

500 ANOS: MÚSICA INDÍGENA E IDENTIDADE CULTURAL

por Luiz César Marques Magalhães

Neste momento de nossa história, quando completamos quinhentos anos, uma série de questões relacionadas com as nossas manifestações culturais e com as nossas identidades e afiliações enquanto “brasileiros” parece ganhar maior relevo. Como não haveria tempo para uma investigação mais ampla, gostaria de discutir dois exemplos que se encontram quase numa situação de simetria: as transcrições deixadas por Jean de Léry (caminhos do passado), e as cantigas do Toré dos índios Kiriri (Bahia), introduzidas na década de 1970 dentro de um esforço coletivo de reativação de uma identidade indígena (trilhas do futuro).

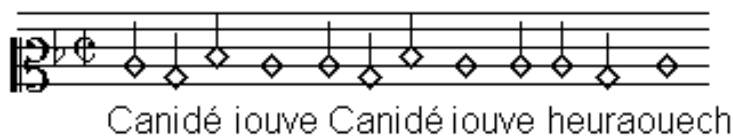
Muitos dos problemas relacionados com nossa dificuldade de estudar a música indígena estão também relacionados com as imagens e representações que temos do índio (e, portanto, de seu universo simbólico, de sua cultura) e que estão presentes no imaginário nacional. (Entendendo por imaginário uma dimensão que institui e reproduz símbolos comuns com os quais os diversos setores da sociedade comunicam-se entre si). Isso fica claro quando observamos a trajetória de certas publicações do passado que documentaram a música indígena, como, por exemplo, os relatos que Jean de Léry deixou sobre sua viagem ao Brasil.

A descoberta da América, um dos acontecimentos mais extraordinários e decisivos da moderna história do Ocidente, desencadeou a elaboração de discursos e imagens sobre estes povos. Nem o contato anterior com as chamadas “grandes civilizações do oriente” havia causado tanta admiração como causou o contato com os chamados “selvagens” do novo mundo. Como reconheceu Montaigne no ensaio “Os Canibais” (1580), os moradores do novo mundo eram um povo sem rei e “sem calças”. Apesar destas expressões de surpresa (ou mesmo de um certo cinismo), o ensaio todo é um elogio dos “canibais” e uma condenação à sociedade em que Montaigne vivia. O certo é que a estranheza que deve ter causado estes índios numa Europa ainda renascentista estão refletidos na construção da idéia do “selvagem” em oposição ao

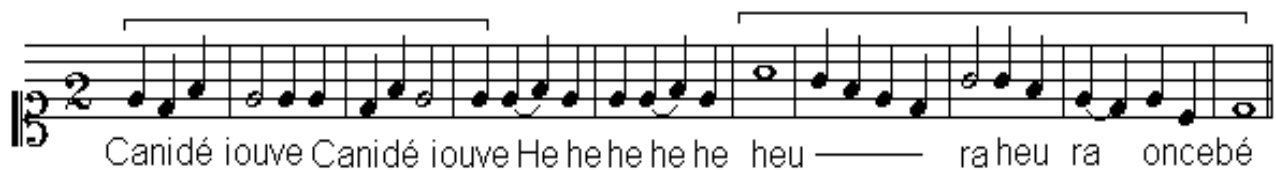
“civilizado”. Imagens que se cristalizaram nos séculos seguintes, inclusive na idéia do “bom selvagem” que ganhou seus contornos durante a renovação intelectual que iniciou no século xvi.

Apesar de tingidos com as cores fortes de um moralismo calvinista, Léry descreve a música Tupinambá com algum detalhe, inclusive apresentando cinco transcrições em linguagem musical (apenas a partir da edição latina de 1585), dentre estas está a famosa “Canidé Iouvé” (ex. 1). Como sabemos, este canto foi sendo transformado nas edições seguintes, primeiro com uma mudança na relação intervalar, depois com a introdução de outras notas no canto. Até que, finalmente, ele reaparece no dicionário de música de J J Rousseau (1786) como uma cantiga dos “selvagens do Canadá” (ex. 2), agora combinado a outros cantos Tupinambás também transcritos por Léry. Não é meu objetivo aqui fazer uma discussão mais aprofundada destas transcrições, gostaria apenas de ressaltar um aspecto pouco mencionado: o fato delas não serem apenas descritivas, mas também prescritivas, uma vez que, embora descrevam cantos indígenas, estas descrições não se encaixam à realidade. Elas não reproduzem as cantigas como eram realmente cantadas pelos Tupinambás, mas sim como eram percebidas pelos franceses (ou como ela deveriam ser percebidas). Assim elas revelam mais sobre a música de quem a transcreveu do que sobre a música daqueles que as cantavam, mais sobre o viajante Francês e sua cultura do que sobre o seu objeto: o índio Tupinambá e sua música.

