

A CONCEPÇÃO INDÍGENA DE “BELEZA”: O CASO DOS APINAYÉ E SEUS INSTRUMENTOS MUSICAIS

THE INDIGENOUS UNDERSTANDING ABOUT “BEAUTY”: THE CASE OF THE APINAYÉ AND THEIR MUSICAL INSTRUMENTS

Wallace Rodrigues

Universidade Federal do Tocantins (UFT)

walace@uft.edu.br

Resumo: *Este escrito se coloca como um relato de experiência, mas mantém um caráter teórico de cunho bibliográfico. Ele foi baseado na tese de doutoramento intitulada “O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus objetos musicais”, defendida em março de 2015, no Doutorado em Humanidades da Universidade de Leiden. (Países Baixos). Este artigo tem como objetivo buscar compreender, de forma parcial, como as comunidades indígenas concebem a “beleza”, tomando como exemplo os instrumentos musicais Apinayé. Os resultados deste trabalho mostram que as tribos indígenas têm um pensamento estético baseado em suas próprias concepções daquilo socioculturais e como tais elementos devem agir em suas sociedades.*

Palavras-chave: *Estética; Objetos musicais; Indígena..*

Abstract: *This paper is presented as an account of experience, but it maintains a theoretical view of bibliographic character. It was based on the doctoral thesis entitled “The teaching-learning process of the Apinayé peoples through the confection of their musical objects”, defended in March 2015, in the Doctorate in Humanities of the University of Leiden (The Netherlands). This paper aims to understand, in a partial way, how indigenous communities conceive “beauty”, taking as an example the musical instruments of the Apinayé peoples. The results of this work show that indigenous tribes have aesthetic thinking based on their own socio-cultural conceptions and how such elements should act in their societies.*

Keywords: *Aesthetics; Musical objects; Indigenous.*

Introdução

Este escrito trata sobre o conceito de “beleza” para os indígenas. Mas por que colocamos “beleza” entre aspas? Porque podemos verificar que o sentimento estético parece ser distinto para as civilizações ocidentais e as várias populações indígenas.

Ainda, este escrito é um relato de experiências de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo junto ao povo Apinayé. Tais experiências levaram à escrita da tese intitulada “O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus objetos musicais”, defendida em março de 2015, no Doutorado em Humanidades da Universidade de Leiden (Países Baixos).

Aqui colocamos uma fundamentação teórica sobre o conceito de “beleza” para os indígenas (dentro da área de antropologia da arte) e deixamos ver como os Apinayé compreendem tal conceito através da confecção de seus instrumentos musicais. Ainda, colocamos informações sobre a experiência em campo (principalmente nas aldeias Patizal e São José) e relatamos alguns resultados obtidos.

A “beleza” para os indígenas

O que é a “beleza”? O que é o “belo”? Estas perguntas instigam o homem a pensar sobre este tema desde a mais remota antiguidade. A filosofia se encarregou, mais especificamente, de pensar o belo e, por isso, criou o ramo de estudo sobre o belo e a beleza conhecido como Estética. Porém, foi a partir das pesquisas de Pablo Picasso e Marcel Duchamp, no começo do século XX, que a busca do “belo” em arte passa a ser entendida de maneira mais abrangente. Cito aqui uma passagem de Assis Brasil (1984) sobre este ponto:

A arte, por muito tempo, esteve vinculada ao conceito de *Belo* dos filósofos gregos, ficando como uma terminologia clássica. Mas os conceitos de “belo artístico” variaram muito, chegando Picasso (o pintor revolucionário da deformação) a dizer que

“o feio é belo”. A Beleza, aqui, fogia não só da perspectiva moralista, como de sua feição de harmonia, de simetria e de organização. (BRASIL, 1984, p. 30).

