

# REPRESENTAÇÕES DE INSTRUMENTOS MUSICAIS INDÍGENAS NA LITERATURA DE INFORMAÇÃO: UM OLHAR A PARTIR DOS ESTUDOS DE GÊNERO

## REPRESENTATIONS OF INDIGENOUS MUSICAL INSTRUMENTS IN THE INFORMATION LITERATURE: A LOOK VIA THE GENDER STUDIES

Wallace Rodrigues 1

**Resumo:** Este texto busca refletir sobre gênero a partir das imagens dos instrumentos musicais indígenas na literatura de informação (também chamada de literatura dos viajantes) do século XVI ao XIX. Nossa pesquisa para esse trabalho foi bibliográfica e nossa análise foi qualitativa. Utilizamos quatro imagens retiradas da literatura de viajantes: duas de Hans Staden, uma de Jean-Baptiste Debret e uma última de Francis de Castelnau. Os resultados desse escrito mostram como as sociedades indígenas detêm formas rígidas de trabalho em relação aos gêneros masculino e feminino e que os instrumentos musicais são objetos de cultura material indígena que detêm a primazia da confecção masculina. Também, que a representação das imagens muda muito de acordo com as técnicas de execução, o gosto da época e a linguagem visual compreensível para as pessoas que iriam ver/ler tais imagens.

**Palavras-chave:** Gênero; Masculinidade; Instrumentos musicais; Literatura de informação.

**Abstract:** This text seeks to reflect on genre from the images of indigenous musical instruments in the information literature (also called travelers' literature) from the 16th to the 19th century. Our research for this work was bibliographical and our analysis was qualitative. We used four images taken from travelers' literature: two by Hans Staden, one by Jean-Baptiste Debret, and one by Francis de Castelnau. The results of this paper show how indigenous societies have rigid forms of work in relation to masculine and feminine genres and that musical instruments are objects of indigenous material culture that hold the primacy of masculine clothing. Also, that the representation of the images changes much according to the techniques of execution, the taste of the time and the visual language understandable for the people who would see/read such images.

**Keywords:** Gender; Masculinity; Musical instruments; Information literature.

---

Doutor em Humanidades, mestre em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios e mestre em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Universiteit Leiden (Países Baixos). Pós-graduado (lato sensu) em Educação Infantil pelo Centro Universitário Barão de Mauá - SP. Licenciado pleno em Educação Artística pela UERJ e com complementação pedagógica em Pedagogia. Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Docente do Programa de Pós-Graduação em Demandas Populares e Dinâmicas Regionais (PPGDire) e da Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura (PPGL). Pesquisador no grupo de pesquisa Grupo de Estudos do Sentido - Tocantins - GESTO, da Universidade Federal do Tocantins - UFT.E -mail: walace@uft.edu.br

## Introdução

Este artigo nasce a partir de nossas pesquisas iniciais de estágio pós-doutoral na Universidade de Brasília – UnB, na Pós-Graduação em Literatura – POSLIT, sob a supervisão do professor doutor André Luis Gomes.

Nesse texto buscamos pensar sobre a questão de gênero a partir das imagens dos instrumentos musicais na literatura de informação do século XVI ao XIX. Essa perspectiva de falar de gênero a partir do uso de uma imagética específica pode ser bastante útil na compreensão dos papéis masculinos e femininos nas sociedades indígenas.

A forma que escolhemos para utilizar as imagens dos instrumentos musicais é analítico-qualitativa, tentando encontrar em tais imagens pontos de reflexão que nos falem sobre gênero. Utilizamos uma pesquisa bibliográfica e imagética para dar conta de nosso objetivo.

E por que utilizar imagens de instrumentos musicais indígenas? Porque tais objetos de cultura material são objetos sempre confeccionados por homens, ajudando-nos a perceber as atribuições sociais do trabalho a partir dos estudos de gênero em culturas não-ocidentais.

E por que buscar essas imagens na literatura de informação do século XVI ao XIX? Porque essa literatura, executada por viajantes, teve forte impacto nas representações dadas ao Brasil da época e algumas dessas representações reverberam até nos nossos dias, muitas como estereótipos sobre nós brasileiros, nossa terra, nossos saberes e nossos fazeres. Além disso, os relatos imagéticos encontrados em tal literatura parecem dar conta da questão de gênero em relação aos instrumentos musicais indígenas.

