

A linguagem da performance ritual indígena na tradição nordeste

André Luis Oliveira Pereira de Souza
Universidade de Brasília / CAPES

Introdução

“A arte não reproduz o visível; ela torna visível” Paul Klee

A linguagem contida nos rituais dos povos indígenas enreda um complexo sistema comunicativo através da convergência entre os códigos visuais (entre eles os grafismos), sonoros (música, ruídos) e mimético-tácteis (gestuais, coreográficos); A performance ritualística que tem na musicalidade um elemento central (MENEZES BASTOS, 2007), evoca os códigos múltiplos da corporeidade desde a criação (transmissão) à percepção-leitura (recepção) de uma linguagem cujos códigos artísticos se relacionam de maneira singular com as *linguagens da natureza*.

Walter Benjamin (1992) traça uma arqueologia filosófica do desenvolvimento da linguagem humana, onde o conjunto de expressividades se relacionam de maneira interativa e aural inserindo o corpo-mente na interlocução entre o externo e o interno da pessoa, o ser converte-se em *medium* participante criativo-receptivo na linguagem das coisas da vida. Linguagem das coisas como linguagem ecológica, que reúne as coisas do mundo sejam elas animais, plantas, espíritos ou artefatos técnicos, mas que só se traduz à linguagem humana através do nome.

A performance ritualística será aqui abordada a partir da cadeia inter-semiótica que ela evoca, como ensina a etnomusicologia ameríndia música como sistema pivotante que intermedia na performance ritualística “os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismos, iconografia, adereços) e coreológicas (dança,

teatro)” (MENEZES BASTOS, 2007). Também na perspectiva da antropologia musical proposta pelo etnomusicólogo Seeger (2015) entendendo a música como fazendo parte das relações e processos sociais e conceituais, a respeito da performance ritualística indígena afirma: “Cada performance recria, restabelece ou altera a significação do cantar, bem como a de pessoas, ocasiões e lugares”.

Arqueologia do movimento e a tradição nordeste

Para empreendermos uma análise a cerca da iconografia musical indígena dos povos do São Francisco, a porta de entrada seria a arqueologia dos registros autobiográficos¹ contidos nas representações gráficas e pictóricas encontradas nas pinturas rupestres abundantes no nordeste e ao longo do rio São Francisco, afim de traçarmos as linhas que suscitam continuidades nas sociedades indígenas atuais.

O nordeste brasileiro possui um rico acervo de sítios com pinturas e gravuras pré-históricas, a memória ancestral contida nesses painéis revelam uma diversidade temática, tecnológica e ambiental, bem como a presença de escrituras como “colagens” onde motivos pictóricos sugerem diálogos ao longo dos tempos por grupos étnicos arcaicos distintos (PESSIS, 2003).

Anne-Marie Pessis (2003) reforça a defesa da antropóloga Niède Guidon, sobre a existência de uma “Tradição Nordeste”, provavelmente originada no começo do holoceno tendo a área do Parque Nacional Serra da Capivara no Piauí como centro difusor, com uma antiguidade confirmada de 12.000 anos até aproximados 6.000 A.C., cuja produção artística provavelmente dissemina-se entre os diversos grupos e levadas de povoamento do nordeste.

O Parque Nacional Serra da Capivara possui uma profusão de pinturas, com mais de mil sítios cadastrados, que retratam figuras antropomórficas, além de outras espécies animais, plantas e objetos, as representações humanas coletivas figuram como temáticas recorrentes. Para Pessis (2003) essas pinturas da tradição nordeste são ricas fontes informativas que permitem reconstituir aspectos da vida das populações humanas da pré-história.

