



**III CONEDU**

CONGRESSO NACIONAL DE  
E D U C A Ç Ã O

## **PRINCÍPIOS E PRÁTICAS PARA O ENSINO SOBRE A MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA**

Getúlio Ribeiro

*Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia (CAp ESEBA/UFU) – getulioeseba@gmail.com*

**Resumo:** O problema da alteridade atrelado a padrões de escuta, percepção e interpretação musicais, quando se refere ao universo indígena brasileiro, necessita, para que ofereça devido aporte teórico e metodológico ao professor, ser abordado em sua historicidade, ou seja, no percurso das mediações estabelecidas entre indígenas e não-indígenas no tratamento do objeto ao longo dos séculos de contato entre as culturas. Em 2015, na condição de docente do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Uberlândia, fui convidado a participar do I Curso de Especialização em História e Culturas dos Povos Indígenas, da Faculdade de Educação da UFU, ministrando uma oficina teórico-prática que abordasse questões relativas ao ensino sobre a música indígena brasileira. O presente artigo tem o intuito de promover um relato de experiência acerca da oficina, que foi realizada no mês de outubro de 2015, com carga horária de 4h/a, e se orientou, em suas linhas mais gerais, a partir de três premissas: investigar o percurso das mediações, interpretações e apropriações históricas da música indígena brasileira, para a partir de seu estudo vislumbrar possíveis diretrizes a contribuir com os professores em uma abordagem atualizada nos processos de ensino; explorar a utilização de materiais musicais disponíveis no mercado, mas pouco difundidos pelos meios midiáticos e nos ambientes escolares; e contribuir para o intercâmbio entre os saberes acadêmicos e os saberes indígenas, e o reconhecimento dos mestres das tradições populares brasileiras como docentes do Ensino Superior, através da participação do indígena Abrão Ahopowe Tsiwari, da etnia Xavante, como co-ministrante da oficina.

**Palavras-chave:** História Indígena; cultura indígena; música indígena brasileira; Lei 11.645/08;

### **Introdução**

O professor do Ensino Básico que tiver como objeto de seu trabalho materiais musicais de procedência indígena se verá inevitavelmente às voltas com profundos problemas envolvendo alteridade e elementos de percepção musical.

O problema da alteridade atrelado a padrões de escuta, percepção e interpretação musicais, quando se refere ao universo indígena brasileiro, necessita, para que ofereça devido aporte teórico e metodológico ao professor, ser abordado em sua historicidade, ou seja, no percurso das mediações estabelecidas entre indígenas e não-indígenas no tratamento do objeto ao longo dos séculos de contato entre as culturas. Neste percurso se acumulam os equívocos, preconceitos, intolerâncias e resistências, ao mesmo tempo em que se traçam as negociações, as alianças, as atrações e influências mútuas, cujo conhecimento servirá de alicerce ao professor para que formule coerentemente sua proposta pedagógica de abordagem dos universos sonoro-musicais indígenas brasileiros, junto às atuais gerações de aprendizes da História e da Cultura com os quais contribuirá.



No ano de 2014, a partir de uma parceria entre a Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia (FACED/UFU), o Instituto de Ciências Sociais (INCIS-UFU), a Escola de Educação Básica (ESEBA/UFU) e a Pró-Reitoria de Extensão (PROEX/UFU), dentre outros, inaugurou-se na Universidade Federal de Uberlândia o I Curso de Especialização em História e Culturas dos Povos Indígenas, dedicado a “implementar qualificadamente a Lei 11.645/2008, bem como contribuir para a formação de professores para a abordagem desmistificada e apropriada etnologicamente das temáticas das culturas e história dos Povos Indígenas.” (SANTOS et al., 2015, p. 18)

Em 2015, na condição de professor da Área de História do CAP ESEBA/UFU, fui convidado a participar do curso ministrando uma oficina teórico-prática voltada ao ensino sobre a música indígena brasileira, durante a disciplina “Contato, políticas e estratégias”, do Módulo III – Os índios na História, ministrada pelo professor André Luis Bertelli Duarte, também integrante do corpo docente de História da ESEBA. A oficina contou com carga horária total de 4 horas, e ocorreu na tarde do dia 17 de outubro 2015, no Campus Santa Mônica/UFU.