## Gênero a partir de imagens dos instrumentos musicais indígenas

Nesse texto trabalhamos a partir das imagens de instrumentos musicais indígenas na literatura de informação dos viajantes do século XVI ao XIX. Compreendemos que a imagem é uma forma de estratégia de descrição (mesmo quando “caótica”) e uma busca de apreensão (mesmo que momentânea) das coisas sensíveis. As imagens nos ajudam a desenvolver a observação e os sentidos, incentivando processos cognitivos únicos. Nesse sentido, acreditamos que as imagens possam nos revelar vários discursos a partir dos repertórios dos observadores, das técnicas utilizadas por quem compôs tais imagens e das narrativas históricas sobre o período de criação de tais imagens.

É a arte-educadora Ana Mae Barbosa quem nos fala da necessidade de alfabetização em suas mais variadas formas (aquela visual, para a leitura de imagens também é incluída aqui), revelando-nos até a necessidade humanizadora da alfabetização:

Nosso problema fundamental é alfabetização: alfabetização letral, alfabetização emocional, alfabetização política, alfabetização cívica, alfabetização visual. Daí, a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos (BARBOSA, 1995, p. 63).

Também, como já deixamos saber, nosso material de busca dessas imagens é a literatura de informação. Tal literatura detém um forte contexto informativo a partir de impressões pessoais (algumas vezes estereotipando pessoas, coisas e situações) e onde as imagens, na maior parte das vezes, serviam como ferramenta para justificar o escrito e para dar a ver como se passava a cena. Isso fez com que a literatura de informação acabasse por ajudar a criar um sentido imaginário para o Brasil, seus habitantes e suas coisas.

Tal literatura de viagem nos trouxe não somente um discurso informativo escrito, mas, também, um vasto número de imagens com seus discursos visuais. Exemplos dessa literatura informativa são os relatos do alemão Hans Staden, “*Viagem ao Brasil*”, de 1557; os de Jean de Léry, “*Viagem à terra do Brasil*”, de 1574; os de Jean-Baptiste Debret, “*Viagem pitoresca ao Brasil*”, de 1831; os de Johann Baptist von Spix e Carl von Martius, “*Viagem pelo Brasil 1817-1820*”, de 1820; de Francis de Castelnau, “*Expedição às terras centrais da América do Sul, do Rio de Janeiro a Lima e de Lima ao Pará*” (tradução nossa), de 1850; somente para citar alguns.

Acreditamos que essa produção literária dos viajantes dialoga diretamente com as várias imagens que trazem para ilustrá-la. Aparentemente, nem as palavras e nem as imagens conseguiram dar conta, sozinhas, de descrever aquilo que seria o Novo Mundo. Lúcia Gaspar (2009) nos informa que:

As narrativas dos viajantes, reunidas em livros, impressos às vezes em mais de uma edição e em diversas línguas, fizeram muito sucesso na época, sendo disputados pelo público interessado em descrições de povos e costumes exóticos. Os viajantes foram, portanto, os grandes cronistas da vida brasileira dos séculos XVI a XIX, descrevendo em suas obras aspectos da terra, da gente, dos usos e costumes do Brasil (GASPAR, 2009, s/p).

Ainda, vemos que as imagens da cultura material indígena do período colonial e imperial nos chegam através dos olhares dos exploradores europeus acerca de tais objetos e de seus executores. Essas miradas fizeram com que tais viajantes, artistas, naturalistas, entre outros, nos deixassem relatos visuais do que para eles seria interessante ou curioso registrar. Nesse sentido, buscamos olhar, no presente, de maneira distinta, para essas imagens, tentando contextualizá-las e dar sentido a elas a partir de nossos estudos atuais com os povos indígenas. As imagens colocam-se, portanto, enquanto objetos de conhecimento, como nos informam Ana Maria Mauad e Marcos Felipe Lopes (2014):

Em diferentes sociedades e períodos históricos, ver e conhecer foram princípios de elaboração do conhecimento sobre o mundo. Mediado pelo sentido da visão, o produto dessa relação pôde gerar, por sua vez, imagens em suportes variados. Elas passam, então, a mediar o conhecimento por meio de seus usos e funções, bem como da circulação a que são submetidas (MAUAD; LOPES, 2014, p. 283).

