

NOTAS SOBRE MÚSICA E CULTURA INDÍGENAS: DE UMA ABORDAGEM COLONIZADORA AO SOM HÍBRIDO CONTEMPORÂNEO

Karliane Macedo Nunes¹

RESUMO: este artigo busca apresentar algumas questões em torno da música indígena a partir das distintas abordagens de Helza Cameu (1977) e de Mara Vanessa Dutra (2012). No livro *Introdução Ao Estudo Da Música Indígena Brasileira*, o objetivo de Cameu é explicar as manifestações musicais indígenas, provando a existência da música indígena em estágios desiguais, embora próximos, em uma tarefa que obriga toda uma revisão dos documentos disponíveis desde a chegada dos colonizadores. Já a pesquisa de Mara Vanessa Dutra – intitulada *Arte E Identidade Em Caminhos Territoriais: A Trajetória De Kanatyo Pataxó* -, está interessada em compreender o papel da arte e da música de Kanatyo Pataxó como veículo de sua história de vida e como elemento promulgador de um diálogo intercultural na atualidade. Se, de um lado abordaremos uma pesquisa que revela o caráter colonialista a partir do qual se construiu o conhecimento sobre a musicalidade das populações ameríndias; do outro, destacaremos a reivindicação da interculturalidade que vem se apresentando como demanda de muitos povos indígenas na atualidade, também no âmbito musical.

PALAVRAS-CHAVE: música indígena; cultura indígena; colonização; interculturalidade; kanatyo pataxó.

INTRODUÇÃO

Tendo como base o estudo realizado em 1977 por Helza Cameu, torna-se possível afirmar que, até aquele momento, as pesquisas dedicadas à compreensão da música indígena no Brasil destacavam a unidade como um caráter primário, em que música, palavra e movimento corporal aparecem integrados e influenciam-se reciprocamente, embora o ponto de partida seja a palavra.

A relação ente palavra e música aparece mais claramente, de acordo com a autora, quando a declamação se transforma em voz cantada, como nos cantos xamanísticos e rituais. Já a relação entre movimento e música baseia-se sobretudo no ritmo – também indispensável ao discurso falado – e dele necessita para complementar a ação. Essa articulação entre palavra, música e movimento - que aparece destacadamente na música vinculada aos cultos -, difere de acordo com cada grupo étnico, que cria seus padrões próprios (CAMEU, 1977, p. 11).

A autora destaca que a maior parte dos trabalhos em relação à música indígena muitas vezes resvalam para interpretações imprecisas e desfavoráveis ao índio por conta de uma atitude eurocêntrica dos pesquisadores, que buscam nesse tipo de música as mesmas sensibilidades da música do “homem civilizado”. Segundo ela, para encaminhar uma pesquisa capaz de dar conta da música indígena, é importante encontrar o padrão que pode ser revelado pelo indivíduo

¹ Professora da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Email: karlianenunes77@gmail.com.

isolado, mas que só o trabalho de conjunto poderia alcançar, e isso exige tempo (Ibidem, p. 13-14).

Para uma pesquisa de caráter etno-musicológico, interessa saber como o índio compreende e porque pratica música. Infelizmente, desde os primeiros contatos, ao invés do índio, é o observador que aparece em primeiro plano, o que trouxe como resultado interpretações superficiais e equivocadas.

Segundo Cameu, faltavam, até o final da década de 1970, estudos que considerassem a música indígena como um elemento fundamental da vida indígena, como componente indispensável à comunicação e que estava presente nas manifestações de ordem sócio-religiosa, cerimônias, rotina de trabalho, acalantos, dentre outros; e não somente como mero acessório, como algo decorativo (Ibidem, p. 14).

Desse modo, destaca-se a necessidade de utilização de outros critérios de pesquisa para a compreensão da música indígena, uma vez que o que se sabia, até então, era oriundo de documentos escritos, as narrativas dos colonizadores do século XVI, que praticamente nada gravaram, tinham interesses próprios e promoveram interpretações carregadas de preconceito. Tampouco os registros feitos graficamente atentam às particularidades musicais, aos seus pontos básicos, àquilo que ela tem de autêntico (Ibidem, p. 15):

Em se tratando de música não admitem que o índio seja capaz de criar uma linha melódica e quando a encontram lembram-se imediatamente de confrontá-la com outras músicas ou determinar logo como consequência de uma influência qualquer; quando não pensam em negar-lhe autenticidade e ainda por em dúvida a capacidade de quem a recolheu ou a grafou. O que se pode notar é sempre a desconfiança, a má vontade em aceitar o fato em si, em admitir o indígena com seus padrões e valores (Ibidem, p. 16).