¹ Em “A auto-bio-grafia como máquina antropomórfica de escrita”, Maria Augusta Babo (2003) descreve “O próprio do (auto)biográfico é o gesto: as grafias do próprio remetem para o traço como vestígio, duplicando o próprio, não numa relação icônica, mas antes indicial ou por contiguidade – essa aptidão ao traço, à marca de si deixada como vestígio de um gesto, acto de vida, movimento de inscrição.” (BABO, 2003:91)

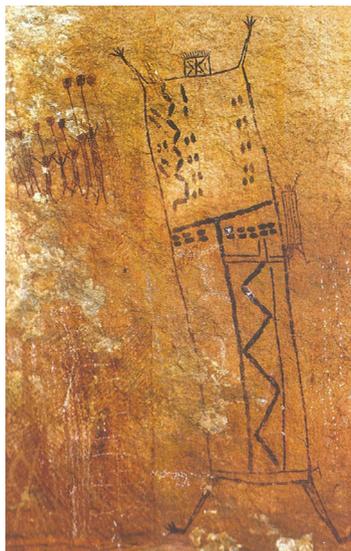


Figura 1: Grafismos, gestos, indumentária e máscara, Tocado Morcego (PESSIS, 2003).

Os painéis revelam uma linguagem complexa e diversa, que denota a presença de uma subjetividade singular pelo seu conteúdo narrativo e estilístico, a performance ritualística figura entre as temáticas retratadas, levantando hipóteses a cerca da presença do som musical seja na presença material de flautas e apitos entre os achados ou das representações de maracás, da dança-coreografia e do conjunto de artes e artisticidades como os grafismos, objetos, indumentária, adereços, etc. nesses rituais. (Figura 1)

A “arqueologia do movimento” proposta por Buço (2010) realiza uma abordagem centrada na narratividade do conjunto pictórico onde se expressa a temática musical pré-histórica, desenvolvendo um estudo específico sobre o movimento para inferir suposições acerca das “visões sonoras da pré-história na Serra da Capivara”.

A autora destaca três pistas do movimento: A gestualidade do **Ato de Tocar** e a presença icônica de tocadores de flauta e maracá (Figura 2 e 3) nas pinturas pré-históricas brasileiras; O **Instrumento Musical**, “quem toca, usa um instrumento” e além das representações pictóricas de instrumentos o Parque Nacional Serra da Capivara possui a primeira flauta pré-histórica do Brasil tendo a madeira como matéria-prima (Figura 4); E por fim, a **Dança** como consequência do ato de tocar um instrumento musical (Figura 5), todos compondo um movimento.

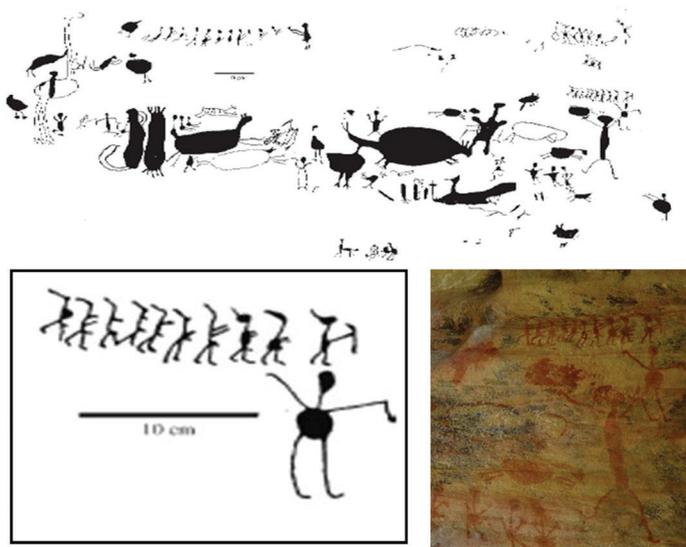


Figura 2: Pannel Pictórico com detalhe dos “músicos”, “antropomorfos com a gestualidade de quem toca um instrumento musical” (BUCO, 2010).



Figura 3: “O tocador de Maracá”, Sítio Toca da Invenção (BUCO, 2010).



Figura 4: Flauta pré-histórica em madeira, Sítio Toca da extrema (DANTAS, 2004)

Buço salienta o caráter interdisciplinar que tanto a Arqueologia como a Arte permitem refletir, defende um *continuum* de 12.000 anos de cultura, na presença do rito e “permanência da mesma gestualidade” entre a “tradição nordeste” e os índios Jê, dos quais os atuais indígenas do São Francisco são originários, “acredita-se que os Jê correspondiam, em parte, aos tapuias (índios do sertão) em oposição aos Tupi (índios do litoral). (BUCO, 2010)



Figura 5: Cena pictórica de dança, estilo Serra da Capivara “Tradição Nordeste”. (PESSIS, 2003)

