

Magali de Rossi e Alejandro Brittes
(part. Marco Antonio Marzolla)

A ORIGEM DO CHAMAMÉ



A ORIGEM DO CHAMAMÉ

“ Uma história para ser contada”

Magali de Rossi

Alejandro Brittes

2021

Ao **Paí Júlian Zini**, por ter encontrado o valor simbólico do Chamamé, revelando através de sua poesia e pesquisa o sentido da nossa expressão musical *chamamecera*. Saiba, que independentemente de onde estejas, cada palavra deste livro, está dedicada à tua memória.

AGRADECIMENTOS

Queremos agradecer a toda comunidade chamamecera, as mulheres e os homens que amam esse gênero musical e o tornaram parte de sua vida.

Gratidão aos músicos, cantores, bailarinos e poetas que dedicaram toda a sua vida a difundir o ritmo, e os atuais, que incansavelmente nos presenteiam com suas obras, levando o Chamamé para outras fronteiras territoriais e imaginárias.

Agradecemos a Fundação Marcopolo e a SEDAC (Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul) que através do Edital Diversidade das Culturas, por meio de recursos públicos da Lei de emergência cultural, Aldir Blanc, nº 14.017, nos possibilitaram a compartilhar essa pesquisa.

Aos amigos, Ana Alice Machado, Marco Marzolla, José Osório Machado, Márcia Castro e Soster e Rejane por serem tão preciosos em nossas vidas.

A nossos pais, Márcia Ifran e Hipólito Brittes¹, por terem feito tanto para o Chamamé em períodos onde o gênero sofria de preconceito. A nossa mãe Odila Norci Lodi², por acreditar que o conhecimento é a única forma de mudar as coisas e ao pai Fidêncio de Rossi³, por me apresentar o chamamé quando criança.

E a todos os Guaranis que abriram as portas de suas Tekoas e compartilharam momentos de convívio e de trocas.

¹ Pais de Alejandro Brittes

² Mãe de Magali de Rossi

³ Pai de Magali de Rossi

“...La música está en el alma
de los hijos de este suelo;
se les subió por la sangre
de los talones al pecho,
y les retoza en el alma
y les florece en los dedos...
Mirenlo. Vale la pena
verlo, de pie en su silencio,
destrenzando melodías
y como arrugando el viento...
Las cosas que nos dirías
si hablaras chamamecero,
pero tu música dice
lo que esconde tu silencio...”

“Chamamecero” de Paí Júlían Zini

O MUNDO CHAMAMECERO

Dr. Tau Golin

*Quando vivo o Chamamé
Eu sou inteiro, bem assim:
A aldeia do Tekoá Guaraní,
Barroco das reduções, sim;
E o êxtase do grito Sapucaí,
Que guardo dentro de mim.*

A história e o impacto contemporâneo do Chamamé são demonstrados nesta louvável pesquisa e sensibilidade cultural de Magali de Rossi e Alejandro Brittes.

O Chamamé, como música, canto e dança, surgiu do encontro entre os rituais das aldeias Guaraní e o barroco jesuítico no amplo território das Missões. Com a destruição do mundo missionário pelo colonialismo ibérico e os estados nacionais, a ambiência *chamamecera* foi sustentada e recriada nos espaços rurais e populares, até converter-se no gênero representativo de comunidades, mas também para a composição de incontáveis músicos e poetas.

De arte de pertencimento e resistência também se converteu no amálgama de fronteiridades mundo afora. Suportou às normas controladoras do mundo colonial, do nacionalismo *Criollo* eurocêntrico, até se transformar em arte identitária do povo das bacias hidrográficas do Paraná e Uruguai. Sua sonoridade tem o magnetismo humano de Corrientes, Entre Rios e Misiones, na Argentina. Sua matriz indígena e Guaraní transpôs o rio Uruguai como também pertencente a banda oriental.

No Rio Grande do Sul, porém, sofreu a pecha de *castelhanista*, inserido na geopolítica colonial e nacional, do patriotismo excludente. Desse modo, o chamamé demonstra a sua gênese e natureza de entre-lugar, reconhecimentos que subvertem limites políticos dos Estados. É reinvenção e sobrevivência americana, de raízes muito mais profundas do que os patriotismos isolacionistas, de baixa alteridade, herdados da geopolítica colonialista ibérica e do nacionalismo de negação dos espaços humanos e culturais comuns aos estados-nações.

Enquanto na Argentina foi elevado a patrimônio imaterial da humanidade, no Sul do Brasil tenta-se expropriá-lo da população vinculada, de algum modo, ao grande espaço jesuítico-indígena, onde se juntou o barroco e a música-dança Guaraní para criar o ambiente

cultural e ritual fértil para nascer e se desenvolver o Chamamé, banhado nas águas das bacias do Paraná e Uruguai.

Os autores sustentam a tese de que o Chamamé surgiu, se desenvolveu e se recria constantemente a partir do encontro, no século XVI, do Barroco europeu e da música Guarani. A música e dança milenar indígena se relacionou sacra e profanamente com a arte introduzida pelos jesuítas nas reduções. Magali de Rossi e Alejandro Brittes retiram o Chamamé da visão localista e o colocam, com sua particularidade e grandeza, na dimensão universal. Trata-se de um estudo onde ser músico é um pré-requisito indispensável, com diálogos de transversalidades com outras áreas do conhecimento, como História, Antropologia, Física etc. Tal erudição insere o Chamamé nas percepções dos sons, entendimentos das frequências, nas questões simbólicas, de memória, etnomusicologia e pertencimento-identidade.

Os autores fazem uma tertúlia de conhecimentos, em que o Chamamé convive com as especificidades, igualdades e semelhanças com as músicas da civilização em todos os tempos históricos, em espaços dos gregos, romanos, celtas, nórdicos, europeus. Demonstram as características do Barroco e seu desenvolvimento nas doutrinas da Companhia de Jesus, dos ritos e cosmovisão guarani expressos na música, canto e dança.

O resultado desse esforço intelectual responde a diversas perguntas motivadas pela força e encanto do Chamamé.

Sua coreografia de dança de movimento anti-horário, sapateados míticos e gritos de sapucaís como vivência de êxtase. A postura indígena na dança, de joelhos semiflexionados e a leveza relaxada do corpo. Tal entrega corporal retirou o Chamamé dos salões moralistas da sociedade oficial argentina, a exemplo da proibição do Bugio de origem Jê meridional (Kaingang e Xokleng) no Sul do Brasil. Entretanto, a força popular, principalmente correntina, depois de uma resistência extraordinária e criações artísticas, expressou-se através do Chamamé, por ser vivência e identidade. As forças de controle e censura social foram derrotadas pela sua musicalidade e ambiência de pertencimento.

Tecnicamente, o indígena deu ao Chamamé os sentidos das afinações dos instrumentos. O “Sol” para a alegria, os ritos, cantos de trabalho, as festas. O “Fá” para a concentração, como nos rituais dentro da casa de rezas (Opy), “conexão com os deuses e rituais como a Terra sem Males, revelação do nome divino, cura de enfermos”, destacam os autores. A essas questões técnicas associam-se os compassos rítmicos como quaternário (4/4), ternário (3/4) e o binário composto (6/8) típico do Chamamé. A polifonia mostrada

pelo barroco jesuítico foi reconhecida pelo indígena devido ao seu sentido encontrado na “dualidade” Guaraní.

A rejeição ao Chamamé pela sociedade dominante, fora do ambiente popular, imperou por longo tempo. Primeiro condenaram-no à manifestação reduzida ao seu espaço. Depois negaram-lhe o nome. Somente na década de 1930, a indústria discográfica aceitou que um músico popular, como exceção, identificasse corretamente o gênero Chamamé. No século XIX chamaram-no de “*Compuesto, Compuesto Guaraní* ou *Compuesto Correntino*”. Em 1821, um artigo o restringiu apenas a uma dança. Sucederam os nomes de *Aires Correntinos* (1820/30); *Aires de La Tierra* (1850); *Ramadita, Enramada, Ramada, Ramada Guípe, Ramada Vî ou Ramada Guî* (1860/9056); *Canción Típica Correntina* (1923/6); *Tonada Correntina* 1920/30; *Canción Guaraní* (1930); *Motivo Popular Correntino, Motivo Campiriño Polka, Motivo Popular, Tema Popular Correntino, Motivo Popular* 1930/40; *Purajbey Correntino, Purajbey Campiriño, Purajbey Cangui ou Purajbey* (1920/40) *Motivo Campiriño, Canción Campiriña, Canción Correntina, Canción, Canción Campera, Canción Típica Correntina* (1940); *Polka Canción, Polka, Polka Patriótica Correntina, Polka Correntina, Polka Cuartelera* (1940); *Polka Candombe, Polka Candombe Correntina, Campera, Campiriña, Campera Correntina, Pregon Correntino, Plegaria Correntina, Balada Correntina, Leyenda Correntina, Serenata Correntina, Leyenda Popular Correntina, Polka Candombe, Polka Candombe Correntina* (1940/50); *Canción Litoraleña* (1960); *Canción del Litoral, Litoraleña* (1960/70).

Na discografia, o nome Chamamé foi registrado em 1931 pela posição irreduzível do músico paraguaio Samuel Aguayo. A partir de então, o gênero Chamamé, surgido na territorialidade jesuítica-indígena, segundo os autores, deixava de ser uma presença desidentificada de sua condição ameríndia. Assim como a erva-mate do *Caamini* dos povos originários, rebatizado de chimarrão e vinculado à gauchidade, a exemplo do churrasco na brasa, espetada ou grelhada de carne.

Nesta obra também se encontra importante e justificada relação dos instrumentos das reduções com os consagrados no Chamamé. O violão, a sua função de mantra e o estilo do rasqueado; o acordeão e a sonoridade do órgão missional, inventado nas Missões. Tal herança barroca se encontra no Chamamé. Sua composição tonal, em tom maior e menor. A sonoridade dos foles que, a partir da introdução do acordeão na América, deu aos “gaiteiros” lugar privilegiado entre os chamameceros.

Parte elevada deste estudo é a investigação do tempo rítmico 6/8 (binário composto), identificado como “o tempo do chamamé”, como mais uma “herança da ritualidade dos guaranis”, pelo seu simbolismo, valores místicos, elementos formais e estruturais do ritmo,

com seus sentidos e valores artísticos e sociais. Indo além, Magali e Alejandro também destacam o compasso 6/8 em rituais de outros povos, constatável igualmente no candomblé afrodescendente. O que leva os autores a concluir que “a eleição do compasso binário composto para ser a divisão rítmica do chamamé” deve-se a existência de uma memória de longa duração, preservada na música, com atribuição simbólica importante e preservada na cognitividade das populações que vivem o Chamamé.

Sempre há um transe no Chamamé.

**É como se estivéssemos, como os guaranis, em um ritual de salvamento cósmico e
civilizatório.**

Ler este livro é participar dele.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	4
O MUNDO CHAMAMECERO	6
APRESENTAÇÃO	11
1. O SOM E A FREQUÊNCIA	12
2. O SIMBÓLICO, O IMAGINÁRIO, A MEMÓRIA, A ANTROPOLOGIA E A ETNOMUSICOLOGIA.....	17
3. HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL ATÉ O MOVIMENTO BARROCO.....	21
4. A MÚSICA NA PRÉ – HISTÓRIA E PERÍODO ANTIGO.	22
5. A MÚSICA NA ANTIGUIDADE - GRÉCIA E ROMA	28
6. A MÚSICA CELTA.....	32
7. A MÚSICA NA IDADE MÉDIA.....	36
8. A MÚSICA NO PERÍODO RENASCENTISTA	42
9. A MÚSICA NO PERÍODO BARROCO.	45
10. CONCLUSÃO SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA.....	49
11. A RITUALIDADE DOS GUARANIS E A SUA COSMOVISÃO NA MÚSICA E DANÇA.....	51
12. A MÚSICA NO CENTRO DO UNIVERSO - REDUÇÕES JESUÍTICAS.....	73
13. A MÚSICA PÓS REDUÇÕES JESUÍTICAS.	89
14. CHAMAMÉ – RESULTADO DO PROCESSO HISTÓRICO E DA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL.	96
15. O VIOLÃO NO CHAMAMÉ – FUNÇÃO DE MANTRA.	113
16. BINÁRIO COMPOSTO – A MATRIZ ANCESTRAL.	118
17. A MÚSICA BARROCA NO CHAMAMÉ.....	129
18. O ACORDEÓN E O SAPUCAY NO CHAMAMÉ.....	135
19. A DANÇA CHAMAMECERA E A SUA FUNÇÃO SIMBÓLICA.....	143
CONCLUSÃO.....	151
ANEXOS.....	153
MÉTODO KIRLIAN – RESULTADOS PRELIMINARES.....	153
Marcos Marzolla.	153
O MITO DA CRIAÇÃO DO CHAMAMÉ.....	163
REFERÊNCIAS	166

APRESENTAÇÃO

Nosso propósito é levantar um debate em torno do imaginário, do simbólico e da memória coletiva, passando por aspectos da historiografia, vivências e registros orais em torno do Chamamé.

Propomos ao leitor a se desafiar, ampliar sua lupa, pensar nas fronteiras como tão-somente traçados geopolíticos, espaços mutáveis no âmbito da cultura. Tente perceber a música como um resultado de um longo processo e que a mesma cumpre uma função no imaginário social e na memória coletiva, só assim poderemos entender um pouco o Chamamé e a sua ritualidade.

A música, a dança, os rituais, a mitologia se nutrem, dialogam e respondem lacunas, mesmo que de maneira imperceptível aos nossos olhos, todas essas expressões culturais e comportamentos humanos, dão ao povo a sua identidade, cumprem uma função metafísica e fazem-nos ir além do que nos é apresentado como ciência.

Talvez por isso que o Chamamé seja um dos poucos ritmos musicais que traz consigo o estranho fervor do questionamento:

De onde tudo isso surgiu?

Por que somos assim?

Que histórias esse ritmo tem a nos contar?

A história é fantástica, a memória é atraente e sagaz, e sem elas, não existe a possibilidade de encontrar as peças “escondidas” do quebra-cabeças do nosso Chamamé. Ainda existem lacunas a serem respondidas sobre nossa história musical e nela descansa uma poeira intocada; essa poeira precisa ser soprada! Para que possamos descobrir um imaculado tesouro antropológico vivo, imaterial, irregular, circular e cotidiano que temos e que nos identifica e interliga com as gerações passadas e nos conecta com as futuras através de nosso “DNA musical” e a nossa memória coletiva.

Te convidamos a juntar essas “peças” e montarmos o jogo da vida, a nossa paisagem imaginária, a fotografia de nossos antepassados, e projetar uma nova tela histórica, onde os povos originários nos dão a chave que abrirá a porta do conhecimento e reconhecimento da nossa maneira de ser, a nossa identidade.

1. O SOM E A FREQUÊNCIA

A partir do momento de nossa concepção somos munidos por sons. Ainda na placenta materna, escutamos constantemente o barulho do coração e dos órgãos de nossa mãe, além destes ruídos fisiológicos, podemos também, receber as manifestações sonoras externas, como vozes, estrondos e música.

Os sons são inerentes à condição humana e por vezes o cotidiano nos condiciona a não dar a devida importância a seu significado simbólico, científico ou filosófico.

Segundo a definição da ciência física, o som é criado quando algum tipo de mecanismo ou frequência altera a pressão no ar no nosso entorno, fazendo com que ocorra um deslocamento de vibrações em formato de ondas que se propagam de maneira longitudinal em todos os sentidos e com formato circuncêntrico ou seja circular, sendo deslocado através de diversos materiais, que podem ser gasosos, líquidos ou sólidos.

Desafiamos essa leitura propondo uma percepção filosófica sobre o tema sonoro, e de como ele, o som, é capaz de atingir dimensões metafísicas podendo se propagar infinitamente no espaço.

Conforme um dos livros mais conhecidos, o antigo testamento, no livro do Gênesis, capítulo da Criação, Deus diz: **Faça-se a luz! E a luz foi feita.**

Ao observar o fragmento bíblico da criação do Universo, o texto faz referência à luz como o ator principal para a criação do Cosmos, tornando-a elemento principal na vida, condicionando a humanidade, do ponto de vista simbólico, sendo a Luz a origem da vida e não o som. **O som fica em segundo plano, sendo considerado ruído e barulho, já a luz, beleza, bondade e perfeição.**

Entretanto, ao analisarmos de outra perspectiva a frase, podemos concluir, que antes do surgimento da luz criadora, veio o verbo, a palavra, portanto o som e não a luz.

A ciência, a partir da teoria Big Bang a grande explosão cósmica, sendo o termo explosão referindo-se a uma grande liberação de energia, criando o espaço-tempo, somente pode ser confirmada em 1960 pelos laboratórios Bell, Nova Jersey, EUA. Quando em 1930, ao criarem radiotelefonos, e ao testarem os equipamentos, havia um sinal que estava interferindo nas transmissões pelo Atlântico. Ao buscarem entender esse sinal, solicitaram ajuda a Karl Jansky, físico e engenheiro de rádio, para investigar

Jansky, criou um receptor de rádio capaz de captar ondas vindas de todas as direções. Ele, Karl, identificou que as ondas que estavam interferindo nos radiotelefonos vinham do espaço, da constelação de Sagitário, onde fica o centro da Via Láctea. Essas ondas sonoras vinham de fora do sistema solar.

Segundo Tantir, em entrevista ao jornal BBC de Portugal diz que os pesquisadores se depararam com um ruído desconhecido e persistente, "um sinal fraco", mas facilmente detectável, que não vinha de nada na Terra nem no Sistema Solar, nem mesmo da nossa galáxia, esse sinal vinha de todas as direções. (BBC,2018, p.1)

Em concomitância com as evidências Karl Jansky e com o fragmento do Antigo Testamento, que indicam que som é o criador do espaço, em 2003 o cientista estadunidense John Cramer publica na revista inglesa "New Scientist" uma nova teoria sobre o surgimento do Universo, que diz, que o mesmo, não começou com uma explosão, mas com um zumbido. Segundo ele, em dissertação na revista descreve: “que o som se parece mais com o de um grande jato voando a 100 pés (30 metros) sobre sua casa, no meio da noite”. (PRESS,2003, p.1).

