DOI 10.20504/opus2015c2105

Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó

Líliam Barros (CEPPAC/UnB/UFPA)
Maura Imazio da Silveira (Museu Paraense Emílio Goeldi)
Rafael Severiano (UFPA)
Lohana Sobania Gomes (UFPA)
Sidney Mayonn (UFPA)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo problematizar aspectos da prática musical das sociedades indígenas tapajônica e tupinambá a partir da análise das fontes coloniais e de instrumentos musicais e de sonorização contidos nos acervos arqueológicos das reservas técnicas arqueológicas do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, Pará, e do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Tendo como suporte as perspectivas teóricas da etnomusicologia em diálogo com a arqueomusicologia, busca-se ponderar sobre aspectos organológicos e os usos dos instrumentos musicais e sonorizantes oriundos das referidas coleções, e apresentar os contextos sobre instrumentos e práticas musicais tupinambá e tapajônicas contidas em fontes coloniais. Tais observações serão iluminadas pela literatura etnomusicológica sobre as práticas musicais indígenas nas Terras Baixas da América do Sul, ainda que de forma exploratória.

Palavras-chave: Arqueomusicologia. Música ameríndia. Tupinambá. Tapajó.

Amerindian Music in Precolonial Brazil: an Approach to the Cases of Tupinambá and Tapajó

Abstract: This article aims to problematize aspects of the music practice of the Tapajoan and Tupinambá indigenous societies from an analysis of colonial sources and musical and sound instruments from the archaeological archives of the Emilio Goeldi Paraense Museum in Belém, Pará and the National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Supported by the theoretical perspectives of ethnomusicology in dialogue with archaeomusicology, this paper ponders on organological aspects, uses of the musical and sound instruments from the above-mentioned collections, and presents the contexts of the musical instruments and practices of the Tupinambá and Tapajoan contained in colonial sources. These observations will be enlightened through the ethnomusicological literature on indigenous musical practices in the South American lowlands, albeit exploratively.

Keywords: archaeomusicology; amerindian music; Tupinambá; Tapajó.

BARROS, Líliam et al. Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 149-182, dez. 2015.

Submetido em 16/09/2015, aprovado em 22/11/2015.

O presente artigo oferece resultados parciais do projeto de pesquisa *Arqueologia Musical Amazônica*[1], cadastrado na Universidade Federal do Pará em parceria com o Museu Nacional do Rio de Janeiro e com o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará e desenvolvido com recursos do Edital Universal/2014[2], e que abriga o subprojeto sobre aspectos da transmissão musical dos Tupinambá no Brasil colonial, desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará[3]. Trata-se de uma pesquisa em andamento que tem três fases metodológicas. O primeiro estágio consistiu em estabelecer contato com a Coleção Tapajônica do Museu Paraense Emílio Goeldi, com o Museu Nacional da UFRJ e com a bibliografia referente ao assunto. O segundo estágio foi a análise organológica dos instrumentos presentes na coleção, que ocorreu na reserva técnica do Museu Paraense Emílio Goeldi em maio de 2014 e no Museu Nacional, em agosto de 2014[4] e o terceiro estágio consistiu na confecção de réplicas dos instrumentos musicais do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Esta comunicação traz resultados parciais do segundo estágio da pesquisa.

Arqueomusicologia e a pesquisa sobre música indígena na Amazônia

A arqueomusicologia pode ser compreendida como um ramo da etnomusicologia que se ocupa do estudo dos sistemas musicais das sociedades antigas (MENDIVIL, 2009). Este estudo se dá a partir das evidências das práticas musicais que podem ser em forma de escritos de música ou sobre música, iconografia musical ou instrumentos musicais propriamente ditos.

Na America Latina há um expressivo corpo de estudos arqueomusicológicos relativos às práticas e instrumentos musicais das culturas andinas. Os estudos de Aretz (2003) são representativos e pioneiros nas pesquisas sobre práticas musicais e instrumentos musicais pré-hispânicos em países latino-americanos. Um exemplo de projeto de inventário, catalogação e análise organológica e contextualizada de instrumentos musicais de coleções em desenvolvimento encontra-se no Museu Chileno de Arte Precolombino, desenvolvido

[1] Projeto desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, na linha de pesquisa Música e Sociedades Indígenas na Amazônia, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Cf. *site* <www.labetno.ufpa.br> e *blog* <musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com.br>.

[2] Projeto N.447759/2014-0.

[3] Projeto de mestrado desenvolvido por Rafael Severiano, sob a orientação da Profa. Dra. Líliam Barros.

[4] Foi feita visita ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo em janeiro de 2016 tendo sido realizado inventário e análise de idiofones tapajônicos e marajoaras existentes na reserva.

por José Pérez de Arce, e denominado Musica Aconcagua e Diaguita: Sonidos Prehispanicos de Chile Central e Norte Chico (cf. site institucional[5]). Ações de identificação, reconstrução físico-matemática e *performance* de instrumentos pré-hispânicos foram desenvolvidas através de uma rede de recuperação do patrimônio sonoro pré-hispânico da qual fazem parte alguns países da América Latina e Central, a RedClara – Red de Cooperación Latinoamericana de Redes Avanzadas (BARRIENTOS; PÉREZ DE ARCE, 2013). Estudos em arqueologia musical de Dale Olsen oportunizam discussões acerca dos paradigmas teóricos, metodológicos e interdisciplinares da pesquisa arqueológica musical e incluem estudos sobre música pré-hispânica no Peru (1986).

Um artigo de Manuel Mejin Serrano apresenta um estudo sobre instrumentos musicais pré-colombianos da cultura Guane, na Colômbia (2012). O artigo apresenta descrição organológica de instrumentos musicais de algumas coleções, baseada no sistema Sachs-Hornbostel e pesquisa das sonoridades destes instrumentos incluindo transcrição musical e interpretação modal das alturas a partir de gravações e execuções com os instrumentos em bom estado de conservação. O autor destaca algumas características como sendo próprias da cultura Guane, a exemplo da proeminência de aerofones e uso ritual com incineração dos instrumentos musicais junto aos mortos.

Olsen (2008) traz um panorama dos estudos arqueomusicológicos nas Américas Central e do Sul, enfatizando as pesquisas com os instrumentos musicais de Sinú e Tairona, na Colômbia. O autor relata ainda os estudos no Equador Central, a partir de inúmeros instrumentos musicais feitos a partir de conchas da cultura conhecida como Valdívia ou Bahía[6]. Na Bolívia, flautas-de-Pã, flautas tubulares de osso e outros instrumentos de sopro pré-colombianos também foram encontrados da cultura Tiawanaku e, no Chile, estudos foram feitos em instrumentos musicais das culturas Diaguita e San Pedro (OLSEN, 2008: 822).

Correa (2007) apresenta um ensaio geral acerca dos instrumentos pré-colombianos na América Central e do Sul, a partir de levantamento bibliográfico, apontando os aerofones (notadamente flautas-de-Pã e trombetas) e idiofones (maracás e tambores) como sendo os mais recorrentes nas culturas pré-colombianas, introduzindo aspectos gerais de seus usos cerimoniais e sonoridades. O estudo da continuidade e mudança também tem sido objeto da arqueomusicologia, aliado a perspectivas etnomusicológicas e etnográficas, a exemplo do estudo dos bailes *chinos*, no Chile Central, e das práticas musicais ancestrais. Both (2007) também ressalta que uma das questões

5 <www.precolombino.cl>.

6 Na reserva técnica arqueológica do Museu Paraense Emílio Goeldi há coleções de instrumentos de conchas provenientes de sambaquis da região do Salgado, no Estado do Pará.

importantes neste campo de estudo são as transformações, continuidades e invenções posteriores ao período pré-colombiano, relacionadas com as sociedades indígenas contemporâneas, para utilizar como parâmetro para, no máximo, sugerir o uso de determinado instrumento.

Um estudo sobre a prática musical Azteca (BOTH, 2007) aborda as características e classificação de instrumentos musicais desta cultura a partir do modelo Sachs-Hornbostel, além de contextualizar seus usos e funções a partir do material arqueológico e bibliográfico existente. Informa, ainda, que havia um modelo de classificação nativa dos instrumentos musicais provavelmente vinculado a pressupostos míticos, religiosos e cerimoniais de uma forma geral (BOTH, 2007). Observa-se uma tradição de estudos arqueomusicológicos na América Latina, incluindo a Mesoamérica e os países hispano-americanos. Tais estudos apontam questões relevantes nas áreas de análise organológica e morfológica de peças de coleções, reconstruções de sons desses instrumentos a partir de estudos acústicos e confecção de réplicas em cerâmica, questões envolvendo continuidade e mudanças das práticas musicais dos povos originários contemporâneos, bem como construção de um conhecimento sobre os estilos, funções, aspectos socioculturais que contextualizam tais práticas e demais domínios da cultura musical dessas sociedades estudadas.