O estudo da Arqueomusicologia (PIQUERAS, 2003) surge da necessidade em estudar os vestígios arqueológicos da atividade musical por civilizações desaparecidas, reforça o fato de que a humanidade sempre se relacionou acusticamente com o seu ambiente, seja pelo reconhecimento das vibrações sonoras dos entes da natureza, ou através de uma ação consciente do uso de materiais e tecnologias disponíveis na natureza em instrumentos sonoro-musicais e da utilização do próprio corpo para criar sons (ruídos); Segundo a arqueomusicologia uma das possíveis funções da música estaria relacionada a socialização, coesão de grupos e expansão demográfica das populações pré-históricas.

Alguns enterramentos com flauta foram descobertos em escavações de cemitérios pré-históricos ao longo do São Francisco, uma no Sítio Justino (Figura 6) as margens do rio, no município de Canindé no estado de Sergipe, onde dois esqueletos masculinos foram encontrados com flautas de osso entre os itens de seu ritual funerário; E a outra na Furna do Estrago (Figura 7) no município de Brejo da Madre de Deus em Pernambuco, onde foram encontradas 3 flautas e um provável apito, apenas uma das flautas estava preservada associada ao sepultamento de um homem adulto que ficou conhecido como “o flautista”. (MENEZES, 2016).

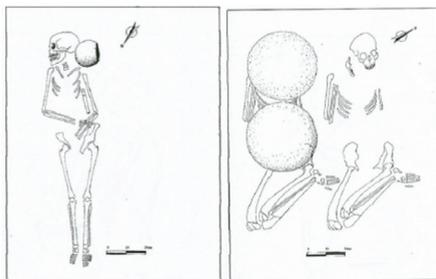


Figura 6 – Esqueletos encontrados com flautas no São Francisco. Imagem: Cleonice Vergne. (MENEZES, 2016)



Figura 7 – “O Flautista” - Museu de Arqueologia da UNICAP. Foto: Viviane castro. (MENEZES, 2016)

Do olhar exótico à era de sua reprodutibilidade técnica

As cartas e os registros iconográficos dos estrangeiros sobre os povos indígenas formam um importante arquivo de nosso patrimônio cultural, porém deixam lacunas e em muitos casos ajudaram a reforçar o caráter grotesco e selvagem de uma animalidade exótica dos indígenas. (Figura 8)

O som musical já era conhecido e constituía os códigos da linguagem dos povos indígenas do Brasil, como afirma Helza Camêu (1977), em muitos desses registros estão presentes o canto, os grafismos, a dança, a flauta e o maracá como instrumentos predominantes, além dos elementos gestuais e coreográficos, imprimindo o caráter polissêmico da musicalidade ameríndia, passando necessariamente pelos códigos da corporeidade. Códigos comunicativos tecidos com os sons dos guizos, flautas e pífanos de ossos, maracás e chocalhos presos aos corpos, “Esses instrumentos foram ouvidos em momentos importantes da vida tribal, inclusive guerra, parecendo-lhes ter efeito excitante” (CAMÊU, 1977).

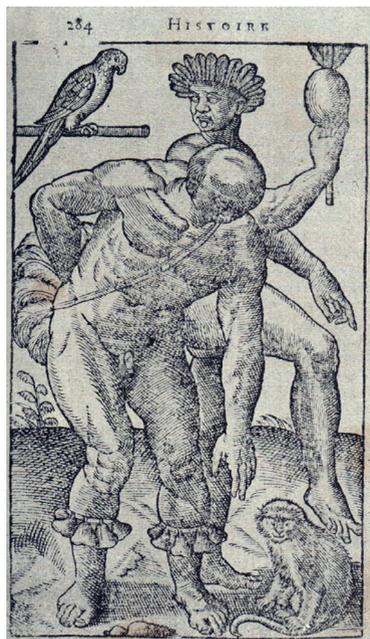


Figura 8 – Chocalhos globular (maracá) e em feiras (guizos nas pernas) do povo Tupinambá, Ilustrados por Jean de Léry. (CAMEU, 1977)

Retomamos o pensamento de Jesús Martín-Barbero (1997), a cerca da “impossível pureza do indígena” e em sua apropriação pelos dispositivos² narrativos e técnicos hegemônicos, que além de empobrecer a atividade camponesa e a vida no campo, a fim de apropriar-se das fronteiras produtivas nos territórios, impulsionaram a migração e concentração urbana, o consumo capitalista tende a folclorizar o indígena e converte-lo em um produto da sociedade de espetáculo.