O Big Bang liberou gigantescas ondas de energia e matéria incandescente, parte da energia se concentrou na porção de áudio do espectro e essas gigantescas ondas sonoras espremeram e comprimiram a matéria, aquecendo as regiões mais densas e resfriando as menos densas possibilitando o surgimento do Cosmos.

Com essas evidências, tanto mitológicas quanto científicas, começamos a entender que o som é o criador de tudo e é ele que provoca e desencadeia reações e formações.

Som é música, tudo o que brevemente compartilhamos com você, é para dar sentido a essa palavra que nos é apresentada desde cedo e nos acompanha até o último suspiro.

Atraídos em buscar respostas sobre o som e a sua propagação, nos perguntamos:

O que acontece quando executamos um instrumento musical, ou cantamos uma poesia?

Essa onda sonora mecânica forjada por vibrações fica somente em nosso entorno? Ou podem viajar pelo espaço.

O espaço é um gigante vácuo, portanto o som não se propaga pois ele necessita de elementos sólidos, líquidos ou gasosos para se deslocar. Isso é um consenso no mundo acadêmico. Contudo, da mesma maneira que o consenso diz que o som não viaja pelo espaço, ele diz que as ondas eletromagnéticas podem se deslocar infinitamente, como é o caso das

ondas de rádio, a luz e as ondas que nosso cérebro gera através do pensamento e dos estímulos.

A música é uma linguagem universal e o seu significado mais importante estará certamente nas emoções que descreve ou invoca. É usada entre culturas para expressar sentimentos e crenças. De um ponto de vista científico, a música corresponde a uma sequência de estímulos, onde existe uma estruturação de unidades sonoras, quer ao nível do tempo (ritmo), da harmonia (melodia) e do timbre. (CAMPOS, 2000, p. 70-75).

Segundo a neurociência, a música ou sons geram inúmeros estímulos eletromagnéticos em nosso cérebro, estimulando emoções e pensamentos, sejam positivos ou negativos, raiva ou amor. Esses estímulos nervosos se propagam através das terminações neurais do cérebro gerando uma frequência, um impulso eletromagnético.

Em virtude do que conversamos, de que somente determinadas ondas podem viajar infinitamente, podemos dizer que o som, aqui descrito como música, proporciona ou provoca ao indivíduo um comportamento psíquico, bom ou ruim, e nosso cérebro transforma-o em ondas eletromagnéticas que viajam infinitamente no Universo.

Portanto, a música cumpre um papel importante no TODO e para a pessoa. Pois, ela é responsável por uma boa parte das relações sociais e também sobre a resposta do Cosmos sobre nossa forma de encarar o planeta.

Outro ponto importante relacionado a música são as frequências que a música gera. A neurociência já aponta caminhos para responder às tradições antigas, e algumas filosofias que possuem a música como mecanismo de contato com o divino.

As frequências geram Hertz (Hz), nada mais é do que a medida da onda sonora, seja ela mecânica, ou não. A Terra por exemplo possui som, e vibra em uma frequência de 7,83 Hz de acordo com a teoria de ressonância Schumann e o universo vibra em uma frequência de 8Hz. Em suma, a frequência de uma onda é decorrente da vibração da fonte que a produziu.

Sobre isso, por exemplo na técnica do Reiki, se faz necessário a vibração sonora de 741 HZ para que o cérebro desencadeie a criatividade, a comunicação e harmonize os relacionamentos.

Além da frequência 741 Hz, existem outras frequências sonoras especiais que possuem um efeito na mente e no corpo humano. Estas frequências são 432 HZ, considerada a ressonância do coração e a vibração da natureza, segundo Schumann, é a 528 Hz conhecida como a frequência do equilíbrio ou do amor.

Alguns cientistas, como é o caso do Dr. Leonard Horowitz, aplicou a frequência 528 hz sob o DNA humano resultando na cura pelas ondas magnéticas provocadas nas moléculas que circundam o DNA (Horowitz e McKusick, 2011). Por esse motivo, que essa frequência é conhecida “*tônica do milagre*” e também é uma das escalas *solfeggio* originais.

A escala original de Solfeggio foi desenvolvida por um monge beneditino, Guido d’Arezzo (991 – 1050). As frequências eram usadas para que os cantores pudessem aprender os cantos e as músicas com mais facilidade. Hoje conhecemos a escala Solfeggio como sete notas ascendentes atribuídas às sílabas **Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si**. A escala original contém seis notas ascendentes atribuídas a Ut (*Ut queant laxis*), Re (*Resonare fibris*), Mi (*Ra gestorum*), Fa (*Famuli tuorum*), Sol (*Solve polluti*), La (*Labii reatum*) e Sa (*Sancte Ioannes*).

As frequências emitidas pelo *Solfeggio* alinham com os ritmos e tons que formam a base do Universo. Essa descoberta foi feita pelo Dr. Joseph Puleo, um médico e naturopata, da América do Norte, que iniciou sua pesquisa neste campo na metade dos anos 70 do século XX.

A mesma escala também chamada de frequências originais eram usadas pelos monges gregorianos quando cantavam na meditação. O canto, com base nas seis notas originais contendo cada uma as frequências (396hz – 417hz – 528hz – 639hz – 741hz – 852 hz), tinham o intuito de elevar-se através da consciência da mente pelas emoções incontroladas. Cada uma das seis frequências, correspondem a cada Solfeggio.

Por exemplo, C (Dó) médio está relacionado com o tom de frequência 528 Hz, segundo especialistas de cura alternativa, essa frequência sonora está associada à cor verde, que, por sua vez, pela técnica do Reiki, está relacionado com o chakra do coração. Percebe-se que a terceira nota da escala de D’ Arezzo, se relaciona com a nota "MI" na escala e deriva da frase "gestorum MI-ra", em latim significa "milagre".

Estas frequências originais estiveram “perdidas” ao longo dos séculos, com a introdução de vários métodos de sintonia novos, como se os desdobramentos sonoros abafassem a frequência original harmônica. Antigas práticas usavam um sistema de afinação conhecido como “*Just Intonation*”.

O método da ‘Entonação justa’ apresentava intervalos puros entre cada nota que era matematicamente relacionada por razões de pequenos números inteiros, levando a um som muito mais puro e técnico.

Sobre a afinação dos instrumentos temperados podemos encontrar a comprovação da importância da frequência Hz. Na antiguidade os instrumentos eram afinados pela nota LÁ em 432hz, pois entendia-se ser a vibração da natureza como já citamos na teoria do

alemão Schumann sobre cada tipo de ressonância. Até meados do século passado, todos os instrumentos eram afinados nessa frequência.

Com o advento da política nazista na Alemanha e Europa essa definição de afinação foi alterada, passando para a nota musical, Lá 440 Hz e não mais Lá 432 Hz. Foi quando em conferência, o ministro da propaganda Joseph Goebbels altera a afinação para ter resultado efetivo na ação dos exércitos, na qual, essa frequência faria com que as tropas do exército alemão entrassem em um estado cerebral de desordem e sofrimento.

Segundo experiências realizadas com moléculas de água, apontam que essa frequência possui um padrão antinatural de afinação, que foge às leis universais de vibração e cujos harmônicos são responsáveis pelo estado caótico que a humanidade está vivendo, levando o cérebro a uma ressonância desarmônica que cria a doença e a guerra.

Em 1940, a afinação 440Hz foi adotada pelos Estados Unidos e em 1953 este é o padrão ISO (International Standards Organization) para a afinação dos instrumentos musicais. Em 1965, alguns livros de didática musical italiana mantiveram a afinação *Di Verdi*, mas logo depois a Europa adota, por lei, a nova afinação.

Contudo, porque existe tamanho debate em torno de uma afinação?

Primeiro porque a frequência antiga é a ressonância da natureza, do equilíbrio, mas além disso, tão importante quanto, é que se aplicada a frequência 432 Hz, o nosso lado direito do cérebro é acionado, e produz uma onda eletromagnética com a medida de 8hz, a mesma medida de frequência do Universo, assim, podemos dizer que a frequência eletromagnética que estamos produzindo pode não estar alinhada com a criação.

No alvorecer da Idade Moderna, o astrônomo e matemático Johannes Kepler, em seu tratado *Weltharmonik* de 1619, entende que a música é uma grande força que determina a reestruturação da natureza e dos movimentos celestes.

Arthur Schopenhauer, em sua obra fundamental "*O mundo como vontade e como representação*" dá à música uma posição praticamente central no Universo. Para ele, a música é a expressão direta da vontade subjacente em toda a natureza: vontade sempre insatisfeita, que almeja níveis sempre mais altos de realização (KEPLER e VERLAG,1971).

Será que o Chamamé está relacionado com tudo isso?

Acreditamos que sim, pois tudo está interligado como um “**ecossistema quântico**”. O Chamamé é música, e também faz parte desse TODO, e é um gênero com especificidades interessantes e com muitos elementos em sua constituição que sincronizam com esses conceitos simbólicos, físicos e filosóficos, além de históricos e antropológicos.

Nessa jornada literária, ou seja, nos próximos capítulos, iremos desvendar tais conceitos e apresentá-los.

2. O SIMBÓLICO, O IMAGINÁRIO, A MEMÓRIA, A ANTROPOLOGIA E A ETNOMUSICOLOGIA.

Neste capítulo queremos compartilhar o conceito de cada uma destas terminologias e também exemplificar como atuam dentro da formação do Chamamé.

A abordagem destes conceitos na ciência histórica é bem recente, ocorre a partir da *Escola de Annales*, na França, nos anos de 1929 a 1989, em que os historiadores propuseram uma nova forma de ver e entender o processo histórico.

Os teóricos defendiam que deveria existir outras chaves teóricas para explicar o homem no tempo e no espaço, e não somente as estruturas políticas econômicas, propostas por Karl Marx ou a corrente positivista de Auguste Comte e John Stuart Mill, mas sim, uma abordagem teórica que observa o homem e a mulher no tempo e espaço a partir da cultura e de escolhas individuais e coletivas entre o que lembrar e o que esquecer do passado.

Os documentos são vestígios onde o historiador navega para tentar se aproximar da “verdade histórica”. Por se tratar de vestígios, ele, o interpretador científico, precisa estar atento às pistas daquilo que ele está investigando e fazer as perguntas de acordo com suas indagações (BLOCH, 2001, p.07).

Portanto, essa literatura sobre “A Origem do Chamamé” se detém sob os vestígios e as provas documentais do passado, atendo-se as entrelinhas e não somente ao que está a luz dos documentos e fontes orais, senão, como já dizia Bloch, realizando outras perguntas sobre o objeto a ser pesquisado, nesse caso o Chamamé.

Em suma, a partir da Escola de Annales, e de sua teoria da *Nova História Cultural*, abordar elementos que foram desconsideradas pelas pesquisas já realizadas. Pesquisas importantíssimas para a história musical de nosso povo, que, todavia, por decorrência de documentar a história recente não puderam dedicar-se à história de longa data.

O simbólico é poderoso. Segundo *Bourdieu*, esse conceito é aplicado como mecanismo para o exercício do poder “invisível” sob uma classe social a outra para obtenção da concretização de sua ideologia ou então projeto econômico (BOURDIEU, 1989, p. 13).

Contudo este trabalho, abordará, o simbólico do gênero, sob o campo das ideias e da memória coletiva amparados no que o teórico Jung, em que os sons podem representar ideias, conceitos, emoções e sentimentos, assumindo uma função simbólica, a qual, muitas vezes, é a resposta do inconsciente. (JUNG, 2008)

O símbolo, segundo Jung, é um termo, um nome, ou uma imagem familiar, que possui sentidos especiais além daqueles desempenhados pelo seu significado comum, implicando em significados ocultos, ou seja, é o resultado da memória do indivíduo ou de sua comunidade sobre determinada experiência social ou individual pela qual deseja ser lembrada ou então esquecida e que por algum motivo oculto ou não documentado, precisa por exigência da própria identidade ser revelada.

Tendo como exemplo, do que lembrar e do que esquecer na memória designamos ao músico e a comunidade chamamecera esse papel, que decide por força do processo histórico da experiência missional dos 30 povos, lembrar da música Barroca e da ritualidade musical dos guaranis para forjar o Chamamé.

No campo da memória compartilhada, conceito fundamental para entendermos a construção musical do Chamamé, é ela, que exerce um papel funcional no indivíduo de armazenar informações e fatos através de experiências passadas, ouvidas ou vividas.

Segundo o teórico Le Goff, o conceito de memória é crucial nos estudos da história e da antropologia, pois ela se ocupa mais das memórias coletivas do que das individuais embora uma dependa da outra. Nela pode-se revelar de forma metafórica ou concreta traços ou problemas da memória histórica ou social (LE GOFF, 1924, p.419).

Abordaremos o conceito de memória coletiva ou compartilhada, que Le Goff, cita, pois é ela a responsável, dentro do Chamamé, de forjar a nossa identidade, na qual disputamos nesse presente com o compromisso de trazer uma nova leitura de como o Chamamé foi construído no decorrer de mais de 400 anos, através das gerações pelo conhecimento compartilhado.

A exemplo disso, é a memória musical missional dos 30 povos reduzidos, com a sabedoria musical dos guaranis, que foi absorvida, processada e memorizada pela comunidade chamamecera, pelos músicos e bailarinos sendo essa sabedoria, passada de geração para geração. Tal como a maior parte dos músicos referentes chamameceros apreenderam de ouvido a tocar um instrumento musical, sem ajuda de métodos ou de

partituras. Aprenderam nas suas vivências com outros músicos e nas suas experiências individuais.

Ainda sobre a memória, podemos esquecer ou silenciar as lembranças, nesse caso, vamos trazer interpretações de porquê a experiência missional através da música Barroca e a ritualidade autóctone, persiste em ser lembrada na estrutura musical do Chamamé e também na dança.

O imaginário social é o terceiro conceito que vamos usar para compreender o Chamamé. Diferente do senso comum, que trata o conceito como algo fictício e sem importância para os fatos, o imaginário é algo importantíssimo para as pessoas e os grupos sociais, porque é através dele, que sedimentamos no meio cultural as explicações que a razão não comporta.

Se considerarmos, tudo é imaginário ou produto da imaginação, exceto o que a natureza nos fornece. Ela, a imaginação, é responsável pela criação de objetos materiais desde carros até a tecnologia, até mesmo, o mundo simbólico, cultural, artístico, ideológico e mitológico. Ele, o imaginário não se refere tão somente às coisas que não existem, contudo, as que existem seja no campo material ou no abstrato.

Baseados na teoria de Gilbert Durand, que se atenta para o imaginário antropológico, onde segundo ele, se revela especial, em um lugar “Entre Saberes” destaca que a existência desse imaginário social está intrínseca com a ideia de processo e de resultado, ou seja, um produto (DURAND, 1996, p.215-227).

Para esta pesquisa o processo está alicerçado nas mitologias dos guaranis na busca da “Terra sem Males”, nos rituais musicais, no ritmo musical e no saber de longa data, em paralelo com o imaginário ideológico do movimento Barroco europeu.

A Consequente Duraniana, permite entender que o “produto resultado” do processo histórico é o Chamamé, que contém uma carga secular tanto eurocêntrica quanto dos povos originários, já no aspecto do conceito imaginário podemos concluir que o ritmo possui significado metafísico e cosmológico, pois, a articulação do processo e produto através da memória compartilhada, resultou em uma musicalidade que expressa através de sua estrutura, divisão rítmica e mantra o exercício de conexão com o Universo.

Atualmente o Chamamé possui inúmeros arquétipos simbólicos que fazem com que as pessoas se identifiquem com o gênero, como se fosse um elo social com o movimento chamamecero e a carga simbólica em torno do ritmo, serve como um cimento social (MAFFESOLI, 1996, p.09) que sedimenta todas relações culturais a partir dos símbolos elegidos.

A antropologia da música, que se desenvolve como subárea da musicologia com objetivo de demonstrar com a pesquisa musical etnológica, folclórica e música dos povos estranhos, a complexidade incutida na cultura, será fundamental para a compreensão sobre a cultura musical guarani.

As pesquisas até então realizadas pelos antropólogos em relação a música dos povos das terras baixas do Sul são de extrema importância para a compreensão da cultura dos guaranis, entretanto, não identificamos nenhum trabalho sobre o tempo rítmico, que para nós, indica um caminho para entender o comportamento de transe, que o tempo musical exerce sobre a psique humana a séculos e que o Chamamé herda dos guaranis: Mbyás, Nhandevá e Kaiowás.

Sobre o tempo rítmico, tentaremos responder a eleição do binário composto 6/8, no Chamamé, e como esse tempo é usado em outras culturas para a mesma função ritualística.

No âmbito da corporeidade tão importante no estudo da antropologia, vamos nos deter sobre o sentido cósmico e metafísico que estão presentes na dança chamamecera pelas similitudes com o todo pitagórico.

Seguramente, esses campos conceituais ajudarão na busca das respostas.

Por que ele é considerado um “rito sagrado”?

Por que os índios Guaranis sentem o Chamamé como próprio?

Por que o ritmo gera comoção, fazendo com que os ouvintes entoem gritos de Sapucays?

Por que se dança em círculo e em sentido anti-horário no Chamamé?

Presumivelmente a partir destas inquietudes, vamos poder entender o entorno social do gênero e também servirão como caminho para elucidar o objeto e dar respostas. Deste modo, vamos identificar os comportamentos emocionais, psíquicos e metafísicos como expressava o pesquisador Garcia Roza, que o plano simbólico é o mediador da realidade e, ao mesmo tempo, é o que define o indivíduo como ser humano (GARCIA-ROZA, 2009).

Nessa definição, analisaremos os festivais de Chamamé atuais, que duram dias e dias, com mesmo ritmo, levando à exaltação o público com determinadas músicas que segundo nosso entendimento é resultado de uma ação física, matemática e cosmológica que elucidam o fato cultural.

Estes sistemas, com funções simbólicas são as leis estruturais do inconsciente (GARCIA-ROZA, 2009). Em suma, as reações em torno dos festivais de Chamamé e das

músicas elegidas como “hits” são respostas do inconsciente que está carregado de informações do campo imaginário e de símbolos construídas pelo processo histórico ou então das crenças mitológicas, ou ainda, dos estímulos cerebrais aflorados pela música em sua função originária.

3. HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL ATÉ O MOVIMENTO BARROCO.

Neste capítulo, nosso aporte será sobre a história da música e da música ocidental até o Movimento Barroco. Pois, é impensável estudar o Chamamé isoladamente, é preciso conhecer a história musical e a sua função no imaginário social, bem como, a sua carga simbólica para entender o gênero.

Para tanto, abordaremos os movimentos musicais em questão. Vamos elucidar os fatos e decisões políticas que moldaram a música como a conhecemos hoje, destacando os motivos ideológicos que silenciaram ou esqueceram a função original da mesma, transformando-a no decorrer do tempo tão somente entretenimento em detrimento da função sagrada e porque o Chamamé mantém latente o compromisso original da música.

Vamos expor o significado dos conceitos como: música cósmica, instrumental e humana, e as evoluções técnicas da música escrita, alguns instrumentos e iconografias para ajudar a compreensão do leitor.

Iniciamos explanando sobre a compreensão da música trazida por PAHLEN, que diz que a vida é som (PAHLEN,1965, p.122). A natureza está cheia de sons, ou seja, de música. Há milhões de anos, antes que houvesse ouvidos humanos para captá-la, borbulhavam as águas, ribombavam os trovões, sussurravam as folhas ao vento. Quem sabe quantos outros sons não se propagaram!

Se a natureza é o berço da música, então em que momento da história o homem primitivo começou a fazê-la?

É difícil responder essa pergunta porque sabemos que a música acompanha e se funde com a história da humanidade (LOURENZI,2004, p.56-63).

4. A MÚSICA NA PRÉ – HISTÓRIA E PERÍODO ANTIGO.

A Pré-História compreende o período histórico entre o aparecimento do homem, aproximadamente a 500.000 a.C., até o surgimento da escrita, evento que define o começo dos tempos históricos registrados, que ocorreu em 4000 a.C.

O período é estudado por antropólogos, arqueólogos e paleontólogos e está dividido em Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada (que se subdivide em Paleolítico Inferior, Paleolítico Médio e Paleolítico Superior), Mesolítico ou Idade Média da Pedra e Neolítico ou Idade da Pedra Polida. O Neolítico coexistiu com a Idade dos Metais, um período de transição entre a Pré-História e a Antiguidade (CAVINI,2011).

Diversos historiadores indicam que a música na antiguidade estava impregnada de sentido ritualístico. Seu papel nas sociedades sempre foi para comunicação com os deuses através do ritmo e da dança.

O homem pré-histórico, pela sua intuição percebeu que ao assoprar ossos furados, bater palmas, bater com um objeto sólido em outro sólido, ou então, percutir em peles de animais curtidas e esticadas poderia produzir diferentes sons. Existem inúmeros exemplares de instrumentos musicais produzidos nesse grande período da história humana, os primeiros descobertos foram as flautas (CAVINI,2011).

No período paleolítico médio foram encontradas flautas de três a cinco orifícios, uma destas descobertas ocorreu em 2009, perto da caverna de Hohle Fels na Alemanha. Nesta caverna os arqueólogos se depararam com uma grande flauta com mais de 35 mil anos, segundo testes de carbono 14, esse instrumento possuía uma estrutura de cinco buracos, feita de osso de urubu contendo 22 cm, e em torno dos orifícios havia linhas que indicavam que o instrumento possuía ajuste para calibrar o som, ou seja, afinar o artefato para que o som fosse agradável ao ouvido humano, isso indica que o homem paleolítico possui uma aptidão musical e uma cultura riquíssima (CAVINI,2011).

Figura 01: Flauta encontrada na Alemanha, próximo a caverna de Hohle Fels.⁴



Além desse artefato, também foram encontradas artes rupestres representando a vida comunitária em torno da música. As imagens (2 e 3) representam um tocador de flauta ou de uma espécie de arco musical. Essa arte rupestre foi cunhada cerca de 10.000 a.C, na gruta de Tróis Frères, em Ariège, França.

Figura 02: Um líder espiritual segurando um artefato musical em forma de arco ou flauta. Imagem bruta.⁵



Figura 03: Um líder espiritual segurando um artefato musical em forma de arco ou flauta. Imagem tratada.⁶



⁵ Foto retirada na gruta de Tróis Frères, em Ariège, França.

⁶ Fonte: <http://www.historiadelarte.us/wp-content/uploads/2011/04/el-hechicero.jpg> (Acesso: 05 de março de 2021)

A figuras rupestres (2 e 3) são extremamente interessantes, pois, se percebe que o homem está realizando algum tipo de ritual de caça, tendo o instrumento musical como mediador para atrair o animal, ou então, a partir do imaginário, ele, está tocando uma música para os deuses em agradecimento ou alterando sua percepção de mundo pelo uso da melodia.

A música provoca alteração da percepção e certas mudanças biológicas, podendo ocasionar uma alteração no pulso, na respiração e na pressão externa do sangue; retarda a fadiga muscular e aumenta o metabolismo, amplia a sensibilidade e facilita o acesso a outras formas de estímulo e percepção (MOURA,2009, p.82).

Após a pré-história se inicia o período da escrita. O período é chamado de “Idade Antiga”, ou Antiguidade que se estende desde a invenção da escrita (por volta de 4000 a.C.) até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.). Espaço de tempo em que os estudiosos se detiveram a observar a cultura material das sociedades daquele período.

Os primeiros povos a desenvolver a escrita foram os primeiros a criar a prática musical. Na região da Mesopotâmia viviam os povos sumérios, assírios, babilônios, medos, persas, hebreus e egípcios que ocuparam uma posição central na economia do período possuindo uma forte influência sobre povos vizinhos, com isso, a música e os instrumentos mesopotâmicos são encontrados em outras civilizações (CAVANI,2011).

Estas civilizações tinham contato com a música e a sua função estava relacionada com a magia. A comprovação desta afirmação, se deu a partir de achados arqueológicos de gravuras e inscrições encontradas em templos e túmulos egípcios e mesopotâmicos, monumentos assírio-babilônicos e também em afrescos e ornamentações em vasos e ânforas.

A pesquisadora Kátia Pozzer, (2012, p.43-60) deteve-se em pesquisar sobre a antiga Mesopotâmia, ela relata que a música e o canto faziam parte da vida daquela sociedade. A música, para os Assírios, era tão importante a ponto de terem uma orquestra e um coral com músicos profissionais”.

Na Antiguidade oriental mesopotâmica, existem inúmeras referências textuais de canções com músicas para o trabalho, de batalhas, de amor e hinos em louvor aos deuses. Há também documentos sumérios e acádios que comprovam a existência de cantores e instrumentistas que acompanhavam o exército, prisioneiros de guerra, especialmente mulheres, que poderiam ser treinadas para tornarem-se cantoras em um futuro (GLASSNER, 2002).

Também, foram encontrados na escavação de Ugarit onde atualmente fica a Síria, tábuas com escrita cuneiforme do idioma Hurrita, espécie de hino de Louvor aos deuses,

esse fragmento data de 4.000 a.C e é considerada a peça musical mais antiga do mundo que dá início a origem da música ocidental. (CANAVI,2011)

Figura 04: Fragmento musical sumério, Hino para os deuses, encontrado no sítio arqueológico de Ugarit, atual Síria.⁷



O texto encontrado acabou por ser a música mais antiga já descoberta. A imagem (4) é um hino para louvor. Anne Draft Korn Kilmer, professora de Assiriologia da Universidade da Califórnia/EUA, produziu em 1972 a interpretação que você vê na imagem (5).

Figura 05: Interpretação da tábua de Ugarit, 1972.⁸



A partitura trata-se de uma música com escala musical pentatônica. Possivelmente tocada por uma Lyra ou harpa, ambas comuns no período. A intérprete, não se deteve no tempo musical, porque o registro não dispunha da informação. Contudo, podemos observar que os sumérios tinham a noção de escalas musicais.

A Lyra e a Harpa estavam presentes na cultura sumeriana, além de tambores. A escavação arqueológica de Ur, na Suméria, revelou inúmeros artefatos de imensurável valor, como é o caso da “ Harpa de ouro” ou “Harpa de Ur” que é datada de 2.400 a.C, considerada um dos instrumentos musicais, de cordas, mais antigos encontrados na história. É uma peça que possui detalhes em ouro, lápis-lazúli e concha e traz a cabeça de um touro com barba.

⁷ Fonte: <http://www.amarantypublishing.com/moonhymn1.gif>. (Acesso: 03/01/2021)

⁸ Fonte: <https://hypescience.com/wp-content/uploads/2014/09/musica-mais-antiga.jpg> (Acesso: 20/12/2020)

Figura 06: Lira de 11 cordas encontrada nas escavações de Ur.⁹



Para os assírios (1.300 - 612 a.C.) a música era símbolo de poder. Há um vasto material referente à música em pinturas, esculturas e escritas cuneiforme descobertas pela arqueologia.

Nas relações de poder, os músicos eram, inclusive, mais reverenciados e estimados que os próprios sábios. Os assírios eram considerados desumanos com seus conquistados, porém, após a conquista dos povos, os músicos eram poupados pelo exército e levados juntamente com os produtos adquiridos.

Acredita-se que na Assíria, os ricos mantivessem uma orquestra com 150 mulheres, entre cantoras e instrumentistas. Os instrumentos assírios de sopro eram as trombetas e flautas, simples e duplas; os de cordas eram as liras, cítaras e harpas portáteis; e os de percussão eram os gongos, tímpanos e tambores de diversos tamanhos e formas. (CAVANI,2011)

O povo judeu também dava a música real significado. O rei Davi (1000-960 a.C.), era poeta, músico e compositor, promoveu o apogeu da música hebraica, especialmente a sagrada. Em sua época, 4.000 levitas tinham a música como profissão e os melhores músicos

⁹ Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/estandarte-de-ur/> (Acesso: 20/12/2020) - Imagem da Lira reconstruída após destruição em 2003 durante a Guerra do Iraque pelo exército Americano.

eram contratados pelo rei para se apresentarem em praça pública, executando as principais músicas do repertório com corais de até 100 vozes (CAVANI,2011).

A música hebraica possuía modos e escalas complexos, em forma de tetracordes descendentes e com sequência de quatro notas. Por volta dos séculos IX a VIII a.C. a música instrumental e as formas vocais do canto falado desenvolveram-se até os Salmos de Davi. Os cantos de oração se baseavam em oito modos, provavelmente relacionados ao calendário hebraico.

Um dos maiores impérios da humanidade foi o Egípcio. Teve seu período datado de 3.200 – 30 aC. Diferente dos assírios, os músicos no Egito, não possuíam um lugar de destaque na estrutura social da época, nas representações iconográficas, eles, os artistas, estavam representados como servos, ou seja, escravos servindo o Faraó (CAVANI,2011).

A música egípcia, assim como toda a arte, estava ligada a religião, contudo possuía um estilo de música para cada ocasião: de caráter religioso, nos cultos aos mortos e aos deuses; de caráter militar, quando eram cantados hinos em honra aos vencedores; de caráter social, animando banquetes solenes, cantos de trabalho, entre outros.

A música egípcia era composta por cantos acompanhados por instrumentos e danças. Além dos instrumentistas e dançarinos, acompanhavam pessoas que só batiam palmas. A música era coletiva e as mulheres tinham um papel importante.

Figura 07: Representação iconográfica da música egípcia. Um detalhe de uma pintura da tumba de Zeserkaresonb mostrando um homem e uma mulher tocando instrumentos de cordas. Egito. 18^a Dinastia c 1420-1411 a.C.¹⁰



¹⁰ Fonte: <https://news>

5. A MÚSICA NA ANTIGUIDADE - GRÉCIA E ROMA

A Grécia é o berço da música ocidental é a casa de filósofos como Pitágoras e Platão. Herdamos do período grego boa parte da teoria musical e também o conceito sobre a música e sua importância na formação do cidadão. Contudo, o maior legado grego, é a inter-relação da música com o Cosmos.

A palavra “Música” é originada na Grécia, a própria etimologia do significante *mousike* é bastante expressiva a este respeito. *Mousike*, feminino substantivado do adjetivo *mousikos*, significa musical” (CERQUEIRA,1988).

Dotada de grande carga simbólica e mitológica, a música grega apresenta profundo sentido filosófico e é uma das expressões fundamentais para a harmonia da sociedade e do ser humano. É da boa prática musical que garante o equilíbrio social, e para que tal feito seja alcançado; a melodia, harmonia e o ritmo devem ser bem executados para que o ser humano esteja em equilíbrio para que o coletivo também esteja.

Dois instrumentos destacam-se na cultura grega: a *Lyra* e o *Aulos*. O primeiro considerado o instrumento representativo do deus Apolo, tido como um artefato musical perfeito, pois, o homem ao tocá-lo poderia usar a voz, imprescindível para cantar e discursar. Para os filósofos gregos, a palavra, o discurso realizado com harmonia e ritmo podem assemelhar-se a música.

Figura 08: Exemplo de Lyra no Império Grego.¹¹



¹¹ Fonte: <http://www.todolira.html>
(Acesso: 06/03/2021)

O segundo é o *Aulos*, um instrumento musical classificado como “*Ethos enthousiastikon*”, cuja função era a de estabelecer o transe musical, usado em rituais ao deus Dionísio.

O instrumento era tocado pelo modo de escala musical frígio, comum nos rituais dos dionisiacos (CERQUEIRA,1988). A estrutura desse objeto era composta de palhetas semelhantes às do Oboé. Era também conhecida como “Flauta dupla”.

Figura 09: Atena tocando o Aulos, arte grega do Séc. IV a.C¹²



Os gregos acreditavam na relação entre sons musicais e os processos naturais capazes de influenciar a conduta humana (LIMA,2015, p.99-2015).

A força era transformada em música através de pequenos grupos melódicos que serviam como unidades estruturais para compor melodias mais extensas. Esse grupo era denominado *nómos*, *nómoi* no plural, e representava toda a força dinâmica da música.

O conceito supracitado é oriundo das culturas musicais orientais, contudo atinge seu desenvolvimento máximo na Grécia com a doutrina do *ethos*. Os *nómoi* eram no princípio essencialmente vocais e depois passaram a ser utilizados nas composições instrumentais, com a cítara, lira e Aulo.

¹² Fonte: <https://www.meloteca.com/aulos/> (Acesso: 07/03/2021)

Tais fórmulas melódicas geravam padrões dentro das melodias e revelavam seu valor expressivo, por isso a sua função de agir e modificar os estados de espírito dos indivíduos (NASSER,1997, p.241-254).

Segundo Mário de Andrade, nos rituais religiosos gregos as melodias não podiam ser alteradas pois possuíam funções metafísicas ou mágicas e eficiência no ritual.

Eram os Nomoi (singular: Nomos). O Nomos provinha de comunicação divina e só mesmo artista grande é que o podia... receber. Os Nomoi eram designados pelo deus que louvavam (Nomos Pítico, dedicado a Apolo; Dítirambo, dedicado a Dionísio). (ANDRADE, 1976, p.30)

De acordo com os filósofos gregos, a música pode afetar o comportamento humano de quatro maneiras: induzir à ação, manifestar a força, provocar a fraqueza no equilíbrio moral do indivíduo e induzir temporariamente à ausência das faculdades volitivas, produzindo um estado de inconsciência.

Diante das afirmações conceituais gregas, pode-se dizer que a música serve de caminho para o estado de transe, momento em que o ser humano se desconecta do mundo material e se conecta com o mundo metafísico ou com outras dimensões.

Um dos maiores pensadores daquela época foi Pitágoras, considerado o pai da matemática e da música. Pitágoras, a partir da observação empírica junto a uma Lyra, ao analisar o vibrar das cordas, ele cria um comparativo com o Cosmos. Esse esplêndido paralelo foi o princípio da ciência musical e por consequência o início do registro da musicalidade como documento.

A observação Pitagórica, diz que o Cosmos seria formado por estrelas esféricas, que giravam em torno do fogo central, o Sol, as proporções numéricas estabelecidas entre as esferas coincidem com os intervalos musicais, que haviam sido calculados empiricamente através da relação da qual Pitágoras perceberá entre a altura dos sons e o comprimento das cordas da Lyra. (CERQUEIRA,1988)

Pitágoras acreditava que o Universo era uma escala ou um número musical cuja própria existência se devia à sua harmonia. Tal harmonia é capaz de gerar música, e por isso, intitulou sua descoberta de: **“A Música das Esferas”**.

Segundo ele, não só a música, senão, todas as harmonias e proporções geométricas que existem na natureza podem ser descritas por relações simples entre números inteiros, do mesmo modo que a corda da Lyra gera sons harmônicos conforme seu comprimento, os padrões geométricos do mundo também geram as suas melodias, a música seria a expressão da harmonia da natureza e de suas manifestações.

Esse entendimento de que a harmonia universal do Cosmos regia os intervalos musicais, possibilitou que a educação grega ministrasse o aprendizado musical de tal maneira que resultasse na formação de um cidadão com firmeza moral, responsabilidade jurídica e espírito equilibrado.

A *música mundana ou música cósmica*, é a harmonia do Universo. Que é produzida por todos os movimentos cíclicos e ordenados da natureza. E sua virtude baseia-se na lei da matemática da ordem dos números, como nasceu tudo o que existe no mundo e suas imensuráveis combinações dos elementos, como a sucessão harmônica das estações, e o movimento dos astros, mesmo que esses movimentos não sejam audíveis (CERQUEIRA,1988, p.88).

Boécio, é o primeiro a representar visualmente a *Música das Esferas*, em uma folha de guarda do livro “*Naturalis concordia vocum cum planetis*” com notação *neumática* e um diagrama que mostra o sistema de notas musicais de baixo para cima; a direita o nome grego das notas musicais e a esquerda a correspondência com os planetas. Segue com a ordenação *Cíveron* que insere a Terra = “*silemtium*” que quer dizer silêncio. Já os tetracordes ele os associa com os 7 tipos de anjos (BOÉCIO, Cap. 02).

Figura 10: Diagrama da Música das Esferas de Boécio

Os gregos atribuíram à música uma origem divina cósmica e acreditavam que seus inventores e primeiros intérpretes eram deuses e semideuses, como Apolo e Orfeu. A música possuía poderes mágicos, era capaz de curar doenças, purificar o corpo e operar milagres e era um elemento indissociável das cerimônias religiosas.

