

A MÚSICA DOS POVOS INDÍGENAS DO MARANHÃO*

THE MUSIC OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF MARANHÃO

LA MÚSICA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DEL MARANHÃO

Pedro Paulo da Cunha Moura
Claudio Zannoni

Resumo: Estudo preliminar acerca da música indígena maranhense. Trata-se de uma manifestação da arte indígena ainda pouco estudada e de riqueza imensurável. Abrange todos os povos indígenas que habitam o Estado do Maranhão. Destaca-se um pouco da história e riqueza musical de cada um. A maneira de cantar e tocar indígena serão destacados, bem como a necessidade de preservação.

Palavras-chave: Maranhão. Música. Povos indígenas. Preservação.

Abstract: Study about the Indian music from Maranhão State. It is a manifestation of Indigenous Art which has been little studied and of immeasurable richness. It includes all the Indigenous peoples who inhabit Maranhão State. It is emphasized a little of the history and musical richness of each one of them. The Indian way to sing and play their instruments will be highlighted, as well as its need of preservation.

Keywords: Maranhão. Music. Indigenous people. Preservation.

Resumen: Estudio preliminar sobre la música indígena de Maranhão. Esta es una manifestación del arte indígena aún poco estudiada y de riqueza inconmensurable. Cubre todos los pueblos indígenas que habitan en el Estado de Maranhão. Se destaca un poco de historia y riqueza musical de cada uno. La forma de cantar y tocar de los indígenas se puso de relieve, así como la necesidad de su conservación.

Palabras clave: Maranhão. Musica. Pueblos indígenas. Preservación.

1 INTRODUÇÃO

Uma jovem esposa que costumava ir todos os dias à montanha com seu bebê em busca de raízes de lírio e outras plantas comestíveis; e quando colhia suprimentos suficientes, ia ao riacho lavar as raízes, retirando o bebê das costas e deixando-o enrolado em suas roupas, à margem, enquanto se banhava nua na água. Certo dia, no riacho, ela começou a entoar uma bela canção, e quando se arrastou até à margem, ainda cantando, começou a dançar ao som da melodia, totalmente encantada com sua própria dança e com sua canção e sem perceber nada ao seu redor até que, de repente, ouviu um som assustador; quando olhou, viu o deus-urso se aproximando. Aterrorizada, fugiu assim como estava, e quando o deus-urso viu a criança abandonada junto ao riacho pensou: Eu vim atraído por essa bela canção, pisando suavemente para não ser ouvido. Mas, ai! Sua música era tão linda que me levou ao êxtase e inadvertidamente eu fiz barulho. (CAMPBELL, 2006, p. 34).

Essa lenda dos Ainus de Kushiro (da costa sudeste de Hokkaido, no Japão), narrada por Campbell, fala sobre a importância da música e do canto para os povos indígenas. A música tem o poder do êxtase porque ela se relaciona com o mundo sobrenatural. Nesse sentido, os instrumentos que a acompanham também se inserem nesse aspecto fundamental da relação dos humanos com os espíritos, sendo eles esse

meio de comunicação.

Para os Tupinambá o maracá era o "porta-voz" dos espíritos; para os Pés Pretos o canto foi capaz de ressuscitar um caçador; para os Ainos, a música inebriou uma divindade. A música é mesmo esse veículo de comunicação entre os espíritos. O espírito de quem canta e o espírito de quem ouve o espírito de quem toca e de quem é tocado através do instrumento. Quando uma pessoa canta ou toca algum instrumento, está apresentando seu espírito a quem puder ouvi-la.

Desidério Aytai (1999, p. 82) fala do canto como um veículo de comunicação com o "mundo paralelo"¹. O canto "sempre está acompanhado por gestos rituais, movimento ritmados, danças, e este conjunto é que lhe confere o sentido pleno, permitindo supor, até certo ponto, qual a mensagem que contém."