Devemos lembrar que Picasso se influenciou sobremaneira nas artes africanas para encontrar a fonte de tridimensionalidade que ele engendrará às suas obras cubistas. Ele se inspira nas obras de artistas africanos de sociedades ágrafas para revolucionar a arte ocidental e retirar esta última da imobilidade dos conceitos clássicos. Cito novamente Assis Brasil (1984) sobre esta mudança:

O belo perde, assim, suas características estanques do idealismo grego, passando os valores estéticos a se concentrarem na *expressão* propriamente artística, seja ela configurada em linhas harmoniosas ou em deformações vitais, denunciadoras. Muitas vezes, diante das “deformações” da própria sociedade, o artista se torna indignado e parte para criar uma nova realidade, ou em termos críticos ou simplesmente para apaziguar a sua revolta (Idem, p. 31).

A passagem anterior deixa claro a inserção da arte dentro do campo mais amplo da cultura, seja em que sociedade for, letrada ou não, atual ou antiga. Assim, a variedade dos questionamentos e das respostas acerca do “belo artístico” segue a variedade de sociedades e formas de pensar que existem no mundo. As sociedades indígenas brasileiras também “pensam” sobre beleza e deixam ver isto nos objetos de cultura material e imaterial de refinado valor estético.

Ainda, para Franz Boas (1955) a noção de “belo” estava intimamente ligada à perfeição técnica do artista virtuoso e a uma certa fixação de formas tradicionais (o que os Apinayé chamam de *muxré*), conforme a passagem abaixo:

[...] não podemos determinar exatamente onde a atitude estética se coloca. Parece certo, no entanto, que onde quer que um tipo definido de movimento, uma sequência definida de tons ou uma forma fixa tenha se desenvolvido, deve se tornar um padrão, no qual sua perfeição, ou seja, sua beleza, é medida. Tais tipos existem entre a humanidade no mundo inteiro e nós devemos supor que se uma forma sem padrão provasse possuir um apelo estético para uma comunidade, ela seria prontamente adotada. A rigidez da forma parece estar mais intimamente ligada às nossas ideias de beleza. Uma vez que um padrão de forma perfeito pode ser alcançado apenas em uma técnica altamente desenvolvida e perfeitamente controlada, deve haver uma relação íntima entre a técnica e um sentimento de beleza (BOAS, 1955, p. 10-11 tradução nossa)¹¹.

Para o conhecido antropólogo Lévi-Strauss a “beleza” do objeto de arte primitiva está em sua força significativa, ou seja, em seu esforço de significação. Ele acredita que, enquanto a arte ocidental é representacional, a arte indígena funciona como um sistema de signos, um sistema de comunicação que trabalha na escala do grupo, conforme citamos aqui em uma passagem de Wiseman e Groves (2000):

Lévi-Strauss opõe duas concepções da arte: como sistema de signos e como representação mimética. Estes designam dois grandes caminhos abertos para o artista. O primeiro, diz ele, é

¹¹ Passagem original: [...] “we cannot determine just where the aesthetic attitude sets in. It seems certain, however, that wherever a definite type of movement, a definite sequence of tones or a fixed form has developed it must become a standard by which its perfection, that is, its beauty, is measured. Such types exist among mankind the world over, and we must assume that if an unstandardized form should prove to possess an aesthetic appeal for a community it would readily be adopted. Fixity of form seems to be most intimately connected with our ideas of beauty. Since a perfect standard of form can be attained only in a highly developed and perfectly controlled technique there must be an intimate relation between technique and a feeling for beauty.”

característico da arte das culturas primitivas, o segundo da arte ocidental em suas formas clássicas. A característica distintiva da arte primitiva é que ela não pretende REPRESENTAR a coisa (da maneira que uma fotografia faz), mas sim SIGNIFICÁ-LA, à maneira da linguagem. Seu objetivo não é a imitação, ou em grego, mimesis - um dos principais objetivos atribuídos à arte ocidental desde Platão e Aristóteles -, mas construir um sistema de signos (WISEMAN; GROVES, 2000, p. 104, tradução nossa)²².