A musicalidade grega era monofônica, uma melodia sem harmonia e contraponto. Porém, muitas vezes, vários instrumentos embelezavam a melodia juntamente com a interpretação de cantores, crianças, e até mesmo animais. Além disso, lembre-se, nem a heterofonia, nem o canto em oitavas, quando se canta em conjunto, constituem uma verdadeira polifonia.

O contato dos romanos com a cultura grega ocorreu em 146 a.C. quando a Grécia se tornou província romana. Com isso, a música grega foi introduzida em Roma, substituindo a música local.

	Neie hyperbolium	La	Seráfins
Tetracordio hyperbolium	Paraneie hyperbolium	Sol	Querubins
	Trite hyperbolium	Fa	Trons
	Neie diezeugmenon	Mi	Dominaciones
	Paraneie diezeugmenon	Re	Principados
Tetracordio diezeugmenon	Trite diezeugmenon	Do	Potestades
	Paraneie	Si	Virtudes
	Mese	La	Estrelas fixas
Tetracordio meson	Lichanos meson	Sol	Saturno
	Parhypate meson	Fa	Júpiter
	Hypate meson	Mi	Marte
Tetracordio hypaton	Lichanos hypaton	Re	Sol
	Parhypate hypaton	Do	Venus
	Hypate hypaton	Si	Mercúrio
	Proslambanomenos	La	Luna
	Silentium		Terra

indígena, etrusca ou italiana, mas não há provas, acredita-se não ser provável, visto que na história cultural ocorre a enculturação de uma com a outra.

Existem poucos registros da história da música romana, pois, quando havia conquista deste império sobre outro, o princípio de dominação cultural dos povos não se aplicava a seu sistema de conquista, e por decorrência a isso, Roma, absorve as demais culturas para seu sistema musical. Além da música Helenística ter estado presente na cultura romana, o império possui muita influência dos povos Celtas, chamados de bárbaros, atribuídos a eles pelos gregos.

6. A MÚSICA CELTA

Os povos Celtas séculos II e III a.C, ocupavam na antiguidade regiões da Europa Central, e se espalharam desde a Península Ibérica até à Península da Anatólia. Ocuparam locais dos atuais países: Inglaterra, Escócia, Irlanda, País de Gales, Espanha, França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Áustria, República Tcheca, Eslováquia, etc.

A sociedade celta era organizada em tribos e com um alto grau de desenvolvimento para a época. Tinha uma organização social, religiosa, política e econômica complexa. Haviam várias etnias celtas das quais se destacam: os bretões, os gauleses, os belgas, os escotos, os batavos, os eburões, os gálatas, os trinovantes e os caledônios. Cada tribo, era organizada por meio de clãs (famílias que compartilhavam as terras) e pautada numa sociedade hierárquica.

Os Celtas eram um povo que apreciava a arte, tendo a música como ferramenta fundamental de contato com seus deuses e divindades. A música exercia a função do exercício da religiosidade.

Os Druidas¹³, eram sacerdotes dotados de sabedoria. Era atrelado a eles a responsabilidade de exercer a função da música, da palavra e da arte, além dos trovadores, dançarinos e barbos. Para tal função tinham instrumentos musicais, como a conhecida gaita de fole, flautas celtas, tambores, rabecas e harpas de cordas.

¹³ Os Druidas eram sacerdotes do antigo povo celta, a natureza e as questões sobre respeito à vida acima de qualquer coisa é o ideal de um Druida, sendo curandeiros cujo possuíam o papel de curar a si mesmo, a comunidade e a natureza. Como os maiores sábios e seres dotados de dons especiais, os Druidas eram conselheiros de reis e sacerdotes das tribos. Praticamente tudo que é sabido sobre os druidas, foi relatado por historiadores gregos e romanos que tiveram contato com os celtas nos séculos que antecederam ao cristianismo. Descreveram como poderosos sacerdotes dos povos celtas, sábios e juristas, poetas, contador de mitos e lendas, místicos e conselheiros.

A música celta é de tradição oral, como boa parte da cultura antiga, sendo assim, ela sofre de esquecimento coletivo, pois, devido à grande perseguição diante desses povos, muitas de suas tradições foram esquecidas e por vezes implica a não existências de fontes documentais remotas na qual dificulta a compreensão exata da música folk dos celtas.

Contudo, a ‘cultura residual’ conceito aplicado para a falta de registros sobre o período permite inúmeras interpretações sobre a cosmovisão e função da música desses povos. Inclusive, existem inúmeros relatos e registros nos anais de guerras romanos sobre a presença da música e de instrumentos musicais do período. Além disso, as lendas, mitologia e cantigas que sobreviveram ao tempo e que são compartilhadas nas comunidades por músicos, trovadores e poetas.

A oralidade era a tradição dos povos Celtas na cultura denominada *La Tené*, que teve seu auge por volta de 450 a.C. Na sociedade Celta, os Druidas e os Bardos eram considerados os guardiões dos mitos e das lendas ancestrais e de transmitirem os conhecimentos. Os Druidas eram descritos como filósofos, capazes de se comunicar com o divino e eram responsáveis pelos rituais.

Supracitado, os sons são inerentes à vida humana e cumprem uma função na estrutura psíquica e social dos grupos étnicos, assim, entendemos que cada sociedade tem um modo de escuta e de percepção dos sons da natureza, e como diz Murray Schafer:

Cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar e com frequência, estes sons são tão originais que constituem marcos sonoros. Assim, em diferentes períodos ou diferentes culturas musicais, as pessoas realmente ouviam de modo diferente. (2001, p.48-218)

As comunidades Celtas eram agrícolas, assim, o meio natural influenciava o seu imaginário sonoro, os elementos combinados de Sol, céu, tempo, fertilidade e morte implicam em uma mitologia baseada no ciclo sazonal da Terra (GREEN,1986, p.70).

A forma de vida céltica era basicamente rural. Os ciclos da natureza, as sonoridades do ambiente condicionam-lhe a uma observação minuciosa do seu entorno. Para os Celtas a natureza possui vida, assim sendo, a vida natural emite sons.

A sociedade céltica concebia que a música era parte de um TODO e qualquer ser vivo ou objeto poderia ser musical. Portanto, a mitologia sobre os Celtas exige uma “escuta” das músicas que emanam da natureza, seja das pedras, das árvores, ou dos rios.

Os estudos da professora Karen Ralls-Macleod apontam passagens das mitologias Irlandesas em que aparecem essa escuta das músicas da natureza como no conto Irlandês *’Immram Brain’* os personagens escutam uma pedra musical:

Em seguida, eles remaram para a Pedra brilhante da qual surgem cem canções. Através das longas eras, ela canta para o anfitrião. Uma melodia que não é triste, A música aumenta em coros de centenas. Eles não esperam decadência nem morte. (1986,p.70)

Outro fato importante e que indica pistas da função ritualística da música céltica está na utilização como meio de transporte para outras dimensões. A mesma funcionalidade é encontrada em outras culturas do mundo, como é o caso dos guaranis que utilizam a música para tal fim. Tema que abordaremos no decorrer do livro.

Também a narrativa mitológica Irlandesa '*Serglige Con Culainn*', do Ciclo de Ulster, a natureza possui som, pois há a escuta dos ramos musicais¹⁴.

Na entrada do recinto está uma árvore, de cujos ramos sai uma bela e harmoniosa música é uma árvore de prata, que o sol ilumina, ela brilha como ouro. (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 34)

A pesquisadora Schefer, diz que “cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar” (2001, p. 48), e assim, cada tipo de floresta produz sua própria nota tônica. Como cada paisagem possui seu próprio som, os músicos e ouvintes inspirados por ela, compõem de maneira distinta, isso explica a grande diversidade musical. A natureza, passa a ser a musa sonora da especificidade folclórica.

Em um outro trecho do conto Irlandês '*Immram Brain*'¹⁵, referente ao ramo musical, constata-se que ele era utilizado para dar passagem para uma 'outra dimensão'. Conta a professora Sharon Macleod que o ramo musical é utilizado por uma mulher do 'outro mundo' para conduzir a passagem do herói entre os mundos:

Um ramo do lugar das macieiras em Emain,
Eu trago, como aquelas que são familiares;
Perucas de prata-branco nele;
Brilhantemente orladas de flores.
Há uma ilha à distância Radiante
Em torno do caminho dos cavalos-marinhos
Um curso brilhante em direção a ondas brilhantes.
(2012,p.36)

¹⁴ At the entrance to the enclosure is a tree, from whose branches there comes beautiful and harmonious music. It is a tree of silver, which the sun illumines, it glistens like gold”

¹⁵ A Viagem de Bran é uma narrativa medieval da língua irlandesa do século VIII.

Para os Druidas as árvores eram a ferramenta de transporte entre os mundos. Os Druidas sempre tiveram uma estreita relação com as árvores, realizando magias como também se conectando com os espíritos das mesmas, os quais eram os guardiões do ambiente (FOREST,2013, p.45).

Em vários mitos Irlandeses o *‘ramo de prata’* era considerado um instrumento musical com a função de ser uma espécie de transporte para o *‘outro mundo’*, tradicionalmente usado para obter acesso para às outras dimensões da natureza. “O ramo musical é retratado também como uma fonte de conexões com o universo paralelo” (MARTINS,2014 p.108).

A constatação é muito significativa para a nossa hipótese, pois reafirma a tese sobre a frequência musical na qual estabelece uma linha direta com o Universo, ou melhor, com os universos possíveis em que a ciência moderna empenha-se em explicar. Fica evidente que a natureza e seus sons, que são reproduzidos pelos instrumentos musicais, são as ferramentas utilizadas na antiguidade e atualmente para essa possível conexão.

Seguindo com a análise sobre a música celta, encontramos outra informação muito peculiar. A professora *Ralls Macleod* (2000, p. 34) constata que “existem diversas referências à dimensão espiritual da música celta, à dimensão do sagrado, do *‘outro mundo’*, tais como as árvores musicais, fadas tocando harpa, cantos de sereias, e assim por diante”.

Na música grega, como supracitado, existem denominados estilos de cantos que exercem alterações corporais e mental. A cultura celta também possui cantigas e músicas que desempenham o mesmo papel, como as *‘Suantraigi’* - para produzir o efeito do sono e transe e o *‘Luring to’* - para o transporte para o *‘outro mundo’*.

O poder que a música celta ocupa é “suficiente para “convocar” uma pessoa, um animal ou um grupo de pessoas” (RALLS MACLEOD,2000, p. 34). No conto *‘Immram Brain’*, um grupo de mulheres *sidhe* é convocado para a planície onde as aves da outra dimensão cantam. O acesso à dimensão é feito pela ação das músicas especiais e cânticos. Assim, podemos dizer que a música é a chave para interligar o Cosmos e as possíveis realidades vindouras dele.

Tais fragmentos mitológicos são pistas importantes para responder às indagações em torno do comportamento do chamamecero, quando ele diz que o Chamamé o eleva. A resposta do chamamecero em relação a pergunta, provavelmente esteja relacionada com a função que a música desempenha quando em contato com seu cérebro. A experiência da ascensão emocional ou espiritual é compartilhada também na cultura celta, visto que ambos são convocados pela música para outros níveis de consciência.

Figura 11: Representação de um “Sidhe Ceól” Sidhe é um ser mitológico que tem poderes mágicos é um ser de outra dimensão. ¹⁶



7. A MÚSICA NA IDADE MÉDIA.

A segunda parte da história da música, começa com o fim do período Antigo. Findado o Império Romano, pelas invasões bárbaras, inicia-se em 476 d.C. a Idade Média, conhecida como a idade das “Trevas” que se estende até 1453 d.C.

Na história da música, foi o momento em que a cosmovisão cristã sedimenta seu ideário na cultura e na música da época. É um espaço de tempo no qual herda-se dos gregos e romanos boa parte dos conhecimentos musicais.

Com o advento medieval as tradições musicais antigas, bem como, seus usos cotidianos começam a desaparecer. O motivo de seu esquecimento ocorreu porque a música ancestral, na sua grande parte, era associada a práticas e rituais pagãos, que a Igreja primitiva julgava que deveria ser eliminada.

O motivo central de “afastar” essa música dita pagã, que era oriunda da cultura celta, é devido a sua característica profana que nada mais é a “arte dos sons” na qual o homem imita a música mundana, a natureza, estabelecendo uma aproximação com a proporções divinas e imutáveis da harmonia cósmica conforme a filosofia grega (BOÉCIO, 1, Cap. 2).

Muitos dos rituais antigos eram voltados para os deuses, com músicas e cantos para cada tipo de divindade. O uso da música instrumental era comum na ritualística destes cultos

¹⁶ Fonte: <https://britishfairies.wordpress.com/tag/ceol-sidhe/>. (Acesso: 19/04/2021) - Representação de Arthur Rackham, A Fairy Orchestra, from ‘Midsummer Night’s Dream’. 1908

e por ser uma música para o uso politeísta eram consideradas no pensamento filosófico medieval pagãs, já que, ela, poderia pelo seu carácter apológico, trazer abominações ao espírito dos fiéis, e por conta disso, apagou-se quase que por completo a sua utilização.

Contudo, alguns elementos das práticas musicais mundanas sobreviveram durante a Idade Média. As técnicas musicais antigas foram as bases das teorias medievais herdadas na sua maioria dos sistemas filosóficos gregos que passaram a ter outra roupagem.

Pode-se encontrar alguns textos e citações dessa constatação do “novo uso” do conceito filosófico musical. O filósofo *Boécio*, é um pensador que escreve sobre o fato, entretanto, boa parte dos padres da época compartilhavam esse pensamento (PAJARES,2014, p.61).

O clero medieval defendia que a música não era uma ‘arte’ se não ciência, a ‘ciência dos sons e das proporções’. Tinham clareza da sua virtude ética da música, legado grego, contudo utilizavam toda a bagagem filosófica musical para o rito litúrgico cristão e não para a formação da pessoa como ocorria na antiguidade.

A música mundana, que é a música das esferas, em que aclaramos na antiguidade musical, também esteve presente no debate clerical apesar de seu desuso. O monge beneditino Aureliano de Reomé (800 - 850 d.C.) *foi* um dos pensadores do período a não abandonar a cosmociência por completo. Em seu livro, *‘Octo tonis’*, ele compara os oito modos musicais com o movimento do zodíaco dos sete planetas, na qual, constata que os movimentos dos astros entre si, imitam as proporções dos intervalos musicais.

A música medieval era a música dos mosteiros e das Igrejas, conhecidas como cantos Gregorianos. Existem divergências sobre a origem, algumas vertentes historiográficas o apresentam como decorrente da tradição judaica da salmodia, que consistia no cântico dos Salmos presentes no Antigo Testamento. A Igreja Católica teria utilizado a salmodia judaica para a criação de seus cânticos, e outras correntes, defendem que algumas práticas musicais pagãs estão imprimidas na origem do Canto Gregoriano.

Segundo os historiadores, deve-se levar em consideração que o papa Gregório Magno, ou Gregório I, não haveria criado ‘esse canto’ como mera inspiração divina, senão realizado no século VI, uma compilação de cânticos que existiam tradicionalmente nas diversas regiões do que hoje chamamos de Europa.

Assim, o intuito dessa compilação musical, seria uma forma de unificar as práticas ritualísticas em prol da Igreja Católica, com o objetivo de fortalecer a doutrina. Isso, possivelmente explica, o fato de que o Canto Gregoriano tenha sido colocado como o único possível a ser utilizado nos rituais católicos durante séculos.

O canto Gregoriano é um canto litúrgico monofônico, realizado em uníssono por um coro, geralmente praticado por monges, acompanhando sua melodia com palavras bíblicas. Nesse tipo de canto, quase não existe instrumentação musical, no máximo, o acompanhamento de um órgão. Esta música, em sua essência, era a forma de demonstrar o amor a Deus, uma expressão da fé dos católicos através desse tipo de arte.

Com a imposição da obrigatoriedade da utilização do Canto Gregoriano, em toda a Europa, o Papa Gregório I estimulou a criação das *Scholae Cantorum*, ou escola de cantores, onde o ensinamento dessa prática musical era realizado à viva voz, demandando um longo tempo para o aprendizado.

Ao analisarmos sob o ponto de vista estético o repertório gregoriano, verificamos que, ele constitui um rico universo artístico e espiritual contendo em si todos os embriões da Música do ocidente.

Como nosso trabalho nesta pesquisa está direcionado ao simbólico da música, bem como, a sua aplicação ritualística na história, adentrarmos agora em entender a tradição simbólica cristã. O pensamento medieval em relação ao musical, absorveu grande parte, a simbólica pitagórica musical que foi transmitida por Santo Agostinho e Boécio, dois importantes filósofos do período.

A partir da ideia de catarse musical da escola pitagórica, os Padres da Igreja católica, extraíram e adaptaram, toda essa catarse em prol da teologia como por exemplo, a teologia mística dos números e ideias.

Na Idade Média, o simbolismo do número três (3) dado ao ritmo ternário, era considerado *aperfectio*, pois era relacionado e identificado com a Santíssima Trindade, enquanto o número dois (2), do tempo ritmo binário era a *imperfectio*. “O ritmo ternário possuía valor masculino, portanto perfeito por evocar a Santíssima Trindade, já o binário era o feminino, imperfeito” (COTTE,1997, p.45-46). Assim, se valorizava e dava superioridade ao tempo ternário em sua estética sobre os binários.

O número sete (7), também foi utilizado na concepção teológica mística e também na música. No plano musical o número sete, estava pleno de clarões de sabedoria, contudo, outros tantos signos foram retomados da música grega pelos teóricos da Idade Média como a estrutura *tetracordal* dos Modos, que com suas características de acentuação e ritmo da palavra davam forma a distintos processos de composição musical dos cantos gregorianos.

O filósofo romano Boécio, que influenciou de maneira significativa no período das trevas, diz que a beleza consiste na forma, proporção e número e da relação entre as partes. Segundo, ele, maior será a beleza quanto mais simples são as partes, igualmente pensava *Santo*

Agostinho, no qual ambos definem em termos geométricos as consonâncias perfeitas, como é o caso o dobro e a metade, triplo e terço que nada mais são do que consonâncias perfeitas no monocórdio e que podem ser percebidas ao olhar e ao escutar o canto da época.