Este artigo pretende relatar parte desta experiência como meio de acrescentar a contribuição sobre a música indígena ao rol das produções bibliográficas produzidas a partir do curso, uma vez que, devido à minha participação tardia no cronograma, não foi possível incluí-la na coletânea *Culturas e histórias dos Povos Indígenas no Brasil: novas contribuições ao ensino*, publicada em fevereiro de 2016 por ocasião da finalização do curso de especialização.

Assumindo o desafio posto pela escassez de recursos didáticos e paradidáticos que trabalhassem com o conteúdo sob diferentes prismas, assim como pela própria dificuldade em se obter materiais sonoros originais para o trabalho, a oficina se orientou, em suas linhas mais gerais, por: investigar o percurso das mediações históricas da música indígena brasileira, para a partir de seu estudo vislumbrar possíveis diretrizes que pudessem contribuir com os professores em uma abordagem atualizada do tema nos processos de ensino; e explorar a utilização de materiais musicais disponíveis no mercado, mas pouco difundidos pelos meios midiáticos e nos ambientes escolares. Posteriormente, acrescentou-se a valiosa participação do indígena Abrão Ahopowe Tsiwari, da etnia Xavante, residente na aldeia Namunkurá, Terra Indígena São Marcos, município de Barra do Garças-MT, como co-ministrante. Abrão foi a Uberlândia a meu convite e de um grupo de cursistas que acabara de visitar a Aldeia Namunkurá sob a minha supervisão para efetuar pesquisas em campo como parte da execução de seus TCCs. Além da oficina à tarde, Abrão também participou e contribuiu, pela manhã, com a aula do Módulo III ministrada pelo professor André.



## Metodologia

A metodologia adotada para o desenvolvimento da oficina “Princípios e práticas para o ensino sobre a música indígena brasileira” se pautou no objetivo central de oferecer alternativas de aporte teórico e subsídios práticos aos cursistas para a abordagem da música indígena brasileira nos processos de ensino.

A oficina estruturou-se em três partes, na seguinte sequência:

I parte – Bases teóricas e metodológicas para a abordagem da música indígena no ensino atual

- A música indígena brasileira no percurso de suas percepções, interpretações e mediações
- Princípios básicos para uma abordagem atualizada da música indígena brasileira nos processos de ensino

II parte – Apreciação de materiais sonoro-musicais

Faixas apreciadas:

- Guarani Mbya (SP): *Oreyvy Peraa Va'ekue*
- Fulni-ô (PE): *Ouyá Kla Yakolhatê (Muita Água pra Nós Beber)*
- Kariri-Xocó (PE): *Tô cantando meu toré*
- Palikur (PA): *Teira pa karo – A arara grita; Wakahgo – O avô da garça; Aramteman wakarepka – Turé da garça*
- Guarani Kaiowa (MS): *Eju Orendive (Brô Mc's)*

III parte – Exercício pedagógico com cântico, dança e instrumentos musicais da etnia Xavante (MT) – ministrada pelo indígena Abrão Ahopowe Tsiwari.

Na primeira parte, por meio da apresentação de slides e da exposição e discussão bibliográfica, tratou-se da historicidade das percepções, interpretações e representações dispostas sobre a música indígena brasileira ao longo dos últimos séculos, desaguando na reflexão sobre o contexto das mediações, atrações e negociações que estão reconfigurando os padrões de apresentação, circulação, escuta e produção do saber sobre a música indígena brasileira em décadas mais recentes. Ao final do percurso, e amparado por ele, buscou-se sistematizar alguns princípios a servir de inspiração para o ensino atual sobre a música indígena.

Na segunda parte da oficina, os cursistas foram convidados a se unir ao professor para a aplicação dos princípios e métodos propostos no módulo anterior na apreciação de materiais musicais diversos, provenientes de títulos disponíveis no mercado em formato CD e disco de vinil, pertencentes ao acervo pessoal do ministrante. A seleção dos materiais foi realizada de modo a abarcar a imensa variedade característica da música indígena brasileira disponível atualmente, além da adequação a diferentes contextos e práticas educacionais.



Os materiais musicais analisados, bem como imagens de capas e excertos de encartes de álbuns, dentre outros, foram reunidos em formato digital em coletânea disponibilizada aos cursistas por meio de plataforma online.

Na terceira e última parte, o indígena Abrão Ahopowe Tsiwari, da etnia Xavante, apresentou aos cursistas alguns aspectos conceituais e formais da música Xavante, expôs e executou instrumentos musicais e conduziu uma atividade de dança circular com os participantes, que também puderam conhecer e tocar os instrumentos.