A recorrência aos documentos dos cronistas e dos pesquisadores, segundo Cameu, demonstra que apesar de todo o esforço contrário, as culturas indígenas continuam vivas e que a observação da música e dos instrumentos podem servir, inclusive, como um meio para avaliar sua resistência:

A introdução de instrumentos estranhos ainda não constitui razão para fazer abandonar os que são típicos de sua cultura é porque sabe distinguir perfeitamente o tradicional do incorporado. Quanto a música, embora a maior parte das informações não vá além da descrição, da impressão pessoal, os documentos recolhidos até agora demonstram que há concordância nos elementos formadores da música vocal e da instrumental de ontem e de hoje (Ibidem, p. 20).

A partir dos relatos disponíveis - a exemplo da carta de Caminha (1500) e dos textos de Hans Staden (1547-49) e Jean de Léry, dentre outros -, podem ser descritos os vínculos entre dança, música, utilização de instrumentos e cerimônias rituais indígenas. No entanto, é importante destacar que apesar das narrações abundantes, esses observadores não tinham habilidade (nem interesse) de grafar qualquer espécie de música, o que comprometeu a disponibilidade de material da parte musical de modo mais específico (Ibidem, p. 26).

Para se ter uma ideia, a primeira referência aos cantos, por exemplo, é tributário a Jean de Léry que, no entanto, não interessou-se por conhecer as peculiaridades da música, deixando nos relatos as marcas de seu preconceito ao, por exemplo, reduzir a música de uma cena que contava com quinhentas vozes a título de “ilustração”, tendo grafado apenas um refrão (Ibidem, p. 26-27).

Já no século XVIII, fora do campo religioso, o interesse pelo índio diminuiu ainda mais e as informações tornaram-se mais escassas. Somente a partir do século XX é que se nota um crescimento em relação às referências em torno de pesquisas musicais.

Em 1912, o etnólogo Roquette Pinto foi o responsável pelos primeiros documentos gravados feitos por um brasileiro, entre os Paresi e os Nambikwara. O músico Luciano Gallet, primeiro do Brasil a estudar a música indígena, afirma em sua publicação *Estudos do Folclore* (1934) as similaridades entre aspectos das culturas indígenas na década de 1930 e no momento inicial da colonização no século XVI. No que tange à música de modo mais específico, o autor informa: “As mesmas constatações de similitude e unidade de caráter primitivo se confirmam nos temas musicais indígenas na época antiga e moderna, anotados no momento inicial da descoberta”. (GALLET *apud* CAMEU, p. 56)

É importante destacar que Gallet utilizou como base os cantos anotados por Léry – cujas interpretações eram carregadas de preconceito em relação ao índios. Outro aspecto importante é a ausência de indicação de qualquer etnia, tendo o autor utilizado o termo genérico “índio”.

Darcy Ribeiro, em um estudo sobre o estilo da música de três xamãs de diferentes tribos (um mbyá, um kadiweu e um urubu-kaapor), recolheu importantes fonogramas e notou que cada um possuía “cantos, modos de percutir o chocalho globular e agitar o penacho de maneira absolutamente distinta uns dos outros”. (CAMEU, p. 63)

CATEQUESE E EDUCAÇÃO MUSICAL A SERVIÇO DA COLONIZAÇÃO

Para a compreensão do alcance da ação catequética na música indígena, Cameu afirma a necessidade de estudar todo o esforço de sujeição do índio pelo trabalho da catequese, elemento fundamental na operação de incorporação do nativo americano à comunidade portuguesa de

modo a atender, com velocidade, os interesses da Coroa. Para o sucesso da empreitada portuguesa de explorar as terras americanas seria necessário, assim, homens experientes, mas também a colaboração dos nativos. É nesse sentido que Manuel Bonfim afirma que o indígena foi um fator essencial na constituição do Brasil. (Ibidem, p. 68-69)

