegria aos adultos e às divindades (STEIN, *ibid.*).

O estudo de Stein (2009), todo ele, mostra como as crianças Mbyá-Guarani são agenciadoras de sua própria realidade, no processo de produção da pessoa Mbyá e na manutenção das relações cósmicas deste grupo.

Marcelo Kuaray fala sobre o aprendizado dos adultos com as crianças:

E as crianças têm mais sabedoria que os adultos, né. Os adultos têm próprios seus pensamentos, têm própria visão, e o que a visão manda, a gente faz. Agora, as crianças sabem mais que nós, né. Sabem mais, o que vai acontecer no ano que vem, o que vai acontecer esse ano, o que vai acontecer daqui a pouco. Eles sabem, mas só que a gente não percebe isso. E tu convivendo mais com as crianças, tu vai sentir que aquela força que tu recebeu, não de ti, é sobre as crianças, sobre os anjos das crianças⁷⁶ (STEIN, 2009, p. 245).

Dallanhol (2002) aponta como as novas gerações Mbyá-Guarani assimilam os conhecimentos tradicionais, mas ao mesmo tempo, “também cria[m] novos saberes que são incorporados aos já existentes” (*ibid.*, p. 117).

Neste sentido, sugiro que entre os Tupinambá pudesse ocorrer algo semelhante. Infelizmente as fontes consultadas para este estudo não permitem esta aproximação. Assim mesmo, realizo tal aproximação para fugir da linearidade da transmissão de conhecimentos pensada apenas em uma única direção: dos mais velhos para os mais novos. Tal aproximação visa fugir também da lógica onde os mais novos, especialmente as crianças, são tratados como desprovidos de intencionalidade no processo de transmissão de conhecimentos.

⁷⁶ O “anjo das crianças” seria “a porção constitutiva da interioridade da pessoa de origem divina, correspondendo ao aspecto mais qualificado do ser humano em termos de disposição ao amor, comunicabilidade e sabedoria” (STEIN, 2009, p. 245).

3.1.2. Os velhos tupinambá

Ao pesquisar o *status* dos velhos nas sociedades nas TBAS na década de 1970, Seeger (1980) mostrou-se surpreso com o pouco conhecimento e a escassez publicações sobre o assunto. Tal cenário pode ter mudando consideravelmente desde esta constatação. Ao tratar de saberes nestas sociedades, considero ser indispensável abordar esta faixa etária.

Dallanhol aponta que

há consenso entre os autores de que a transmissão dos saberes indígenas se realiza por via oral, no convívio diário entre as gerações, e os mais velhos destacam-se por serem portadores dos conhecimentos das técnicas e das tradições tribais (2002, p. 115).

Entre os Tupinambá, o trabalho para os *thuyaue* (homens velhos) era facultativo, no entanto, trabalhavam espontaneamente conforme suas forças. Faziam isso por tradição, para servirem de exemplo para os mais novos (FERNANDES, 1989); iniciavam os cantos – alguns destes cantos, pelo menos – começando com uma forte e grave, conforme informa Évreux (op. cit.). Eram as *uainuy* (mulheres velhas) que começavam o choro e lamentações (ÉVREUX, op. cit.) e “eram elas as mestras das moças, transmitindo-lhes os conhecimentos e as técnicas tribais femininas” (FERNANDES, *ibid.*, p. 242).

Entre os Mbyá as belas palavras, rezas, narrativas e cantos que são associadas à sabedoria dos mais velhos colaboram na transmissão oral da sociocosmologia do grupo para as novas gerações, e isto em diferentes contextos do cotidiano (STEIN, 2009, p. 267).

Ao discutir aspectos do discurso público dos Kisêdjê, Seeger (2015) aponta para uma relação entre idade dos indivíduos e tamanho das frases: “quanto mais jovem o intérprete, mais curtas as frases [do discurso]. Quanto mais velho, mais sábio e mais público o intérprete, maiores as frases” (*ibid.*, p. 109 e 110). A observação de Seeger revela dois pontos: os velhos, por terem maior conhecimento e maior vivência desta prática, apresentam frases maiores, o que não acontece com os mais jovens que por estarem se iniciando nesta prática e possuírem um nível de conhecimento limitado em relação ao dos velhos, apresentam frases curtas.

É preciso considerar também que os próprios Kisêdjê diziam que o discurso público só competia aos mais velhos, o que indicaria mais que uma simples relação de vivência com o tamanho das frases (SEEGGER, 2015). No entanto, o próprio Seeger observou que havia uma relação entre a idade e o conhecimento com o tamanho das frases. Os colaboradores de Tugny (op. cit.) disseram que os jovens Tikmu’um possuem pouco conhecimento para traduzir cantos.

A instrução que se dá a partir dos velhos também é algo comum nas sociedades indígenas nas TBAS. Entre os Kisêdjê o indivíduo que escutassem as falas dos mais velhos se comportariam conforme a tradição da sociedade (SEEGGER, 2015).

Um conjunto onomástico sem nenhum adulto sai de uma casa. Seu integrante mais velho tem cerca de dez anos. Duas mulheres velhas, avós dos meninos, os ajudam, indicando onde girar e voltar-se para a casa e instruindo-se sobre quando prosseguir e cantar no pátio (SEEGGER, *ibid.*, p. 219).

Nesta passagem fica claro que os jovens não possuíam conhecimento e vivência suficiente para as cerimônias, foi necessário o auxílio das mulheres. Conforme os jovens aumentassem sua vivência e conseqüentemente o conhecimento da cerimônia, tal auxílio não mais se faria necessário. Mesmo sendo mulheres e a cerimônia masculina, por serem bem mais velhas, as mulheres possuíam um conhecimento sobre esta cerimônia que os jovens do sexo masculino ainda não possuíam.

No entanto, ser velho na sociedade tupinambá não significaria ser portador de conhecimentos cerimoniais.

Fernandes já havia alertado para não se pensar a sociedade tupinambá como uma sociedade na qual “da criança ao adulto ou ao velho chegar-se-ia fatalmente a produtos estereotipados, através de mecanismos exteriores simples de modelação estandardizada do caráter dos seres humanos” (1976, p. 71). Participar das cerimônias e envelhecer não seria um simples sinônimo de adquirir conhecimentos.

Os homens kisêdjê fabricavam suas próprias máscaras cerimoniais. No entanto, não eram todos que sabiam confeccioná-las, alguns apenas colhiam o material necessário à confecção, palmas de buriti, e pediam aos homens que sabiam para confeccioná-las (SEEGGER, 2015).

