A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO[1]

Willian Marcel Cordeiro Lentz[2]

RESUMO: Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

Palavras-chave: Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do "descobrimento" era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

[1] Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.
[2] Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: "*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*", discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

> Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens**.**

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriaram músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);

b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira.* Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm.

A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO[1]

Willian Marcel Cordeiro Lentz[2]

RESUMO: Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

Palavras-chave: Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do "descobrimento" era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

[1] Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.
[2] Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: "*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*", discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

> Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens**.**

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriaram músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);

b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

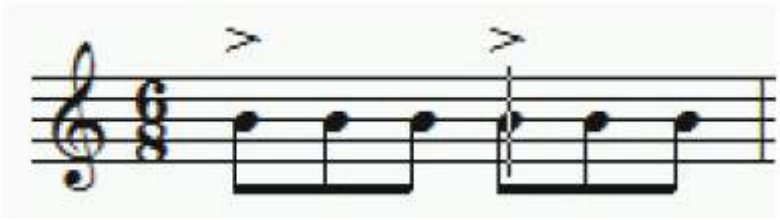
As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

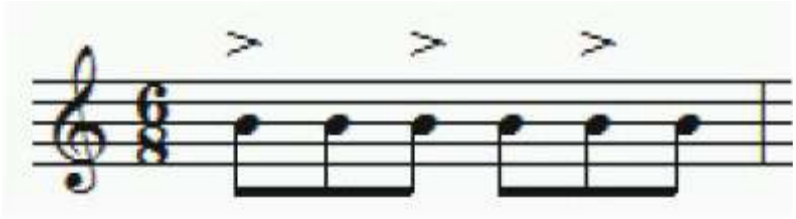
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira.* Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm.

ANEXOS

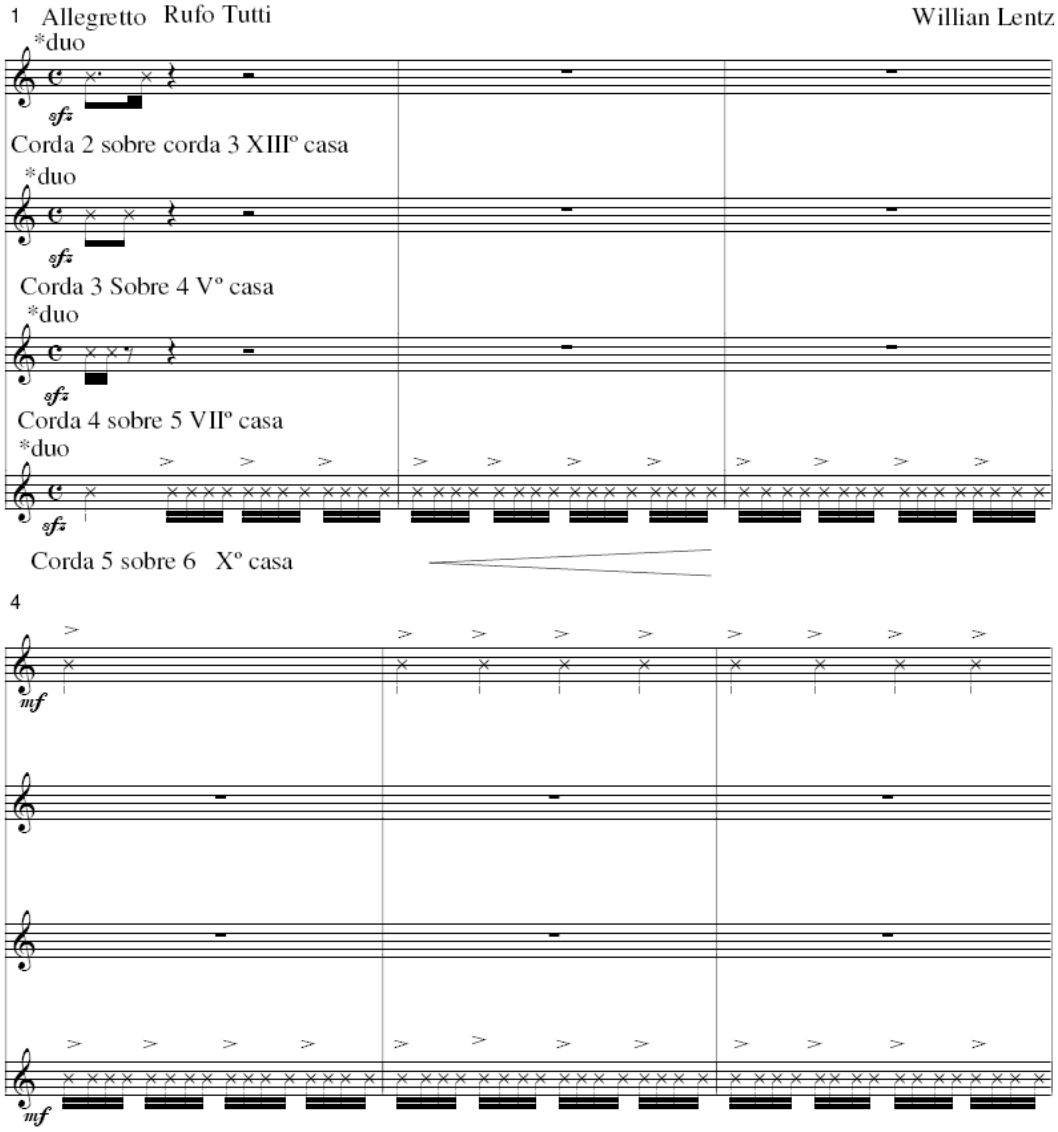
1. 

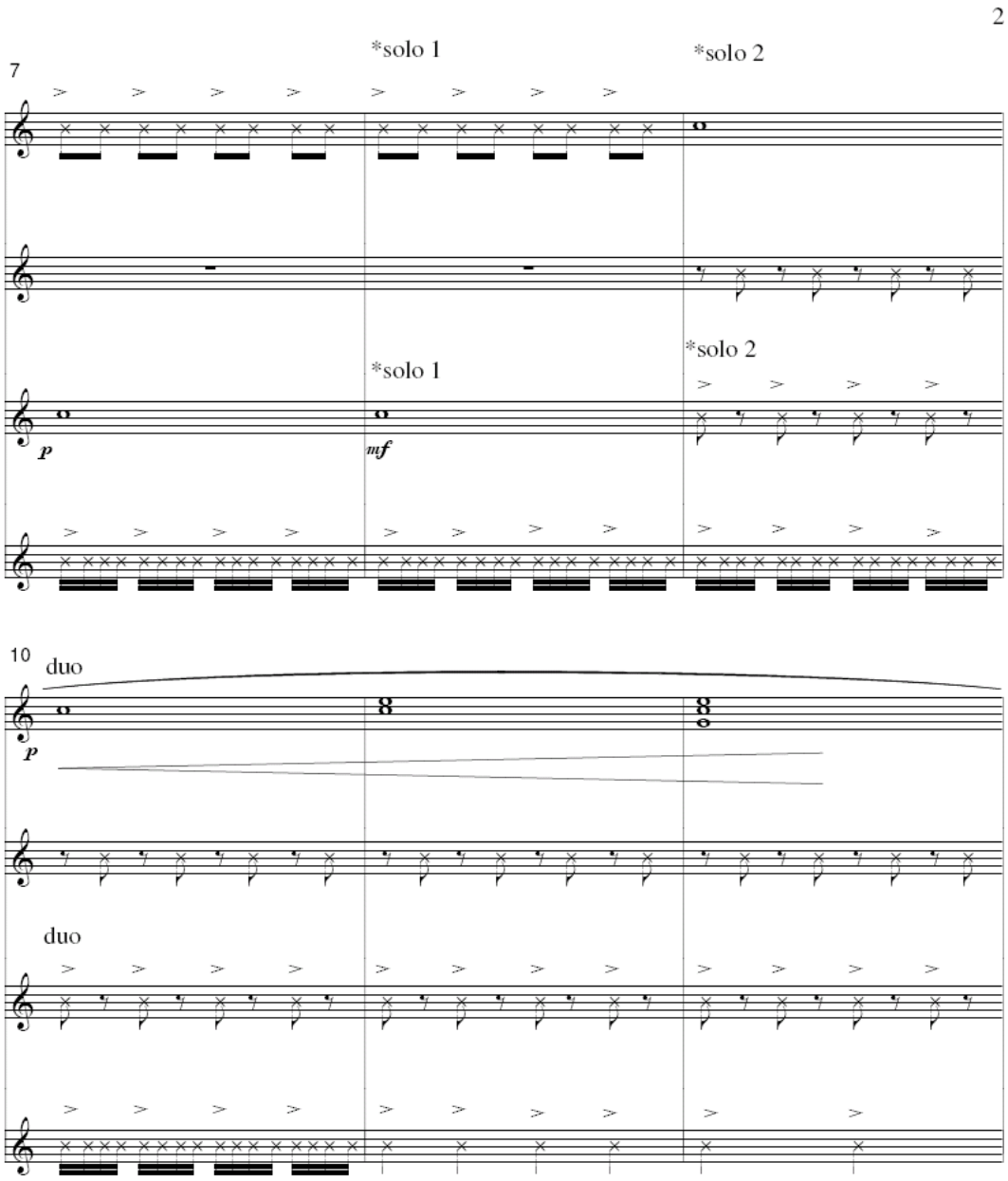
2. 

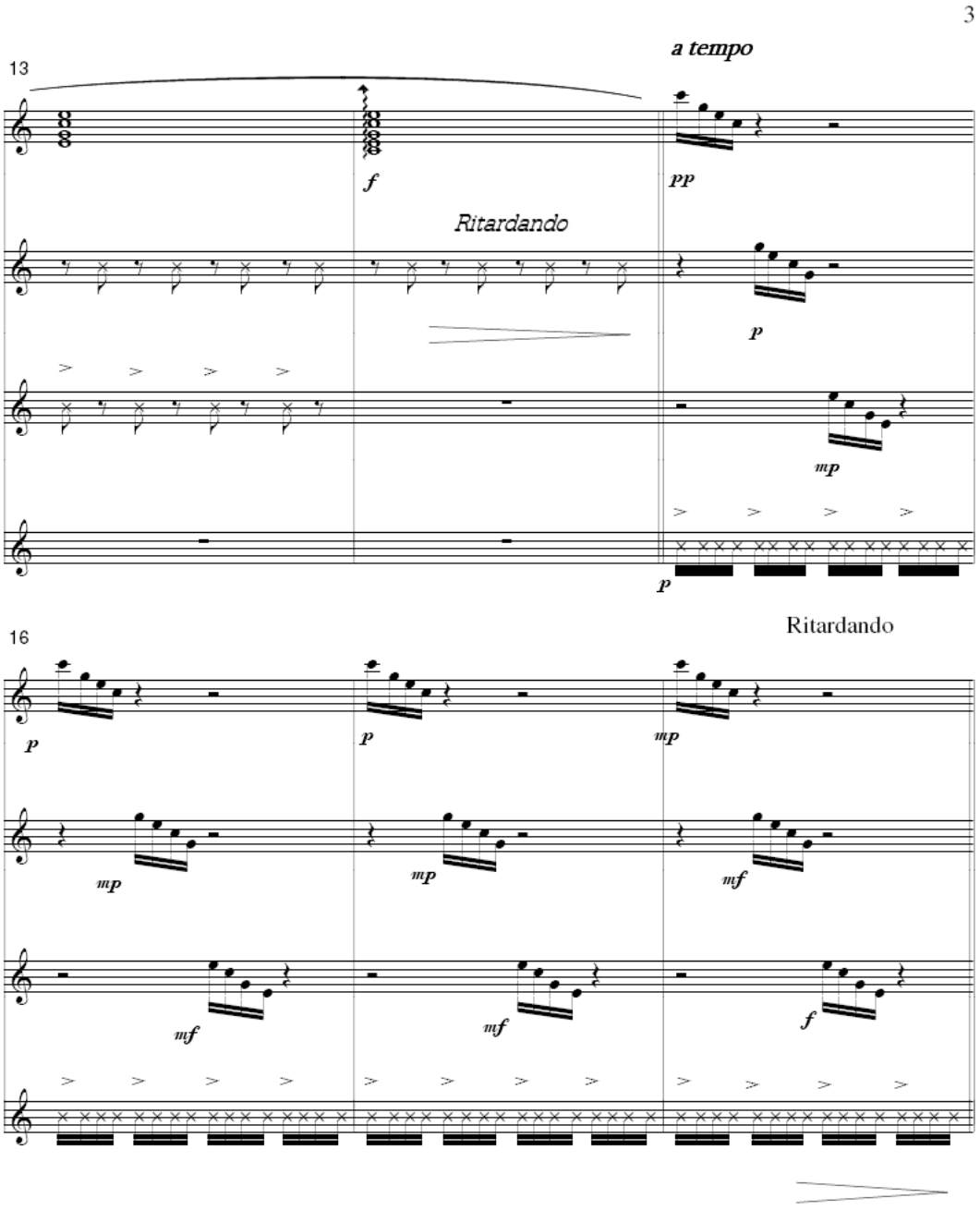
Tema e Variações sobre Étogo

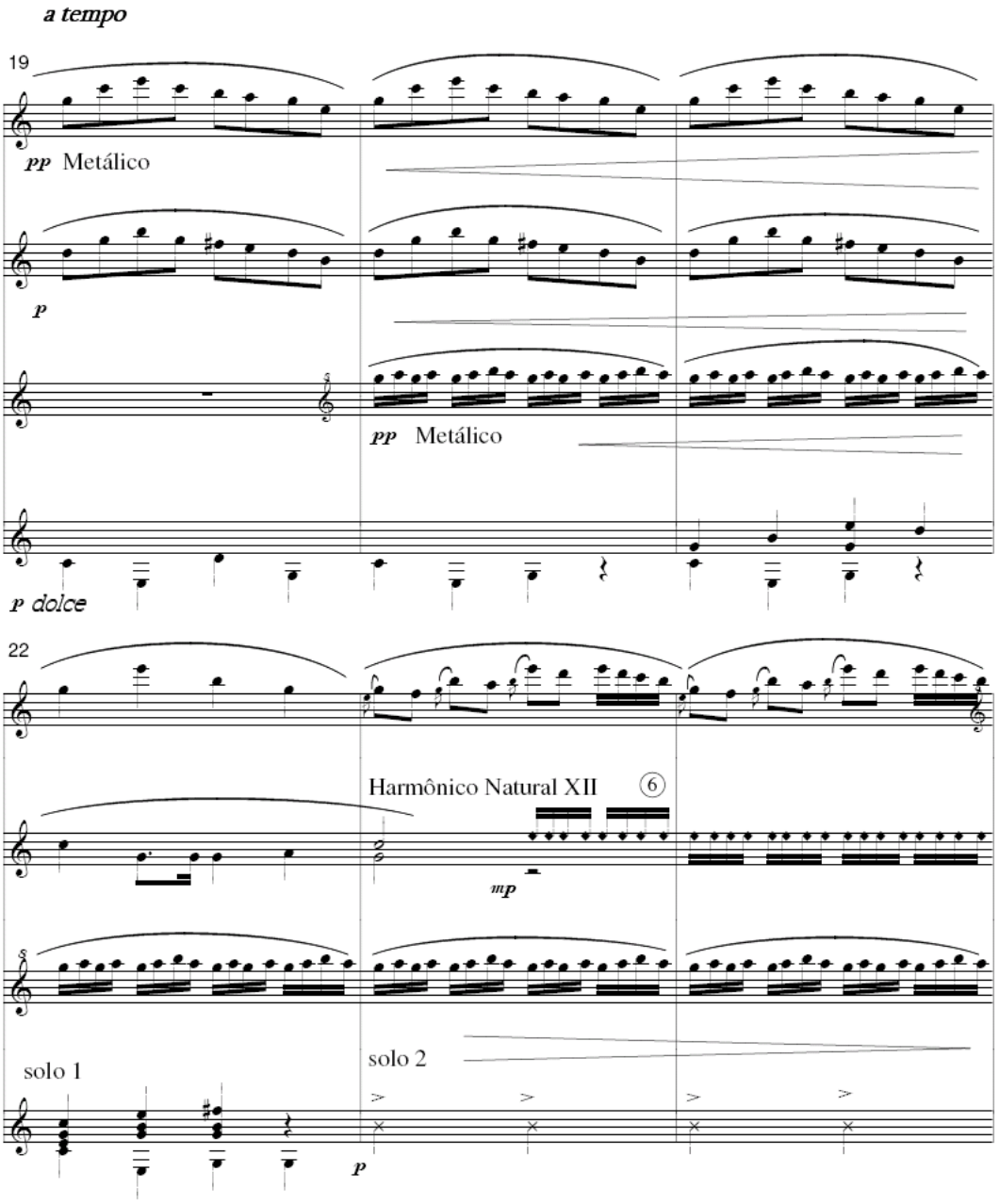
Prelúdio

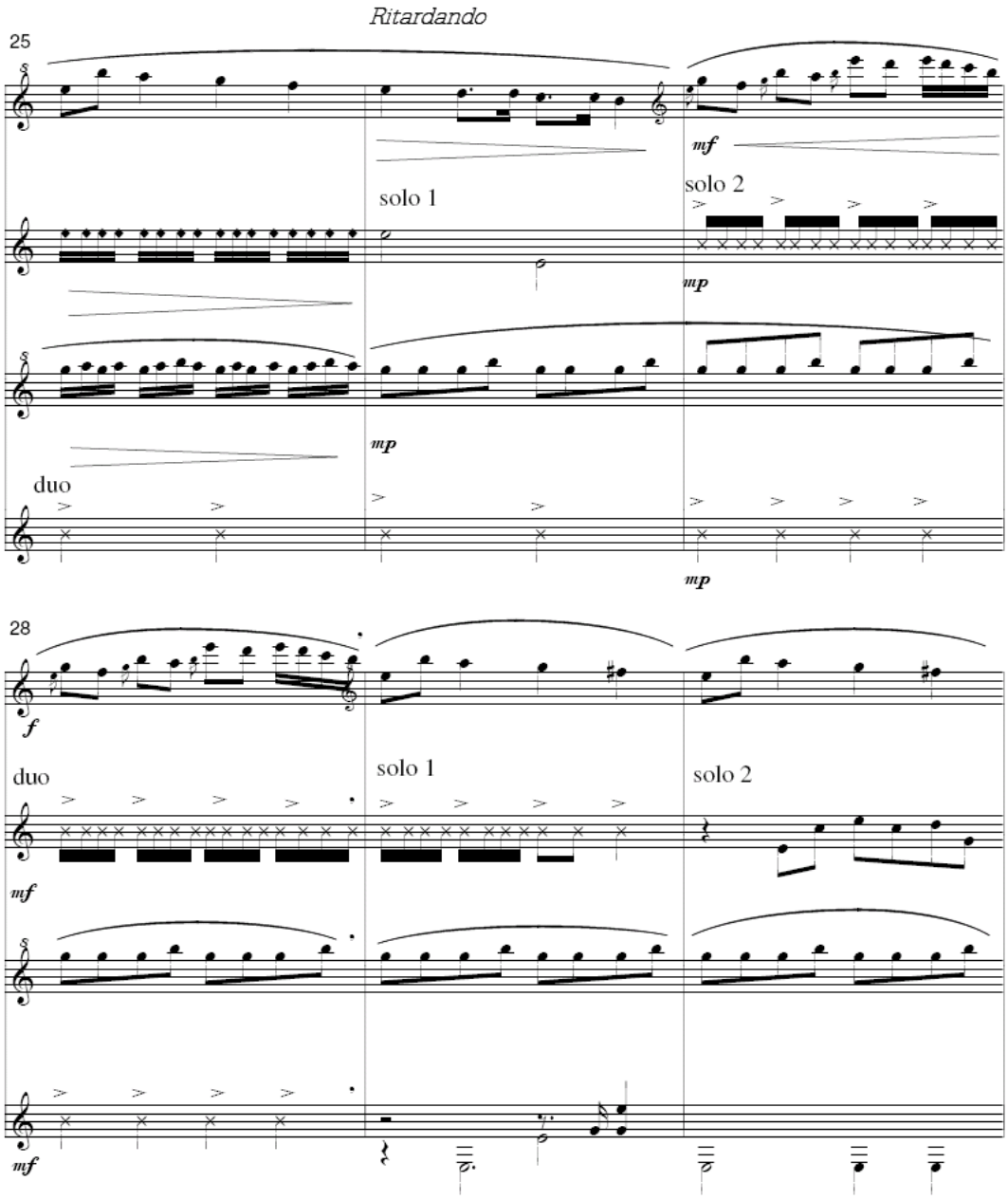
Parte 1

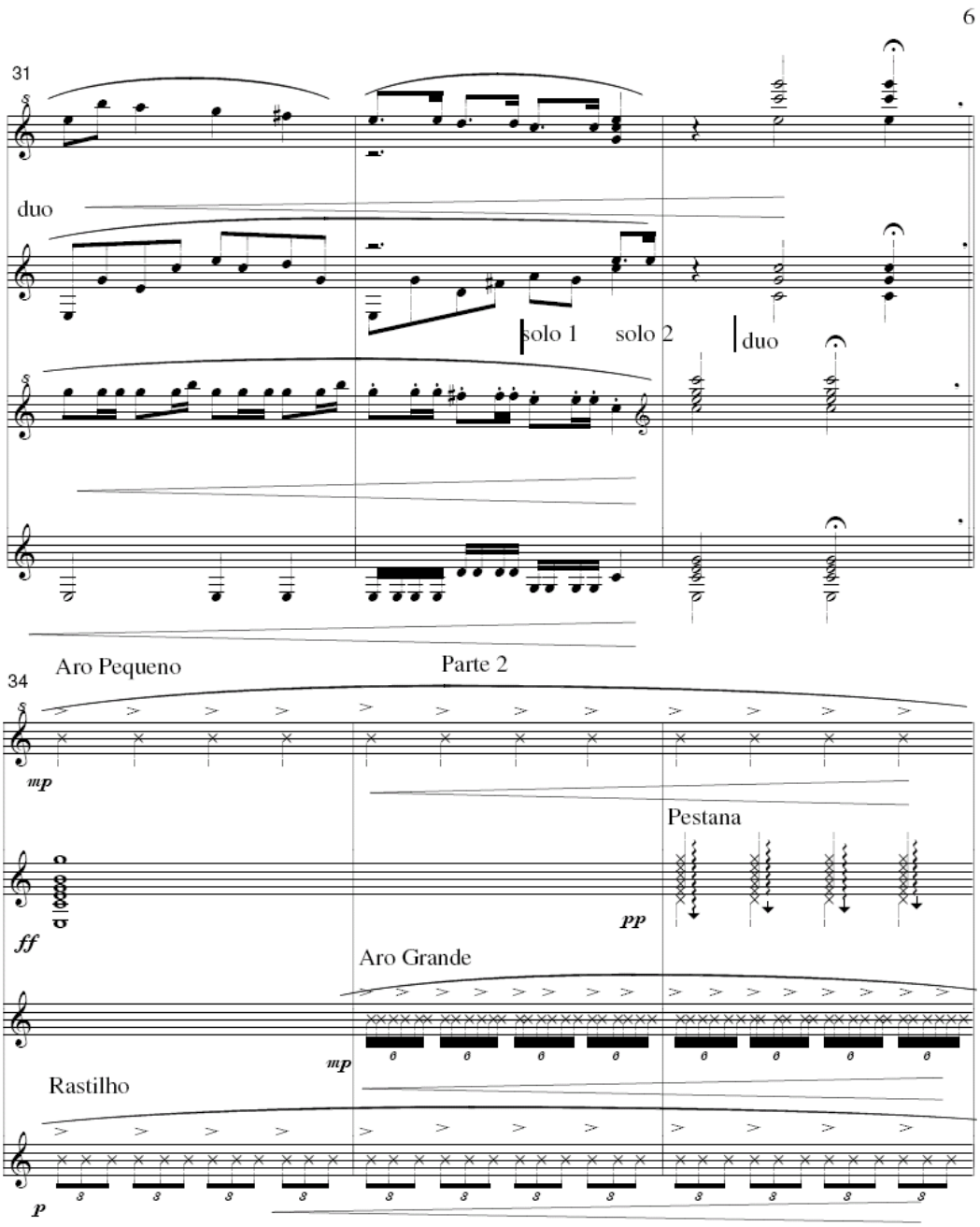


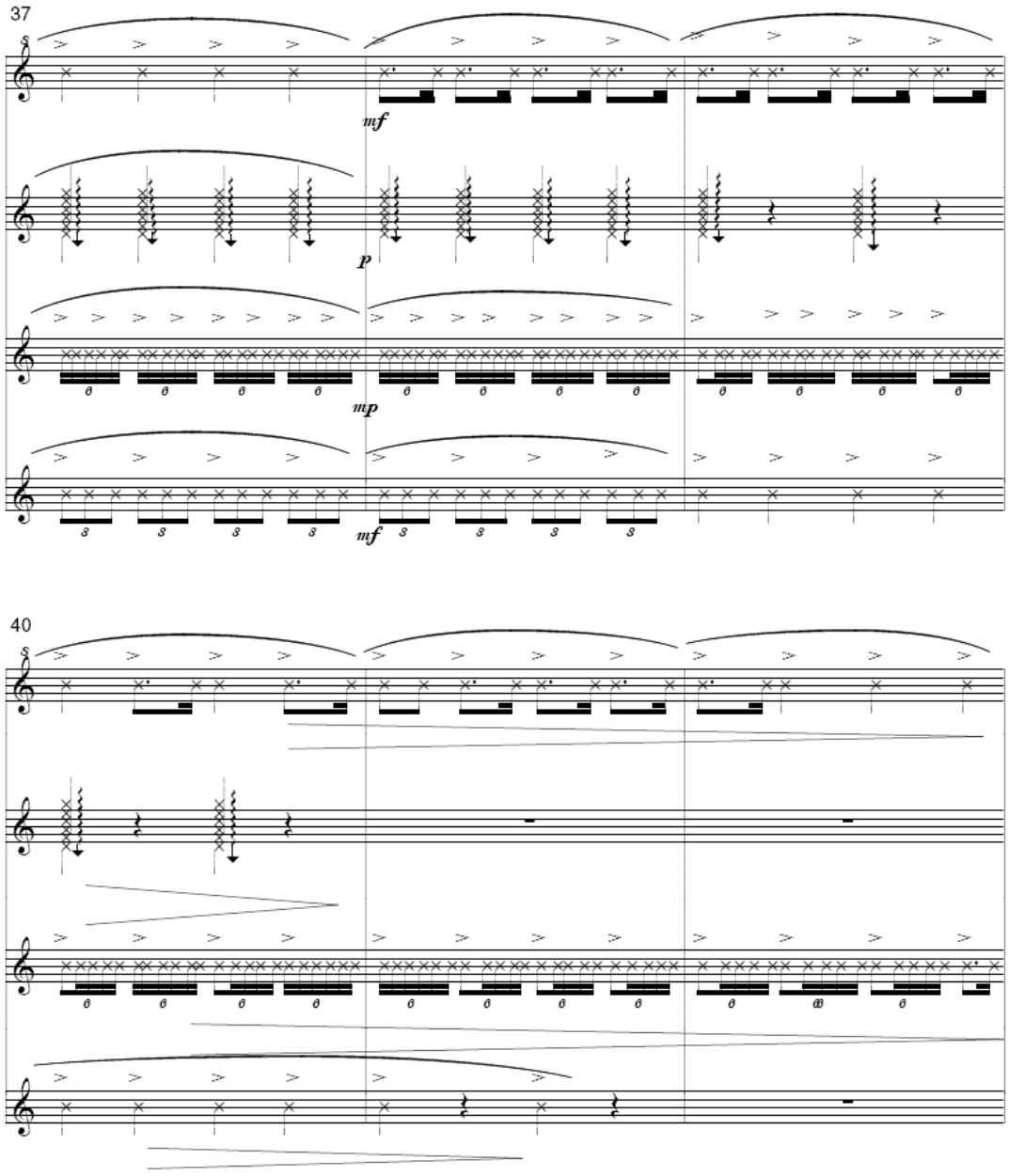

2
7
*solo 1
*solo 2
*solo 1
*solo 2
p
mf
10
duo
p
duo

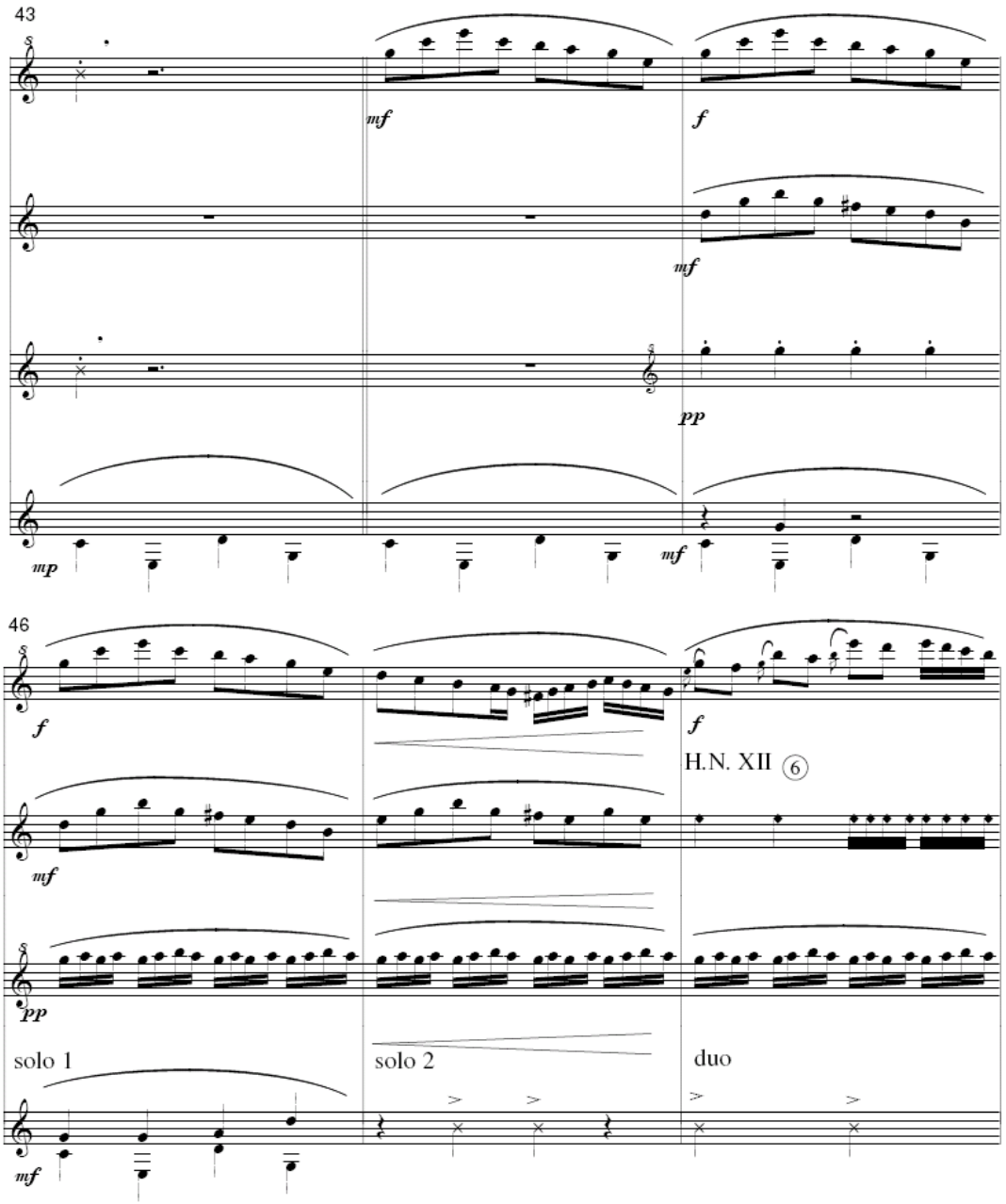

3
a tempo
13
f
pp
Ritardando
p
mp
p
16
Ritardando
p
p
mp
mp
mp
mf
mf
mf
f

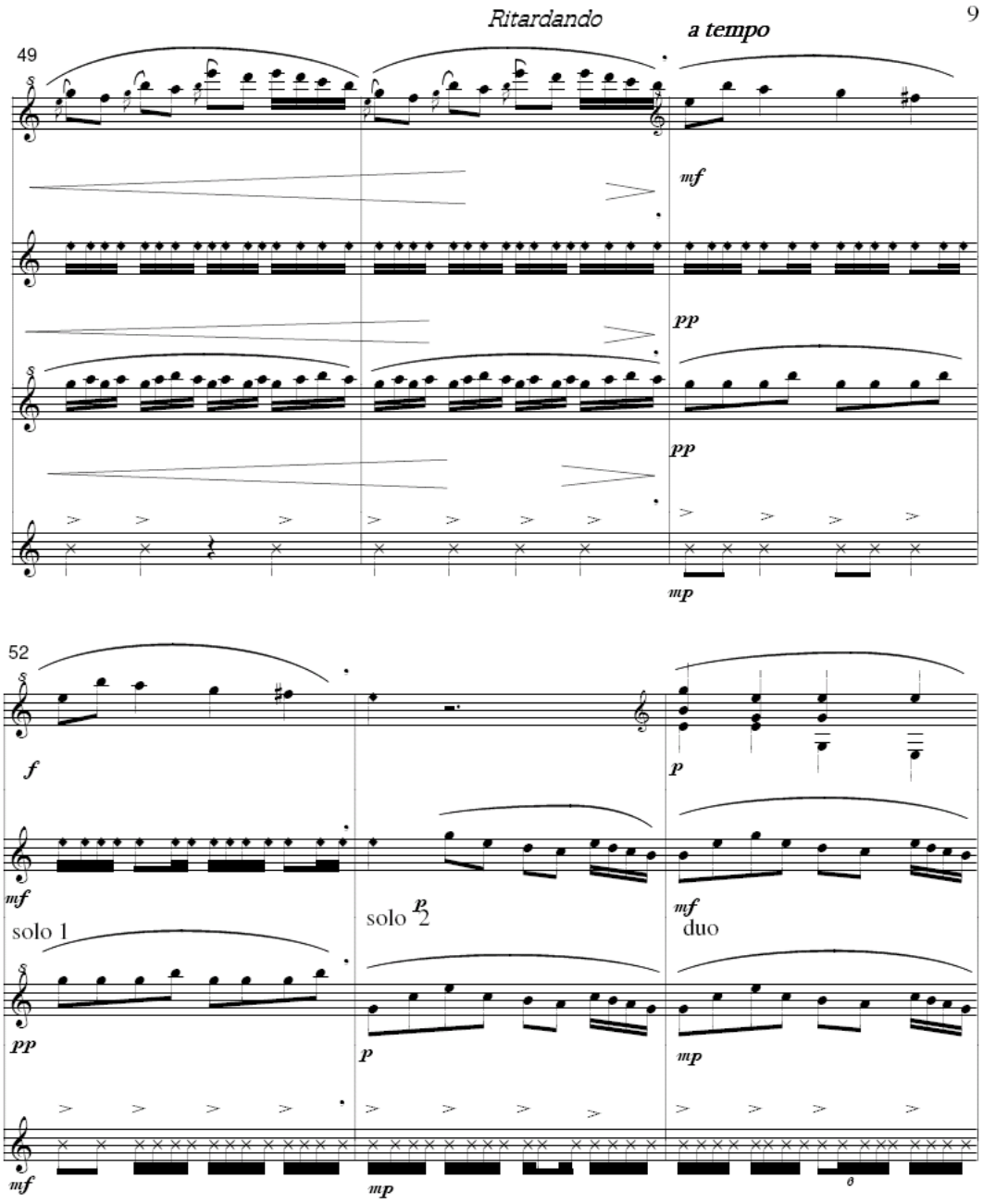

a tempo
19
pp Metálico
p
pp Metálico
p dolce
22
Harmônico Natural XII
6
mp
solo 1
solo 2
p