Foram muitas as missões que vieram ao Brasil com o objetivo de converter o índio, e tornnd-o “dócil e maleável” a serviço da colonização: os missionários impuseram uma educação, com destaque para a religiosa, nos moldes europeus. Desse modo, a maior parte dos documentos existentes sobre a vida indígena, incluindo sua música, foram escritos pelos jesuítas, sem qualquer importância conferida “à pessoa do índio”. (Ibidem, p. 70)

O trabalho de catequese durou intensamente até o século XVIII e tinha que seguir uma lista de imposições e modificações dos hábitos dos nativos. No que tange à música, vale destacar o seguinte trecho:

Se os jesuítas, a princípio, pensaram em substituir por cantos devotos ‘certas canções lascivas e diabólicas’, como informou o P. Manuel da Nóbrega (e em que consistiria o sentido lascivo e diabólico interpretado pelo padre?), o Bispo Fernandes Sardinha, em 1552, foi muito mais rigoroso, visto se opor que fossem continuados a música, as danças e cantares nativos (Ibidem, p. 71).

A imposição da língua portuguesa foi mais uma estratégia violenta dos portugueses, que também atingia a música: as igrejas e as escolas ensinavam o nativo a ler e a contar, e também o canto e a prática de instrumentos úteis às cerimônias religiosas. A música constituiu-se assim num elemento importante e eficiente da catequese, uma vez que, aliada ao canto e ao movimento, sempre foram elementos utilizados pelos indígenas em suas manifestações religiosas. (Ibidem, p. 71-72)

No entanto, o ensino musical dos jesuítas não aconteceu facilmente, e estes tiveram que mudar de estratégias ao longo do tempo. Uma dessas mudanças de perspectiva, por exemplo, se deu através do deslocamento do foco nos mais velhos para as crianças, que na visão deles, eram mais facilmente manipuláveis: assim, num espaço de tempo de 20 anos, já começaram a aparecer índios tocando instrumentos introduzidos pelos colonizadores e participando da vida religiosa. (Ibidem, p. 73-74)

Os espetáculos de música e teatro contavam somente com a concepção dos missionários, que jamais deram atenção às possíveis contribuições dos indígenas e realizavam os autos nos adros de igrejas, em peças que se baseavam na moralidade cristã e na encenação de alegorias do bem e do mal. “O indígena foi utilizado como peça de engrenagem, elemento de enchimento. Por isso não há notícias do nome de um índio se destacando da massa, quer como executante,

quer como tipo criador” (Ibidem, p. 76). Desse modo, a música do índio nada significou para os colonizadores que, preocupados em “salvar almas”, a viam como coisa exótica.

A música religiosa entrou deliberadamente no ensino com o objetivo de preparar executantes para as cerimônias da Igreja: tratava-se de uma política musical a serviço da unificação de uma sociedade em moldes europeus. Contudo, o que prevalece nesses processos musicais é a tendência para a modificação (ao invés de uma assimilação total e permanente).

Para Cameu, se a música atual indígena fosse resultado daquela ensinada na catequese, existiria algo uniforme e constante. Mas, ao contrário disso, o que há são diferentes níveis de musicalidade e um panorama bastante diversificado: “(...) ouvindo coros ofaiés, kayowás, maxakalís, urubus e tembés depara-se com tipos absolutamente diferenciados, sem nenhuma aproximação com a música da Igreja”. Ao invés da uniformidade da música religiosa imposta no processo de colonização, a música indígena atual guarda os mesmos pontos básicos e a mesma formação estrutural dos cantos encontrados por Jean de Léry no século XVI. (Ibidem, p. 79-81).

MÚSICA E CULTURA PATAXÓ HOJE: O CASO DE KANATYO

É justamente a produção artística (incluindo o campo musical) enquanto um espaço de garantia de direitos e de reflexão sobre as culturas e identidades indígenas na atualidade, um dos principais aspectos tratados na dissertação *Arte e identidade em caminhos territoriais: a trajetória de Kanatyó Pataxó*, de Mara Vanessa Fonseca Dutra (2012), que debruçou-se de modo mais específico sobre o povo pataxó, que havia sido considerado oficialmente “extinto” em 1957.

