

A Deculturação da Música Indígena Brasileira

JOSÉ RAMOS TINHORÃO

A música popular, tal como a conhecemos, é um fenômeno ligado ao aparecimento de centros urbanos no Brasil colonial, no século XVIII. Se considerarmos, porém, que antes mesmo de surgirem quase simultaneamente em Salvador e no Rio de Janeiro os dois primeiros gêneros populares — o lundu e a modinha —, algumas formas de diversão com cantos e danças já deviam existir entre os habitantes dos primeiros núcleos de população colonial, desde a descoberta da terra, no século XVI, então é possível falar de uma pré-história da música popular brasileira.

Um estudo dos primórdios da colonização portuguesa no Brasil revela mesmo que a música esteve historicamente presente à formação da nova sociedade. Foi em grande parte com a atração de seus hinos e cantos que os padres jesuítas tornaram possível a obra de catequese dos indígenas, o que desde logo transformava a música em um dos instrumentos da colonização.

Os padres jesuítas chegavam encontrando os indígenas no estágio primitivo das danças e cantos de caráter mágico exatamente quando, na Europa do início do século XVI, a severidade monódica do canto-chão começava a deixar-se enfeitar na *Musica Mensurata* pelo desdobramento dos acordes da harmonia recém-inventada.

O trabalho de encantar os índios com música ia ser, aliás, facilitado aos padres da Companhia de Jesus porque, do ponto de vista musical,

havia uma certa coincidência entre o espírito da catequese (que visava congregar os indígenas em reduções, sob a autoridade da Igreja), o sentido coletivo da música dos índios (quase sempre ritual, pelo característico mágico de suas relações com os fenômenos da natureza) e o caráter igualmente redutor de vozes da monodia do cantochão.

Ao aceitarem a música dos padres, por sua natural predisposição ao canto em comum, como fórmula de exorcismo do desconhecido (a morte, o mal, a influência dos astros, as forças da natureza), os indígenas brasileiros abandonavam sem sentir as palavras cabalísticas das suas canções de ritmo encantatório em favor da rigorosa lógica do cânone gregoriano: sob batuta dos jesuítas os índios ainda cantavam em uníssono, mas, agora, uma melodia principal, passando por todas as vozes, substituía a repetição obsessiva das palavras mágicas pela palavra de ordem cristã do temor a Deus.

Para atrair os índios com esses cantos de sereia de seus hinos — pois desde a primeira missa, em 1500, havia “experiência certa de que o demônio também se afugenta com as suavidades das harmonias” — os primeiros padres foram de um oportunismo que fazia justiça à dialética do nobre fundador da ordem, Santo Inácio de Loyola. Dentro do princípio de que “era preciso ser todas as coisas para todos os homens, a fim de conquistá-los”, os jesuítas tornaram-se os primeiros professores de música do Brasil ⁽¹⁾, e um deles, o padre José de Anchieta, estava mesmo destinado a tornar-se o seu primeiro compositor.

Em uma carta de 1549, que constitui talvez o mais antigo documento referente à introdução da música européia no Brasil, o padre Manuel da Nóbrega ⁽²⁾ relatava ao padre Simão Rodrigues que seu colega Aspilcueta Navarro — o primeiro de todos os jesuítas a aprender a língua dos índios — visitava “ora um, ora outro lugar da cidade e à noite ainda faz cantar aos meninos certas orações que lhe ensinou em sua língua deles, em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que antes usavam» ⁽³⁾.

A impressão definida como diabólica das canções indígenas derivava, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois — como informava o padre Fernão Cardim ⁽⁴⁾ falando de “bailos e cantos” dos índios — “não fazem uma coisa sem outra”.

Claro está — e neste particular a conclusão certa ainda seria a do músico e estudioso Luciano Gallet, apesar de todas as contestações ⁽⁵⁾ — ao aceitarem a versão musical dos padres, os indígenas abdicavam prontamente da sua cultura, da mesma forma que atiravam longe seus machados de pedra polida tão logo experimentavam os de aço dos europeus.

A DECULTURAÇÃO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA

Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena — trombetas com crâneo de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. — trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. Com o aprendizado desses instrumentos, a estrutura natural da música dos indígenas, baseada em escalas diferentes da européia e, portanto, geradora de um esquema harmônico igualmente diverso, perdia sua razão de ser, reduzindo-se o som original da música da terra à marcação de um ou outro instrumento de percussão, ainda permitido no acompanhamento de umas poucas danças julgadas inofensivas pela severa censura dos jesuítas.

E na verdade, ainda no fim do século XVI, segundo o padre Simão de Vasconcelos, biógrafo de José de Anchieta, os meninos índios, depois de ouvirem missa e estudarem o catecismo sob forma de diálogo, iam “juntos a suas escolas a ler, escrever ou cantar, outros a instrumentos músicos, segundo o talento de cada um”. Ao que acrescentava: “E saem no canto e instrumentos tão destros, que ajudam a beneficiar as missas e procissões de suas Igrejas, com a mesma perfeição que os portugueses”⁽⁶⁾

Assim, é mais do que evidente que, se a execução musical desses pequenos instrumentistas indígenas se fazia “com a mesma perfeição que os portugueses”, a música que executavam já nada tinha a ver com a música de suas tribos.