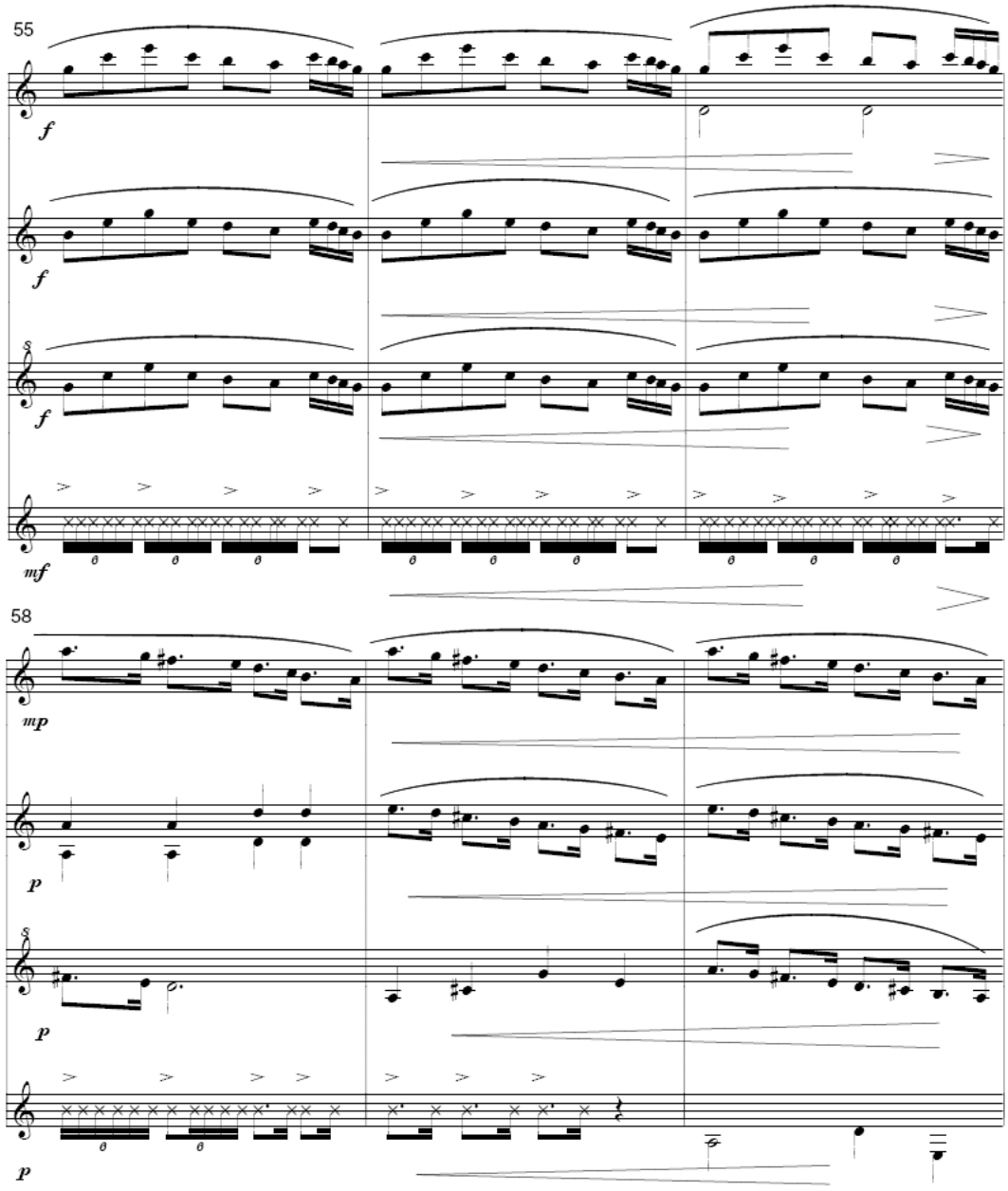

Ritardando
25
mf
solo 1
solo 2
mp
mp
duo
mp
28
f
duo
solo 1
solo 2
mf
mf

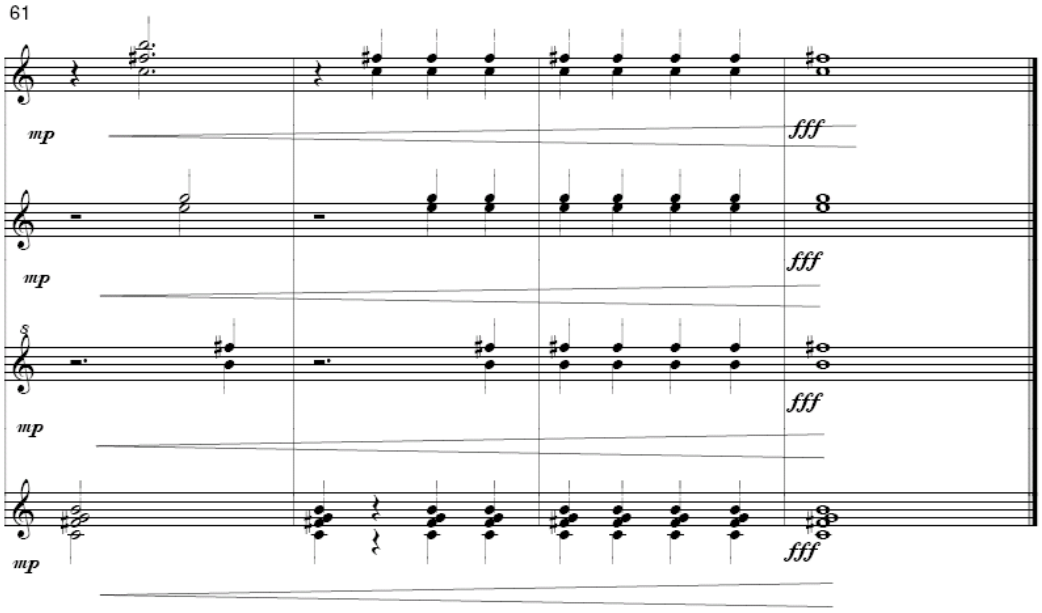

6
31
duo
solo 1
solo 2
duo
34
Aro Pequeno
Parte 2
mp
Pestana
ff
pp
Aro Grande
mp
Rastilho
p


37
mf
p
mp
mf
40


43
mf
f
mf
pp
mp
mf
46
f
f
H.N. XII 6
mf
pp
solo 1
solo 2
duo
mf


Ritardando
a tempo
9
49
mf
pp
pp
mp
52
f
p
mf
mf
solo 1
solo 2
p
duo
pp
p
mp
mf
mp