Também, vale esclarecer que aqui falamos de identidade de gênero, o que se relaciona com a forma como a pessoa se reconhece dentro dos padrões de gênero: feminino e masculino. Esses valores são estabelecidos socialmente e variam de cultura para cultura. Há, ainda, quem não se identifique com nenhum desses dois gêneros, os chamados agêneros, e quem se identifique com ambos, os intergêneros, andróginos, bigêneros e *crossdresser*.

Como falamos de gênero nas sociedades indígenas brasileiras e, mais especificamente, dos povos que confeccionam e utilizam objetos musicais indígenas em suas cerimônias e situações rituais dentro de suas culturas, falamos, então, da divisão de trabalho a partir dos gêneros feminino e masculino.

Verificamos, também, que a música e seus objetos detêm uma certa centralidade na vida das sociedades indígenas brasileiras e relacionam-se com outras dimensões da vida indígena. Podemos dar como exemplo as restrições de confecção, de armazenamento e de visualização que algumas flautas cerimoniais xinguanas detêm. Essas flautas são guardadas na casa dos homens, em um lugar específico e referem-se a um sistema musical-mitológico-sobrenatural que têm sua base nos instrumentos de sopro. Esses instrumentos de sopro são exclusivos de uso masculino e tabu para as mulheres. Utilizamos aqui uma passagem de Robin Wright (2011) sobre um ritual Yukuna (Colômbia e AM) e as restrições quanto as suas flautas sagradas:

O ritual Yukuna das flautas sagradas tradicionalmente dura sete dias durante os quais os homens tocaram as famosas flautas (wakaperi: “águia má”), cuja visão e contato eram estritamente proibidos às mulheres. Isto foi seguido por uma rápida duração de 3 a 8 semanas, no final do festival wera juntaram-se parentes e afins em uma celebração comum dos meninos e meninas recém-iniciados com o consumo de buriti (*Mauritia flexuosa*) e Umari (*Puraqueiba selicea*) chicha, uma bebida levemente fermentada (WRIGHT, 2011, p. 245,

tradução nossa).

Ainda sobre o ritual de iniciação dos Yukuna (Colômbia e AM), Robin Wright (2011) reafirma a proibição às mulheres de verem e tocarem em tais flautas sagradas *wakaperi* (águia má). Isso reforça a ideia de que somente os homens podem manusear e tocar tais instrumentos musicais na cultura Yukuna, determinando tais atividades pelo gênero.

O rito corresponde à mesma cerimônia entre os povos de língua tukano no norte. Resumindo a longa descrição de Jacopin de um ritual no qual ele era um iniciado, os garotos estão reunidos na casa dos homens e, depois de esperar por um período de tempo, eles ouvem os sons das flautas se aproximando. Crianças e mulheres se refugiam dentro da casa. As flautas cercam a casa dos homens e tocam sua música para todos ouvirem; eventualmente as mulheres e crianças são empurradas para fora da casa e as flautas entram. Os iniciados, cujas cabeças estão cobertas por cobertores, estão assustados. No dia seguinte, os homens e iniciados vão para a floresta, onde jejuam e permanecem por sete dias. Os iniciados então veem e aprendem como tocar as flautas e memorizar o mito da criação. Eles são isolados e protegidos dos raios do sol. As mulheres são proibidas de ver seus filhos por medo de que isso prejudique a criança. No final do jejum, as crianças pegam, cozinham e comem sua primeira caça animal. Pouco depois, o chefe marca o encerramento do festival em que os participantes tomam umari. Finalmente, todos os dançarinos, homens e mulheres realizam a “dança das cobras” e depois voltam para a comunidade (WRIGHT, 2011, p. 245, tradução nossa)