E nem podia ser de outra maneira. Desde os primeiros contatos dos portugueses com os indígenas brasileiros, as relações entre os naturais da terra e os colonizadores tinham-se desenvolvido sempre com caráter de interdependência. Quando os índios aceitavam cortar árvores de pau-brasil, transportá-las até a praia e embarcá-las nos navios portugueses, essa atitude não envolvia uma relação de trabalho ou um vínculo de comércio, mas constituía apenas uma troca de presentes e de gentilezas. Os indígenas atendiam à solicitação dos portugueses como um gesto de reciprocidade ante a doação de artigos europeus como barretes, lenços, facas, anzóis, serrotes e machados. De fato, quando a partir de 1533 em São Vicente, e de 1537 em Olinda, os portugueses iniciaram a exploração sistemática da cana-de-açúcar, essas relações nascidas da interdependência imediatamente se romperam. À partir do apelo ao trabalho organizado, os indígenas, não dispostos a esse novo tipo de relações, ou são expulsos de suas tabas e empurrados para o interior, ou se vêem precariamente mantidos num regime de escravidão que nunca permitiria qualquer espécie de troca de influências — mormente cultural — por jamais ter sido aceito pelo índio, incapaz de compreender a divisão do trabalho em moldes sedentários e comerciais. ⁽⁷⁾

Se o intercâmbio era impossível no campo das relações entre indígenas em fase de economia coletiva e colonizadores capitalistas, pela impossibilidade da sua integração no sistema econômico europeu na qualidade de mão-de-obra (o que já se daria com os escravos negros, integrados na condição de trabalhadores por se encontrarem na idade do ferro, e já praticando na África uma agricultura organizada), no plano das relações entre os mesmos indígenas e os padres jesuítas esse intercâmbio se revelava impraticável pela superposição de culturas. As reduções jesuíticas funcionavam com caráter de verdadeiras autarquias, em que o trabalho indígena era sabiamente usado: como aos padres interessava supostamente apenas a conquista das almas dos naturais da terra para o Reino de Deus, e só em segundo lugar a exploração econômica de sua força de trabalho, o respeito aos seus hábitos era de fato muito maior, mas isso envolvia apenas astúcia. Os padres tomavam por base a superioridade da sua religião, da sua cultura e das formas européias de organização econômico-social, mas estavam certos de que a conquista dos indígenas só podia ser efetuada através do seu progressivo envolvimento, o que os levava a aceitar fingidamente os seus estilos, para melhor minarem-lhe os valores e logo poderiam impor os conceitos desejados. Essa falsa aceitação da cultura indígena chegava a tal ponto de pretensa esperteza que, segundo o historiador alemão Henrique Handelman, o padre Aspilcueta Navarro "para não descurar de cousa alguma que pudesse produzir impressão nos seus ouvintes, observou a macabra gesticulação dos feiticeiros índios, com que estes costumam acompanhar os seus discursos, e conseguiu imitá-la com felicidade nas suas pregações" (°)

Como se vê — e nem podia ser de outra maneira, desde que partiam do pressuposto da infalibilidade dos seus conceitos de civilizados — os padres jesuítas jamais chegaram a admitir uma síntese cultural em seu trabalho de catequese, o que ia explicar, afinal, o fracasso da sua missão. A principal queixa dos padres era, exatamente, a de que, com a mesma facilidade com que aceitavam a sua pregação, os índios logo voltavam à vida primitiva, bastando um temporário afastamento da sua influência direta. Os jesuítas não conseguiam compreender um dado fundamental: como os princípios da moral cristã que tentavam impor aos indígenas representavam, na verdade, a estratificação de conceitos surgidos historicamente da evolução sócio-econômica da Europa, a partir da decadência do Império Romano e da organização do feudalismo, tudo o que os índios pareciam admitir representava apenas o resultado da sua curiosidade. Como não havia adesão à estrutura colonial, e a própria vida nas reduções era artificial, toda a vez que o indígena voltava a integrar-se na vida tribal, os conceitos morais e religiosos que tendiam a prevalecer eram, é lógico, os que mais fielmente traduziam o tipo de relações original.

Como, no entanto, não percebiam a inanidade dos seus esforços, os jesuítas continuaram a tentar a conquista daquelas almas selvagens

com o emprego de todos os recursos de sedução que a música e o aspecto teatral da liturgia católica ofereciam aos olhos curiosos dos indígenas.

O primeiro a perceber a oportunidade de valerem-se os padres do prestígio com que os índios distinguiam os seus poetas, músicos e cantores, foi o próprio superior dos jesuítas no Brasil, Manuel da Nóbrega, ao sugerir ao padre José de Anchieta que pusesse "em solfa as orações e documentos mais necessários à nossa santa fé para que à volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a inteligência das coisas do céu." (9) Se por em solfa queria dizer musicar, nascia com essa sugestão no Brasil o primeiro compositor conhecido de música declaradamente dirigida à massa, ou seja, àqueles índios dos aldeamentos jesuíticos que, embora não podendo ser chamados de povo no sentido moderno, constituíam, de fato, a base dos moradores dos primeiros redutos pré-urbanos da Colônia.

Segundo o testemunho do padre Quirício Caxa, que por ordem do padre provincial Pero Roiz recolheu em 1598, um ano apenas depois da morte do padre Anchieta, tudo o que se contava das suas obras e façanhas, além dos vários escritos que deixou, o chamado apóstolo do Brasil «compôs também *Cantigas* devotas na língua (tupi), para que os moços cantassem, porque para tudo tinham habilidade." (10)

No que se refere à solfa, ou seja, à música dessas cantigas, jamais se saberá como soavam, mas das qualidades de Anchieta como letrista alguma amostra ficou. Isto por que, quanto ao padre Anchieta ter colocado letras de intenção moralista ou religiosa em músicas cantadas por índios, portugueses e espanhóis de meados do século XVI, não existe dúvida possível. Ao referir-se a atividade de Anchieta em São Vicente, no período que se estendeu de 1553 a 1565, o seu biógrafo Simão de Vasconcelos, após salientar que o venerável padre "em quatro línguas era destro: na portuguesa, castelhana, latina e brasilica", acrescenta que "em todas elas traduziu em romances pios, com muita graça e delicadeza, as cantigas profanas que andavam em uso" (11)

Para o lançamento dessas canções (sob o título *Canções de José de Anchieta* existem na Biblioteca da Companhia de Jesus, em Roma, cópias de composições como *A Nossa Senhora dos Prazeres*, *Santa Inês e Vaidades das Coisas do Mundo*, além de uma série intitulada *Cânticos Por o Sem Ventura*, em original do próprio punho de Anchieta) (12), a melhor oportunidade eram as grandes festas religiosas, entre as quais o Natal, quando um velho costume medieval levava a transformar as igrejas em teatro, para a representação de autos alusivos ao nascimento do filho de Deus.