Segundo Seeger (2015), durante a performance coletiva dos homens Kisêdjê, aconteciam erros, por parte dos homens mais novos, mas também os homens velhos cometiam erros durante a performance. Entre os Kisêdjê era o especialista ritual quem costumeiramente liderava a prática dos cantos em uníssono (SEEGGER, 2015).

Estes dois exemplos dos Kisêdjê refletem bem o que estou argumentando: a relação velho e conhecimento não seria mecânica.

Uma das posições de Fernandes que mais geram polêmicas é a de que a sociedade tupinambá seria igualitária e sem hierarquias:

todos podiam aprender algo em qualquer tipo de relação social, o que convertia qualquer indivíduo em agente da educação tribal e projetava os papéis de “adestrador” ou de “mestre” em todas as posições da estrutura social (1986, p. 72).

A leitura que tenho das obras de Fernandes me leva a entender que os mais velhos possuíam um conhecimento maior, mas isso não quer dizer que estes não poderiam aprender algo com os mais novos. Haveria uma mútua instrução entre os indivíduos da mesma faixa etárias, além dos indivíduos jovens compartilharem conhecimentos com os mais jovens.

Tal processo pode ser verificado em outros estudos. De acordo com Grupioni

embora os pais sejam os responsáveis mais diretos pela criação dos filhos, o processo mais amplo de socialização, de transformar as crianças em completos membros de sua sociedade, é efetuado também pelos parentes mais próximos e até pela comunidade inteira. Tios, tias, avós, avôs e irmãos mais velhos participam ativamente deste processo (apud RODRIGUES, 2015, p. 178).

Segundo Stein, muitas crianças Mbyá cantam “*mitã mongueá* (acalantos) para os *mytai* (bebês), seus irmãos menores ou outros afins, uma das estratégias de cuidado que lhes é delegada dentro da família” (2009, p. 203).

Seu Artur Benite, colaborador de Dallanhol, disse que

qualquer pessoa pode aconselhar, ajudar o outro, pode ser até menor, mas mais sabido, pode ser menina também, então, vai falar pro outro assim: olha tu não ouviste o que Nhanderu falou? Não anda assim, não faz assim. Assim, se um esquece o conselho da reza, já o outro vai falar, porque ele ouviu. E assim que se faz (2002, p. 116).

Em sua pesquisa, Dallanhol observou que “todos ensinam e todos aprendem, sendo que a idade aparece como um fator distintivo de conhecimento, quanto mais velho, mais sábio” (ibid., p. 135).

3.2. Experiência musical

Na introdução deste estudo, apresentei o que Nettl chamou de aprendizagem através da experiência musical (op. cit., loc. cit.). Nettl (idem) enfatizou que os indivíduos aprendem elementos de sua sociedade através da experiência musical. Nesta experiência estaria a aprendizagem do próprio sistema musical da sociedade.

Para Seeger, “a música é uma forma específica de comunicação. Suas características não-verbais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e *éthos* que são mais facilmente ‘musicados’ que verbalizados” (1980, p. 80).

A aprendizagem musical através da experiência musical nas sociedades indígenas nas TBAS parece ser um fenômeno comum, ocorrendo também nesta experiência a aprendizagem dos valores da sociedade.

3.2.1. As gerações presentes nos rituais

Fernandes (1976) fala sobre a sucessão das gerações na apropriação dos conhecimentos, técnicas e tradições na sociedade tupinambá. Entendo que tal apropriação acontecia simultaneamente pelas diversas gerações: em um determinado ritual ou evento cotidiano, cada geração apropriava-se daquilo que era “próprio” a cada geração. Pela tradição, a sociedade tinha os padrões do que esperar de cada indivíduo: “na base de distinções de sexo e idade, os Tupinambá sabiam o que esperar e o que exigir de um indivíduo” (FERNANDES, 1989, p. 257).

Figura 51 – Momento de celebração



Fonte: STADEN, op. cit., p. 166.

A figura 51 representa um momento de celebração (não especificado por Staden), no qual há diversos saberes em circulação e apropriação: bebidas fermentadas, fumo, danças,

música (indivíduos executando *maracás* e *uai*) e valores guerreiros. Suponho a presença dos valores guerreiros pelo fato de haver três indivíduos com o manto *ibis rubra*. É possível reconhecer homens mulheres e ao que parece uma criança carregada por uma mulher pela *typoya* no canto inferior esquerdo da figura. Reparei que, de todos os indivíduos representados com *maracá*, só um usa o *ibis rubra*, por quê? Suponho ser um grande pajé.

“Os meninos [crianças] participavam das festas desde a mais tenra idade, iniciando-se, assim, bem cedo na disciplina e no conjunto perfeito observado em toda cerimônia” (MÉTRAUX, op. cit., p. 167).

Para os Guarani, bem como para as demais sociedades indígenas nas TBAS, “educar é ‘ensinar e aprender cultura’, processo que se desenrola durante toda a vida do indivíduo” (MELIÁ apud DALLANHOL, 2002, p. 123). Dallanhol argumenta que “como música é cultura, educar um guarani implica adentrá-lo no conhecimento dos aspectos musicais valorizados por sua cultura, fato este recorrente em outras sociedades indígenas” (idem).

Segundo Dallanhol (op. cit.), seria pela participação nos rituais diários que os Mbyá se apropriariam das estruturas musicais de sua cultura: sem se darem conta, “em suas práticas musicais cotidianas, dois princípios básicos do processo de ensino e aprendizagem de música são muito valorizados: a repetição e a constante audição” (DALLANHOL, *ibid.*, p. 126).

Da mesma forma ocorreria entre os Tupinambá, educar implicaria adentrar os indivíduos no conhecimento dos aspectos musicais por eles valorizados.

As mulheres carregavam as crianças (*peitan*) atadas a seus corpos através de *typoyas*. Souza (op. cit.) diz que as mulheres carregavam as crianças até por volta dos sete e oito anos de idade. Parece-me que a idade sugerida por este cronista é improvável, mas certo é que as mulheres carregavam seus filhos de ambos os sexos até começarem a andar, o que poderia se estender após este marco.

Somos levados a pensar na presença dos mais jovens, em especial das crianças, nos eventos rituais como algo dispensável, no entanto, tal pensamento pode não ser correto. Stein (2009) fala sobre a importância da interação entre os adultos e crianças Mbyá nos *mboraí* (cantos). Para esta autora, o conhecimento de determinados *mboraí* que são performatizados na *opy* pelas crianças evidencia a participação frequente destas nestas performances (idem).

Seeger (2015) fala como os gritos, risadas e comentários dos rapazes e meninos Kisêdjê eram importantes à performance musical, e como em um primeiro momento ele havia os considerado sem importância.

Assim, entre os Tupinambá, a presença das crianças e dos mais jovens nos rituais poderia ser algo fundamental.