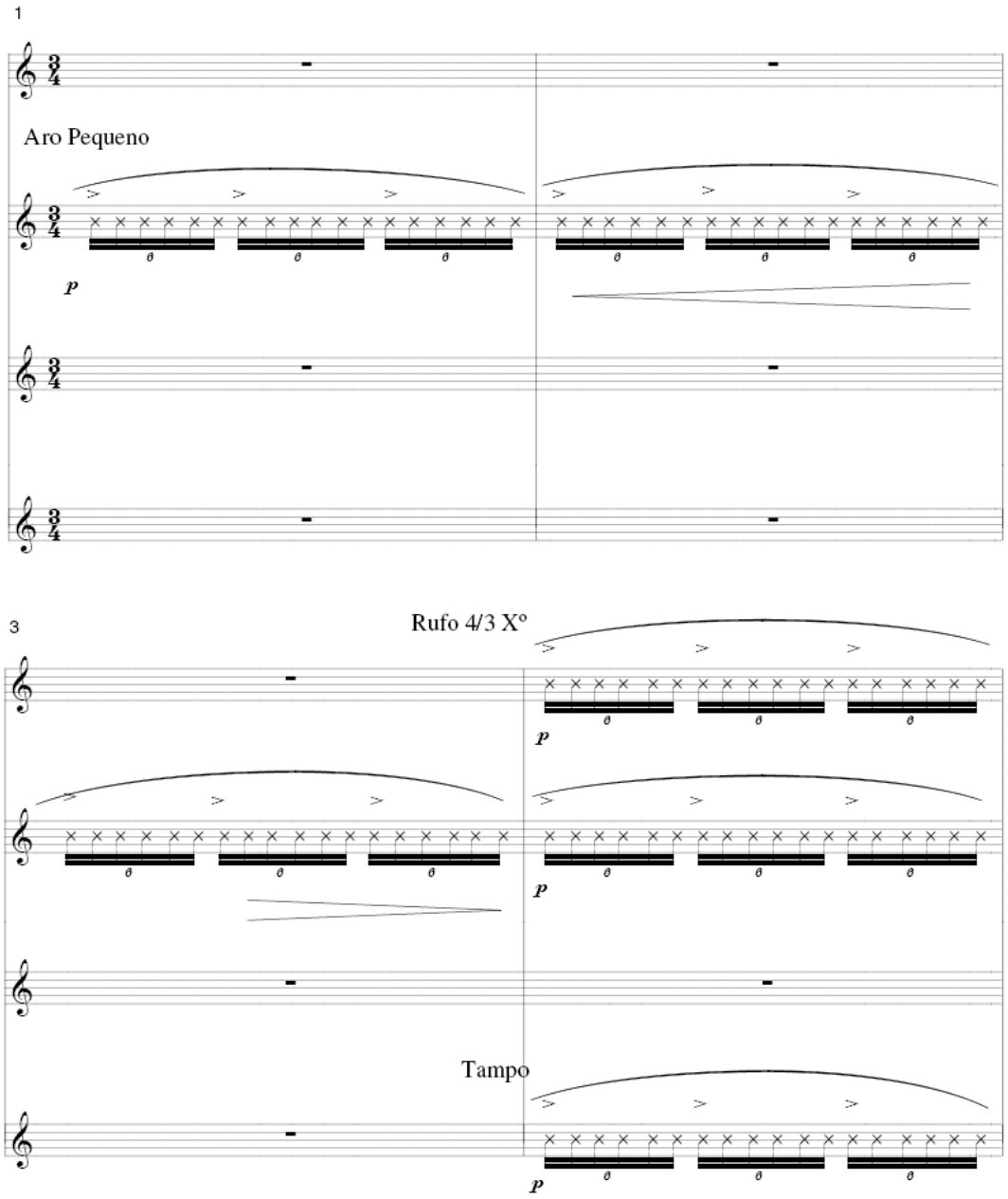

55
f
f
f
mf
58
mp
p
p
p

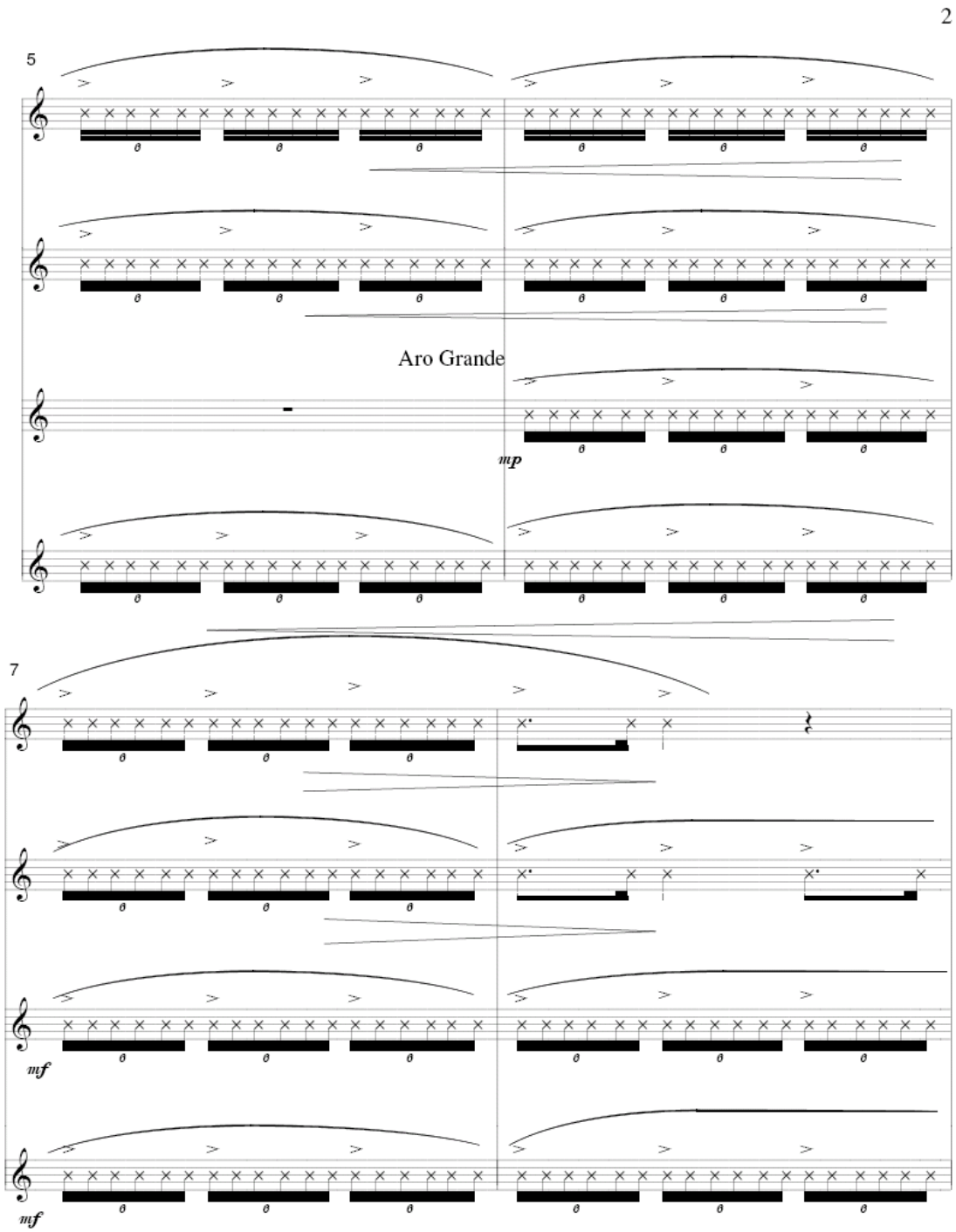

61
mp
fff
mp
fff
mp
fff
mp
fff

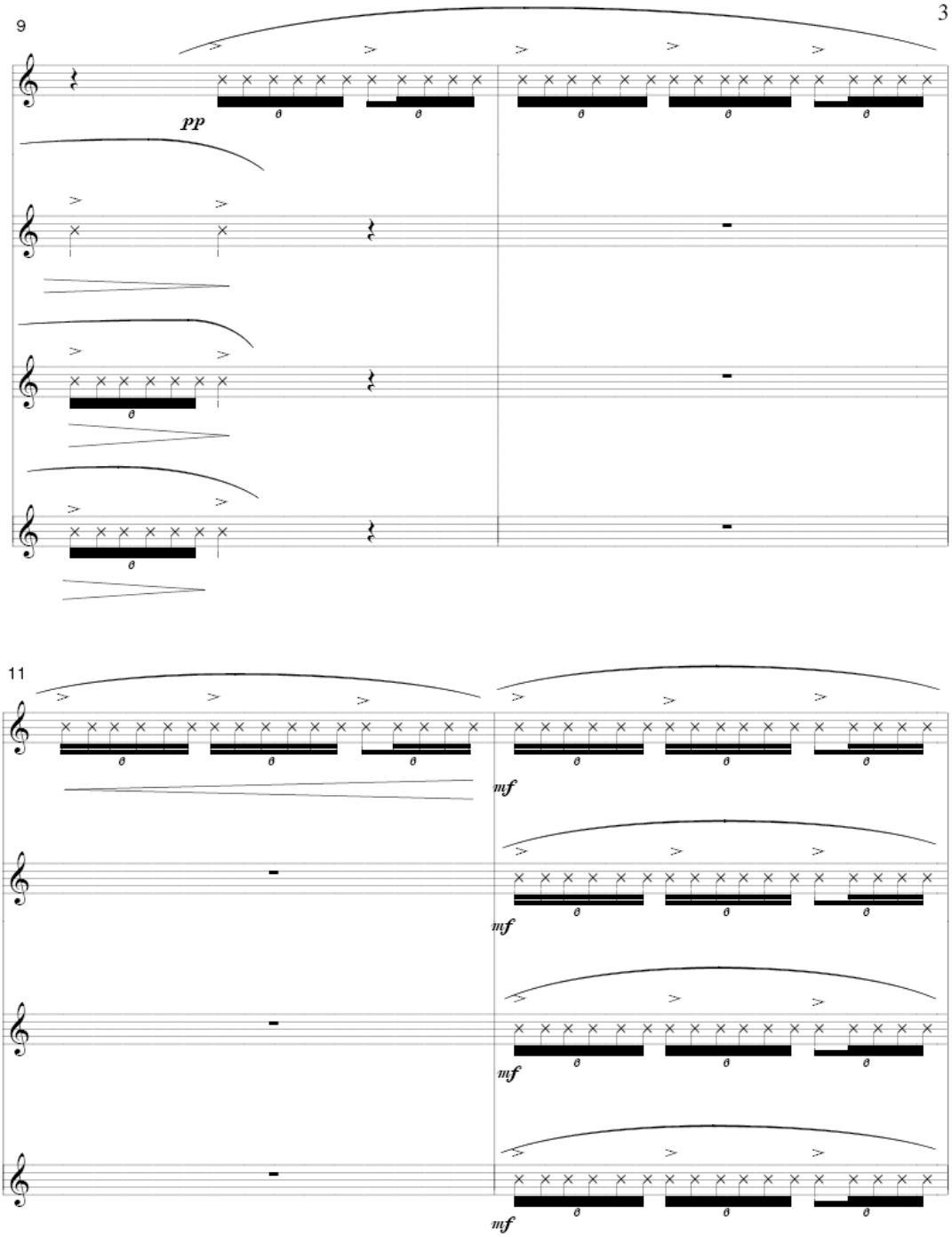
Chama-se o Capitão

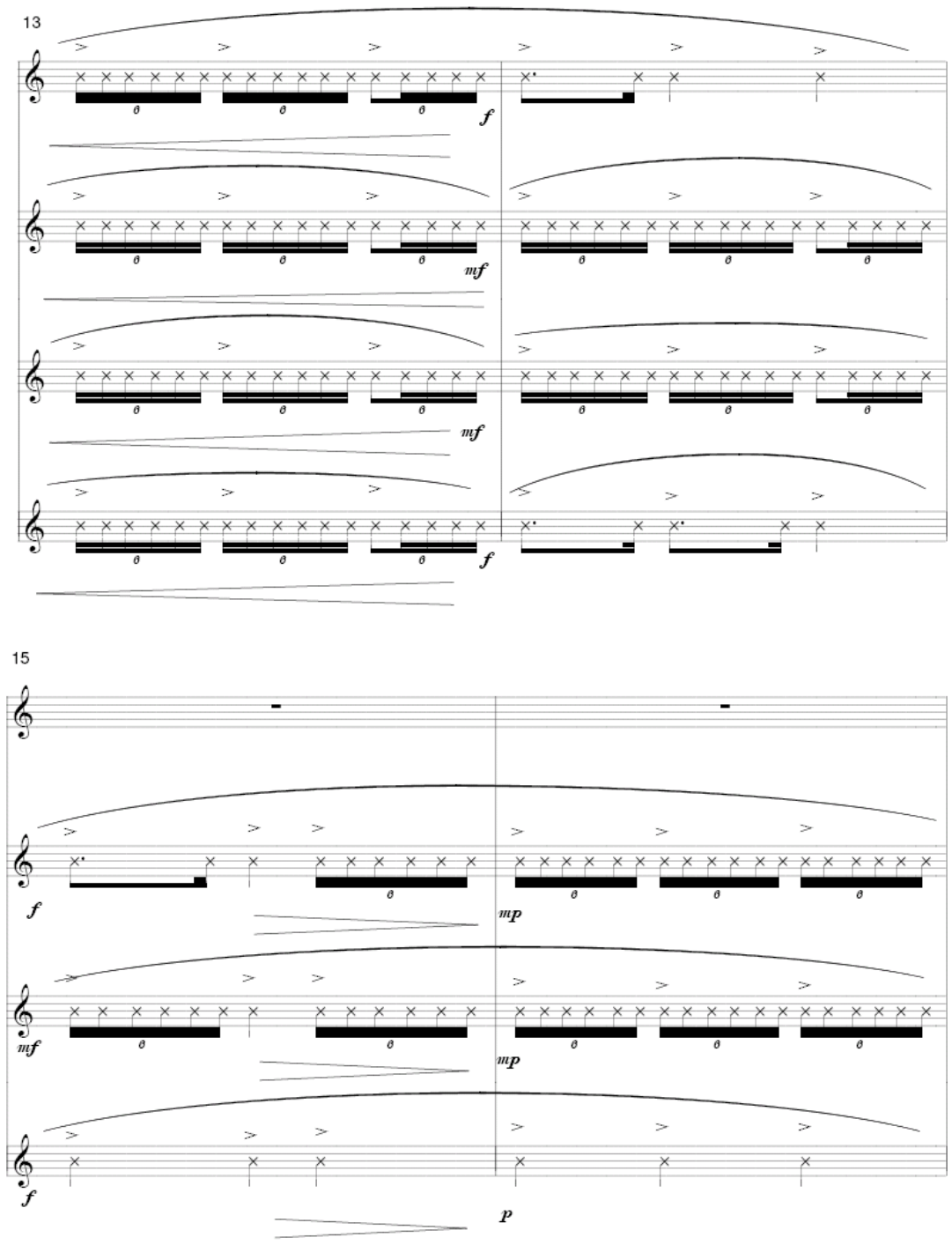
Allegretto

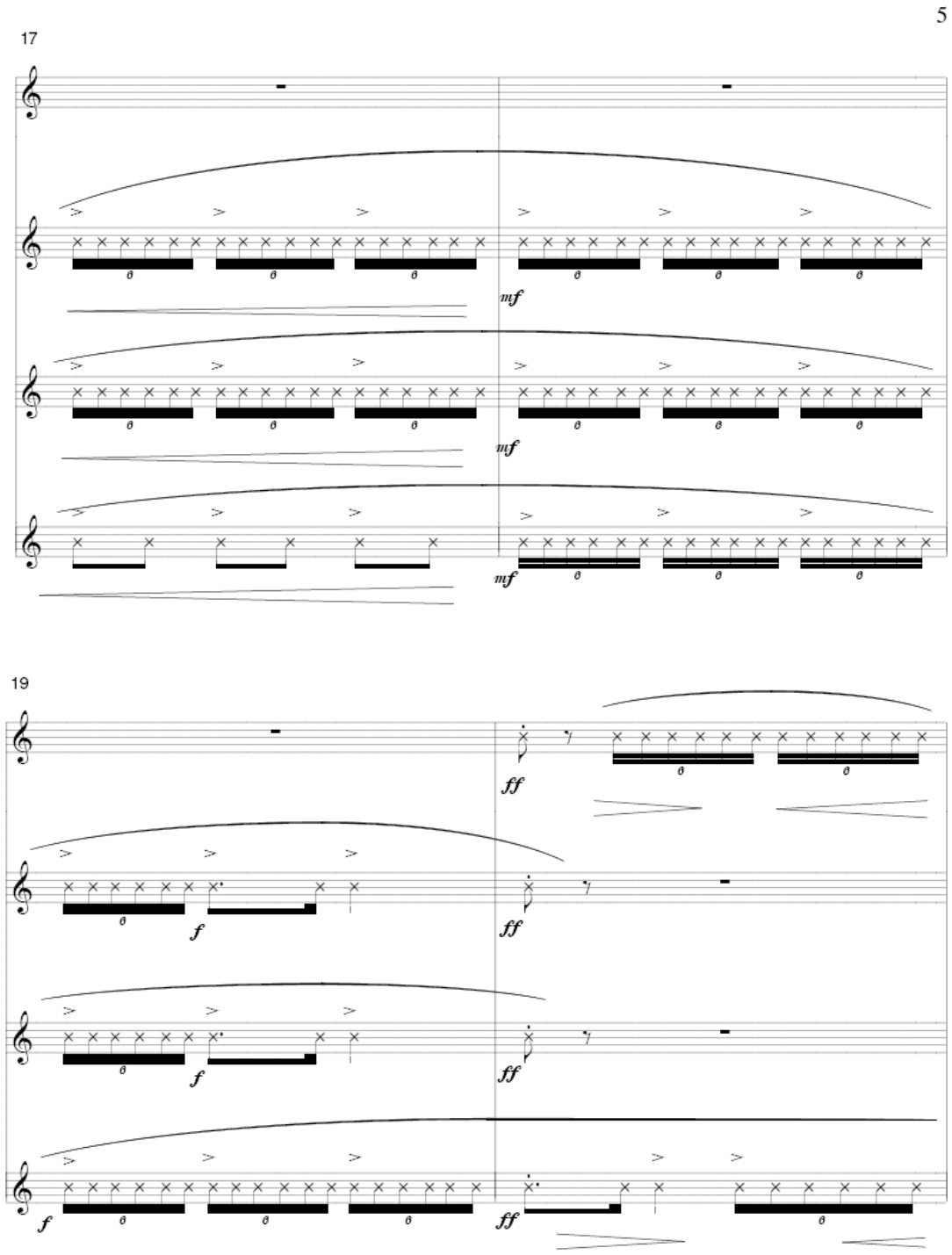
Willian Lentz

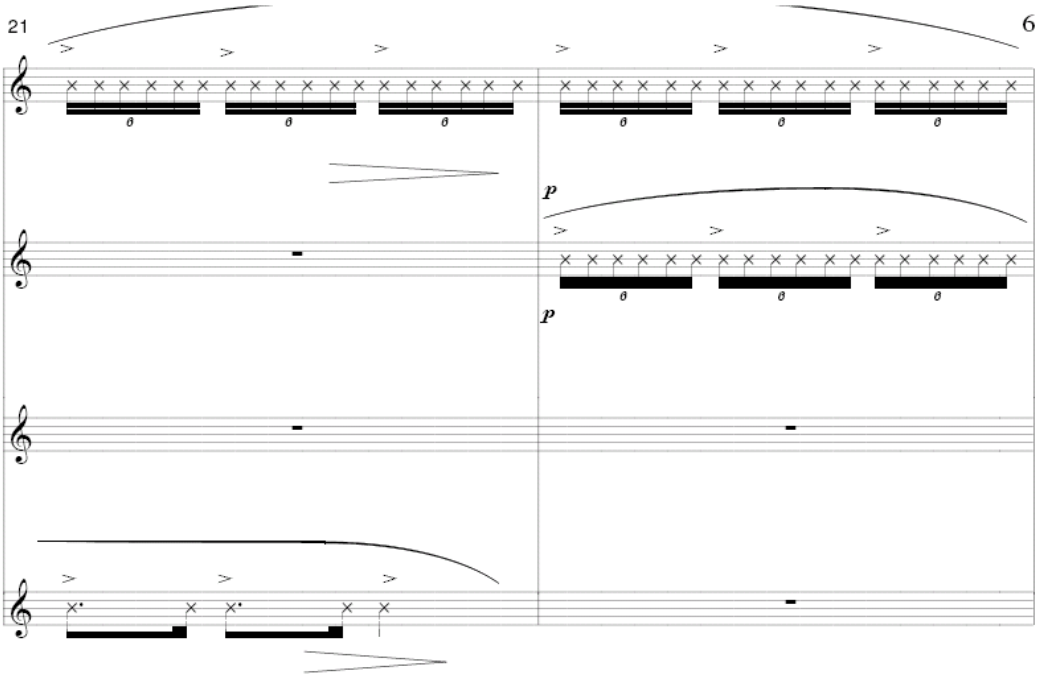


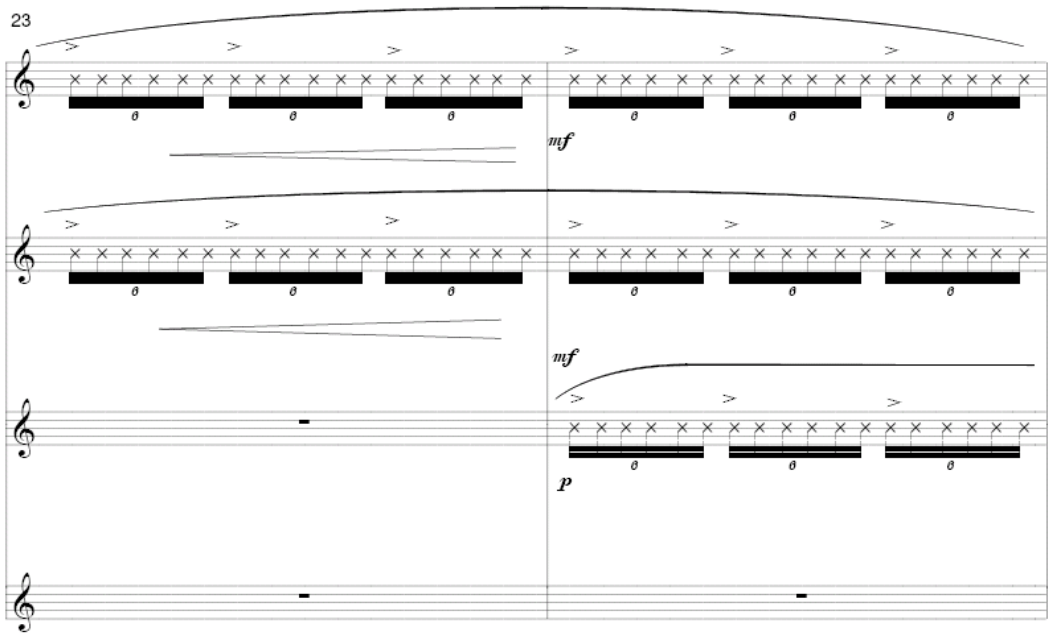

2
5
Aro Grande
mp
7
mf
mf

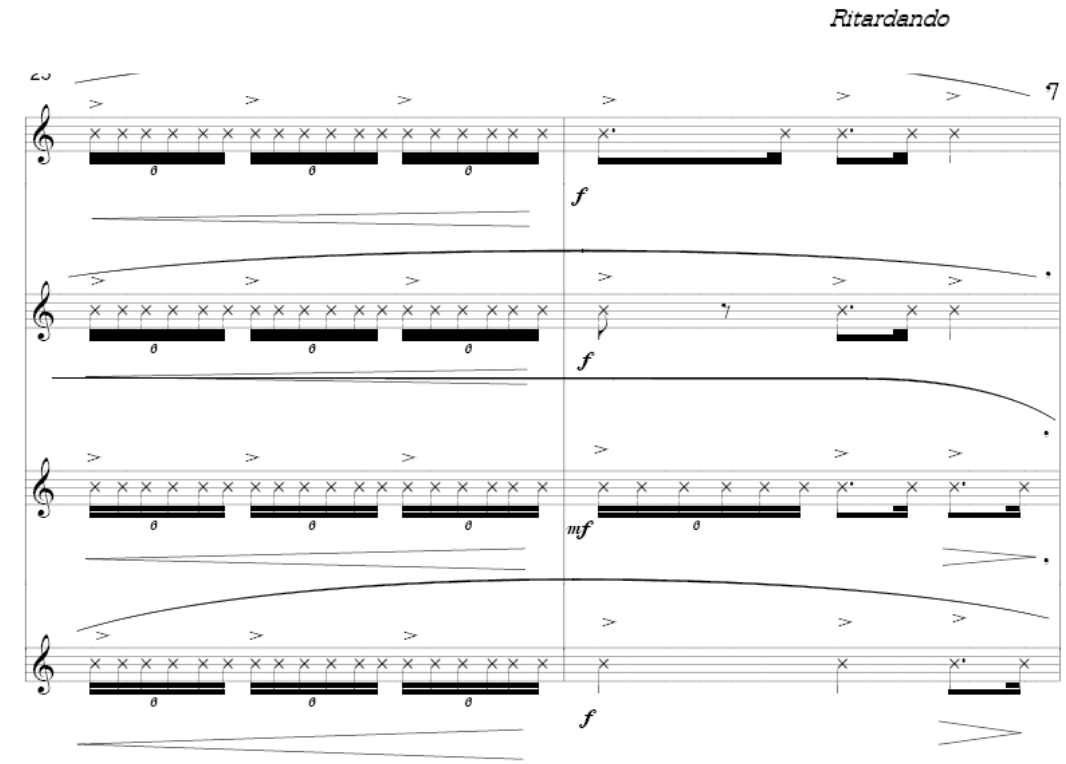

9
3
pp
11
mf
mf
mf
mf

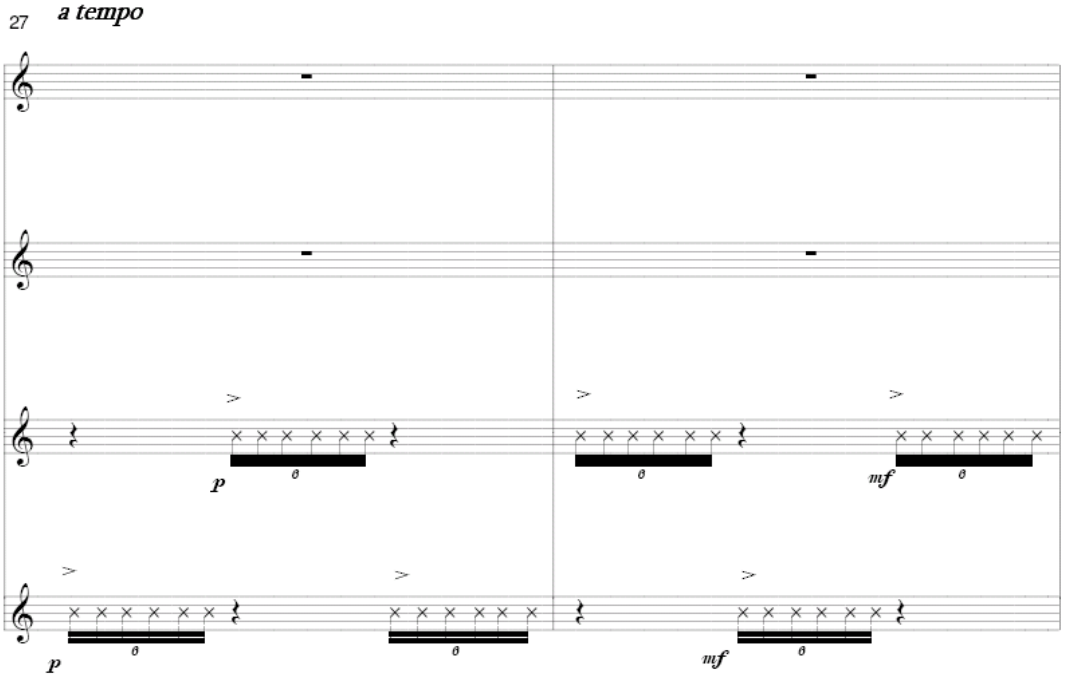

13
f
mf
mf
f
15
f
mp
mf
mp
f
p

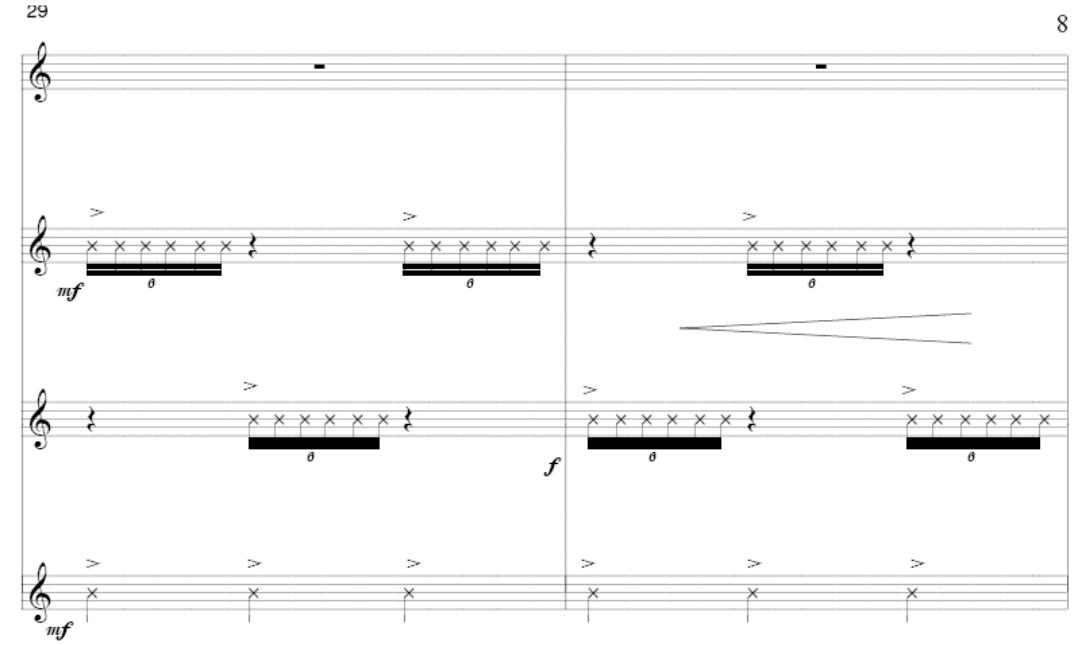

5
17
mf
mf
mf
19
ff
f
ff
f
ff
f
ff

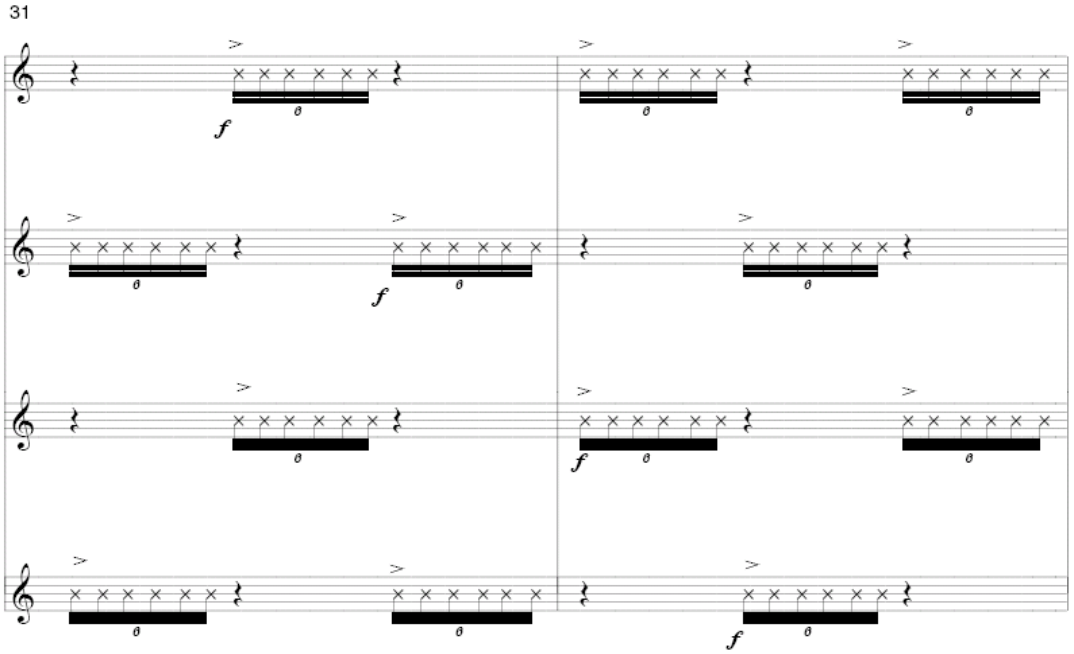

21
6
p
p

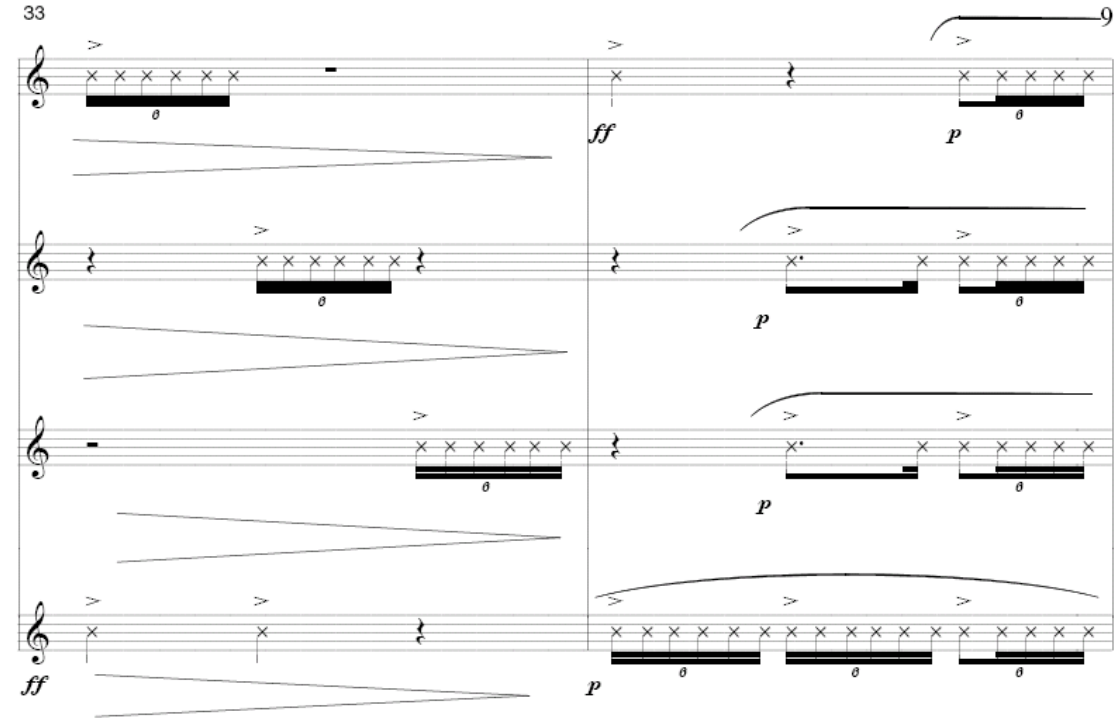

23
mf
mf
p

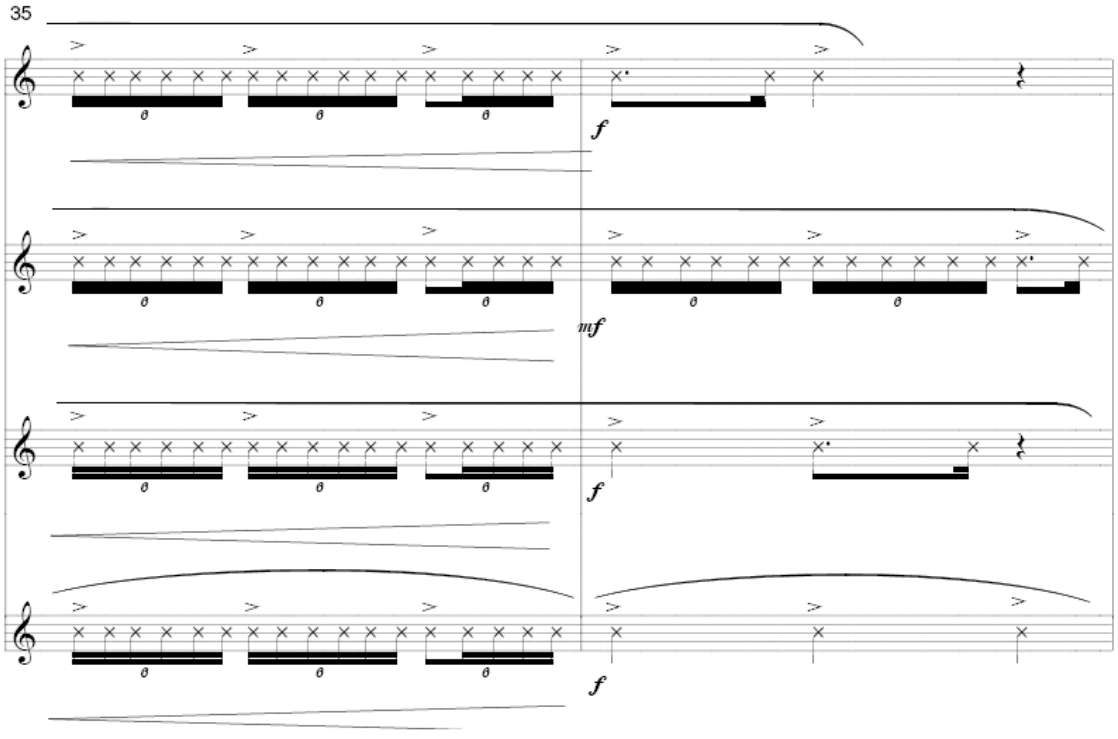

Ritardando
f
f
mf
f

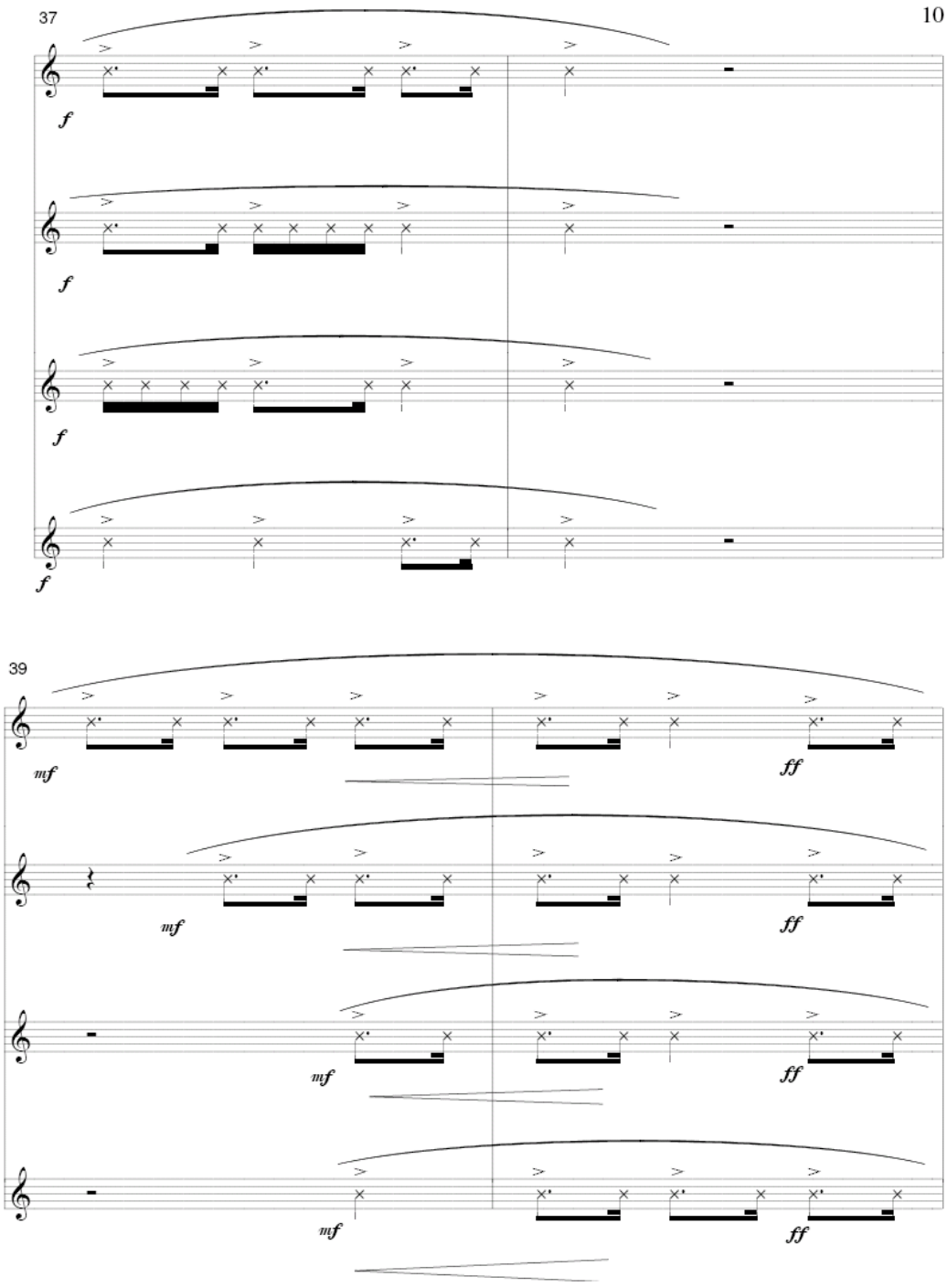

27
a tempo
p
mf
p
mf


29
8
mf
f