Na concepção do artista, professor, pajé, presidente de associação, agricultor e artesão Kanatyó Pataxó, suas canções - que tratam de temas da identidade e da diferença, da espiritualidade e da relação com a natureza - são pontes para a proposição de um diálogo intercultural.

O foco deste trabalho deter-se-á nas canções, incluindo aspectos como as letras, a composição e o processo de gravação do CD de Kanatyó intitulado *Águas claras*. Nesse contexto, é importante destacar o trabalho de recuperação da língua pataxó, considerada um elemento fundamental para pensar a cultura e também a música: Kanatyó compõe em português e aqui vale destacar, como explica Tereza Maher (1998), que português também é língua de índio. Já as canções tradicionais são cantadas em *Amé*, língua pataxó que fora considerada extinta pelos linguistas (DUTRA, 2012, p. 41).

As letras da música e da poesia de Kanatyó buscam recontar uma história pataxó, poetizando o modo como esse povo vive atualmente. O processo de gravação do CD envolveu a todos da comunidade, que participou ativamente do momento, incluindo também as crianças que

entoaram cantos tradicionais. O processo de gravação foi uma festa, uma vez que as canções só podem ser cantadas com dança. (Ibidem, p. 42)

O que chamou a atenção dos músicos (não-indígenas) envolvidos no processo de gravação foi a batida de Kanatyó, que não perde o ritmo ao tocar o seu violão. Apesar das influências de moda de viola, de reggae, de forró e de xaxado nessas canções, os músicos destacam uma espécie de influência anterior, algo próprio e peculiar, e que faz a diferença. A música de Kanatyó, cantada em português e tocada ao violão, traz uma característica forte do canto e da rítmica tradicionais indígenas, surpreendida, sobretudo na forma de marcar o tempo (o pulso): “A marcação é muito orgânica – ele marca o tempo com o pé, enquanto toca”. (Ibidem, p. 44)

Ainda sobre a *performance* de Kanatyó ao violão, o violonista Bruno Coura explica que o medidor do tempo do músico indígena para verificar o ritmo variou um pouco, mas uma vez o pulso definido, a variação quase não se dava. Ainda segundo sua observação, muitos músicos não tem esse domínio do tempo e por isso usam um instrumento chamado metrônomo para chegar ao pulso e mantê-lo sem variação. De acordo com Coura, “enquanto existir o cosmos, o pulso sempre pulsará; e o pulso de Kanatyó ao violão tem a ver com o contato direto com os elementos cósmicos, com sua ligação com os astros”. (COURA *apud* DUTRA, p. 45)

A temática das canções evidencia o empenho de Kanatyó em afirmar a identidade indígena e a identidade pataxó. Em 1980, ano em que ocorreu a demarcação das terras da Barra Velha, por exemplo, a canção do então jovem Kanatyó intitulada *Brasileiro é um irmão só* busca realçar “a diferença de ser índio e, ao mesmo tempo, a semelhança de ser brasileiro”, destacando também o direito primordial à terra. É interessante notar como a mesma canção foi reescrita mais recentemente, revelando alterações no processo cultural indígena e ressaltando “os principais valores que agora marcam a diferença da identidade indígena, a liberdade e a relação umbilical com a terra, com a natureza e com o cosmos, numa genealogia que inclui esses elementos como parentes”. (Ibidem, p. 48)

Como contraponto à história única contada do ponto de vista dos colonizadores e que insistiu em destituir os povos indígenas dos seus lugares de sujeito, renegando-os ao passado histórico, existe hoje um importante movimento, que envolve pesquisadores e realizadores indígenas, cujo objetivo é recontar a história a partir do ponto de vista indígena, através da multiplicidade de narrativas.

É válido destacar, como foi dito nas entrelinhas por Cameu, que a questão do controle e das representações que circulam sobre a vida indígena está relacionada ao poder, àqueles que controlam essas escolhas. É nesse sentido que Kanatyó considera importante o trabalho de fazer com que as crianças e jovens indígenas tornem-se autores de sua própria história, criticando o

modo como as narrativas hegemônicas foram construídas e comemorando a oportunidade de recontá-las (Ibidem, p. 51).