Dallanhol diz que a criança mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, desde muito cedo “é introduzida no aprendizado musical através das seções de canto-reza a que assiste e/ou de que participa” (2002, p. 102). Como assistir também é uma forma de participar, acredito que a autora quis fazer diferença entre audiência e participação efetiva nestas seções.

Segundo Dallanhol, autores como Setti, Ferreira Netto e Montardo “observam a participação das crianças nesses rituais diários e consideram essa atitude responsável pelo aprendizado e a continuidade do sistema musical mbyá” (2002, p. 123). Nessa participação dos eventos musicais seria onde o sistema musical do grupo seria reforçado (ibid.).

Dallanhol aponta que o aprendizado dos instrumentos musicais, meninos e meninas seriam “introduzidos desde cedo, primeiro somente através da audição e da observação e depois, da execução” (idem).

Oliveira aponta como, na aldeia Guarani M’Biguaçu, os mais velhos acreditam que, com a participação dos *myntaĩ* (nenês) nas sessões de reza “pois ‘aos poucos vão entendendo o sentido’” (2005, p. 81). Oliveira relatou como, por algumas vezes, presenciou Mbodjeré, um *myntaĩ* de um ano de idade, “tentando tocar um *takuapu* que tinha o dobro do seu tamanho e acompanhar balbuciando alguns cantos” (idem). Penso que este “ir entendendo” relaciona-se a uma intenção educativa.

Oliveira diz que as crianças M’Biguaçu “participam de modo ativo das atividades religiosas da aldeia e realizam elaborações significativas a respeito das mesmas” (idem). Esta participação estaria pautada em uma

noção de educação que concebe o ensinar (*mbo’é*) e o aprender (*nhanhembo’é*) como ações que se constituem mutuamente, de modo que tanto aquele que ensina como aquele que aprende são considerados sujeitos atuantes no ensino-aprendizagem (idem).

Uma das colaboradoras de Montardo (apud DALLANHOL, ibid., p. 124) fala sobre como os *yvyra’i’ja*⁷⁷ de “lá” (aldeias celestes) ajudam as pessoas que querem aprender cantos. Para Dallanhol (op. cit.), nesta fala da informante, fica evidente o aspecto didático musical do ritual.

⁷⁷ Palavra polissêmica, aqui se refere a ajudantes rituais.

3.2.2. O cantar dos guerreiros

No ritual antropofágico e nos diversos eventos onde se consumia as bebidas fermentadas, a memória dos guerreiros tupinambá era ativada (ALBUQUERQUE, 2011; 2012) e cantavam e contavam toda sorte de guerras que fizeram:

assim [os guerreiros] **recontam** o modo com que os tais nomes alcançaram, como se aquela fora a primeira vez que a tal façanha acontecera; e daqui vem **não haver criança que não saiba** os nomes que cada um alcançou, matando os inimigos, e isto é o que **cantam** e **contam** (MONTEIRO apud FERNANDES, J., 2003, p. 76, grifos meus).

O fato dos guerreiros recontarem demonstra que havia um processo, onde um saber era posto em circulação e apropriado, neste caso apropriado pelas crianças que aprendiam os eventos narrados. Tal processo, entretanto, se dava através de uma prática musical. As crianças aprendiam valores e *éthos* da cultura tupinambá, neste caso, os valores guerreiros: como os guerreiros de sua sociedade guerrearam contra os inimigos, como os aprisionaram, como os massacraram ritualmente, como alcançaram *status* de guerreiros, etc.

Chamo à atenção que não era somente isto que as crianças estavam a aprender, não eram apenas os valores guerreiros que estavam em circulação. Sendo esta prática também musical, os saberes musicais também ali estavam e eram apropriados. Essa é uma conclusão óbvia, mas o que não é tão óbvio assim é visualizar esta prática como sendo musical. Comumente a música seria visualizada como suporte, como veículo da transmissão dos saberes guerreiros. A perspectiva da antropologia musical nos leva a pensar ao contrário: o caráter musical dessa parte da vida social.

As crianças, no caso de indivíduos do sexo masculino, ao se apropriarem dos valores guerreiros – não só por esta situação – e das canções, eram levadas ao mesmo comportamento. No futuro estas crianças seriam os guerreiros que estariam a cantar seus feitos guerreiros, e isso através de uma prática musical. Talvez as canções executadas por estes novos guerreiros guardassem relações com as que estes teriam aprendido quando crianças.

Minha suposição se apoia na consideração de Seeger sobre os cantos dos Kisêdjê, quando ele diz que “o canto novo era novo, mas partilhava uma velha estrutura” (2015, p. 177). Da mesma forma alguns cantos novos dos Tupinambá não seriam tão novos assim, mas partilhariam uma velha estrutura.

Fonseca traz a narrativa do ancião guarani Verá Miri contida no encarte do CD *Memória Viva Guarani 2*: “ao ouvir estes cantos, cada um se lembrará de nossas tradições e

ensinará seus filhos a brincar novamente” (apud STEIN, 2009, p. 211). “O canto ‘*Ero tori*’, como se deduz das palavras do pajé, está associado a muitas aprendizagens e ao fortalecimento de gênero” (idem).

Nesta fala do ancião fica evidente a lembrança das tradições do grupo através da escuta da gravação de uma prática musical. O aprendizado dos cantos por aqueles que antes da escuta não os conheciam e a lembrança para aqueles que não recordavam, é o que está subjacente. Vherá Poty, colaborador de Stein diz que “os cantos Guarani ‘inteiros’ ensinam” (2009, p. 217).

Para Stein, os cantos Guarani, “nos diferentes contextos, ensinariam habilidades, atitudes e formas coletivas de interação, preceitos éticos e estéticos do modo de ser” (ibid., p. 242) do grupo. Nesse sentido, não só o canto dos guerreiros tupinambá, mas os demais cantos desta sociedade concorreriam para a incorporação do modo de ser Tupinambá.

3.2.3. As cerimônias femininas

Como discutido no capítulo anterior, nos diversos momentos do ritual antropofágico, havia diversas práticas musicais. Fato comum em todos esses momentos era a maestria de uma mulher velha (*uainuy*) e a presença de crianças. Essa maestria parece estar ligada mais a uma presidência, uma condução da cerimônia, do que efetivamente uma maestria como discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

Tal presidência não se dava pelo simples fato dessa mulher ser velha, mas pelo fato dela ter vivenciado diversas práticas culturais durante sua vida e acumulado diversos saberes, conferindo-lhe assim a capacidade de presidir cerimônias. Évreux (op. cit.) relata que as mulheres velhas ensinavam o que aprenderam às moças.