mf

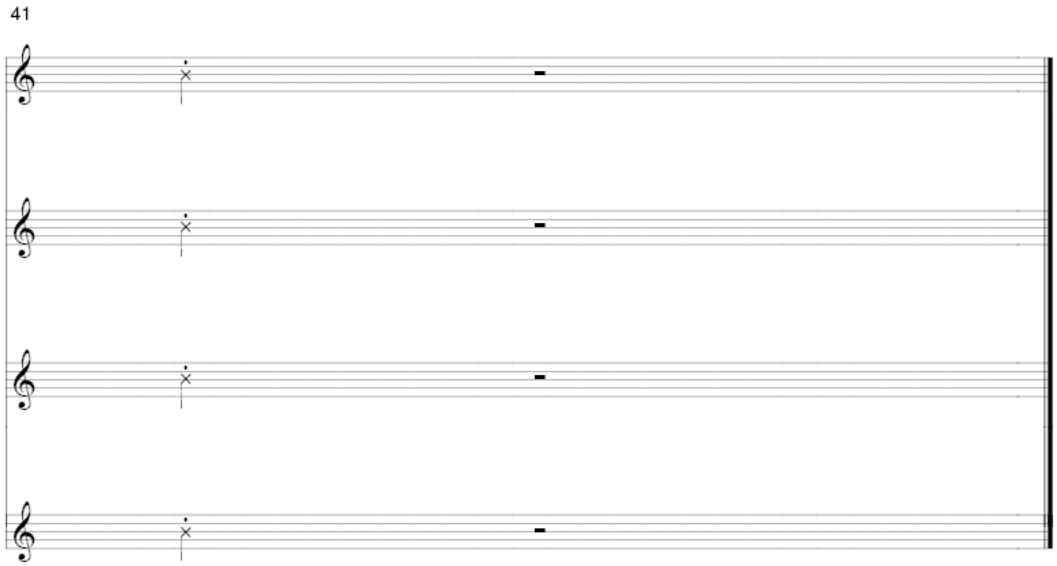

31
f
f
f
f


33
9
ff
p
p
p
ff
p


35
f
mf
f
f


37
10
f
f
f
f
39
mf
ff
mf
ff
mf
ff
mf
ff

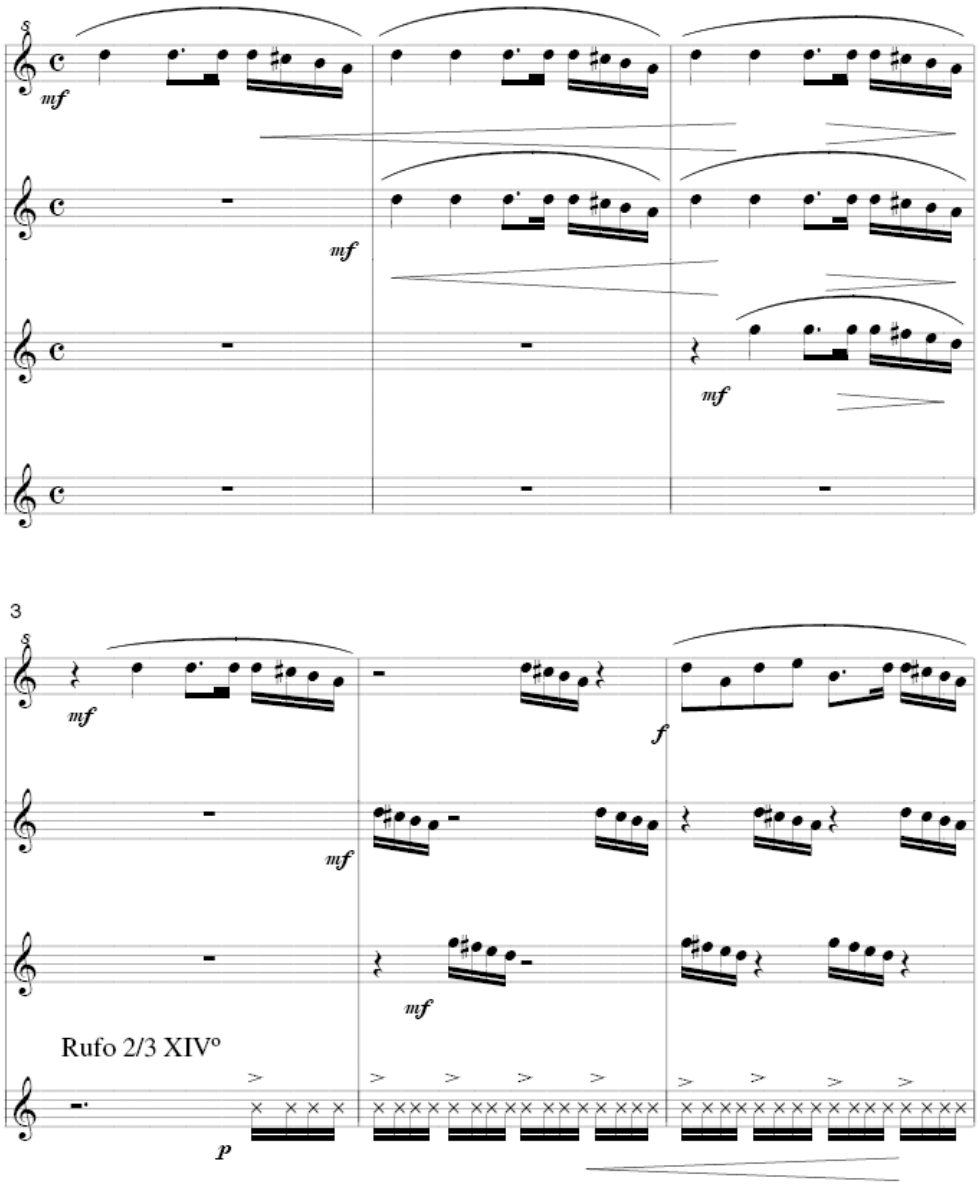
11

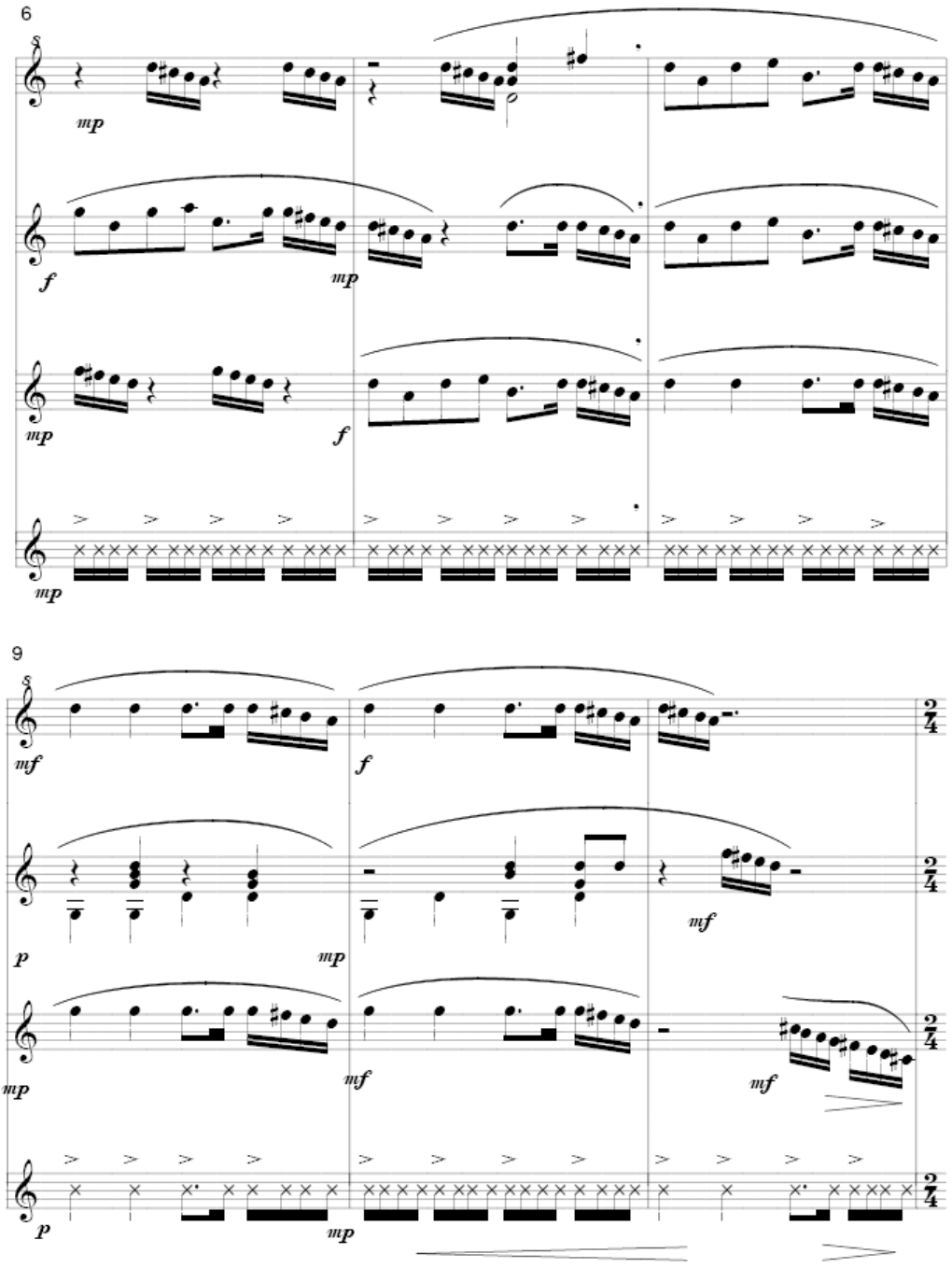


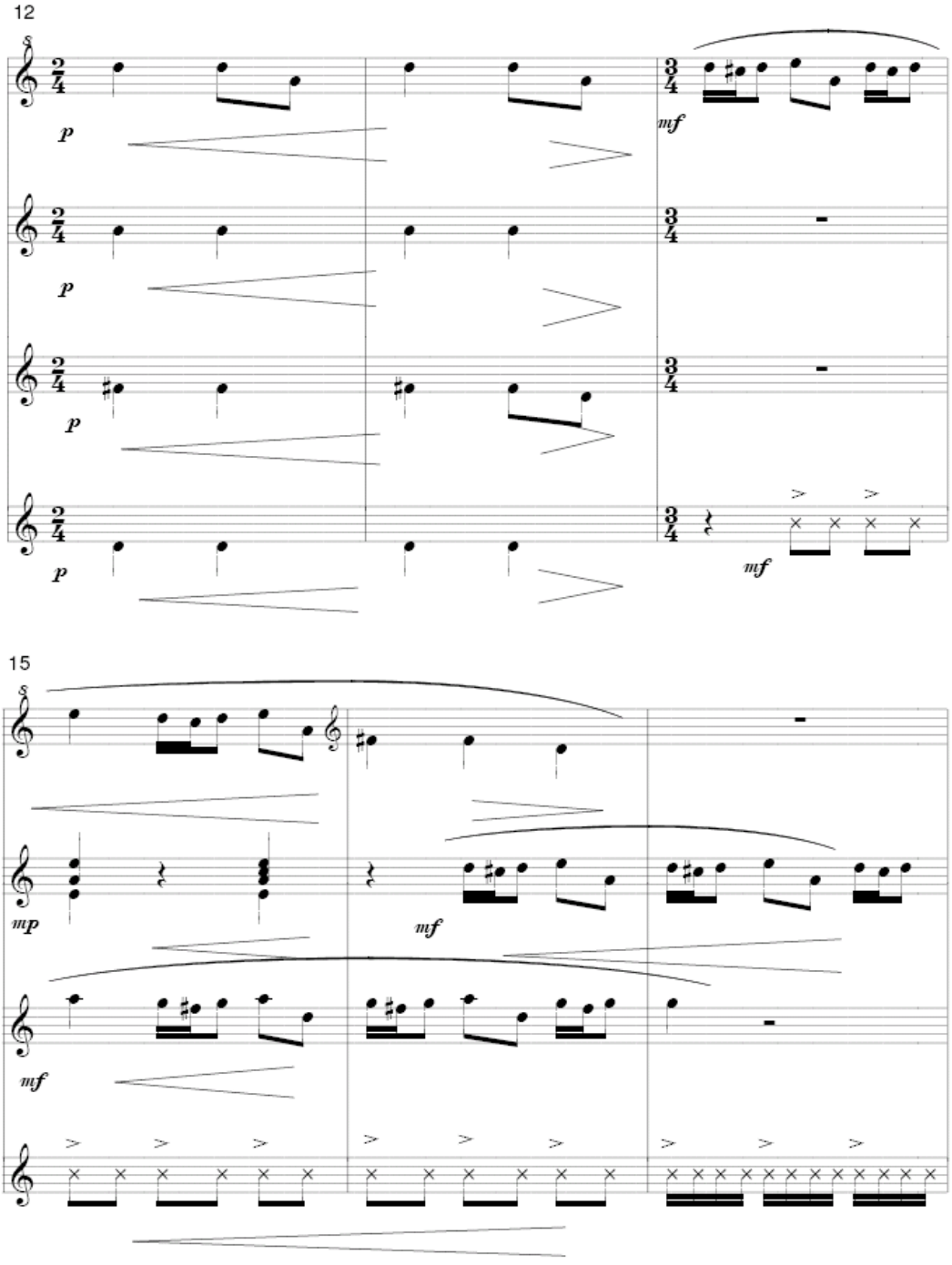
Tema

Allegretto

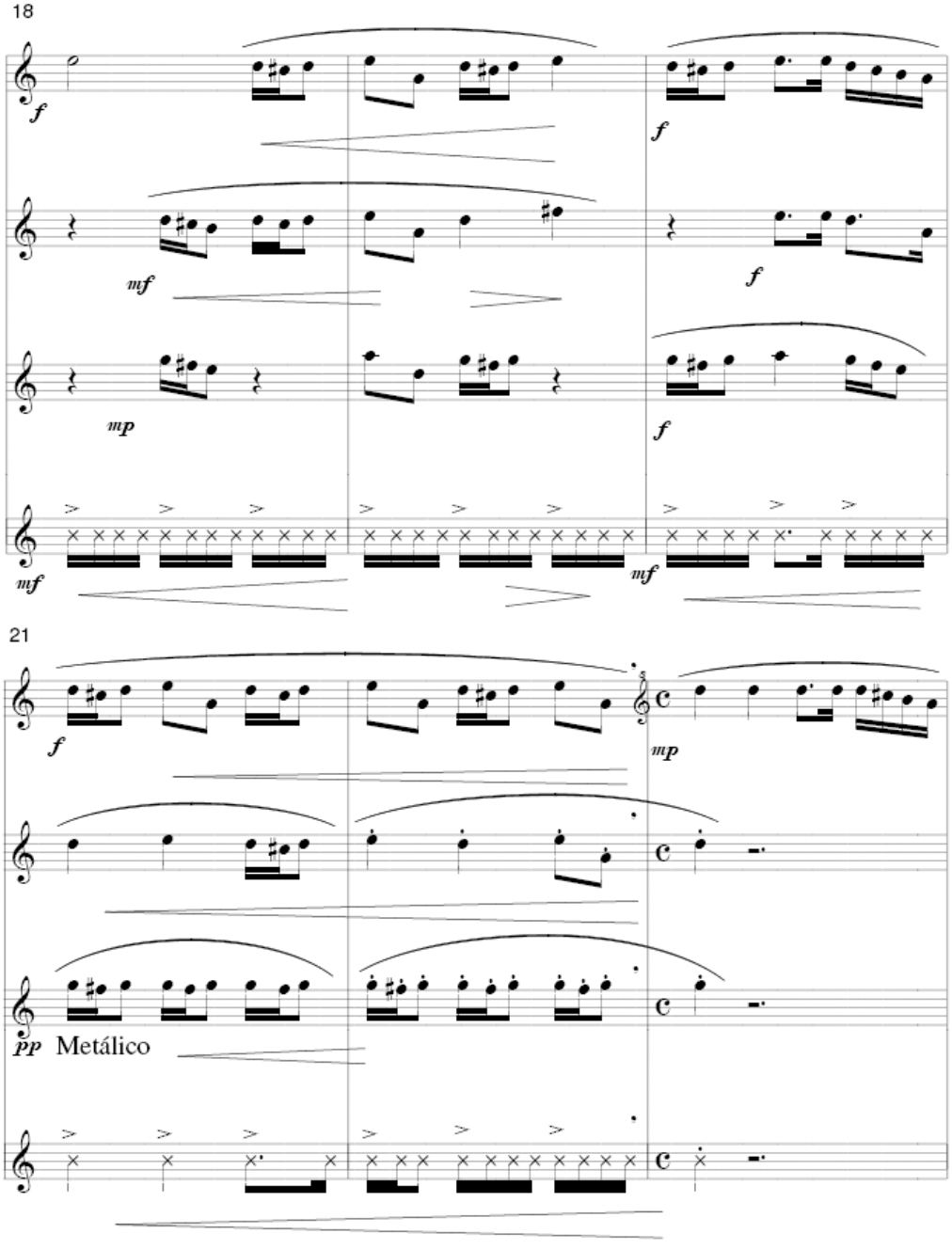
Willian Lentz

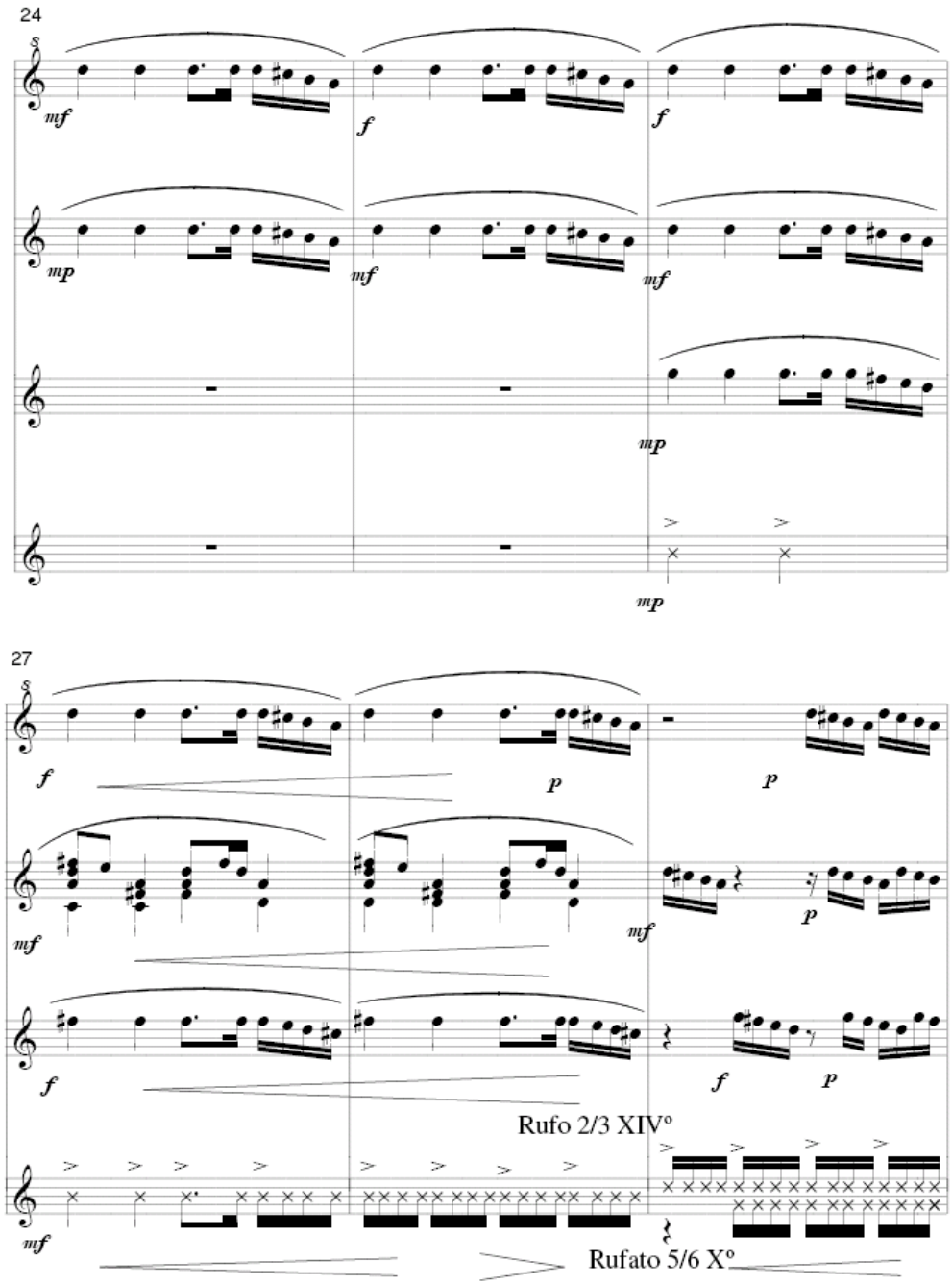


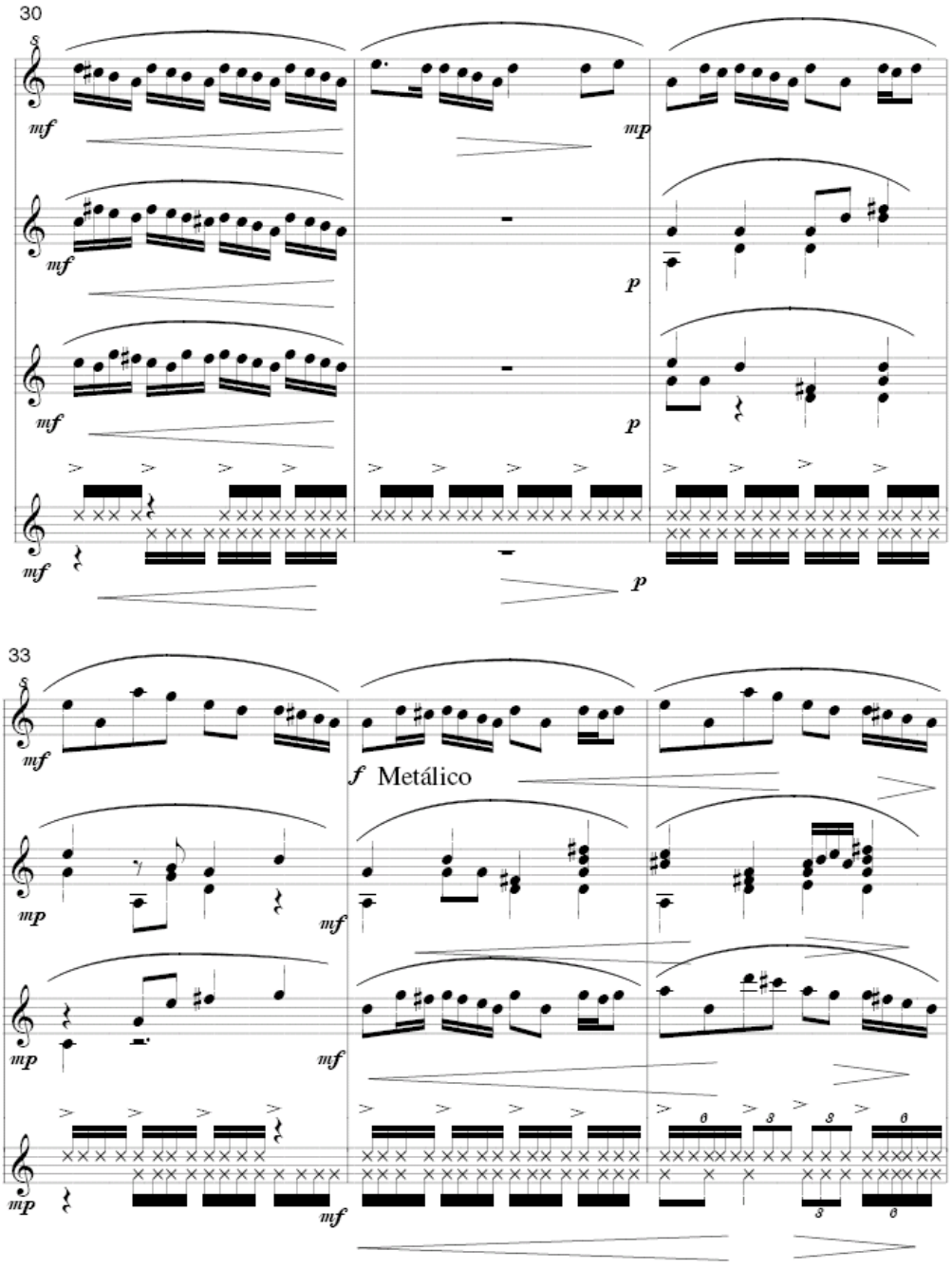

6
mp
f
mp
mp
f
mp
9
mf
f
p
mp
mf
mp
mf
mf
p
mp

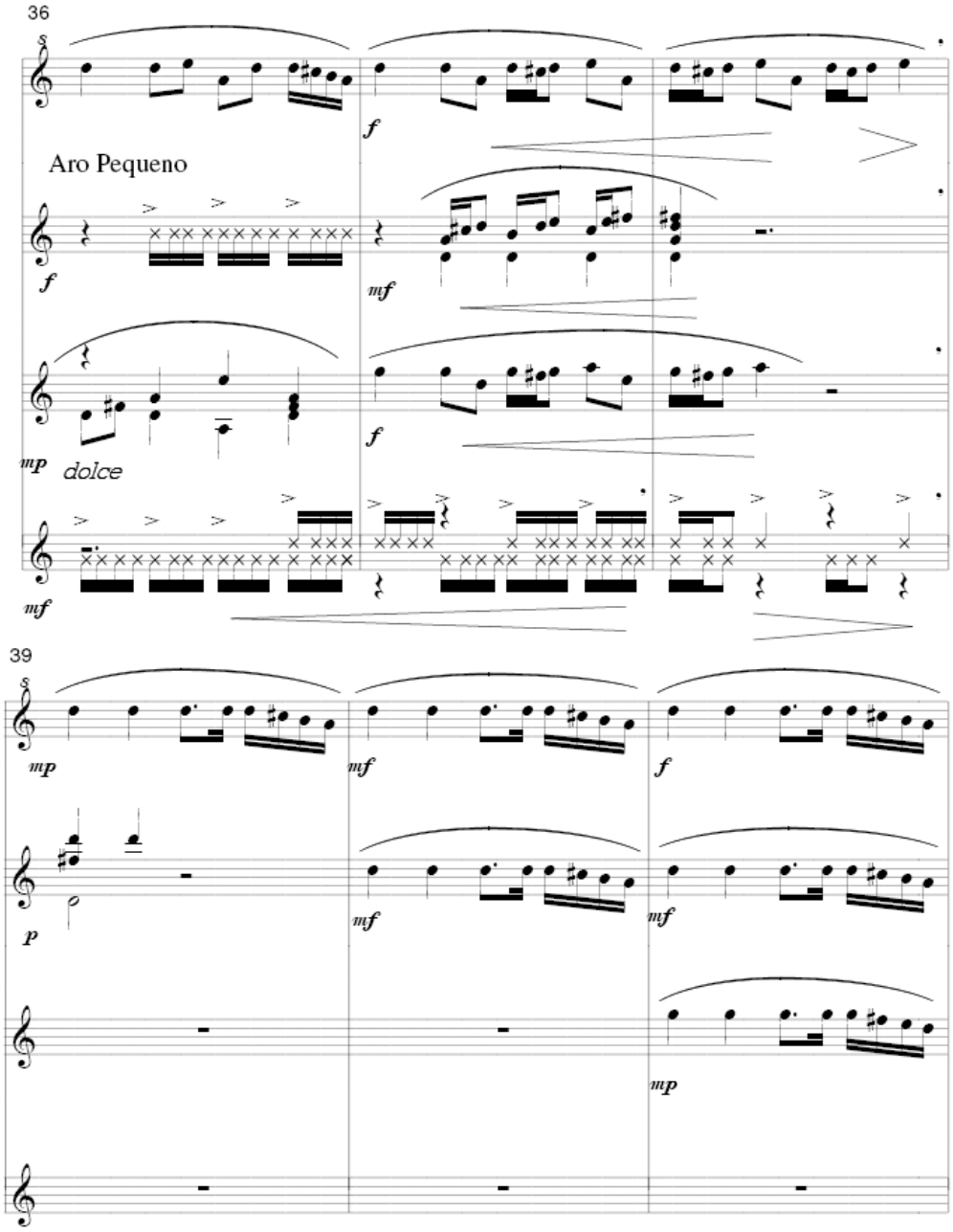

12
15
p
mf
mp

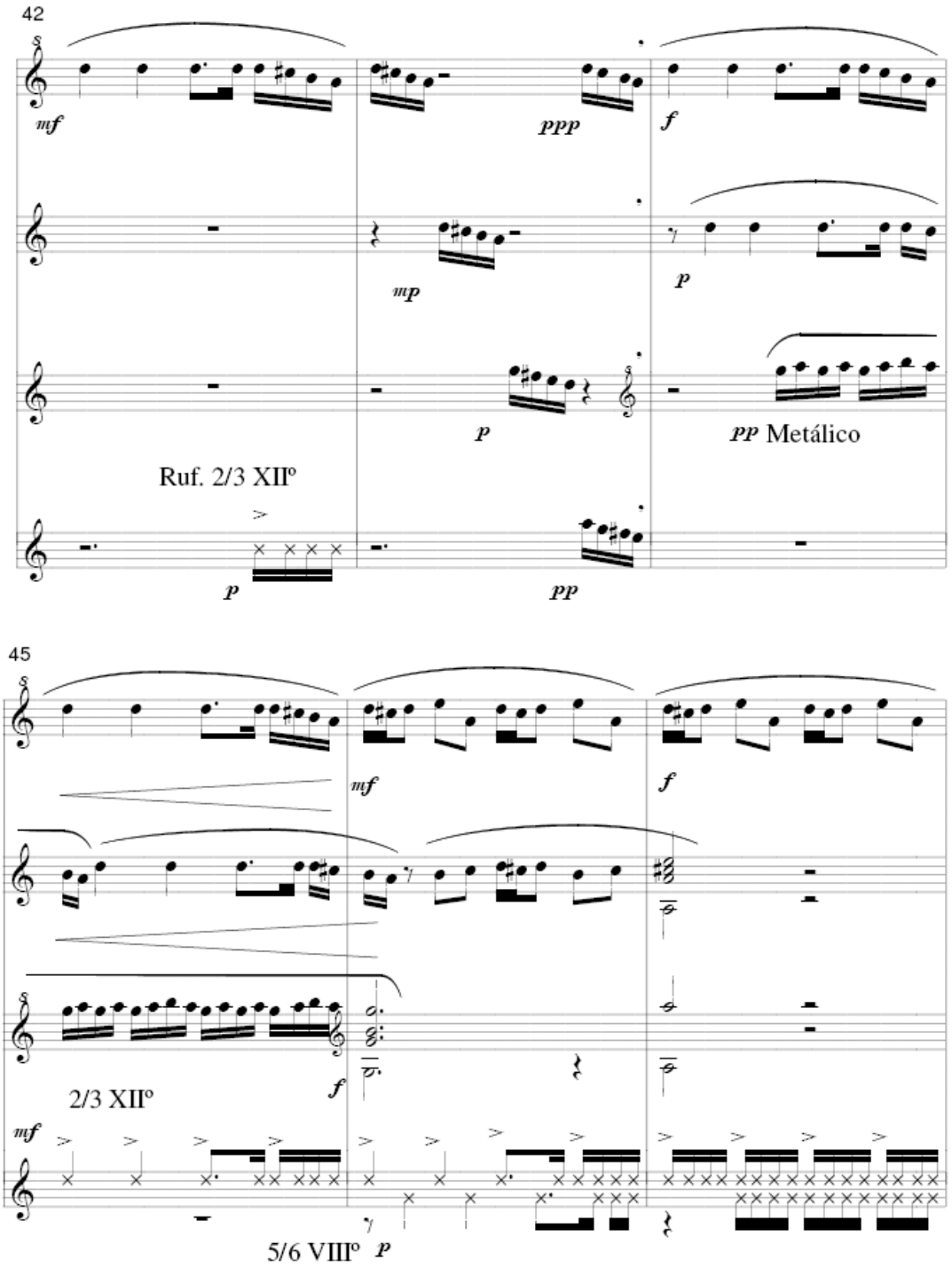
4

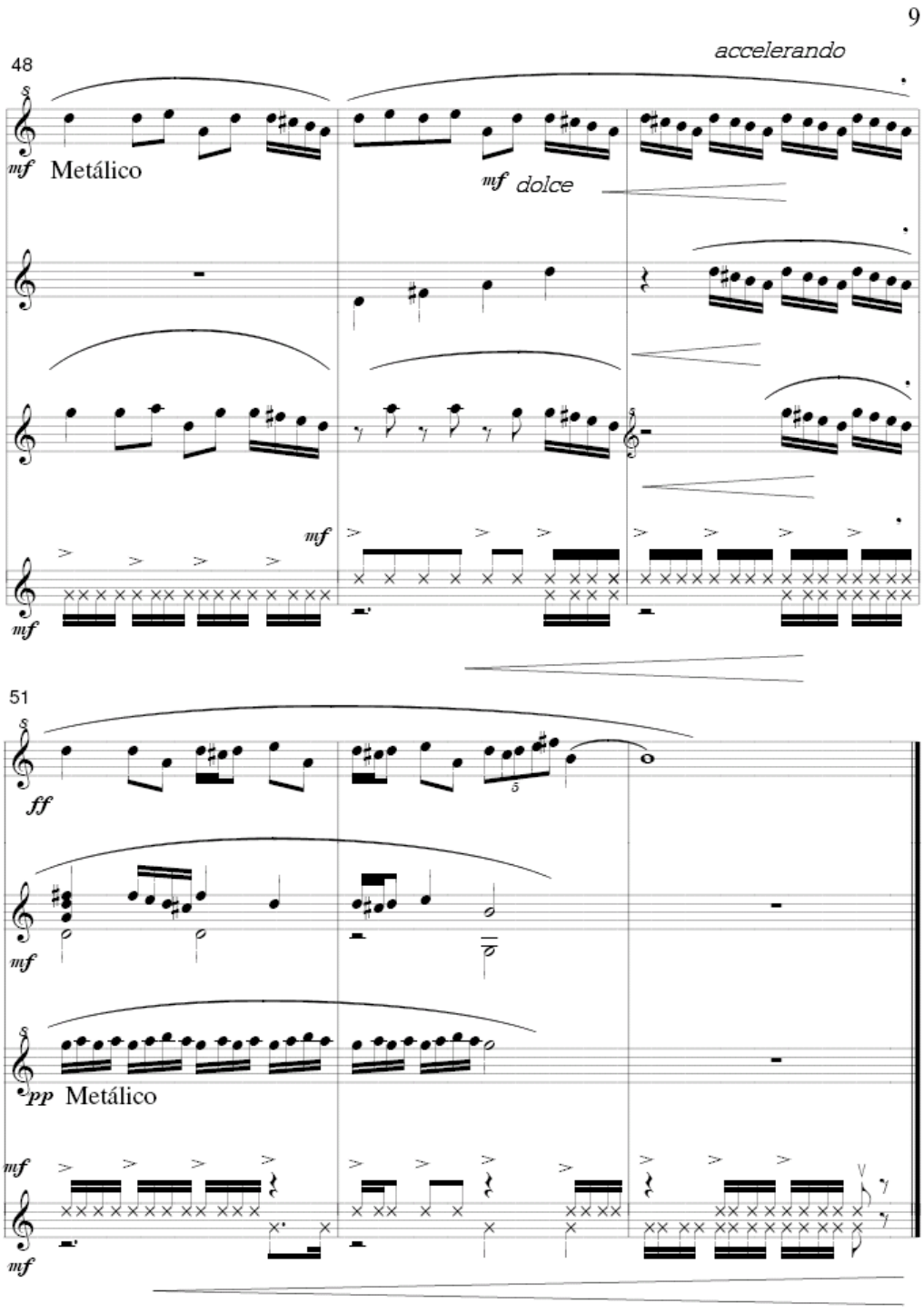



24
mf
f
f
mp
mf
mf
mp
mp
27
f
p
p
mf
mf
p
f
f
p
Rufo 2/3 XIVº
mf
Rufato 5/6 Xº


30
mf
mp
p
33
f Metálico


36
Aro Pequeno
f
mf
mp
dolce
39
p

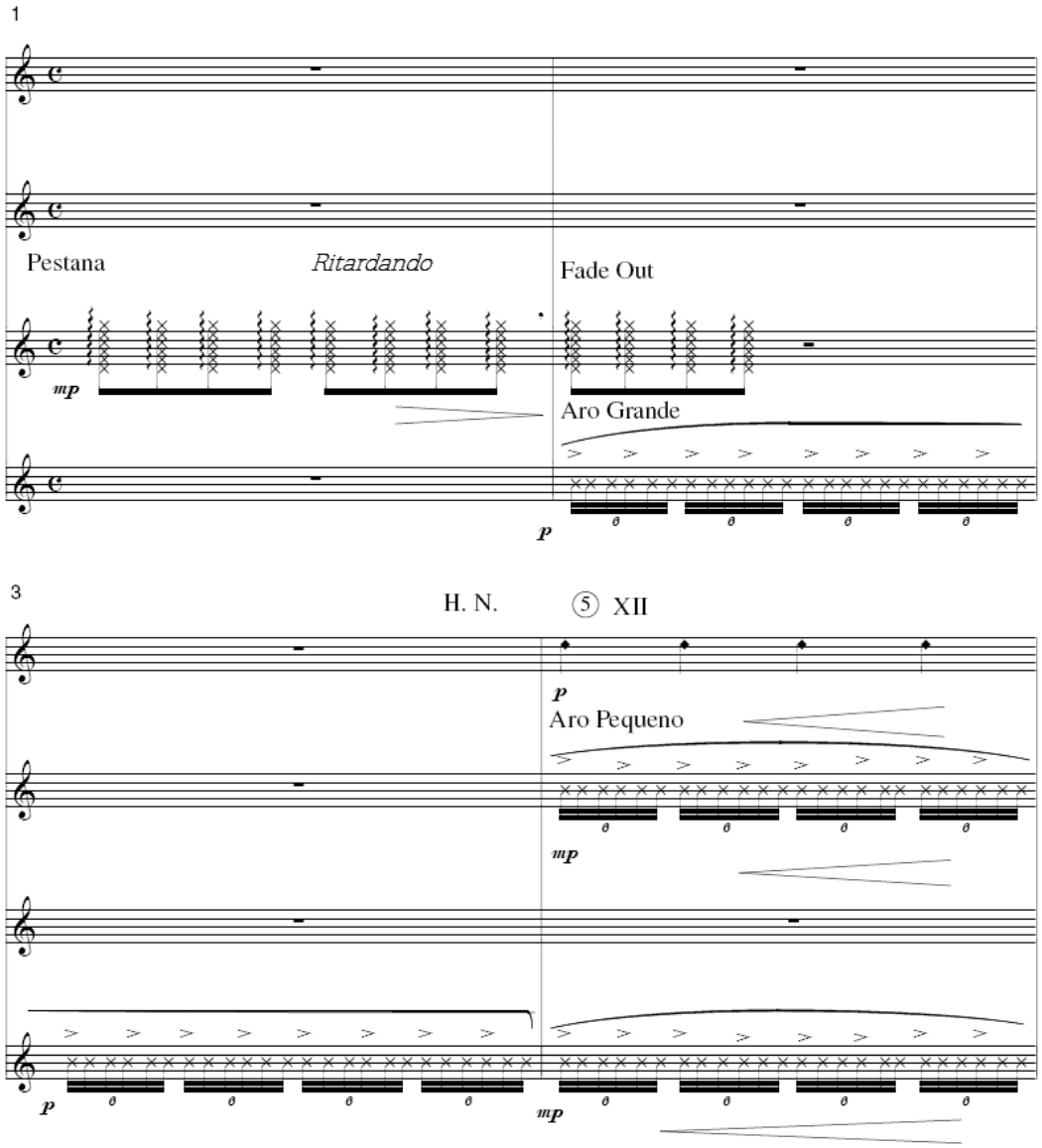

42
mf
ppp
f
mp
p
p
pp Metálico
Ruf. 2/3 XIIº
p
pp
45
mf
f
2/3 XIIº
f
mf
5/6 VIIIº
p