Ex. 1) Canidé iouve, (1ª versão, 1585)



Ex. 2) J. J. Rousseau, Chanson des Sauvages du Canada (1786)



Mas o mais surpreendente é que estas mesmas cantigas teriam sido reencontradas por Spix e Martius entre os Índios Mura do Amazonas entre os anos de 1818 e 1823. Enquanto o conde de Castelnau as encontrou entre os Apinajé de Goiás, em 1842. Helsa Cameu que estudou cuidadosamente muitos relatos e narrativas sobre a música indígena, manifesta seu espanto ao deparar com tais semelhanças: “Novamente surgem as interrogações: Por que em tribos distantes pela localização, pelas origens, no tempo, voltam a aparecer pontos comuns em relação a música: Tupinambá, tribo Tupi do Rio de Janeiro, conhecida no século xvi, Mura, Estado do Amazonas, visitada no século xix, Apinajé, grupo Timbira do Estado de Goiás, observado também no século xix?” (Cameu, 1977: 107). É difícil responder esta questão, no entanto, é preciso lembrar que estas identificações foram feitas a partir de transcrições que passaram por um intenso processo de “descontextualização”. Processo no qual foram valorizadas funções mais secundárias, superficiais, do fazer musical. Assim, a identificação das cantigas em outras regiões do Brasil quase dois séculos depois é fruto tanto da dificuldade de pensar e perceber a diferença, quanto do uso de padrões equivocados no julgamento. Ou seja, não teriam elas sido pensadas e sentidas através de nossos valores, nossos modelos, nossas definições muitas vezes equivocadas do que é ou não é música indígena?

Também é preciso lembrar que, até mesmo muito tempo depois de arrancadas de seu meio, estas cantigas continuam a emitir ecos de sua origem. Ecos que chegam até nós e que podem nos conduzir a uma reflexão mais profunda sobre nossa percepção da música indígena atual. Me recordo de uma palestra em que H. Eco, numa combinação de cinismo e erudição, passou vários minutos explicando como Marco Pólo achou o Unicórnio (um animal lendário) em algum lugar da Ásia Central. Ou seja, falava ele das confusões que acontecem quando duas culturas diferentes se encontram pela primeira vez. Confusões que, aliás, eram o tema da palestra: “cultural misunderstandings”. Mas será que essa mútua incompreensão de que falava H. Eco continua presente, multiplicando nossos erros de percepção e de tradução da música indígena ainda hoje?

Certamente muita incompreensão está presente tanto na percepção do índio quanto na do não-índio, uma vez que os séculos de dominação cultural e de incompreensão mútua levaram

índios e não-índios a internalizaram as imagens uns do outros. E que, devido a enorme diferença de escala, muitos aspectos do imaginário urbano passaram a fazer parte da própria auto-percepção do índio, como veremos na seqüência. O processo que levou os Índios Kiriri da Bahia a importar um ritual religioso inteiro (o Toré, com seus encantados, suas danças, e suas cantigas), pode nos ajudar a compreender um pouco melhor os mecanismos, as formas, enfim, as razões, pelos quais tantas distorções tem se perpetuado nas idéias, imagens e representações que fazemos da vida e da música daqueles que são diferentes de nós.

A reserva Kiriri fica na região de Mirandela, em pleno agreste do sertão Baiano, não muito distante de Canudos. Um fato marcante na história atual deste grupo é o processo de renascimento sociocultural que vem ocorrendo nas últimas três ou quatro décadas. Antes disso, os Kiriri eram vistos pelos moradores da região não como índios, mas como iguais, uma vez que os sinais diacríticos normalmente usados para identificar fronteiras étnicas ou culturais (como crenças religiosas, língua, indumentária, homogeneidade biológica, e assim por diante) já não diferenciava os Kiriri dos seus vizinhos. Assim, era preciso restabelecer estas diferenças, pois enquanto camponeses, os Kiriri não tinham um passado diferenciado, nem uma história própria, nem qualquer perspectiva de um futuro melhor. Estavam confinados à um presente de privação e trabalho duro nas pequenas propriedades da região. De maneira inversa, enquanto índios, eles eram herdeiros não apenas de um passado, mas principalmente das terras da reserva indígena; terras que no entanto precisavam ser recuperadas. Anthony Seeger, que visitou o grupo em 1982, acreditava que existia uma grande vantagem para os Kiriri em serem considerados índios pelo governo e pelo público em geral (In Béhague, 1992: 197). E, de fato, foi como índios que os Kiriri alcançaram seu objetivo maior: recuperar as terras e a cidadezinha de Mirandela, que fica no centro da reserva indígena.

Um aspecto importante deste movimento, foi a decisão dos índios de introduzir um ritual religioso, o Toré, importado dos Tuxá de Rodelas, Bahia. Nas noites de Toré os índios bebem Jurema, fumam Tabaco, cantam e dançam para os encantados que então vêm aconselhar e proteger. Para os Kiriri, os encantados são índios antigos, do “tronco velho”; índios que, devido ao grande conhecimento que tinham da “ciência indígena”, na hora da morte não morreram, se

encantaram. Como muitos destes encantados ainda são “bravos” eles devem ser “batizados” (“amansados”) com muita defumação e Jurema. Só depois desse processo é que eles ensinam suas cantigas aos índios que passam então a cantá-las durante o Toré. Assim, o ato de ensinar as cantigas pode ser interpretado como o meio pelo qual os encantados são aceitos no domínio da cultura. Também é esclarecedor, como lembra Câmara Cascudo, o fato da própria palavra “encantado” derivar do radical latino “cantare” (cantar), talvez refletindo a importância do ato de cantar nos rituais mágicos. Esta importância também é reconhecida pelos índios que vêem as cantigas como verdadeiras “carteiras de identidade dos encantados”, metáfora que materializa a relação existente entre música e identidade cultural.