Assim sendo, a música e a geometria dialogavam e o mais importante se pode exemplificar “nas formas geométricas” tais proporções musicais. As inúmeras variações desse tema, e a beleza musical que era associada à imagem de Deus, passa a ter uma explicação embasada na aritmética através do *Quadrivium* conforme figura doze (12).

Figura 12: Proporções geométricas da música.

Aritmética	Geometria	Música
1 : 1		Unísono
1 : 2		Octava
2 : 3		Quinta
3 : 4		Cuarta

Através desse cenário da transmissão também foi desenvolvido um mecanismo de escrita musical, que foi desenvolvido no momento da concepção, somente mais tarde, algumas dessas obras foram documentadas nos registros da época por músicos e pensadores.

O ‘*Cantochão*’ era um tipo de estilo musical medieval. Apesar de ser um canto dos mosteiros, ele também era cantado por leigos. Uma das características desse estilo é a liberdade rítmica. Possivelmente por tal ‘liberdade rítmica’ do canto, e do enfraquecimento do modelo medieval, possibilitou que a música profana ou secular, pudesse crescer ganhando ainda mais força na vida das comunidades. Portanto, é a partir do século XII que a música profana floresce com linguagens vulgares, apresentando diferentes variedades, dependendo das áreas produzidas e eram carregadas de polifonias.

A arte e a cultura vivem e se renovam no meio popular. Cantar, tocar e dançar é algo inerente à condição humana e, portanto, na medievalidade não foi diferente. A música secular era catalogada como música pagã, pois é oriunda das práticas musicais populares. A polifonia musical surge no meio social em desacordo com a monofonia gregoriana.

A música profana era habitual e cotidiana. Os eclesiásticos a condenavam e criticavam, o que reforça a ideia de que a música secular fazia parte da dinâmica sociocultural.

A música profana não possuía cunho religioso, eram hereges, temas de amor, sátiras e políticas acompanhadas por dança, inteiramente contrária a música sacra. A música do povo, as cantigas possuíam acompanhamento de instrumentos como o pandeiro, a harpa e cornamusa, que eram fáceis de transportar pelos cantores e trovadores, que se deslocavam de uma cidade para outra.

No período, existiam instrumentos musicais que transitavam entre o profano e o sacro, como é o caso do organistrum. Constituído com uma *vielle* de três cordas tocadas com uma roda giratória acionada por uma manivela, sendo as cordas pressionadas, não pelos dedos, mas por teclas. Na alta Idade Média, o *organistrum* era um instrumento de grandes dimensões que necessitava de dois executantes, era usado nas igrejas e também em festividades populares.

Figura 13: Representação de um “*organistrum medieval*”¹⁷



¹⁷ Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Organistrum> (Acesso: 19/04/2021).

A partir do século XIII outros instrumentos foram incorporados nas catedrais, como os órgãos, contudo, existiam ainda os órgãos de menores dimensões, o *portativo* e o *positivo*.

O órgão portátil era pequeno e poderia ser transportado, por isso, seu nome de '*portatum*'. Por vezes era carregado e por outras suspenso com uma correia ao pescoço do tocador, era composto por uma fileira de tubos, e as teclas eram tocadas pela mão direita enquanto a esquerda acionava o fole.

O órgão positivo também podia ser transportado, entretanto, tinha de ser colocado em uma mesa para ser tocado e requer mais uma pessoa para acionar o fole. Esse instrumento pode ser o ascendente do moderno acordeón (GROUT apud PALISCA,2007). Além do moderno acordeón, possivelmente esse instrumento tenha sido referência para a criação do “organito missional” utilizado nas reduções jesuítas, séculos após, ao fim da idade das Trevas.

Figura 14 e 15: “Representações de órgãos de menores dimensões, o *portativo* e o *positivo*”¹⁸



¹⁸ Fonte: <https://caslabs.case.edu/medren/medieval-instruments/organ-medieval/> (Acesso: 19/04/2021)

8. A MÚSICA NO PERÍODO RENASCENTISTA

Após o período medieval, inicia-se o Renascimento, a era da luz, conhecido como Movimento Renascentista. O período se estende de meados do século XIV ao fim do século XVI. Movimento político, cultural e filosófico, em que o divino é confrontado pela razão sobre os fatos e não mais pela prevalência da vontade de Deus, assim, a humanidade busca na ciência as respostas para entender os processos e a própria condição humana.

É no renascimento que a polifonia musical começa a tomar forma, momento em que os compositores começam a desenvolver uma tessitura harmônica mais complexa, ao contrário dos compositores medievais, que se detinham mais nos contrastes. Agora, os musicistas dão mais atenção à música profana, mesmo que a sacra seja ainda um tesouro com inúmeras composições de grande excelência.

No humanismo a musicalidade mundana ou humana, deixa no passado o conceito da 'Música das Esferas', o Cosmos como modelo perfeito para a criação melódica e harmônica. A vida por si só, e as relações humanas é o centro inspirador ao invés da ciência divina como foi na antiguidade. A música como expressão pela expressão da sociedade é a dinâmica que rege a produção musical e intelectual.

Os filósofos do período atribuem novos conceitos sobre o "Pensar Musical". O pensador Glareanus é um dos tantos intelectuais da época que "renova" esse pensamento, dando um novo sentido e uma nova função à música. Segundo o filósofo, as artes em geral e a música, não possuem ligação divina como era na antiguidade e Idade Média, agora, a música passa a ser mais funcional do que "especulativa".

A música sobrevém a "razão", portanto ela é ciência. O músico e pesquisador Roberto Pajares, diz que no humanismo se recupera a associação da música com a ciência, pois para alguns autores, a ciência em si, é "harmonia", portanto é perfeita (PAJARES,2014, p.121).

No renascimento cultural, os músicos se preocupam com a estética musical dedicando-se a pesquisa e estudo para tanto. Em decorrência a essa canalização, os musicistas se aperfeiçoaram na técnica e execução instrumental, possibilitando o enriquecimento para o período através de obras executadas com excelência e a criação de conteúdo teórico e técnico a favor do desenvolvimento da música.

Refletindo, os instrumentos musicais usados no humanismo não se diferem quase que em nada do período medieval, porém, existe uma grande expansão dos instrumentos de teclas, como é o caso do Clavicórdio ou virginal.

Figura 16: “Clavicórdio renascentista ”¹⁹



De certa maneira, todavia, a música ainda era feita para Deus, porém agora se inicia a introdução das emoções humanas, as profanas como o amor, a dor, a saudade e a raiva, sentimentos que servem como “gatilhos” para a criação de melodias e de letras.

A substituição do teocentrismo pelo antropocentrismo, ao invés de Deus no centro do Universo regendo a vida humana, agora o homem que passa a ter esse poder, contribui pontualmente na emersão da música instrumental e secular.

O divino é considerado neste momento a natureza, que é tida como bela e perfeita, semelhante a imagem de seu criador. Deus, não é mais o dono do destino das pessoas. Assim, o individualismo é considerado parte da inerência humana.

A exemplo disso, as obras começam a ser assinadas pelos seus autores, pois, o indivíduo é detentor de espírito e é dono de sua razão, diferentemente do período medieval em que as peças gregorianas não recebiam autoria, pois, no pensamento medievo, todos eram iguais perante ao supremo.

O movimento surge na Península Itálica que também foi o epicentro do humanismo, mais tarde o renascimento “toma corpo” e os demais países da Europa adotam a ideologia do período.

Um dos objetivos centrais da Era da luz foi a de transmitir os sentimentos humanos nas artes, contudo, o simbólico também detinha seu espaço na cultura. A sabedoria milenar

¹⁹ Fonte: <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/preco-do-instrumento-clavicordio.html>
(Acesso: 20/04/2021)

representada através da mitologia de seus símbolos e o conhecimento popular, passa a ser incorporado nas artes como é o caso das pinturas de Leonardo Da Vinci (1452 - 1519) ou de Sandro Botticelli (1445 -1510) como “ O Nascimento de Vênus” onde podemos evidenciar a mitologia greco-romana.

Novas técnicas musicais foram aceitas, principalmente as divisões musicais. A *Ars Nova*, ou arte nova, foi uma nova técnica musical que surge em um tratado escrito no ano de 1322, pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361).

Essa mudança tem origem francesa, e contribuiu significativamente para a incorporação e aceitação da moderna divisão binária ou imperfeita da longa e da breve em duas partes iguais e da divisão ternária em três partes iguais ou duas desiguais com o uso de quatro ou mais semibreves como equivalentes a uma breve que não era aceita no período Medieval (GROUT e PALISCA,2007).

Um exemplo do uso destas técnicas, podemos encontrar nos motetos de Petrus de Cruce, conforme figura (17).

Figura 17: Notação na Ars Nova²⁰



²⁰ Fonte: <https://upload.wikim>
20/04/2021)

O renascimento estabeleceu uma ruptura com o mundo medieval que estava agonizando na Europa, e isso é a sua maior contribuição para a história, já para a música, foi a época onde novas técnicas surgiram que possibilitou o resgate da música instrumental pagã.

Essas condicionantes históricas, foram imprescindíveis para alicerçar e dar passo para o movimento seguinte, o Barroco, que consideramos fundamental para responder às lacunas que circundam a formação do Chamamé séculos depois.

9. A MÚSICA NO PERÍODO BARROCO.

O Movimento Barroco é uma das épocas do conhecimento artístico de maior extensão, fecunda, revolucionária e importante da música ocidental, e provavelmente também a mais influente.

As características mais importantes são o uso do Baixo Contínuo, e da harmonia tonal, em oposição aos modos gregorianos até então vigentes no período renascentista, a expansão da polifonia, e real e eficaz ampliação da música instrumental.

Esse movimento é datado dos primórdios de 1600 até 1750 d.C., com a morte de Johann Sebastian Bach, o principal músico e compositor desse ciclo.

Figura 18: Johann Sebastian Bach²¹



²¹ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach.jpg (Acesso: 20/04/2020)

Arquivo:Johann Sebastian

O Movimento Barroco surge em um cenário caótico. A Igreja católica estava em declínio perante a ascensão dos movimentos protestantes que estavam em crescimento em toda a Europa e Inglaterra.

Partindo do racionalismo, a música barroca se insere na ideologia inicial da Contrarreforma católica, ação que buscava novamente a austeridade perdida da Igreja durante o ciclo renascentista.

A contrarreforma, nada mais é, do que um conjunto ações ideológicas, simbólicas, sociais e culturais para atrair os fiéis cooptados pelo movimento reformista protestante e frear a burguesia mercantil que estava a passos de derrubar as monarquias.

A estratégia do Vaticano consistia em usar a arte e a música para incutir e difundir conceitos religiosos, assim, inúmeras decisões clericais foram tomadas para que a música correspondesse a este fim; **A de frear o movimento protestante**. Para tanto, o Concílio de Trento, decretou que a música fosse pia e celebrasse somente a religião.

Adentrando na temática da música Barroca, ela possui inúmeras e importantes características, dentre elas, a substituição das escalas modais gregas com a utilização do moderno sistema tonal maior e menor, definindo a harmonia e as tonalidades acrescidas com a criação do Baixo Contínuo.

Se o Renascimento foi marcado pela polifonia de vozes independentes, no Barroco a música possuía um baixo firme e de melodia contínua e uma voz aguda muito ornamentada com uma harmonia discreta.

A inovação estava na independência das diferentes alturas melódicas, dando ênfase nos movimentos melódicos graves, seu isolamento da linha do soprano e a indiferença para as partes internas. Essa forma está no sistema de notação denominado Baixo Contínuo, em

que o compositor escrevia a melodia grave dando sustento harmônico. Tal mudança enriqueceu os contrapontos entre as melodias graves e agudas, a partir de uma ornamentação muito própria.

O teocentrismo retorna à cena. A música volta a ser feita para Deus, em contraponto a música profana e pagã. Portanto, para dialogar com o criador que é perfeito, a música deveria ser rebuscada e com uma ornamentação contendo notas agudas que simboliza a tentativa do homem de alcançar Deus, já o baixo contínuo, com as suas notas graves, representa o ‘mundano’, vida terrena, o profano. Dualidade perene e presente no pensamento Barroco.

O Baixo Contínuo era realizado por um instrumento como cravo, órgão ou alaúde; e reforçado por um instrumento de apoio como a viola da gamba, o violoncelo ou fagote. Acima das notas do baixo, o executante do instrumento de tecla ou o alaudista colocava acordes convenientes cujas notas não estavam escritas.

Figura 19: Ex: Baixo contínuo²²



²² Fonte: <https://movimento.com/historia-do-baixo-continuo/> (Acesso: 20/04/2021) / (Arcangelo Corelli. Fragmento Sonata da Camera, n°1, op.4)

Figura 20: Cravo Fleischer, 1710.²³



De acordo com pesquisador Massin, podemos, de maneira geral, observar dois momentos na música Barroca: um primeiro em que a música instrumental era associada à música vocal; e um segundo momento em que a música instrumental foi se tornando independente do texto, portanto, mais simbólica (MASSINI, 1997).

No período Barroco, os músicos passaram a explorar novos campos emocionais e novas linguagens por decorrência das novas necessidades expressivas. Inicialmente utilizaram-se de formas musicais herdadas do Renascimento para dar conta da intensidade emocional, assim a música da primeira metade do século XVII é, em sua maioria, experimental. No decorrer do século consolidaram-se novos recursos de harmonia, cor e forma, em que compositores podiam exprimir adequadamente as suas ideias (GROUT e PALISCA, 2007).

Os musicistas propuseram novos sistemas de classificação estilística, o mais aceito foi a divisão entre estilos *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico), com muitas subdivisões, esses estilos deram início a Ópera como conhecemos hoje (GROUT e PALISCA, 2007).

Os teóricos da época tentaram descrever e sistematizar todos os estilos musicais, distinguindo-os dos restantes com características e técnicas próprias.

²³ Fonte: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200013 (Acesso: 20/04/2021)

É na música Barroca que se aplica por completo a *Teoria dos Afetos ou Doutrina dos Afetos* e ela é amplamente aceita pelos compositores (BRITANNICA,2010).

Essa doutrina tem como objetivo criar recursos técnicos musicais capazes de aflorar ao máximo o sentimento do ouvinte, despertando nele, emoções latentes e até exageradas, podendo aqui ser interpretada a necessidade de a alma humana atingir a Deus, comportamento aceito pela sociedade do período.

Algumas características importantes são evidenciadas na música como: Ritmos enérgicos, melodias com muitos ornamentos; contraste de timbres de instrumento; contraste de sonoridade forte e suave.

No século XVII o aperfeiçoamento dos instrumentos de cordas, principalmente os violinos, faz com que a seção de cordas se torne unidade independente em uma orquestra, já que a mesma surge nesse movimento. No campo da voz, se inicia o canto coral não uníssono como foi a característica dos cantos gregorianos, aqui, a polifonia cantada com ornamentos vocais elaborados se tornam a marca barroquiana.

Neste momento da história da música surgem os *Castratis*, uma técnica italiana para manter a beleza infantil da voz. Técnica extremamente agressiva com sequelas permanente em que o menino ‘cantor’, antes de sua puberdade, fosse castrado para que não ocorresse a mudança de voz, para que o timbre permanecesse agudo, uma voz infantil e pura, para alcançar a Deus e emocionar as plateias. Desta maneira, os meninos se destacavam em corais e óperas, cumprindo a sua função na peça operística.

Dentro da nobreza e das Igrejas a música Barroca atingiu grande esplendor, os compositores eram patrocinados para criar e compor, surgindo efetivamente a profissão de músico. Os mesmos, eram contratados para criar peças e óperas, podendo assim, sobreviver do seu trabalho que até então não era considerado um ofício.

Os famosos mecenas que surgiram na França no Renascimento, permanecem ativos no movimento Barroco, e a Igreja sendo, uma das principais financiadoras. Cabe dizer que no Barroco, ocorreu a consolidação da música ocidental como a conhecemos hoje, portanto é dela, que advém boa parte da escola musical que fornece base sistêmica e teórica para muitos gêneros e estilos musicais que vieram a surgir séculos mais tarde.

10. CONCLUSÃO SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA.

Vale considerar que a música acompanhou a evolução do ser humano como uma ferramenta necessária para elevação e contato com seu entorno.

O ser humano buscou entender as sonoridades da natureza, reproduzi-las e manipular as frequências em prol da necessidade inconsciente de fazer parte da vibração do Universo, desenvolvendo assim, estreitos laços invisíveis entre o humano e o Cosmos.

No longo caminho da musicalidade, percebemos que a mesma foi-se adaptando aos pensamentos e questionamentos de cada etapa histórica. O sagrado e o "invisível" estavam presentes no cotidiano das pessoas e a busca pelas respostas existenciais passava pela sacralidade musical à qual se sustenta no campo da religiosidade.

A sociedade primitiva e antiga ocidental era politeísta, ou seja, acreditavam em deuses, deusas, seres mitológicos e divindades. Tal crença somente é alterada a partir da fundação da Igreja Apostólica Católica Romana no ano de 390 d.C., e depois no seu apogeu como ideologia em 500 d.C. durante a Idade Média. Portanto, quando referenciamos divindades estamos nos referindo ao politeísmo.

O politeísmo é compartilhado tanto nos povos, tribos, sociedades e comunidades ocidentais, quanto orientais, bem como os povos originários ameríndios e africanos. A vista disso, nosso trabalho não está direcionado a religião ou apologia ao Deus cristão ocidental, mas sim, a religiosidade das culturas na qual a divindade cristã também está inclusa.

Ao citarmos conceitos como: "a música era feita para as divindades" ou "Universo", estamos querendo compartilhar a amplidão e complexidade do pensamento filosófico das diferentes épocas que perdeu força com o pensamento cristão e as decorrentes batalhas da instituição contra apostasia.

Apesar de todos os mecanismos de controle do pensamento, a música sempre esteve de mãos dadas com o sagrado. A sua função, desde o princípio, é de *rito*, seja nas celebrações mundanas ou no campo metafísico.

Assim sendo, podemos dizer que a música até os dias de hoje, mesmo que, o consenso defere a ela uma função de lazer ou entretenimento, o nosso cérebro em algum lugar dentro do inconsciente ou da memória ancestral decodifica a função real desempenhada por ela.