Entre os Apinayé (grupo Jê que habita o norte do estado do Tocantins), os homens também detêm a primazia em confeccionar os objetos musicais desse povo. No entanto, não há instrumento musical sagrado que as mulheres e crianças não possam tocar ou ver, como no caso dos Yukuna. Eles confeccionam, ainda hoje em dia, maracás, flautas, apitos e bastões de ritmo. Rodrigues (2015) nos informa que:

[...] os homens que se dedicam à artesanaria de instrumentos musicais também se dedicam à confecção de outros objetos étnicos, tal como armas tradicionais (arco e flecha, borduna), como me informou o artesão Francisco Dias Apinagé, de 57 anos de idade. Os artesãos Apinayé são capazes de confeccionar diferentes tipos de artefatos étnicos com a mesma habilidade, destreza e beleza. (RODRIGUES, 2015, p. 121)

A partir dessa breve introdução sobre imagens, literatura de informação, gênero e os instrumentos musicais indígenas para alguns grupos no Brasil, gostaríamos de utilizar imagens que confirmassem a ligação que fazemos entre gênero e instrumentos musicais dos indígenas brasileiros na literatura dos viajantes



**Figura 1** – Indígenas Tamaracá em círculo, cantando, dançando e chocalhando. Fonte: “Hans Staden: Suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil”, de Hans Staden, edição em língua portuguesa de 1900, p. 101.

A primeira imagem (figura 1) que aqui utilizamos é do viajante alemão Hans Staden (1525-1576) e encontra-se em seu livro intitulado “História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão”, de 1557, publicado em Marburg<sup>1</sup>.

Não sabemos a autoria das gravuras colocadas no livro de Staden. Talvez os desenhos para tais gravuras tenham sido executados pelo próprio Staden e as gravuras executadas por um artista da época. Vale ressaltar que a representação dos corpos humanos na figura 1 segue padrões europeus de representação. Sabemos que os indígenas tinham grafismos pintados pelo corpo e vários adereços tribais que não aparecem na imagem. Sobre essa escolha de representar à maneira europeia (utilizando um repertório de formas específico), Décio Pignatari nos diz que:

A dialética presente nas relações entre iconologia e o gosto é a mesma que comanda as relações entre repertório de formas e a realidade que ele busca traduzir. Umberto Eco dá um bom exemplo disto, quando lembra os desenhos executados pelos naturalistas do século XVIII, em suas viagens pioneiras pela África, Ásia e Américas: seus desenhos de animais, que procuravam representar o mais fielmente possível, estavam mais presos à iconologia europeia desses animais do que aos seus traços verdadeiros ou reais (PIGNATARI, 1997, p. 64).

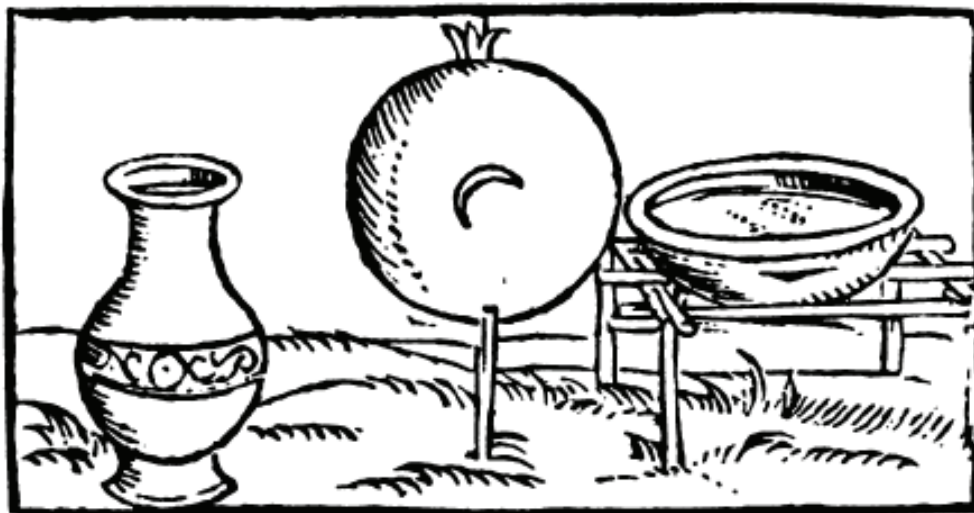
<sup>1</sup> Utilizamos nesse texto a segunda tradução em língua portuguesa do livro de Staden, intitulada “Hans Staden: Suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil”, tradução da primeira edição original, de 1900.



