

João Costa Gouveia Neto¹
Alexandre Guida Navarro²

**ASPECTOS DA MÚSICA INDÍGENA DOS
TUPINAMBÁ CONTADOS NA HISTÓRIA
DA MISSÃO DOS PADRES CAPUCHINHOS
NA ILHA DO MARANHÃO E TERRAS
CIRCUNVIZINHAS POR D'ABBEVILLE (1614)**

***ASPECTS OF TUPINAMBÁ INDIGENOUS
MUSIC RELATED TO THE “HISTÓRIA DA
MISSÃO DOS PADRES CAPUCHINHOS
NA ILHA DO MARANHÃO E TERRAS
CIRCUNVIZINHAS” FROM D'ABBEVILLE
PRIEST (1614)***

¹ Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

² Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO

A música acompanha a história humana desde os seus primórdios. Na Pré-História, diversos artefatos recuperados pela Arqueologia evidenciam o uso de vários instrumentos musicais, como as ocarinas e flautas de pan em osso. A documentação etno-histórica colonial no continente americano igualmente relata as diversas práticas culturais associadas à música, a exemplo de danças rituais e matrimônio. Este artigo examina em quais contextos sociais a música esteve presente na documentação colonial escrita por padres europeus sobre os Tupinambá da ilha do Maranhão, Brasil, bem como identificar estes instrumentos. A principal fonte consultada é a *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, escrita pelo capuchinho francês Claude D'Abbeville em 1614.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Tupinambá; Etno; história; Maranhão

ABSTRACT

Music accompanies human history since its beginnings. In Prehistory several artifacts recovered by Archeology show the use of various musical instruments, such as ocarinas and bone pan flutes. Ethno-historical colonial documentation also reports the diverse cultural practices associated with music, such as ritual dances and matrimony. This article examines in which social contexts music was present in colonial documentation written by European priests about the Tupinambá on the island of Maranhão, Brazil, besides to identify these instruments. The main source consulted is the *a História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, written by the French Capuchin Claude D'Abbeville in 1614.

KEYWORDS: Music; Tupinambá; Ethnohistory; Maranhão

INTRODUÇÃO

A música sempre esteve presente entre os humanos, seja da forma convencional que se consolidou no Ocidente, ou através de outras manifestações sociais e, desse modo, não exatamente da forma predominante que acabou sendo imposta ao longo dos tempos pelos ocidentais, mas também de outras maneiras como as que serão discutidas neste artigo a partir das experiências dos Tupinambá. Nesse sentido, ao longo da construção histórica humana, talvez mais precisamente a partir do momento que homens e mulheres perceberam que seus antecessores realizaram tarefas, deixavam notícias, demarcavam espaços e se comunicavam uns com os outros através, por exemplo, da pintura rupestre (FUNARI, 2003) essas formas de expressão passam a ter sentido e ganham visibilidade e dentre elas a música.

Assim, pintar um paredão rochoso era plasmar a memória dessas sociedades, ora para a caça, ora para a vida cotidiana, ou ainda com intenções mágicas ou ritualísticas nas quais a música estava presente. Como bem nos lembra Leroi-Gourhan (2002), a mão liberta a motricidade: é gesto e ritmo. Deste modo, esta arte deve ser entendida como lugares de intencionalidades que evidenciam a esfera cotidiana destas sociedades que quiseram perpetuar suas cosmologias ou sensações sociais simbólicas como percepção de vida em cores (LÉVI-STRAUSS, 2004; NAVARRO, 2016). Se bisontes e mãos de crianças em Lascaux e Altamira ou cenas recheadas de sexualidade, como a famosa pintura do beijo na Serra da Capivara, a pintura rupestre foi um dos mais impressionantes modos de comunicação da história da humanidade antes da escrita, quiçá até mesmo depois dela, se levarmos em consideração, por exemplo, a Capela Sistina (FUNARI, 2003; LEROI-GOURHAN, 2002) considerada como exemplo da potencialidade criativa humana.

Segundo Shurmann (1989) as manifestações pictóricas rupestres também representavam as manifestações musicais desde o período da infância da cultura humana como meio de comunicação e, a partir dos ajuntamentos humanos, começa a se constituir “um campo de atuações e manifestações classificáveis como musicais” (SCHURMANN, 1989, p. 18). Segundo o autor, essas manifestações musicais tinham função mágica, sendo anterior à religiosa (SCHURMANN, 1989, p. 19).