Figura 52 – Mulheres cantando e dançando ao redor do cativo Staden



Fonte: DE BRY apud MÉTRAUX, op. cit., p. 88.

Ao falar de cantos de ninar Mbyá-Guarani, Stein observa uma semelhança no modo de cantar entre mulheres da mesma família, que revelaria “um caminho de ensinamentos que talvez se desenhe pelos laços femininos de avó, mãe e filha” (2009, p. 257).

Nas representações desses momentos, figuras 38, 39, 41, 42 e 52, é possível reconhecer representações de crianças que são carregada em *typoyas* possivelmente por suas mães ou correspondentes. Essas crianças, *peitan*, podiam ser de ambos os sexos.

Sendo esta prática exclusivamente feminina, não descarto a presença de mulheres de diversas idades.

As crianças do sexo feminino começavam a vivenciar essas práticas musicais desde cedo, ainda no colo, ou melhor, na *typoya* de suas mães, e essa participação continuava pelo resto de sua vida, enquanto as cerimônias fossem celebradas. A criança se tornaria uma jovem mulher, uma mulher madura até se tornar uma mulher velha, que, por vivenciar diversas vezes essas práticas, acumularia os saberes pertinentes a cada prática, permitindo assim que esta presidisse tais cerimônias.

Como argumentei em relação aos cantos guerreiros, as peças vocais aprendidas na infância seriam semelhantes as executadas agora na velhice. Isto porém não fecha o repertório de canções, haveria abertura para criação e recriação de canções, mas que guardariam relação com as antigas.

3.2.4. Os pássaros

Conforme abordei no segundo capítulo, os Tupinambá imitavam diversas espécies de pássaros. Esta imitação dos Tupinambá parece estar mais próxima das mencionadas entre grupos Guarani (MONTARDO, op. cit., loc. cit.; STEIN, op. cit., loc. cit.) e dos Kaluli (FELD apud MONTARDO, op. cit., loc. cit.) do que dos Kisêdjê (SEEGGER, op. cit., loc. cit.).

Montardo (apud DALLANHOL, 2002, p. 124) fala sobre a essencialidade do ouvir no processo de aprendizagem guarani, enfatizando que neste ouvir estariam englobados os sons produzidos por pássaros, árvores, córregos, outros elementos do mato e do sonho. Dallanol diz que “é preciso estar atento para entender e aprender o que esses outros sons ou o que se vive durante o sonho ensinam” (idem).

A relação de alguns cantos destes grupos (Tupinambá, Guarani, Kisêdjê e Kaluli) com os pássaros é diferenciada, mas há claramente uma aprendizagem musical por todos eles.

3.3. Para além dos sons: confecção de instrumentos musicais

Os saberes musicais estão para além dos sons, envolveriam também conhecimentos para a confecção dos instrumentos musicais. As fontes não citam abertamente, mas através de diversos relatos e imagens é possível presumir que houvesse a participação dos mais jovens durante a confecção dos instrumentos.

Rodrigues argumenta que

fazer música, cantar, tocar instrumentos musicais, assim como confeccioná-los, são processos aprendidos dentro de um grupo social e cultural, daí a compreensão de que podemos entender os processos de ensino-aprendizagem envolvidos na confecção de instrumentos musicais (2015, p. 174).

Duarte (2014), ao falar do conhecimento indígena para a confecção de instrumentos musicais, aponta para um “saber-fazer” (ibid., p. 41), que, segundo este autor, é transmitido de geração para geração por um longo processo de aprendizado que se inicia bem cedo, ainda durante a infância.

Segundo Rodrigues, entre os Apinayé o processo de aprendizagem de confecção de artesanato, os instrumentos musicais inclusive, ocorre no núcleo familiar: “para aprender a

confeccionar um instrumento musical é necessário que haja um homem Apinayé que domine este saber, que usualmente habite a mesma casa do aprendiz e que esteja disposto a ensinar” (op. cit., p. 189).

Esse aprendizado no núcleo familiar entre os Apinayé pode ser explicado pela própria observação de Rodrigues, de que este grupo “não têm a tradição de ter uma casa dos homens para se reunir, socializar, ensinar e aprender” (idem).

Como já apresentei, as fontes históricas apontam para a transmissão de saberes entre pais e filhos, mães e filhas, aqui também se incluiria a confecção dos instrumentos musicais.

Segundo Abbeville (op. cit.), os Tupinambá eram muito engenhosos na fabricação de artefatos que usavam para a caça, pesca, guerra e outras atividades. Como apresentado no capítulo anterior, eram engenhosos também na fabricação dos instrumentos musicais.

Na figura 26, que representa um momento de confecção do *uai*, temos três indivíduos: um adulto portando um *maracá* e com *uai* em ambas as pernas; um segundo adulto unindo os frutos da árvore em uma linha, provavelmente feita de algodão; o terceiro indivíduo, claramente uma criança do sexo masculino, está auxiliando o segundo adulto na confecção do instrumento. A criança está com os braços flexionados segurando um *uai*, provavelmente parcialmente confeccionado.

A figura 24 representa um momento de colheita do fruto da árvore *cohyne* para confecção do *maracá*. Na figura reconhecemos três indivíduos: um homem colhendo os frutos, uma criança auxiliando este homem e uma mulher realizando uma etapa diferente com o fruto, provavelmente preparando-o para a confecção do *maracá*.

O *aray* dos Araweté, ao lado do fumo, é o “emblema” principal do xamã (VIVEIROS DE CASTRO, 1986). Segundo Viveiros de Castro (idem) esse instrumento corresponderia ao *maracá* tupinambá, só os homens casados o possuíam. A estrutura interna do *aray* é confeccionada pelas mulheres e o acabamento pelos homens (idem).

No caso dos Tupinambá, talvez houvesse trabalhos femininos e masculinos na confecção do *maracá*. Mas o que aqui interessa é a presença da criança auxiliando o homem, provavelmente seu pai, na colheita dos frutos para posterior confecção do *maracá*.

A criança, em ambas as imagens, seria um *Kunumy*, dos sete aos quinze anos aproximadamente, pois era nesta fase que os indivíduos do sexo masculino acompanhavam os pais, aprendendo os conhecimentos necessários à vida social.

Esta análise apontaria para o “saber-fazer”, conforme proposto por Duarte (op. cit., loc. cit.), a transmissão dos conhecimentos necessários à confecção dos instrumentos musicais pelos mais velhos aos mais novos, transmissão iniciada na infância. Tal saber-fazer, entre os

Tupinambá, aconteceria no cotidiano dos indivíduos. Este saber-fazer se ligaria com o que Stein (2009) chamou de aprendizagem no fazer entre os Mbyá-Guarani, o aprender fazendo verificado por Dallanhol (2002) também entre os Mbyá-Guarani.