Utilizamos tal imagem para mostrar que indígenas tocavam instrumentos musicais em seus rituais de canibalismo no século XVI. Staden ainda descreve um maracá indígena (com seus poderes mágicos) e nos fornece uma imagem (figura 2) e uma descrição. Ele nos diz:

Elles acreditam em uma cousa que cresce como uma abobora e do tamanho de um meio pote. É oco por dentro e lhe atravessam um pau. Fazem, depois, um buraco em forma de boquinha e põem pedrinhas dentro, para que chocalhe. Chocalham com isto quando cantam e dansam, e chamam-no *Tammaraka*. (STADEN, 1900, p. 141)

A figura 3 mostra uma prancha do livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (publicação com nome original de “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d’un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement”), de 1834, intitulada “O sinal de combate (Coroados)”. Nessa gravura o artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) nos oferta a imagem de um indígena Coroado, provavelmente o chefe do grupo, tocando uma buzina com tubo sonador confeccionada com algum tipo de bambu e uma caixa de ressonância ao final. O tocador está dando o sinal para lutar e há vários indígenas armados na cena. O chefe está muito bem paramentado com rica indumentária plumária.



**Figura 2** - Objetos indígenas. No meio está o maracá descrito por Staden. Fonte: “Hans Staden: Suas viagens e captiveiro entre os selvagens do Brasil”, de Hans Staden, edição em língua portuguesa de 1900, p. 141.

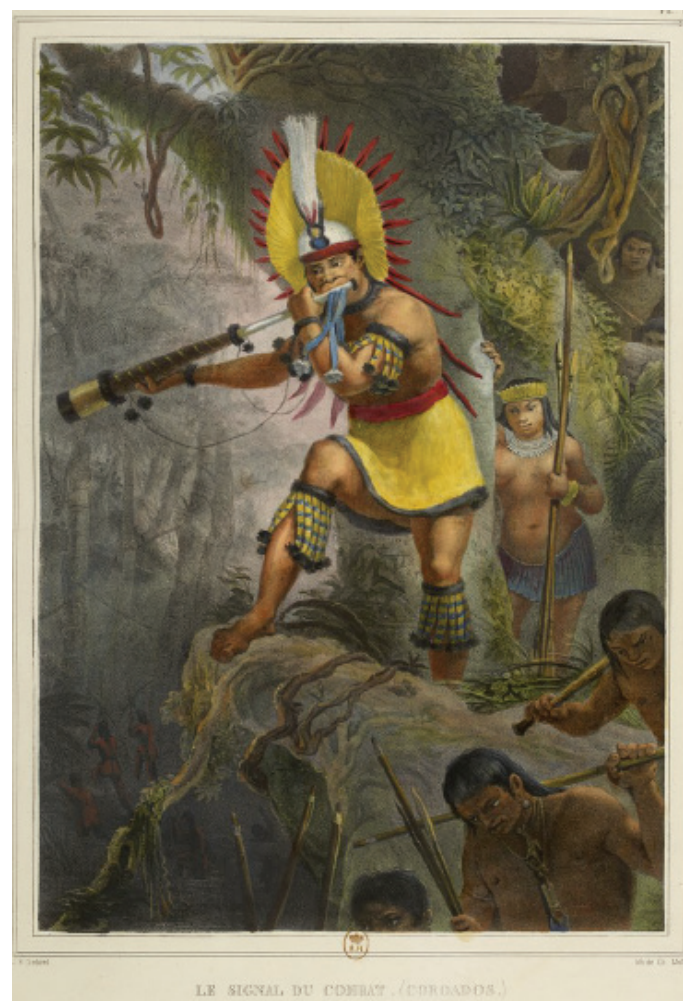
Vale informar que essa cena foi, provavelmente, idealizada por Debret. Ele era um artista com formação neoclássica francesa. Debret veio ao Brasil integrando a Missão Artística Francesa, em 1816, e ficou por aqui até 1831, quando retornou para a França. Debret foi aluno do renomado pintor neoclássico Jacques-Louis David (1748-1825), que era seu primo. No Brasil, Debret trabalhou como pintor, desenhista, gravador, professor e cenógrafo.