Por outro lado, Sahlins (1968) e Geertz (1989) também chamam a atenção para que esta arte rupestre fosse uma marca ou uma forma de identificar etnicamente cada grupo humano, logo, marcas superpostas de pinturas poderiam ser as diferentes histórias de vários povos que ocuparam um mesmo lugar no decorrer dos séculos. Arte, enquanto manifestação simbólica é, portanto, um aspecto da cultura *per se*, pois:

All culture depends upon a symbol. It was the exercise of the symbolic faculty that brought culture to existence and it is the use of symbol that makes the perpetuation of culture possible. Without the symbol there would be no culture, and man would be merely and animal, not a human being” (WHITE, 1949, p. 33).

Nesse sentido, a música indígena é também uma manifestação de arte aos moldes do que pontua White (1949) e os entendimentos atuais do que é arte tem uma função social para além da questão estética. Essa é uma discussão ampla que merece aprofundamentos que podem ser vistos em Aubert (2007) ao tratar sobre a arte a partir dos escritos de Franz Boas. Ainda sobre a presença da música na história mundial Grout e Palisca (2014) historicizam o quanto ela foi importante em diversas épocas e sociedades, com funções múltiplas ou somente como arte, vivenciadas por todos os estratos sociais e organizadas segundo os ordenamentos dos diversos objetivos dos seres humanos.

Este artigo tem como objetivo evidenciar o contexto da presença da música e do uso de instrumentos musicais entre os grupos Tupinambá¹ que viviam na ilha do Maranhão a partir da documentação etno-histórica produzida no período colonial pelos invasores europeus, bem como identificar estes instrumentos. Esta documentação, a exemplo da obra *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, escrita pelo capuchinho francês Claude D'Abbeville em 1614, assinalam uma grande quantidade de povos indígenas vivendo onde hoje se situam as cidades da ilha do Maranhão, principalmente São Luís. Narrando a existência de 27 aldeias Tupinambá espalhadas pela ilha do Maranhão, D'Abbeville [1614] (2008) relata diversas práticas culturais destes povos indígenas, como a antropofagia, o casamento, as danças, a guerra e, também, o objeto de estudo desse artigo, a música.

Desse modo, este artigo está organizado da seguinte maneira: primeiro apresenta-se quem são os Tupinambá; em seguida trata-se da documentação etno-histórica e a presença da música e finalmente elenca-se alguns apontamentos sobre a temática que podem ser abordados em outros textos.

TUPI OR NOT TUPI: QUEM ERAM ESTES GRUPOS?

Os Tupinambá eram um povo que vivia no litoral brasileiro desde o Pará até o sul do Brasil. Falantes do tupi antigo, e considerado extinto, hoje grupos indígenas têm reivindicado sua ancestralidade reconhecendo-se como Tupinambá, num claro movimento de etnogênese (MONTEIRO, 1992, 1994; OLIVEIRA FILHO, 2017). O tupi antigo é uma das várias línguas da família linguística Tupi-Guarani (e.g. Tupi-mondé, Munduruku, Tupari...), pertencentes, por sua vez, ao tronco Tupi (LARAIA, 1972; MELATTI, 2007). Cabe aclarar, portanto, logo de início, as problemáticas conceituais que envolvem o termo Tupi-Guarani e Tupiguarani. A palavra sem hífen é utilizada pelos arqueólogos para definir uma Tradição cerâmica caracterizada, dentre diversas tecnologias, o uso de policromia na pintura dos vasilhames (em geral, preto e vermelho sobre engobo branco) (PROUS, 1992, 2019; SCATAMACCHIA, 1991; TOCHETTO, 1996; MONTERO *et al.*

¹ Opta-se por utilizar inicial maiúscula e não flexionar gênero e número dos nomes de povos indígenas de acordo com a Convenção para a grafia de nomes indígenas assinada na I Reunião Brasileira de Antropologia, em 1953 (REVISTA DE ANTROPOLOGIA, 1954).

2008). Já a palavra com hífen refere-se, como se explicou anteriormente, a uma das diversas famílias do tronco Tupi. Além disso, a palavra Guarani refere-se a tanto a uma língua da família Tupi-guarani quanto ao povo que habitou e ainda habita o sul do Brasil e o Paraguai (CUNHA, 1992; SOARES E NOELLI, 1997; SCHIAVETTO, 2003; EREMITES e SZEKUT, 2019).