### **Resultados e discussão**

Ao perscrutar, na primeira parte, o terreno das mediações, interpretações e apropriações relativas ao universo sonoro-musical indígena brasileiro de uma perspectiva histórica e crítica, priorizou-se num primeiro momento as descrições, percepções e valores difundidos pelos escritos de missionários e catequizadores europeus durante os primeiros séculos de colonização do Brasil. Destacadamente as anotações de Jean de Léry e Manuel da Nóbrega produzidas nos séculos XVI e XVII sobre a assim designada “música primitiva”. Explorou-se inicialmente a demarcação das principais diferenças entre as abordagens calvinista e jesuítica no tratamento dos aspectos sonoro-musicais das comunidades em contato. Embora seja bastante honesto afirmar que se apresentem, ambas, imbuídas de um prisma acentuadamente europeu e cristão em suas observações, pertencem a “projetos coloniais e missionários distintos” (WITTMANN, 2009), e assim destaques importantes como o processo mais efetivo e duradouro de catequização executado junto aos jesuítas e a complexidade e profundidade das mediações e intermediações culturais operadas nesse contexto, bem como do caráter “proto-etnográfico” mais acentuado nas observações de Léry, que acompanham o “deslumbramento” comumente atribuído a suas percepções sobre os cânticos e instrumentos escutados, foram estabelecidos durante a apresentação.

Em seguida, destacou-se a abordagem “naturalista” durante o século XIX, tomando por objeto o “Anexo Musical” da *Viagem pelo Brasil*, redigida em 1817 pelos austríacos Spix e Martius, que em suas explorações registraram e anotaram diversas melodias indígenas. Coloca-se, então, o problema da notação em partituras da música executada pelas comunidades indígenas. No mesmo caminho, o foco de interesse seguinte se daria sobre os áudios coletados e os registros em partitura de melodias indígenas efetuados pela Missão Rondon nas primeiras décadas do século XX (os fonogramas dessa missão se encontram hoje disponíveis no Museu Nacional). Nos dois casos citados, a tônica observada foi a da transcrição a partir dos padrões melódicos e rítmicos da música tonal ocidental, onde as especificidades da música indígena são filtradas e recalçadas, e assim perdidas de vista pelas transcrições: “Quando nos



empenhamos em escutar uma música pertencente a uma tradição cultural com a qual não estamos acostumados, a interferência do imaginário sonoro pode se tornar, ao invés de corretora e complementadora, literalmente *deformadora*.” (BARROS, 2006, p. 159).

Neste ponto da apresentação, alguns cursistas, familiarizados com procedimentos de leitura e notação musical, fizeram interessantes considerações indicando o uso de alguns elementos notacionais, como sinais de acentuação, dinâmica, intensidade, mudanças de quadros rítmicos, bem como notas ou legendas explicativas sobre outros aspectos da execução pelo intérprete, como possíveis recursos para se tentar minimizar a ação deformadora dos sistemas de notação ocidentais sobre os contextos sonoros específicos das sociedades indígenas.

Como contraponto aos métodos de transcrição clássicos anteriormente mencionados, pontuou-se em seguida o trabalho de Luciano Gallet, que em seus *Estudos de Folclore*, em 1934, questiona as transcrições de áudios da Missão Rondon. Suas observações sobre os áudios apontam características como a presença de intervalos que fogem às convenções ocidentais, quartitonalismos, quadraturas rítmicas com pouca ou nenhuma relação com as formas ocidentais, e acentuam ocorrências como a “multiplicação de vozes”, configurando uma polifonia, a seu ver, bastante distinta da nossa. Ainda no tocante à produções como a de Gallet, sublinhou-se certa tendência corrente entre os folcloristas do período, com as percepções gravitando entre uma música indígena “perdida”, pertencente aos “índios da descoberta”, e uma música indígena “preservada” e sem qualquer contato ou influência da música não-indígena, própria dos índios “recém-descobertos”, assim expressa em palavras do próprio Gallet (1934, p. 37): “Nunca percebi nitidamente a contribuição direta do índio na nossa música.”