A acreditar em Quirício Caxa, a própria recomendação feita pelo padre Manuel da Nóbrega a Anchieta, entre 1564 e 1565, para

que «na noite de Natal fizesse um modo de representação devota, em português e língua, com que todos se aproveitassem em devoção e alegria espiritual», já indicava a existência de representações teatrais nas igrejas, anteriormente a essa data. Quirício Caxa explica que Nóbrega desejava com sua sugestão a Anchieta "impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas." (13)

Esses abusos seriam, ao que tudo indica, a representação de autos profano-religiosos, como o que o irmão Antônio Blásquez assistira na aldeia de Santiago, na Bahia, por sinal em 1564, e do qual daria notícia ao escrever uma carta publicada por Serafim Leite no volume II da sua *História da Companhia de Jesus no Brasil*:

"Deixei de referir um auto que fizeram do glorioso Santo Iago, muito devoto, e o regozijo e prazer com que se passou aquele dia porque, com serem passatempos de gente de fora, não faz tanto ao nosso propósito relatá-lo".

A gente de fora, isto é, não diretamente subordinada à administração da redução jesuítica local, devia ser constituída pelos brancos portugueses, e seus passatempos ou abusos, como denunciava o padre Manuel da Nóbrega, quase certamente seriam os já descritos em Portugal trinta anos antes, nas proibições da Constituição de Évora de 1534:

"Defendemos a todas as pessoas eclesiásticas e populares, de qualquer estado ou condição que sejam, que não comam nas igrejas, nem bebam, com mesas ou sem mesas; nem cantem nem bailem em elas, nem em seus adros, nem os leigos façam seus ajuntamentos dentro delas sobre cousas profanas; nem se façam nas ditas igrejas ou adros delas jogos alguns, posto que sejam em vigilia de santos ou alguma festa; nem representações, ainda que sejam da Paixão de N. S. Jesus Cristo ou de sua Ressurreição, ou nascença, de dia nem de noite, sem nossa especial licença, por que de tais atos se seguem muitos inconvenientes e muitas vezes trazem o escândalo no coração daqueles que não estão mui firmes na nossa santa fé católica». (14)

O papel dos jesuítas, em geral, e do padre José de Anchieta, em particular, foi exatamente o de aproveitar esses precedentes europeus para atrair os índios à igreja, em vez de proibi-los. Na verdade, já em Portugal a popularização da religião entre as populações mestiças de bárbaros e árabes tinha de tal maneira filtrado o gosto das cantorias e diversões profanas através do próprio ritual da missa, que, em lugar "do Tracto, Offertorio, Sanctus, Agnus Dei, Post Communio, e mais coisas ordenadas pela igreja", os fiéis cantavam alegremente chansonetas, vilancicos e motetes, quando não entoavam mesmo "cantigas desonestas". (15)

Historicamente, o primeiro lançamento de composições musicais com letra do padre José de Anchieta, usando o teatro como veículo de divulgação, foi com a representação, em Piratininga, por volta de 1565, do seu *Auto da Pregação Universal*. (16)

Esse primeiro trabalho de Anchieta para o teatro — e intitulado *Pregação Universal* porque, segundo o padre Simão de Vasconcelos, “servia para todos, portugueses e índios, e constava de uma e outra língua, porque de todos fosse entendido» — constituía o que em moderna terminologia crítica se poderia chamar de teatro-verdade. Os atores, na maioria dos casos, eram os próprios personagens da peça, uma vez que, muito preocupado com o aproveitamento moral do entreccho, José de Anchieta inspirava-se nas figuras de determinados pecadores da comunidade, e fazia-os subir ao palco para representarem seus erros e confessarem seus pecados, numa antecipação perfeita das sessões de psico-drama criadas pelos psicanalistas mais de quatro séculos depois.

O esquema adotado por Anchieta valia também por uma antecipação do que o crítico e sociólogo italiano Umberto Eco chamaria na década de 1960 de *obra aberta*. Como os personagens mudavam conforme os atores — que eram, afinal, os personagens — Anchieta podia apresentar a sua *Pregação* sempre de maneira nova a públicos diferentes. (17) Da primeira representação desse auto, em Piratininga, nada se sabe, mas da sua segunda apresentação, em São Vicente, a diligência do padre Simão de Vasconcelos permitiu salvar pelo menos duas “profecias”: as falas em que os personagens-atores se apresentavam declamando os versos que Anchieta lhes preparava para a sua recuperação moral.

Uma dessas figuras, segundo Simão de Vasconcelos, “era um Francisco Dias Machado, homem de ruim viver, a quem parece tinha (o padre Anchieta) avisado sem efeito de emenda”, e que no auto era obrigado a confessar diante do público:

“A viagem está acabada,
A nau vai-se alagando,
E desta vida, em que ando,
Por tantas cousas errada,
Meus dias já não são nada,
Pois peço por tantas vias;
Triste fim de Francisco Dias!
Não lhe sinto salvação,
Se vós, Mãe da Conceição,
Não pagais as avarias”.

Outro personagem era "Pero Guedes, homem amancebado" a quem o padre Anchieta aconselhava que se casasse, fazendo-o dizer:

"Virgem pura, sou quem vedes,
Diante de vós me venho,
Tirai, vos peço, estas redes,
A este pobre Pero Guedes,
E quantos pecados tenho;
Acho-me tão enredado,
Que hei medo da perdição,
Quero deixar o pecado,
E ser devoto casado,
Na vila da Conceição!"

O resultado extra-dramático de tais "profecias", segundo dá a entender o padre Simão de Vasconcelos, revelava-se muito variável. No caso do enredado Pero Guedes, por exemplo, de fato veio a casar-se com a filha de um Heitor Mendes, mas quanto a Francisco Dias, a "profecia" gorou. Pelo que pôde apurar o biógrafo de Anchieta, a Virgem não deve lhe ter pago as avarias da alma "por que o que comumente se diz, é que morreu mal, excomungado e obstinado por muitos anos".