Assim, o termo Tupiguarani foi criado pelos arqueólogos para definir, através da cultura material, os vestígios arqueológicos dos grupos da família Tupi-guarani que, à época da criação da terminologia, pensava-se tratar de uma população homogênea (VIVEIROS DE CASTRO, 1986; NOELLI, 1996). Como pontuou Fausto (2018, 14), os europeus quando invadiram o Brasil “encontraram uma população ameríndia bastante homogênea em termos culturais e linguísticos, distribuída ao longo da costa e na bacia dos rios Paraná-Paraguai”. No entanto, hoje se sabe que, apesar de compartilharem traços culturais comuns, estes grupos possuíam organizações sociais e costumes diferentes que refletiram na cultura material (PROUS, 1992, 2019). Além disso, nem todos os grupos da família Tupi-guarani confeccionaram a cerâmica, o que é um problema metodológico para a aplicação desta terminologia a partir da tecnologia cerâmica (MEGGERS e MARANCA, 1980; BROCHADO, 1989; LA SALVIA e BROCHADO, 1989; PROUS e LIMA, 2010; PROUS, 2019; SILVA, 2019).

Como se disse, os documentos históricos coloniais narram diversos aspectos da vida cotidiana dos indígenas, mas sob o prisma do colonizador. Por exemplo, as grandes vasilhas de cerâmica, chamadas de *cambuchi* pelos Guarani e de *igaçaba* pelos Tupi, que serviam para armazenamento de líquido como o cauim (bebida fermentada feita à base de mandioca ou milho), utilizadas em rituais e reutilizadas, às vezes, como urnas funerárias, foram retratadas pelos cronistas e sua representação em desenhos corresponde aos artefatos encontrados nas pesquisas arqueológicas (STADEN, 1974; BROCHADO, 1984; BROCHADO e LA SALVIA, 1989; NOELLI *et al.* 1998; NOELLI e BROCHADO, 1998; CONCEIÇÃO, 2019).

Outro aspecto relevante tratado pelas crônicas são as guerras e a prática do sacrifício ritual realizada pelos povos Tupi. Os antropólogos estão de acordo que os combates não visavam à conquista de território e sim à captura de prisioneiros que eram sacrificados com o objetivo de vingar os entes que passaram pelo mesmo processo (FERNANDES, 1963; 2006; KOK, 1998; NAVARRO e LIMA, 2012). Assim, a antropofagia ritual era um elemento social que possibilitava a articulação entre as comunidades e assumia, segundo Fausto (2000), o mesmo papel da circulação de bens de prestígio entre elas.

Um dos maiores problemas dos estudos sobre a ocupação Tupiguarani diz respeito à sua origem e às rotas de expansão dos grupos ao longo do território brasileiro (MEGGERS, 1972, 1975; LA SALVA E BROCHADO, 1989; ROOSEVELT, 1991; SCHMITZ, 1991; NOELLI, 1996; FUNARI E NOELLI, 2002; OZORIO DE ALMEIDA e NEVES, 2015; OZORIO DE ALMEIDA, 2016). Existem algumas hipóteses. Meggers (1972, 1975) aponta a região andina da Bolívia como lugar de origem dos Tupi, depois sendo modificada sua teoria, pela influência dos estudos linguísticos para

o leste do rio Madeira. A dispersão se daria em direção ao Paraguai, região platina e o sul do Brasil, que coincide com a maior densidade de população de língua Guarani. Depois, a dispersão iria em sentido norte, pelo litoral brasileiro, ocupando toda a faixa litorânea até o Ceará. Este é um modelo unilateral, de uma única rota de expansão, para explicar toda a tradição arqueológica Tupiguarani. No entanto, os povos atuais que falam o Tupi estão espalhados pela bacia amazônica. Neste sentido, é mais provável que esta seja o local onde se teria originado o tronco linguístico Tupi (OZORIO DE ALMEIDA e NEVES, 2015; HECKENBERGER *et al.* 1998). A cultura material corrobora esta hipótese dado que a pintura policroma característica de culturas arqueológicas amazônicas também é observada entre os Tupi. Além disso, estes grupos parecem ter preferido habitar regiões tropicais ou subtropicais mais que as temperadas do sul da América do Sul (PROUS, 1992; NEVES, 2006).