Em oposição a tal interpretação, estabeleceu-se a contribuição de trabalhos como os de Baptista Siqueira que, em sua obra *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste* (1951), observou a música ameríndia que se insulou nas áreas dos sertões nordestinos, progredindo juntamente com suas classes rurais nos séculos mais recentes. Penetramos, assim, no universo de “gêneros” indígenas-sertanejos do Nordeste como *benditos*, *toantes*, *cocos* e *torés*. Importantes apontamentos sobre a obra de Siqueira e outros aspectos da mediação entre música indígena e música sertaneja são elencados por Edmundo Pereira no artigo “Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os Índios do Nordeste Brasileiro” (2011).

Acerca das mais recentes contribuições da etnomusicologia ou antropologia musical, que tem produzido vasta bibliografia sobre o tema desde a década de 1970 até os dias atuais, enumerou-se os seguintes pontos: a produção situada no campo da etnologia, com pouquíssima contribuição de músicos ou musicólogos; o envolvimento de profissionais nacionais de países diversos; estudos orientados sob uma perspectiva comparativa (“terras baixas



da América do Sul” vistas como um grande conjunto relacional); a noção do papel estratégico da música na cadeia “intersemiótica” do ritual na região, desempenhando funções como as de integração, intermediação, desencadeamento e tradução entre as diferentes linguagens que compõem os ritos (ideia de ritos “musicais”); e a identificação e sistematização de uma série de aspectos formais dos cânticos indígenas: no nível intercancional, a sequencialidade dos cânticos; no nível intracancional, a variação composta por operações de repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e outras realizadas a partir de um material temático inicial; e a estrutura núcleo-periferia, sendo o primeiro composto por um ou uma “solista” ou “mestre” de música e seus ajudantes, e o segundo pelos demais executantes, masculinos ou femininos. Um interessante panorama sobre esta produção no campo da antropologia musical é fornecido por Bastos no artigo “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte” (2007).

Referindo-se ainda a esta produção, destacou-se o importante trabalho de Anthony Seeger, *Why Suyá sing*, publicado em 1987, em que o autor aponta, entre outras questões levantadas acerca do universo sonoro-musical dos indígenas da etnia Suyá, localizados no Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso: a necessidade de se considerar a sobreposição de estruturas de relações sociais (de cosmologia e espaço-tempo) e musicais; a importância da flexibilidade metodológica e multiplicação dos ângulos de observação para a compreensão do fenômeno musical; a adoção de categorias “êmicas” e/ou “éticas” na interpretação do material sonoro; e, em sua nova edição publicada em 2004, a observação dos contatos interétnicos como mecanismo integrante da elaboração do repertório e prática musical dos Suyá.

Por fim, acerca do panorama da música indígena no Brasil percebido a partir dos anos 90 até os dias de hoje, tomou-se como eixos primordiais a politicidade, o mercado e a percepção da musicalidade indígena para além do âmbito tradicional e em suas aproximações e interfaces com outras culturas musicais. Do ponto de vista da politicidade associada à música indígena hoje, observou-se como os atores indígenas tendem a adotar a musicalidade e artisticidade em geral como importantes alavancas para se obter sensibilização e solidariedade por parte de elementos da sociedade não-indígena, e arregimentar aliados para as questões e lutas das comunidades. Com o auxílio, ou mesmo independentemente destas alianças, os indígenas produzem seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos diversos e outros eventos. Em relação ao mercado, abordou-se o constante aumento na procura, por parte dos músicos indígenas, de inserção no mercado da música, paralelo à apropriação das técnicas de registro, tanto de fonografia quanto de fotografia e vídeo, e do crescimento da demanda por música indígena para além das esferas acadêmicas, atingindo produtores musicais, profissionais e públicos de diferentes áreas, o que também gera um aumento considerável da música indígena



disponível para tais públicos. Neste ponto, é sempre importante considerar os fatores de descompasso entre demandas indígenas e demandas de mercado, como, por exemplo, as percepções ainda romantizadas sobre o indígena e sua cultura, que estabelecem barreiras para a circulação e aceitação destas novas produções (COELHO, 2004). Por fim, no tocante à diversidade musical indígena, elencou-se a já mencionada música das comunidades do sertão nordestino (Pankararu, Fulni-ô, Kariri-Xocó) e suas interfaces com a música regional sertaneja, outras conexões com a música regional no Norte e Sudeste (Kuntanawa, Iawanawá, Guarani-Mbyá), os novos grupos de *rap* indígenas (Guarani-Mbyá e Kaiowá), e a explosão criativa e produtiva dos compositores, cantores e grupos Xavante do oeste mato-grossense, que já produziu, em mais de 10 anos de existência, cerca de 100 títulos em CDs de artistas diversos, e segue de forma radicalmente independente e anônima aos holofotes do grande mercado musical nacional.