Sobre o seu processo criativo, Kanatyó explica que quando compõe, palavra e melodia aparecem juntas e a inspiração pode vir de situações diversas: de um momento de calma, uma provocação política ou um tema que queira trabalhar na escola. “Ó que melodia bonita tem essa sabiá no fundo... Isso é uma melodia, é uma poesia... Basta abrir a caixa dessa poesia que este sabiá está cantando. Isso aí você pode viajar, pode escrever do seu jeito”². (KANATYO *apud* DANTAS, p. 56)

Para Kanatyó, o que permite a criação é a percepção da pessoa, que deve “mudar o jeito de sentir, saber revelar a poesia que está aí de várias formas”. A música é, para ele, uma viagem dentro de sua própria vida: “A música é uma coisa que flui, uma coisa boa que faz a gente viver”. Segundo ele, são a chave para abrir a dimensão do universo e estão relacionadas com a tradição: “são ferramentas para equilibrar a vida”. (Ibidem, p. 56)

Suas músicas falam da natureza, mas também de política pensada como escolhas, acordos e decisões da vida coletiva. “Nós mexemos com política o tempo todo em nossa vida, em casa, os acordos que a gente faz com nossos filhos, com nossas crianças, como nossa comunidade”. São canções que “servem para falar da política da terra, política da natureza, política da vida, dos direitos”. A classificação de Kanatyó para sua música se dá por conjuntos de forças, que se complementam e seguem o movimento da natureza, circular, cíclico, sem começo nem fim. (Ibidem, p. 57)

Em canções como *Velho Monte*, *Barra Velha*, *Terra do Leste* e *Clareia Águas Claras*, *Clareia Lua Cheia*, Kanatyó recorre às lembranças do território Pataxó de sua infância, transformando-o em território mítico. Também traz imagens da água em suas canções, seguindo a grande tradição simbólica do feminino como força, nascimento, maternidade e nutrição. (Ibidem, p. 59-61)

O indígena destaca que desde a sua juventude buscava descobrir “onde estava a arte no mundo de vida pataxó” para poder tratar disso em suas canções. A busca de sua ancestralidade como uma “nova direção de vida” se deu através da música: “Com a música você sente o que viveu, o que vive e o que pode viver no futuro... Eu viajei com os velhos sem eles perceberem, tentando o diálogo através da música”. Sobre esse aspecto, Dantas explica: “O momento e o ato de cantar tem uma característica muito especial, já que a música é algo etéreo, não fixado num suporte. A canção é mais que letra e música juntas – é *performance*, acontece no momento, que se torna mágico. Reúne velhos e crianças; emociona, alegra e faz chorar”. (Ibidem, p. 63)

² As falas de Kanatyó são retiradas das entrevistas que ele concedeu a Dutra, em outubro de 2011.

A *performance* buscada por Kanatyó passa ainda por um ritual pataxó conhecido como *avé* – dança circular com cantos e ritmos marcado pelo maracá. Ele informa que as músicas do *avé* sempre existiram, mas que não podiam ser mostradas antigamente, ou seja, não podiam ser cantadas para preservar o segredo, que não podia ser dito ou mostrado sem autorização. (Ibidem, p. 64)

Kanatyó também foi responsável pela criação da *Escola Indígena Bakumuxá*. Nesse contexto, utilizou a música como ferramenta de ensino: “A criança gosta de se sentir livre e com a música você pode ensinar de forma alegre e explorando vários sentidos”. Assim, ele desenvolveu um método de alfabetização através da música, compondo especialmente para o ensino de diferentes disciplinas, como matemática, história e geografia. (Ibidem, p. 68)

Com o passar do tempo, o estilo de composição de Kanatyó sofreu transformações, que podem ser observadas, de acordo com Dantas, “no ritmo, na melodia, na voz e até na estrutura mais livre dos versos, sem a preocupação da rima”. Para o indígena, isso é importante, uma vez que considera a renovação necessária: “Cada vez que a gente vai se renovando é como uma planta que se renova, um brotinho que vai se renovando, vai se melodiando, vai ficando leve...”. Um exemplo desse momento é a já mencionada canção *Clareia águas claras*. (Ibidem, p. 73)