A parte da Pregação Universal dedicada aos índios e escrita por Anchieta em tupi seria talvez mais movimentada. Os indígenas não estavam ainda preparados para o tipo de autocrítica a que os jesuítas estimulavam os colonos para os quais não bastavam o ato de contrição e a penitência que se seguiam às sessões de psicanálise e catequese do confessionário. Por essa razão, a tais índios caberia a função mais extrospectiva e dinâmica de cantar em coro e executar os "toques de instrumentos à maneira dos Mistérios e Moralidades executadas nas igrejas européias durante os séculos XVI e XVII" como lembra Guilherme de Melo em seu livro — *A Música no Brasil*. (18)

Numa reconstituição meio imaginosa, mas bastante verossímil da encenação de outro auto de Anchieta, o *Na Festa Do Natal*, adaptado de um anterior intitulado *Na Festa De São Lourenço* (19), Melo Moraes Filho esboçou uma dessas cenas escrevendo:

"Os músicos da orquestra vestidos de penas e listrados de urucu, descansam as pernas às maças e flechas, e dão sinal para a representação ... A cortina rasga-se. O autor da peça, Anchieta, descendo do pavilhão sacerdotal, abre passagem no denso dos espectadores e, de pé sobre o montículo do cruzeiro da missão, põe-se em evidência como ponto e contra-regra". (20)

No entanto, segundo o testemunho muito mais seguro de um contemporâneo da catequese, o padre Fernão Cardim, a animação dos espetáculos dramático-musicais dos jesuítas não se esgotava na mera

encenação do auto, mas podia ainda incluir no programa um eventual desfile sob o nome de procissão, como aconteceu em 1583 na Bahia, quando da representação do mistério ou auto das *Onze Mil Virgens*. Em regozijo pela oferta da relíquia de mais uma cabeça das Onze Mil Virgens, levada à Bahia pelo padre visitador Cristóvão de Gouveia (segundo cálculo de Anchieta havia no Brasil seis dessas cabeças em 1584 — três no colégio dos jesuítas da Bahia, uma em Pernambuco, outra no Rio e outra possivelmente em São Paulo de Piratininga), a representação do auto foi precedida de uma procissão solene até a Sé do Colégio "com frauta, boa música de vozes e danças." (21) Essa procissão já era, pois, ao menos pela forma, uma festa de indisfarçável aspecto carnavalesco. Nitidamente popular ("toda a festa causou grande alegria no povo, que concorreu quase todo", escrevia Fernão Cardim), a procissão valia por um desfile sob o enredo das Onze Mil Virgens, incluía alas de fantasiados ("alguns anjos as acompanhavam [às relíquias] porque tudo foi a moda de diálogo"), e não faltavam até os hoje chamados destaques, pois a Sé "era um estudante ricamente vestido", e a Cidade que entregava as suas chaves era um outro. Um ano depois, em 1584, haveria ainda o acréscimo de um novo elemento carnavalesco à procissão das Onze Mil Virgens: o carro alegórico representado por uma nau a vela "toda embandeirada, cheia de estudantes". Era dentro dela — e Fernão Cardim não esclarece como seria essa alegoria — que "iam as Onze Mil Virgens ricamente vestidas, celebrando o seu triunfo". (22)

A superposição de culturas, ao invés da sua mistura para o intercâmbio de informações que poderia gerar uma síntese original, já se revelava então como a maior característica nessas primeiras relações entre europeus e indígenas. Como viria a acontecer muitas vezes no correr dos séculos (e entre os exemplos no plano do conceito moderno de cultura popular, um dos mais claros seria o das escolas de samba), a posição de superioridade de uma elite — no caso colonial, os padres — fazia com que os elementos populares — nas reduções, os indígenas — fossem aproveitados apenas em função de objetivos ideológicos, identificados para efeitos da catequese na imposição dos princípios da moralidade e da fé católica. (23)

É bem verdade que, mesmo fora dos espetáculos declaradamente destinados à catequese, os próprios padres tinham oportunidade de fazer chegar aos ouvidos dos indígenas outros tipos de música cultivados pelas camadas populares da Península Ibérica.

Um dos jesuítas chegados ao Brasil em 1583 na comitiva do visitador Cristóvão Gouveia, o irmão Barnabé Telo, era ao que se deduz pela leitura da narrativa de Fernão Cardim um alegre tocador de berimbau. (24)

Ainda nesse ano de 1583, estando os padres da missão na Bahia, por ocasião do natal, foi organizado um presépio na povoação, e onde

— conforme conta Fernão Cardim — “o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau”. No ano seguinte, pela mesma oportunidade e ainda na Bahia, enquanto “o Sr. governador com os mais portugueses fizeram um lustroso alardo de arcabuzes, e assim juntos com seus tambores, pifaros e bandeiras foram à praia” — escreve Cardim — “o irmão Barnabé Telo fez a lapa, e às noites nos alegrava com seu berimbau”. (27)

Como admitir, no entanto, que desse contato com a rítmica e a melódica européia pudesse surgir alguma nova criação musical de influência indígena, se o próprio cronista conta duas páginas adiante que, ao chegar ao Rio de Janeiro dias depois, pelas festas de Reis, ouviu uma “missa cantada oficiada pelos índios em canto d’órgão com suas frautas? (28)

Eis porque parece hoje muito difícil aceitar a afirmação feita em 1876 pelo indianista general Couto de Magalhães na sua Sétima Conferência Para o Tricentenário de Anchieta: a de que ouvia no seu sítio, em São Paulo “quase todos os sábados”, as toadas de cateretês e cururus “rezadas pela mesma maneira por que os ensinou o padre José de Anchieta aos guianás, creio que nesse mesmo lugar, por que aí morou um dos filhos do chefe Caá-Ubi, com muitos de seus patrícios”. (29)

Embora haja acordo entre os historiadores de música e folcloristas brasileiros, no que se refere a identificação de influência indígena não apenas no cateretê, ou catira, mas também no cururu (a dança é coletiva e inclui sapateado ou bate-pé), seria ir muito longe admitir o possível aproveitamento da toada das danças rituais dos índios. Isto porque as características propriamente musicais do cateretê — linha melódica imprecisa, entoação frouxa, cadência fraca, e ritmo fornecido pelos dançadores apenas nos intervalos do canto das *modas* — não constituem características somente do cateretê, mas são “constantes das modas violeiras” e ainda no “quero-mana, na mariquita muchacha, no antigo candieiro, no engenho novo. E até no vilão litorâneo dançado ao pé de Cananéa, pelos caiçaras do Trapandé.” (28)