Debret nos deixou seus relatos escritos e uma vasta obra imagética sobre o que ele experienciou em terras brasileiras. Ele nos deixou um vasto documentário de imagens que retratam a vida no Rio de Janeiro e arredores, bem à maneira neoclássica da época.

Sobre sua forma de representação, a arte-educadora Ana Mae Barbosa nos informa que o grupo de artistas que vieram na Missão Artística Francesa, em 1816, trazia consigo os padrões representacionais neoclássicos. Nesse grupo também estava Debret. Barbosa nos diz:

Para criar a Academia Imperial de Belas-Artes, D. João VI, através do Marquês de Marialva, que se achava na Europa, e do naturalista Alexandre von Humboldt, que estivera no

Brasil, contratou artistas que ensinavam no Instituto de França e eram a vanguarda da época. Os artistas deste Instituto, criado e desenvolvido por Napoleão Bonaparte, depois de sua queda passaram a sofrer perseguições e alguns deles, dentre vários convites recebidos para emigrar, inclusive de Catarina da Rússia, aceitaram vir para o Brasil. O exdiretor da Seção de Belas-Artes do Ministério do Interior de Napoleão, Joachim Lebreton, organizou o grupo. Eram todos neoclássicos convictos e interferiram ostensivamente na mudança de paradigma estético no Brasil (BARBOSA, 1995, p. 60).



**Figura 3** - *Le signal du combat (Coroados)* - O sinal de combates (Coroados) Tradução nossa. Fonte: “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d’un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement”, de Jean-Baptiste Debret, de 1834.

Um exemplo do que diz Barbosa sobre a mudança de modelo estético é que Debret trabalhava com a valorização da simplicidade e da pureza estética das artes visuais neoclássicas (em contraste com as dramaticidades, os rebuscamentos e as complexidades do Barroco), características essas típicas de um artista neoclássico.

A figura 4 mostra um guerreiro Apinayé (também escreve-se Apinagé) com cocar, adereço de orelha e duas flautas Timbira (na imagem vemos um modelo Apinayé, chamada *xiwiwire* em língua Apinayé). Tal flauta servia para chamar as pessoas, como sinalizador de localização, como

instrumento de alerta nas caçadas, entre outras funções. Hoje em dia ela somente é utilizada nos festejos culturais desse povo (cf. RODRIGUES, 2015).

Tal imagem provém da expedição que Francis de Laporte de Castelnau, conde de Castelnau (1810-1880), empreendeu na América do Sul entre 1843 a 1847, cruzando Peru e Brasil e seguindo o rio Amazonas e os sistemas do Rio do Prata.

Castelnau foi um naturalista inglês que veio a serviço do governo francês. Ele executou sua expedição com o auxílio de dois botânicos e um taxidermista, registrando tudo o que puderam sobre a flora, a fauna, os minerais e os povos com os quais tiveram contato.

Sua publicação conta com 463 litogravuras e 31 mapas, além dos relatos escritos. O nome original de sua publicação é: “Expédition dans les parties centrales de l’Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Pará: exécutée par ordre du gouvernement Français pendant les années 1843 a 1847 sous la direction de Francis de Castelnau”. Tal livro foi impresso em Paris pela Chez P. Bertrand, entre 1850 e 1859.

Castelnau executou um relato de uma das maiores expedições científicas já empreendidas na América do Sul no século XIX. Ele percorreu o interior do Brasil, através de Goiás, Minas Gerais, e Mato Grosso. Explorou o Paraguai, a Bolívia, o Peru e seguiu pelo rio Amazonas até o Pará. Foram realizadas diversas observações zoológicas, meteorológicas, botânicas e magnéticas. Os volumes ilustrados mostram achados arqueológicos e geológicos, vistas de cidades, descrições de habitantes, plantas e animais das regiões visitadas.