A outra hipótese de expansão é a chamada teoria da pinça cujo maior expoente é Brochado (1984). Este considera que houve duas expansões e que, portanto, deve-se abandonar o termo de uma única tradição Tupiguarani e adotar duas tradições, a Guarani e a Tupinambá. O grupo Guarani teria migrado para o sul (como no modelo apresentado por Meggers) e o Tupinambá teria se dispersado pelo rio Amazonas e chegado à sua foz, percorrendo daí pelo litoral norte e nordestino do Brasil até o sul de São Paulo. O sul do Estado de São Paulo teria sido a região limítrofe da expansão dos povos Guarani e Tupinambá, e, tal encontro, também evidenciado pelas crônicas, teria provocado uma situação belicosa entre os dois grupos.

Já Prous (2006) propõe as terminologias Subtradição Proto-Guarani e Subtradição Proto-Tupi para as tradições Guarani e Tupinambá de Brochado (1984). Com relação à cultura material, os tipos de artefatos destes dois povos eram diferentes, sobretudo no que diz respeito à cerâmica. A cerâmica Proto-Tupi é pintada, sobretudo no seu interior. Segundo Prous (2006) eram recipientes que serviam para a produção de mandioca amarga, recebiam os órgãos dos sacrificados nos rituais antropofágicos e podiam ser enterrados com o morto. A decoração consiste em traços geométricos que são estilizados e que requerem grande habilidade para sua pintura (PROUS e LIMA, 2010). Alguns destes traços formam figuras formam parte de corpos humanos como cabeça, cérebro e intestinos. Para Prous (2005) esta decoração obedeceu a um esquema cognitivo que estava em consonância com uma das principais características sociais dos Tupi: o sacrifício humano. Neste sentido, ao pintar estas figuras os Tupi estavam plasmando sua identidade na cultura material, além de que, a cerâmica evidenciaria a coesão social do grupo. Já a cerâmica Proto-Guarani caracteriza-se por uma decoração plástica que ressalta imagens de alguns elementos que, ao parecer, fazem parte de suas mitologias, como a cobra e a cruz. Neste sentido, segundo Prous (2005), o termo tupinambá não representaria todos os grupos do norte do Brasil, indicando somente um grupo em particular.

Já para Almeida (2016), a Tradição Tupiguarani engloba três Subtradições:

A Subtradição Guarani, a Tupinambá da Mata Atlântica e a Tupinambá da Amazônia. Segundo este arqueólogo, os Tupinambá ocuparam o sudeste amazônico, perto de Imperatriz, no sul do Maranhão desde o ano 250 A.D. No entanto, como alerta Prous (2019, 509), os Tupinambá foram povos que estavam na costa brasileira no momento da colonização, “que não devemos projetar num passado potencialmente milenar”.

É dentro deste complexo contexto que seguirá este artigo apresentando a música como uma das várias manifestações culturais do povo Tupinambá no norte do Maranhão.

A DOCUMENTAÇÃO ETNO-HISTÓRICA E A MÚSICA: O CASO DA HISTÓRIA DA MISSÃO DOS PADRES CAPUCHINHOS NA ILHA DO MARANHÃO E TERRAS CIRCUNVIZINHAS

Durante a pesquisa para construção deste texto ficou claro a presença da música entre os povos indígenas e, em especial, entre os Tupinambá, pois os autores como Seeger (1987), Ribeiro (1987), da temática indígena geralmente discorrem em alguma parte dos seus textos sobre os aspectos culturais desses povos e nesse item a música está presente. Segundo Seeger (1987, p. 174):

A música – estruturas de som e tempo – é geralmente considerada pelos índios parte fundamental de sua vida, e não apenas um de suas opções. O que relegamos a um plano secundário e optativo ocupa um lugar proeminente na percepção dos grupos indígenas. Ou seja, papel formador da experiência social, parte integrante das atividades de subsistência e garantia da continuidade social e cosmológica.

A presença da música entre os Tupinambá, de acordo com o relato por D’Abbeville (2008), se dava no ritual de morte de prisioneiros de guerra, nas danças e nos velórios ou enterramentos. A primeira indicação da presença da música no livro de Claude D’Abbeville (2008) é a descrição do ritual de morte de prisioneiro de guerra, como segue: “Enquanto isso, os índios cauínam e bebem excessivamente, até se embriagar, dançam então e cantam por espaço de dois a três dias, depois do que conduzem o prisioneiro, sempre amarrado pelo ventre, até o local em que deve ser massacrado” (D’ABBEVILLE, 2008, p. 311-312).