Podemos, então, verificar que o entendimento ocidental acerca de beleza é diferente daquele das culturas indígenas. Conforme nos mostra Lux Vidal e Aracy Silva (2000), a apreciação estética do que é belo ou não, pela via antropológica, está ligada à ação do homem:

Ao abordar manifestações estéticas, a antropologia procura os parâmetros conceituais e físicos que definem uma obra de arte. Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias. De acordo com uma visão antropológica, afirma-se que o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana. É possível, então, afirmar que o fenômeno estético é feito, digamos, de experiências em tom qualitativo. O produtor, a plateia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística (VIDAL; SILVA, 2000, p. 280).

Para Edir Lobato Duarte e Maria das Graças Santana da Silva (2014), quando analisando os instrumentos musicais da coleção etnográfica Curt Nimuendajú, do Museu Paraense Emílio Goeldi, a qualidade estética de tais instrumentos ultrapassa sua utilidade específica:

Constatamos também que alguns objetos são ornados de penas, outros possuem acabamentos com cera de abelha, fios de algodão, fibra vegetal, sementes e miçangas; outros são entalhados, pintados e desenhados, o que nos leva a pensar que cada etnia tem uma preocupação não só em confeccionar os instrumentos para tocar, mas também para serem apreciados em toda sua plenitude (DUARTE; SILVA, 2014, p.43).

Assim, como já havia nos mostrado Lévi-Strauss, para entender a arte dos povos indígenas brasileiros é necessário compreender que este tipo de arte privilegia o significar em detrimento do representar. A arte indígena está envolta em um sistema significativo que é compartilhado pelo grupo, o que possibilita uma linguagem comunicativa. Assim sendo, as qualidades de beleza são aprendidas e ensinadas de maneira única dentro de cada sociedade indígena.

Citando como exemplo a pintura e adereços corporais dos indígenas brasileiros, Lux Vidal e Aracy Silva (2000) reforçam a ideia de que a arte indígena brasileira traz mensagens de conteúdo social, situando o indivíduo em seu grupo. Colocamos aqui uma passagem destas autoras:

[...] buscar compreender o que os diferentes padrões expressam em termos de categorização social dos envolvidos ou como constituem um “código visual estruturado” que combina elementos pictóricos e enfeites que produzem

22 Passagem original: “Lévi-Strauss opposes two conceptions of art: as a system of signs and as a mimetic representation. These designate two broad paths open to the artist. The first, he says, is characteristic of the art of primitive cultures, the second of Western art in its classical forms. The distinctive feature of primitive art is that it does not aim to REPRESENT thing (in the way that a photograph does) but rather to SIGNIFY them, in the manner of language. Its aim is not imitation, or in Greek, mimesis – one of the principal goals assigned to Western art ever since Plato and Aristotle – but to construct a system of signs.”

mensagens de conteúdo predominantemente social” (cf. Muller, no trabalho sobre os Xavante, neste volume); busca ressaltar a apreciação, segundo a perspectiva indígena, do corpo pintado como o “modo correto de se apresentar”, que desperta reações pela beleza que ostenta; e buscar atingir o significado simbólico da ornamentação, revelando-a como um dos fatores da própria constituição social do corpo, ou seja, um dos elementos que contribuem para que a sociedade molde e construa a humanidade de cada um de seus membros, tornando-o “pessoa” (VIDAL; SILVA, 2000, p. 286-7).

Além disso, a ornamentação indígena do corpo e dos objetos (com grafismos, pinturas, pictogramas, ornamentos variados, etc.), nos mostram uma beleza de natureza étnica, completamente diferente de nossa concepção ocidental de beleza, já que a ornamentação é parte integrante do objeto/pessoa onde está colocada e tem importante significação social.

Como nos mostra Berta Ribeiro (1989): “A ornamentação, no pensamento indígena, é em essência, parte integrante do objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artefato. Do contrário, um e outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente” (RIBEIRO, 1989, p. 16).