O aporte sobre a história da música ocidental até o movimento Barroco, é um resumo no qual nos debruçamos sobre a os fatores simbólicos, função da música, fatos importantes e instrumentos musicais de cada período, auxiliando na compreensão dos processos de constituição da música como a conhecemos hoje.

Concluímos, que os conhecimentos musicais não são isolados, senão uma somatória de elementos e decisões ideológicas que foram agregadas na estrutura das músicas e que determinou a forma de como nós a tocamos hoje e a sentimos.

Após o Barroco os períodos históricos subsequentes foram: Arcadismo, Romantismo, Realismo, Simbolismo e Modernismo, nos quais, não iremos nos deter nessa publicação.

11. A RITUALIDADE DOS GUARANIS E A SUA COSMOVISÃO NA MÚSICA E DANÇA.

Para entender o Chamamé é imprescindível conhecer a cultura desses povos originários, pois, acreditamos que o gênero possui uma carga musical, cosmológica e simbólica oriunda dos guaranis.

Os guaranis são divididos em três grupos que compartilham o mesmo tronco linguístico, os Mbyá, os Kaiowá e os Nhandevá. Existe um consenso acadêmico sobre a sua origem territorial. Segundo pesquisas os guaranis são da Amazônia, migraram para as terras baixas da América do Sul há cerca de 3 mil anos²⁴ oriundos da matriz *Tupý guarani*.

Os primeiros registros sobre essa etnia, ocorrem com a chegada do europeu, no século XVI, no qual identifica os falantes da língua guarani e seus respectivos dialetos.

Os guaranis ocupam extensos territórios. Estão localizados nas bacias dos rios Paraguai, Paraná e Uruguai, habitam no Brasil no litoral sul brasileiro, a costa e interior catarinense, interior e fronteira Sul Mato-grossense, São Paulo, Rio Grande do Sul e países como Paraguai, Bolívia e Argentina.

Figura 21: Mapa atual da ocupação dos guaranis 2016.²⁵



²⁴ Essa dispersão teria acontecido a partir da região central amazônica, entre o Rios Tocantins e Madeira da região do Baixo Rio Negro e Solimões.

²⁵ Fonte: <https://www.socioambiental.org/pt-br/mapas/mapa-guarani-continental-2016> (Acesso: 24/04/2021)

Atualmente o povo guarani compõe uma população estimada de 280 mil pessoas na América do Sul, sendo 85 mil pessoas vivem no Brasil, seguidos de 83 mil na Bolívia, 61 mil no Paraguai e 54 mil na Argentina²⁶.

A ritualidade dos *Mbyás*, será nosso foco de pesquisa. A palavra *Mbyá* significa “parente distante”²⁷, é um povo das matas, das selvas e das planícies. Dos demais parentes, os Kaiowás, estão presentes na pesquisa, visto que, compartilham a mesma cosmovisão e rito.

Em relação à cosmovisão e sacralidade dos guaranis, adotamos dois caminhos metodológicos, o primeiro a leitura das bibliografias existentes e depois a convivência e visita de campo junto às aldeias.

Nosso contato com os guaranis ocorreu em 2006, quando tivemos a oportunidade de ajudar a organizar o evento “250 anos de morte de Sepé Tiarajú” na cidade de São Gabriel (RS)²⁸. No encontro tivemos a oportunidade de observar alguns rituais realizados durante a noite e também o dia. Conhecemos um pouco do comportamento e também como se dava a convivência comunitária entre as diversas famílias.

Naquele então, nos deparamos com a existência de rituais elaborados, carregados de significados e sempre acompanhados de música e canto. Obviamente, que essa nova experiência nos despertou euforia e muitos questionamentos.

Foi nessa comemoração, que tivemos o primeiro contato com um coral guarani Mbyá. Grupo composto de meninas e meninos, com instrumentos como Takuapú (Bastão de ritmo), Mbaracá ou Mbaepú (Violão), Mba’epumîrî (Chocalho de sementes), Anguapú

²⁶ <https://www.socioambiental.org/pt-br/mapas/mapa-guarani-continental-2016>

²⁷ Mbyá, também é chamado de povo um “auto identificação” no aspecto político para dar mais unidade na bandeira da luta pelo seu território. Mas na sua origem, Mbya significa “parente distante”

²⁸ Em fevereiro de 2006 uma grande programação celebrou 250 anos da morte de Sepé Tiarajú na cidade de São Gabriel. As comemorações começaram em junho de 2005 e foram organizadas pelo Comitê do Ano de Sepé Tiarajú. No dia 4 de fevereiro de 2006 no em São Gabriel começou a celebração oficial com, em média, 5.000 pessoas. No dia 4 de fevereiro em frente, grupos indígenas das regiões sul e centro do Brasil, e outros do Paraguai e Argentina se juntaram para falar sobre Sepé Tiarajú, debater a sua história e seu legado trazendo suas ações para o presente como inspiração aos grupos de luta atuais. Se juntaram ao debate também os grupos: entidades da Via Campesina, Acampamento da Juventude

(Tambor feito de madeira e couro) e Rave (Violino). Artefatos musicais confeccionados por eles, salvo o violão. Seus cantos, além de agradáveis aos ouvidos, continham uma carga simbólica bastante complexa.

Figura 22: Desenhos dos instrumentos musicais guaranis para o canto, dança e música.



Após esse evento, continuamos a ter contato com os guaranis Mbyás do Rio Grande do Sul, em especial com o Vherá Poty, liderança indígena da qual ocorreram diversos momentos de conversas e boas risadas.

Com a chegada do acordeonista argentino Alejandro Brittes no Brasil, em que se dedica a pesquisar as origens do Chamamé há décadas, começamos a aprofundar a abordagem.

Muitos fatores ajudaram nesse processo de estudo, visto que Alejandro tem relação com o ritmo desde o berço. Por ser músico convive com a comunidade chamamecera é um dos poucos a compartilhar momentos de trocas e rodas musicais com os principais nomes do Chamamé argentino desde tenra idade.

O Nosso encontro ampliou os questionamentos sobre a formação do Chamamé tanto no aspecto musical, etnográfico, simbólico, cosmológico e antropológico, dado que, pelas áreas de formação, cada um de nós contribuiu em diferentes áreas para esse trabalho.

Retomando, para o universo dos guaranis, a primeira constatação em relação a cosmovisão desse povo é a de que eles possuem como centro da vida, a espiritualidade. Essa mística está relacionada desde sempre com os sons naturais (Música/ruídos) com a dança (o corpo como caminho e meio) e a palavra (tradição oral). Sem estes três componentes a etnia guarani não existe como cultura.

Os guaranis, consideram o Universo como um TODO, como um grande ecossistema natural e espiritual. Para eles primeiro vem o *Ñe'ê*²⁹ (Alma) que é tida como o “som divino” e depois a vida material.

Sobre o conceito do *‘todo’* podemos associar a teoria da “Músicas das Esferas” de Pitágoras conhecida como a música mundana, em que se deteve o filósofo medieval *Boécio*, conceituando seu significado como proporções divinas e imutáveis da harmonia cósmica.

O Cosmos para o guarani é esse todo, desde o espaço, a Terra e as dimensões existentes. Da observação do Cosmos e da natureza eles buscam para si o sentido de tudo e com tamanha simplicidade entendem e ritualizam a harmonia natural existente.³⁰

Sobre o “som divino” *Ñe'ê*, vemos que há semelhança com a cultura Celta. Sociedade que foi contemporânea a dos guaranis e que dizem que as pedras cantam, porque possuem voz³¹.

A música, está presente não somente no cotidiano, mas na mitologia e lendas como a da criação e destruição do mundo. O ato de cantar, dançar e executar os instrumentos musicais não é uma ação meramente mecânica e humana, mais o ato de tocar o mbaraka (chocalho Kaiowá) e takuapú (bastão de ritmo) vem dos deuses, dos ancestrais míticos antigos, como via de reencontro para garantir a sobrevivência própria e da Terra (MONTARDO, 2009, p.58).

Os instrumentos musicais também têm origem divina e os seus deuses tocam, dançam e cantam, isto porque as divindades guaranis são antropomórficas, portanto, possuem defeitos e virtudes. Sendo assim, é comum encontrar representações destas entidades tocando um instrumento musical.

A primeira e mais conhecida lenda guarani é a da criação do Universo. *Jesuka*, é uma força criativa, uma neblina na qual os deuses usam para se renovar. Desta neblina nasceu *Ñane Jarýi Takua Rendy Ju Guasu* (“nossa avó bastão de luz grande”) que tira o bastão de seu *jegnaka* (cocar/divindade).

O *Takuapú*, é um instrumento divino dado a uma mulher, por essa razão que nos corais guaranis Mbyás, as meninas são as que tocam o artefato. São elas que dão o ritmo musical.

²⁹ *Ñe'ê* – Explicação cosmológica de Vherá Poty, conferência de vídeo, dia 24/04/2021-10:32.

³⁰ Vherá Poty, diz que o guarani é um povo simples.

³¹ Passagem da mitologia Irlandesa em que aparecem essa escuta das músicas da natureza: no conto Irlandês Immram Brain os personagens escutam uma pedra musical: Em seguida, eles remaram para a pedra brilhante da qual surgem cem canções. Através das longas eras, ela canta para o anfitrião. Uma melodia que não é triste, A música aumenta em cores de centenas, eles não esperam decadência nem morte.

Os guaranis são patriarcais, contudo, dão à mulher um papel importante na criação do Cosmos, pois, o som e o tempo rítmico gerado por elas é o que desencadeia a dinâmica da vida.

Da mesma neblina criativa nasce o *Ñande Romõi* (“nosso pai”) que criou o Cosmos ‘a primeira terra’, sob a base de dois paus cruzados *Yvy Jekoka ou Kurusu*, com a intermediação do *Mba’ekuaa* uma divindade que cuida dos rituais e dos cantos, no qual é representado na simbologia guarani como o detentor da sabedoria e do *Mbaraka ou Mba’epúmîrî* (*chocalho*).

A mitologia guarani, retrata a música como ‘saber’ como conhecimento desde a criação da Terra, dessa maneira a música também é tida como ciência. Na Grécia antiga a música também era assim chamada, a sapiência da harmonia dos números, da geometria dos filósofos Pitágoras e de Platão.

Depois de *Ñande Romõi*, surgiram os pais de *Tupã*³², o *Ñanderu* (nosso pai) que é pai das almas de origem divina conhecidos como *Ñe’ê* (*som divino*) que os guaranis Mbyás chamam de “dono das coisas”.

O som divino é dono de tudo, desde as pessoas, os animais, a natureza, e os objetos, portanto possuem som e frequência. Os sons não audíveis, como é o caso das pedras, podem ser medidos, como foi o estudo da teoria de ressonância Schumann onde o Universo vibra em uma frequência de 8Hz. A Terra por exemplo, também possui som e vibra em uma frequência de 7,83 Hz como observamos no primeiro capítulo.

As almas divinas, na lenda da criação, é tudo que está presente no campo terreno e no espaço. Assim sendo, *Ñe’ê*, pode ser descrito como ‘frequência’, a identidade física do Cosmos.

Desta maneira cabe o entendimento do porque cada guarani recebe por intermédio dos deuses uma música logo após seu nascimento. Ela vem do universo, do *Ñe’ê* (*som divino*). Antes de dar um nome o *Pajê*³³ recebe de *Ñanderuguaçu ou Ñanderu* (Nosso pai maior/alma velha) uma melodia e esse som é o nome cósmico de cada guarani.

Somente depois de dar um “nome musical”, ocorre o ritual da revelação do nome terreno, um rito carregado de música e dança. A nomenclatura terrena, também vem das

³² Tupã (do tupi-guarani tu'pã ou tu'pana) é um nome de origem mitológica indígena, que significa na língua tupi "o trovão". Muitas pessoas confundem o nome Tupã como sendo a divindade superior dentro da cultura dos guaranis. Na realidade, essa ideia foi incorporada pelos jesuítas, durante o período da colonização e catequização espanhola, ao presenciarem os índios temerem o barulho do trovão, já que o fenômeno se tratava de algo desconhecido para eles, sendo associado ao divino ou místico. O deus supremo dos guaranis, no entanto, é Nhandervuçu ou Ñanderuguaçu (alma velha), também conhecido por Nhamandú. De acordo com a lenda, após Nhandervuçu criar as almas, criou Tupã, responsável por controlar o tempo, o clima e os ventos.

³³ Espécie de Xamã, realiza e conduz os rituais, pode ser mulher ou homem.

divindades pois, é dado à criança, uma parte ou radical do Deus que o guiará no seu papel aqui na Terra.

A cerimônia de revelação acontece dias depois do nascimento da criança, para determinar “que alma veio estar conosco”. A alma pode ter vindo do “Zênite”³⁴ onde vive nossa mãe maior, Ñanderyqueý, que mora no Oriente (Leste), ou então dos domínios do deus *Tupã* no ocidente (*Oeste*).

A melodia e o nome da criança já existiam no Cosmos. O pajé sob transe através da música e do canto, consegue identificar de onde veio a alma, no momento da chegada na Terra. O *curandeiro* conduz o ritual através do diálogo com os Seres celestiais, com cantos específicos para cada um, até que, os Seres finalmente relevem a origem do nome. Esse diálogo, é possível através do ritmo e do som que *Mbaraka ou Mba’epúmîrî (chocalho)* realiza para que se possa acessar a dimensão onde vivem esses deuses (UNKEL,1906, p.67).

Após o nascimento de *Tupã*, *Ñande Ramõi* (“nosso avô”) estava cansado e quis se retirar. Como desculpa, acusou *Ñande Jaryî* de ter praticado adultério. *Ñande Romõi*, exigiu que comprovasse sua inocência. *Jaryî*, deveria ir até o céu por condições próprias, ela, para chegar até a outra dimensão cantou e tocou com todas as forças o *Takuapu (bastão de ritmo)*. E o som produzido por *Takua Rendy Ju Guasu ñengarete* (Canto da taquara de luz grande) superou todas as adversidades, o espaço e o tempo e até mesmo os *maranda (energias más)*.

³⁴ Zênite é um **ponto de referência para a observação do céu**, um conceito utilizado nas ciências naturais, principalmente na astronomia. Zênite é definido como o **ponto exatamente acima de um lugar específico**, ou seja, a partir de um ponto numa superfície horizontal traça-se uma reta imaginária perpendicular ao plano, o ponto acima da esfera é o zênite. Existe outro significado para a palavra zênite, que deriva de uma expressão em árabe que significa “direção da cabeça” ou “caminho acima da cabeça”. O termo zênite também pode ser usado para definir o ponto mais alto no céu por onde um objeto celeste passa em sua trajetória aparente. Na astronomia, zênite define um dos eixos do sistema horizontal de coordenadas, nele a altura de um objeto é medida, em graus, a partir do horizonte, correspondendo sempre a 90°.

Nessa parte da lenda da criação, destacamos dois pontos importantes na cosmovisão guarani e na função da música para eles. A primeira comparação que fazemos é com a cultura Celta.

Os Celtas da Irlanda conhecidos como bárbaros e pagãos, usavam o ramo de prata e a música desprendida por ele para acessar outros planos³⁵. Nesse caso as sociedades celtas o “*Ramo de prata*” é o instrumento capaz de realizar o feito, já para os guaranis é o *Taknapu*. Tanto na mitologia dos Celtas, quanto nas lendas dos guaranis, as mulheres são as responsáveis de “tal acesso” às dimensões místicas pelo uso da música ou das frequências.



A música consegue afastar as “*energias más*”, os *maranda* para os guaranis. Segundo a neurociência, a música ou sons, geram inúmeros impulsos eletromagnéticos em nosso cérebro, estimulando emoções e pensamentos, sejam positivos ou negativos, raiva ou amor. Esses estímulos nervosos se propagam através das terminações neurais do cérebro gerando uma frequência, um impulso elétrico que viaja infinitamente no espaço.

No cotidiano, a música nos traz paz e equilíbrio e ajuda na superação mental e física de nossos obstáculos e problemas ou até auxilia nas respostas às indagações da vida. Os guaranis, desde o princípio tem essa compreensão, antes mesmo da criação da escrita, ou do pensamento grego que dizia que a música servia como formadora de homens harmoniosos e com ética.

Ñande Ramõi e Ñande Jarýi tiveram um filho, o *Ñanderu Pavê* (nosso pai iluminado). Como todo filho, realiza atos que contradizem a vontade paterna. *Ñanderu Pavê*, rouba uma flauta linda, chamada de *Mimby Parãitêva*, de um urubu. A esposa de *Ñanderu*, chamada de *Ñande Syete* (nossa mãe verdadeira) ficou enfurecida e recriminou *Ñanderu*, por ele ter ido a uma festa e ter ficado bêbado.

Ñanderu Pavê, não aceitou tal acusação e desmentiu o fato e com raiva, predisse a sua própria morte e mais tarde ele morre quando pisa em um espinho venenoso. Após morto, ele vai para o céu, e avisa a sua esposa *Ñande Syete* que ela deveria ir encontrá-lo nas aldeias

³⁵ *Ramo de prata* era um instrumento musical que tinha como função ser uma espécie de transporte para o ‘outro mundo’, tradicionalmente usado para chamar e obter acesso para às outras dimensões da natureza. O ramo musical é retratado também como uma fonte de conexões com o universo paralelo.

divinas, entretanto, deveria fazer a jornada com suas próprias forças. *Syete* não realizou a travessia para o céu, porque estava grávida de gêmeos, *Kuaray* (dono do Sol) e *Jasy* (dona da Lua).

Os gêmeos cresceram e um determinado dia, o *Guyra Ñe'engatu* (o pássaro que fala) contou como os *jaguaretés* (onças), haviam matado a sua mãe. Incontáveis aventuras viveram os gêmeos, e como todos os irmãos, um fazendo e outro desfazendo. Nesse caso, o *Kuaray* criando e o *Jasy* atrapalhando.

Kuaray, queria estar onde vivem os deuses, para chegar a essa dimensão ele teve que lutar para descobrir o caminho, em virtude disto, ele usou a dança, a reza e a música e somente assim, pode descobrir onde ficava o “paraíso”. Seu pai, *Ñanderu*, também colocou obstáculos para ele, como uma provação para que aprendesse com os desafios que a alma *Ñe'ê* (alma ou som divino) deva passar para acessar outros planos.