Assim concluindo este percurso histórico inicial, passou-se, tomando-o como base, à proposição de alguns princípios para a abordagem atualizada da música indígena nos processos de ensino, destinados, por sua vez, a orientar o trabalho com os materiais sonoros reservado para a segunda parte da oficina. Foram apresentados e debatidos os seguintes princípios:

- Relativização, ampliação e superação das ferramentas e paradigmas musicais ocidentais como base para o trabalho com a música indígena no ensino: buscar recursos de transcrição das músicas para além do modelo clássico ocidental, conforme as necessidades de cada contexto de ensino; evitar o uso de categorias como “incapacidade” ou “defeito” para se referir aos materiais estudados, que podem ser mais bem categorizados do ponto de vista da “riqueza” e do “efeito” sonoros.
- Abordagem das músicas e cânticos indígenas como componentes de estruturas sociais e culturais mais amplas: trabalhar a música na interface com outras manifestações e regimes de enunciação inerentes a seu contexto de realização (dança, expressão corporal, pintura, entre outros); trabalhar as músicas conectadas às estruturas e práticas espirituais e sociais que as envolvem nas comunidades; observar sempre o caráter interdisciplinar do trabalho com a música indígena.
- Trabalho com a música sempre conectado aos seus sujeitos: nunca perder de vista a comunidade e os sujeitos históricos que a constituem – danças, cânticos e outros devem estar sempre conectados a pessoas e histórias; considerar a politicidade inerente ao trabalho com acervos culturais indígenas, incluindo a música.
- Trabalho com a música indígena em sua variedade: observar a diversidade musical praticada em uma mesma etnia – músicas/cânticos com diversas matrizes, incluindo as não-indígenas; considerar fluxos sonoro-musicais



interétnicos e explorar materiais elaborados a partir de tais fluxos.

- Exploração das conexões entre música indígena e música popular brasileira: tratar a música indígena no quadro mais amplo da “música popular do Brasil”; “música brasileira” não tida como unidade, mas como mosaico de regimes sonoro-musicais em constante fluxo intercultural.
- Utilização de instrumentos musicais indígenas: adoção de instrumentos musicais indígenas em substituição a instrumentos convencionais; adoção de instrumentos musicais indígenas associados a instrumentos convencionais; produção artesanal de instrumentos.
- Inclusão de músicos e mestres das comunidades indígenas como agentes nos processos de ensino envolvendo a música e as culturas indígenas: promover intercâmbios com professores, músicos, grupos e produtores culturais provenientes das comunidades indígenas através de oficinas, cursos e workshops nas instituições de ensino; promover visitas de campo às comunidades.

Com a explanação dos princípios, encerrou-se a primeira parte da oficina, e, após breve intervalo, iniciou-se a apreciação dos materiais sonoros. Os materiais foram compilados de forma a contemplar ao máximo, em sua apresentação e interpretação, o exercício dos princípios acima expostos. Assim sendo, explorou-se o universo social, cultural, cosmológico, sentimental e político das crianças Guarani Mbya através da escuta de seus cânticos registrados no CD *Nande Reko Arandu*, que também puderam ser aprendidos e praticados pelos participantes a partir da exibição de trechos do encarte da obra, que contém as letras das faixas e outros textos e imagens afirmando as concepções culturais e políticas que circundaram a elaboração do CD. Observou-se ainda a variedade da música das comunidades indígenas do sertão pernambucano, explorando as aproximações e semelhanças entre esta música e a praticada em ritos e festejos de comunidades sertanejas, urbanas e afro-descendentes da região, como, por exemplo, o *côco*. Tomou-se como objeto o conteúdo dos recentemente editados CDs *Flêetwtxya* e *Tô Cantando Meu toré*, das etnias Fulni-ô e Kariri-Xocó, respectivamente. Também se abordou a interface entre música e representação visual através das músicas e ilustrações Palikur registradas no CD-livro *Ponte Entre Povos*, organizado pela pesquisadora e musicista cearense Marlui Miranda. A escuta dos cânticos Palikur, especialmente os entoados por Emiliano Iaparrá (também autor das ilustrações que acompanham cada uma das peças musicais no livro), proporcionou, ainda, a identificação de contornos interpretativos e expressivos que poderiam facilmente passar-se por “defeito” ou “desafinação”, na ausência de uma observação rigorosa dos princípios anteriormente elencados. Por fim, fez-se a apreciação do *rap* bilíngue Guarani Kaiowa do



grupo Brô MC's, que constitui hoje um importante ponto de projeção e de atração entre a música das comunidades indígenas e o público musical jovem dos grandes centros, sendo que algumas músicas e videoclipes do grupo já eram conhecidos por alguns dos participantes da oficina.