A introdução do Toré implicou não apenas numa “reinterpretação” do passado recente do grupo, mas também estabeleceu novos valores e padrões de comportamento. Dentre as várias mudanças sobressai o abandono da vestimenta habitualmente usada na região, parcialmente substituída por tangas e cocares feitos de fibras naturais, e o desenvolvimento de uma fórmula ritualizada de oratória que os Kiriri chamam de “idioma”, caracterizado pela rigidez formal e pelo uso de um vocabulário limitado, composto de expressões lingüísticas supostamente de origem indígena. A impressão geral que se tem do “idioma” é que o estilo tem precedência sobre o conteúdo que, embora incompreensível para a maioria dos índios, é tacitamente aceito por estar associado aos ancestrais e aos encantados. Recentemente o “idioma” também substituiu o Português nas cantigas do Toré. O texto original continua sendo ouvido internamente por aqueles que conheciam as cantigas, mas agora é quase impossível relacioná-las com os encantados que estão sendo cultuados durante a cerimônia.

Portanto, a introdução do Toré e das cantigas cumpriram um papel crucial na reativação de uma identidade Kiriri, uma vez que permitiram a reorganização das diferenças culturais que estavam na base de todo o movimento de renascimento. Dentro do processo de transformação em que os Kiriri estavam envolvidos, o Toré emergiu como um poderoso e complexo símbolo de “indianidade”. Símbolo que comunicava internamente para o grupo e externamente para os não-índios uma nova situação. Assim, o Toré ajudou a promover a solidariedade do grupo, a

redefinir o sistema de hierarquias, e principalmente a dar um significado ao movimento Kiriri para recuperar as terras da reserva indígena.




Lévi-Strauss comparava transformações das sociedades no tempo com deslocamentos relativos no espaço de forma a mostrar como a percepção da velocidade e direção destas transformações dependem da posição do observador. Para isso usava imagens como o movimento do “cavalo” no jogo de xadrez, (que pode saltar sobre outras peças em várias direções do tabuleiro, mas nunca linearmente) ou as diferentes percepções que teremos da paisagem, conforme estejamos dentro ou fora de um trem em movimento (Lévi-Strauss, 1973). Da mesma forma, nós podemos olhar uma determinada cultura e ter-mos a impressão de que ela esta se desenvolvendo; e assim pensamos que estamos fazendo um julgamento objetivo quando em realidade apenas percebemos que ela esta indo na mesma direção que a nossa. Ou, ao contrario, pensamos que uma determinada cultura esta regredindo, mas, em fato, o que percebemos é a diferença de direção entre o movimento deles e o nosso. Ou seja: não existe um “ponto fixo” fora da cultura; um ponto onde nos colocamos e a partir de onde possamos julgar de uma maneira absoluta as outras culturas. Estas metáforas mostravam o absurdo de pensar que podemos estabelecer hierarquias entre sociedades, ou julgar de uma maneira objetiva outras culturas, outras línguas, ou outras tradições musicais, uma vez que cada uma é única. Percebemos esta necessidade de relativizar nossos julgamentos e de colocá-los em um contexto mais amplo nos dois casos aqui estudados. Ou seja: (1) quando acompanhamos as transformações das cantigas Tupinambás e sua posterior “identificação” quase dois séculos depois, (2) quando interpretamos a opção dos Kiriri de importar as cantigas do Toré dentro de um esforço coletivo de reativação de uma identidade indígena.

Concluindo, eu acredito que a música é um veículo através do qual as sociedades indígenas se revelam em toda sua dinâmica, em toda sua complexidade. Assim, o estudo desta música não pode estar restrita apenas aos produtos finais (um canto, uma gravação deste canto, ou uma transcrição desta gravação). Ao contrário, a música indígena deve ser vista também como parte do constante processo de transformação, de renovação destas sociedades, uma vez que, seu papel não é marginal ou reflexivo, mas crucial e transformador.

Bibliografia

- Cameu, Helsa. Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira. Rio de Janeiro: Conselho Federal da Cultura, 1977.
- Cunha, Manuela Carneiro, ed. História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie Structurale Deux, France: Plon, 1973.
- Béhague, Gerard. Music and Black Ethnicity, Texas University Press, 1992.
- Magalhães, Luiz Cesar M. "From Peasant to Indian: A Study of the Kiriri Ritual Songs and the Re-Creation of Tradition in an Indian Community". Dissertação de doutorado. Columbia University, New York, 1998.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**