Nessa parte da lenda, observamos que a centralidade na busca de uma morada é conduzida através do canto, da música e da reza. Nas comunidades guaranis, o território é fundamental para que ele possa exercer plenamente sua “forma de ser” sua identidade e viver a sua espiritualidade.

Kuaray, não hesita e consegue chegar na “aldeia divina” onde vivem o panteão dos deuses e é recompensado pelo seu pai *Ñanderu* recebendo de presente o compromisso de cuidar da órbita do Sol no Cosmos, para *Jasy*, sua irmã, entregou a Lua.

Com a responsabilidade de manter o Sol em constante equilíbrio, *Kuaray*, cria os *Avaeté* (homem verdadeiro) que são enviados pelos deuses e seus *Tembiguái* (os que possuem áurea da terra) também conhecidos como “Servos do Sol” para vigiarem e cuidarem da Terra. Na cosmovisão guarani, o homem e a mulher são filhos do Sol. Segundo Bartomeu Meliá, existem planos e dimensões sobrepostas, onde vivem deuses, deusas e almas (MELIÁ,1981, p.1594-1639).

O pesquisador Litaiff, coloca que o mito da criação dos irmãos está relacionado com a criação da ‘segunda Terra’ a *Yty Pyau*, sendo assim, a Terra faz parte do infinito Cosmos onde vive o *Nhanderu* pelo qual o Sol e a Lua têm por obrigação manter a ordem natural da vida no planeta.

Segundo Litaiff, as principais divindades Mbyás são (LITAIFF,2004):

- **Nhanderu:** “Nosso primeiro e verdadeiro pai”, considerado o Deus supremo, vivendo em um plano tridimensional, situado acima, ao centro do céu e a Leste;

- **Jakaira:** Filha de Nhanderu, ocupa o centro do céu junto de seu pai e ao Sul;
- **Kuaray:** O Sol, filho de Nhanderu, circulando em torno da Terra;
- **Tupã:** O trovão, ou sopro divino, traçando um corte diametral no mapa cosmológico, ocupa a metade Oeste;
- **Karai:** Forte relação com o fogo, ocupa a metade Leste.

Outro mito importante para os guaranis é o da *Yvy Piaú*, concebido no mito dos irmãos gêmeos. A Nova Terra foi criada pelas divindades em substituição à *Yvy Tenondé* (a primeira Terra). *Yvy Tenondé* foi destruída pelo dilúvio, contudo todos os seres que nela habitavam atingiram o estado de indestrutibilidade. Aqueles que levavam uma vida virtuosa e entoavam regularmente os cantos sagrados alcançaram o estado de *aguyje* (perfeição humana), ascendendo à morada divina e criando a sua própria morada na Terra eterna junto aos deuses menores.

Nessa lenda, observa-se que a perfeição do ser humano é alcançada através da música, e não somente isso, rezar, cantar e fazer música para que não ocorra novamente o fim da segunda Terra. Portanto, o ato musical passa a ser o objetivo de vida e a forma pela qual os guaranis garantem a sobrevivência do planeta. Além de proteção da vida terrena, a música serve como meio de elevação espiritual como acontecia na Grécia antiga, onde, ela, auxiliava na formação do caráter humano.

Existe outra lenda no universo guarani que é contada de geração em geração nas aldeias, na qual reforça o papel desse povo em garantir a não destruição do mundo. Os pesquisadores Ivori Garlet e Valéria Assis, pesquisam sobre um “ser mitológico” chamado “*Kechuítá*” que aparece para os guaranis e os advertem para a preservação da sua identidade e de seus saberes e fazeres. As pesquisadoras recolheram diversas narrativas de Mbyás sobre essa figura mitológica, a fim de identificar sua origem e se é um ser divino ou não (ASSIS e GARLET, 2002, p.04).

Uma das narrativas é do Mbyá Maurício Mezza, que conta que na Barra do Ouro (RS)³⁶, vive esse ser e que foi visto por Juancito Oliveira. Mezza conta que o “*Kechuítá*”³⁷,

³⁶ Por curiosidade sobre esse tema, Magali de Rossi e Alejandro Brittes, foram algumas vezes na Barra do Ouro e Maquine (RS) perguntar para os moradores sobre esse ser. Interessante, que a comunidade afirma que nas matas existe um ser, que usa capuz, é baixo e velho e que sua função é cuidar da natureza e os animais, esse ser, passou noutros locais cuidando da natureza. Segundo os moradores, ele gosta de música e já apareceu para montanistas que fazem esportes radicais e também para alguns moradores.

³⁷ O kechuíta já apareceu pro Juancito. Foi lá no tapyi (local de moradia) dele (Barra do Ouro) que apareceu. Ele apareceu assim, de repente, do meio do mato. Ele parecia um homem velho, um andante, de roupa suja e rasgada. Ele chegou na casa do Juancito e disse Aguyjevété (forma de saudação). Juancito estranhou, porque não era (o velho) Mbyá. Mas ele lembrou do kechuíta. Avisou prá esposa dele preparar

visitará Juancito para verificar se ele continuava preservando os costumes guaranis e se sua conduta era fiel a forma de ser de seu povo, pois somente assim, ele poderia salvar-se do fim do mundo e passar pelo mar em um porongo (ASSIS e GARLET, 2002, p.04).

A música é meio de salvação para eles, pois, para um guarani acessar outros planos e salvar sua vida no fim “dos tempos”, ele não pode deixar de cantar, dançar e de fazer música. Os guaranis possuem a clara convicção de que esse planeta um dia irá acabar, e que o papel deles, através da espiritualidade e ritualidade musical é a de manter de pé o povo guarani e a Terra por mais um tempo.

A quarta lenda que queremos abordar é da *Yvy Marãey* (Terra sem Males). Está sem dúvida é a mais conhecida na cultura popular quanto na pesquisa científica. Existem inúmeras interpretações e apropriações sobre o sentido deste Mito.

A busca da “Terra sem Males” é muito antiga, não é uma lenda recente, portanto a busca deste lugar antecede a chegada dos Jesuítas aqui nas terras baixas. Os guaranis continuaram a buscá-la mesmo após findado o projeto missionário e como as demais são invioláveis e indestrutíveis, pois a intervenção do catolicismo durante o período colonial não interferiu em nada na cosmovisão dos guaranis.

A *Terra sem Males* é um local dimensional e não está localizado neste planeta. É um espaço que dá vida eterna a quem o acessa, é onde moram os grandes deuses e deusas. A posição onde esse local existe é a Leste, em direção ao Sol, na casa de *Kuaray*, além-mar.

Para os Mbyás, se pode entrar na Terra Sem Males, em duas situações: A primeira quando o corpo estiver leve, estado que pode ser almejado com a dança e através dos rituais musicais com cantos e música sagradas e a segunda maneira é depois da morte. Somente existem estes dois meios para ascenderem ou serem “teletransportados” ao Zênite, ingressando no “*paraíso*” pelos portais celestes chamados de *yváyroque* (UNKEL, 1906, p.132).

A interpretação da lenda, defendida mais recentemente, sobretudo pelo pajé *Nim' biarapoñiy*, é de que a “Terra sem Males” se encontra no centro da superfície terrestre, onde *Nanderu* construiu sua casa *yvy ytá mbytépy* (no centro da espora da terra ou no centro da cruz). Contudo, a maioria esmagadora dos pajés desconsideram essa interpretação e defendem que a *Yvy marãey* está no Leste (UNKEL, 1906, p.133).

chimarrão e mbujape (pão de milho assado na brasa). Tomou mate com o velhinho, conversou (...) Ele perguntou prá Juancito como tava vivendo, se tava seguindo como tem que seguir o Mbyá. Depois comeu mbujape e viu que era comida de Mbyá. Depois agradeceu pro Juancito e aí disse que ele era o kechuíta. Tava caminhando pelo mundo para ver qual o Mbyá que tá seguindo o sistema. Falou que o Juancito é Mbyá puro, que não tá se misturando, que não tá perdendo o jeito que nós devemos seguir. Depois se levantou prá seguir a viagem; disse pro Juancito que outro dia vai voltar prá levar ele junto na canoa dele prá passar desse mar. É certo que ele era mesmo o kechuíta que só passa prá provar o Mbyá.

Os antropólogos, tendo como base esse mito, explicam a grande onda migratória da Amazônia dos guaranis, para regiões baixas do Brasil e litoral brasileiro. Nimuendaju, aponta o seguinte:

A marcha para Leste dos guaranis não se deveu à pressão de tribos inimigas; tampouco à esperança de encontrar melhores condições de vida do outro lado do Paraná; ou ainda ao desejo de se unir mais intimamente à civilização - mas exclusivamente ao medo da destruição do mundo e à esperança de ingressar na Terra sem Mal. (UNKEL, 1906, p.101)

O interessante desse mito, é a forma pelo qual o Pajé e a *Tekoá* (aldeia) descobrem o caminho para a Terra sem Males. O processo ritualístico acontece dentro da *Opy* (casa espiritual ou casa de reza), uma construção localizada no centro da aldeia. O pajé utiliza toda a sua força espiritual para a revelação do caminho.

Em conversa com os guaranis sobre essa lenda, relatam que existem determinadas situações no qual o rito para a busca da *Yvy Marãey* pode durar até um ano. Dançam, cantam com seus instrumentos musicais até que *Ñanderu* e os deuses apontem o caminho da *Terra sem Mal* e somente depois da revelação é que se cessa o ritual. O rito é realizado com uma dança em círculo, pelo qual os envolvidos rodam sistematicamente em sentido anti-horário, acompanhados ritmicamente pela música. Vemos aqui novamente o uso da música para dialogar com as divindades.

Atualmente para atingir tal feito, não é fácil, pois, o guarani e o pajé, precisam ter um alto grau de elevação espiritual. A influência do homem branco com sua cultura, a alimentação moderna, e a falta de alimentos “naturais” pela ausência de território para viver, são fatores que por vezes impedem o transe.

O transe acontece pelo uso do corpo através da dança e da mente, o cérebro, ambos estimulados ritmicamente pela música em uma espécie de mantra contínuo que permite que o envolvido no ritual entre em transe pelo cansaço do corpo. De maneira especulativa, a somatória dessas atividades, auxilia a abertura de um portal dimensional entre a aldeia divina e esse mundo.

A *Opy* (casa espiritual) fica no centro da aldeia, é uma casa feita de taquara e barro. O telhado na maioria das vezes é feito de palha, a casa não possui janelas, somente uma abertura a porta de entrada.

Na *Opy* é onde ocorre toda a transmissão de saber e conhecimento ancestral do guarani, é nesse espaço onde é ensinado às crianças os valores e costumes, “a maneira de ser”, a identidade. É neste local que também ocorrem os principais rituais noturnos, o da busca da Terra sem Males, o ritual de revelação do nome ancestral, dentre outros.

Na casa de reza é onde ocorre o encontro entre este mundo com o outro, através da música e dança. A não existência de janelas, é para impedir que os espíritos que habitam neste mundo não entrem na casa no momento do ritual.

Continuando na busca de respostas, perguntamos a Vherá, por que a dança é realizada em sentido anti-horário. Sua resposta foi simples e emblemática, afirmando que o sentido contrário é natural, e trouxe o exemplo do parafuso.

“Para abrir você deve exercer a força em sentido anti-horário e fechar no sentido horário”.

Ele ainda explica em relação ao ritual anti-horário:

“ Se você dançar em sentido horário, você fecha tudo, e as divindades não conseguem chegar e nem nós irmos até eles. ”

Essa afirmação sobre o significado do deslocamento em círculo nos fez supor sobre a abertura de um portal dimensional.

A direção da dança em sentido anti-horário sempre nos causou inquietação pois, nos bailes de Chamamé, os bailarinos “naturalmente” possuem o comportamento de dançar ao revés do relógio.

Outro aspecto importante é a orientação geográfica da *Opy* que está relacionada à posição da porta de entrada. Segundo Vherá, a porta sempre deve estar direcionada onde nasce o Sol, pois é do Oriente onde vem toda a sabedoria, do deus Sol, o *Kuaray* (POTY,2021).

O antropólogo Nimuendaju, já identificou esse comportamento dos guaranis em sua pesquisa no final do séc. XIX e início do XX. Ele descreve:

Naturalmente, do fato que os Guaranis realizam todos os seus atos religiosos com o rosto voltado para o sol nascente; aliás, a posição "correta" de uma pessoa ou de uma coisa, por exemplo uma casa, é sempre com a sua parte frontal para o leste (1906, p.100).

Os rituais também ocorrem no pátio da *Opy* (casa espiritual) em frente à casa. Acontecem normalmente durante o dia, com danças que parecem “artes marciais”. Esses rituais são acompanhados de música (chocalho, violão, bastão de ritmo) e dança.

Montardo (2009, p.75) em sua pesquisa de campo junto a os *Kaiomá (MS)*, que são guaranis do mesmo tronco linguístico, explica de maneira simbólica esse rito. Ela relata que existem coreografias em ambos os sentidos horários, que são lutas dançadas que remetem aos obstáculos que os guaranis precisam enfrentar para se encontrarem com os pais nos mitos de criação do Cosmos

As crianças participam dessa atividade. Os menores portam sempre um bastão, chamado de bastão de dança, de *Yyryra*, e com os bastões fazem “brincadeiras” ações coordenadas pelo pajé através da música. Todas essas instruções em relação a dança e canções são recebidas pelo “Xamã” dos ajudantes espirituais, que são mensageiros dos deuses (MONTARDO,2009, p.73).

Os rituais externos, são normalmente relacionados com comemorações e o homem branco pode participar, contudo o ritual dentro da Opy é exclusivo para o guarani, pois, existem ritmos ou tempos musicais sagrados que somente seu povo pode vivenciar.

Outro aspecto em relação a figuração da dança é o posicionamento do corpo. O guarani mantém praticamente todo o tempo os joelhos semiflexionados, bem como o tronco e o tórax, e existem momentos em que o corpo fica plenamente flexionado, no qual os guaranis chamam de *oñesu* (ajoelhar-se).

Essa posição corporal em relação ao ritual “externo” de ajoelhar-se, e manter em boa parte do tempo o corpo em posição de defesa, assemelha-se à forma do bailarino de Chamamé ao dançar. Estamos categorizando o bailarino Argentino, já que no Rio Grande do Sul, existe outra figuração na dança do Chamamé, no qual os dançarinos possuem uma postura mais herética.

Além dos rituais de pátio, outro rito que é aberto ao público é a dos corais guaranis. Existem vários deles espalhados no Brasil, Argentina e Paraguai, a grande maioria dos corais são Mbyás. São agrupações de adolescentes e crianças que realizam apresentações em eventos, a fim de, compartilharem sua cultura e identidade.

Existem algumas características importantes nesses corais. Naturalmente, os meninos e as meninas, cantam agudo, dançam movendo os pés para frente e para trás, e os instrumentos como o *takuapú* (bastão de ritmo) tocado exclusivamente pelas meninas, é golpeado sistematicamente na terra, enquanto o *Mba’Epu/Mbaracá* (violão), que é executado

por um menino, acompanha em uma espécie de mantra mantendo a música em um estado de infinito.

O *Rave* (violino), *Mba'epu miri* (chocalho) e *Angu'apú* (tambor), são também tocados por meninos, que acompanham as meninas no movimento do corpo, porém, usando menos os pés e mais o tórax. As meninas que não estão tocando um instrumento, dão as mãos e fazem uma corrente. O posicionamento do grupo é linear, os meninos se posicionam à esquerda e as meninas à direita.



Se percebe alguns significados simbólicos em relação ao canto, a dança e aos instrumentos destes corais. A primeira constatação é o **canto agudo**. Os guaranis tendem a cantar em registros altos, é típico da estrutura vocal, entretanto, o cantar agudo também está relacionado às divindades, pois, quanto mais alto o guarani empostar a voz, mais próximo chegará das aldeias divinas.

Quanto aos instrumentos rítmicos e percussivos eles servem para comunicação com a terra, ou seja, a Mãe-Terra. O violão que é um instrumento ocidental, possivelmente trazido para as Américas pelos espanhóis, realiza o **mantra**, que auxilia em manter a concentração e o tempo juntamente com os instrumentos percussivos.

O violino, que foi adotado pelos guaranis na história recente, após a intervenção jesuítica, cumpre a função do sagrado, do agudo, também para a comunicação com as divindades.

Com esses dados, estabelecemos alguns paralelos e leituras. Como vimos, no movimento Barroco europeu, a música atendia duas funções. A central e primeira, para Deus, com uma música de ornamentação complexa no intuito de chegar a ele, e a criação do Baixo Contínuo, como ferramenta harmônica e melódica que simbolicamente representa a terra, o mundano.

Os guaranis, com seu canto agudo e com os instrumentos percussivos atendem também essa dualidade, comunicação com o Cosmos ou Universo e com a terra. Fica evidente que ambas culturas, apesar de estarem em continentes diferentes e possuírem processos socioculturais distintos, coincidem no entendimento vertical da música.

Sobre a afinação do *Mba'Epu/Mbaracá* (violão), Vherá Poty, fala que o violão é afinado de tal maneira que a nota *Fá* (F), é seu centro tonal (POTY,2021). A harpa índia no Paraguai foi desenhada para ser afinada em *Fá e Dó*. E sendo também a tonalidade de *Fá maior*, escolhida para composição de inúmeros Chamamés. Ao pesquisar a nota *Fá* encontramos algumas curiosidades na história.

A escala original de Solfeggio de Guido d'Arezzo, a nota *Fá* é definida por ele como: *Famuli tuorum*, que na tradução do latim para o português significa: “Nós” ou “seu servo”, nós, seres humanos, em servidão ao Deus Cristão.

No diagrama de Boécio sobre a ‘Música das Esferas’ de Pitágoras o *Fá* é associado aos “Anjos Tronos” e ao planeta Júpiter. Segundo a mitologia, os *Tronos* têm seu nome derivado do grego *Thronos*, que significa “anciãos”. A função dos *Thronos*, dentre muitas outras, é a de mediar e de integrar os mundos materiais e espirituais.