A dimensão da afirmação étnica não está tão à vista quanto as pressões, nem se deixa de ler como as mediações³ trabalhadas pela hegemonia. Seu acesso se encontra obstaculizado pelos pré-conceitos, os pressupostos de um etnocentrismo que pe-

² Síntese do conceito de *dispositivo* em Foucault por Giorgio Agambem (2014): “conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.” (AGAMBEM, 2014:25).

³ “O campo daquilo que denominamos *mediações* é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade.” (MARTÍN-BARBERO 1997:265).

netra com igual força no discurso do antropólogo e no do militante político, sobre o qual se apóia secretamente nossa própria necessidade de segurança cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1997:266).

A condição dos povos indígenas e dos “povos profundos”, que tornam ainda mais complexa a questão do popular, está atrelada a tradição do pensamento populista e romântico que associaram o indígena ao primitivo. Para Martín-Barbero converteram o povo indígena em algo “irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva”, o ponto zero a partir do qual a história se desenvolveu.

O interesse pelas culturas indígenas do Brasil, fruto da influência do conceito de exótico inspirado pelo Positivismo, determinou a realização de algumas expedições etnográficas coletivas e individuais no início do século XX. Os primeiros filmes etnográficos feitos no Brasil são da autoria de Luís Thomas Reis acompanhante das expedições do Marechal Cândido Rondon em 1907 (CARLINI, 1994; CANEVACCI, 2001), o “major Reis” realizou ao longo do rio Xingu as primeiras filmagens de indígenas brasileiros, “ele filma aquilo que os antropólogos chamam de *first contact*, o primeiro contato crucial entre nativos e brancos” (CANEVACCI, 2001).

No nordeste, os primeiros filmes retratando a cultura indígenas do São Francisco foram realizados no Brasil em 1938, na chamada “Missão de Pesquisas Folclóricas” coordenada pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que tinha como diretor o escritor, poeta músico e pesquisador Mario de Andrade (CARLINI, 1994). Segundo Carlini (1994) em 1936, Dina Lévi-Strauss, então esposa do antropólogo Claude Lévy-Strauss, oferece um curso de etnografia afim de especializar pesquisadores para trabalhar em campo na coleta de cultura material, entre os procedimentos de coleta musical Dina Lévi-Strauss destacou o uso do fonógrafo e do filme sonoro como meios mecânicos complementares da anotação direta.

O fonógrafo teria a vantagem pelo fato de ser manejado facilmente, porém o inconveniente de depender da vontade do observado em acercar-se do aparelho para a execução ou canto; Já o “filme sonoro” era de uso restritivo, devido aos altos custos do aparelho cinematográfico, por outro lado seu uso era fiel no sentido de registrar em simultâneo “cantos, danças, instrumentos, personagens, enfim, de todo um conjunto completo” (CARLINI, 1994).

Entre o acervo estão os primeiros registros fílmico da performance ritualística dos Praiá, realizados no dia 13 de março de 1938, na aldeia Pankararu de Brejo dos Padres no município de Tacaratu em Pernambuco. O filme chamado “*Dança dos Praias – Índios Pankararu*”, traz os Praiá e suas máscaras rituais que evocam os espíritos “encantados” e que figura como componente simbólico de várias performances rituais do povo Pankararu e dos remanescentes desse grupo étnico como é o caso do povo Pankararé que vivem nas imediações da Reserva Ecológica Raso da Catarina na Bahia (Figura 9).



Figura 9: Praiá Pankararé, máscara ritual, flauta e maracá. (Foto: André Souza)

Carlini (1994) relata o interesse especial pelo registro do Praiá Pankararu (figura 10) como algo representativo da cultura indígena nordestina e brasileira na época das missões. Um estudo aprofundado poderia relacionar os impactos dos registros fílmicos, fonográficos e fotográficos realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas nas políticas de reconhecimento de territórios indígenas da década de 40. Um interessante ponto de vista é oferecido por Dos Santos Albuquerque (2016), que analisa aspectos da folclorização do *Praiá* Pankararu como *objeto-fetich*e da cultura nacional para o modernismo (DOS SANTOS ALBUQUERQUE, 2016).