Neste momento da apreciação foram levantadas algumas questões pelo grupo de cursistas quanto ao contato com a música dos “brancos” vir a influenciar ou “descaracterizar” as práticas musicais indígenas tradicionais. Nesse aspecto, foi destacada a necessidade de caracterizar e fundamentar cada caso observado, considerando questões de ordem mais complexa, como a observada por Tugny (2009) em seu estudo sobre os cânticos dos povos Maxakali em Minas Gerais, em que se reconhece tais diálogos como intrínsecos à dinâmica cultural destes povos (embora num âmbito distinto ao de seus repertórios tradicionais), ao contrário de constante objeto de “resistência” por parte dos mesmos:

(...) não faltam aptidões musicais aos *Tikmũ' ün* para adotarem as músicas dos brancos. (...) Mas o que parece certo e que nos interessa aqui é que essas músicas dos brancos fazem parte de um conjunto de práticas de outra natureza entre os *Tikmũ' ün* (...). Mantiveram-nas totalmente alheias ao universo dos cantos que lhes foram transmitidos pelos seus *yãmĩxop*, estes povos-espíritos. (TUGNY, 2009, p. 9)

Observação semelhante fez Anthony Seeger sobre os Suyá e seus contatos interétnicos, sugerindo que, em suas aproximações com outras sociedades, demonstravam igual atitude à que os guiava nas interações com seus domínios cosmológicos tradicionais, buscando incorporar canções e poderes (COELHO, 2007).

Se a segunda parte da oficina proporcionou o exercício dos princípios 1 a 5 apresentados durante a primeira parte, a terceira e última parte, com a condução de Abrão Ahopowe Tsiwari, indígena da etnia Xavante, explorou o princípios 6 e 7: o trabalho com os instrumentos musicais indígenas e a participação de músicos das comunidades indígenas nas atividades de formação.

Abrão iniciou sua exposição com algumas considerações gerais sobre a música Xavante, das quais infelizmente não há registros, referindo-se basicamente à amplitude e variedade dos usos da música em sua comunidade (“a gente tem música pra tudo”), e à origem dos cânticos e melodias (que se aprendem através de sonhos). Em seguida, apresentou aos participantes alguns instrumentos, executou-os e fez comentários acerca de seus contextos de fabricação e utilização na comunidade. Para complementar e exemplificar suas falas, conduziu os cursistas a uma audição comentada de faixas do CD *A'uwê – Salve o Cerrado*, gravado pela comunidade Xavante da aldeia Abelhinha.

Ao final de sua intervenção, convidou os cursistas a darem as mãos na forma de uma grande roda, onde dançaram, sob sua orientação, acompanhando o



cântico “Dadzarôno – Canto de Alegria”, do CD *A'uwê – Salve o Cerrado*. Encerrada a dança, os participantes tiveram ainda alguns minutos finais com Abrão para esclarecer dúvidas, experimentar os instrumentos, e trocar contatos e materiais de áudio.

## **Conclusões**

Iniciativas como o Curso de Especialização em História e Culturas Indígenas da FAGED/UFU se fazem cada vez mais necessárias em um contexto que exige do educador um repertório teórico/metodológico e uma experiência atualizada no contato com temáticas voltadas às culturas indígenas. Felizmente, tais iniciativas vêm se multiplicando em função da aplicação da Lei 11.645/08 em nossas redes de ensino. Para além da simples presença de conteúdos relacionados aos povos indígenas nos currículos da Educação Básica e Ensino Superior, é preciso fornecer ao docente uma formação que ultrapasse interpretações cristalizadas e estigmatizadas acerca destes povos e de suas culturas, e que avancem na elaboração e sedimentação de novos princípios e métodos a partir de uma abordagem crítica do conhecimento historicamente acumulado sobre tais temáticas.