Um dos principais trabalhos que trata de música pré-colonial no Brasil é a tese de Manuel Veiga defendida em 1981 e publicada em edição *fac-símile* em 2004. O objetivo principal do estudo de Veiga (2004) foi preencher uma lacuna que existia há um longo tempo na literatura de língua inglesa, a saber, o período ameríndio da música brasileira (VEIGA, 2004: 71). Segundo este autor, a análise de estruturas pré 1900 permitiria a compreensão da música brasileira e uma reavaliação do papel ameríndio. Veiga entendia que a música ameríndia estava posta de lado, à mercê do antropólogo, por um lado, e negligenciada pela etnomusicologia brasileira por outro. Assim, o componente Tupi-Guarani teria sido sistematicamente negligenciado, e nem mesmo as substituições operadas pelos jesuítas na música indígena teriam sido estudadas suficientemente (VEIGA, 2004).

Todavia, há estudos sobre a arte presente no contexto arqueológico. Acerca deste assunto, Schaan discute as perspectivas interpretativas da arte. A autora revela a aproximação dos estudos arqueológicos com os etnográficos e com estudos sobre a cultura material dos povos indígenas, notadamente amazônicos (SCHAAN, 1996). A análise da iconografia de peças arqueológicas a partir de uma aproximação com a literatura etnográfica dos povos indígenas amazônicos e sobre sua cultura material oferece inúmeras luzes na interpretação das possibilidades simbólicas atreladas aos padrões cerâmicos nas sociedades pré-coloniais. Schaan acredita que, em razão das condições climáticas e de solo da região amazônica, a melhor forma de estudar as sociedades antigas é através das

investigações de sua cerâmica (SCHAAN, 2007: 87). No entanto, não há como reproduzir a prática musical a partir de sua cultura material, pois, diferentemente dos estudos etnomusicológicos, antropológicos e sociológicos que realizam etnografias musicais em colaboração com as sociedades contemporâneas, a arqueomusicologia tem apenas os vestígios destas práticas musicais e o contexto arqueológico onde foram encontrados.

Olsen (2008) pondera que, a partir do estudo de instrumentos musicais pré-coloniais, é possível determinar sua idade a partir de carbono 14 para materiais feitos em madeira e ossos e termoluminescência para materiais em cerâmica (o autor pondera também sobre os problemas desses procedimentos)[7] e medi-los e descrevê-los fisicamente, todavia, a ausência do ponto de vista êmico e da possibilidade de se etnografar uma dada prática musical impõe limites à pesquisa arqueomusicológica, embora não a impeça.

Em que pese a natural carga de subjetividade interpretativa nos campos da etnomusicologia e arqueologia musical, espera-se que um levantamento bibliográfico dos estudos em arqueomusicologia latino-americana oportunizem uma compreensão dos principais paradigmas teóricos presentes nesta área e ajudem a pensar de que forma a análise das coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu Nacional da UFRJ poderá contribuir para esse cenário.

Os acervos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi

A formação do acervo arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) iniciou-se no final do século XIX junto com a fundação desta instituição. Em geral, as informações sobre esse período são escassas. As coleções foram inicialmente formadas por doações de naturalistas, políticos e pesquisadores interessados na cultura material da Amazônia, sendo compostas por objetos inteiros e de grande beleza estética. A sofisticação das peças indica elevado controle técnico e as decorações, relacionadas às figuras e símbolos, sugerem mitos e modos de vida.

Hoje, o acervo arqueológico é constituído de objetos das coleções formadas por Ferreira Penna, Emílio Goeldi, Aureliano Lima Guedes, Frederico Barata, Curt Nimuendaju, Charles Townsend Jr., Carlos Estevão de Oliveira, Manoel Barata, Protásio Frikel, Napoleão Figueiredo, Peter Hilbert, Clifford Evans e Betty Meggers entre outros (GUAPINDAIA, 1993). Há ainda a Coleção Tipo, constituída de fragmentos que resultaram de pesquisas realizadas na Amazônia brasileira e internacional. Além dos objetos que compõem as

[7] Nem mesmo se pode datar o contexto em que o instrumento foi encontrado, pois esses tipos de datações implicam na destruição de uma parte do instrumento.

coleções, o acervo inclui objetos cerâmicos e líticos doados e coletados por pessoas anônimas, bem como vestígios provenientes de projetos coordenados por pesquisadores do Museu Goeldi e também de outras instituições.

Em 1997, o acervo arqueológico foi transferido do Parque Zoobotânico para um novo prédio situado no Campus de Pesquisa do MPEG. A reserva técnica foi denominada Mario Ferreira Simões em homenagem à contribuição deste pesquisador à Arqueologia da Amazônia. O novo espaço garantiu melhores condições de segurança e preservação deste rico acervo.

Outro aspecto importante do acervo é o seu gerenciamento, que envolve preservação, organização, segurança, conservação e documentação. Para tanto, foi desenvolvido um sistema de gerenciamento deste acervo abrangendo climatização, métodos de acondicionamento, higienização, critérios de tombamento, conservação e informatização. Esse último foi elaborado num sistema da plataforma Access, a partir de 2000, que facilitou o acesso às informações, assim como a localização dos objetos no espaço da reserva. Em 2014, iniciou-se o projeto de implementação do Sistema Gerencial de Informação do Acervo Arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi (SISARQUEO/MPEG), utilizando o programa PostgreSQL, que facilitará o gerenciamento da coleção em todos os seus aspectos.

Atualmente, a Reserva Técnica Mario Ferreira Simões abriga aproximadamente 120 mil objetos, já registrados, além de mais de 2 milhões que serão estudados e cadastrados para posterior registro. Os objetos registrados e os que estão em fase de estudo incluem peças inteiras, incompletas e fragmentos. O acervo é composto por grande quantidade de objetos cerâmicos (dos quais os fragmentos cerâmicos constituem a maioria), líticos (polidos e lascados), sementes, conchas de moluscos, ossos humanos e de animais, resinas, objetos de madeira, entre outros. Existem ainda, nas dependências da reserva, sob a guarda do MPEG, peças em regime de comodato. Ultimamente, o acervo é incrementado através de pesquisas arqueológicas efetuadas na região amazônica além de doações.

Em resumo, este acervo contém objetos representativos da diversidade cultural dos povos que habitaram a Amazônia desde os tempos pretéritos - períodos pré-colonial até histórico - constituindo-se em importante fonte de informações tanto histórico-culturais como científicas.

A partir do século XX foi ampliado o conceito de documento[8], que passou a abranger, além dos escritos, também objetos, sons, imagens, gravuras, entre outros. Desta

[8] Cf. Cotta, 2006.

forma, os objetos arqueológicos são vistos como documentos e portadores de informação. Com isso em mente, teve início o desenvolvimento do projeto Arqueologia Musical Amazônica, que inventariou e vem estudando os objetos do acervo arqueológico utilizados como instrumentos musicais e sonorizantes. Estes são provenientes das coleções Charles H. T. Towsend Júnior, Frederico Barata e Curt Nimuendaju e por objetos doados por Pierre Becquelin, Francisco de Assis Souza, José Maria Souza da Silva, Wanderley Souza da Silva e Sebastião Souza da Silva. Ao todo são 32 objetos provenientes das regiões de Santarém, Marajó, Rio Curuá e Alto Xingu, com funções de apito, maracá/chocalho e trombeta.

Música indígena no Brasil colonial nas fontes históricas: o caso dos Tupinambá e dos Tapajó

Com o ato da Contrarreforma, a Companhia de Jesus tornou-se, entre os séculos XVI e XVIII, o principal instrumento da Coroa portuguesa para a propagação do cristianismo. A escrita era imprescindível para tal objetivo, não apenas por seu caráter informativo, mas também para a consolidação e harmonia em torno das crenças e dogmas que moviam o catolicismo no reino. Nesse sentido, os padres da Companhia de Jesus foram incansáveis, deixando imensa informação de fatos documentados por onde quer que passassem. Esses documentos eram revisados e controlados por padrões retóricos impostos pela *Ars dictamines*[9]. Claramente tais convenções atribuíram uma característica manipulativa aos textos, porém são pertinentes as informações descritas acerca de práticas culturais e tradições das sociedades indígenas no contexto deste trabalho.

Uma significativa parte dos referidos documentos são "crônicas jesuíticas", dentre as quais, uma fonte imprescindível para a construção de um argumento fiável a respeito da história tupinambá e tapajônica é a *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* de responsabilidade do padre jesuíta João Felipe Bettendorff[10] (1627-1698). São

[9] *Ars dictaminis* ensina a escrever uma carta erudita seguindo padrões previamente convencionados por tradições e tratados clássicos e medievais.