A litogravura do guerreiro Apinayé foi pensada a partir de quando Castelnau subiu o rio Araguaia. Nesse pedaço da viagem, ele encontrou os Karajá Xambioá e os Apinayé, como registrado por ele. Tal imagem mostra uma grande riqueza de detalhes e de cores, podendo ser considerada uma imagem artisticamente pensada e executada. Para além de registrar o indígena, suas decorações e os objetos que leva consigo, há claramente um desejo de executar uma “bela” imagem.



**Figura 4** – *Guerrier Apinayé* - Guerreiro Apinagé. Detalhe. Fonte: “Expédition dans les parties centrales de l’Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Pará”.



Notamos que no grande número de publicações da literatura de informação há formas muito distintas de representação. Acreditamos que isso deve-se aos períodos históricos de execução, ao gosto do artista e do gravador e às técnicas empregadas, mostrando-nos diferentes tipos de representação de acordo com distintos modelos estéticos.

Vale lembrar que essas imagens são representações executadas a partir de eventos vistos ou escutados via relatos orais. Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005) nos informam sobre os sistemas de representação e a força que as representações (em nosso caso, as imagens) detêm sobre nós, afetando nossa compreensão das coisas.

Através da história, debates sobre representação têm considerado se esses sistemas de representação refletem o mundo como ele é, como se eles espelhassem para nós uma forma de mímese ou imitação, ou mesmo se, de fato, nós construímos o mundo e seus significados através dos sistemas de representação que usamos. Na perspectiva construtivista, nós somente construímos significado do mundo material através de contextos culturais específicos. Isso acontece, em parte, através dos sistemas de linguagem (sejam eles escritos, falados ou imagéticos) que usamos. No entanto, o mundo material somente tem significado, e somente pode ser “visto” por nós, através desses sistemas de representação. Isso significa que o mundo não é simplesmente refletido para nós pelos sistemas de representação, mas que nós construímos significado do mundo material através destes sistemas (STURKEN; CARTWRIGHT, 2005, p. 12-13, tradução nossa).

Não podemos nos esquecer, também, que a necessidade das imagens na literatura de informação acabava por dar a elas um status de prova visual do que era relatado, aumentando a força de representação de tais imagens e levando-nos a pensar, na atualidade, em uma história das representações visuais. Ana Maria Mauad e Marcos Felipe Lopes (2014) nos informam sobre esse específico uso das imagens:

Tudo o que se refere ao visual ou é por ele produzido ganhou, por longo tempo, o estatuto de prova. De Tucídides a Euclides da Cunha, o relato eficiente de um evento seria aquele produzido por uma testemunha ocular. Portanto, uma imagem, por se ancorar em grande medida no campo do visual, ocupa lugar destacado no discurso científico de maneira ampla. As imagens podem ser, ao mesmo tempo, resultados de visões da realidade material, bem como meios de visualização de dimensões invisíveis a olho nu. Seja como for, o uso das imagens como evidências e provas é sempre contingente e histórico. Caberia, portanto, indagar como e com qual objetivo são utilizadas pelo discurso científico e historiográfico, sendo que neste último os debates recentes já apontam para a superação da epistemologia da prova rumo a uma história das representações (MAUAD; LOPES, 2014, p. 284).

Ainda, o antropólogo Claude Lévis-Strauss, ao referir-se às sociedades indígenas, sempre nos disse que essas eram sociedades “frias” (cf. WISEMAN; GROVES, 2000). Ou seja, há um desejo de ordem, de constância e regularidade nessas culturas com pouca entropia, com pouca “desordem” social. Nesse sentido, as atribuições dadas a cada gênero dentro das sociedades indígenas preservam-se por muito tempo. Mas, como a cultura é mutável, as tarefas masculinas e femininas nas sociedades indígenas também acabam por sofrer mudanças (não muito drásticas, diríamos).