Rodrigues fala sobre a importância dos objetos musicais apinayé, bem como da transmissão do conhecimento de como confeccioná-los, apontando como estes artefatos “fazem parte da manutenção social e sobrenatural e do fortalecimento cultural deste povo” (2015, p. 194).

A partir da leitura das fontes sobre os Tupinambá, que revelam os aspectos do saber-fazer instrumentos musicais, fica claro também, como entre os Apinayé (RODRIGUES, op. cit., loc. cit.), como eles faziam parte da manutenção social e sobrenatural e do fortalecimento cultural dos Tupinambá.

Busquei neste terceiro capítulo abordar especificamente os aspectos da transmissão musical entre os Tupinambá, tarefa que, como disse na introdução deste trabalho, só foi possível após a construção dos dois primeiros capítulos. Utilizei alguns estudos etnomusicológicos sobre sociedades indígenas que tratam de aspectos da transmissão musical nestas mesmas sociedades.

Na parte seguinte deste trabalho apresento as conclusões.

MINHAS CONSIDERAÇÕES

Chamo esta parte do trabalho de “minhas considerações”, pois muito já fora dito sobre os Tupinambá, embora, como disse, nada tão específico sobre a música tupinambá. Fugi de expressões tais como “considerações finais”, visto que este estudo requer outros para ampliação das investigações aqui realizadas. Fugi também da expressão “considerações iniciais”, por já haver considerações sobre a música tupinambá. Não estou pensando em “meu estudo sobre os Tupinambá”, mas em “mais um estudo sobre os Tupinambá”.

Preferi então “minhas considerações”. Pode não ser uma expressão muito poética, mas é a que melhor reflete as considerações alcançadas neste estudo.

O objetivo geral desta pesquisa foi investigar aspectos da transmissão musical da sociedade Tupinambá no Brasil colonial, nos diversos contextos descritos nas fontes históricas dos séculos XVI ao XVIII. Não uso o artigo definido para aspectos, pois só é possível alcançar alguns aspectos da sociedade tupinambá.

Reitero que as interpretações aqui apresentadas foram realizadas a partir das fontes históricas. O valor etnográfico destas fontes já foi discutido na introdução deste trabalho.

A principal argumentação deste estudo foi de que as práticas cerimoniais, rituais e cotidianas eram um *locus* de circulação e apropriação dos saberes musicais. O conjunto destes saberes era transmitido pelas gerações mais velhas às mais novas nestes momentos. A transmissão de saberes se dava na vivência da cultura.

Assumi, neste estudo, a perspectiva da antropologia musical (SEEGER, op. cit., loc. cit.), entendendo que a música na sociedade tupinambá não seria reflexo de nada anterior a ela, mas seria tão parte da construção da sociedade quanto os demais domínios.

Apoiado nas perspectivas de Dallanhol (op. cit., loc. cit.) e Seeger (op. cit., loc. cit.), analisei os relatos sobre a sociedade tupinambá não como processos estáticos onde os indivíduos estivessem reproduzindo mecanicamente determinadas ações e atitudes, mas entendendo que “todas as ações sociais são criadoras e recriadoras” (SEEGER, op. cit., loc. cit.).

No primeiro capítulo realizei uma contextualização dos Tupinambá, que teve por objetivo compreender e apresentar como se organizava aquela sociedade, quais eram suas noções e concepções, para que fosse possível compreender como a música fazia parte dos diversos processos sociais e, ainda, como fazia parte da construção desta sociedade.

Assim, tal contextualização contribuiu para uma melhor compreensão da sociedade tupinambá, revelando e esclarecendo pontos que sem esta contextualização seria difícil a interpretação de tais aspectos sonoros, pois

as performances musicais não consistem apenas em sons, mas nos contextos dos quais esses sons fazem parte. As performances musicais se inserem em outros eventos, aos quais elas conferem relevância e força emocional, e dos quais também as recebem (SEEGGER, 2015, p. 266).

No capítulo II procedi à descrição, interpretação e análise comparativa de diversos contextos musicais dos Tupinambá. Por comparar dados de períodos bem distantes, esta análise comparativa pode vista com ressalvas.

Ora, não ignoro que as sociedades indígenas atuais passaram por diversos processos de apropriação de elementos exógenos, mas não posso ignorar também que muito das técnicas, dos costumes e das tradições das sociedades atuais lançam raízes em um passado bem mais anterior ao período colonial brasileiro, tempos imemoriais.

Diversos estudos sobre as sociedades atuais em questão em algum momento buscam dialogar com relatos históricos, pois ambas as sociedades se ressoam. Como ignorar, por exemplo, as relações das descrições sobre o *maracá* tupinambá com aquelas sobre os chocalhos de mãos das sociedades atuais? Assim, a grande distância de tempo não invalida as comparações que fiz neste estudo!

Combinei diversas fontes para construir os contextos apresentados, e ainda assim ficaram com lacunas, mas esta metodologia me permitiu proceder às análises pretendidas.

Após os passos dados nos capítulos I e II, cheguei ao capítulo III com condições – julguei eu – de realizar aquilo a que este estudo se propôs: analisar aspectos da transmissão musical dos Tupinambá.

Como no segundo capítulo, no capítulo III, busquei diálogo com estudos sobre sociedades indígenas nas TBAS que auxiliaram na interpretação dos relatos históricos. Combinando diversos cronistas, imagens e autores bibliográficos, foi possível – dada à possibilidade – analisar a transmissão musical nos contextos musicais dos Tupinambá.

Seeger disse que

se queremos estudar a música não como som, mas como produção de sons, a abordagem da performance musical deverá suprir uma boa quantidade de dados etnográficos, de modo a retratar os processos sociais dos quais a música faz parte (2015., p. 171).

Neste estudo abordei a música mais do que sons, para tanto foi necessário reunir diversos dados etnográficos – “coletados” pelos antigos cronistas – que retrataram os processos sociais dos quais a música fazia parte.

Durante todo este texto fiz sugestões de interpretações dos eventos aqui abordados; no entanto, após ampla discussão, gostaria de ser enfático nas minhas posições. Sei que corro o risco de ser reducionista e cometer erros de interpretação – diga-se que este risco assumi ao propor o projeto para este estudo –, mas assim mesmo o farei.

Na sociedade tupinambá a educação musical se processava conforme a orientação e o exemplo dos mais antigos, que preparavam as gerações mais novas para a tarefa de seguirem com o modelo de organização musical em vigor.