Nesse contexto, a questão musical necessita de destacada atenção. Dentre as muitas demandas observadas, ressalta-se a dificuldade em se obter materiais didáticos e o acesso a acervos sonoros, que levam em muitos casos os educadores a trabalharem com materiais de procedência não-indígena, alguns de uso bastante corrente, como os cantos ameríndios adaptados por Heitor Villa-Lobos e alguns temas infantis mais atuais. É fundamental que o professor que queira trabalhar com a temática “música indígena” tenha acesso a materiais musicais elaborados diretamente por indígenas (até mesmo para entrecruzá-los com as próprias adaptações e oferecer maior consciência interpretativa sobre as mesmas), e a ferramentas e meios adequados para se apropriar destes materiais. Com a oficina “Princípios e práticas para o ensino sobre a música indígena brasileira”, procurou-se atender a estas demandas propondo princípios e métodos baseados na pesquisa e estudo crítico das múltiplas abordagens construídas historicamente sobre o tema, e incentivando a troca e o compartilhamento de materiais sonoros entre os profissionais, orientando ao mesmo tempo os participantes a colecionar e compartilhar os seus próprios acervos.

Buscou-se ainda, com a participação de Abrão Twirai, reduzir a distância entre o saber acadêmico e o saber tradicional indígena, que sustenta grande parte das incompreensões, equívocos e intolerâncias que constituíram a tônica no tratamento da música indígena em muitos dos casos estudados durante a parte teórica da oficina. A participação de membros das comunidades indígenas em processos como esse é indispensável não apenas no sentido de buscar corrigir tais incompreensões e equívocos, mas sobretudo no de construir



efetivo intercâmbio entre os saberes, e aliar esforços aos processos em andamento que visam o reconhecimento dos mestres das tradições populares brasileiras como docentes no Ensino Superior. É fundamental que se reforce, sempre, a parceria entre instituições formadoras e comunidades indígenas, para a condução de processos de formação comprometidos solidamente com a promoção do conhecimento e a valorização da sociodiversidade indígena brasileira.

Não se reduzindo a uma boa apreciação de formas, cores e movimentos sonoros, o conhecimento elaborado nas práticas pedagógicas sobre a música indígena brasileira deve capacitar-nos ao saber ouvir, e ao saber conhecer, para compreender, a voz do índio por detrás do cântico, voz com sua língua, seu povo, sua terra e caminhos; sua política. Aliando a questão a termos mais práticos, ressalto as seguintes palavras de Coelho (2004), e com elas encerro minhas considerações:

Mensagens musicais belíssimas como as dos guarani, se têm muitas vezes encontrado ouvidos abertos em diversos lugares – coisa que não se pode negar – têm tantas outras batido contra paredes acusticamente isoladas. E, lembre-se de passagem, se eles têm conseguido eventualmente abrir algumas brechas em sua busca de articulações políticas, algo absolutamente fundamental – o território – lhes continua sendo sistematicamente negado. (COELHO, 2004, p. 158)

### **Referências bibliográficas**

BARROS, José D' Assunção. Música indígena brasileira: filtragens e apropriações históricas. **Projeto História**, v. 32, p. 153-169, jan./jun. 2004.

BASTOS, Rafael José de Menezes. 2007. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado de arte. **Mana: estudos de Antropologia Social**, v. 13, n.2, p. 293-316, out. 2007.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm)>. Acesso em: 15 ago. 2016.

COELHO, Luis Fernando Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. **Campos: revista de Antropologia Social**, v. 5, n. 1, p. 151-166, 2004.



\_\_\_\_\_. A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. *Mana: estudos de Antropologia Social*, v. 13, n. 1, p. 237-249, abr. 2007.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1578].

PEREIRA, Edmundo. Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os Índios do Nordeste brasileiro. *Trans: revista transcultural de Música*, n. 15, p. 1-25. Disponível em: <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=82222646021>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

SANTOS, Benerval P.; CAMARGO, Clarice C. O. de. Apresentação do curso. In: SANTOS, Benerval Pinheiro; CAMARGO, Clarice Carolina Ortiz de; MANO, Marcel (Orgs.). **Culturas e Histórias dos Povos Indígenas no Brasil: novas contribuições ao ensino**. Uberlândia: RB Gráfica Digital Eireli, 2015. p. 17-33.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SIQUEIRA, Batista. **Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1951.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Cantos e histórias do morcego-espírito e do Hemex**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

WITTMANN, Luisa Tombini. Lery e Nóbrega: experiências e narrativas musicais. Simpósio Nacional de História, 25., 2009. Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.