A segunda passagem que trata da presença da música é nos rituais de dança que acontecem em momentos diversos tais como nas mortes dos prisioneiros de guerra, nas comemorações internas relacionadas à colheita e nos velórios. Leia-se o que descreve A’Abbeville (2008) sobre a dança:

A dança é o primeiro e principal exercício dos maranhenses que são, a meu ver, os maiores dançarinos deste mundo. Não se passa um só dia sem que para isso se reúnam nas suas aldeias, mas as danças entre esses selvagens não são tão vergonhosas como entre os cristãos. Raparigas e mulheres não dançam nunca com os homens, a não ser durante a cauinagem; mesmo assim, estão longe as suas danças da loucura, da desonestidade e da licenciosidade comuns às nossas danças; as mulheres colocam somente as mãos sobre os ombros de seus maridos e por isso não se vêem aí os escândalos e as desgraças

que aqui ocorrem nos bailes em virtude da lubricidade e da lascívia (D'ABBEVILLE, 2008, p. 319).

Ainda sobre a dança escreve o sacerdote capuchinho:

Para dançar usam apenas a cantoria. Seu instrumento é somente a voz, tão estranha aos que não estão acostumados. Para observar a cadência e marcar o compasso, usam um instrumento ou chocalho chamado maracá (4); e feito de um fruto pequeno, alongado e semelhante a um melão de tamanho médio, mas inteiramente liso; esse fruto cresce na região, e dentro dele colocamos índios inúmeros grãos pretos e muito duros. Atravessam-no em seguida com um pedaço de pau para servir de cabo, que cobrem de fio de algodão e enfeitam, nos dias de festa, com lindas plumas de variegadas côres; usam então em suas ligas chocalhos de outros frutos (D'ABBEVILLE, 2008, p. 320-321)

Nessa passagem, aparecem pela primeira vez a descrição dos instrumentos utilizados pelos Tupinambá em seus rituais, apesar da indicação de D'Abbeville da utilização apenas do canto, desconsiderando, assim, com o maracá como um instrumento musical. Segundo Ribeiro (1987) os instrumentos musicais utilizados pelos índios eram os maracás, os chocalhos, os bastões e os tambores, além de instrumentos de sopro como as trombetas e as flautas, no entanto, na descrição de D'Abbeville não constam instrumentos de sopro, apenas os percussivos.

Sobre a relação dos instrumentos musicais percussivos e dança escreve Seeger (1987, p. 176-177):

A percussão depende muito dos movimentos do corpo; e a integração entre percussão e movimentos de dança é evidente. Cada tradição musical faz sua escolha quanto ao membro ou lugar do corpo onde devem ser fixados os instrumentos de percussão: joelho, cintura, nuca, braços, mãos, cabelo. Colocado na mão e no pé, o chocalho adquire o som de impulsos rítmicos. Em outras partes do corpo, esses impulsos serão menos importantes. O lugar de fixar o chocalho pode também variar de acordo com o tipo de rito que está sendo encenado. [...].

Ainda sobre os instrumentos musicais, a dança e os cantos escreve D'Abbeville (2008, p. 320):

Com seus maracás ou chocalhos à guisa de tambores bascos, acompanham suas cantorias. Não lhes acontece jamais cantarem canções, escandalosas ou torpes, como ocorre entre nós, onde certas canções cheias de licenciosidades se ouvem em detrimento da glória de Deus, da Igreja, da honra do próximo e dos bons costumes, pois são imundas, detratórias e não raro blasfematórias. Seus cantos são em louvor de uma árvore, de um pássaro, de um peixe ou de qualquer outro animal ou cousa e não contêm palavras escandalosas; mas, principalmente, cantam seus combates, suas vitórias, seus triunfos e outros feitos guerreiros, tudo no sentido de exaltar o valor militar. Cada canto tem sua melodia diferente e um estribilho que é repetido em coro ao fim de cada estrofe.

Segundo Ribeiro (1987, p. 42) “a música indígena nada tem a ver com a cacofonia imitativa de vozes animais, nem com reminiscências de lições jesuíticas a que às vezes se quis reduzi-la”. O mesmo autor ainda destaca que:

Nos grupos que se adiantaram mais no seu cultivo, se pode ouvir cantos bem entoados, conjuntos instrumentais afinados que, embora soando estranhamente aos nossos ouvidos – como ocorre, de resto, como toda a música diferente da nossa – são incontestavelmente música complexa, ritmada e por vezes melodiosa (RIBEIRO, 1987, p. 42).