A cultura dos povos indígenas brasileiros se destaca pela beleza e complexidade apresentadas nas manifestações artísticas, em rituais e festas, a exemplo da arte plumária e da pintura corporal. A música também é destaque em qualquer manifestação: ela dá ao tom da festa um caráter religioso ou lúdico. Cantar, também, significa contar os acontecimentos da aldeia, apresentar o homem à mulher, falar da caça, da pesca, narrar um mito. Tocar significa

* Artigo recebido em novembro 2010
Aprovado em dezembro 2010

dar voz a uma divindade ou a uma entidade mítica. A sonoridade marcante será destacada e analisada, bem como a função musical inserida em algum rito.

Utilizaremos imagens de instrumentos musicais das diversas etnias que habitam o Maranhão que podemos dividir, conforme Ayron Dall'Igna Rodrigues (1986) em: Tupi (Tenetehara, Awá/Guajá, Urubu-Kaapor) e Jê/Timbira (Canela Rankokamekrá e Apanyekrá, Gavião Pukobyê, Krikati e Krepu'm Kateyê). Esses instrumentos, aqui classificados, descritos e analisados, bem como os diversos cantos e suas funções ritualísticas merecem destaque pela beleza e complexidade com que são executados.

A pesquisa foi realizada, parte através de fontes secundárias, e parte através do contato direto com os grupos indígenas em vários momentos e, principalmente, durante a semana do índio, em abril de 2008, ocasião em que foram realizadas entrevistas, gravações de peças musicais, fotografias e durante a qual participamos da oficina "Mito e Música", ministrada pelos próprios índios Tenetehara e Krikati.

2 INSTRUMENTOS MUSICAIS INDÍGENAS

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

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

Cordofones são instrumentos que apresentam uma ou mais cordas estendidas e fixas em duas extremidades. O som é produzido através das vibrações dessas cordas. Entre os povos indígenas já é comum encontrarmos violões e outros instrumentos de corda, devido ao sincretismo musical ao longo dos anos. No entanto, os genuinamente indígenas são o arco de boca, o arco musical e a viola.

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

Os membranofones possuem membrana acoplada a uma caixa que soa quando percu-

tida com um bastão. Os tambores indígenas geralmente são resultados do sincretismo; acredita-se que, entre os povos indígenas brasileiros, não são comuns os tambores. Encontramos, então, o tambor d'água, o tambor de cerâmica e o tambor de pele.

3 A MÚSICA DOS POVOS INDÍGENAS DO MARANHÃO

3.1 Instrumentos musicais e de sinalização

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

3.1.1 Os idiofones

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

3.1.1.1 O maracá

Alfred Metraux (1979, p. 60) fala do maracá encontrado entre os Tupinambá como um instrumento relacionado aos espíritos e utilizado pelos pajés:

O maracá servia de receptáculo ao espírito. Esse instrumento musical era formado por uma cabaça na qual se introduziam sementes ou pedras. Fazia o papel dos chocalhos. Conservavam-no na mão, ou fixavam no chão com o auxílio de uma flecha que o atravessava de lado a lado e cuja extremidade tinha sido enfeitada com tufo de pluma de arara. A veneração pela qual era tido o maracá assim como seu caráter eminentemente sagrado, repousava na crença de que o seu ruído reproduzia a voz dos espíritos.

Entre os tupi, o maracá exerce uma função importante, especialmente em relação aos rituais e à iniciação masculina, onde o rapaz é iniciado a ser cantor, caçador e, sobretudo, pajé:

Através desse ritual os rapazes são iniciados na cantoria, significando o poder de direção nos rituais e a posição social que irão ocupar. A pintura, com a introdução do vermelho, símbolo da força, a entrega do capacete, sinal do poder, do maracá, a voz dos espíritos; indicam que o homem exerce uma função importantíssima na sociedade tenetehara e que essa posição lhe é dada por ser a descendência patrilinear. (ZANNONI, 2002, p. 75).

Trata-se de um instrumento que possui, basicamente, duas peças: um recipiente fechado, fruto do cabaceiro, popularmente conhecido pelo nome de *cuité*², no qual são depositadas

diversas sementes em seu interior; e um cabo de madeira que o atravessa no sentido longitudinal, servindo de apoio para as mãos. O modo de confecção é bastante parecido em todos os povos indígenas maranhenses.