A evidência de que “as toadas profundamente melancólicas” que Couto de Magalhães ouvia no fim do século XIX já nada deviam ter em comum com a música para a qual Anchieta fazia seus versos trezentos anos antes, era o próprio autor de *O Selvagem* que fornecia em sua conferência, ao escrever:

“Tenho assistido muitas vezes a estas festas e danças (de cateretê) ao som de viola, que era instrumento indígena de três cordas de tripa, e que eles chamavam *guararapéva*.” (29)

Como se pode comprovar através de uma relativamente ampla e em certo sentido minuciosa literatura dos primeiros cronistas da terra

brasileira, entre os quinze a vinte instrumentos musicais indígenas documentadamente referidos e descritos jamais se incluiu qualquer espécie de viola ou qualquer outro instrumento de cordas. Assim — e embora Couto de Magalhães não indique a fonte em que se baseou para sua afirmação — se alguma vez existiu uma viola indígena chamada guararapéva, isso só serviria para indicar uma capitulação cultural dos índios, pois à adoção do instrumental de origem européia seguia-se, logicamente, o abandono das formas musicais primitivas, e a sua substituição pelas que mais se adaptavam à escala pela qual se afinava o mesmo instrumento.

Couto de Magalhães, porém, com seu entusiasmo de indianista, insistia ainda em afirmar em outra passagem de seu livro *O Selvagem* que “o paulista, o mineiro, o riograndense de hoje cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há quinhentos anos atrás, e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas campinas do interior”.

Era esse mesmo autor, porém, que, ao referir-se à sobrevivência de quadrinhas bilíngues, com versos em português e tupi, reconhecia que “pouco a pouco uma língua predomina, e só ficam da outra algumas palavras que, ou não tem correspondência na língua que tende a absorver a outra, ou são as mais suaves para o sistema auditivo da raça que vai sobrevivendo”. (30)

Ora, o que os vários exemplos de quadras citadas em *O Selvagem* comprovam é, exatamente, o progressivo esvaziamento da contribuição indígena na parte do texto, o que no mínimo também aconteceria na parte da música, se é que na origem de tais composições chegou a entrar alguma ressonância melódica tipicamente índia.

Assim é que, após abrir aspas para citar vagamente passagem de *crônicas* em que Simão de Vasconcelos falava de crianças que “iam em procissão pelas ruas do nascente São Paulo, dançando o seu *cate-retê*, cantando versos em louvor da Virgem Maria, e parando nas portas dos selvagens” (31). Couto de Magalhães cita uma dessas possíveis quadras, por sinal obtida em Roma por D. Pedro II:

“Ó Virgem Maria
Tupan ay eté
Aba se aba pora
Oicó endê yabê” (32)

Como se pode verificar, nesses quatro versos — cuja tradução segundo Couto de Magalhães é “Ó Virgem Maria, mãe de Deus verdadeira, os homens deste mundo estão tão bem convosco” — a língua portuguesa estava representada apenas pelo vocativo inicial.

Já, porém, em outro exemplo:

"Te mandei um passarinho
 Patuá miri pupé
 Pintadinho de amarelo
 Iporânga ne iaué"

e que Couto de Magalhães traduz como "Mandei-lhe um passarinho, dentro de uma caixa pequena; pintadinho de amarelo, e tão formoso como você" os dois versos em língua indígena apresentam-se apenas como complementos da idéia principal do autor, certamente algum branco interessado em explorar poeticamente a misteriosa sonoridade das palavras indígenas, que nem todos saberiam decifrar. (33)

E a prova é que em um terceiro exemplo citado pelo autor de *O Selvagem*, a conhecida trova popular

"Vamos dar a despedida
 Mandu sarará
 Como deu o passarinho,
 Mandu sarará,
 Bateu asa, foi-se embora,
 Mandu sarará,
 Deixou a pena no ninho
 Mandu sarará,

a contribuição indígena funciona estritamente como uma espécie de estribilho rítmico em que o sentido não importa. A quadrinha está inteira nos versos da "língua que tende a absorver a outra".

Assim, o que o conjunto dos documentos disponíveis permite concluir, é que — como pioneiramente afirmou Luciano Gallet em 1928 — "ao fim de algum tempo depois do contato com a civilização o caráter indígena musical, tinha desaparecido", transformando-se pois a sua música num "elemento quase que exótico, a ser aproveitado futuramente." (34)

A pretensa superioridade dos colonizadores brancos de origem européia, de início, e depois historicamente a dos próprios brasileiros, que têm simplesmente empurrado para o centro do país nos últimos séculos os remanescentes das antigas tribos povoadoras da terra, tornaram precário ou difícil um intercâmbio cultural que, pela dinâmica das suas relações, permitisse a obtenção de criações originais.

Os índios, definidos pelo Direito Civil como relativamente incapazes, e equiparados para efeitos legais a crianças sobre as quais o Estado, por uma espécie de peso na consciência histórica, se propõe a servir como tutor, só poderiam mesmo incorporar às manifestações populares alguns símbolos isolados da sua cultura, assim mesmo por força do seu exotismo, e de maneira apenas complementar.

A DECULTURAÇÃO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA

Nas danças do cateretê e do cururu haveria a sobrevivência de uma coreografia aproveitada pelos jesuítas ao tempo da catequese; no carnaval a imitação, como fantasia, da própria imagem dos indígenas nos *caboclos de pena* e *caboclos de lança* dos maracatus do Recife, e nos grupos de *caboclinhos* ou *cabocolinhos* que ainda hoje desfilam aos saltos em vários pontos do Nordeste e, em Pernambuco, especialmente na noite de segunda-feira de carnaval; na religião popular o cerimonial da pajelança amazônica, onde um pajé ainda toca maracá e o remédio oferecido aos crentes é uma beberagem enfeitada chamada puçanga; na mitologia a persistência de algumas figuras como a do demoniozinho curupira, ou da angoera, o gênio folgazão da zona missionária gaúcha ou, ainda, do boitatá, a cobra-de-fogo conhecida de São Paulo até o Norte; nos costumes o auxílio gratuito do mutirão e, finalmente, na linguagem falada, a sobrevivência de topônimos e expressões regionais.