É desse modo que Kanatyó age como um atualizador da cultura e da música pataxó, considerando a si mesmo um “tradutor, um intérprete, um porta-voz, enfim, um portador”. A arte em sua vida e na vida do seu grupo, especialmente a música, tem o papel de suporte e elemento capaz de propulsionar mudanças, além da possibilidade de servir como construção de pontes entre povos e culturas diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou realizar alguns apontamentos sobre a questão da música indígena e dos vínculos com questões culturais e de poder a partir de duas pesquisas realizadas em momentos históricos distintos e com propósitos distintos.

Por um lado, a pesquisa de Cameu, realizada em 1977, tinha uma proposta bastante ampla e ousada (entender a música indígena daquele momento a partir do material disponível durante cinco séculos de colonização), dispondo de uma bibliografia que não deu a devida atenção aos aspectos culturais indígenas e são carregadas das marcas do preconceito do projeto colonizador que a viabilizou.

Por outro lado, a pesquisa de Dutra, defendida em 2012, buscou compreender o papel da arte e da música indígena na contemporaneidade, tendo como fio condutor a experiência e a obra musical de uma liderança indígena, Kanatyó Pataxó.

Desse contraponto realizado, pode-se tecer alguns comentários. Ainda que preocupada com a questão do preconceito e de não desenvolver uma análise da música indígena pautada nos padrões musicais europeus, o material bibliográfico em que Cameu se baseou era fundamentado na visão eurocêntrica presente nos viajantes e em alguns colonizadores. Em muitos momentos, a própria Cameu parecia perder o foco e utilizar-se, sem qualquer crítica, de termos dominantes que perpetuaram imagens estereotipadas e preconceituosas do indígena, ao mesmo tempo em que situava a música europeia, também sem nenhuma relativização crítica, em termos de música “evoluída”, “civilizada” ou “inteligente” (em contraposição à música “instintiva” dos índios).

Já a pesquisa de Dantas toma como ponto de partida para compreensão de aspectos culturais, musicais e identitários dos indígenas a trajetória de um músico indígena, considerando a cultura de um povo específico, o pataxó (sem a pretensão de dar conta da música indígena enquanto entidade supra-étnica).

Cameu discorre sobre as influências de processo violento de colonização, com destaque para o trabalho da catequese, que buscou invisibilizar as culturas e as músicas indígenas, a partir de todo um trabalho de ensino musical a serviço da Igreja. A esse propósito, a autora conclui, ao chegar no século XXI, que todo o esforço não foi suficiente, uma vez que prevalece nos processos musicais justamente a tendência para a modificação. Assim, a música indígena não pode ser vista como reflexo da ensinada pelos jesuítas porque ela não é uniforme nem igual. Ao contrário, ela é diversificada e apresentada em diferentes níveis.

Essas alterações, inclusive, podem ser notadas não somente ao longo dos séculos, mas na própria música de Kanatyo, que considera a transformação algo fundamental e que faz parte da cosmogonia indígena. Aliás, vale ressaltar inclusive que o violão é o seu principal instrumento de composição e que as canções são cantadas em português, o que não faz com que sua música seja “menos indígena” ou “mais europeia”. A música de Kanatyo é um veículo da história de muitos povos indígenas, arraigada nos seus contextos sócio-político-culturais e que mescla, em forma de diálogo, elementos de muitas culturas.

A interculturalidade se opõe ao estereótipo, à fixação e à “extinção” (este último desejo dos colonizadores de outrora e da classe dominante na atualidade). Vale lembrar que a língua pataxó tinha sido considerada extinta e, no entanto, está em pleno processo de recuperação.

É importante sublinhar que os critérios de análise modificam a interpretação que se dá aos aspectos musicais. Como Cameu afirmou, a prevalência dos padrões europeus como régua para observação da música indígena não poderia fazer outra coisa senão colocá-la num lugar “menor”. Quando a perspectiva muda, a propósito do que fez o músico Bruno Coura ao observar a música

de Kanatyó, torna-se possível constatar a existência de musicalidade, originalidade, conhecimento ancestral e diálogo intercultural na música indígena atual.