[10] Sobre os escritos de Bettendorff, Karl Heinz Arenz explica: "Se todos os originais das cartas são conhecidos e acessíveis, nos falta o da crônica. Podemos supor que o texto escrito por Bettendorff mesmo foi confiscado, junto com outros documentos jesuíticos em 1759-1760, e, em seguida, depositado num arquivo português. José Honório Rodrigues presume que o original se perdeu entre 1855 e 1858 quando o escritor maranhense Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) esteve, investido de um mandato do governo imperial, em Portugal para buscar e classificar fontes relevantes ligadas à história do Maranhão. Tudo indica que ele encontrou o texto original da crônica de Bettendorff na Torre do Tombo, do qual ele fez – ou mandou fazer – uma cópia manuscrita. Mesmo repleta de erros, lacunas e incoerências, esta serviu de

dez livros condensados em um volume, sobre o qual será dada uma interpretação individual sobre cada livro analisado, com a intenção de encontrar informações sobre os Tapajó e Tupinambá.

Já tratando diretamente das informações fornecidas por Bettendorff (1990 [1696-1698]), no 1° livro não há relatos significativos sobre a vida dos grupos indígenas de interesse para esta pesquisa, sendo que o cronista apegou-se à descrição da organização religiosa e de seus companheiros religiosos em missões ao percorrerem o Maranhão, assim como à descrição dos lugares em que se encontravam e suas características geográficas e naturais. No livro seguinte encontram-se concisos relatos tanto sobre os Tupinambá como os Tapajó como tribos de guerreiros habilidosos: "São os Tupinambá gente briosa na guerra [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 57). Diz ainda: "[...] é a nação dos Tapajóz gente briosa [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 59), nada além de passagens concisas relata Bettendorff neste 2° livro. Registra um pouco mais de informações, ainda sobre a fama dos Tupinambá em sua tradição na guerra.

Neste mesmo livro, pe. Bettendorff relata a missão empenhada pelo padre Francisco Velloso[11] entre os Tupinambá, que em seu percurso pelo rio Tocantins deparou-se com indivíduos da referida tribo à sua procura, com intenção de informar-lhe sobre índios daquela nação que pretendiam "[...] ser filhos de Deus como elles eram [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 109). Tal passagem fala de um ato coletivo de conversão de guerreiros e famílias Tupinambá ao catolicismo. Um relato de dança isolado sugere um evento com música envolvendo índios Tupinambá: "Ahi estivemos esperando as águas vivas, e com ellas fomos até a aldeia dos Tupinambá onde assistia o Padre Francisco Velloso, que nos recebeu com muitas danças de meninos [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 155).

No 4° livro compilado nessas crônicas, Bettendorff relata sua experiência ao residir com os Tapajó. A partir daí surgem as primeiras menções a manifestações com música por parte dos Tapajó. Bettendorff faz referência a um local na mata utilizado pelos índios para a prática de suas tradições, descrito por ele como Terreiro do Diabo: "[...] que cousa era essa procissão de gente, e disse-me elle que eram os índios da aldêa, que iam beber e fazer suas danças que chamam poracés no Terreiro do Diabo" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 170). Seguidamente, no 5° livro, duas passagens chamam a atenção para

base para a publicação da obra pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1909 (RIHGB, tomo LXXII, parte I) e para a reimpressão da mesma pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará (coleção 'Lendo o Pará', n° 5), em 1990" (ARENZ, 2010: 37).

[11] Padre Francisco Veloso, que, de acordo com o cronista, batizou sozinho os Tupinambá pela graça divina (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]).

a prática de ladainhas entre os índios (sem citar etnias) que habitavam o rio Tapajós (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 260) e os índios que estavam sendo aldeados às margens do rio Pindaré, Guajajara, aos quais o padre João Maria Gorsoni ensinava flautinha (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 271).

Igualmente ao livro anterior, o 6º não acrescenta demais informações, exceto a seguinte ocorrência descrita pelo cronista:

> Estava o padre Antonio Pereira por então missionário de Gurupatyba e Tapajoz, onde fez uma cousa digna de seu grande zelo e foi esta: que, guardando os índios Tapajoz o corpo mirrado de um de seus antepassados, que chamavam Monhangarypy, quer dizer primeiro pae, lhe iam fazendo suas honras com suas ofertas e dansas já desde muitíssimos annos, tendo-o pendurado debaixo da cumieira de uma casa, como a um túmulo em modo de caixão, [...] (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 353-354).

Esta passagem revela uma prática tradicional com dança e respectivamente música. Nos 7º, 8º e 9º livros o cronista não discorre sobre informações pertinentes sobre os Tapajó ou Tupinambá. Faz menções às duas sociedades, porém sem relevantes dados, apenas para citar nomes de respectivos missionários.

O livro 10º não relata muito sobre as duas já referidas sociedades, apenas algumas passagens não muito ricas descritivamente. Referente a fatos relevantes, Bettendorff (1990 [1696-1698]) fala sobre um incidente vivido pelo Padre Antonio da Cunha, responsável pela evangelização dos Tupinambá, e diz: "Pasmou a desolação e desamparo daqueles miseráveis índios, assim pelo grande estrago que nelles tinham feito e ainda iam fazer as bexigas [...]" (BETTENDORF, 1990 [1696-1698]: 606); fala ele sobre a terrível crise de doença que assolou toda aquela sociedade, dizimando-os, fato ocorrido após o contato com o homem branco.

Aspectos musicais das sociedades indígenas da Amazônia na obra de João Daniel

Padre na Companhia de Jesus, João Daniel, a partir de 1741, percorreu uma boa parte da Amazônia no serviço da obra missionária até 1757, ano em que foi enviado a Portugal e lá permaneceu preso até sua morte (1776), mas antes relatou suas experiências com os diversos povos indígenas.

Daniel (1976 [1757-1776]) refere-se aos povos de forma genérica, fazendo poucas distinções entre Tupinambá e outras nações, os índios "cristianizados" (os "mansos") e os não alcançados pela missão (os do "mato"). Uma designação muito comum na obra de Daniel é o termo "tapuia", neste caso, provavelmente um termo pejorativo, não se referindo a "não Tupis" como é comum na bibliografia tupi. Assim, trataremos de forma genérica sobe alguns aspectos musicais[12] relatados por Daniel.

Dos aspectos musicais, Daniel relata que eram muito dados às festas, danças e bailes, que possuíam muitas cerimônias, onde eram indispensáveis as canções e instrumentos musicais (1976 [1757-1776]: 212).

Algumas gaitas eram fabricadas de canas ou cipós ocos, que eram de fácil manipulação para confecção destes instrumentos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 205). A flauta *toré* é descrita por Daniel como sendo fabricada de "taboca"[13], possuindo de 5 a 6 palmos[14] de comprimento, e só eram tocadas nos momentos de bebedeira. Elas eram deixadas de herança para os filhos e tocadas por dois ou três indivíduos com um dos braços no ombro do companheiro, sem tambor (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205-206, 214).

Uma das flautas mais comum possuía três orifícios, sendo dois na parte superior e um na inferior. Essa flauta era executada simultaneamente com um tambor (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205). Daniel observa que os índios executavam essas flautas "com perfeição, e com suave, e doce melodia, ajustando as pancadas do tamburil ao som da flauta, bailando juntamente compassados" (1976 [1757-1776]: 205-206).

As nações antropófagas possuíam flautas que eram fabricadas com os ossos das pernas e dos braços dos inimigos devorados (DANIEL,1976 [1757-1776]: 229). A nomeação dessas flautas por Daniel é importante quando associadas aos Tupinambá, isso porque nos relatos sobre os da costa[15] não há nomeação das flautas descritas.

Os tambores eram fabricados de madeiras ocas e às vezes modelados com fogo (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205). Havia tambores menores, chamados por Daniel de tamboril, que eram executados juntamente com determinada flauta pelo mesmo indivíduo, como já dissemos. Os tambores maiores só eram tocados pelos mais velhos, que o faziam assentados e com ambas as mãos. Quando estes eram executados, não eram

[12] Referências a peças vocais instrumentais, voco-instrumentais, instrumentos e suas características.
[13] Termo tupi para o bambu *Guadua weberbaueri.*
[14] Um palmo tem aproximadamente 22,86 cm.
[15] Cardim, 2009 [1584]; Souza, 2000 [1587]; Staden, 1930 [1557]; Léry, 1961 [1578].

acompanhados de flautas (DANIEL,1976 [1757-1776]: 214). Daniel não relata qual era o material usado como membrana nesses tamboris e tambores.