Figura 10: Praiá dos índios Pankararu – Pernambuco (PESSIS, 2003).

A antropologia da comunicação visual e a imagem-coisa

Na defesa de uma *antropologia da comunicação visual*, Massimo Canevacci (2001) reivindica a superação da antropologia visual tradicional, do uso instrumentalista que faz no emprego do filme, vídeo e fotografia na documentação de uma alteridade “exótica”; Ampliando seu conceito ao utilizar todo produto visual como material empírico, triplicando a perspectiva analítica-interpretativa entre o sujeito focalizado, o sujeito que focaliza e o sujeito espectador, tendo a comunicação como lugar de mediação entre a antropologia e o visual.

A obra de Gregory Bateson (1986) e conceitos do autor como “mente” e “duplo vínculo” alimentam o espírito complexo e fugidío das coisas da vida, e serve de método analítico para a performance ritual indígena cuja intertextualidade seria incapaz de capturar devido à simultaneidade de códigos múltiplos.

Ao desenvolver uma escritura antropológica utilizando a reprodutibilidade técnica como suporte metodológico, Bateson demonstrou o interesse

pela “comunicação fantástica”, assumindo as etapas de análise e apresentação dos dados da pesquisa como um ato criativo do pesquisador. O filme antropológico possibilita a reunião das dimensões técnicas e aurais na representação do emaranhado criativo que é a vida.

Na tentativa de superar a *objetificação* do indígena, nos apropriamos de conceitos da antropologia ecológica de Tim Ingold (2012), buscando uma “ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final”, afim de pensarmos na atualidade os movimentos múltiplos das culturas indígenas no São Francisco. Ingold argumenta sobre o “mundo aberto” e da possibilidade da vida poder habitar esse mundo estar no fato da separação da interface entre terra e céu dando lugar a mútuas “permeabilidades e conectividades”, o chão como zona de combinações entre ar, umidade e as substâncias da terra, forças alquímicas reunidas “na formação contínua das coisas vivas”.

A flauta, o maracá, a indumentária, a máscara ritual, devem ser entendidos enquanto potencial criativo-comunicativo em oposição ao objeto “mortificado”, segundo Ingold, o objeto “coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congelada”, a coisa “é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam” (INGOLD, 2012). As coisas contidas na performance ritual indígena podem nos conduzir através do movimento de seus fios vitais no sentido da compreensão sobre o conteúdo da linguagem indígena expressa na musicalidade e no conjunto geral de artisticidades⁴, seu horizonte criativo na relação entre as dimensões ecológica, social e psíquica.

A fotografia, a fonografia e a filmografia-videografia enquanto escritura da ordem do traço (*graphiein*) meta-comunicam sobre a autorialidade de quem as faz e vê, seu caráter de *visus* também responde a ordem do fantasmático, um “duplo-vínculo” que possibilita outras sensibilidades, novas percepções de mundo. Por outro lado a experiência aural do *aqui e agora* vivido é substituído pela simulação da reprodutibilidade técnica. Enquanto técnica narrativa aproxima ciência e arte, narratividade gestual e fluxo como propõe o pensamento criativo da “arqueologia do movimento”.

Assim como um microscópio nos revela aspectos do microcosmos incapazes de serem percebidos a olho nu, também as imagens e sons capturados pelos aparatos de reprodutibilidade técnica no seu *fazer-ver-ouvir*, nos levam a perceber um inconsciente óptico-auditivo (BENJAMIN, 1992), Ao incluir

⁴ “Por artisticidade entende-se aqui um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, o autor (MENEZES BASTOS, 2007).

na escritura etnográfica os códigos da corporeidade, os aparatos de reprodutibilidade ampliam a experiência analítica a cerca da performance ritual e do corpo sinérgico; A exemplo da sequência de fotogramas (Figura 11) que nos permite analisar aspectos mimético-gestuais da dança indígena e suas tendências catabáticas, “orientada para a terra e com gosto pelo peso” e acrobáticas “voltada para o ar, em busca da ‘liberdade’” (MENEZES BASTOS, 2007), além de outros aspectos das artisticidades, do espaço cênico e da paisagem.