Com a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759, por ordem do Marquês de Pombal, ministro do Rei D. José I, de Portugal, a substituição das escolas dos jesuítas pelas chamadas Escolas Régias, e o estabelecimento da administração civil nas aldeias de indígenas sob o nome de Diretório dos Índios, os naturais da terra viam desaparecer definitivamente o seu aparente intercâmbio com os brancos colonizadores. Daí em diante, o pouco de sua cultura que ia se incorporar ao processo histórico brasileiro já nada mais deveria aos primitivos habitantes, mas a uma nova classe de gente: os mestiços de brancos que — muito sintomaticamente — um alvará de 4 de abril de 1755, sugerido pelo próprio Pombal, mandava igualar aos portugueses da Colônia, ao mesmo tempo que proibia “dar-se-lhes o nome de *caboclos*, ou outros semelhantes, que se possam reputar injuriosos”.

Era a vitória da tese da assimilação social pelo embranquecimento, o que desde logo afastava a hipótese de uma aculturação perfeita dos antigos valores indígenas, uma vez que a atitude do caboclo era de esquecimento das origens para mais rapidamente alcançar a sua ascensão social na estrutura imposta pelo colonizador europeu.

A esta altura, porém, os negros trazidos da África havia menos de cem anos começavam a anunciar ruidosamente, com a vitalidade das suas danças e batuques, a sua entrada no panorama social do Brasil. Era a esse novo componente humano, integrado à estrutura econômica da colônia no papel de trabalhador braçal, que caberia a missão de realizar a síntese cultural mais original na esfera da criação popular.

1 — O padre Fernão Cardim, em sua *Narrativa Epistolar De Uma Viagem E Missão Jesuítica* (in *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Companhia Editora Nacional, Brasileira, Vol. 168), contando os episódios da missão do

padre Cristóvão Gouveia através do Brasil, de 1583 a 1590, escrevia sobre as aldeias da Bahia: «Em todas estas três aldeias há escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger frautas, violas, cravo, e officiam missas em canto d'Órgão, cousas que os pais estimam muito» (ob. cit., 2ª edição, 1939, pág. 278).

- 2 — Os primeiros seis jesuítas destinados à catequese dos índios chegaram à Bahia a 29 de março de 1549 com o primeiro governador geral Tomé de Sousa. Eram eles, além do próprio Manuel da Nóbrega, os padres Aspilcueta Navarro, Leonardo Nunes, Antônio Pires e os irmãos Diogo e Jácome.
- 3 — Carta ao padre Simão Rodrigues, in *Cartas do Brasil (1549-1560)*, Edição da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1931
- 4 — Fernão Cardim, ob. cit., pág. 146.
- 5 — Em seu *Estudos de Folclore*, editado pela Casa Carlos Wehrs & Cia., do Rio de Janeiro, em 1934, Luciano Gallet sustentou a tese de que, ao contato com a cultura trazida pelos jesuítas, «a música do índio desaparecia, porque era calculadamente substituída por outra» (pág. 40). Um dos musicólogos (e, por sinal, também músico) que pretenderam contrariar esse parecer foi Flausino Rodrigues Vale, contemporâneo de Gallet e autor do importante livrinho *Elementos do Folk-Lore Musical Brasileiro* (Companhia Editora Nacional, Brasileira, Vol. 57, 1936). As págs. 34 e 35 argumentava Flausino Vale: «De feito, a *prima facie*, tem-se a impressão que a música do índio desaparece ao contato com o mundo civilizado. Mas, na verdade, o que desaparece é o uso de seus instrumentos rústicos, substituídos por outros de maiores recursos; são as suas festas e cerimônias e, por conseguinte, os velhos trechos musicais que as acompanhavam; o espírito musical, porém, o caráter sonoro indígena, este perdura; vale dizer: a essência de sua música não morre. De maneira que qualquer descendente de incolos, qualquer de nós em cujas veias circula uma porção de sangue indígena, possui nas camadas subterrâneas da alma, as estratificações da música nativa.» Outro autor que chegou mesmo a desenvolver esse contra-argumento à tese de Gallet foi o professor e ex-intérprete de canções brasileiras Silvío Salema Garção Ribeiro. À pág. 4 de um pequeno trabalho mimeografado, sob o título *Origens do Samba (Pesquisas Folclóricas)*, Rio de Janeiro, 1953, Silvío Salema depois de reivindicar origens indígenas para a palavra samba e para o feitiço denominado canjerê, escreve referindo-se à influência do índio: «Pergunto a mim mesmo, por quê não teve influência na música, pois se em tudo mais está representado? Em nossos dias encontramos inúmeras pessoas descendentes quase diretos dessas três raças: citarei alguns músicos, que são nossos conhecidos: João Teixeira Guimarães, ou melhor, João Pernambuco, é filho de índio caeté e cabocla, filha de índio e português. Augusto Calheiros (Patativa do Norte) é descendente por parte de pai, de espanhol e cabocla, e, por parte de mãe, africana, angolense, e caboclo da tribo dos Tapajós. Homero Dornelas, autor de «Na Pavuna» e outras músicas; seu pai, Sofonias Dornelas, era filho pelo lado materno de um mestiço de aborígine-africano, e materno, inglês-português, Sofonias Dornelas natural de Pernambuco, era casado com uma curitibana, branca e loira. Antônio Maria dos Passos era neto de cabocla com francês.» Tal tipo de contestação, como se verifica, é insustentável: admitir os argumentos de Flausino Vale e de Silvío Salema equivaleria a deslocar o estudo da cultura — que é inequivocamente histórico — para o campo da genética.