Ainda, Berta Ribeiro nos mostra que a antropologia da arte somente se beneficiará dos objetos indígenas de valor estético quando compreendê-los em todo seu contexto de criação e usos, conforme a seguinte passagem:

O estudo dos objetos, das técnicas que os tornam possíveis e de seus significados é tema ligado às esferas do econômico, do social e do simbólico nas sociedades indígenas. Os esquemas de interpretação dessa problemática, na medida em que forem ampliados, reorganizados e discutidos possibilitarão o desenvolvimento empírico e teórico de uma *antropologia da arte*, de uma *etno-estética* ou uma *arte étnica* dignas desse nome (RIBEIRO, 1989, p. 25).

Esta “etnoarte” indígena se valerá, portanto, de todo um contexto social, econômico e simbólico para a criação do que poderíamos definir como uma “etnoestética”. Os antropólogos ligados às pesquisas da arte indígena se concentraram, em sua grande maioria, nos estudos e análises dos trabalhos de cunho fortemente visual e com expressivas representações simbólicas, sendo o corpo um suporte especialíssimo para este tipo de análise. Utilizamos aqui uma passagem de Lúcia van Velthem (1994) sobre este ponto:

Os estudos sobre a estética corporal (pintura e decoração, máscaras) compreendem a temática mais estudada até o presente, uma vez que é neste domínio estético que mais facilmente sobressaem aspectos cognitivos importantes, como a noção de pessoa. Outro item específico envolve os objetos e a estética, enfatizando sobretudo as representações simbólicas que buscam conectar diferentes categorias artesanais (notadamente plumária, cestaria e cerâmica) aos sistemas de cognição indígena. A maioria desses estudos elabora suas análises a partir da iconografia decorativa dos artefatos, a qual se revela um campo privilegiado para a visualização de sistemas representativos, notadamente de identidade étnica, de construção de mundo e das relações sociais (VAN VELTHEM, 1994, p. 86).

Também, podemos incluir os objetos musicais neste rol de objetos de “etnoarte”, pois são objetos que participam de uma beleza étnica definidora de um grupo social indígena específico e, além de sua ornamentação (ou não), servem para produzir sons, matéria essencialmente etérea, e para dar sentido à vida social e sobrenatural de tais grupos indígenas.

A arte decorativa, na visão de Franz Boas (1955), como vista também nos instrumentos

musicais dos indígenas brasileiros, se compõe de dois elementos fundamentais, sendo eles o ritmo (o efeito artístico da regularidade do movimento) e a simetria (o efeito artístico da medição igualitária).

Além disto, a forma, enquanto delimitações, e o estilo pessoal de cada artista influenciam o resultado final do objeto decorado. Utilizamos aqui uma passagem de Boas (1955) sobre a universalidade do prazer estético dado por certos objetos: “Mesmo as tribos mais pobres têm produzido trabalhos que lhes dá prazer estético, e aquelas com uma natureza abundante ou uma grande riqueza para as invenções têm permitido certa liberdade de criação, elas dedicaram grande parte de sua energia à criação de obras de beleza.” (BOAS, 1955, p. 9, tradução nossa)³³.

Ainda, a qualidade estética das produções indígenas está, também, segundo a antropóloga Lucia Hussak van Velthem (2010), relacionada à junção de função dos objetos e das formas destes, conforme nos explica a autora na seguinte passagem:

A qualidade estética também pode ser encontrada na adequação dos elementos constitutivos de um cesto ou de uma máscara, sendo imprescindível o uso de matérias-primas específicas. Ademais, em um artefato indígena, forma e função estão sempre intimamente relacionadas e a sua incorporação social e consequente percepção visual só se concretizam quando ele está terminado e, portanto, pode ser utilizado. A experiência artística indígena inclui um fazer e usufruto diário, que se revela até em coisas que julgaríamos secundárias, como o valor atribuído à alva coloração dos objetos recém-concluídos, em oposição aos utilizados que, por esse motivo, se tornaram encardidos. As produções artísticas expressam, na vida indígena, os conhecimentos acerca das matérias-primas empregadas, das técnicas de confecção, do simbolismo agregado. Esses saberes se exercem em muitos campos da produção e da utilização e refletem um longo aprendizado (VAN VELTHEN, 2010, p. 59-60).