Segundo Holler, Daniel descreveu "a flauta e tamboril como instrumentos tipicamente indígenas e não como uma introdução portuguesa" (2010: 104). Entre os Tupinambá uma espécie de tambor indígena era chamado de *guarará*, que os portugueses chamavam de atabale (CASTAGNA apud HOLLER, 2010: 134). Segundo Izikowitz (1935) é escassa a aparição de membranofones nas terras baixas da América do Sul; quando aparecem, seriam em sua maioria cópias de tambores militares europeus e recebem nomes derivados do português e do espanhol, tais como tambor ou tamborino.

A rabeca (ARNT, 2013) e o violão (MONTARDO, 2009) foram incorporados de tal forma por grupos Guarani que passaram a fazer parte da mitologia desses grupos. Nesse sentido, não nos parece necessário fazer diferença entre instrumentos de origem exógena aos grupos indígenas – Tupi-Guarani, neste caso.

Como com as flautas, os relatos sobre os Tupinambá da costa não trazem os nomes dos tambores, assim, é também importante a associação das descrições de Daniel aos Tupinambá, pois abre uma possibilidade de nomeação dos instrumentos daqueles.

Parece ser geral o uso de guizos pelos grupos ameríndios descritos por Daniel. Staden (1930 [1557]) descreve esse instrumento, *uaí*,[16] um chocalho de pés. Tais instrumentos eram presos na parte inferior das pernas e ao dançarem e baterem os pés compassadamente produziam um som uniforme, dando ritmo à *performance*; podia-se ouvir o som desses instrumentos ao longe e, quanto mais longe, mais suaves e agradáveis soavam (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 214).

Ao falar dos povos que praticavam a antropofagia, Daniel (1976 [1757-1776]) cita o nome de dois instrumentos musicais: a caixa "rebate" e a "tocano". Ambas eram usadas para convocar as pessoas para o início do ritual antropofágico e a comunicação entre aldeias vizinhas. Os dois instrumentos eram fabricados do tronco de determinada árvore, e chegava a soar por três ou mais léguas. Só era tocada em situações de guerra e no ritual antropofágico.

O uso da música nas missões recebeu atenção especial de Daniel:

> São [os índios] geralmente amigos, e muito afeiçoados à música, e melodia dos instrumentos; e por isso um dos melhores ímãs, não só para atrair à igreja e ofícios divinos os baptizados, e domésticos; mas também para tirar dos matos aos salvages, e

[16] Cf. Veiga (2004)

> atrair ao grêmio da igreja, é a música, e suaves instrumentos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 245).

Daniel relaciona algumas manifestações essenciais que deveriam existir nas missões, a fim de melhores resultados na cristianização dos índios, dentre elas a música e os instrumentos musicais (DANIEL, 1976 [1757-1776]).

Enfim, Daniel descreve os ameríndios da Amazônia como muito dados à música e sua prática, e os que se davam a esta prática eram bastante estimados em suas próprias etnias e pelos demais grupos. Eram habilidosos em suas danças, bem como na execução de suas canções e dos seus instrumentos musicais. Daniel compara os músicos ameríndios aos "mais destros galegos, e finos gaiteiros" (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 206). Tais relatos são úteis para o conhecimento de práticas musicais daquelas sociedades indígenas, mesmo sendo altamente eurocêntricos.

Presença tupinambá na Amazônia do Brasil colonial

Em 1500, os Tupi-Guarani habitavam boa parte da costa do então "recém-descoberto" Brasil. Dentre as muitas etnias que compunham esse tronco estavam os Tupinambá. O conhecimento dos Tupinambá chegou até nós a partir dos diversos relatos existentes do contato que europeus – franceses, portugueses, alemães – tiveram com aqueles.

Os Tupinambá, na historiografia e etnologia recentes, são conhecidos como Tupis da costa (FAUSTO, 1992. SZTUTMAN, 2005), isso devido à diversas subdivisões que existiam entre eles. Essas subdivisões aconteciam pelo crescimento familiar, que gerava novas organizações sociais, e por inimizades no seio do grupo. Assim, atribuíam-se subdesignações a partir do termo mais geral: tupinambá.

Verificam-se, então, diversos grupos espalhados por toda a costa da "Terra do Brasil": *Tupi-n-aem,* Tupis maus ou perversos; *Tupi-n-ikis*, Tupis vizinhos, contíguos ou limítrofes; *Tupinam-báranas*, ou Tupinambá bravos, aqueles que se apartavam temporariamente, enfurecidos por alguma rixa; os separados sobrenomeavam às vezes *Tamoy* (de onde vem Tamoyos), avós; *Temiminós* ou netos; *Abá-été*, pessoa verdadeiramente ilustre; *Guayá* ou *Guayá-ná,* irmãos; *Amóipiras*, parentes afastados ou os da outra-banda (de um rio); e *Anacés*, quase parentes (VARNHAGEN, 1857: 16).

A presença tupinambá na Amazônia foi registrada pelos observadores europeus consultados para este texto: Claude d'Abbeville, Yves d'Évreux e João Daniel. A

interpretação que é feita de tais relatos que apontam para a presença tupinambá no Maranhão, Pará e nas regiões mais interiores da Amazônia, é de que estes eram Tupis da costa que fugiam do rigor da colonização e das epidemias, que em conjunto, dizimavam as populações litorâneas (CARDIM, 2009 [1584]; MÉTRAUX, 1979).

Daniel (1976 [1757-1776]) nos dá variadas informações sobre localizações dos Tupinambá no atual Pará: Vilas de Caeté, Maracanã, Curuçá, Vigia, Colares, Tabapará e outro lugares, sendo que só com um estudo minucioso das informações se poderá chegar a um quadro mais geral, espaço que aqui não dispomos.

Ainda na Amazônia, os Tupinambá estavam presentes na ilha de Tupinambarana, que como visto acima, era ocupada pelos Tupinambá. Daniel chegou a considerar os "Tupinambarana" como uma etnia diversa: "a nação Topinambarana é muito parenta da dos topinambases, senão é a mesma com alguma corrupção da língoa pela comunicação de outras nações" (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 270). Fernandes (1989), baseando-se em outros relatos, conclui que os Tupinambá desta ilha ali chegaram fugidos do rigor da colonização. As informações são consonantes ao dizerem que por volta de 1737 uma parte dos habitantes foi para aldeamentos no rio Tapajós e uma outra parte se distribuiu pelas aldeias dos Abacaxi (antigos Chichirim), São José e Guaiacurupá (SERAFIM LEITE apud FERNANDES, 1989. DANIEL, 1976 [1757-1776]).

Ainda que, como aponta Fernandes (1989), a região do Maranhão e Pará fosse uma região de "refúgio" para os Tupinambá que fugiam do litoral e das regiões mais ao sul, não podemos descartar a existência de grupos Tupinambá nestas regiões antes dos primeiros contatos com os portugueses.

Há uma forte divergência sobre a presença dos Tupinambá na Amazônia[17] e sobre o movimento migratório destes[18]. A resolução dessa questão, se houver, não é tarefa nossa.

As fontes históricas atestam o compartilhamento de diversas características culturais – traço peculiar dos grupos Tupi-Guarani – dos Tupinambá da região amazônica com aqueles da costa, permitindo, assim, tratar de aspectos musicais daqueles.

O principal ritual, ou o mais descrito nas fontes sobre os Tupinambá da costa, é o ritual antropofágico, que era composto de diversos protocolos. Um destes era o diálogo ritual entre o matador e o cativo, no qual os papéis e a vingança eram afirmados e reafirmados. Fazia parte desses diversos protocolos grandes bailes, mas um especialmente

[17] Cf. Fernandes, 1989.
[18] Cf. Fausto, 1992.

reunia os membros da aldeia, os convidados de aldeias vizinhas, o matador e o cativo. Todos bebiam dançavam e cantavam juntamente.

Daniel relata um evento semelhante entre os ameríndios na Amazônia, que associamos como sendo esse ritual tupinambá, tupi no mínimo pelas semelhanças com os Tupis da costa:

> O dia, em que matam algum, ou alguns conforme a multidão dos irmãos da mesa é para eles muito solemne, e de primeira classe [...] É para admirar o ânimo, e brio destes miseráveis encurralados! [...] porque tem esta morte por grande honra [os cativos], e prova do seu valor [...] e acompanha a defunta com tanta alegria, como se a sua liberdade, e não a sua morte, houvera de ser o fim da comédia [...] Entretanto não se descuida o carrasco de fazer o compasso aos músicos, e sortes ao touro, levantando de quando em quando a massa [*ibirapema*], ou espada, como quem já quer descarregar o golpe; e de repente o suspende, e encolhe o braço; mas tornando-o pouco a pouco a estender, levanta outra vez a espada, e de pancada a assenta sobre a rês com um tão fatal golpe, que a estende, e faz cair de narizes em terra - *procumbit humi bos* [o boi cai ao chão] - e logo as facas de pao entram a fazer o seu ofício, e a fazê-lo em postas, como já dissemos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 226-229).