A cuité passa por um processo de limpeza interna que pode durar vários dias. Após furada, coloca-se no seu interior água para amolecer o miolo que está no seu interior e através de pedriscos, que são colocados junto com água, passa-se a sacudir a cabaça até saírem todas as sementes. Esse processo pode durar vários dias, dependendo da compactação do miolo. Após limpa a cuité é colocada para secar. Enfim, são inseridas várias sementes secas, as quais variam pelo tamanho e pelo som que se deseja obter do instrumento, e finalmente é inserido um cabo de madeira que perpassa a cuité.

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

O maracá tupi

O maracá de povos maranhenses de língua Tupi (Guajajara e Urubu-Kaapor) apresenta semelhanças em sua confecção, formato e adornos. O fruto do cabaceiro, de formato semi-esférico, depois de limpo e seco, é revestido por uma camada de verniz negro, brilhante, extraído de pau-santo³ (RIBEIRO, 1988, p.31). Em seguida, o artista faz desenhos geométricos (em geral semicírculos) retirando esse verniz, utilizando algum objeto pontiagudo, como uma pintura em negativo, fazendo aparecer a cor da cabaça (Figura 1).



Figura 1 - Maracá Urubu-Kaapor: Maracá com desenhos geométricos (semicírculos) dispostos no sentido vertical e horizontal

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura

O cabo é todo envolvido por um cordão de algodão que também, às vezes, é tingido com suco de jenipapo em partes alternadas distintas. Na parte inferior, é colocada uma alça para prender o maracá ao pulso do cantor, evitando que o instrumento caia durante a cantoria. O maracá tupi traz, na parte superior, um

adorno feito com plumas coloridas de periquitos, papagaios, xexéu, corrupeirão, arara etc., à guisa de cocar que indígenas usam em rituais. Em alguns maracás Kaapor foram observados adornos plumários também no cabo (Figura 2).



Fonte: Acervo da Casa de Nhozinho/Foto: Pedro Paulo C. Moura

Figura 2 - Pequeno Maracá Urubu-Kaapor: Entre os Urubu-Kaapor encontramos um maracá de pequeno porte, no qual a cabaça possui tamanho reduzido e não há desenhos. No entanto, o adorno plumário fica em evidência

Os maracás tenetehara, encontrados durante esta pesquisa, apresentaram somente decoração disposta em sentido vertical. Podemos também encontrar desenhos geométricos e também a representação de animais em estilo naturalista (Figura 3);



Figura 3 - Maracá Tenetehara com desenhos de coruja

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura

Figura 4- Maracá Canela Rankokamekrá: cabo liso e entalhado na parte que entra no orifício inferior



Fonte: Acervo Casa de Nhozinho. Foto: Pedro Paulo C. Moura

O maracá jê-timbira

Entre os povos Jê/Timbira, os maracás não apresentam adorno plumário nem a pigmentação da cabaça. A decoração aparece somente em alguns casos. Quando isso ocorre, os desenhos são feitos com pigmento natural (suco de jenipapo ou carvão vegetal) em linhas que se cruzam no sentido vertical ou horizontal, dividindo a peça em quatro partes (Figura 4).



Figura 5 - Maracá Canela Rankokamekrá: Ganha essa coloração pela tintura de urucu
Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/
Foto: Pedro Paulo C. Moura



Figura 6 - Maracá Canela Rankokamekrá: Decoração em forma de calota nos dois extremos, quadrados e losangos na parte central
Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura

Os maracás dos Gavião Pukobyê a exemplo daqueles Canela, Tenetehara e Kaapor, também são feitos de cuité (Figura 7).



Figura 7 - Maracá Gavião Pukobyê: Uma especificidade deste maracá Gavião é que ele contém pequenos furos de aproximadamente 2mm, a alça e parte superior adornadas com miçangas
Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/
Foto: Pedro Paulo C. Moura

3.1.1.2 Chocalho aberto

Existem entre os Timbira vários tipos de chocalhos do tipo aberto, utilizados amarrados à cintura ou tornozelo, arranjando o compasso através do movimento: corrida ou dança (Figuras 8 e 9).