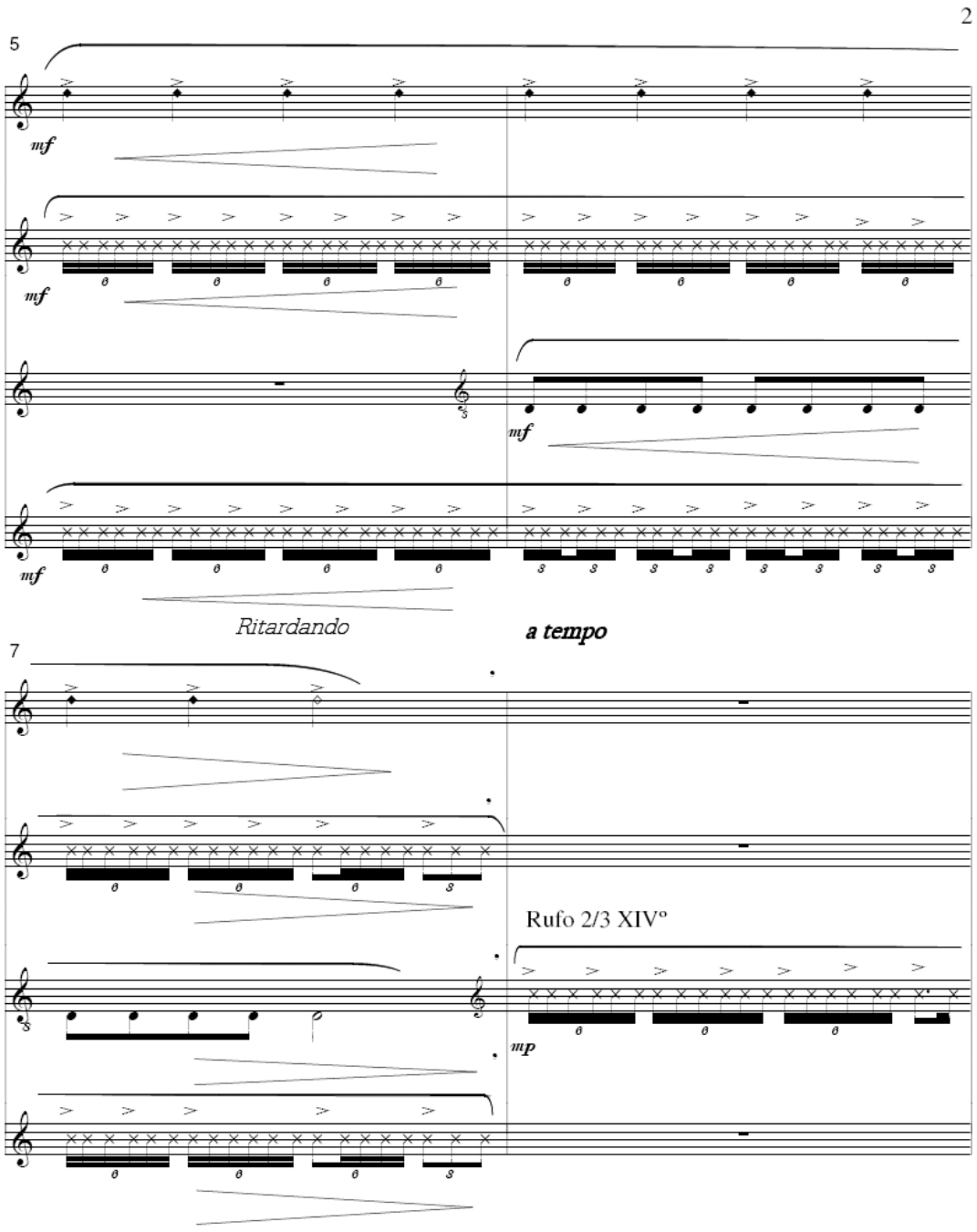

9
accelerando
48
mf Metálico
mf dolce
mf
mf
51
ff
mf
pp Metálico
mf
mf

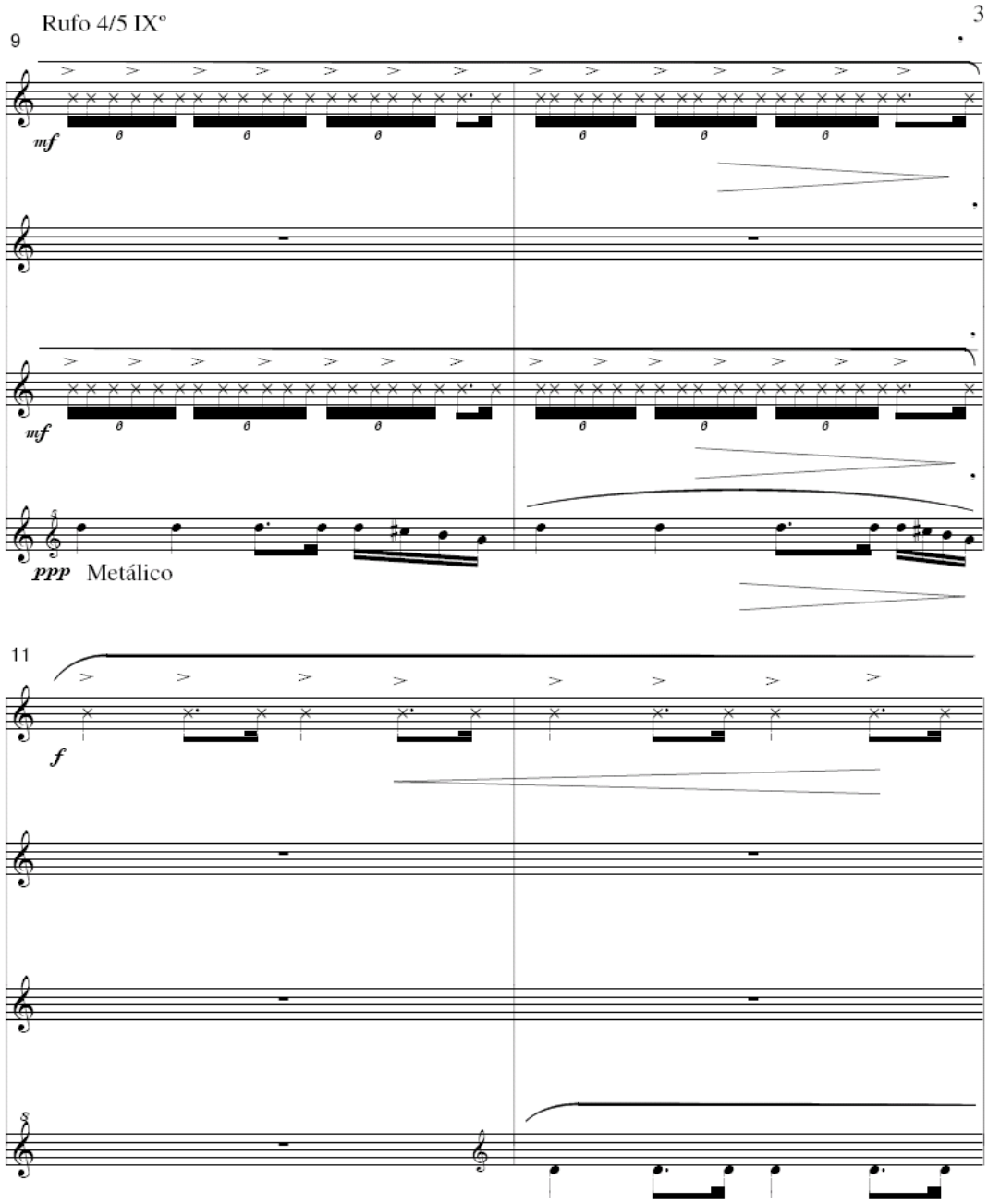
III Formando Soldados para a Cerimônia

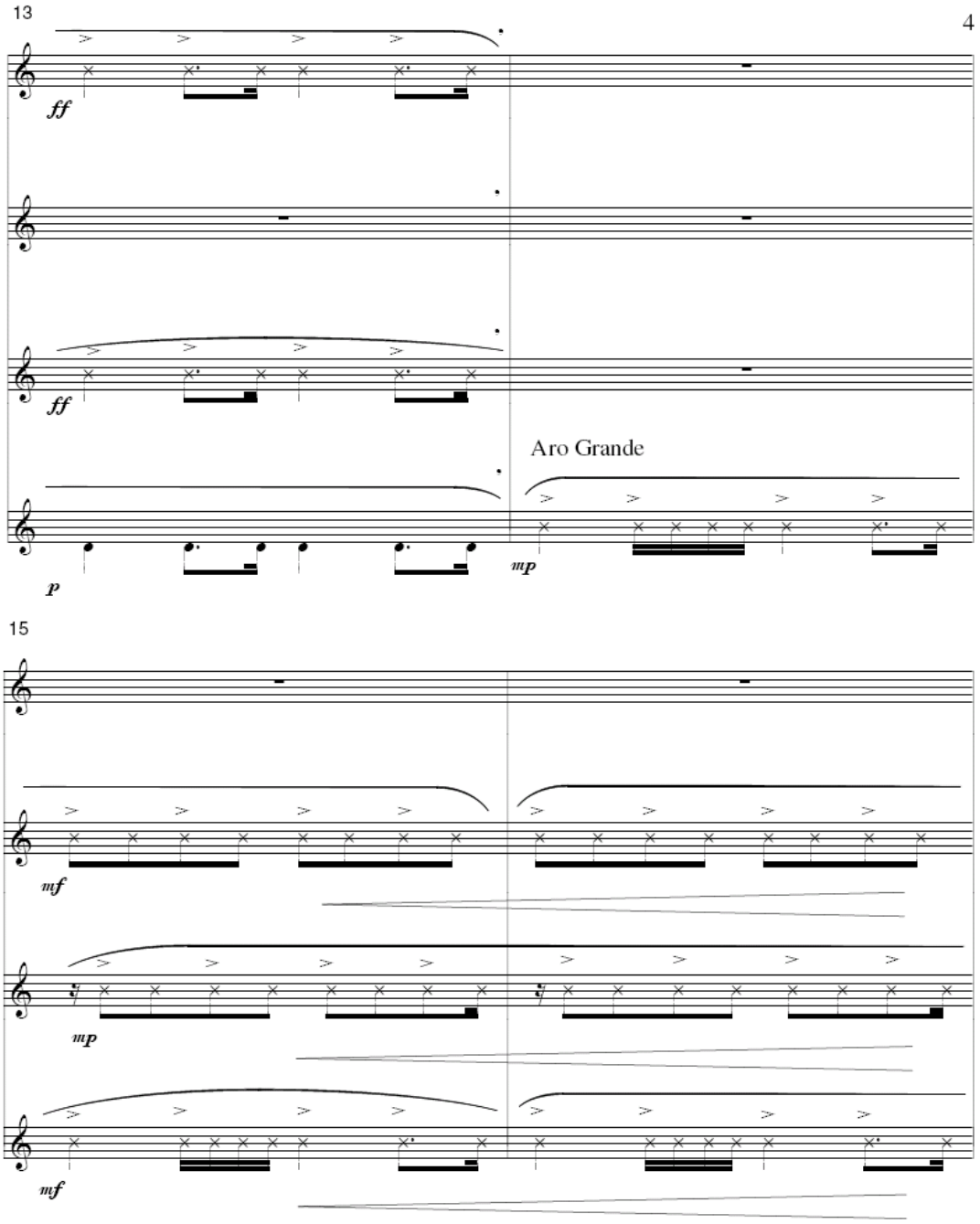
Moderato

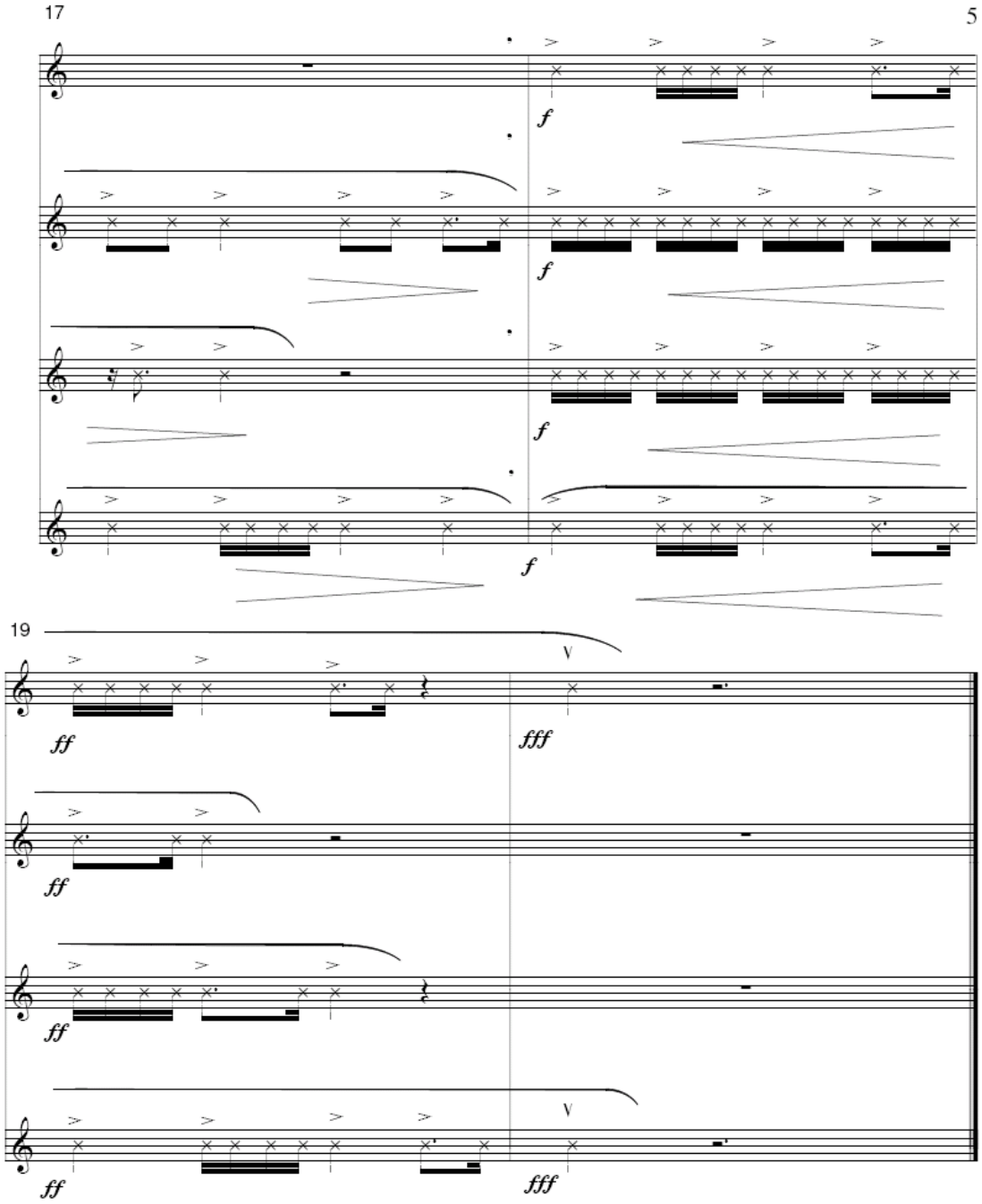
Willian Lentz




2
5
mf
mf
mf
mf
Ritardando
a tempo
7
Rufo 2/3 XIVº
mp


9
Rufo 4/5 IXº
3
mf
mf
ppp
Metálico
11
f

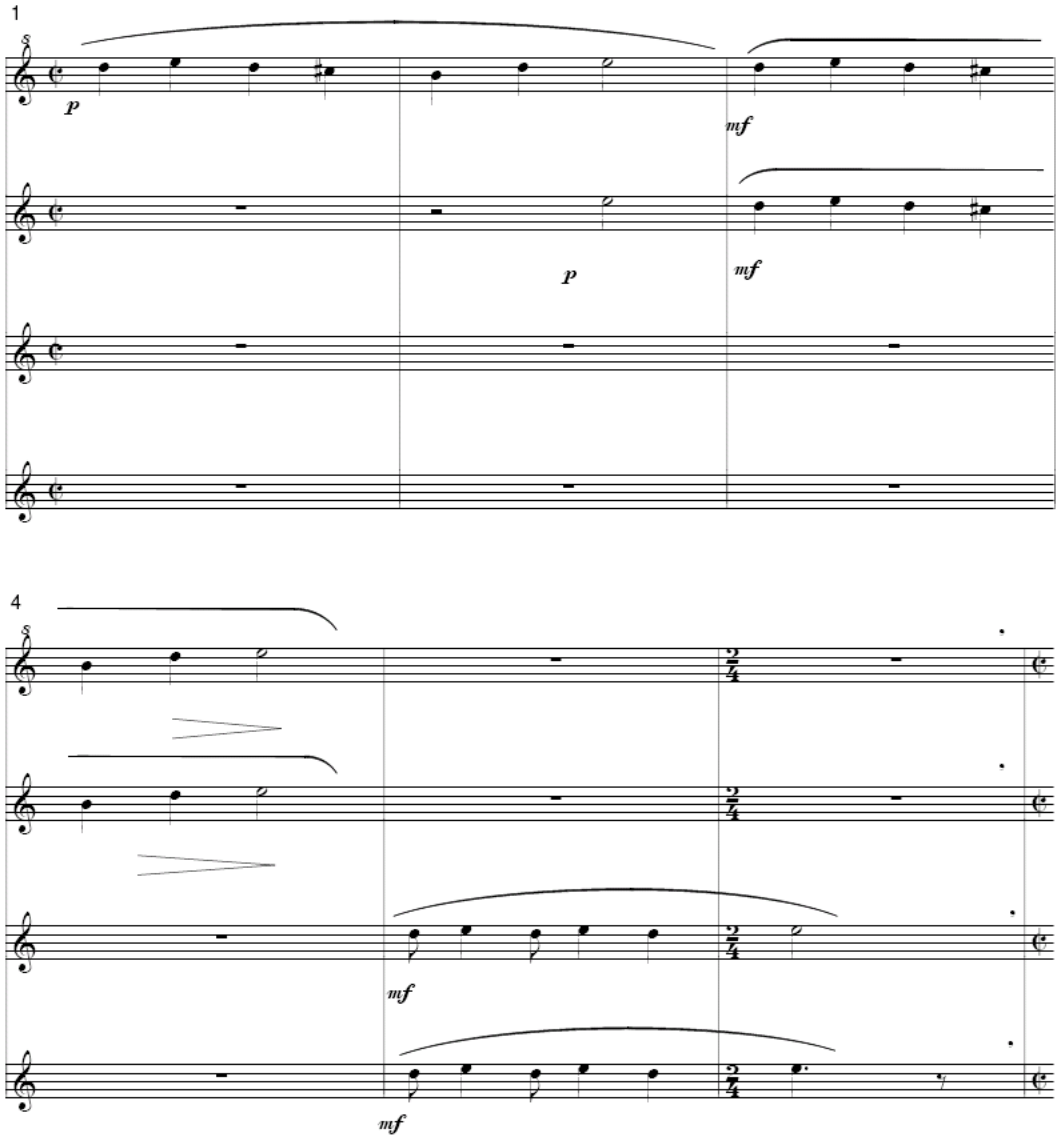

13
4
ff
ff
Aro Grande
p
mp
15
mf
mp
mf

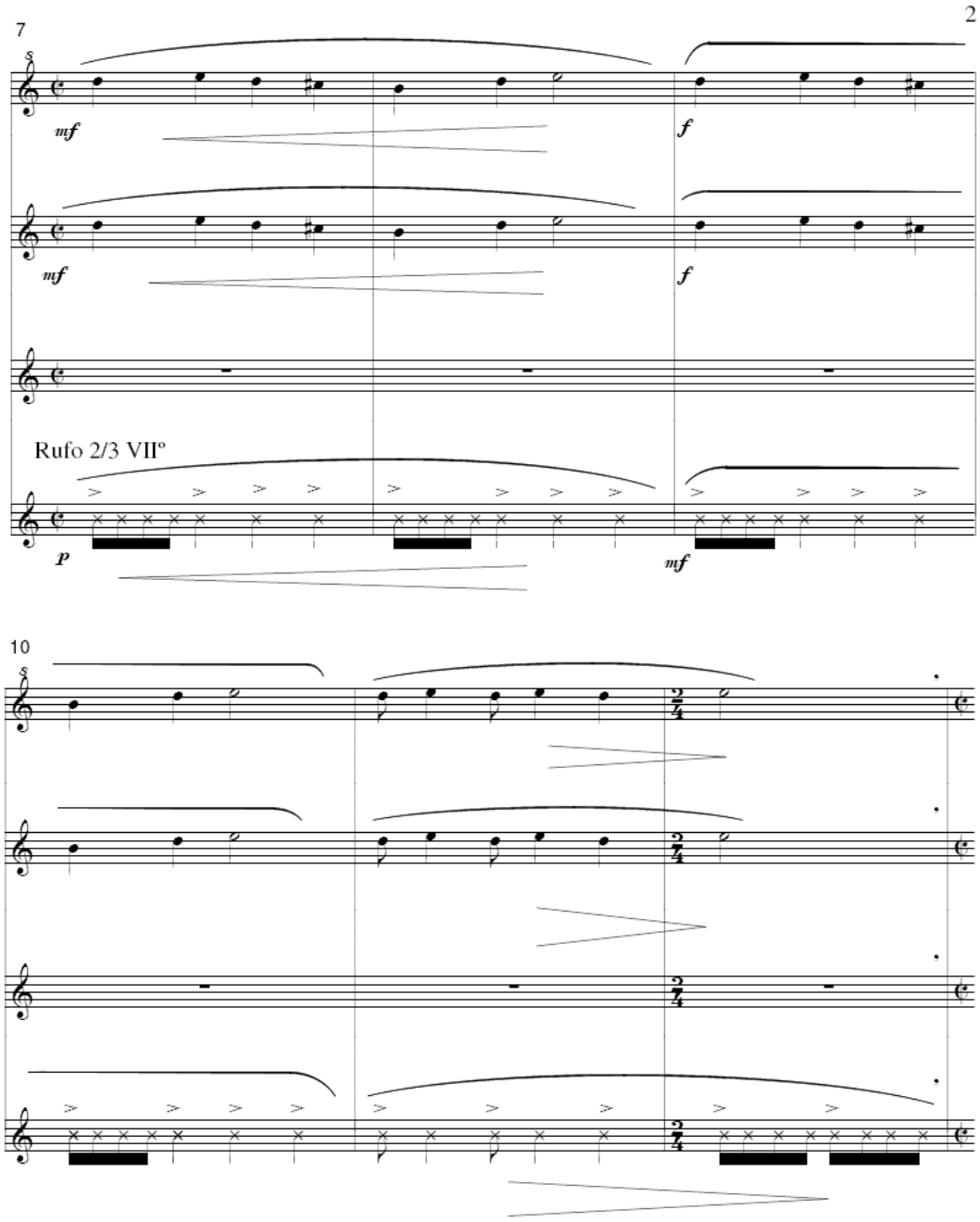

17
5
f
f
f
f
19
V
ff
fff
ff
ff
V
ff
fff

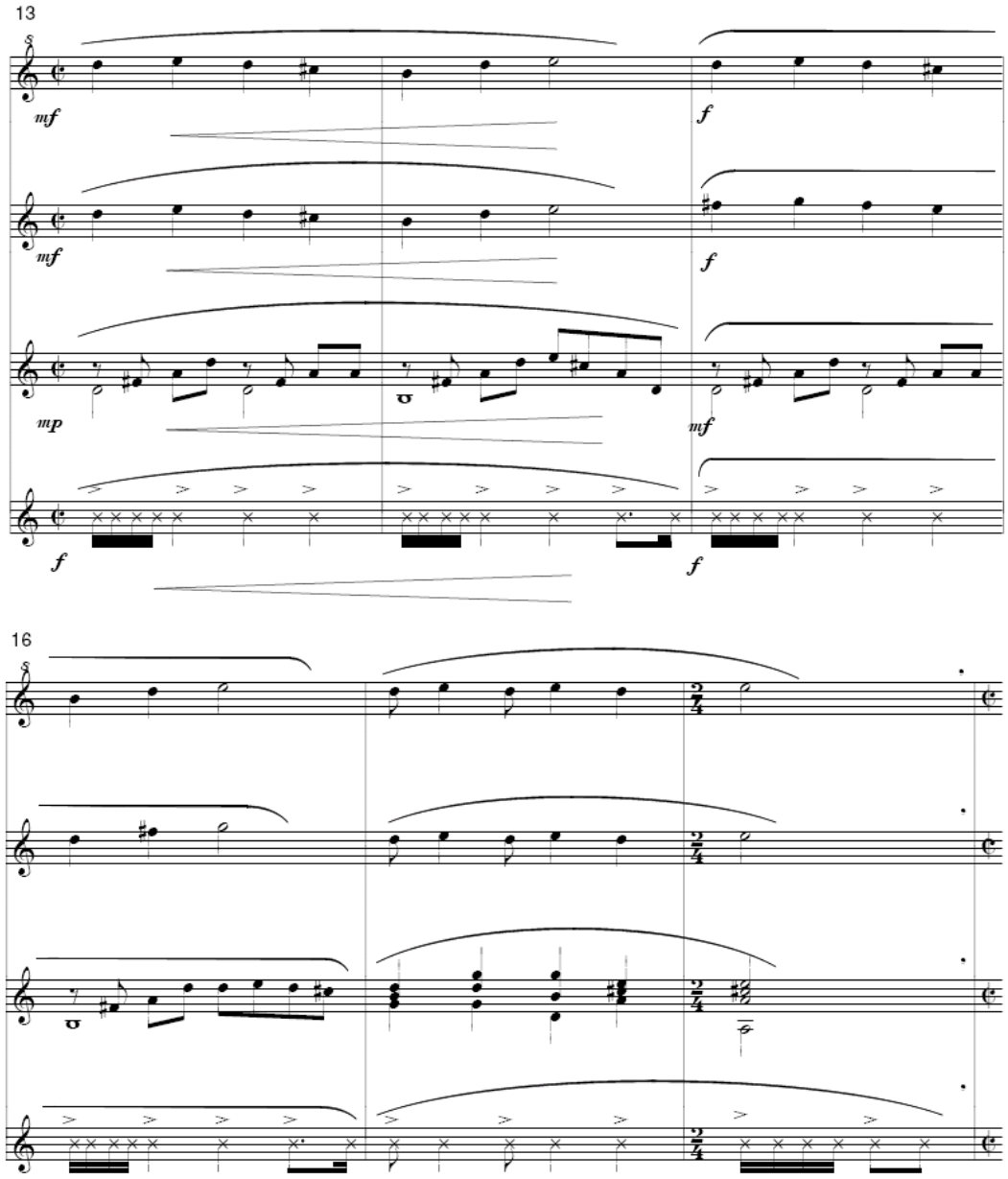
IV Bebe o Capitão

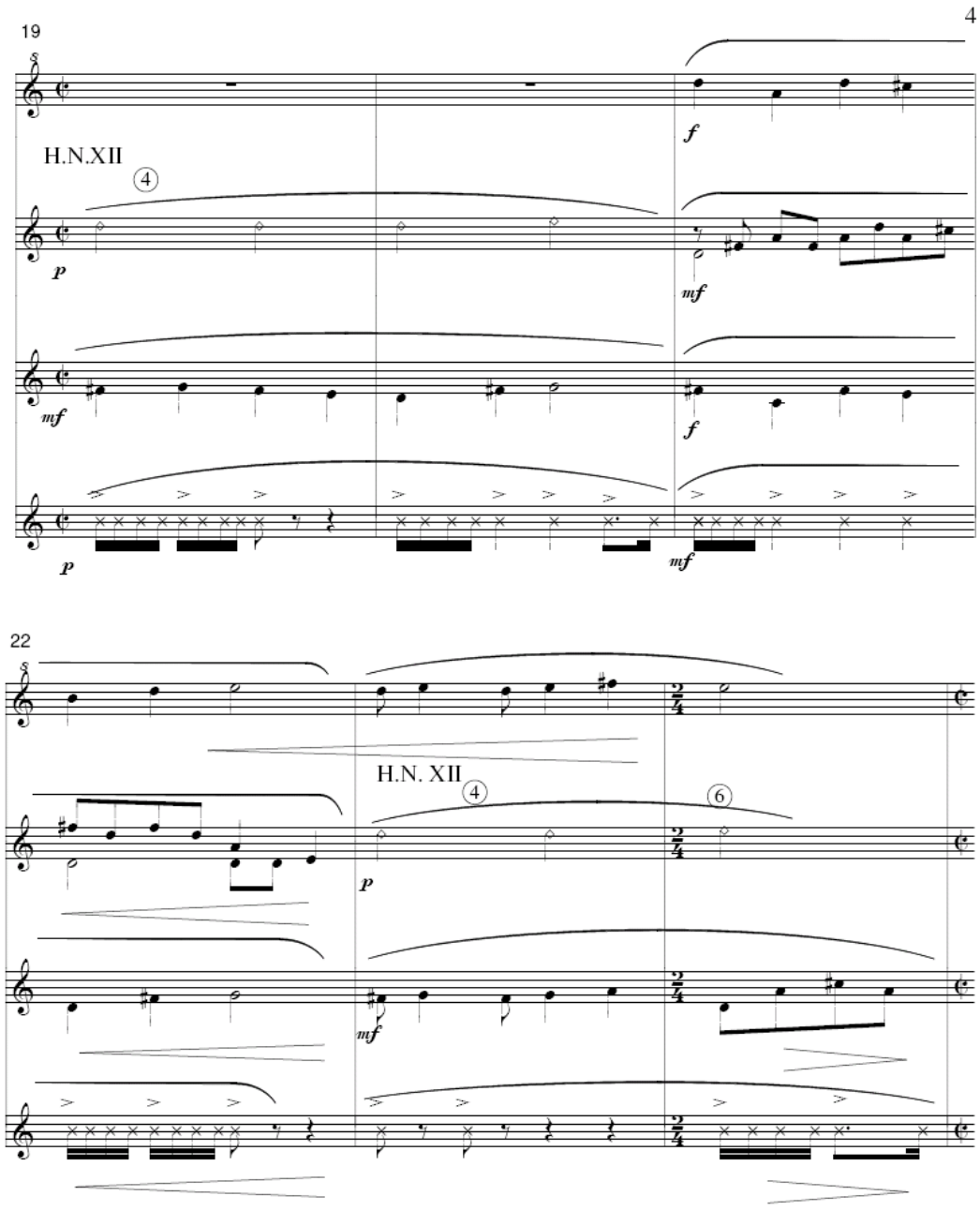
Allegretto

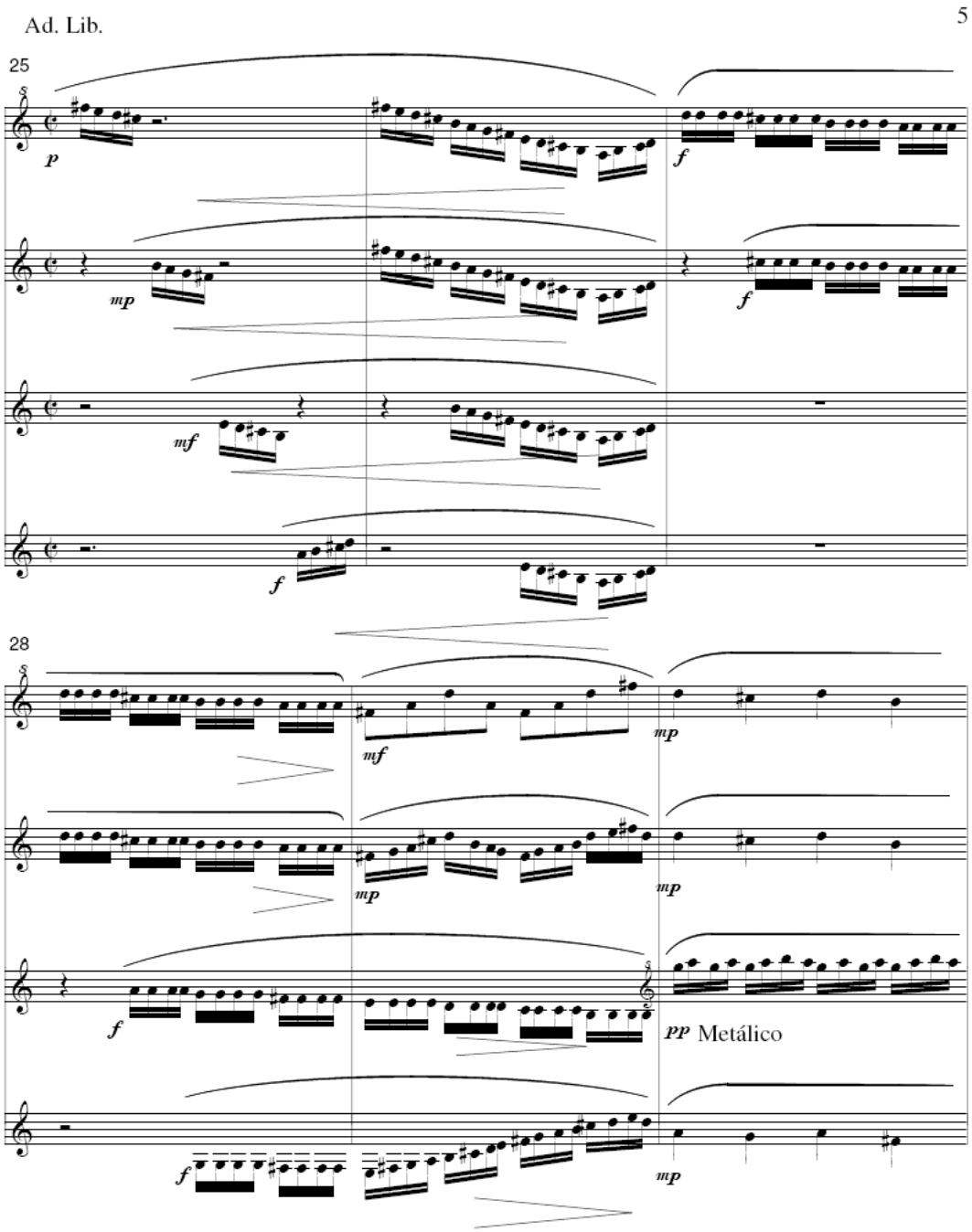
Willian Lentz

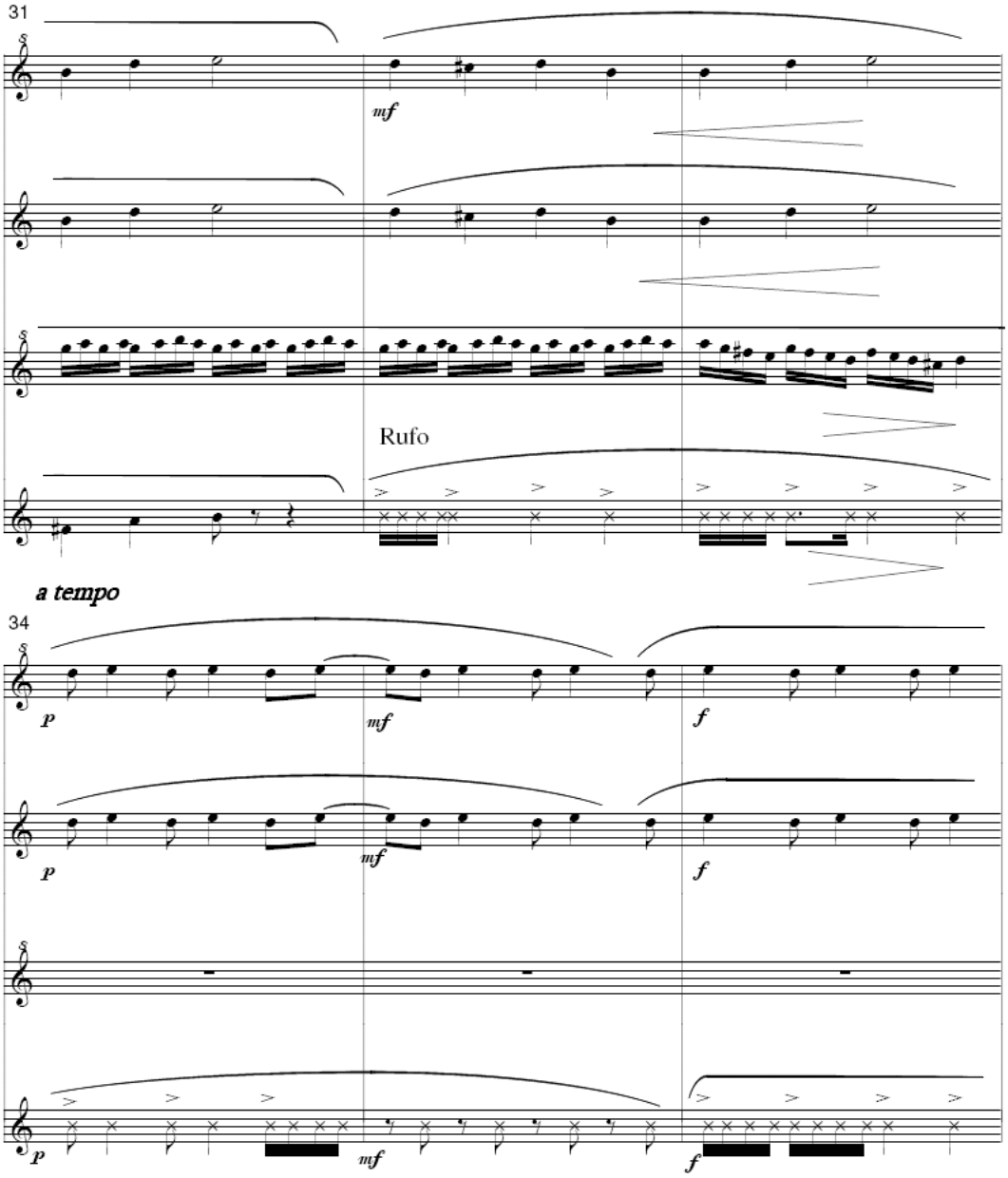


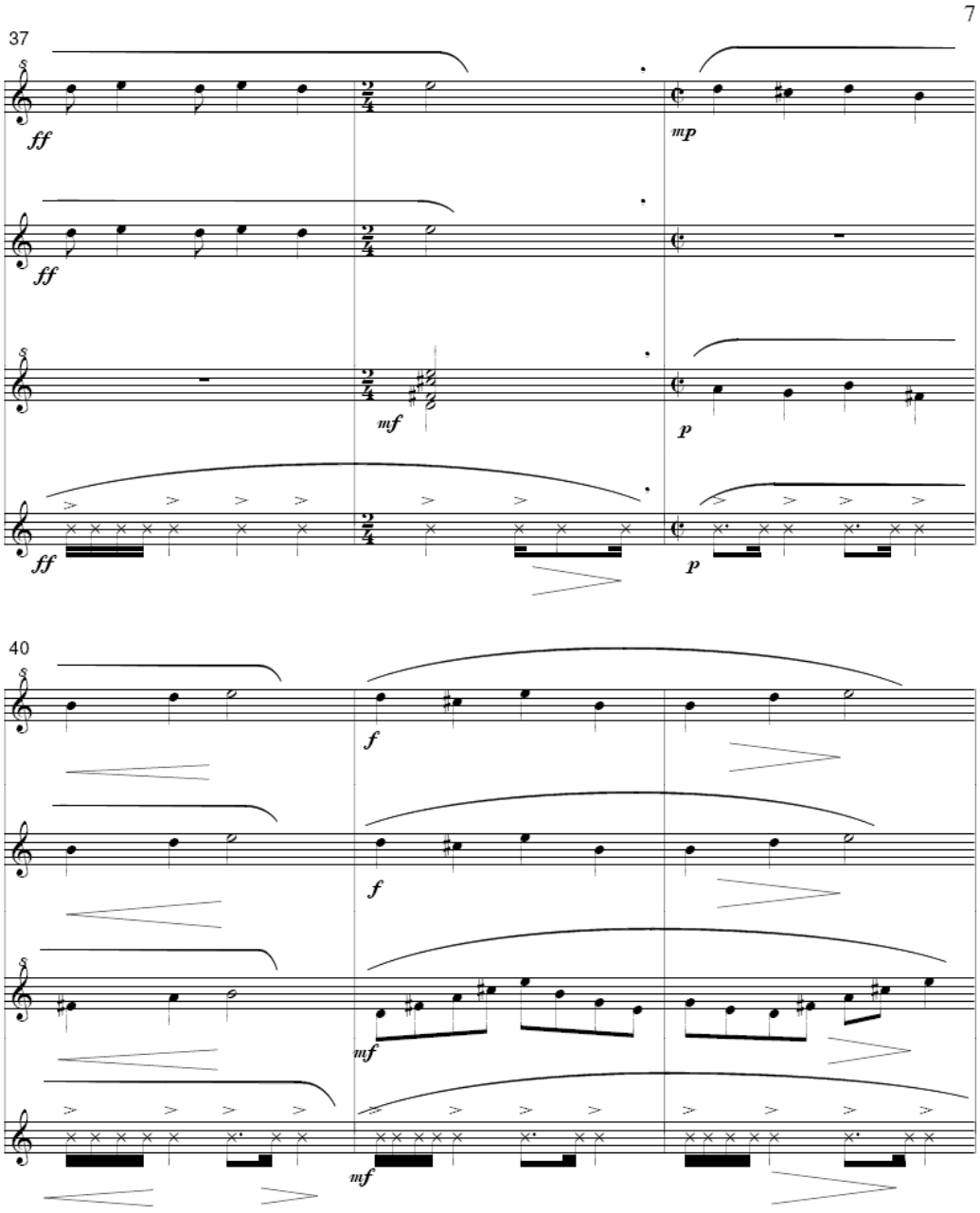