Para D’Abbeville as danças são mais significativas do que o canto como fica evidente na passagem a seguir: “Cantam muito baixo a princípio, mas pouco a pouco elevam a voz a ponto de no fim de suas danças serem ouvidos de muito longe e numa afinação tanto mais admirável quanto são numerosíssimos de costume” (D’ABBEVILLE, 2008, p. 320).

A terceira passagem onde a música está presente é nos velórios ou enterramentos:

Quando morre algum deles, reúnem-se e se lamentam, como já disse, entoando louvores ao defunto. Vestem-no em seguida com todos os seus ornatos e cavam uma cova redonda de quatro a cinco pés de profundidade e aí colocam o corpo, curvado de modo a que os pés toquem a cabeça. Finalmente, entre gritos e lamentações, cobrem-no de terra e deixam-no assim enterrado (D’ABBEVILLE, 2008, p. 346).

Sobre a importância da música como meio de comunicação social entre os índios escreve Schurmann (1989):

Para fazermos uma ideia da importância que assume a música indígena nessa comunicação social, basta lembrar que esta, ao contrário do que se observa na nossa civilização, não é confiada quase integralmente à linguagem verbal. Tudo indica que na cultura indígena se desenvolvera, muito mais do que entre nós, uma consciência a respeito dos atos de ouvir e de ver, no sentido de que, embora partam das mesmas concepções primárias de percepção auditiva e visual, passaram a englobar, respectivamente, os atos de entender e conhecer (SCHURMANN, 1989, p. 29).

Ainda sobre essa discussão Seeger (1980, p. 84) pontua que “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”. Após essas ponderações discute-se um pouco o que a música indígena não é, a partir de análises realizadas por estudiosos mais antigos ainda bastante impregnados pela escrita europeia como do livro que serve de fonte para este artigo.

Sousa (1987, p. 315) ao descrever os Tupinambá diz que “se prezam grandes músicos e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais tem boas vozes”, o autor ainda pontua que “cantam por um tom e os músicos fazem mote de improviso” e um só diz a cantiga e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntos numa roda. Sobre os instrumentos musicais Sousa (1987) diz que utilizam o tamboril e o maracá, com pedrinhas dentro e um pago por onde o seguram e que “entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessam já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal” (SOUSA, 1987, p. 316).

Segundo Ribeiro (1987, p. 41) “a música instrumental, bem como o canto, são mais frequentemente revestidos de sentido religioso que de mero pasatempo ou divertimento”, nesse sentido a festa e o ritual são inconcebíveis sem manifestações musicais. No entanto, há música em outros momentos que não estão relacionados aos rituais. Ainda sobre os cantos pontua Ribeiro (1987) que “Os índios cultivam tanto o canto puro, em solo, como os coros e, nos dois casos, muitas vezes realçados por algum acompanhamento instrumental” (RIBEIRO, 1987, p. 41- 42).

Apesar de as ponderações relativas à música instrumental e ao canto relacionarem-se, em alguma medida, aos aspectos religiosos, é inegável a presença da música entre os Tupinambá, mesmo levando-se em conta alguns questionamentos recentes como os de Araújo (2016, p. 8) ao indicar que o termo música não seria universal e sim criado em um determinado contexto ocidental. É evidente que todos os termos possuem condições históricas específicas que marcam sua historicidade e complexidade, no entanto, podem ser ressignificados sem anacronismos como é o caso da indicação da presença da música entre os Tupinambá. E, conforme escreve Seeger (1980, p. 84) “[...] Todo ato de fazer música tem componentes espaciais, temporais, gestuais e interpretativos que também são fundamentalmente não-verbais”, isto é, “[...] numa sociedade onde todos fazem música, “fazer música” é também dançar, fazer política, é um momento em que as pessoas comunicam algo sobre si mesmas” (SEEGER, 1980, p. 85). Finalmente, corrobora Bastos (2007, p. 294) que há outras portas de entrada para entender a música indígena atreladas às vivências múltiplas desses povos relacionadas ao xamanismo, ao simbolismo, à história, dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como indicado ao longo deste artigo a presença da música, feita com cantos e instrumentos musicais, entre os Tupinambá é inegável, mesmo tendo como relator o colonizador branco europeu. Desse modo, a experiência musical está além daquela preconizada pela influência musical europeia, como se ressaltou no início deste artigo.