Nesse longo trecho, tem-se uma consonância com o ritual tupinambá litorâneo descrito nas principais fontes. Supomos que as canções eram bem semelhantes às que eram entoadas na costa, sobretudo no tema: guerra e vingança, os valores culturais guerreiros.

Sobre a temática musical, Abbeville (1975 [1614]) relata que as canções tinham como motivo nomes de árvores e animais, sendo que o elemento principal constituía-se nos valores guerreiros.

Concernente à estrutura dessas canções, cada uma tinha "a sua própria melodia e um refrão que todos repetem juntos na cadência e no final de cada dístico" (ABBEVILLE, 1975 [1614]: 237). Em consonância com este relato, está o feito por Souza:

> [...] todos cantam por um tom [a mesma melodia], e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente numa roda [...](SOUZA, 2000 [1587]: 315).

Uma característica de ampla pertinência na música das TBAS apontada por Menezes Bastos (2007) é a variação ligada ao processo de composição/criação musical. O material temático é exposto no *caput* das peças e elaborado através de diversos procedimentos, tais como repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e outros, sempre, ou quase sempre, guardando as características essenciais do material original. No relato citado acima temos um indício da existência, naquelas práticas musicais observadas no século XVI, de uma estruturação melódica na qual material temático seria exposto por um cantor e respondido pelos demais.

O modo como dançavam durante as práticas musicais é descrito de maneira semelhante aos Tupis da costa, batendo "todos a uma no chão ora com pé, ora com outro, sem discreparem, juntamente e ao mesmo compasso" (CARDIM, 2009 [1584]: 193). Segundo Souza, não havia variações neste dançar: "e nos seus bailes não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé" (2000 [1587]: 316).

Os instrumentos descritos eram os maracás, os guizos chamados de *uaí* que eram atados aos pés (STADEN, 1930 [1557]), tambores e as flautas de bambu e as feitas com os ossos dos inimigos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 229).

Sabe-se, não só pelos relatos históricos, mas pelos estudos bibliográficos sobre os Tupinambá coloniais[19] e das sociedades Tupi atuais que o maracá e seus correspondentes, tinham e têm um papel para além do estritamente sonoro, semelhantemente ao papel que os *uaí* tinham no mundo espiritual, conclusão a que Veiga (2004) chega ao relacionar os eventos onde estes eram utilizados.

Assim, como é característica dos grupos Tupi-Guarani, os Tupinambá que habitavam a Amazônia no período colonial brasileiro mantinham diversos aspectos musicais dos Tupinambá que habitavam a costa, dos quais há uma maior variedade de relatos. Essa constatação, ainda que problematizável, permite estabelecer relações entre as regiões, na tentativa de entender a cultura musical dos Tupinambá em questão.

Aspectos organológicos e usos cerimoniais dos instrumentos musicais precabralinos das coleções do MPEG e Museu Nacional

Segundo Nimuendaju (1948), antes da chegada dos europeus no Brasil, alguns estudos arqueológicos contemporâneos atestam que a foz do rio Tapajós foi densamente ocupada durante muitos anos pelo povo indígena Tapajó, que habitou a região por alguns séculos como sociedade autônoma, tendo sido extinto no final do século XVII após a

[19] Sobre Tupinambá colonial cf. Métraux, 1979; Para Tupis atuais cf. Viveiros de Castro, 1986.

ocupação dos portugueses na região. Com a análise de alguns registros históricos pode-se constatar que o povo Tapajó ocupou Santarém, local hoje chamado de bairro da Aldeia, a vila Alter do Chão, estendendo-se até Itaituba (GUAPINDAIA, 1993).

As pesquisas arqueológicas na Amazônia na primeira metade do século XX foram alicerçadas no determinismo geográfico e no difusionismo (GUAPINDAIA, 2008), baseadas nos princípios de Steward (apud GUAPINDAIA, 2008) de que as populações amazônicas estariam em condição de desenvolvimento inferior às culturas andinas em razão das suas necessidades de adaptação ao meio ambiente e que, em algum momento, teria havido uma migração de grupos andinos para a região amazônica que teriam perdido suas características de agricultura e organização social em razão do solo pobre e meio ambiente hostil (GUAPINDAIA, 2008). Citando Lathrap (1975 apud GUAPINDAIA, 2008), a autora informa outra perspectiva teórica acerca da origem e difusão dos povos amazônicos:

> [...] a partir de 500 A.D. alguns estilos cerâmicos e de tecnologias se difundem da bacia do Amazonas para o seu entorno na América do Sul. Relaciona essa dispersão com a expansão Carib, que teria se difundido através do litoral da Guiana, terras baixas da Venezuela, Colômbia e Antilhas menores. Essa dispersão teria trazido novos elementos que foram reconhecidos como a tradição cerâmica Incisa Ponteada, cujas características eram: o uso do cauixi, decorações realizadas com incisões finas e profundas e cujo motivo diagnóstico eram triângulos isósceles justapostos; presença de apliques modelados com motivos zoomorfos (cobras, macacos, jacarés e onças) e antropomorfos (GUAPINDAIA, 2008: 5).

Apresentando as diversas teorias acerca da origem e ordem social das sociedades precolombianas amazônicas, Vera Guapindaia informa que Ana Roosevelt abordou tais questões sob outra forma, afirmando que a base da alimentação seria o milho e não a mandioca amarga, e que a origem dos cacicados teria surgido de maneira autóctone, sem nenhuma relação com os Andes (2008: 15).

A sedentarização das sociedades que viviam na costa atlântica amazônica se deu há pelo menos 6 mil anos A.P., enquanto que no baixo Amazonas se deu há 7.600 anos A.P., onde foram encontradas as cerâmicas mais antigas da Amazônia, no sambaqui da Taperinha, próximo a Santarém (SILVEIRA; SCHAAN, 2010):

> O potencial arqueológico nas áreas costeiras é imenso e diversificado, percebe-se que ainda se conhece pouco sobre a ocupação de grupos sambaquieiros, de grupos

> ceramistas (populações horticultoras) ou de sociedades complexas da história pré-colonial recente (SILVEIRA; SCHAAN, 2010: 47).

Michael Heckenberger (2010) faz um panorama do estado da arte das pesquisas arqueológicas na Amazônia, ponderando diversos aspectos teóricos a partir das pesquisas regionais no Marajó, baixo Amazonas, Amazônia central, Xingu e fronteiras amazônicas. Nesse artigo o autor aborda alguns marcadores relevantes para caracterização do período Pleistoceno e antigas ocupações do Holoceno (ca. 11.000 a 7.500 AP), período no qual a alimentação era baseada nas riquezas aquáticas. No período do médio Holoceno, a alimentação também se baseava em peixes, ostras e outros frutos do rio, e no início de um sistema agrícola baseado em roças, arboricultura, hortas domésticas e espécies cultivadas. No Holoceno tardio (ca. 3.500 a 500 AP) verificou-se a emergência de um sistema político, e o desenvolvimento do sistema agrícola da floresta tropical, além de um sistema regional de integração política, colocando luzes na complexidade social e cultural do povoamento da região (2010: 521-522).

Um estudo sobre a ocupação humana na Amazônia durante o Holoceno apresenta questionamentos acerca dos marcadores usualmente utilizados na arqueologia (a exemplo da presença de pontas de projéteis) e a necessidade de recontextualização destas características em relação às condições de ocupação da região (BUENO, 2010). O autor apresenta uma tabela com diversos sítios arqueológicos com datas variando entre 19.800 (Sítio Santa Elina – Mato Grosso) e 7.500 anos A.P. (Sítio Dona Stela - Amazonas). No Pará, o sítio com datação mais antiga é o da Pedra Pintada, com cerca de 10.000 anos A.P. Tais sítios são encontrados em locais abertos ou em abrigos em cavernas, no interior das florestas ou às margens de rios ou serras. Tal diversidade de localização, datação e tipo de sítio demonstra a diversidade de ocupação humana na região (BUENO, 2010: 549).

A presença de populações sambaquieiras coletoras-pescadoras-ceramistas que habitavam o litoral norte amazônico e, no caso do Pará, a região do Salgado, se revela a partir do uso de uma cerâmica antiga que utilizava conchas moídas misturadas à argila com datação de 3.165 a 195 A.C. (BANDEIRA, 2010: 659). Esta região é caracterizada pelos manguezais. Maria Jacqueline Rodet, Vera Guapindaia e Amauri Matos (2010) realizaram análises do processo operatório no uso de instrumentos líticos na região do baixo Amazonas, no sítio Boa Vista, no município de Orixminá, observando o material utilizado, possíveis usos e tipologia dos instrumentos líticos, com datação aproximada entre 65 e 95 A.C. e 110 e 90 D.C.