2
7
mf
f
mf
f
Rufo 2/3 VII°
p
mf
10

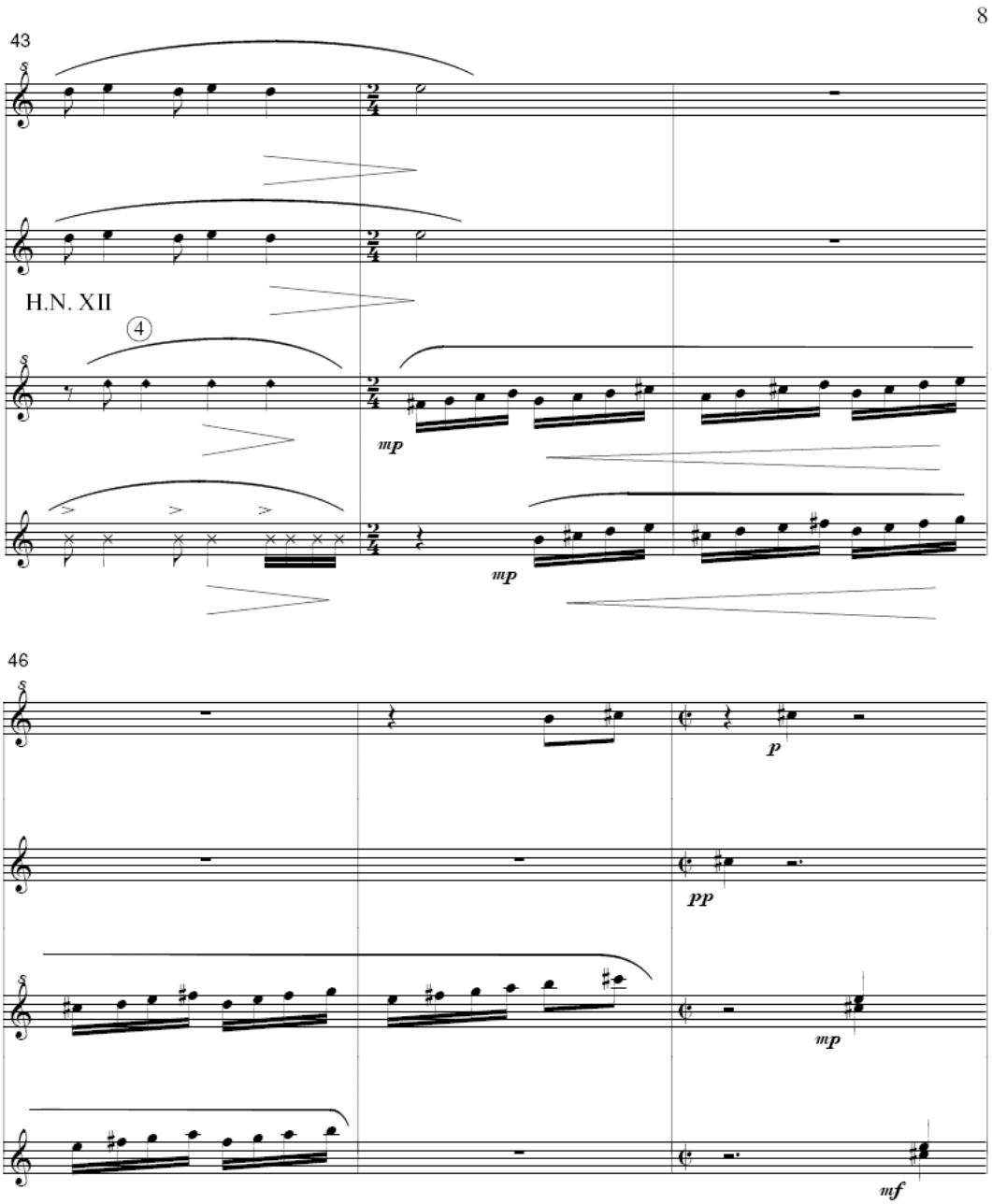

13
mf
mf
f
f
mp
mf
f
f
16

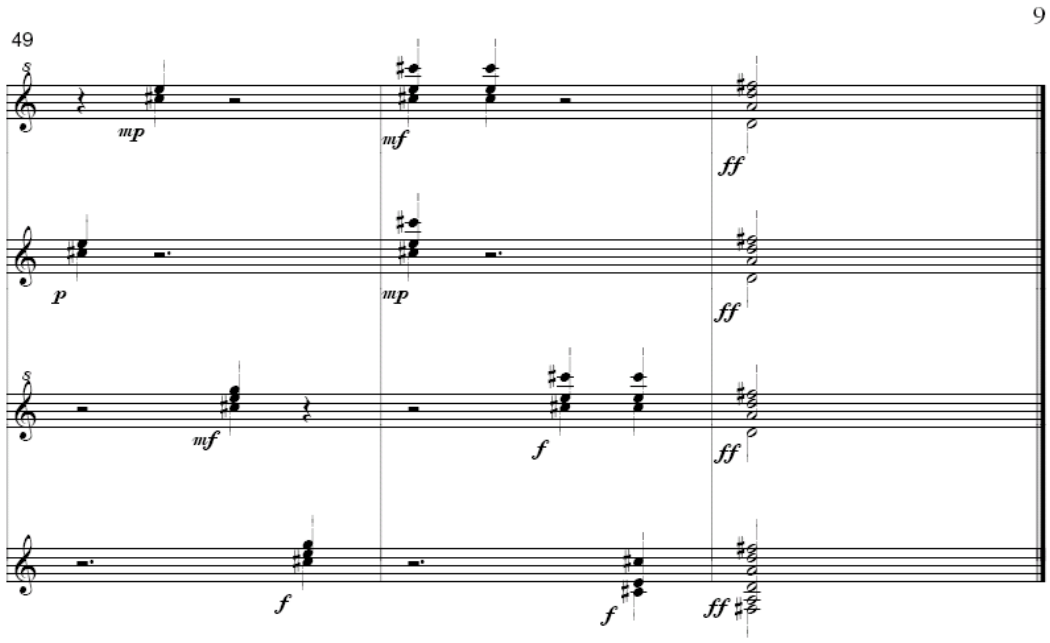

19
4
H.N.XII
4
22
H.N. XII
4
6


Ad. Lib.
5
25
p
mp
mf
f
f
f
28
mf
mp
mp
mp
f
pp Metálico
f
mp


31
mf
Rufo
a tempo
34
p
mf
f
p
mf
f
p
mf
f


7
37
ff
mp
ff
mf
p
ff
p
40
f
f
mf
mf

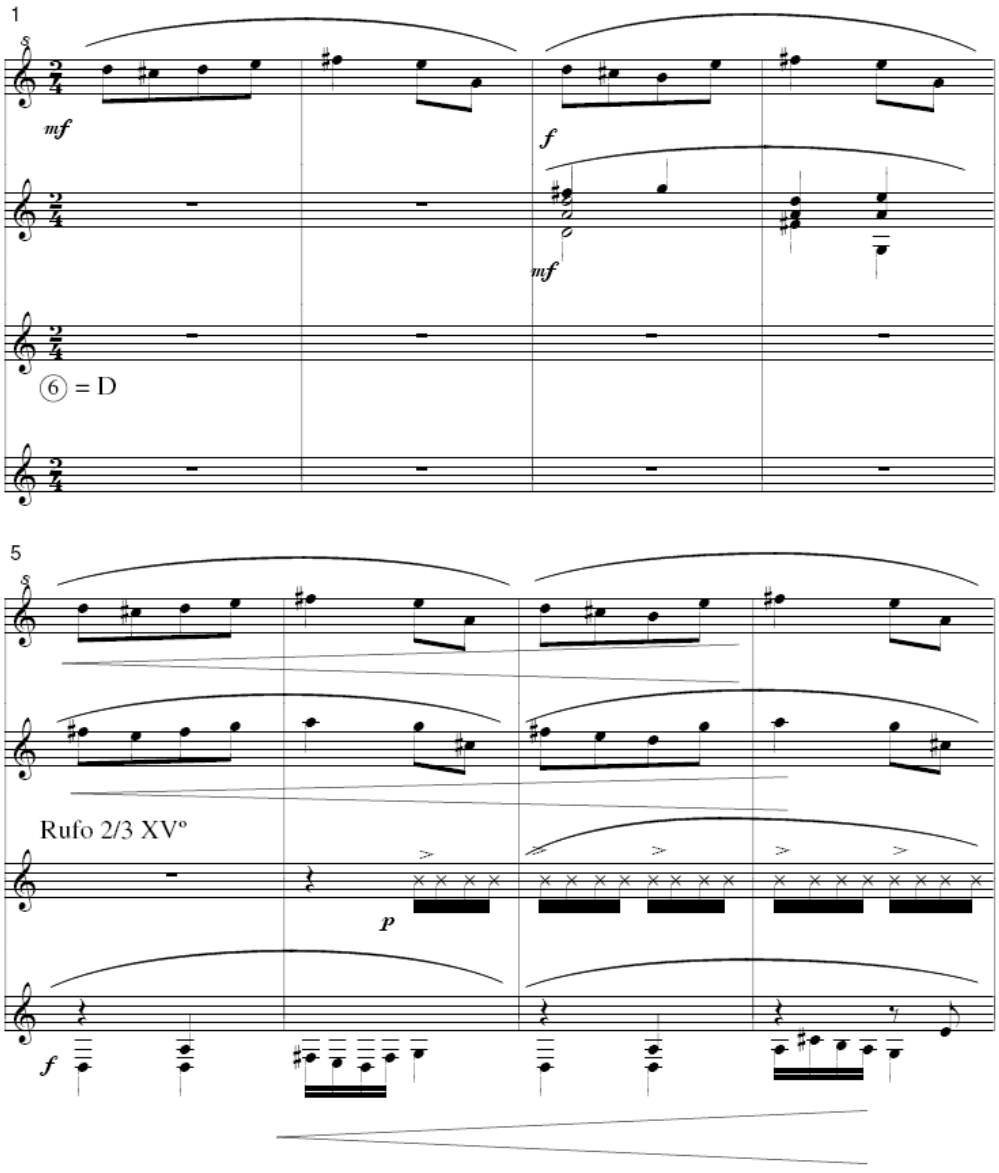

8
43
H.N. XII
4
mp
mp
46
p
pp
mp
mf

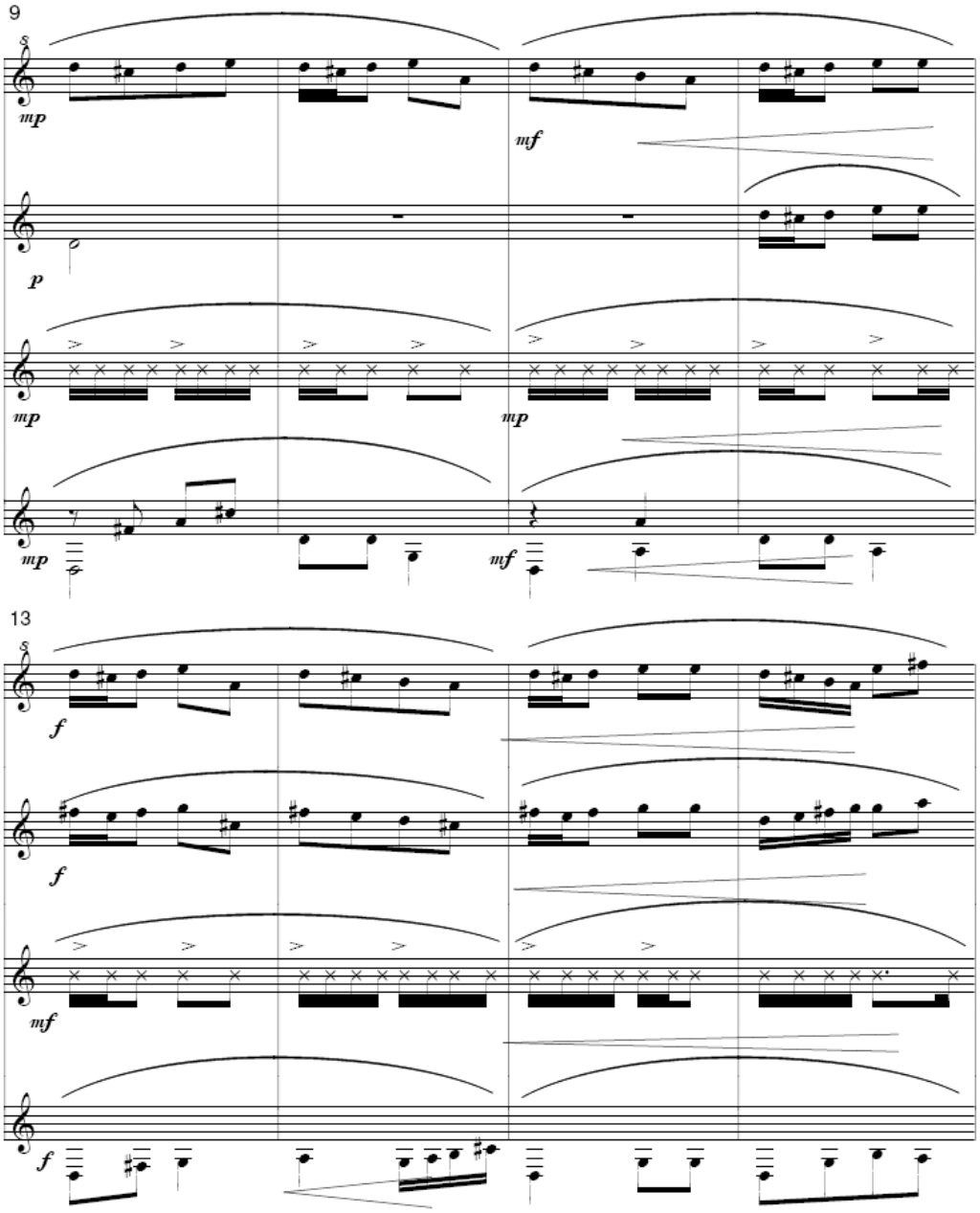

9
49
mp
mf
ff
p
mp
ff
mf
f
ff
f
f
ff

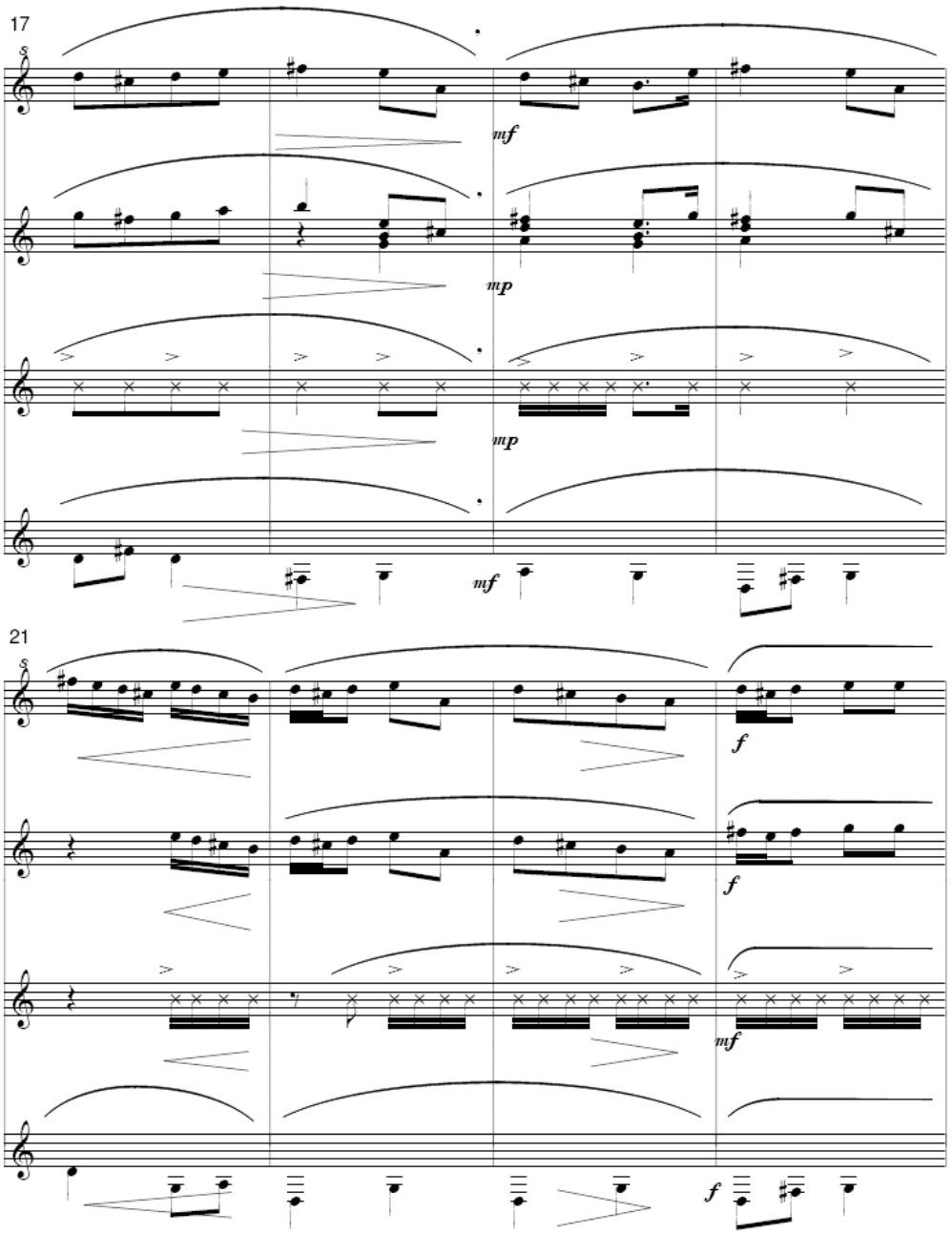
V Bebe o Sargento

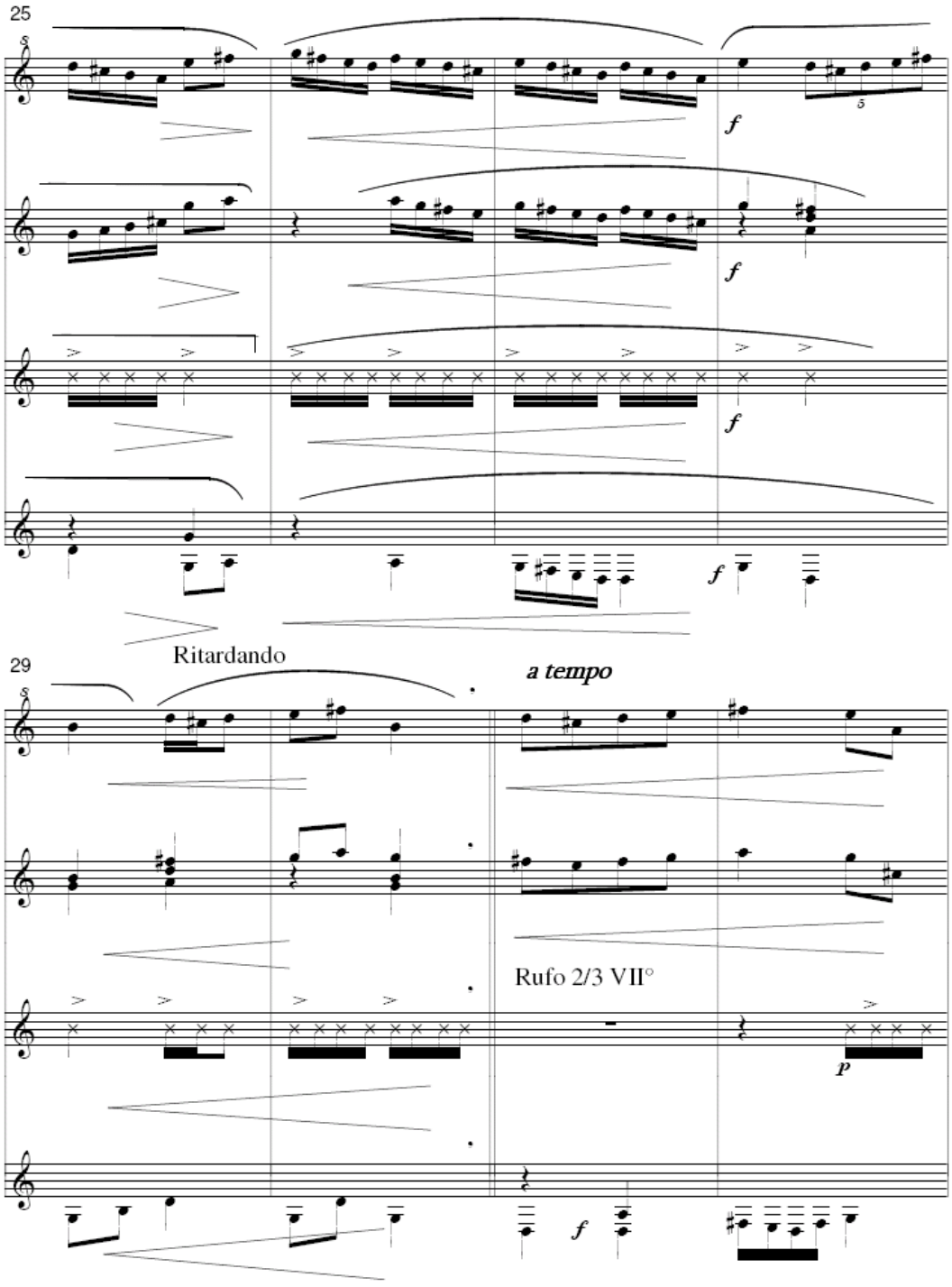
Allegretto

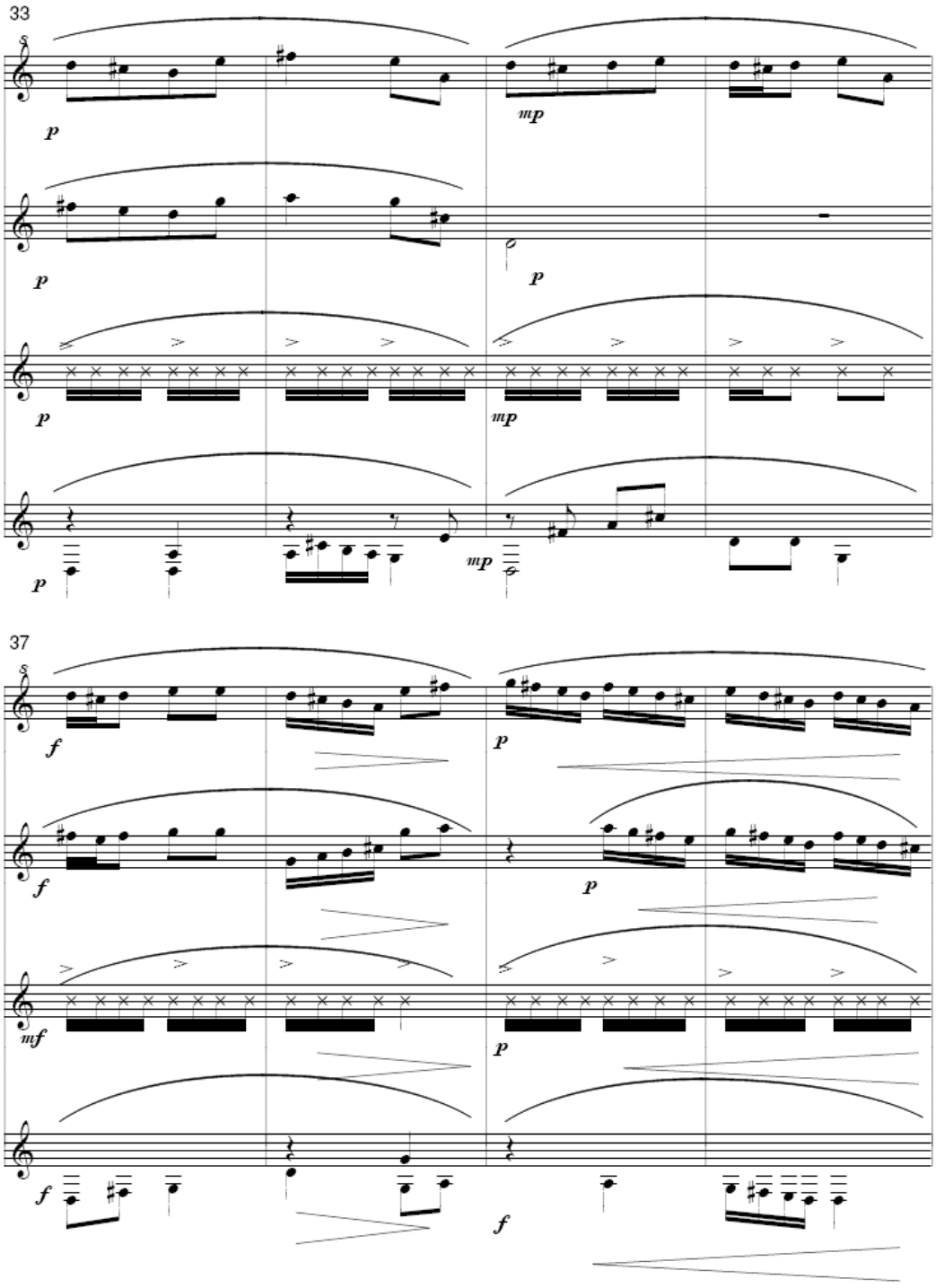
Willian Lentz

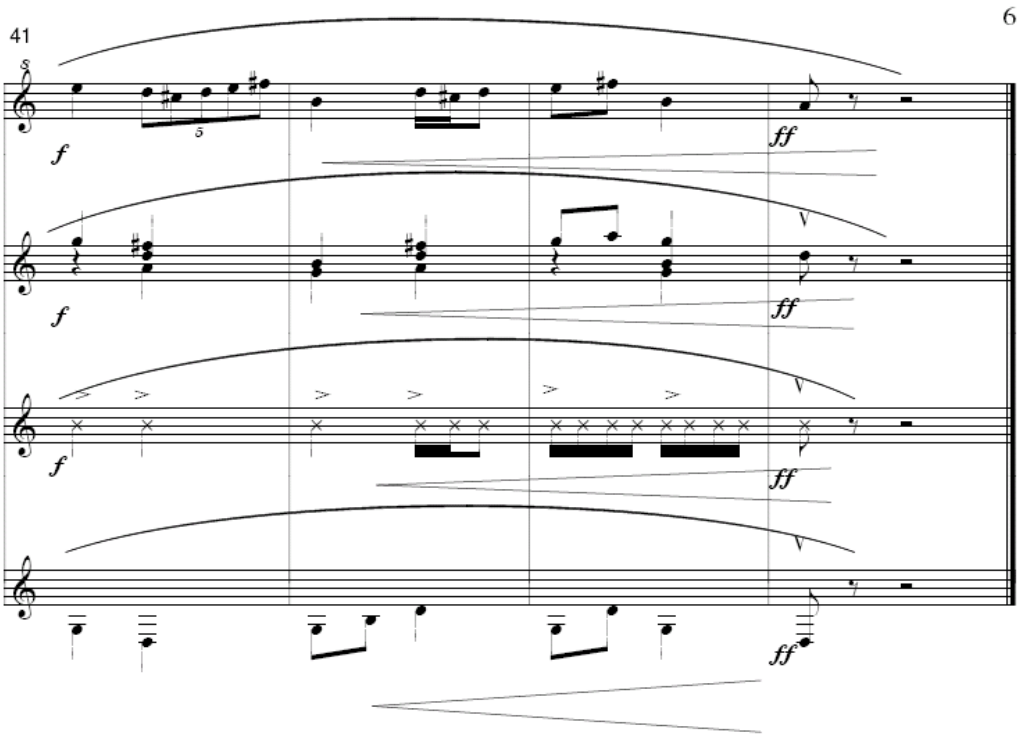



9
mp
mf
p
mp
mp
mp
mf
13
f
f
mf
f


17
mf
mp
mp
mf
21
f
f
mf
f


25
f
f
f
f
29
Ritardando