A DECULTURAÇÃO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA

- 6 — Simão de Vasconcelos, *Vida Do Venerável Padre José De Anchieta*, Instituto Nacional do Livro, Biblioteca Popular Brasileira III, dois volumes, Rio de Janeiro, 1943. A citação é do Vol. I, pág. 171.
- 7 — Em sua *Vida do Venerável Padre José De Anchieta* já citada o padre Simão de Vasconcelos dá uma excelente idéia do estágio histórico dos índios brasileiros na primeira metade do século XVI ao escrever (ob. cit., Vol. I, pág. 21): «As mais das nações não tem morada certa, vivem uns pelos montes, outros pelos campos, outros pelas brenhas, vagabundos, ora em uma, ora em outra parte, segundo os tempos do ano, e ocasião de suas comédias, caças e pescas. É gente paupérrima, a terra lhe serve de mesa: as iguarias pendem de seu arco, e nestes são destrissimos; suas grandes riquezas vêm a ser uma rede, um patiguá, um pote, um cabaço, uma cuia, um cão.»
- 8 — Henrique Gandelmann, *História Do Brasil*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 108, volume 162, Rio de Janeiro, 1931, pág. 99.
- 9 — Simão de Vasconcelos .ob. cit.
- 10 — Quirício Caxa, *Vida E Morte Do Padre José De Anchieta*, Prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro), Secretaria Geral de Cultura, Coleção Cidade do Rio de Janeiro, Vol. 5, s/d, pág. 50.
- 11 — Simão de Vasconcelos, ob. cit., Vol. I, pág. 34.
- 12 — Pelo menos duas dessas cantigas foram traduzidas para o português pela tupinóloga da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, M. L. de Paula Martins, e publicadas nos números 72 (1940) e 79 (1941) da *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. A disposição dos versos dessas cantigas revela até graficamente, pela mistura de setessílabos e tetrassílabos,, tratar-se claramente de letras para canções. O texto das *Cântigas el Sin Ventura* — conforme a grafia de Anchieta — encerra teor quase didático, do ponto de vista da catequese, mas sem esquecer a atração da figura do *añanga*, o demônio tão popular entre os indígenas. Por sinal, ao chegarem em 1583 a aldeia de índios catequisados de Espírito Santo (hoje cidade de Abrantes, na Bahia), o padre Fernão Cardim, além de assistir a execução, pelos índios, de «uma dança d'escudos à portuguesa», pôde descrever as evoluções de um anhangá a quem — escrevia — «fazem os índios muita festa por causa da sua formosura e trejeitos que faz.» Ao que acrescentava: «Em todas as suas festas metem algum diabo, para ser delas bem celebradas.»
- 13 — Quirício Caxa, ob. cit., pág. 50.
- 14 — Apud Fernando Mendes de Almeida, *O Folclore nas Ordenações do Reino (Contribuição Jurídico-Sociológica Para o Estudo da Formação de Muitos dos Nossos Costumes)*, in: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. Ano V, Vol. 1939, pág. 65.*
- 15 — Essa enumeração de irregularidades está no título 2º do Livro III da Constituição do Bispado do Porto, que em 1534 resolvia intervir com suas proibições por não ser «decente interromper o santo sacrificio da missa, e deixar cantar o que a igreja nele tem indicado se cante para intrometer nela chansonetas, e vihancicos, e ainda que sejam pios e devotos.» Apud Fernando Mendes de Almeida, Op. Cit., pág. 66.
- 16 — Todos os historiadores do teatro brasileiro, amparados na declaração do padre Serafim Leite de que a recomendação de Anchieta, no sentido da realização do auto de Natal, aparece referida numa carta escrita por Nóbrega 18 anos depois de sua chegada ao Brasil, atribuem a data de 1567 para a estréia do *Auto Da Pregação Universal*. Acontece, porém, que o padre Quirício Caxa,

falando da apresentação do auto em São Vicente, aponta-o como «já representado em Piratininga», o que exclui essa data: a partir de 1565 a ação de Anchieta passa ao Rio de Janeiro e a Bahia, para onde parte nesse mesmo ano de 1565 a fim de receber ordens sacras. Em 1567 Anchieta não teria condições para ir dirigir a representação do seu auto em Piratininga ou São Vicente: ele voltara da Bahia a 18 de janeiro desse ano para o Rio de Janeiro em companhia do terceiro governador geral do Brasil, Mem de Sá, e devia tomar parte na grande investida contra os franceses fundadores da França Antártica e seus aliados índios tamoios. É verdade que ainda nesse primeiro semestre de 1567, Anchieta e Nóbrega viajariam juntos a São Vicente (julho), mas com tempo apenas de promover a mudança do colégio da Companhia daquela cidade para a que Mem de Sá estava edificando no Rio de Janeiro, a uma légua do primitivo arraial fronteiro ao Morro Cara de Cão. Em sua biografia de Anchieta o padre Simão de Vasconcelos refere-se à volta de Anchieta a São Vicente para desempenhar o cargo de «reitor do colégio, que inda não tinha este título» sem poder precisar a data, mas escrevendo — «conjeturo que no ano de 1569.» Ai ficaria José de Anchieta até 1573, quando volta ao Rio de Janeiro como reitor, o que permite uma suposição: como há duas notícias de representações do *Auto Da Pregação Universal*, uma primeira em Piratininga, outra posterior em São Vicente, aquela teria ocorrido em 1564 ou 1565, esta durante o novo período de Anchieta no litoral paulista, ou seja, entre 1569 e 1573.