A antropóloga Els Lagrou, por sua vez, em uma abordagem mais contemporânea, nos mostra que a arte indígena não depende necessariamente da beleza, mas de sua “agência”, de sua “eficácia” enquanto categoria que nos ajuda a pensar sobre o mundo em que vivemos. Esta visão mais “cosmológica” em relação ao objeto indígena pode ser verificada em sua funcionalidade material e imaterial (exemplo: como objeto de significação étnica, sobrenatural, estética, simbólica, etc.). Colocamos aqui uma passagem desta autora:

A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Constatamos a partir deste exemplo a ‘eficácia da arte’ reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos. Deste modo ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos (LAGROU, 2009, p.31).

Também, as várias formas de entender o conceito de “beleza”, encontradas nos mais variados grupos sociais pelo mundo afora, incluindo os vários grupos ameríndios, demandam uma

³³ Passagem original: “ Even the poorest tribes have produced works that gives to them esthetic pleasure, and those whom a bountiful nature or a greater wealth to inventions has granted freedom from care, devoted much of their energy to the creation of works of beauty.”

abertura da própria história da arte em relação ao “novo”, ao “outro” e ao saber deste “outro”. Utilizamos mais uma passagem de Els Lagrou (2009), onde ela fala sobre este ponto em relação aos Kaxinawa (Peru e AC):

A arte de ver beleza neste mundo não encontra, portanto, seu equivalente na expressão figurativa ou representativa kaxinawa. Trata-se por definição de uma visão do ausente, daquilo que foge da luz do dia e do peso de uma existência incorporada. É por esta razão que só existe um meio de expressão para esta experiência eminentemente visual: o poema cantado que traça um caminho de palavras e sons para uma consciência ou alma que é considerada como tendo uma sede nos olhos e no coração. O desenho gráfico não representa os seres vistos em sonhos, mas os caminhos que ligam e filtram o acesso a mundos diferentes (Idem, p. 82)

Neste mesmo caminho, os objetos musicais, enquanto objetos culturais e profundamente artísticos, incorporam o que Lagrou chamou, utilizando os conceitos de Alfred Gell, de “agência e eficácia”. Também utilizando-nos desta mesma lógica da eficácia do objeto artístico dentro das culturas indígenas para os objetos musicais Apinayé, podemos pensar nestes objetos musicais pela via de sua eficácia agentiva quando em uso, quando agindo. Colocamos mais uma passagem de Lagrou (2009) para esclarecer este ponto:

As armadilhas africanas, oceânicas e amazônicas se aproximariam mais da arte conceitual [ocidental] contemporânea do que as máscaras ou esculturas por causa da complexidade cognitiva envolvida na montagem das armadilhas; por causa da maneira como agem sobre a mente do receptor, sugerindo uma complexa rede de intencionalidades, onde o caçador mostra conhecer bem os hábitos da sua presa através da própria estrutura da armadilha.

É exatamente esta distinção entre arte e artefato que a maioria das etnografias sobre produção de artefatos e artes indígenas vem negando há mais de dez anos: não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os Piaroa (Venezuela) todos estes itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem (Idem, p. 34-35).

Assim sendo, os estudos atuais de Lagrou, incorporando as pesquisas anteriores da área da antropologia da arte, demonstram que a “beleza” do artefato indígena deve ser entendida em sua força agentiva sobre a mente do espectador, onde a funcionalidade prática do objeto indígena não desmerece suas qualidades estéticas.

O caso dos instrumentos musicais Apinayé

Mas, afinal, quem são os Apinayé ao qual tanto nos referimos? Os Apinayé são um povo indígena de cerca de 2000 pessoas que habitam, principalmente, o município de Tocantinópolis (no Estado do Tocantins) e suas redondezas e se dividem em 25 aldeias. Muitas dessas aldeias são derivadas das duas mais antigas: Mariazinha e São José (antiga Bacaba).