No Marajó, Denise Pahl Schaan realizou pesquisas arqueológicas em tesos marajoaras, tendo sido seu objeto de dissertação de mestrado e tese de doutorado, além

de diversos artigos publicados em periódicos e livros no Brasil e exterior (2008). O livro *Cultura Marajoara*, publicado em 2009 em edição trilíngue, apresenta um panorama da cultura arqueológica marajoara com uma revisão das pesquisas arqueológicas realizadas na ilha desde o século XIX, aponta as demandas de estudo e conservação dos tesos e apresenta um estudo histórico, simbólico e da descrição dos povos que habitavam a região e sua cultura material (SCHAAN, 2009). A autora informa que no baixo Amazonas há sítios pré-históricos que podem ser considerados os mais antigos das Américas e que sua "cerâmica policromia pode ter influenciado os estilos policrômicos que se desenvolveram a oeste em regiões amazônicas e andinas" (SCHAAN, 1996: 8). Schaan menciona, ainda, que a cerâmica policrômica marajoara existiu 2000 anos antes das tradições ceramistas dos Andes e da Mesoamérica (1996: 54). Nos tesos escavados para as prospecções foram encontrados instrumentos musicais, como relata a autora:

> Foram encontrados diversos objetos e vasilhas cerâmicas associadas aos enterramentos, como pratos, vasos menores, cachimbos, fusos, estatuetas, miniaturas, instrumentos musicais, 'tinteiros', além de adornos e das conhecidas pedras verdes, as 'muiraquitãs'. A quantidade e a qualidade variam nos enterramentos (SCHAAN, 1996: 58).

Schaan apresenta as evidências arqueológicas referentes ao período marajoara que lhe parecem incontestáveis:

> [...] de que uma população bastante numerosa, responsável provavelmente pela construção dos enormes aterros, teria habitado a parte centro-leste da ilha por mais de novecentos anos; que teria havido uma espécie de hierarquia social tendo em vista a diversidade verificada nos sepultamentos; que essa população utilizava-se de práticas rituais diversas e que essas práticas tinham grande importância na vida social; que haveria especialização do trabalho; que há uma continuidade no desenvolvimento diacrônico na Fase Marajoara, ainda que tenham havido mudanças significativas com relação às práticas culturais (SCHAAN,1996: 62).

A partir destes recentes estudos observa-se a dimensão das práticas musicais associadas aos rituais de sepultamento.

Em 1987, Roosevelt realizou pesquisas analisando aspectos relacionados à habitação geográfica do grupo, língua falada, cerimônias, rituais, organização social na região

de Santarém apresentados nos registros históricos, confecções e utilizações, entre os Tapajó, de artefatos de diversas matérias-primas como algodão, madeira, cipós, etc. Produziam cerâmicas e esculturas em pedras, confeccionavam redes de palha, realizavam trabalhos em madeira. Alguns desses instrumentos, em sua maioria objetos de cerâmica, eram utilizados para desenvolver atividades "simbólicas", como para realizar cerimônias funerárias e culto aos mortos, para os quais possuíam locais especiais. Cada membro da sociedade se dedicava a atividades corriqueiras de subsistência, produzindo um grande número de artefatos artísticos pintados e decorados, usados em festas, cerimônias e rituais. Sua economia era baseada na cultura do milho e da mandioca; obtinham um status diferenciado, como a nobreza da genealogia, denominados assim por Roosevelt (1991) de "cacicados complexos".

Quanto ao tratamento dos mortos, foram registradas duas práticas diferentes. Na primeira prática, seus mortos eram cremados ao invés de enterrados, e suas cinzas recolhidas e misturadas a bebidas que, depois, eram consumidas pelos indivíduos da tribo. Na segunda prática, os ossos eram colocados em urnas funerárias e enterrados junto com seus objetos em vida (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

No século XVI os povos indígenas passaram a ser escravizados com a chegada dos colonizadores para o extrativismo das "drogas do sertão" tendo como resultado a diminuição da população indígena dos Tapajó. Apesar do numeroso e valente povo, rendeu-se ao colonizador em decorrência da violência, das guerras e das doenças contraídas pelo contato com brancos, chegando à drástica redução populacional no final do século XVII (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

Após o declínio da nação Tapajônica, outros povos indígenas passaram a ocupar a região. Com a diminuição da população indígena e o fracasso na tentativa de escravizar esses povos, a exploração extrativista foi com o tempo sendo substituída pelas fazendas de cana-de-açúcar, cacau e gado, levando os portugueses a trazerem escravos da África para trabalhar na exploração destas fazendas (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

As primeiras escavações na região do Tapajós foram realizadas em 1870 e 1871 por Frederic Hartt, em Taperinha (PAPAVERO; OVERAL, 2011). Segundo Denise Gomes, a abordagem de análise da cultura material dos Tapajó considera artefatos rituais como parte dos sistemas de pensamento e organização social e se distancia dos tratamentos tradicionais classificatórios e formais. Logo, "as figuras antropo-zoomorfas presentes nos vasos cerâmicos Tapajônicos são compreendidas como a materialização da ideia de metamorfose corpórea" (GOMES, 2002: 355).

O processo de classificação

Os fundamentos etnomusicológicos que dão suporte à conexão entre música e cultura (MERRIAM, 1964. BLACKING, 1995. NETTL, 2005. TURINO, 2008. CHADA, 2011) compreendem que música gera sociabilidade humana. Recentes estudos sobre música indígena na Amazônia (MENEZES BASTOS, 1999, 2007. MONTARDO, 2009) demonstram a importância da música para estas sociedades. Rito, mito, dança e linguagem (MENEZES BASTOS, 1999. SEEGER, 1987), gênero e cosmologia (MELLO, 1999, 2005), filosofia e xamanismo (PIEDADE, 1997, 2004. MONTARDO, 2009), são alguns aspectos centrais que se relacionam com música nestas sociedades. No Brasil, os primeiros estudos em organologia discutem o processo de classificação dos instrumentos musicais indígenas considerando o simbolismo que eles evocam (TRAVASSOS, 1987. SEEGER, 1987. SATOMI, 2008).

O sistema de classificação Sachs-Hornbostel é a base do estudo dos instrumentos musicais tapajônicos, bem como os trabalhos de Pérez de Arce (PEREZ DE ARCE, 1985. PEREZ DE ARCE e GILLI, 2013) e a adaptação de Carlos Vega para o contexto da América Latina. A metodologia de pesquisa é inspirada na experiência do Museu Precolombino de Arte Del Chile, com Pérez de Arce e a partir de comunicação pessoal com Adriana Guzmán, da Universidade Vale Del Cauca, em Cali, Colômbia. Todavia, não foi feita análise dos sons dos instrumentos, cujo procedimento compete à terceira etapa.

Algumas características exploratórias – Aerofones[20]

No Museu Emílio Goeldi foram analisados 27 aerofones com uma ou duas caixas de ressonância e um ou mais orifícios de digitação, que foram catalogados como flautas globulares. Alguns deles possuem um pequeno condutor entre o orifício final e a caixa de ressonância. Essas flautas globulares possuem formato zoomorfo detalhado, como peixe ou pássaro e são oriundas de diferentes coleções. Denise Gomes (2002) relaciona o formato zoomorfo das flautas a rituais xamânicos. O material utilizado para construir as flautas é uma mistura de *cauixi* e barro (GUAPINDAIA, 1993).

O conjunto compreende 15 flautas com dois ou mais orifícios (531, 1000, 1037, 1157, 1158, 1159, 1250, 1251, 1253, 1255, 1256, 1257, 1258, 1260 e 1263) e nove flautas com um orifício (1249, 1252, 1254, 1259, 1261, 1265, 2181, 2182 e 2201). Alguns aerofones com dois ou mais orifícios possuem um deles na parte lateral do instrumento.

[20] Neste trecho apresentamos informações traduzidas de trabalho submetido e aprovado para o Congresso de Organologia ocorrido em Braga, Portugal, em 2014, ao qual, infelizmente, não foi possível comparecer.

Três peças constituem um conjunto de dois aerofones (1257, 1258, 1262)[21]. O instrumento 1159 possui orifícios na parte superior com comunicação com o corpo de ressonância, indicando um possível uso como cordão de pescoço. A flauta mostrada na Fig. 1, de registro 1158, apresenta um orifício e uma fenda para facilitar o sopro. As Figs. 2 e 3, registro 1251, mostram a flauta globular com três orifícios: um orifício de insuflação (final); um orifício de comunicação (interno) e um orifício de digitação (superior). Os aerofones com apenas um orifício provavelmente eram tocados fechando-os parcialmente.