A descrição dos Tupinambá feita por D’Abbeville (2008) é um pequeno exemplo das expressões culturais desse povo, no que tange à presença da música nos seus ordenamentos sociais. A música, portanto, estava presente ora em seu aspecto vocal (as cantorias relatadas pelos cronistas) como nos diversos cantos entoados em matrimônios, velórios e cauinagens, assim como também na forma material, como por exemplo, através dos maracás que evocavam a sonoridade através destes instrumentos musicais.

Também, como ressaltado, entende-se as manifestações sonoras como os cantos realizados pelos Tupinambá e os sons produzidos pelos instrumentos musicais utilizados por eles nos diversos eventos sociais coletivos, como indicação da

presença da música de forma latente entre esse povo.

Ressalta-se a necessidade de continuar estudando o tema em comparação com os demais documentos produzidos no mesmo período histórico com vistas a entender melhor as manifestações artísticas não somente desses povos, mas de outras etnias descritas pelos missionários nas crônicas coloniais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Fernando O. de. Arqueologia dos Tupi-guarani no Baixo Amazonas. In: BARRETO, Cristiana; LIMA, H. P.; BETANCOURT, C. J. (Orgs.). Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese. Belém: IPHAN/Museu Paraense Emílio Goeldi. p.170-181.
- ARAÚJO, Samuel. Prefácio – O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comportamento político. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira (Orgs.). Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18.
- AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 50 Nº 1, p. 271-312, 2007.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da Arte. *MANA*, v. 1, n.2, p. 293-316, 2007.
- BROCHADO, José P. An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America. Tese de Doutorado. Champaign: University of Illinois, 1984.
- BROCHADO, José P. A expansão dos Tupi e cerâmica da Tradição Policrômica Amazônica. *Dédalo*, 27, p. 65-82, 1989.
- CONCEIÇÃO, Karen C. C. da. De feiticeiras diabólicas a auxiliares na empresa colonial: as atuações das mulheres Tupinambá no Maranhão franco-ameríndio (1594:1615). Dissertação de Mestrado. São Luís: Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS), UFMA, 2019.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). História dos índios do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- D'ABBEVILLE, Claude. 2008 [1614]. História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão. Brasília: Senado Federal, 2008.
- D'EVREAUX, Yves. 2008 [1615]. Continuação da História das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 e 1614. Brasília: Senado Federal.
- EREMITES DE OLIVEIRA, J.; SZEKUT, A. Invisibilidad indígena en la memoria de la colonización reciente de Paraguay. *ESPAÇO AMERÍNDIO* (UFRGS), v. 13, p. 41-59, 2019.
- FAUSTO, Boris. História concisa do Brasil. São Paulo: EDUSP, 2018.
- FAUSTO, Carlos. Os índios antes do Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FERNANDES, Florestan. A função social da guerra na sociedade tupinambá. São Paulo: Globo, 1952.
- FERNANDES, F. A Organização Social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Europeia do Livro na Estante Virtual, 1963.
- FUNARI, Pedro P.; NOELLI, Francisco S. Pré-história do Brasil. São Paulo: Contexto, 2002.
- FUNARI, Pedro Paulo. Arqueologia. São Paulo: Contexto, 2003.
- GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. 6. ed. Lisboa,

PT: Gradiva, 2014.

HECHENBERGER, Michael J.; NEVES, Eduardo G.; PETERSEN, James B. De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central. *Revista de Antropologia*, vol. 1, n. 1, 1998. p. 69-96.

KOK, Glória. Os vivos e os mortos na América Portuguesa: da antropologia à água do batismo. Campinas: UNICAMP, 1998.

LA SALVIA, F.; BROCHADO, J. J. Cerâmica Guarani. Porto Alegre: Posanatao, 1989.

LARIAIA, R. B. Tupi: índios do Brasil atual. São Paulo: FFCLH-USP, 1986.

LEROI-GOURHAN, A. O gesto e a palavra 2. Memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. O cru e o cozido. *Mitológicas* 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MEGGERS, Betty. Application of the biological model of diversification of cultural distributions in tropical lowland South America. *Biotropica*, v. 7, n. 3, p. 141-161, 1975.

MEGGERS, Betty. Prehistoric America. Chicago: Aldine, 1972.

MEGGERS, Betty.; MARANCA, Silvia. Uma Reconstituição Experimental de Organização Social Baseada na Distribuição de Tipos de Cerâmica num sítio Habitação da Tradição Tupiguarani. *Revista Pesquisas*, (31), p. 227-247, 1980.