Vivem historicamente na região norte do Estado do Tocantins, entre os rios Araguaia e o Tocantins, região esta conhecida como Bico do Papagaio. Tiveram suas terras demarcadas em 1985 após vários conflitos com fazendeiros da região, tendo essas terras indígenas Apinayé em torno de 140.000 hectares. Hoje em dia sofrem com o desmatamento das fazendas ao redor de sua terra indígena.

O grupo étnico Apinayé, que tem sua língua materna (a Apinayé, do grupo linguístico Jê)

vastamente estudada por causa de suas múltiplas variações e, atualmente, pelos empréstimos do Português. Ela se coloca como forte elemento cultural e unificador das aldeias e deste povo. As crianças são alfabetizadas em Apinayé e, em seguida, em Português, fortalecendo, assim, a própria língua e cultura deste grupo.

Apesar de a língua Apinayé ser muito estudada, outros aspectos da cultura deste povo não vêm recebendo a atenção devida, como, por exemplo, suas criações materiais e imateriais. Assim sendo, a tese “O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus objetos musicais” pretendeu desvendar os mecanismos do ensino-aprendizagem tradicional dentro da sociedade Apinayé, buscando compreender as estruturas relacionadas ao aprender e ao ensinar dentro desta cultura específica.

Quanto a processo de ensino-aprendizagem tradicional, referimo-nos aos processos de ensino-aprendizagem que ocorrem dentro de determinada sociedade, de forma culturalmente “natural”, seguindo uma tradição étnica própria, e que não estão ligados diretamente à educação prestada nas escolas indígenas. Falamos, mais especificamente, da relação que as pessoas de um mesmo grupo social indígena, neste caso os Apinayé, mantêm com as formas de aprender e ensinar fazeres e saberes tradicionais, que foram passados por seus ancestrais enquanto objetos culturais.

Vale lembrar que os instrumentos musicais são objetos de cultura material, enquanto a música produzida por uma sociedade, sua performance musical e seus conhecimentos musicais são produtos de cultura imaterial. Todos estes bens são expressões humanas, se complementam, dependem um do outro e estão intimamente relacionados. Assim, tal estudo buscou compreender o processo de ensino-aprendizagem tradicional através da confecção dos instrumentos musicais, o que equivale dizer que saberes e fazeres (bens imateriais) se fundem para produzir os artefatos de produção de música (bens materiais). Neste sentido, podemos pensar os instrumentos musicais como saberes imateriais traduzidos em forma de matéria.

A pesquisa de campo ocorreu através de entrevistas com artesãos de instrumentos musicais (Paulo Laranja, Seu Albino, Seu Francisco Dias, Josué Apinajé), de aldeias diferentes, e outros colaboradores (Ana Rosa, Roberto Damata, Gilmar, etc.). As entrevistas aconteciam em forma de conversas informais, pois nos pareceu difícil fazer entrevistas estruturadas, pela própria natureza dos laços de confiança entre colaboradores e pesquisador.

Na pesquisa de campo notamos que este ensino tradicional acontece, geralmente, através dos parentes da família nuclear consanguínea, principalmente pelos avôs e pais. Portanto, pudemos verificar que uma das funções da música tradicional tocada com instrumentos musicais próprios, durante as performances rituais, na sociedade Apinayé, é dar suporte ao sistema social e cultural deste povo. Assim sendo, podemos afirmar a centralidade e a importância da música (vocal, instrumental e do choro cerimonial) na vida dos Apinayé.

Pudemos verificar, ainda, através da cerimônia do *Megrë Mòx* (uma cerimônia funeral simbólica meses após a morte e enterro do indivíduo), que a música domina toda a vida ritual Apinayé e que não há cerimônia que não tenha, pelo menos, um cantor e seu maracá (ou bastão de ritmo). A força da música na cultura Apinayé pode ser vista em todos as cerimônias tradicionais ainda vigentes, sendo cultivada cotidianamente cada vez que se faz uma “festa de cultura”, como eles próprios o dizem.