Figura 8 - Chocalho Aberto Canela Rankokamekrá: Inúmeros barbanetes de fibras tucum trançados partem de um ponto fixo para ambos os lados. A franja de miçangas é presa na parte central do cinto através de um torçal de barbante, onde são fixadas, na ponta, diversas unhas de veado



Figura 9 - Chocalho Aberto Krikaki: Feito de miçangas, nas cores vermelho, azul, amarelo e branco. Os objetos sonoros são unhas de veado. Ainda pendem como adorno quatro cachos de fios de algodão
Fonte: Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros

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

3.1.2 Os aerofones

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

3.1.2.1 Flautas e apitos

A flauta dos povos indígenas maranhenses pode ser globular ou transversal. A diferenciação entre flauta e apito se dá pela variação sonora obtida pelo número de orifícios de digitação.

Flautas globulares

As flautas globulares encontradas entre os Timbira não possuem aeroduto: são feitas de um tipo de cabaça pequena e com colo. As dimensões variam entre 3,5cm (a maior) e 1,7cm (a menor) de diâmetro e geralmente estão presas a um colar, integrando a franja de um chochalo aberto. Este, quando utilizado somente para sinalização, é chamado de colar-apito. Estão classificados aqui como colar-flauta globular por entender que o apito produz apenas um som, uma vez que possui um orifício de entrada e outro de saída do ar. Não é o caso da flauta globular, que tem um furo maior e quatro menores. O colar flauta-globular dos Canela (Figura 10) apresenta uma ou duas flautas. No caso de apresentar duas flautas, como na foto abaixo, estas variam de tamanho: a maior, de 3 cm., possui quatro orifícios dispostos em linha vertical enquanto a menor, de 1 cm, é utilizada somente para sopro;

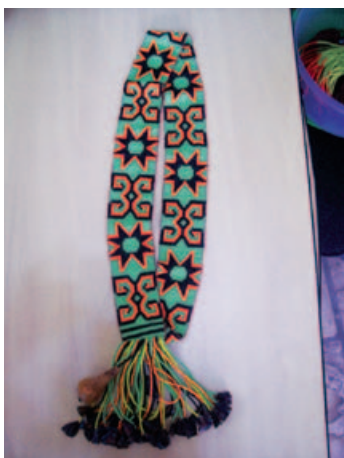


Figura 10 - Colar-flauta globular Canela Rankokamekrá: O colar é todo feito de miçangas e apresenta formas geométricas harmonizadas em diferentes cores

Fonte: Acervo da Associação Carlo Ubbiali/
Foto: Pedro Paulo C. Moura

Apitos

Cumprem somente a função de sinalizadores. Os Canela confeccionam um apito feito em madeira, fixado a um colar (Figura 11).



Figura 11 - Colar-apito Canela Rankokamekrá: Colar feito de fibra de buriti ao lado de onde pendem o apito e uma franja de miçangas com unhas de veado nas pontas

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura

Também entre os Canela Rankokamekrá foi registrada a presença de um colar com flauta e apito pendurados (Figura 12).



Figura 12 - Colar-apito e flauta Canela Rankokamekrá: Apresenta na composição do colar fios de nylon revestidos de miçangas, desenhando formas geométricas. Flauta globular feita de coco de ariri

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/Foto: Pedro Paulo C. Moura

Entre os Urubu-Kaapor encontramos um tipo específico de apito, utilizado apenas pelo pajé, feito com osso do fêmur de gavião real e também preso a um colar, este adornado com plumas (figura 13).



Figura 13 - Colar-apito Urubu-Kaapor: Colar adornado com penas caudais de Arara. Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura

Flautas retas

Os Kaapor utilizam flautas retas. Apresentam sete orifícios, sendo seis para digitação e um para sopro. São feitas de bambu e podem ou não apresentar decorações feitas com jenipapo (Figura 14).