a tempo
Rufo 2/3 VII°
p
f

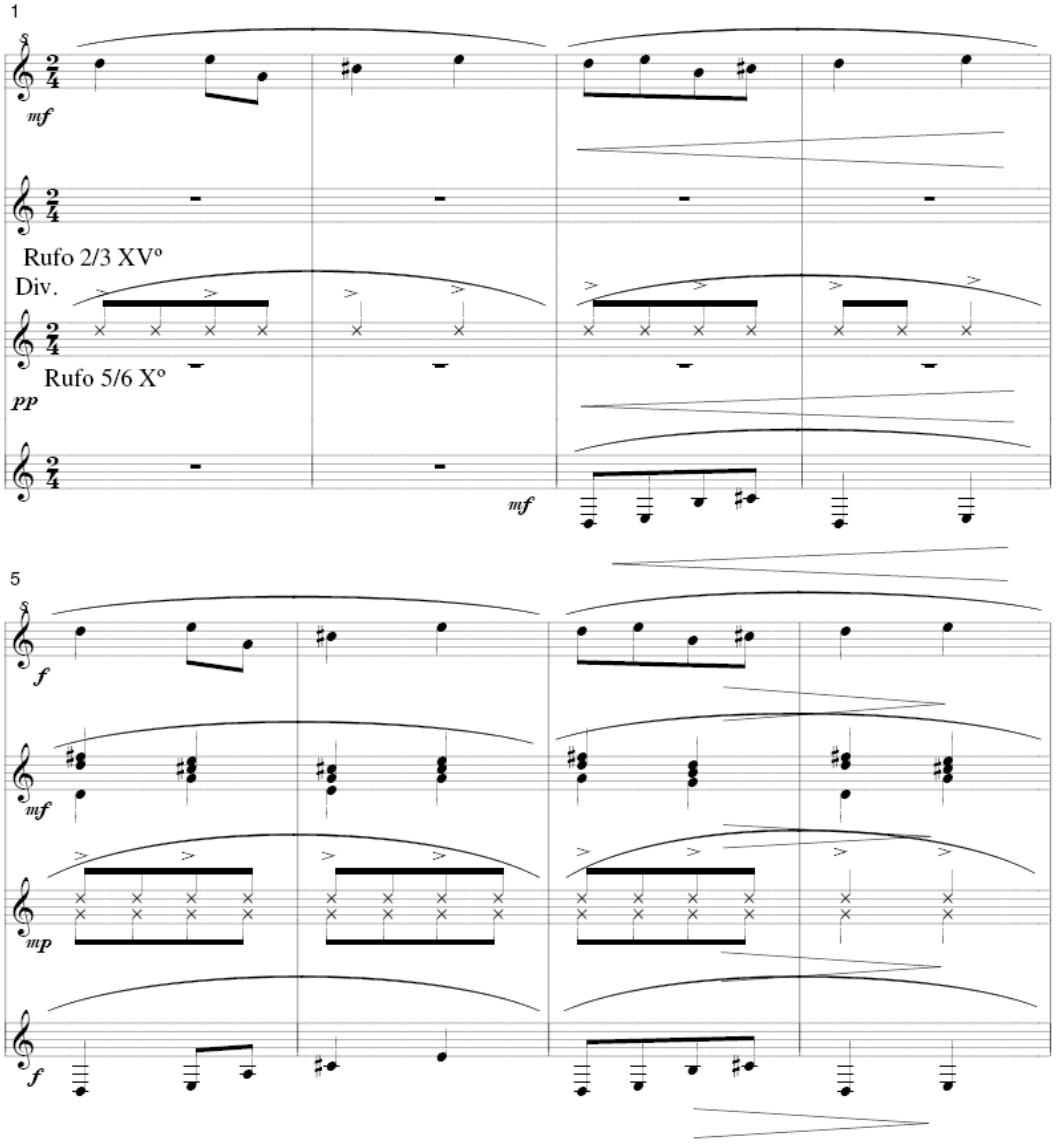

33
p
mp
p
p
mp
p
mp
37
f
p
f
p
mf
p
f
f

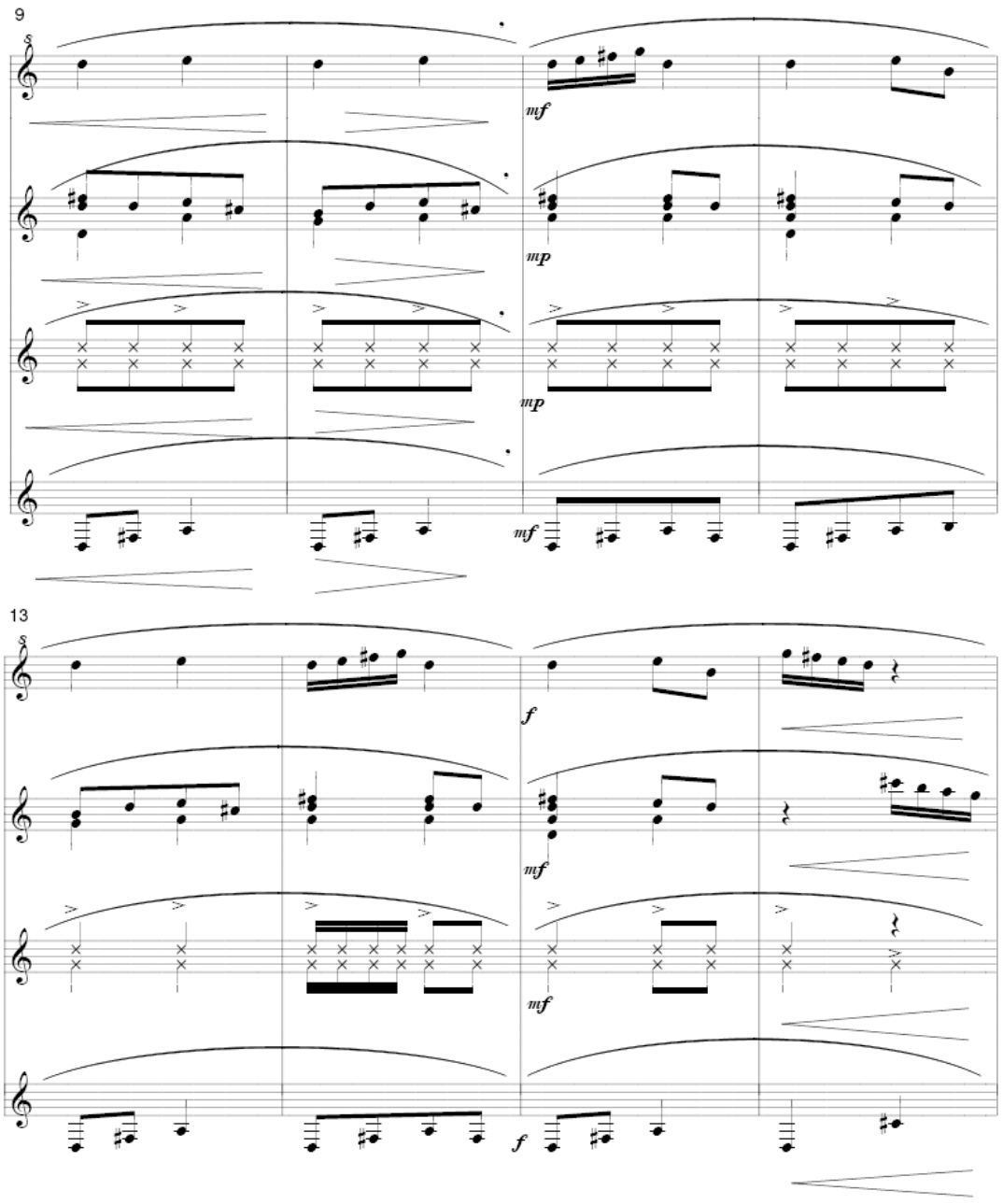

41
6
f
ff

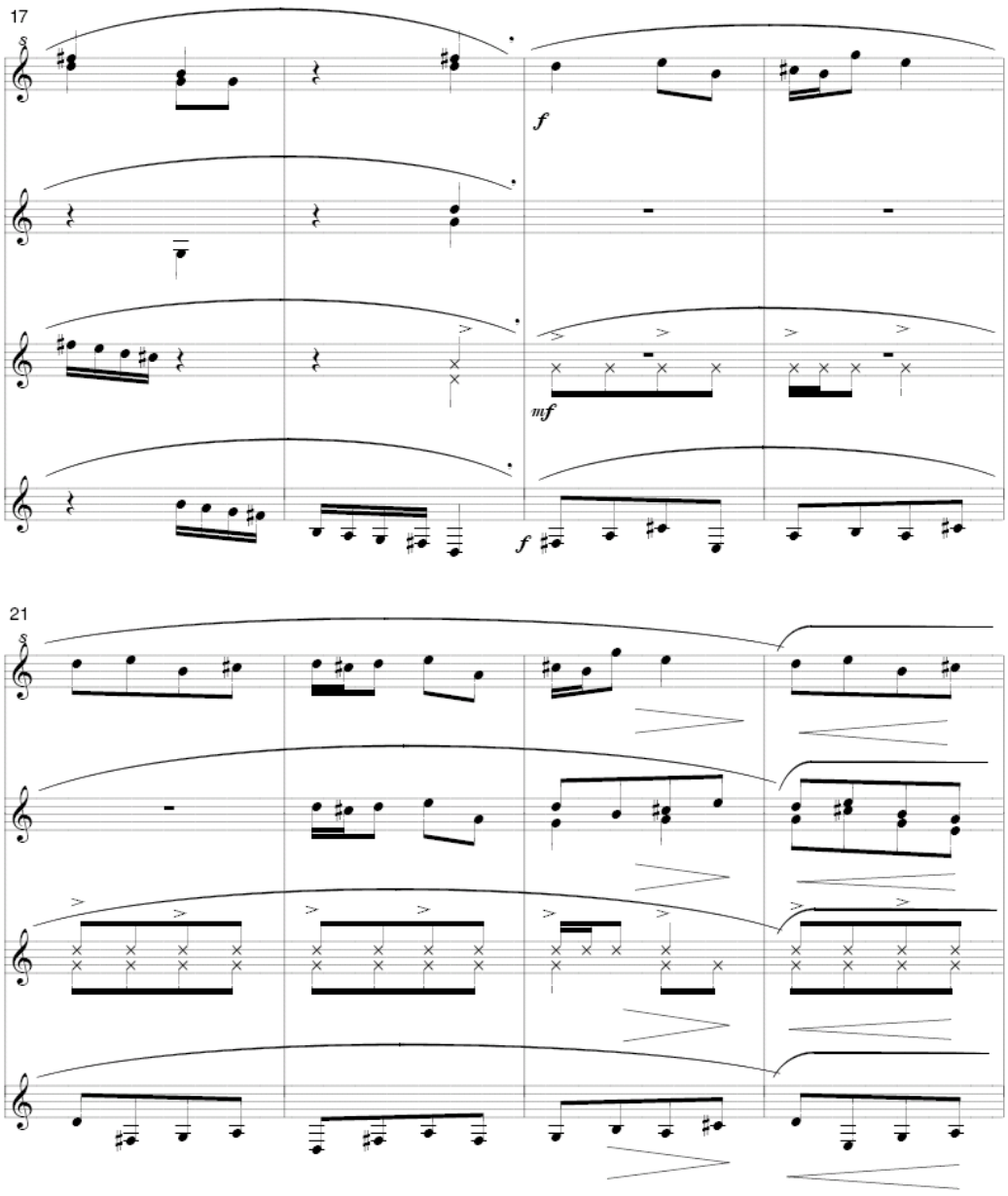
VI Bebe o Cabo

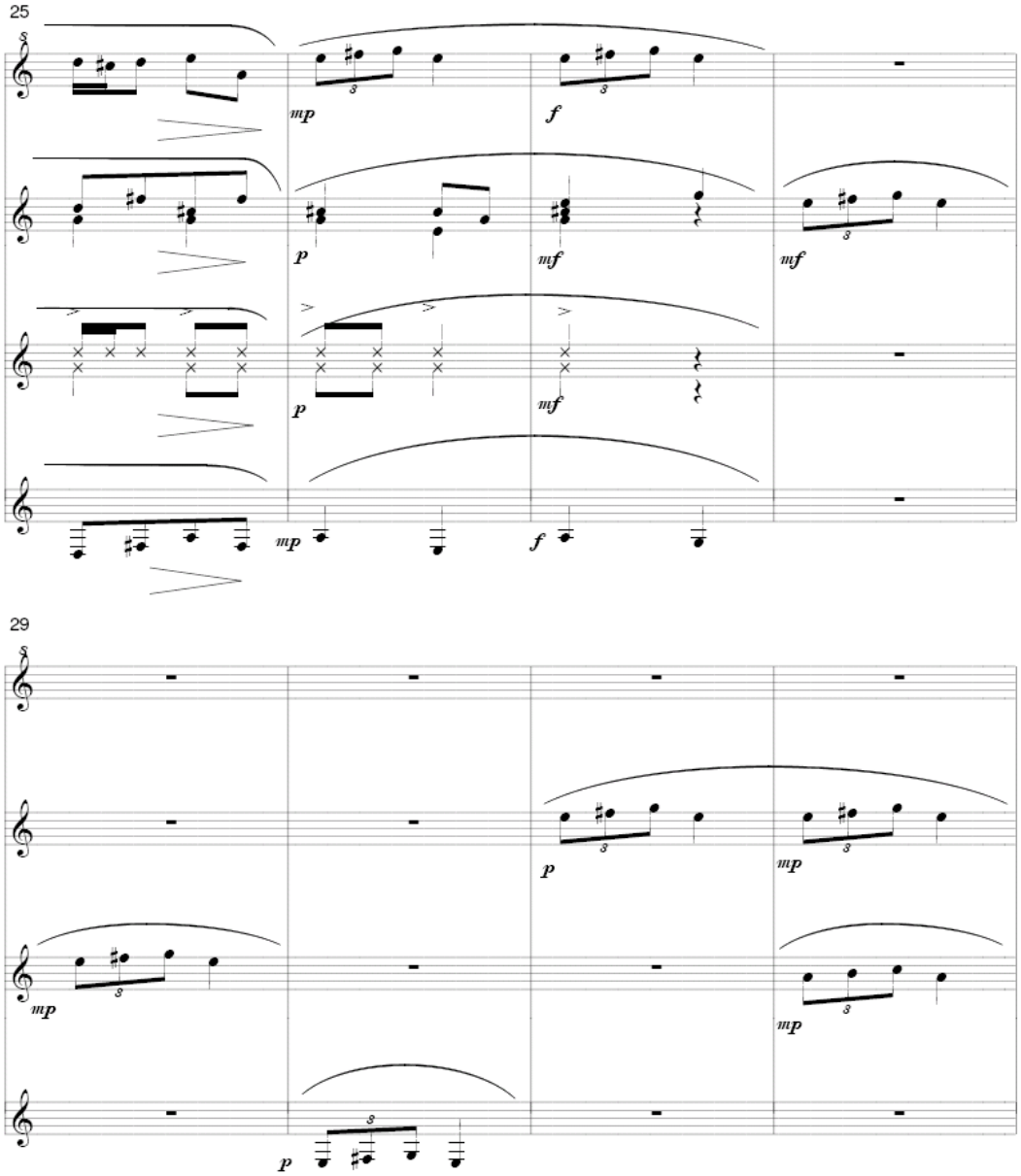
Allegro

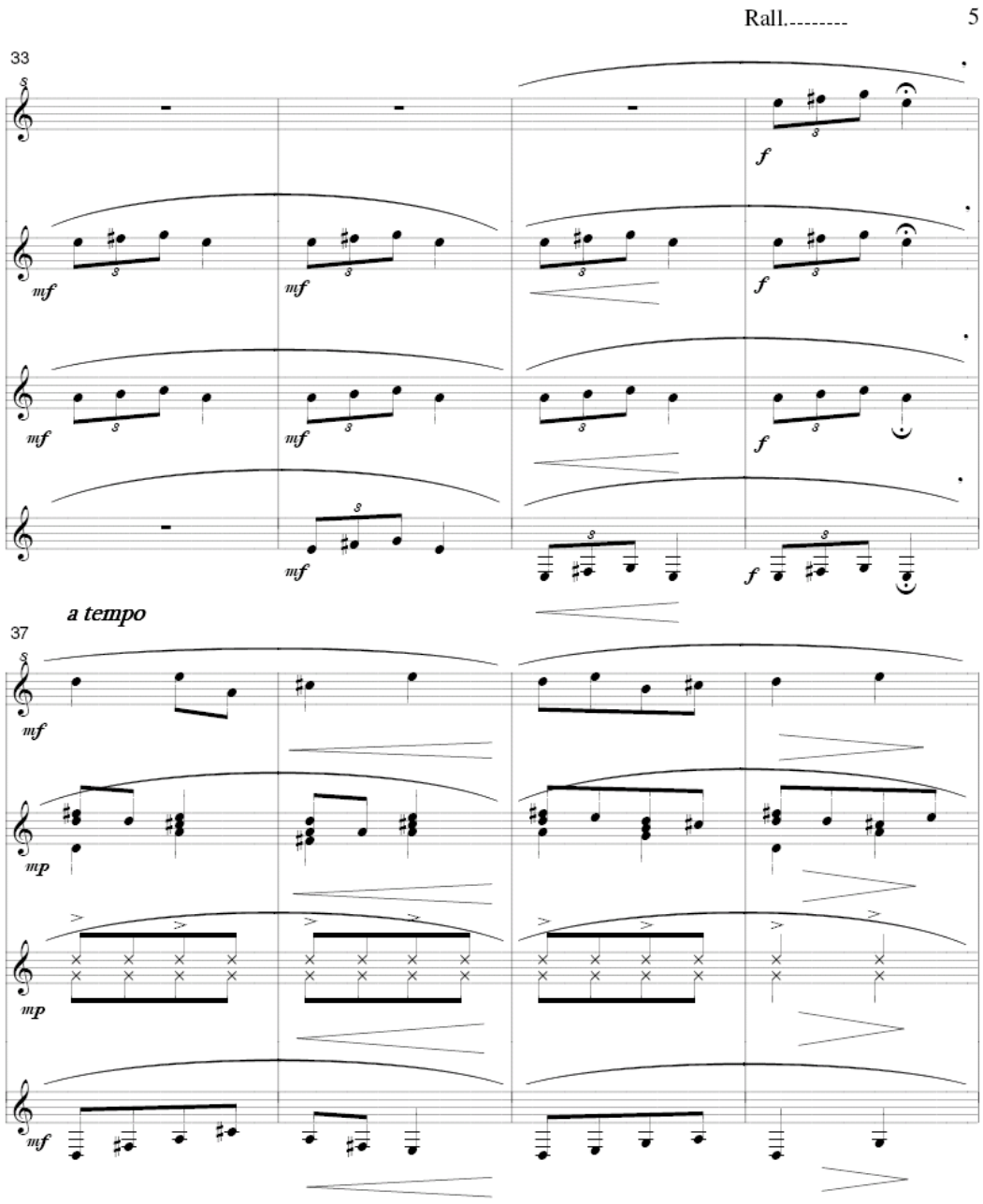
Willian Lentz

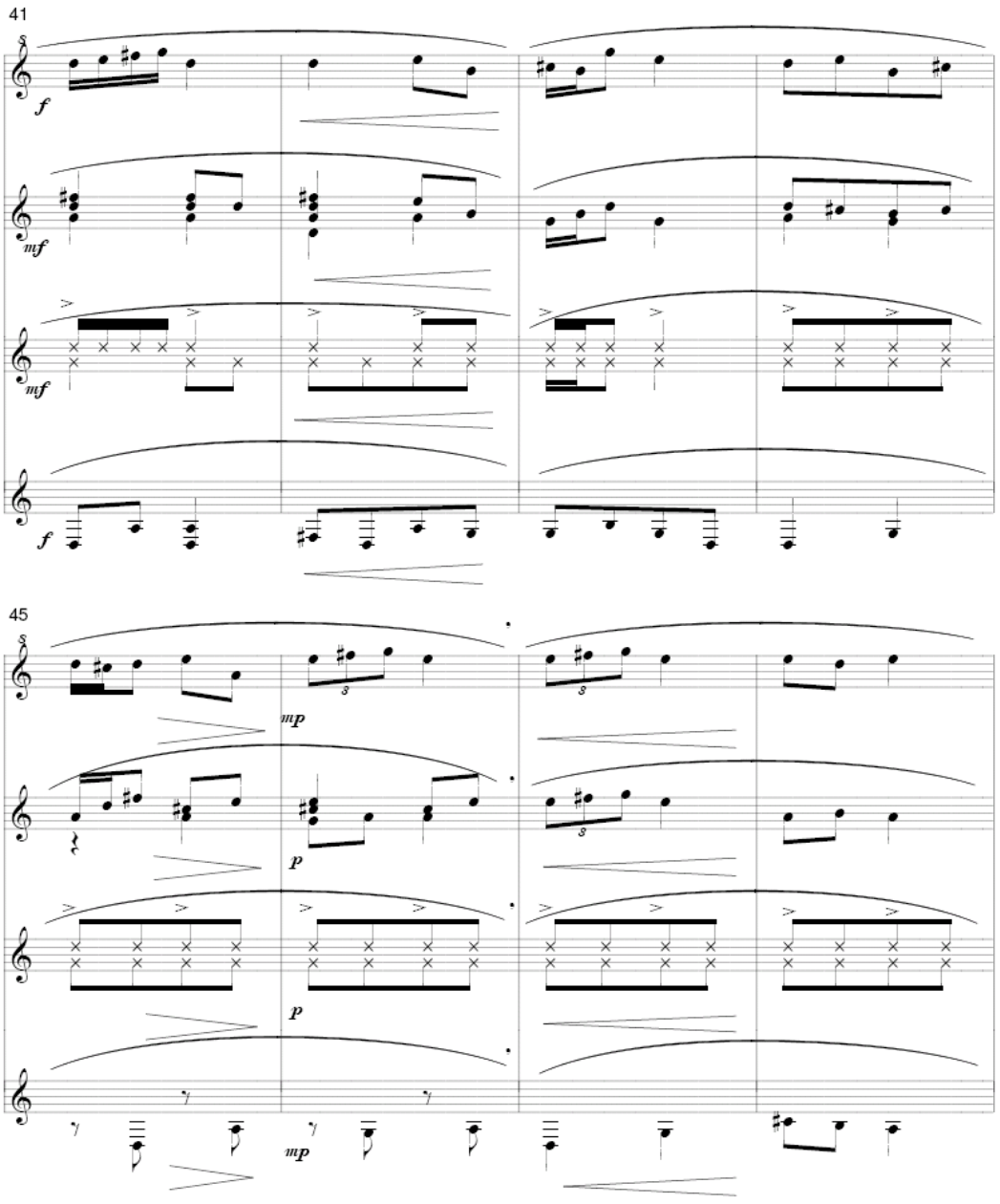



9
mf
mp
mp
mf
13
f
mf
mf
f

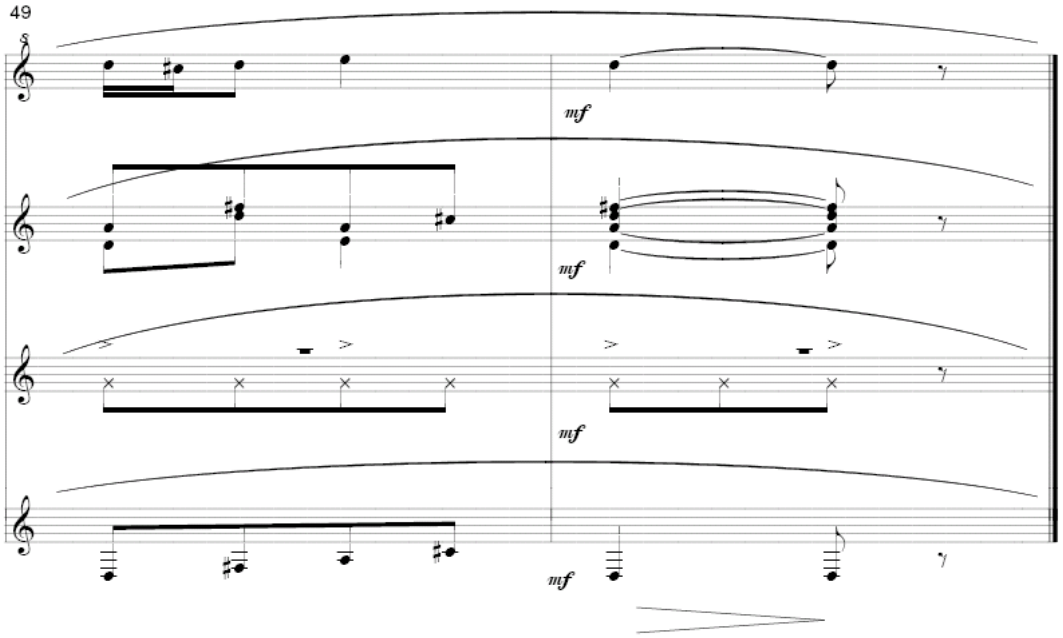

17
f
mf
f
21


25
mp
f
p
mf
mf
p
mf
mp
f
29
p
mp
mp
mp
p


Rall.--------
5
33
mf
f
a tempo
37
mp


41
f
mf
mf
f
45
mp
p
p
mp

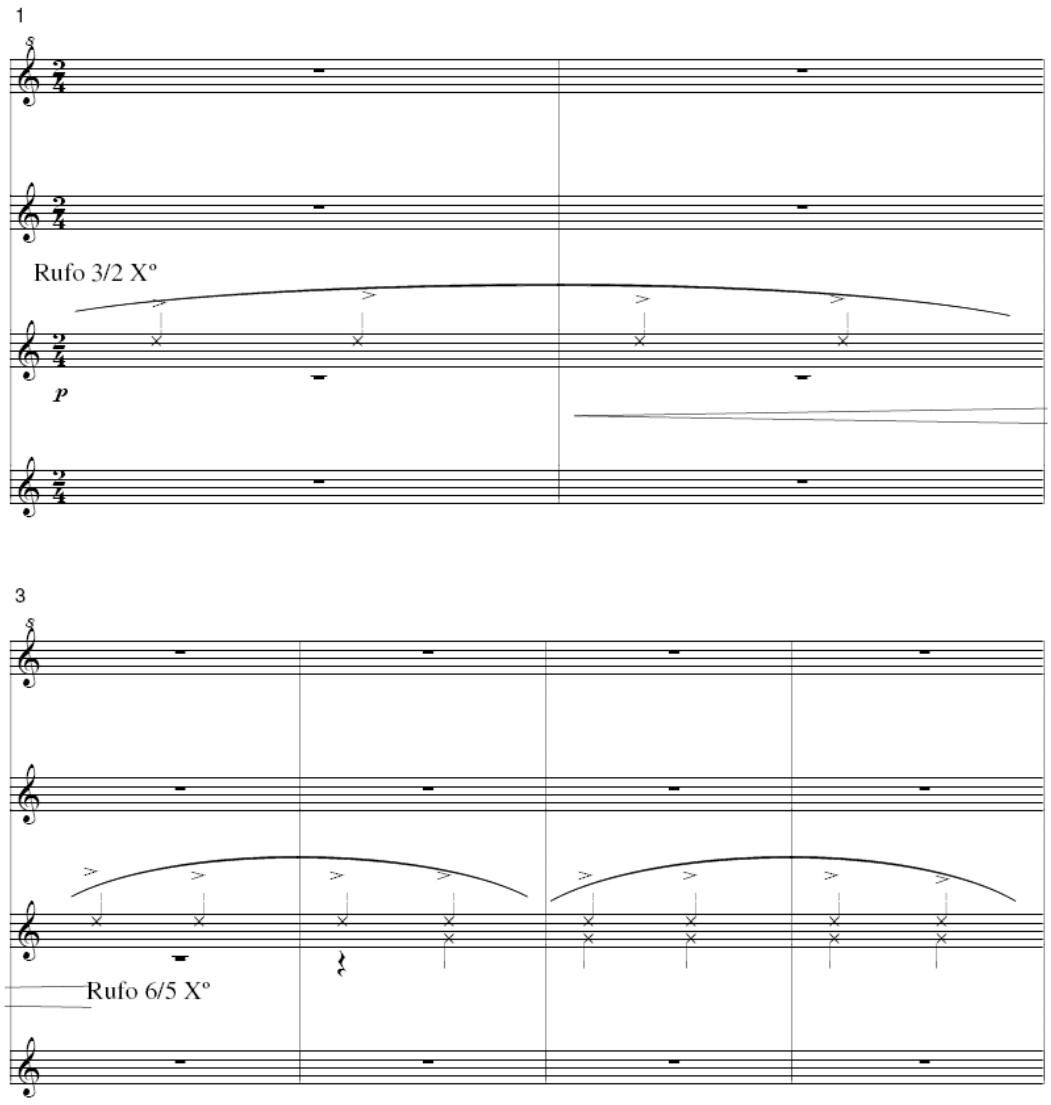
7



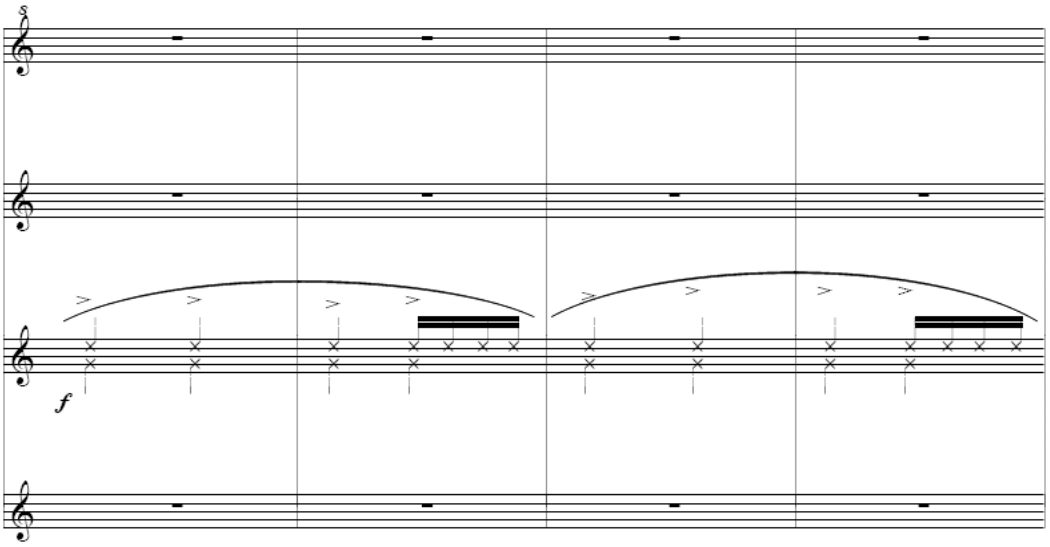
VII Bebem os Soldados

Allegretto

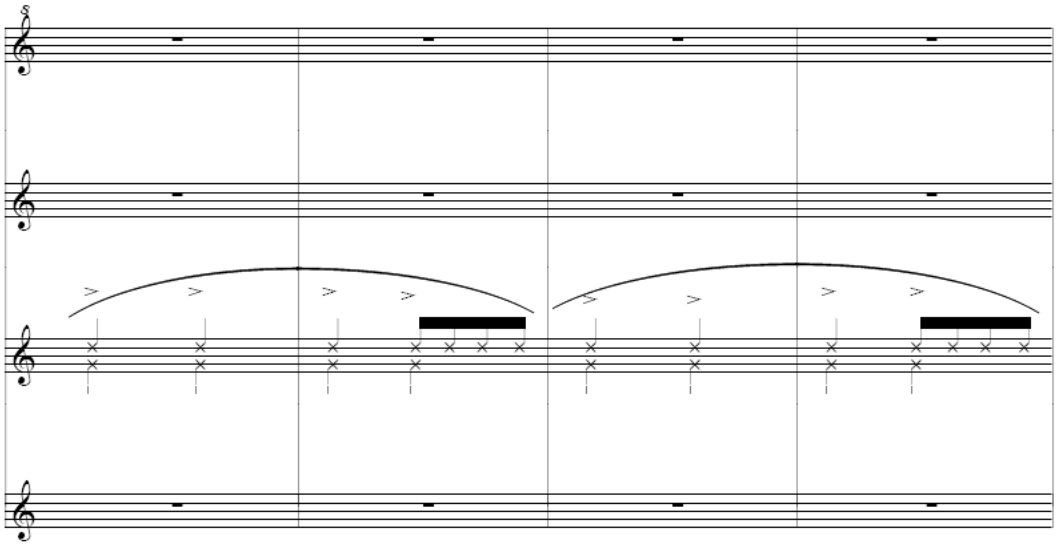
W. Lentz

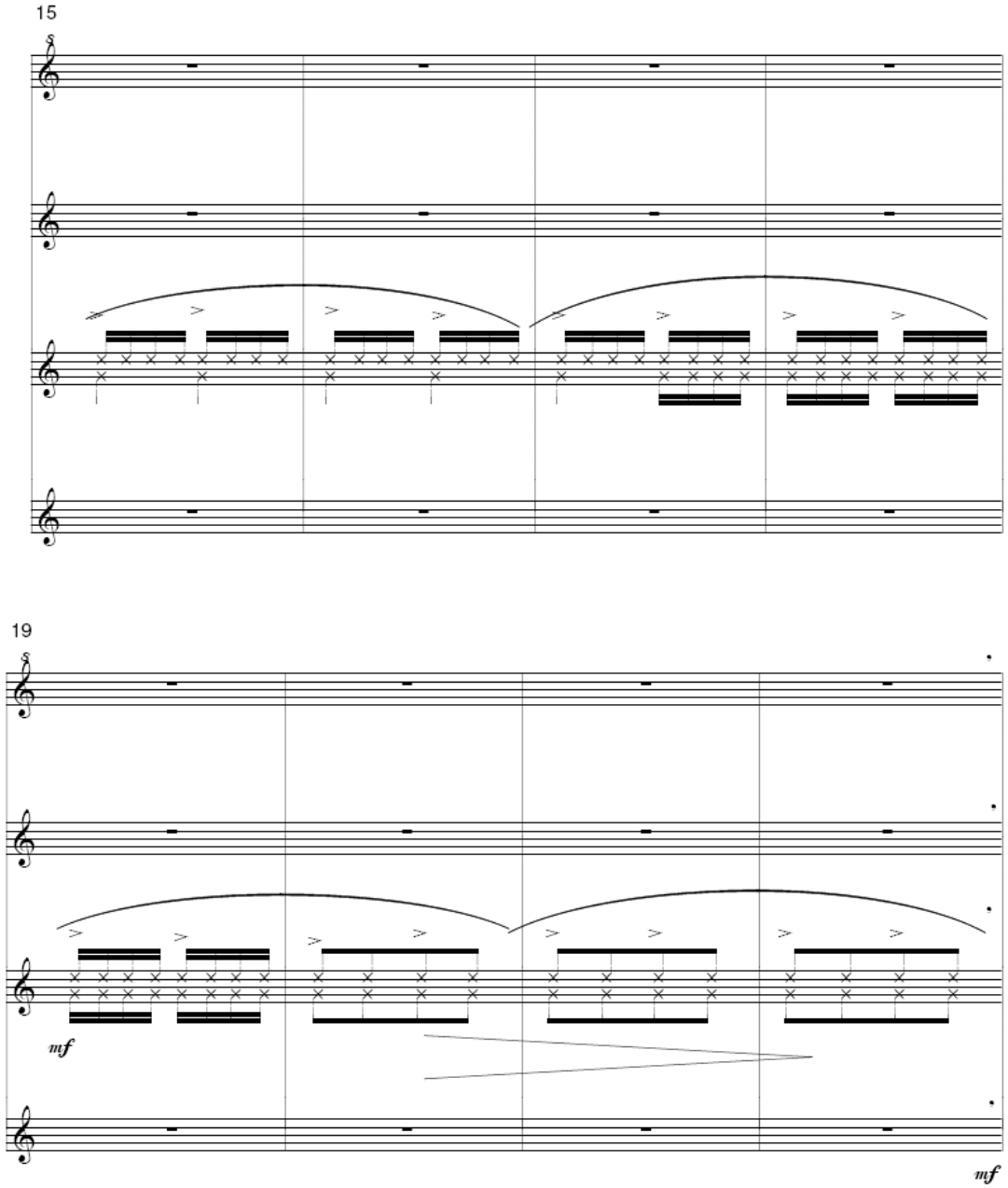