Os instrumentos musicais Apinayé, principalmente o maracá (*gòhtàx*), tem poderes “sobrenaturais”, na medida em que se fazem indispensáveis na realização das performances rituais onde os espíritos (*karõ*) estão envolvidos, ligando o mundo natural ao sobrenatural, harmonizando-os.

Ainda, a agentividade do objeto musical (principalmente do maracá) acontece somente durante as performances rituais (onde a música sempre se faz presente), auxiliando no fortalecimento da unicidade étnica deste povo em meio às transformações vindas de fora das aldeias. Assim, a música se reafirma como chave desencadeadora da performance ritual, onde o som é a forma primariamente simbólica da experiência de uma performance indígena.

No caso específico dos Apinayé, como descrito na referida tese de doutoramento, seus instrumentos musicais agem em uma complexa rede de intencionalidades socioculturais e auxiliam na relação entre o mundo natural e o mundo sobrenatural, sendo potenciadores de forças, ligando e filtrando os acessos entre estes dois mundos.

Considerações finais

À guisa de conclusão, verificamos que a música e os instrumentos musicais são partes integrantes e necessárias à vida ritual dos Apinayé, fortalecendo laços socioculturais e fazendo a ligação entre o mundo sobrenatural e o natural.

Ainda pudemos verificar que nas sociedades indígenas o saber tradicional é como um presente que é dado a quem quer se tornar um indivíduo pleno dentro da cultura de seu povo. Os saberes ancestrais são um diferencial que fortalece o lugar do sujeito em sua sociedade tradicional. Aquele que aprende a cantar as cantigas tradicionais e o faz bem será reconhecido como cantor e terá seu lugar social demarcado pela importância do que faz e do que é. O mesmo acontece com os artesãos que confeccionam objetos musicais, pois eles são reconhecidos pelo grupo através de sua especialização técnica e criativa dentro daquela cultura e daquele grupo cultural.

Vale ressaltar, também, que a noção de que os saberes tradicionais são ensinados a todos os indivíduos de sua determinada sociedade já não cabe para todos os grupos indígenas brasileiros, pois o contato com a sociedade envolvente trouxe outros interesses aos jovens. Este contato apresentou o capitalismo de consumo como forma de ser alguém, valendo, enquanto indivíduo, pelo que se tem. Em oposição a esta visão oriunda do contato, os mais velhos lutam por preservar as tradições do grupo, apesar de toda influência nociva a isto, mostrando que “mais vale” aquele indígena que ainda é culturalmente indígena.

Neste sentido, a beleza dos objetos musicais Apinayé está, como nos informou Els Lagrou, na força agentiva de tais objetos durante as cerimônias deste povo, além das características materiais de concepção e ornamentação de tais objetos e dos fazeres imateriais que se ligam a eles.

Referências

- BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.
- BRASIL, Assis. **Dicionário do conhecimento estético**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1984.
- DUARTE, Edir Lobato; SILVA, Maria das Graças Santana da. **Instrumentos musicais indígenas: a arte e a Coleção Etnográfica Curt Nimuendajú do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém: Fundação Carlos Gomes: Museu Paraense Emílio Goeldi: Imprensa Oficial do Estado, 2014.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.
- RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, Linguagem Visual**. São Paulo: Editora da USP, 1989.
- VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. IN: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.7, n.1, pág. 55 a 65, 2010.
- VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. IN: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e Desporto, 1994, pág. 83 a 92.
- VIDAL; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. IN: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2. ed. - São Paulo: Edisusp, 2000, pág. 279 a 293.
- WISEMAN, Boris; GROVES, Judy. **Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology**. Cambridge: Icon Books, 2000.

Recebido em 28 de março de 2017.
Aceito em 26 de setembro de 2017.