Nesse sentido, a tarefa de confeccionar objetos musicais é passada de homem para homem dentro das sociedades indígenas brasileiras. Sendo os homens mais velhos os mais habilidosos artesãos indígenas. Isso não quer dizer que uma mulher não consiga fazer um objeto musical, mas

a atribuição de confeccionar tais objetos de cultura material é masculina. Isso verificamos entre vários grupos que conhecemos no estado do Tocantins, por exemplo, como os Krahô, os Apinayé, os Xerente, entre outros, e a partir dos relatos dos etnomusicologistas e antropólogos.

### Considerações finais

Este texto tentou deixar ver, a partir das imagens dos instrumentos musicais indígenas na literatura de informação, que a tarefa de confeccionar tais objetos musicais é uma tarefa masculina. Os mestres/sabedores de como confeccionar esses objetos (muitas vezes considerados objetos sagrados) são homens habilidosos e experientes na cultura de seu povo e que repassam esses saberes para outros homens mais jovens (cf. RODRIGUES, 2015).

Nesse sentido, a literatura de informação do século XVI ao XIX confirma, através de seus discursos imagéticos, que a confecção e utilização dos instrumentos musicais indígenas é historicamente uma atribuição masculina, delimitando funções a partir do gênero.

Também, verificamos que ainda hoje essas atribuições por gênero são bastante usuais nas sociedades indígenas brasileiras. Como no caso dos grupos indígenas do estado do Tocantins e arredores. Vimos o caso extremo das restrições às mulheres em relação às flautas sagradas dos Yukuna, como nos relatou Robin Wright (2011).

Ainda, podemos compreender que é possível fazer uma reflexão sobre gênero nas sociedades indígenas a partir da tarefa cultural que é a confecção de instrumentos musicais. Não esquecendo que a música, com seu caráter não palpável, acaba por ligar-se ao sobrenatural, revelando, também, uma relação cerimonial entre gênero e ritualidade indígena.

No entanto, não podemos esquecer que trabalhamos com representações imagéticas que carregam consigo uma carga muito grande do gosto de suas épocas, foram executadas em determinadas técnicas artísticas, serviram a determinados propósitos, deveriam ser lidas/vistas por um grande público curioso de novidades, deveriam servir como confirmação da informação escrita, deveriam dialogar com os textos a que se referiam, entre tantas outras funções esperadas de tais imagens.

Finalizando, compreendemos que é aquele que vê/lê a imagem quem dará a tal imagem uma significação muito pessoal (a partir de seu repertório pessoal e simbólico), mas para isso esse leitor/observador necessita estar informado sobre o universo onde está inserida tal imagem e com que propósitos ela foi executada e age no ambiente onde está inserida.

### Referências

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação e Educação**. Universidade de São Paulo, São Paulo, jan./abr. 1995, pág. 59 a 64.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement. 1834**. Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Acesso em 29/09/2018.

CASTELNAU, Francis de Laporte de. **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para: execute par ordre du gouvernement Francais pendant les annees 1843 a 1847 sous la direction de Francis de Castelnau**. Paris: Chez P. Bertrand, 1850-1859.

GASPAR, Lúcia. **Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX)**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Imagem, História e Ciência. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, maio-ago. 2014, pág. 283-286.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. 19a ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

RODRIGUES, Wallace. **O processo de ensino-aprendizagem Apinayé a partir da confecção de seus**

**instrumentos musicais.** Tese apresentada ao Doutorado em Humanidades, Universiteit Leiden, Países Baixos, 2015.

STADEN, Hans. **Hans Staden:** Suas viagens e captivo entre os selvagens do Brasil. Tradução da primeira edição original. São Paulo: TVP. Da Casa Eclectica, 1900.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. **Practices of looking:** an introduction to visual culture. New York: Oxford University Press, 2005.

WISEMAN, Boris; GROVES, Judy. **Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology.** Cambridge: Icon Books, 2000.

WRIGHT, Robin. Arawakan Flute Cults of Lowland South America: The Domestication of Predation and the Production of Agentivity. IN: **Burst of Breath:** Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. HILL, Jonathan D. Hill; CHAUMEI, Jean-Pierre (ed.). Lincoln: University of Nebraska Press, 2011, pág. 325 a 355.

Recebido em 12 de outubro de 2018.

Aceito em 25 de março de 2019.