Figura 11: Movimentos da performance ritual com o voo do Praiá Pankararé-Ba, a dança indígena e suas tendências catabáticas e acrobáticas (Foto: André Souza)

No texto “Sobre a Linguagem Geral e Sobre a Linguagem Humana” Walter Benjamin (1992) discorre sobre uma genealogia da linguagem humana em relação a uma linguagem das coisas, levanta como exemplo as convergências na esfera acústica, do parentesco entre o canto humano e a linguagem das aves, reforçando aspectos biossemióticos entre a linguagem da natureza e a maneira como se traduz na linguagem e nas artes humanas. “Para o reconhecimento das formas de arte, é válida a tentativa de as con-

siderar todas como linguagens e procurar a sua conexão com as linguagens da natureza” (BENJAMIN, 1992:195).

Do mesmo modo, nenhuma linguagem da arte poderá ser compreendida sem uma relação mais profunda com a teoria dos signos, trazendo a dimensão simbólica como condição fundamental de análise. “Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens.” (*idem*).

Considerações finais

Para além do icônico e indicial, refletimos em que medida o emprego dos aparatos de reproduzibilidade técnica assim como os vestígios imagéticos levantados pela “arqueologia do movimento”, possibilitariam um estudo mais detalhado a cerca dos fluxos e vínculos convergentes entre a musicalidade ritualística dos indígenas do São Francisco e suas redes de significação biosemiótica da natureza.

Mapaeamos alguns códigos visuais-sonoros-gestuais que compõe o repertório de saberes da linguagem indígena, cujo caráter de tradutibilidade pode nos ajudar no sentido de uma nova relação ecológica com as potencialidades do ambiente e com a alteridade indígena.

Se a linguagem da natureza é uma senha secreta como afirmou Walter Benjamin (1992), os povos indígenas seriam as sentinelas que, pela proximidade com os entes da natureza, sintetizaram nos corpos, nas artes e artisticidades o conteúdo dessa senha, “o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela”.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. O amigo & o que é um dispositivo?. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Ed. Argos, Chapecó-SC, 2014.
- BABO, Maria Augusta. A auto-bio-grafia como máquina antropomórfica de escrita. Revista de Comunicação e Linguagens, n.º. 32, pp. 91-99, 2003.
- BATESON, Gregory. *Mente e Natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água editores, 1992.
- BUCO, C. A. . *Arqueologia do Movimento: Visões Sonoras da Pré-história na Serra da Capivara, Piauí, Brasil*. FUMDHAMentos , v. 9, p. 1347-1357, 2010.

- CAMÊU, Helza. Introdução ao estudo da música indígena brasileira. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1977.
- CANEVACCI, Massimo. Antropologia da Comunicação Visual. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARLINI, Álvaro L. R. S. Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, FFLCH-USP, 1994.
- DANTAS, Marcelo et al. Antes, História da Pré-História, Exposição “ANTES”, no CCBB em 2004, citação na sala da exposição, sobre tecnologia. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Editora Gráficos Burt e CCBB, 2004.
- DOS SANTOS ALBUQUERQUE, M. A. O praiá Pankararu: objeto-fetichista modernista. PROA Revista de Antropologia e Arte, vol. 1, no 5, 2016.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos Meios às mediações: comunicação. Cultura e hegemonia; Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997
- MENEZES, Luciano et al.. O Som do Osso: Ecologia Musical dos Pífanos do nordeste. Revista Ecologias Humanas, vol.2 n°2, 2016.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. Música nas Sociedades Indígenas das terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. Revista maná, 13(2)p – 293-316. 2007.
- PESSIS, Anne-Marrie. Imagens da pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM - Fundação Museus do Homem Americano / Petrobras. São Paulo, 2003.
- PIQUERAS, L. H. Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros préhistóricos. Universitat de Valencia, Itália, 2003.
- SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kĩsêdjê . Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Filmografia

Dança dos Praiás (Brasil, 1938, PB, 2 min e 57 seg - suporte DVD), direção: Luiz Saia