Fig. 1: Flauta globular com um orifício. Foto: Lohana Gomes.

[21] Os números de registro se referem à Reserva Técnica Mário Ferreira Simões do Museu Emílio Goeldi.



Fig. 2: Fauta globular com três orifícios (final, interno e superior). Foto: Lohana Gomes.



Fig. 3: Flauta globular. Orifícios final e superior. Posição de mão. Foto: Lohana Gomes.

A Fig. 4 apresenta um conjunto com dois corpos de ressonância e seis orifícios de digitação, com registro 1257. Está quebrada em um dos lados e possui formato de animal não identificado. Algumas peças classificadas como flautas globulares estão com a lateral quebrada, indicando fazerem parte de um conjunto de aerofones.



Fig. 4: Conjunto de flautas globulares. Foto: Lohana Gomes.

Todas essas características – formato zoomorfo detalhado, relação com práticas xamânicas e formato adequado para as mãos, presença de condutores nas peças com um ou mais orifícios, e construções conjuntas de pares de aerofones – estão presentes nas coleções de instrumentos tapajônicos do Museu Paraense Emílio Goeldi.

No Museu Nacional foram analisados dois aerofones, ambos classificados como flautas globulares e de formato antropomorfo e procedentes de Santarém, Pará. O aerofone com tombamento 789.48 (Fig. 5) possui dois orifícios que comunicavam com uma suposta caixa de ressonância que não consta. Há um canal de insuflação de ar. Na parte quebrada há uma depressão que pode indicar a cavidade da caixa de ressonância. Foi classificada como flauta globular em razão de não ser possível definir a presença ou ausência de conduto de ar.



Fig. 5: Flauta globular. Foto: Jonas Feitosa.



Fig. 6: Flauta globular. Foto: Jonas Feitosa.

O aerofone de número de tombamento 78944 (Fig. 6) possui face antropomorfa, também foi classificado como flauta globular. Possui um orifício avariado junto a um retângulo na sua porção inferior. Possui caixa de ressonância em formato globular. Provavelmente era tocado fechando-se parcialmente o orifício com a boca. Ambos aerofones apresentam faces antropomorfas e com distintas expressões estampadas nas mesmas.

Idiofones

Nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi existem quatro idiofones encontrados em Santarém: três pequenas estatuetas (328, 495 e 500) e um vaso duplo (463). As estatuetas possuem formato fálico e antropomorfo. As caixas de ressonância possuem variações internas: algumas acompanham o formato externo e outras não. As variações do formato interno interferem na emissão sonora. A Fig. 7, com registro 495, apresenta uma estatueta feminina com duas câmaras de ressonância: a cabeça e o restante do corpo. Há um orifício profundo em cada orelha, a parte do corpo de ressonância que compreende a barriga, afunila-se em direção à pélvis. Este formato permite a emissão de sons graves na parte que compreende a cabeça e os sons agudos na parte que compreende a barriga e a pélvis.

Nas coleções do Museu Nacional foram analisados três idiofones tapajônicos de procedência de Santarém. O idiofone com tombamento 8683 possui formato de cabeça sentada sobre pés esticados. Há um orifício na base dos pés, embaixo. Todo o instrumento é oco, perfazendo uma caixa de ressonância com câmaras separadas na cabeça e na base dos pés. Há partículas de entrechoque, que deixam entrever pelo orifício na parte inferior do idiofone. Foi coletado pela Comissão Geológica Imperial, no século XIX e sua ficha não apresenta maiores detalhamentos do contexto de coleta. Possui uma boa quantidade de material de entrechoque que, quando percutidos, produzem um som agudo e cheio. O som se torna mais agudo quando o instrumento é colocado de cabeça para baixo e as partículas de entrechoque se concentram na cabeça ou na extremidade do pé.



Fig. 7: Idiofone falo e antropomorfo (mulher). Foto: Lohana Gomes

O idiofone de tombamento 78919 (Fig. 8) está acoplado a outro suporte com um orifício e material de entrechoque, provavelmente um vaso, pois a borda não era anelada. Possui sonoridade aguda e discreta, pois a caixa de ressonância não é grande e possui poucas esferas de entrechoque. A característica deste idiofone sugere seu uso como elemento sonorizante durante as cerimônias, indicando a possibilidade de existência de

outras peças rituais com elementos sonoros, não necessariamente considerados instrumentos musicais.



Fig. 8: Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna. Foto: Jonas Feitosa.

O último idiofone de origem tapajônica analisado foi o de tombamento 78964, procedente de Santarém, sem informações de coletor. Possui formato de cabeça oca sobre base maciça, com um orifício. A caixa de ressonância é globular e possui o formato da cabeça. As esferas de entrechoque são em pouca quantidade. Como o instrumento é pequeno, a sonoridade obtida é aguda e bem discreta.

A terceira fase do projeto consistiu na produção de réplicas de treze instrumentos musicais e sonorizantes da coleção do MPEG. Os critérios de escolha dos modelos a serem reproduzidos se deu a partir dos itens a seguir: (1) quantidade de orifícios – foram confeccionados instrumentos com um, dois ou mais orifícios; (2) aerofones conjuntos – conjunto de dois aerofones colados que não compartilham a mesma caixa de ressonância; (3) idiofones em formato de estatuetas marajoara e tapajônica; (4) instrumentos únicos como o zumbidor (aerofone) e o vaso duplo tapajônico (idiofone); (5) condição de preservação da peça. Infelizmente não foi possível realizar o raio-X das peças, porém, as réplicas foram confeccionadas por uma família de ceramistas-artesãos moradores de um distrito de artesãos-ceramistas da cidade de Belém denominado Icoaracy – dona Inez Cardoso e seu filho, Levi Cardoso. Todo o processo de confecção foi filmado e será objeto

de análise posteriormente. A primeira parte da produção das réplicas ocorreu nas dependências da reserva técnica de arqueologia do MPEG e consistiu na modelagem em argila a partir da visualização das peças originais. Posteriormente, as peças foram levadas para a olaria da família em Icoaracy, onde foram queimadas em forno especial. Foram produzidos dois conjuntos de treze peças que serão destinados ao Museu Paraense Emílio Goeldi e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

A pesquisa com os instrumentos tapajônicos e marajoaras das coleções destas duas instituições oportunizou o reconhecimento da importância do som para estes povos antigos, não somente no que tange à práxis musical quanto ao uso de utensílios sonorizados em ambientes ritualizados. Tais contextos rituais possivelmente estão conectados à atividade xamânica (GOMES, 2010).

Considerações finais

Este artigo buscou apresentar um estudo exploratório sobre informações de práticas e instrumentos musicais das sociedades Tupinambá e Tapajó constantes nas fontes documentais iconográficas, bibliográficas primárias e secundárias e nas coleções arqueológicas das instituições parceiras. A partir dos dados obtidos, percebe-se que há muito estudo a ser feito, mas é possível ter uma percepção da complexidade do processo de confecção dos instrumentos em cerâmica.

A análise organológica apresenta a complexidade das construções dos instrumentos musicais tapajônicos e propõe uma hipótese sobre o uso dos mesmos nas práticas musicais desta sociedade. A proeminência dos aerofones com formato zoomorfo e sua possível conexão com a prática xamânica deve ser pontuada. A análise das peças que constituem o acervo arqueológico do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, instituição parceira, traz informações importantes pois, apesar de pequena, possui amostra com características distintas dos instrumentos das coleções do MPEG. Tais características singulares dizem respeito ao uso de objetos cerimoniais sonorizados, como é o caso do idiofone acoplado a um suporte, e a apresentação de faces antropomorfas nas duas pequenas flautas globulares, ao passo que nas coleções do MPEG, tais flautas apresentam formato zoomorfo. O estudo destas coleções põe luzes sobre a relevância da práxis musical e do som nas atividades cerimoniais destes povos antigos, a perícia da confecção das peças em cerâmica e sua possível relação com as atividades xamânicas.

A análise dos relatos históricos sobre algumas das práticas e instrumentos musicais dos Tupinambá na Amazônia do Brasil colonial evidenciam a semelhança de

diversos códigos culturais com os Tupis da costa[22], permitindo um diálogo entre tais relatos, na tentativa de compreensão daquela sociedade. Supomos a existência de sequencialidade e variação – como propôs Menezes Bastos (1999) entre os Kamayurá – na música daqueles Tupinambá; apresentamos aspectos da temática e estrutura das mesmas, bem como alguns aspectos organológicos dos instrumentos musicais. Ainda assim, muitos pontos sobre estas práticas, estrutura musical e instrumentos necessitam de um aprofundamento maior, considerando a limitação das fontes históricas.