- 17 — Não apenas com esse auto que Anchieta revelou o caráter aberto das suas criações. Em sua tradução do auto intitulado *Na Festa De São Lourenço*, a então chefe da Seção de Documentação Lingüística do Museu Paulista, Maria de Lourdes de Paula Martins, que teve à vista fotos dos manuscritos de Anchieta ainda conservados nos arquivos da Companhia de Jesus em Roma, provou que os versos da segunda parte dos cadernos eram uma simples adaptação daquele auto, para aproveitamento em outra oportunidade — o Natal, e provavelmente em outro local. Veja nota número 19.
- 18 — Guilherme de Melo, *A Música No Brasil — Desde os Tempos Coloniais Até o Primeiro Decênio Da República*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947, 2ª edição, pág. 26.
- 19 — Melo Moraes Filho chamou o auto *O Mistério De Jesus*, mas o nome é arbitrário. Segundo Maria de Lourdes de Paula Martins em *Auto Representado Na Festa De São Lourenço* (Museu Paulista, Boletim I, Documentação Lingüística, 1, Ano 1, São Paulo, 1948), o auto citado por Melo Moraes Filho é a variante que aparece nos cadernos de Anchieta sem título, da página 135 à página 144. Como o texto, porém, faz referência ao Natal, M. L. de Paula Martins, baseada no título que Anchieta deu ao primeiro — *Na Festa De São Lourenço* propõe judiciosamente o título *Na Festa Do Natal*. E considerando que a representação daquele primeiro auto teria sido em 1583, quando «Anchieta aparece admitindo à comunhão os índios de São Lourenço», o ano da representação da variante seria o de 1584, pois há referência expressa de Fernão Cardim às festividades com que foi recebido pelo Natal daquele ano na capitania do Espírito Santo o padre visitador Cristóvão Gouveia.
- 20 — Melo Moraes Filho, *Pátria Selvagem — Os Escravos Vermelhos*, Rio de Janeiro, Editores Faro & Lino, s/d. A mesma descrição é feita ainda pelo autor em seu estudo *O Teatro de Anchieta*, publicado às págs. 142-148 da revista do *Arquivo Do Distrito Federal* (Rio de Janeiro), 4º ano, janeiro de 1897.
- 21 — Fernão Cardim, ob. cit., pág. 254.
- 22 — Fernão Cardim, ob. cit., pág. 254.

A DECULTURAÇÃO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA

- 23 — Um acontecimento da vida do próprio padre Anchieta, embora de forma alegórica, serve hoje para exemplificar o tipo de destruição cultural bem intencionada promovida pelos jesuítas, certos de estarem com sua intervenção favorecendo não a morte, mas a salvação daqueles a quem aniquilavam. Tendo em 1567 o governador do Rio de Janeiro, Mem de Sá, condenado a morte o protestante João Bolés, que se deixara ficar no Brasil com três companheiros, após a derrota de Villegaignon, o padre José de Anchieta obteve prorrogação do prazo da execução para tentar convertê-lo ao catolicismo antes de morrer. Segundo Simão de Vasconcelos, Anchieta conseguiu, afinal, com que Bolés abjurasse da sua heresia, ficando pronto para morrer na fé católica. Chegando o momento da execução, porém, como o carrasco, «pouco destro no ofício, detinha o penitente no tormento demasiadamente...» o padre Anchieta, receando que a demora fizesse João Bolés voltar atrás na sua conversão, «entrou em zêlo, repreendendo o algoz e instruiu-o êle mesmo como havia de fazer o seu ofício com a brevidade desejada.» Para que vivesse a fé, era preciso, pois, segundo Anchieta, que morresse o antigo hereje. No plano das relações dos jesuítas com os indígenas, para que triunfasse a cultura européia era também preciso que morresse a dos índios. E foi o que aconteceu.
- 24 — Fernão Cardim, ob. cit., págs. 267 e 305.
- 25 — Fernão Cardim, ob. cit., pág. 305. Os autores que citam as passagens do livro de Fernão Cardim referentes ao Irmão Barnabé Telo não esclarecem o verdadeiro tipo de berimbau que o jesuíta tocava, deixando supor ao leitor atual que seria o berimbau «de barriga», ou seja, o de arco e cuia, bastante conhecido hoje como instrumento de ritmo para capoeira. No entanto — e embora Fernão Cardim, de fato, não esclareça esse ponto — é certo que o irmão Barnabé tocava o chamado berimbau de boca, tão popular em Portugal que chegou a originar o dito — «pensas que berimbau é gaita?» — e que muitas vezes ainda é seguido da explicação bem humorada: «não é não: é um ferrinho que se lhe toca». De fato, o berimbau de boca era um ferrinho recurvo que se introduzia na boca e se prendia com os dentes, fazendo vibrar com os dedos a ponta de uma lingueta de aço cuja colocação, coincidia com o centro dos lábios.
- 26 — Fernão Cardim, ob. cit., pág. 307.
- 27 — Couto de Magalhães, conferência *Anchieta, As Raças e Línguas Indígenas, in O Selvagem*, Livraria Magalhães, Rio de Janeiro, págs. 267 a 304. O sítio do general Couto de Magalhães em São Paulo era na estrada de Santo Amaro, antiga região de matas e campinas que, em 1876, contava com pouco mais de dez ruas. O chefe indígena Caa-Úbi, a que se refere Couto de Magalhães, dividia a liderança dos índios guaianases com o famoso Tibiriçá, e de fato se fixou na primeira metade do século XVI no aldeamento fundado em 1560 pelos jesuítas naquela área, ainda conhecida só por Ibirapuera.
- 28 — A conclusão, em parte baseada em estudos musicais de Luís Heitor sobre a música do cateretê, é do folclorista Dalmo Belfort de Matos, de São Paulo, no estudo intitulado *O Cateretê*, publicado no *Boletim Latino Americano de Música*, Rio de Janeiro, tomo VI, de abril de 1946, da pág. 193 a 212.
- 29 — Couto de Magalhães, ob. cit., pág. 293.
- 30 — Couto de Magalhães, ob. cit., pág. 162.
- 31 — As crônicas a que se refere Couto de Magalhães só podem ser a *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil; e do que obrarão seus filhos nesta parte do Mundo*, publicada em Lisboa em 1563. Não consultamos essa *Chronica*

JOSÉ RAMOS TINHORÃO

para identificar a passagem citada por Couto de Magalhães, mas a acreditar em sua exatidão, ela vale por um documento: seria o único texto do século XVII até agora conhecido em que um cronista se refere expressamente à existência de uma dança com o nome de cateretê.

- 32 — Couto de Magalhães, ob. cit., pág. 300.
- 33 — Couto de Magalhães, ob. cit., pág. 162.
- 34 — Luciano Gallet, ob. cit., pág. 45.