Figura 14 - Flautas Urubu-Kaapor: Peças com decorações feitas com jenipapo. Fonte: Acervo da Casa de Nhozinho/
Foto: Pedro Paulo C. Moura



Figura 15 – Flautas Urubu-Kaapor: Flautas sem decoração
Fonte: Acervo do Museu de Arqueologia e Paleontologia de São Luís/Foto: Pedro Paulo C. Moura

A afinação e sonoridade dessas flautas (Figura 15) diferenciam-se bastante das que conhecemos, mas podemos perceber um sistema de escalas e “embora obedecem a padrões musicais definidos, deixam ao artista indígena Kaapor uma verdadeira margem de improvisação de composição pessoais” (SAMAIN, 1988, p. 3).

3.1.2.2 Os trompetes

Aerofones tipo trompete são usados pelos Canela, Urubu-Kaapor e Krikati. Podemos classificá-los como transversos e retos.

Trompetes transversos

São encontrados entre os Canela e os Krikati e confeccionados com tubo de bambu e pavilhão (chifre de boi ou cabaça em formato alongado). Nesta pesquisa, encontramos trompetes em diferentes tamanhos, todos apresentam adornos diferenciados, porém, as peças que compõem o trompete são sempre similares. São também conhecidos como buzinas e possuem timbre médio (Figura 16).



Figura 16 - O trompete maior Canela Apanyekrá: Em uma das extremidades o orifício para sopro e na outra o chifre de boi, fixado com o próprio fio que envolve o cabo. Como adorno, encontramos alguns fios revestidos de miçangas que conduzem a arranjos de cordéis de algodão
Fonte: Acervo da Associação Carlo Ubbiali /Foto: Pedro Paulo C. Moura

O trompete menor apresenta tubo revestido com fibra de buriti e adorno plumário. O pavilhão também pode ser de cabaça em formato alongado (Figura 17).



Figura 17 - Trompete menor Canela Apanyekrá: Com revestimento decorado de fibra de buriti
Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão /Foto: Pedro Paulo C. Moura

O trompete transverso dos Krikati não foge à regra Timbira (Figura 18).



Figura 18 - Trompete Krikati: Indivíduo Krikati em posição de execução. Trompete sem adorno
Fonte: Acervo particular/Foto: Maria Mirtes S. Barros

Trompetes retos

Encontrados entre os Urubu-Kaapor, apresentam uma única peça em madeira oca afunilada e com apenas dois orifícios; um em cada extremidade. Este instrumento apresenta sonoridade grave (Figura 19).



Figura 19 - Trompetes Urubu-Kaapor: De tamanhos variados, os trompetes Urubu-Kaapor são revestidos por fibra vegetal, podendo ou não ser tingidos com a coloração do jenipapo
Fonte: Acervo da Casa de Nhozinho/ Foto: Pedro Paulo C. Moura

3.2 Os cantos

Para Campbell (2006, p. 39) o canto e a dança são veículos de força mágica das cerimônias que evocam a representação de um pacto entre o mundo animal e o humano.

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

3.2.1 O canto tupi

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

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

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

Essas composições, por serem de povos tupi, não se diferenciam dos cantos Tenetehara. Não são fechadas nem finalizadas. O aprendizado das canções está relacionado à formação do cantor que se dá no ritual de iniciação masculina. No entanto, os jovens aprendem a cantar sem formalidades. Ao participarem de vários ritos e festas, os indivíduos assimilam canções e as reproduzem ao longo da vida (Figura 20 e 21).



Figura 20 – Partitura do canto Coró



Figura 21 – Partitura de Cantiga de Moqueado

Os rituais de iniciação apresentam cantos sonoramente mais elaborados. Sua harmonia é característica e envolve toda uma gama de sons que englobam um forte sentido relacionado ao momento particular do ritual. O participante se transforma em ator e o canto o faz sentir como se ele mesmo fosse a “peça” ritualística em questão: o iniciado.