Referências

ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas.* Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975 [1614].

ARENZ, Karl Heinz. Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorff (1625-1698). *Revista de Estudos Amazônicos*, v. 5, n. 1, p. 25-78, 2010. Disponível em: www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos. Acesso em: 21 jan. 2016.

ARETZ, Isabel. *Música Prehispanica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires: Lumen, 2003.

ARNT, Mônica de Andrade. Mediações múltiplas da criação musical entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). *Mixagens em campo*: Etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 45-64.

BANDEIRA, Arkley. Ocupações pré-históricas de pescadores-coletores-caçadores e ceramistas no Litoral Equatoriano Amazônico: a antiguidade cerâmica em foco. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica*, v. 2. Belém: MPEG, 2010, p. 657-680.

BARBOSA RODRIGUES, João. *Exploração e estudo do Valle do Amazonas. O rio Tapajós.* Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1875. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br>. Acesso em 13 dez. 2015.

BARRIENTOS, Lina; PÉREZ DE ARCE, José. Acciones de Achalai para la recuperación de patrimônio sonoro musical prehispánico. *Revista Musical Chilena*, n.219, año LXVII, p. 81-89, enero-jun., 2013.

BETTENDORFF, João Felipe. *Chronica da missão dos padres da Compahia de Jesus no Estado do Maranhão.* Belém: Fundação Cultural Tancredo Neves, SECULT, 1990 [1696-1698].

BLACKING, John. Music, Culture and Experience. In: *Music, Culture and Experience.* Reginald Byron (Editor). Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

[22] Cf. Fausto, 1992.

BOTH, Arnd Adjn. Aztec Music Culture. *The World of music. Music Archaeology Mesoamerica*. v. 49, n. 2, p. 91-104, 2007.

BUENO, Lucas. A Amazônia brasileira no holoceno inicial: tecnologia lítica, cronologia e processos de ocupação. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.) *Arqueologia Amazonica*, v. 2. Belém/: MPEG, 2010. p. 545-560.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil***.** Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra, 2009 [1584].

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia*. Belém: Pakatatu, 2011. p. 9-22.

CORREA, Paola Podestá. Instrumentos musicais precolombinos. *Revista Universidad EAFIT*, v. 43. n. 145, p. 36-44, 2007.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-38. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em 21 abr. 2014.

DANIEL, João. Tesouro descoberto no rio Amazonas. 1ª, 2ª e 3ª Partes. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 95, t. 1-2, 1976 [1757-1776].

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento critico de conhecimento etno-histórico. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 381-396.

FERNANDES, Florestan. *A organização dos Tupinambá***.** São Paulo: HUICITEC, 1989.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. *Cerâmica arqueológica da Amazônia*. Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP. São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

_____. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica,* v. 1. Belém: MPEG, 2010. p. 213-234.

GUAPINDAIA, Vera. *Fontes pré-históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém*: A coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi. Tomo II. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

_____. *Além da margem do rio* – a ocupação Konduri e Pocó da região de Porto Trombetas, PA. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Museu de Etnologia e Arqueologia: Universidade de São Paulo, 2008.

HECKENBERGER, Michael. Archaeology and Cultural Memory in Amazonia. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazônica,* v. 2. Belém: MPEG, 2010. p. 519-544.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

IZIKOWITZ, Karl Gustave. *Musical and Other Sound Instruments of the South America Indians*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução integral e notas de Sérgio Milliet segundo a edição de Paul Gaffárel, com o Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Biblioteca do Exército - Editora, 1961 [1578].

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e mito entre os Waujá do Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 1999.

_____. *Iamurikuma*: Música e mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 2005.

MENDIVIL, Julio. *De Jujuy al Uauco*: Un estudio arqueomusiologico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región de Chinchayusuyu del Imperio de los Incas. Lima/Perú: Abya Yala, 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *MANA*: Estudos de Antropologia Social, v.13, n.2. Rio de Janeiro, 2007, p. 293-316. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000200001>. Acesso em 26 dez. de 2013.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwesrwe University Press, 1964.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraká.* Música, dança e xamanismo Guarani. São Paulo: EDUSP, 2009.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Thirty-One Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NIMUENDAJU, Curt. Os Tapajó. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi,* v. 10**,** Belém, 1948.

OLSEN, Dale. Toward a Atlas of Peru. *Ethnomusicology*, v. 30, p. 394-412, 1986.

_____. Studying Latin American Music. In: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Second Edition. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy (Ed.). Kindle Version. New York and London: Taylor & Francis, 2008.

PAPAVERO, Nelson; OVERAL, William L (Orgs). *Taperinha*: histórico das pesquisas de história natural realizadas em uma fenda da região de Santarém, no Pará, nos séculos XIX e XX. Belém: MPEG, 2011.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca. Clasificasión Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: uma revisión y aplicación desde La perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, n. 219, a. LXVII, p. 42-80, enero-jun. 2013..

PÉREZ DE ARCE, José. Proposición de una Ficha para la Descripción de Instrumentos Musicales. *Revista Chungará,* n. 15, p. 67-76, 1985.

PIEDADE, Acácio Tadeu. *Música Ye'pâ-Masa*: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 1997.

_____. *Canto do Kawoká*: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 2004.

RODET, Maria Jacqueline; GUAPINDAIA, Vera; MATOS, Amauri. Análise tecnológica e cadeia operatória: uma nova proposta para a indústria lítica lascada das culturas ceramistas da Amazônia. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica*, v. 2, Belém: MPEG, 2010. p. 681-712.

ROOSEVELT, Anna Curtenius. Determinismo ecológico na interpretação do desenvolvimento social indígena da Amazônia. In: NEVES, W. A. (Org.). *Origens, adaptações e diversidade biológica do homem nativo da Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1991, p. 103-141.

SATOMI, Alice Lumi. Vislumbrando uma organologia da música brasileira. In: *VIII Conhecimento em Debate.* João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, letras e Artes – UFPB, 2008.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Dissertação (Mestrado em História/Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em história da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

_____. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além – e apesar – das fases e tradições. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi,* v. 2, p. 77-89, jan./abr 2007.

_____. Estórias de tesos e igaçabas... In: LIMA, Maria Dorotea de; PANTOJA, Vanda (Orgs). *Marajó*: culturas e paisagens. Belém: IPHAN, 2008. p. 188-202.

_____. *Cultura Marajoara.* Belém: SENAC, 2009.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira.* v.3 – *Arte Índia.* Petrópolis: FINEP, 1987.

SERRANO, Manuel Mejín. Instrumentos musicales Guane: música precolombina de Santander, Colombia. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega',* n. 26, a. XXVI, p. 131-160, 2012..

SILVEIRA, Maura Imazio; SCHAAN, Denise Pahl. A vida nos manguezais: a ocupação humana da Costa Atlântica Amazõnica durante o Holoceno. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazônica,* v. 1. Belém: MPEG, 2010. p. 35-48.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1587].

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil.* Versão do texto de Marpurgo de 1557 por Alberto Löforen. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930 [1557].

SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal*: a ação política ameríndia e seus personagens. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Glossário dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira.* v.3 – *Arte Índia.* Petrópolis: FINEP, 1987. p. 180-188.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: the Politics of Participation. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História geral do Brazil antes da sua separação e independência de Portugal.* 2 ed. Tomo segundo. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert. Madrid: Imprensa de J. del Rio, 1857.

VEIGA, Manuel Vicente Ribeiro. Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases. University of California, Los Angeles. In: BANCO, Pablo Sotuyo et. al. (Orgs.). *Por uma etnomusicologia brasileira:* festschrift Manuel Veiga. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Bahia, 2004.

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

Líliam Barros é pianista, etnomusicóloga e professora da Universidade Federal do Pará. Pós-doutoranda do Centro de Pesquisas sobre Povos da América Latina e Caribe – CEPPAC/UnB. Líder do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e membro do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. lbarros@ufpa.br

Maura Imazio da Silveira é Arqueóloga, Bacharel em Arqueologia pela Universidade Estácio de Sá (1979), mestrado (1994) e doutorado (2001) em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP/SP) . Atualmente é representante da Arqueologia no Programa de Estudos Costeiros (PEC) do Museu Paraense Emílio Goeldi, Pesquisadora Titular e Curadora da Reserva Técnica de Arqueologia Mario F. Simões da CCH/ Museu Paraense Emílio Goeldi e atua em cursos de pós-graduação. mauraslvr@yahoo.com.br

Rafael Severiano é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. rafael_severiano@yahoo.com.br

Lohana Gomes é licenciada em Música pela Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. lohanagomes88@hotmail.com

Sidney Mayonn é Licenciado em Música pela Universidade Federal do Pará. Graduado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra – Portugal. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. sidneymayonn@hotmail.com