MELATTI, Julio C. Índios do Brasil. São Paulo: Edusp, 2007.

MONTEIRO, John M. Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MONTEIRO, John M. As Populações Indígenas do Litoral Brasileiro no Século XVII: Transformação e Resistência. In: DIAS, Jill Dias (Org.). *Brasil nas Vésperas do Mundo Moderno*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1992. p. 121-136.

MONTERO, Rodrigo; SCHMIDT, Adriana D.; NEUMANN, Mariana A.; PASSOS, Marilise Moscardini dos; MEIRELLES, Pedro von Mengden; MARQUES, Roberta Pôrto. Propostas metodológicas para a representação de aspectos gráficos da cerâmica Guarani. *Revista de Arqueologia*, 21 (2), p. 25-40, 2008.

NAVARRO, Alexandre G.; LIMA, Marcos M. Eucaristia antropofágica: o caso de Hans Staden. *POLITÉIA (UESB)*, v. 12, p. 137-149, 2012.

NAVARRO, Alexandre G. Arte e estilo nas estearias maranhenses. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico UFMG*, v. 25, p. 100-124, 2016.

NEVES, Eduardo G. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NOELLI, F.; BROCHADO, J. O cauim e as beberagens dos Guarani e Tupinambá: equipamentos, técnicas de preparação e consumo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 8: 117-128, 1998.

NOELLI, F. S. As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi. *Revista de Antropologia* 39 (2), p. 7-53, 1996.

OLIVEIRA FILHO, J. P. Las formas del olvido. La muerte del indio, el indianismo y la

formación de Brasil (siglo XIX). DESACATOS (CIESAS), v. 54, p. 160-181, 2017.

OZORIO DE ALMEIDA, Fernando. Arqueologia dos tupi-guarani no Baixo Amazonas. In: BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena L.; BETANCOURT, Carla J. Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese. Belém: IPHAN/MPEG, 2016. p. 171-182.

PROUS, André; LIMA, Tania A. (Orgs.). Os ceramistas tupiguarani, 3 v. Belo Horizonte: Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010.

PROUS, André. Arqueologia brasileira: a pré-história e os verdadeiros colonizadores. Cuiabá: Archaeo/Carlini&Caniato, 2019.

PROUS, André. A pintura em cerâmica Tupiguarani. *Ciência Hoje*, vol. 36, n. 213, p. 22-28, 2005.

PROUS, André. Arqueologia Brasileira. Brasília: UnB, 1992.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy (Ed.) *et al.* Suma Etnológica Brasileira, v. 3, 2 ed., Rio de Janeiro: Vozes/ FINEP, 1987. p. 29-64.

ROOSEVELT, Anna C. Determinismo ecológico na interpretação do desenvolvimento social indígena da Amazônia. NEVES, W. (Org.). Origens, adaptações e diversidade biológica do homem nativo da Amazônia, p. 103-41. Belém: SCT/CNPq/MPEG, 1991.

SAHLINS, M. D. Tribesman. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1968.

SCATAMACCHIA, Maria C. M. Tentativa de caracterização da tradição tupiguarani. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1991.

SCHMITZ, P. I. Migrantes da Amazônia: a Tradição Tupi-Guarani. In: KERN, A. (Org.). Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991. p. 295-330.

SCHURMANN, Ernst F. A música como linguagem: uma abordagem histórica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SEEGER, Antony. Os índios e nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Antony. Novos horizontes da classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Darcy (Ed.) *et al.* Suma etnológica brasileira. v. 3, 2 ed., Petrópolis, RJ: FINEP, 1987. p. 173-179.

SOARES, A. L. R.; NOELLI, F. S. Efeitos da conquista europeia na terminologia e organização social guarani. *Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa, Maringá*, v. 9, n.8, p. 383-397, 1997.

SCHIAVETTO, Solange N. O. A Arqueologia Guarani: construção e desconstrução da identidade indígena. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Fabíola A. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: Technical choices, transformations and enchantment. *VIBRANT (FLORIANÓPOLIS)*, v. 16, p. 1-29, 2019.

SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado descritivo do Brasil em 1587. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

STADEN, Hans. 1974. Duas viagens ao Brasil. Tradução de Guiomar C. Franco. São

Paulo: EDUSP, 1974.

TOCCHETTO, F. Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, 6, p.33-45, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Araweté: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986..