Por fim, vale ainda a referência à utilização da música como ferramenta de ensino às crianças nas escolas indígenas da atualidade. Como Cameu explicou, a educação e o foco nas crianças foram as principais ferramentas da colonização e constitui-se num modo mais eficaz para destruição de línguas, de perspectivas musicais e de muitas culturas indígenas. Agora, essas crianças são – junto com o trabalho de indígenas artistas e engajados - a esperança de modificação do cenário de exclusão e preconceitos em relação aos povos indígenas do qual o Brasil faz parte.

REFERÊNCIAS

CAMEU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

DUTRA, Mara Vanessa. **Arte e identidade indígena em caminhos territoriais**: a trajetória de Kanatyó Pataxó. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, IHAC, UFBA. Salvador, 2012.

MAHER, Tereza M. **Sendo Índio em Português**. In: Signorini, I. (org.) Língua (gem) e identidade: Elementos para uma Discussão no Campo Aplicado. Campinas: Editora Mercado das Letras, 1998, p. 115-138.

PATAXÓ, Kanatyó. **Águas claras**. Literaterras. CD.

ANEXO: CANÇÕES DE KANATYO PATAXÓ (CD *ÁGUAS CLARAS*):

Faixa 1 - BARRA VELHA

Barra Velha, minha aldeia, terra de areia branca O seu filho está bem longe, mas sempre está aí.
Barra Velha, minha aldeia, eu jamais te esqueci.

Posso viajar o mundo, mas não vou te esquecer Barra Velha, minha aldeia, me espera que eu vou te ver.

Bem distante o Monte Pascoal mostra a sua beleza Barra Velha, minha aldeia, você faz parte da natureza.

Posso viajar o mundo, mas não vou te esquecer Barra Velha, minha aldeia, me espera que eu vou te ver.

Faixa 2 - IRMÃ NATUREZA

Eu fiz um canto para irmã natureza, Quero falar do seu poder, da sua força e Também da sua grandeza.

Tudo que falo vem do seu bom coração, Sou parte d sua vida como a planta faz do chão.

A natureza me ensinou viver em par. O grão se abraça a terra no poder do fecundar.

A sua voz chega calada. Só eu que Posso escutar, seu coração de mãe está Aberto para quem quiser morar.

A natureza me ensinou a esperar, o verde Ficar maduro, o claro e o escuro. Nos ensina enxergar.
A natureza com sua voz me disse assim Que as vezes se calar se aprende. Mais do que falar.

Faixa 3 – RESERVA DA JAQUEIRA

Na reserva da jaqueira Mora gente guerreira Gente forte brasileira Na reserva da jaqueira.
Essa gente que não tem canseira. Pra avistar longe sobre em pedreira Com faísca de pedra
acende fogueira.
Não tem ladeira, não tem fronteira, Quebra qualquer barreira. Essa gente de grande bravura.
Da reserva da Jaqueira.
Eu vou trilhar o caminho do mar. Sentir o calor do sol ardente. Quero ouvir a voz da minha
gente. A saudade ir embora quando eu lá chegar.
Essa gente é visitante Pensante, cantante, amante Gente do sorriso aberto Como um livre
viajante.

Faixa 4 - VELHO MONTE

Ô velho monte pedra dura, na sua altura Elevo a minha cultura, é lá que toda a Natureza se
concentra e se mistura.
Ô velho monte, morada ancestral de um povo que vem do litoral, na memória de um povo
Você vive, oh velho Monte Pascoal.
É lá que a natureza se concentra, quando o sol se apresenta, lá no fim do horizonte. O velho
monte vira espelho, é nesta hora que Tudo se completa, na grande roda do conselho.
A água que desliza lentamente, no seu Corpo sustenta minha gente, você tem Toda a força de
encanto, por isso eu canto Tanto, embelezado com o seu encanto.
Ô velho monte, pedra escorregadia, lugar de Força, leveza e energia, lá no seu Pé de Pedra Nasce
água pura, clara e fria.