A criação e recriação musical ocorria no cotidiano e nos rituais. Nem tudo poderia ser criado e recriado somente no cotidiano, se não, como apontou Seeger entre os Kisêdjê, pouca importância haverá no ritual (op. cit., loc. cit.). Acredito que também inversamente: as relações cotidianas teriam pouca relevância caso as criações e recriações só ocorressem nos rituais.

Menezes Bastos (op. cit., loc. cit.) comentou sobre a aprendizagem formal e participacional entre os Kamayurá, o que poderia apontar para esta consideração de Seeger (op. cit., loc. cit.) como um fenômeno comum, pelo menos nestas três sociedades.

Os diversos saberes musicais eram mantidos e transmitidos às novas gerações nas práticas cotidianas e rituais realizadas nas mesmas ocasiões e oportunidades⁷⁸ – algumas delas descritas aqui –, o que não implicaria em reprodução mecânica de atitudes e ações.

A preparação dos mais jovens para integrarem a ordem social acontecia desde cedo e se baseava no exemplo: os mais jovens aprendiam vendo e fazendo, e este processo estendia-se por toda a vida.

O estudo da música na sociedade tupinambá de forma integrada aos outros domínios da cultura a evidencia como um importante meio de construção e organização desta sociedade.

Tais proposições encontram ressonância nas perspectivas apresentadas na introdução deste trabalho, especificamente aquelas que tratam do cotidiano. Assim, aprender música na sociedade tupinambá era participar de vivências culturais. O modelo de educação musical configuraria uma Pedagogia do Cotidiano, pois os conhecimentos musicais eram postos em circulação e apropriados nas práticas sociais cotidianas e rituais.

⁷⁸ Por ocasião de um novo nascimento, era necessário os rituais de nascimento; para sacrificar um cativo, era necessário o ritual antropofágico, e assim por diante.

O aprendizado dos costumes e valores musicais se dava através da rotina, na convivência cotidiana e interação com os demais membros da sociedade na qual estavam inseridos ou se inseriam. Nessas relações sociais, apropriavam-se da música, instrumentos musicais, seus usos e costumes.

O terceiro capítulo foi permeado por termos e expressões como “imitação”, “aprender vendo e fazendo”, “observação” e outros nesta mesma direção. Como argumentei, tais perspectivas não se excluem, mas seriam complementares, evidenciando um aspecto da aquisição de conhecimentos.

Fernandes (1976; 1989) entendia que a finalidade dos grupos infantis seria a do adestramento. Meu entendimento é de que talvez não fosse tanto o caso da finalidade destes grupos ser o adestramento, tais grupos poderiam ter finalidade de vivência sociocultural, processando-se também o adestramento. As brincadeiras das crianças tupinambá estariam para além da recreação e adestramento.

Para fugir da linearidade da transmissão de conhecimentos que é pensada apenas em uma única direção: dos mais velhos para os mais novos e da lógica onde os mais novos, especialmente as crianças, são tratados como desprovidos de intencionalidade no processo de transmissão de conhecimentos, dialoguei com estudos que evidenciam as crianças e as gerações mais novas como fonte e criadores de conhecimento, e como indivíduos ativos na transmissão de conhecimentos, sugerindo haver tais dimensões entre os Tupinambá.

As análises revelaram que os mais velhos destacavam-se por serem os portadores dos conhecimentos e técnicas musicais, e que a transmissão destes conhecimento processava-se por via oral. Por via oral entenda-se não apenas a instrução verbal, mas ações, movimentos e gestos. Estas constatações acompanham o consenso da literatura etnomusicológica, que aponta “a transmissão dos saberes indígenas se realiza por via oral, no convívio diário entre as gerações, e os mais velhos destacam-se por serem portadores dos conhecimentos das técnicas e das tradições tribais” (DALLANHOL, *op. cit.*, *loc. cit.*).

No entanto, como discuti no capítulo III, ser velho na sociedade tupinambá não significaria necessariamente em ser portador dos conhecimentos musicais. Apontei também como todos poderiam aprender algo com alguém da mesma faixa etária ou ainda mais novo, mas o princípio geral seria a transmissão dos mais velhos aos mais novos.

Em diálogo com a pesquisa de Dallanhol (*op. cit.*, *loc. cit.*), sugeri que, entre os Tupinambá, educação implicaria orientar os indivíduos a adentrarem no conhecimento dos aspectos musicais por eles valorizados. Assim, a presença das gerações mais novas nos rituais seria algo fundamental, pois ali se processava parte deste adentramento.

Pontuei que a aprendizagem musical que se dá através da experiência musical nas sociedades indígenas nas TBAS parece ser um fenômeno comum, ocorrendo também nesta experiência musical a aprendizagem dos valores da sociedade.

Os conhecimentos necessários à confecção dos instrumentos musicais eram transmitidos pelos mais velhos aos mais novos, processo iniciado na infância. A partir do diálogo com a pesquisa de Duarte (op. cit., loc. cit.), pude sugerir entre os Tupinambá um saber-fazer instrumentos musicais. A transmissão deste saber-fazer faria parte da manutenção social e sobrenatural e do fortalecimento cultural dos Tupinambá.

Existem ainda diversos pontos que continuam carecendo de análises, pelo limite deste estudo. A própria quantidade de relatos e de possibilidades de interpretação à luz de diversos paradigmas por si só já impõe uma limitação a este estudo.

Um desses pontos refere-se a uma eventual “surdez” musical dos antigos cronistas, que ao relatarem aspectos dos Tupinambá não consideraram determinados eventos como práticas musicais, ou não visualizaram a dimensão musical destes eventos, como apontado por Tugny (op. cit., loc. cit.), por exemplo. Alguns desses eventos seriam os rituais fúnebres e o pranto ritual. Como a música ocorria nestas práticas?

Outra questão seria sobre a relação dos senhores da fala e dos bons músicos, se haveria realmente uma oposição hierárquica, ou se foi mais um dos complexos que os cronistas não compreenderam e interpretaram equivocadamente. A “eloquência”, expressa pelo bom uso das palavras, seria o fator determinante para um indivíduo ser considerado senhor da fala e na mesma direção bom músico?

Também fica a questão sobre a livre circulação dos músicos em territórios hostis. Hélène Clastres (apud VIVEIROS DE CASTRO, op. cit., loc. cit.) sugeriu que tais músicos seriam os pajés; já Viveiros de Castro (idem) discorda desta autora, sugerindo que este fenômeno ocorria com os músicos em geral. No entanto, Évreux (op. cit.) diz que os maiores músicos tupinambá eram os pajés.

Por fim, ficou em aberto a questão do “imitar” o canto dos pássaros: os Tupinambá estavam apenas “imitando” ou os pássaros teriam ensinado os cantos a eles? Haveria ou não uma relação sônica?