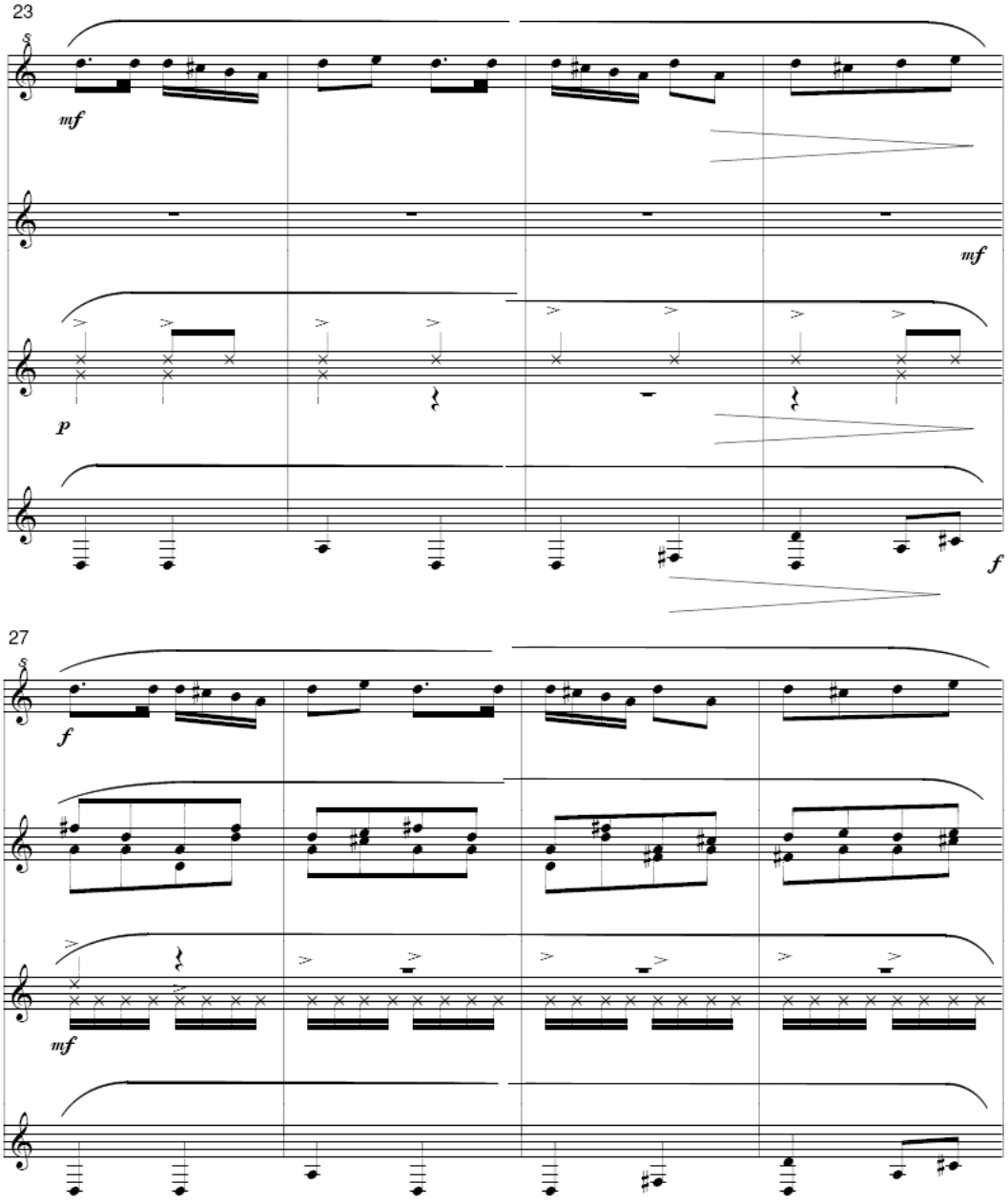
7

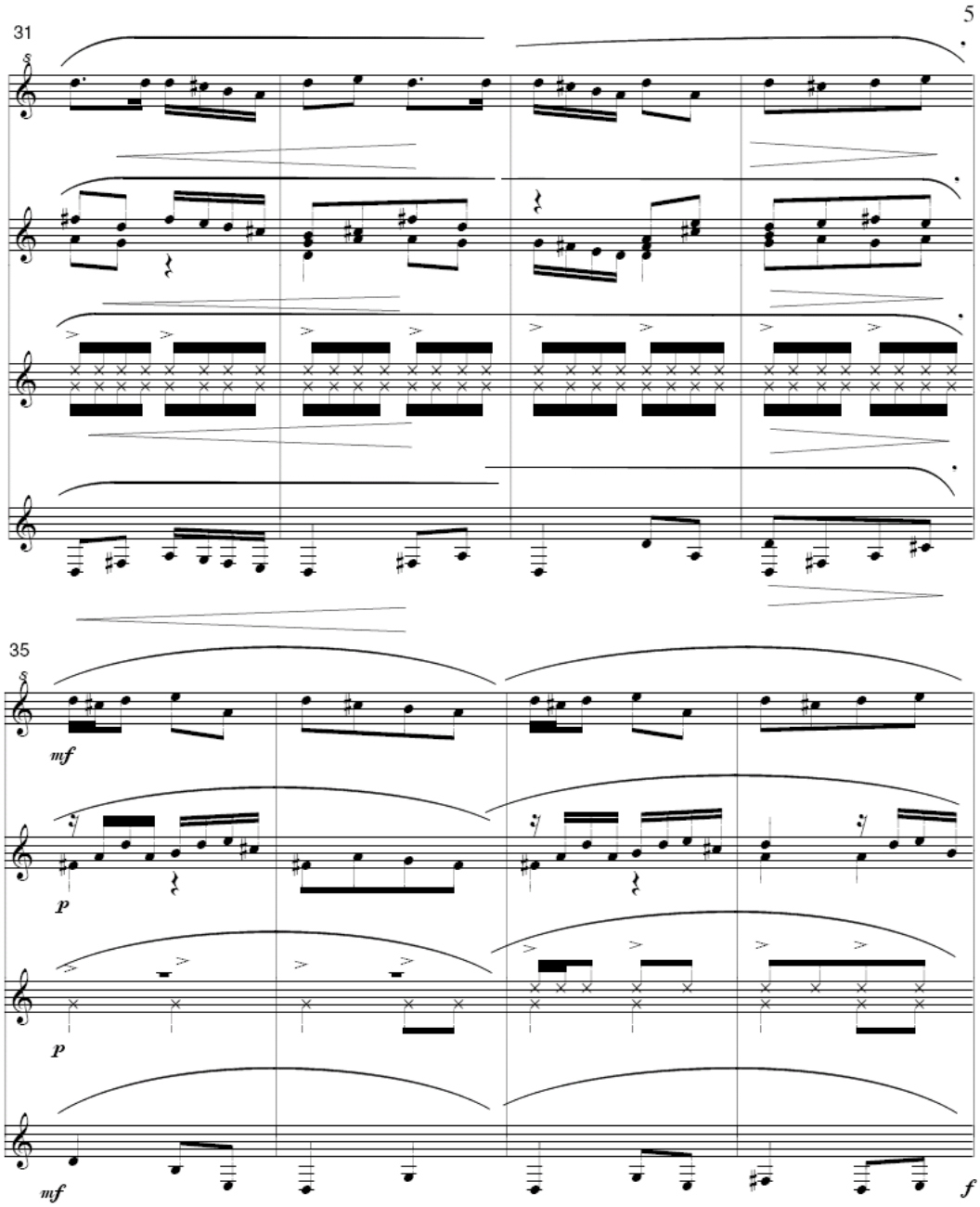


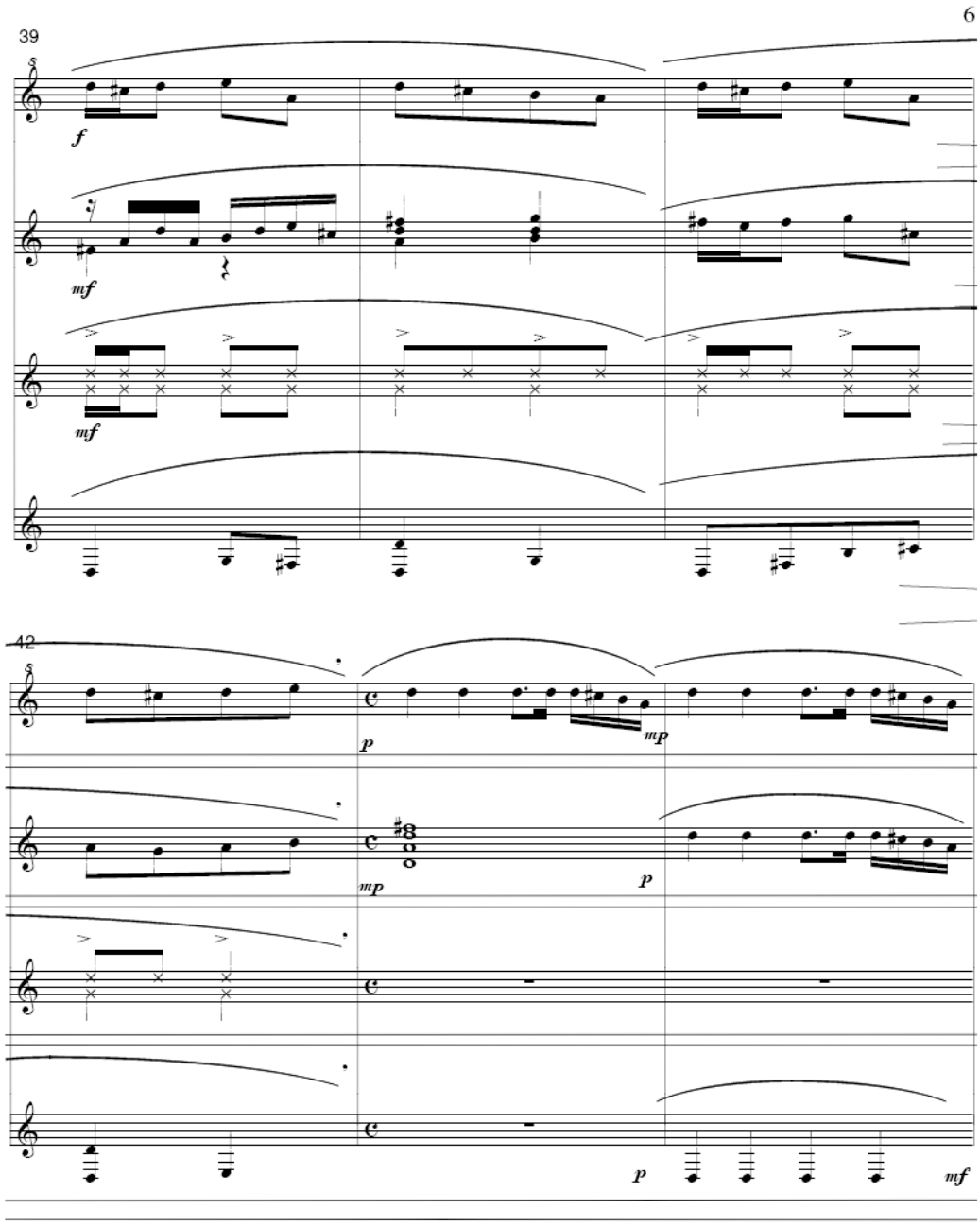
11

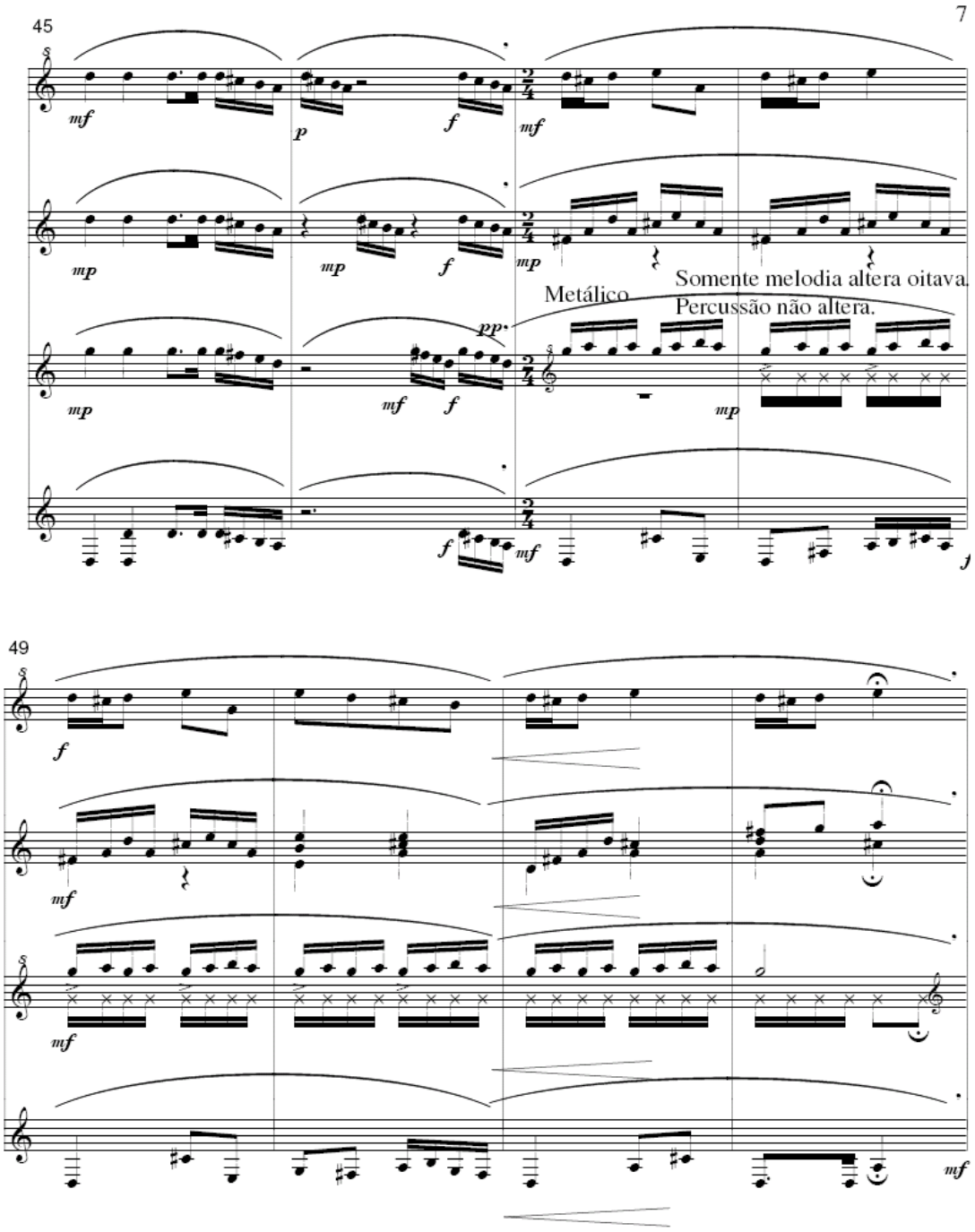


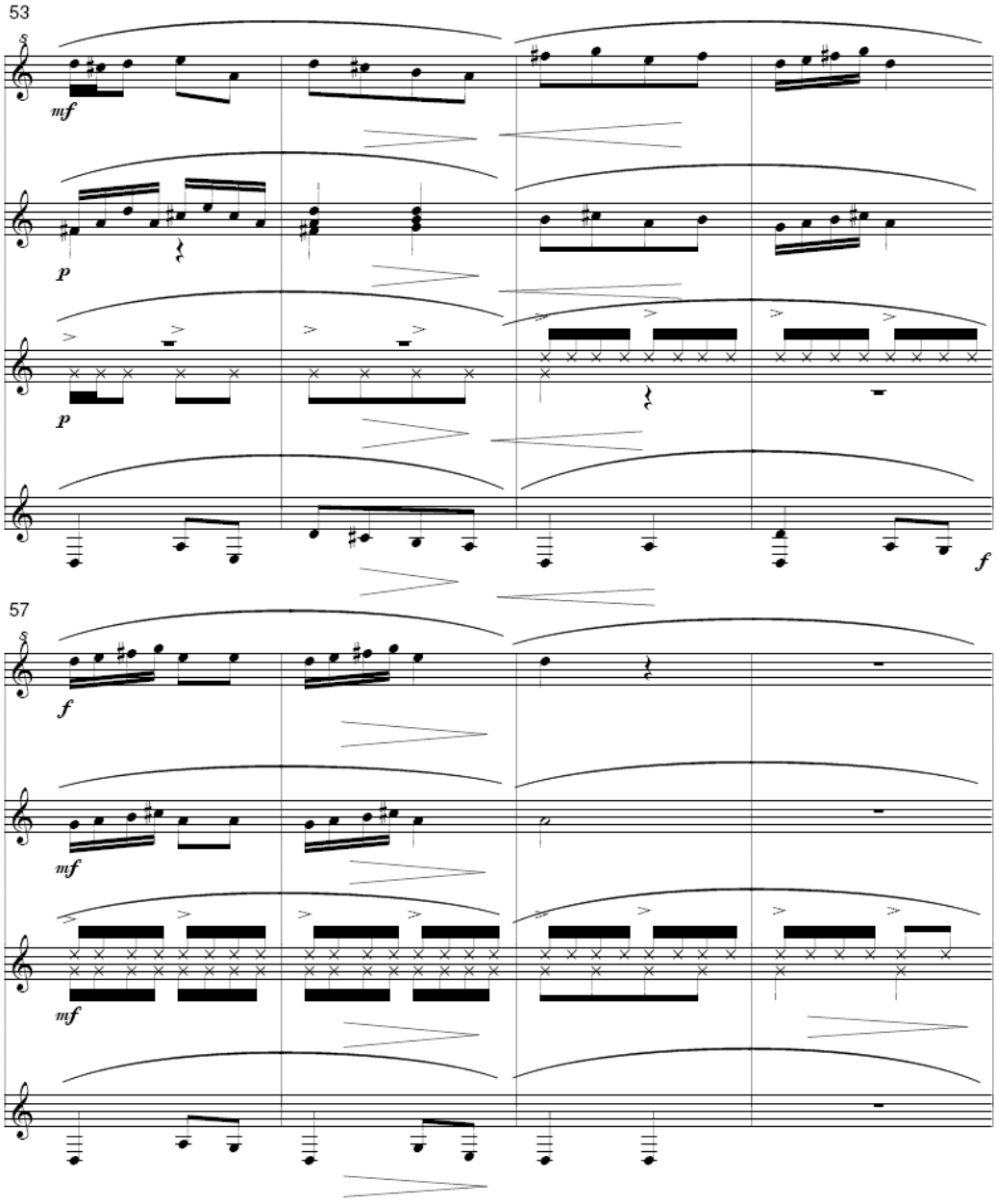

15
19
mf
mf

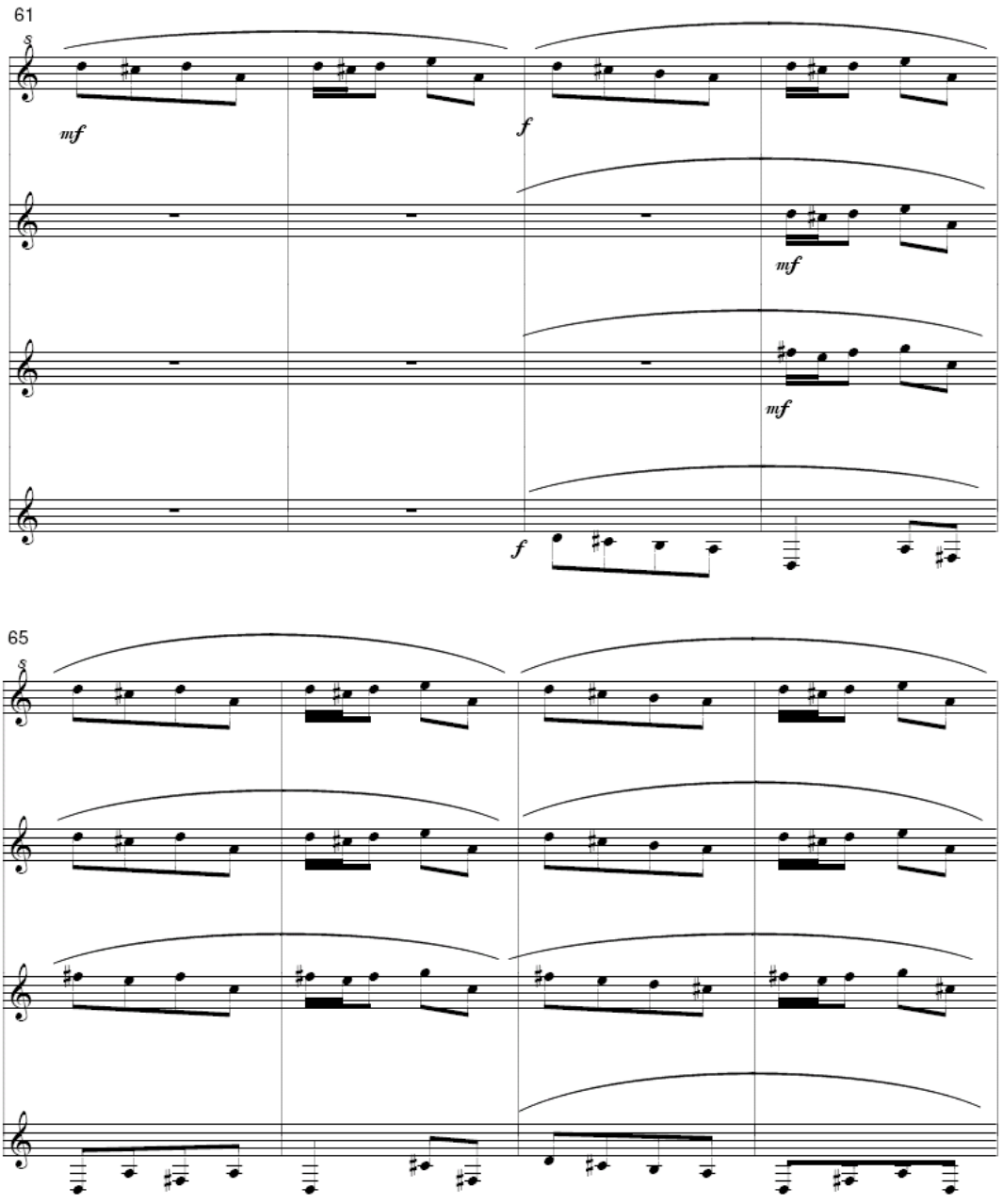

23
mf
mf
p
f
27
f
mf

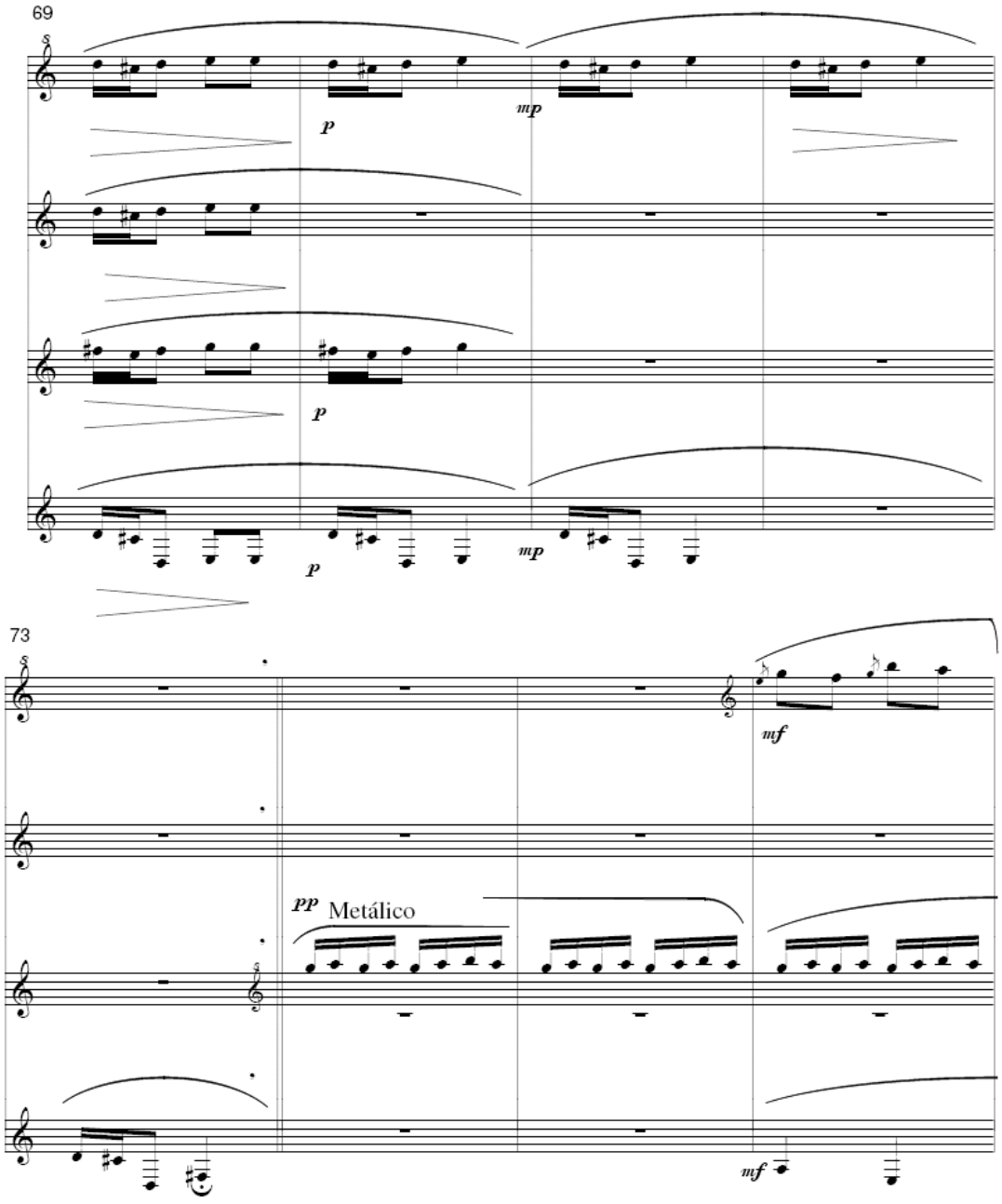

31
5
35
mf
p
p
mf
f

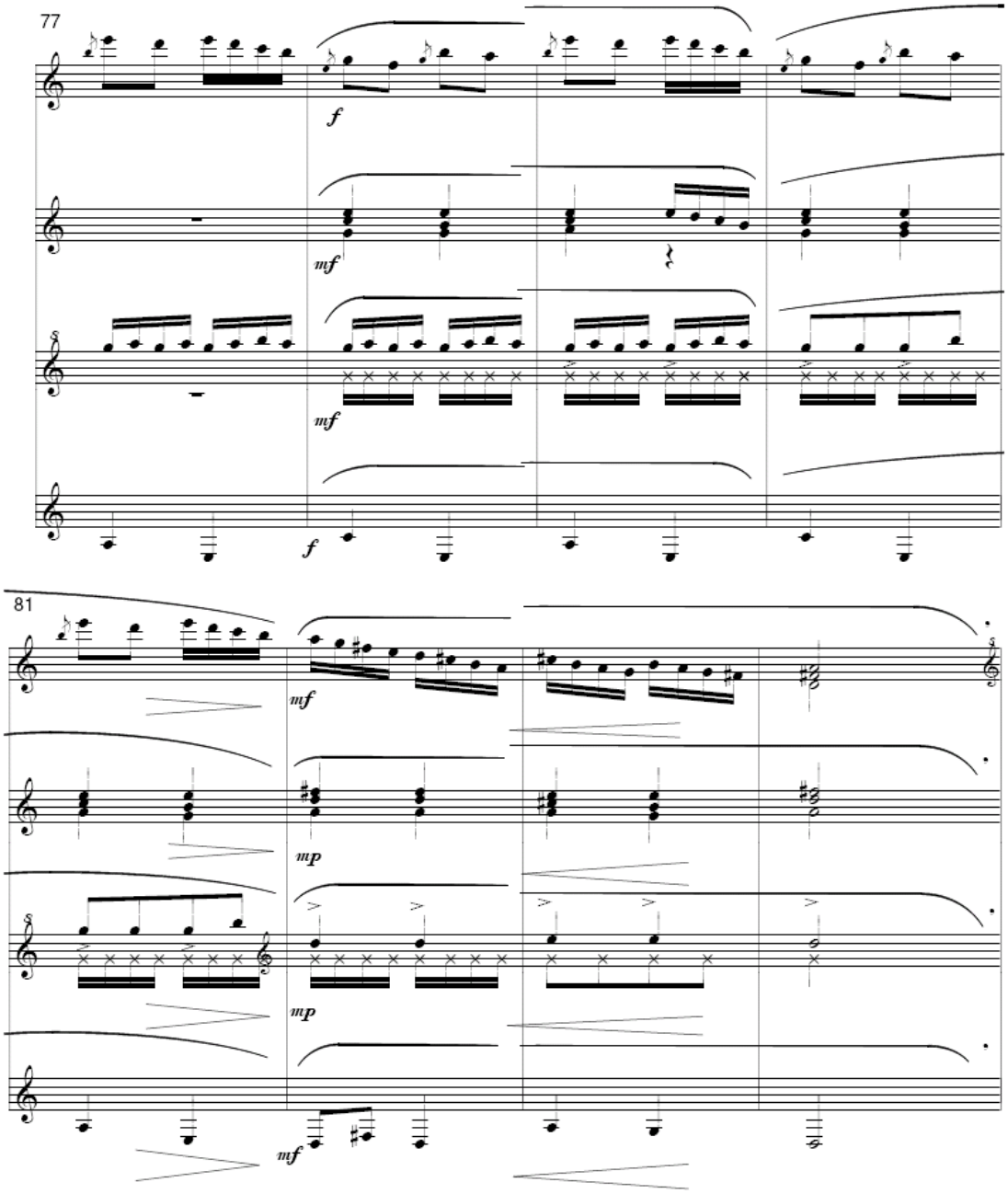

6
39
f
mf
mf
42
p
mp
mp
p
p
mf

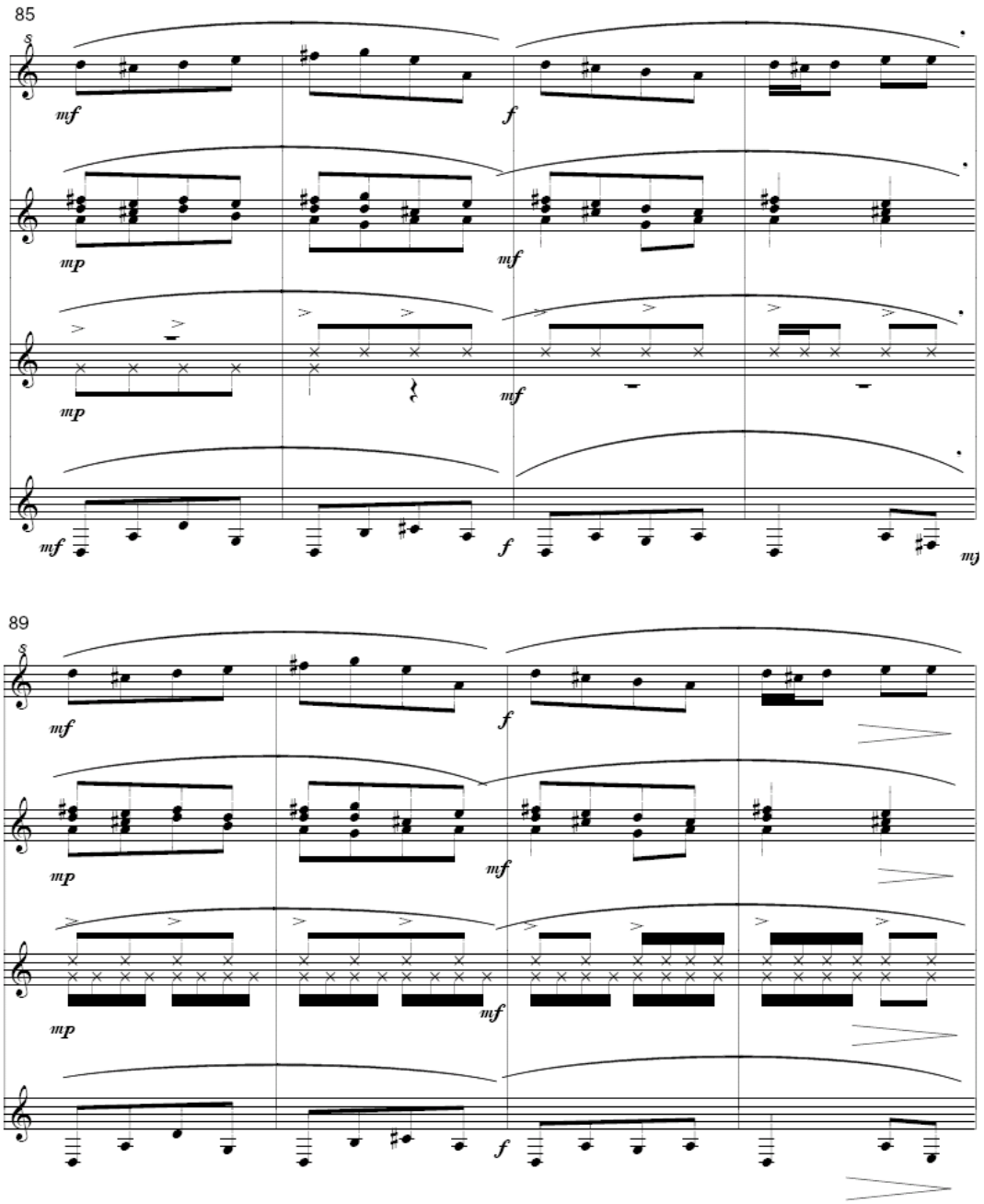

45
7
Metálico
Somente melodia altera oitava.
Percussão não altera.
49

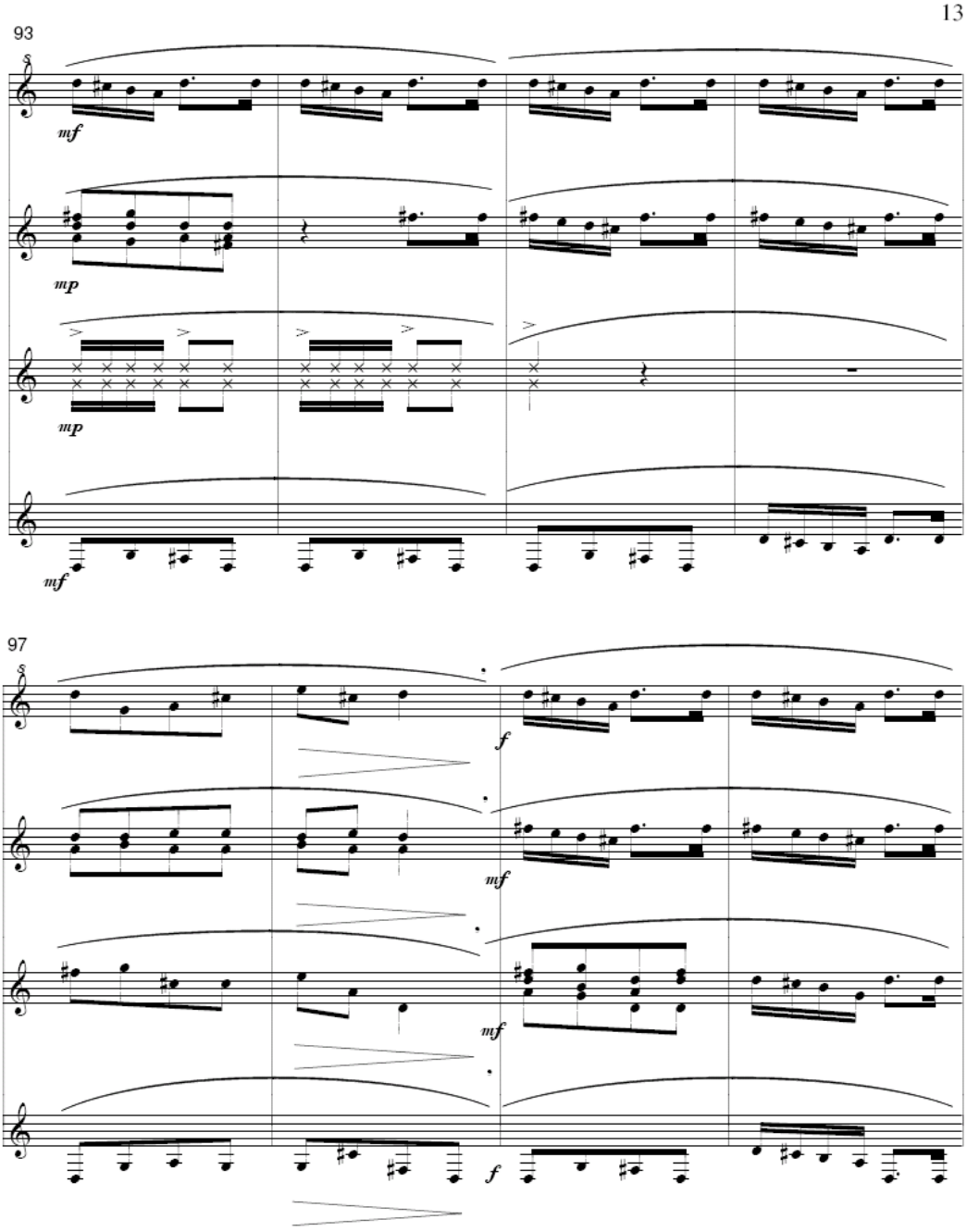
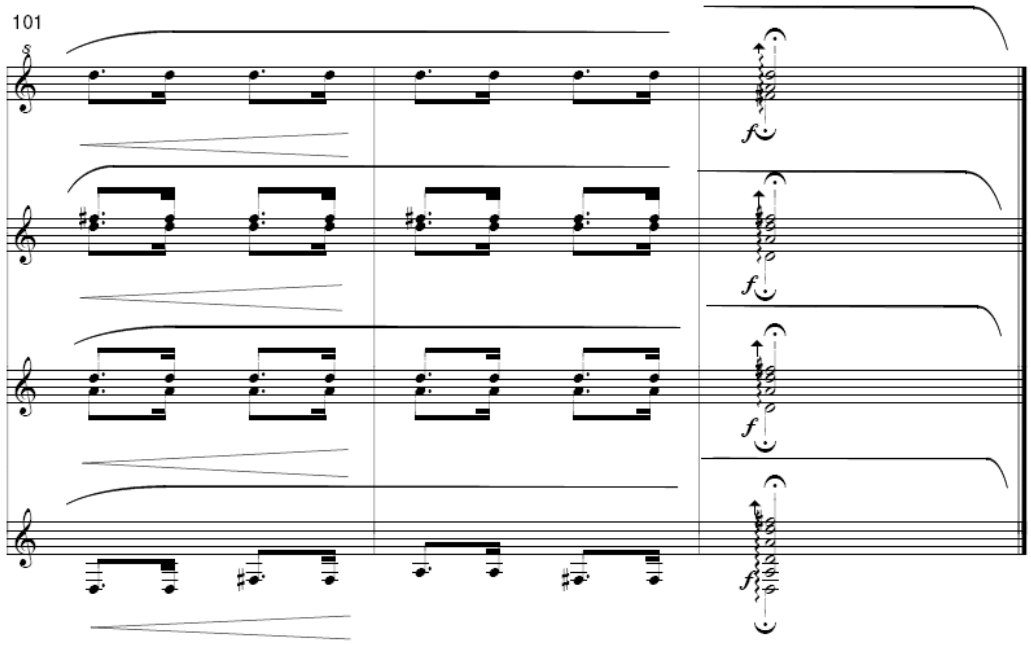

53
mf
p
p
f
57
f
mf
mf


61
S
mf
f
mf
mf
f
65
S


69
p
mp
p
p
mp
73
mf
pp Metálico
mf


77
f
mf
mf
f
81
mf
mp
mp
mf


85
mf
f
mp
mf
mp
mf
mf
f
89
mf
f
mp
mf
mp
mf
f


93
mf
mp
mp
mf
97
f
mf
mf
f

14