Faixa 5 - QUE BRASIL É ESSE

Que Brasil é esse, tão diferente de antigamente, O rio já não desagua no mar. Na terra já não
pode se plantar. A natureza sofre como uma criança
Sem poder se alimentar. Pássaro velho do mundo do sol, Pássaro velho do mundo do sol. Suas
asas cortam o vento, veloz como o Pensamento, levando água pro mar, Levando água pro
mar. Que Brasil é esse...

Faixa 6 - ÁGUA É FOGO APAGADO

É no balanço da onda do mar, é no Balanço da onda do mar, que a água Vai pro céu e torna
voltar.
A água vem do sul, a água vem do norte, A água vem do leste e vai pro centro-oeste. É no
balanço da onda do mar...
A água que corre de noite, não é a água Que corre de dia, o que é da noite é da noite E o que é
do dia, é do dia. É no balanço da onda do mar...
A água fura pedra dura, tem poder de voar sobre o ar, A água é mistério profundo que une o céu
e a terra. É no balanço da onda do mar...
Água é fogo apagado, que se faz e se desfaz, a Água é o início e o fim dos tempos. É no balanço
da onda do mar...
Água é primavera, inverno, outono e verão, a Água é o fio que sustenta o coração. É no balanço
da onda do mar...

Faixa 7 - ÁGUAS CLARAS

Águas claras, que voam, que levam E que trazem os meus sonhos.

O mundo é uma casa cheia de ilusão, O mundo é uma casa de portas abertas, Pra quem quiser aprender.

Águas claras, que voam, que levam E que trazem os meus sonhos...

Faixa 8 - A ÁRVORE E O CIPÓ

O cipó, o cipó não vive só. O cipó se abraça com a árvore para um corpo se tornar.

O cipó, o cipó me ensinou amar. O cipó não vive só. O cipó, o cipó não vive só.

O cipó se abraça com a árvore ensinando a árvore a adição do amor. Que um pode ser dois e que dois pode ser um, a árvore e o cipó é um é dois é dois e um. O cipó se abraça com a árvore, dividindo a seiva do amor, assim vivem entrelaçados no grande nó do amor.

A árvore e o cipó se alimentam em um corpo só, se tornando uma vida infinita, no grande poder de quem acredita.

O amor do cipó pela árvore é a grande filosofia, que a irmã natureza ensinou de quem sustenta a vida é o amor.

Faixa 9 - TERRA DO LESTE

Eu venho de uma terra lá do leste. Cruzei montanhas e serras pra chegar no centro-oeste. Dáti de frente com muitas lutas, mas não me dei por vencido, busquei o grande sentido Da vida, no tempo que foi vivido.

Bebi água do pé da serra, enxerguei tão distante, Virei viajante, cantante e falante. De uma poesia, que um dia um velho me revelou, Em um belo lugar de calmaria.

Atrás do pé das serras vive um povo de cara pintada. Sua estrada é encantada. Que vira túnel do tempo, que viaja por dentro, do centro da vida.

Faixa 10 - O VELHO E EU

Um dia um velho me disse de pequeno que faz gente grande no mato bem seco que o fogo se acende.

Um dia um velho me disse palavra que é bem pensada, tem grande poder da flecha que é bem jogada.

Um dia um velho me disse reia quente dói no pé de quem não sabe caminhar Quem ganha peixe um dia tem que aprender pescar.

Um dia o velho me disse O tempo não espera por ninguém. Não é pela cara que se conhece alguém.

Um dia um velho me disse A chuva que vem do leste não tem hora pra chegar, Quem fala o que não convém que não quer pode escutar.

Faixa 11 - ÍNDIA MORENA

Na minha aldeia tem índia morena a pequena Txioiana, seus olhos pretos e cabelos lisos como a noite sem luar, eia, como a noite sem luar, eia.

Índia pequena gosta de ver o seu pai Cantar e contar história na beira do fogo, Do tempo velho na beira do mar.

O tempo velho trouxe saudade, o jeito o seu pai cantar, numa noite de luar, eia, Numa noite de luar, eia.

Faixa 12 - CLAREIA ÁGUAS CLARAS, CLAREIA LUA CHEIA

Foi lá na beira do mar que eu me criei E olhando a lua cheia Em águas claras me banhei olhando a lua cheia

Em águas claras me banhei Clareia águas claras

Clareia lua cheia