Tais questões possuem grande potencial de aprofundamento, não só pela pesquisa mais específica sobre tais temas, mas por existir uma literatura etnomusicológica sobre outras sociedades indígenas nas TBAS, estudos que tratam do que seria ser bom músico nestas sociedades, do pranto ritual, da relação com os pássaros e outros que podem auxiliar nas interpretações.

Para concluir, a leitura que tenho da transmissão musical entre os Tupinambá no Brasil colonial, a partir dos relatos históricos consultados para este estudo, é que tal transmissão ocorria nas práticas cerimoniais, rituais e cotidianas.

REFERÊNCIAS

ABBEVILLE, Claude d'. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975 [1614].

ALARCON, Daniela Fernandes. **O retorno da terra**: As retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. 272f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. Beberagens Tupinambá e processos educativos no Brasil colonial. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v.27, n.1, p. 49-62, 2011.

_____. **Beberagens Indígenas e Educação Não Escolar no Brasil Colonial**. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 2012.

ARNT, Mônica de Andrade. Mediações múltiplas da criação musical entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). **Mixagens em campo**: Etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavizual, 2013. p. 45-64.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

BARROS, Lílíam. Música e identidade indígena na Festa de Santo Alberto: Alto Rio Negro, AM. **ICTUS**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, v.4, dezembro, 2002.

_____. Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará. Música e cultura. **Revista on-line da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, v.6, 2011. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/163/114>. Acesso em: 18DEZ2013.

_____. O estudo dos instrumentos musicais indígenas brasileiros: uma breve revisão bibliográfica. In: DUARTE, Edir Lobato. **Instrumentos musicais indígenas**: a arte e a coleção etnográfica Curt Nimuendaju do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: Fundação Carlos Gomes: Museu Paraense Emílio Goeldi: Imprensa Oficial do Estado, 2014. p. 11-26.

BARROS, Lílíam. et. al. Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. **OPUS – Revista Eletrônica da ANPPOM**, [s.l.], v.21, n.3, p. 149-182, 2015. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/272>. Acesso em: 29JAN2016.

BEAUDET, Jean Michael. **Soufflés d'Amazonie**: Les orchestres tute des Wayãpi. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.

BLACKING, John. **How musical is man**. University of Washington press. Sixth printing, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como Cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

BURKE, Peter. **A revolução da historiografia**: a escola dos annales, 1929-1989. Trad.: Nilo Odália. São Paulo: Editora da Unesp, 1990.

_____. **A escrita da história**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. L

_____. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMARINHA, Hugo Maximínio. Olhar e escutar com atenção: transmissão e assimilação do saber nas práticas musicais do povo Ka'apor. In: Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2) e Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (2), 2016, Belém. **Anais**. (No prelo).

CAMÊU, Helsa. Música indígena. **Revista brasileira de folclore**, a.2, n.4, p. 23-38, Ministério da Educação e cultura, 1962.

CARDIM, Fernão. **Tratado da terra e gente do Brasil**. Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra, 2009 [1584].

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. O futuro da questão indígena. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.8, n.20, p. 121-136, 1994.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás. **Anuário antropológico**. Revista semestral do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, p. 57-78, 1985. Disponível em http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1985/anuario85_viveirosdecastroetall.pdf. Acesso em: 04JUL2014.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais (3), 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. Tradução: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CORRÊA, Dora Shellard. Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.26, n.51, p.63-87, 2006.

CORRÊA, Sérgio Roberto Moraes. Comunidades rurais-ribeirinhas: processos de trabalho e múltiplos saberes. In: OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de (Org.). **Cartografias ribeirinhas: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetização amazônicas**. Belém: EDUEPA, 2008. p.42-54.

DANIEL, João. **Tesouro descoberto no rio Amazonas**. 1ª, 2ª e 3ª Partes. Anais da Biblioteca Nacional, v.95, t. 1-2, 1976 [1757-1776].

DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. **Jeroky e Jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos**. 153f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

DUARTE, Edir Lobato. **Instrumentos musicais indígenas: a arte e a coleção etnográfica Curt Nimuendaju do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém: Fundação Carlos Gomes: Museu Paraense Emílio Goeldi: Imprensa Oficial do Estado, 2014.

ÉVREUX, Yves d'. **Continuação da história das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 e 1614**. Tradução de César Augusto Marques. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007 [1616].

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 381-396.

_____. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 7-44, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n2/16135.pdf>. Acesso em: 12NOV2014.

_____. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.14, n.2, p. 329-366, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A organização dos Tupinambá**. São Paulo: HUCITEC, 1989 [1948].

_____. Aspectos da educação na sociedade Tupinambá. In: SCHADEN, Egon (Org.). **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1976. p. 63-86.

_____. **A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios**. Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. 2ªed. São Paulo: Global, 2009 [xxx].

FERNANDES, João Azevedo. **De cunhã a mameluca: a mulher Tupinambá e o nascimento do Brasil**. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. História da Educação e História Cultural. In: VEIGA, Cynthia Greive; FONSECA, Thais Nívia de Lima e (Orgs.). **História e historiografia da educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 43-75.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Unicamp, 2010.

IZIKOWITZ, Karl Gustave. **Musical and other sound instruments of the South America Indians**. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

KALIL, Luis Guilherme Assis. Os Espanhóis Canibais: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. **Tempo**, Revista digital de história do departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, v.16, n.31, p. 261-283, 2011. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2011/12/v16n31a11.pdf>. Acesso em: 08JUL2016.

LACERDA, Izomar. Guerrear e soprar: notas preliminares para uma etnografia das musicalidades Asheníka na fronteira amazônica do Alto Juruá. In: MONTARDO, Deise Lucy e DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia (Orgs.). **Artes e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 177-202.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, [on-line], a. 02, v.1, n. 2, nov, 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 22AGO2015.

LEITE, Serafim Soares. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, T. III. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.

LÉRY, Jean de. **Historie d'un voyage fait el la terre du Brésil**. Cinquieme Edition. Dediee a Madame la Princesse d'Orange, Genève, Jean Vignon, 1611.

_____. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução integral e notas de Sérgio Milliet segundo a edição de Paul Gaffárel, com o Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Biblioteca Do Exército - Editora, 1961 [1578].

MARIOSIA, Duarcides Ferreira. **Hibridismo e integração nas obras de Florestan Fernandes interpretativas do Brasil**. 229f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MEDAETS, Chantal. “Tu garante?” reflexões sobre a infância e as práticas de transmissão e aprendizagem na região do baixo-Tapajós. In: Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais (11). 2011, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307125058_ARQUIVO_C_Medaets_Conlab2011.pdf. Acesso em: 03DEZ2015.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: a Teoria Musical dos Índios Kamayurá. **Revista de Música Latino americana**, v.7, n.1, p. 51-80, 1986. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/780187>. Acesso em: 11NOV2014.