Há sempre um cantor que inicia o canto; antes, ele o ensaia em voz baixa e cadenciado com o maracá, a fim de que os outros cantores peguem o ritmo certo; depois ele inicia com um tom forte de voz, balançando o maracá e dançando. Os cantos são sempre divididos em versos iguais, os quais, por sua vez, são divididos em três partes acompanhadas pelo desenvolvimento da dança. Durante a primeira parte do verso os cantores não saem do lugar. Seguem o ritmo da cantiga com o maracá, batendo o pé direito no chão [...]. São cantos compridos nos quais varia somente a parte inicial, que é cantada pelo cantor e repetida por todos os outros, e seguida pelo refrão igual durante todo o canto. As mulheres cantam em falsete, acompanhando o canto por trás dos homens e com um tom de voz uma oitava acima do canto dos homens, acompanhando o seu canto com os monossílabos: “eh, he, ahe”. (ZANNONI, 1999, p. 73).

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

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

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

3.2.2 O canto jê/timbira

Os temas das canções jê/timbira também tratam, a exemplo do que ocorre entre os Tupi, de animais, plantas e de seres mitológicos, etc. O canto e dança não são restritos aos rituais, mas serve também como diversão. Destacamos períodos curtos de melodia para cada canção.

Nos cantos timbira, não há divisão vocal dos sexos; as mulheres cantam as mesmas melodias e palavras que os homens, como foi destacado na Festa do Estirão (Wu'Tu) dos Krikati (BARROS, 1999). Em determinado momento, os homens, dentro de um círculo formado só por mulheres dançam e cantam, porém, apenas um executa o maracá: o cantor. As mulheres, enquanto cantam, executam uma dança com o movimento corporal e levantando os calcanhares, ora jogando os braços para frente. Em seguida, partem dançando e cantando a mesma canção, enquanto o cantor começa a gritar palavras sem melodia.

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

O povo Krikati, como todos os Timbira, é muito festivo. Numa oficina sobre os cantos indígenas, assim explicaram alguns Krikati

presentes: "normalmente somos acordados, na madrugada, pelo maracá do cantor que convida as pessoas a cantar e dançar até o amanhecer. Sem festa os jovens ficam tristes e com eles toda a aldeia".



Figura 22 – Partitura do canto de encerramento do Wý'tý

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

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

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música, para as sociedades indígenas, constitui-se num dos aspectos mais enfáticos e importantes para a identidade cultural de um povo, principalmente no que diz respeito a ritos e festas.

É importante não folclorizar a arte dos povos indígenas para não torná-la um mero produto de consumo. Poderíamos pensar em espaços de comunicação, como museus e casas de cultura que possam preservar essa imensa riqueza cul-

tural. Não é tão difícil pensarmos em um "museu da cultura indígena maranhense", contando um pouco da história desses povos, seus mitos e tradições, ambientado pelos sons das flautas e maracás, algo que garanta ao público visitante o conhecimento de um pouco da cultura indígena do Maranhão. Estes espaços, além de servirem para a visitação, com suas exposições, se tornariam ótimas referências para pesquisas relativas ao tema.

Preservar e apreciar as culturas indígenas do nosso estado, e especificamente a música, como uma das mais belas manifestações artísticas, poderá levar a divulgar sempre mais a cultura, bem como incentivar e oferecer importantes elementos de reflexão para sua apreciação.

NOTAS

1. "Esse conceito é mais abrangente do que "mundo sobrenatural" ou "outro mundo" com o qual, como é sabido, os cantos xamânicos visam estabelecer contato. Em se tratando de "mundo paralelo", creio que se pode pensar também no mundo dos animais, das plantas, no mundo da natureza" (AYTAI, 1999, p. 82).

2. *Crescentia Cujete L.*

3. *Kielmeyera coriacea.*

REFERÊNCIAS

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

BARROS, Maria Mirtes dos Santos. *Wú'tú: o processo ritual artístico (re)criador da etnicidade krikati*. 1999. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *Para viver os mitos*. São Paulo: Cultrix, 2006.

METRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás*. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1979.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo: EDUSP, 1988.

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

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

ZANNONI, Claudio. *Conflito e coesão: o dinamismo tenetehara*. Brasília, DF: CIMI, 1999.

_____. *Mito e sociedade tenetehara*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.