_____. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingú**. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 1999 [1976].

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 293-316, 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000200001. Acesso em: 26DEZ2013.

_____. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: UFSC, 2013 [1990].

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na Etnomusicologia. In: MONTARDO, Deise Lucy e DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia (Orgs.). **Artes e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica**. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 47-60.

MENEZES BASTOS, Rafael José de, e Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. Artigo bibliográfico. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p. 125-143, 1999.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambás**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Música e xamanismo guarani. In: **Encontro anual da ANPOCS** (24). Petrópolis, 2000. Disponível em http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4740&Itemid=357. Acesso em: 12MAR2016.

_____. **Através do mbaraka**: música, dança e xamanismo Guarani. 277f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2ª Ed., 2005.

OLIVEIRA, Melissa Santana de. Nhanhembo'é: infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu, SC. **Cadernos de Campo**, Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v.13, n.13, p. 75-89, 2005.

PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O canto do kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 254f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2004.

_____. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010. p. 63-81.

_____. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do jurupari. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, a. 5, n.11, p. 93-118, 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v5n11/0104-7183-ha-5-11-0093.pdf>. Acesso em: 12ABR2015.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Educação Musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Belo Horizonte, v.16, p. 113-130, 2010.

_____. Escola, cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade. **InterMeio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMS, Campo Grande, v.19, n.37, p. 95-124, 2013. Disponível em <http://www.intermeio.ufms.br/ojs/index.php/intermeio/article/view/288>. Acesso em: 26AGO2015.

RODRIGUES, Walace. **O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos musicais**. 240f. Tese (Doutorado em Humanidades). Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Leiden, Leiden, Holanda, 2015.

SAHLINS, Marshall David. **Metáforas históricas e realidades míticas**: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich. Tradução e apresentação, Fraya Frehse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós**: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. 2ªEd. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004 [1987].

_____. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino, revisão técnica de André-Kess de Moraes Schouten e José Glebson Vieira. **Cadernos de campo**, Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. **Por que cantam os Kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEVERIANO, Rafael. Música indígena e processos de educação: Saberes musicais da sociedade Tupinambá na Amazônia do Brasil colonial. Simpósio Internacional de Música na Amazônia (3). **Anais**. Manaus: Editora da UFAM, 2014a. Disponível https://www.academia.edu/9163389/M%C3%9ASICA_IND%C3%8DGENA_E_PROCESSO_S_DE_EDUCA%C3%87%C3%83O_Saberes_musicais_da_sociedade_Tupinamb%C3%A1_na_Amaz%C3%B4nia_do_Brasil_Colonial. Acesso em: 22JAN2015.

_____. Educação Musical em Múltiplos contextos: aspectos da transmissão musical da sociedade Tupinambá do Brasil Colonial. **Encontro Regional Nordeste da ABEM** (12), São Luís, 2014b. Disponível em http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_nordeste/nordeste/paper/view/597/133. Acesso em: 12MAI2015.

_____. Música indígena e valores culturais guerreiros: aspectos musicais da sociedade Tupinambá no Brasil colonial. **Congresso da ANPPOM** (25), Vitória, 2015a. Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3506/1029>. Acesso em: 31OUT2015.

_____. Mulher, música e educação indígenas: aspectos da prática e transmissão musical feminina Tupinambá no Brasil colonial. **Congresso da ANPPOM (25)**, Vitória, 2015b. Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3507/1030>. Acesso em 31OUT2015.

_____. Pesquisa em Etnomusicologia: proposta para uma perspectiva histórica. In: FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES: Pele da arte, (7), 2015, Belém. **Anais**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015c. p. 687-697.

_____. Música e guerra na perspectiva da antropologia musical: (re)considerações sobre aspectos musicais da sociedade tupinambá no Brasil colonial. **SIMPOM (4)**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5729>. Acesso em: 4JUL2016.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v.18, p. 15-20, outubro, 2007.

_____. Cotidiano, sociologia e educação musical: experiências no ensino superior de música. In: LOURO, Ana Lúcia e SOUZA, Jusamara (Orgs.). **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013. p. 11-30.

SOUZA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1587].

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Versão do texto de Marpurgo de 1557 por Alberto Löforen. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930 [1557].

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé mborai**: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese (Doutorado em Música). 309f. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. Mborai Mbyá-Guarani: expressões performáticas de um modo de ser cosmo-sônico. In: ROSADO, Rosa Maris e FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (Orgs.). **Presença indígena na cidade: reflexões, ações e políticas**. Realização Núcleo de Políticas Públicas para Povos Indígenas. Porto Alegre: Gráfica Hartmann, 2013. p. 42-62.

SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal**: a ação política ameríndia e seus personagens. 458f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TINEM, Nelci; BORGES, Lucia. Ginzburg e o paradigma indiciário. In: 22º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2003, João Pessoa. Simpósio Nacional de História (22): História, acontecimento e narrativa. **Anais**. João Pessoa: ANPUH, 2003. CD-ROM. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.535.pdf>. Acesso em: 16SET2015.

THÉVET, André. **Les singularitez de la France antarctique**. Paris: Chez les Heritiers de Maurice de la Porte, 1558.

_____. **As singularidades da França antártica**. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978 [1557].

THOMAS, Jêrôme. As crianças tupinambás e sua educação no século XVI: ternura, dor, obediência. Tradução de Carmem Lúcia Soares. **Revista brasileira de História da Educação**, Maringá, v.14, n.1 (34), p. 23-47, 2014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.4025/rbhe.v14i1.614>. Acesso em: 02JUN2014.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e poder na estética Tikmu'um_Maxacali**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **História geral do Brazil antes da sua separação e independência de Portugal**. 2ªEd, Tomo segundo. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert. Madrid: Imprensa de J. del Rio, 1857.

VIDAL Lux Boelitz. As pesquisas mais frequentes em etnologia e história indígena na Amazônia: uma abordagem musical. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.34, p. 183-196, Universidade de São Paulo, 1991.

VEIGA, Manuel Vicente Ribeiro. Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian phases. University of California, Los Angeles. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.) et. al. **Por uma etnomusicologia brasileira**: Festschrift Manuel Veiga. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. Bahia, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. Etnologia Brasileira In: MICELLI, Sérgio (Org.). **O que ler na ciência social brasileira 1970-1995**, v.1. São Paulo: Sumare, 1999. p. 109-223.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 115-144, 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005. Acesso em: 02NOV2014.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.