O planeta Júpiter na mitologia grega, é associado com o deus *Zeus* que é o pai de todos os deuses do Olimpo. *Zeus*, vivia no topo do monte Olimpo, com outros deuses importantes, e deste ponto, vigiava e controlava o que os homens faziam aqui na Terra. Era ele que enviava trovões, raios, chuva e ventos. Já para os romanos, Zeus é o planeta Júpiter, pois ambos possuem similaridades. Os símbolos relacionados à divindade *Zeus* são a águia e o raio com o trovão no qual utilizava como arma.

Traçamos aqui outro comparativo entre mitologias e entidades na história: a similitude do Deus *Tupã* dos guaranis com *Zeus* grego. Percebe-se que ambos detêm o controle das atividades naturais do tempo e são comparados com tempestades e trovões.

Na simbologia musical guarani, *Tupã* é representado no toque do violão feito na *Opy* durante o rito com CT³⁸ *Fá*. Como vemos, a afinação em *Fá*, está implicitamente relacionada com deuses e planetas em diversas mitologias antigas e que possuem poderes e características semelhantes.

A afinação em *Fá* (F) para os Mbyás, possui a função de auxiliar na concentração mental durante o rito e serve como ferramenta para o acesso do mundo material, dimensão terrena, ao imaterial, as aldeias divinas. Da mesma maneira em que os Anjos Tronos que possuem a função de conjurar ambas dimensões.

Mary Bassano, Cromoterapeuta e Musicoterapeuta em seu livro: *A cura pela música e pela cor*, faz correlações das cores com notas musicais, segundo ela a nota *Fá*, tem como sua correspondente à cor verde que desempenha a função de equilíbrio entre mente e corpo auxiliando na cura (BASSANO,1995, p.93).

³⁸ CT= Centro Tonal.

Se a nota Fá representa cura, pode-se entender o porquê dos guaranis, elegerem tal centro tonal, pois, intuitivamente sabem que no campo do invisível a nota musical auxilia na cura do corpo e mente. Com a harmonia integral dá-se as condições perfeitas para o acesso aos planos dimensionais, ou seja, o corpo leve a mente e o espírito elevado são condicionantes para tal feito.

Para os Guaranis Mbyás, existem dois tipos de afinação (POTY,2021)³⁹:

1. **Afinação para festas** – Rituais diurnos realizados no pátio, chamado de “*Xondara*” são comemorações, rituais de guerra, ritual do milho com CT em “G” (*Sol*). Ocorre esse aumento na tonalidade para auxiliar a dança nos movimentos dos bailarinos.
- 1- **Afinação para concentração** – Rituais noturnos realizados dentro da Opy, para conexão com os deuses e os rituais como a Terra sem Males, revelação do nome divino, cura de enfermos, com CT em “F” (*Fá*);

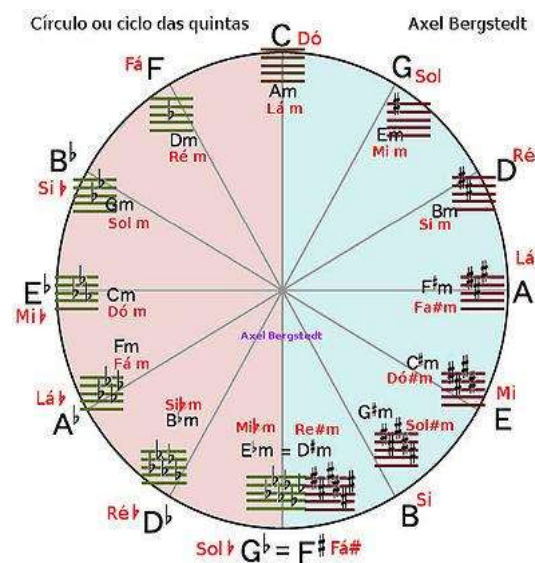
Simbolicamente, para os guaranis as afinações representam as fases da vida. Existem momentos em que uma afinação auxilia na concentração (F) e outra para alegria (G) e existem momentos na qual a afinação escolhida é para ajudar de maneira mística e deve estar sincronizada com o som do Universo, a mesma usada na casa de reza.

Os guaranis não adotam a notação para entender o seu sistema musical, pois não conhecem a técnica, contudo, misticamente os CT's (F) e (G), representam afinações com significado correspondente ao Círculo de Quintas usado na técnica musical ocidental.

O Círculo de Quintas é um diagrama circular geométrico da escala temperada musical, onde as relações das 12 notas cromáticas se distribuem em intervalos de quintas começando da nota Do (C), para a esquerda chamados de bemóis e de Do (C) para a direita os sostenidos. Como o diagrama é circular, pode-se ir tanto em sentido horário, quanto o anti-horário em sua leitura e aplicação.

³⁹ Tema abordado dia 24/01/2021, em videoconferência sobre CT e Ritmos nas músicas e rituais guaranis.

Figura 23: Diagrama “Círculo de Quintas” – Notação Musical.⁴⁰



A nota (F), considerada nota de centro no diagrama, está posicionada no sentido anti-horário e é a primeira em um intervalo de quinta após a nota Dó (C). A nota na teoria musical também é usada para concentração, pois está no centro, portanto representa o divino, tido como centro de tudo.

Já a nota Sol (G) está no diagrama em sentido horário também em um intervalo de quinta. É considerada na teoria o Astro Solar, representa a alegria, o júbilo e a celebração. É impressionante a função compartilhada da percepção da música e da função simbólica, psíquica e divina dos guaranis que compreendem que o divino está no centro do rito em (Fá) e a celebração das festas devem estar sob a luz solar em CT (G).

Para o universo guarani, a música também auxilia na ocupação territorial. Essa etnia em sua condição de nômades se deslocam ao longo da história para outros lugares quando existe escassez de comida.

Por serem caçadores e coletores e também agricultores, se justifica sua presença em espaços tão distantes de seu território de origem, a Amazônia. Levas de guaranis migraram para o Sul e Sudoeste do Brasil e em países do Prata, contudo, a ocupação geográfica, ao longo da história pode estar relacionada com outros aspectos, o invisível.

Para encontrar o novo espaço para a sobrevivência, o Pajé, realiza rituais musicais, à noite, no desejo que os deuses revelem donde fica esse lugar perfeito. A música, o corpo e a palavra são usados como uma espécie de "bússola", uma ferramenta que ajuda na revelação

⁴⁰Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%ADrculo_de_quintas#/media/Ficheiro:Ciclo_de_quintas.jpg (Acesso: 16/06/2021)

do caminho ao Pajé, para que esse povo possa viver e exercer seus costumes e tradição. Assim, o ritual da busca da Terra Sem Males pode ser um dos aspectos que auxiliou na onda migratória.

O pesquisador, Nimuendajú fala sobre o aspecto ritualístico da música em seu livro: *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*, segundo ele existe uma dinâmica musical conforme a intenção no rito.

Ora o maracá soa sério e solene, como se quisesse persuadir a divindade a "olhá-lo"; ora soa forte e selvagem, arrastando os dançarinos até o êxtase; ora, de novo, tão leve e tremulamente suave, como se nele chorasse a velha saudade desta raça cansada pela "Nossa Mãe" e pelo repouso na "Terra sem Mal" (1906, p.122)

Sobre o compasso rítmico da música, os guaranis não a configuram, ou melhor, não possuem a divisão rítmica como a música ocidental é escrita, entretanto utilizam as divisões em situações bem específicas e para determinadas funções.

Assim, como bem descreve Nimuendajú que às vezes a música é *piano* e às vezes é *forte*, podemos supor que existe uma aceleração ou diminuição do tempo rítmico de acordo com a necessidade dentro do ritual. Para melhor cognição e entendimento vamos explicar tendo como base a divisão rítmica ocidental.

O compasso rítmico quaternário (4/4), ternário (3/4) são divisões rítmicas usadas pelos guaranis nas celebrações de pátio, rituais cotidianos, em apresentações dos corais em eventos para o público. Se buscarmos em plataformas de distribuição de músicas e de vídeos é recorrente encontrar o tempo quaternário nas músicas dos corais, contudo, o binário composto (6/8), não, pois a utilização é outra

Em conversa com Vherá para a criação de um roteiro para uma Ópera de Chamamé, perguntamos a ele, se o 6/8 (Binário Composto), existia na música dos guaranis, visto que, não havíamos encontrado registros audiovisuais ou musicais nessa divisão.

Naquele então, como se tratava de um roteiro para o Chamamé, se faria necessário para a harmonia do espetáculo, que todos os participantes tocassem músicas em (6/8), visto que, o Chamamé tem como base rítmica o binário composto.

Questionando-o, sobre nossa inquietude em relação ao 6/8, ele responde:

“ Sim! Temos o (6/8), mas não podemos tocar para o público, é somente usado pelo Pajé na Opy (Casa de reza) para falar com os nossos deuses, não podemos fazer fora da Opy para o homem branco” (POTY, 2015).

A pesquisadora Marília Raquel Albornoz Stein no seu trabalho sobre a música e as crianças Mbyás Guaranis, afirma que:

Pouco se conhece sobre as formas de interação das kyingüé no contexto ritual na Opy, já que esta é a dimensão sonoro-musical Mbyá-Guarani mais mantida em segredo em relação à sociedade não-indígena (2007, p.70).

A resposta de Vherá explica a ausência de áudio e audiovisual em binário composto, mas abre uma nova janela investigativa sobre a utilização do tempo rítmico na música ancestral e fornece mais uma peça para entender o significado que o Chamamé possui para seus apreciadores, comunidade e músicos.

A pesquisadora Montardo, foi uma das poucas a conseguir registrar um ritual em uma Opy. No seu livro: *Através do Mbaraká* ela disponibiliza um CD de áudio contendo uma sequência de músicas feitas no ritual noturno pelos Kaiowás, onde o pajé e a Xamã utilizam o 6/8 em momentos específicos.⁴¹

Podemos perceber a utilização dos compassos rítmicos de maneira bem pontual. O quaternário (4/4) é executado em rituais cotidianos, feitos no pátio da Opy, e outro, o (6/8) dentro da casa, sobre ação do *Pajé*, possivelmente para entrar em transe. Nesse assunto, iremos aprofundar no capítulo sobre as bases da formação do Chamamé.

Roch, descreve em seu livro *“Chamamé: ancestral ofrenda religiosa guarani”*, as seguintes definições sobre os cantos:

Guau etc, verdadeiros cantos autênticos e sagrados”, também apelidadas de “porãhei”; o **guau ai** (pequenos cantos sagrados) e o **koty hũ** (lugar negro / espaço negro), cantos profanos, que podem ser ouvidas por todos, até por estranhos (2005, p.08)

Cabe destacar que a pesquisa de Roch, confirma o que nossa fonte oral nos revelou, de que alguns cantos são compartilhados com todos e outros são exclusivos. Os Kaiowás e Nhandevá, também categorizam os cantos e possuem rituais exclusivos, pois este comportamento, faz parte da religiosidade guarani e de sua cosmologia.

A opção por descrever os rituais xamanísticos cotidianos – denominados Jeroki (bailarino), purahéi (Canto lindo) ou ñe’engara (canto de defesa), entre os Kaiowá; Jeroky takua (bailarino com taquara), entre os

⁴¹ O CD possui 12 faixas, foi gravado em 1999, uma sequência de 07 noites na Aldeia Kaiowá em Mato Grosso do Sul.

Nhandeva; e porai, entre os Mbyas e Chiripa (guaranis paraguaios)-deve-se à importância fundamental deles para o entendimento do que muitos autores chamaram religiosidade Guarani⁴², mas que compreende também outras manifestações relacionadas à cosmologia, mitologia e ideias sobre saúde e doenças (MONTARDO,2009,p.31).

Os cantos profanos *Koty hũ* (*lugar negro/ espaço negro*), são rituais feitos fora da casa Opy (casa de reza), são cantos em 4/4 ou 3/4 e que não possuem função metafísicas, porém, comemorativas e de preparação para o ritual noturno, e que de maneira simples, podem ser presenciados por todos, inclusive os *Juruá* (*expressão para homem branco*) que na tradução real significa “*bigode*” característica do homem branco ocidental por ter pelos no rosto.

Sobre os rituais diurnos e noturnos existe uma espécie de cronograma. No ano 2006, acompanhamos alguns rituais diurnos no Evento Sepé Tiarajú em São Gabriel/RS, e recentemente na Aldeia Água Grande em Camaquã.⁴³

Os rituais diurnos começam em torno das 16h e se estendem até as 18h. Nesses rituais, os guaranis realizam danças e cantos na frente da Opy, são danças de pátio como eles definem.

Segundo Ladeira, sobre as danças externas, servem para aquecer o corpo para as rezas noturnas e proteger a Opy. Por volta das 18h, a hora que o Sol se põe, eles entram na casa de reza e iniciam o ritual noturno (LADEIRA,1992).

Segundo Roch, (2005, p.08) “*guan ete*” os considerados “verdadeiros ou cantos sagrados”, conhecidos como *porãbei* são acompanhados com o *mbaraka*⁴⁴ (*violão*), do ponto

⁴²[...] A música parece ser, em alguns grupos, a linguagem por excelência do xamanismo no sentido de que os deuses não falam, eles cantam, conforme apontam, por exemplo, Richard Schmidt (1977:266) sobre os Amuesha, Eduardo Viveros de Castro (1986) sobre os Araweté, Graciela Chamorro (1995:66) sobre os guaranis Kaiowás, Maximiliano Carneiro da Cunha sobre os Pankarau (1999), Em outros grupos, como os Kaxinawa, o desenho é que é a língua dos espíritos, enquanto o canto é a maneira de se comunicar dos yuxibu, seres de outro mundo (Lagrou, 1998: 166,275). A música como linguagem de comunicação com os deuses pode ser considerada universal. (MONTARDO,2009, p.31)

⁴³ Visita de campo 05/05/2021, coleta de informações, fotos, vídeos e vivências com a Aldeia.

⁴⁴ Na Argentina e Paraguai, Mbaraká significa violão.

de vista místico e simbólico o *Mba'Epu/Mbaracá* (Violão) nos rituais e nos cantos sagrado, os *Purahéi*⁴⁵ são fundamentais, pois auxiliam diretamente no transe.

O *Mba'Epu/Mbaracá*, possui 05 cordas e não 06 como o violão tradicional. Ele é afinado em dois centros tonais (CT's) um para concentração, dos cantos sagrados, *Purahéi* em Fá (F) e outro em Sol (G), para os cantos mundanos, *os Koty hñ*.



A corda do violão utilizada para atingir a afinação desejada é a segunda de baixo para cima como também a segunda de cima para baixo. Segundo Vherá, (POTY,2021) as cordas possuem relação com suas entidades, ou seja, são representações dos deuses de seu panteão, entretanto, ele preferiu não revelar qual corda representa cada divindade.

Além de homenagear os seus deuses, a afinação auxilia na cognição musical e na preservação da memória mitológica.

É importante entender como esses grupos usam estes elementos dentro do seu sistema cognitivo. As cinco cordas do violão Guarani Mbyá, por exemplo, estão relacionadas aos deuses principais do seu panteão. (MONTARDO,2009, p.35)

As pesquisadoras, *Maria Elizabeth Lucas e Marília Stein* descrevem quais são os deuses referentes a cada corda na respectiva ordem: Tupã (Deus do Trovão), Kuaray (Deus Sol), Karaí (senhor), Jakairá (Deusa da Neblina) e Tupã Mirim (Trovão jovem ou espírito de trovão) (LUCAS e STEIN,2012).⁴⁶

Existem algumas mitologias que relacionam os instrumentos musicais com deuses e deusas pelo qual vale compartilhar, visto que, auxiliam na compreensão. Entender a associação de um instrumento musical, corda, notas musicais, com anjos, deuses e planetas, como os guaranis o fizeram e cultuam até os dias de hoje permite entender de maneira mais clara a cosmogonia que a música possui para eles e assegura a inter-relação simbólica entre as culturas.

⁴⁵ Encontramos inúmeras grafias da palavra *purahéi*: “música verdadeira ou sagrada”. Decidimos utilizar “*purahéi*” pois, foi a versão mais encontrada e também a forma que os Mbyás a escrevem.

⁴⁶ A tradução do nome de cada divindade foi traduzida por nós.

O primeiro exemplo é a *lyra*, um instrumento que contém seis (6) cordas, que é possivelmente a mãe ancestral da harpa que conhecemos hoje. A *lyra*, segundo a mitologia grega, é um instrumento oriundo da constelação de *Lyrae* (grego). Essa constelação é visível no hemisfério norte e é chamada de constelação de *Vega* na astronomia moderna. O formato quadrante da mesma parece-se com a *Lyra* ou uma *harpa*.

O mito da *lyra*, decorre que o *deus Hermes* a partir da carapaça de uma tartaruga cria o instrumento no qual o *deus Orfeu* a toca lindamente depois que seu pai, o *deus Apolo*, a presenteia. Ele tocava tão bem que os animais selvagens ficavam encantados. *Orfeu*, estava apaixonado por *Eunice*, que morre, ele, desesperado viaja até o inferno para salvá-la. Recorreu aos deuses do Olimpo para que libertasse a amada, e as divindades, pediram para que *Orfeu* não olhasse o trajeto pelo qual *Eunice* fizera em direção às estrelas, contudo, e impaciente, ele olhou o caminho até o *Hades*. Pelo desacato foi castigado por *Zeus* que lhe tira a *Lyra* através de um abutre colocando-a no Cosmos em homenagem à bela música tocada por *Orfeu*.

Lyra é o instrumento no qual Pitágoras cria a teoria “Músicas das Esferas” associando sua harmonia com os seis planetas visíveis a olho nu. Boécio na idade média, categorizou cada nota musical com um planeta que para os Romanos, os planetas eram considerados deuses.

A harpa, por exemplo, é associada a um instrumento musical angelical. Inúmeras passagens bíblicas estão associadas a ela, bem como, as trombetas.

Fica evidente que existem similitudes na antiguidade entre entidades, planetas e universo com os instrumentos musicais.

Essa sincronia pode ser relacionada a beleza do som e da música em comparação a beleza celestial e divina. Por decorrência a isso, a música era categorizada como ciência divina e estava intrinsecamente relacionada à natureza. Parece que essa cosmovisão era consenso universal nas culturas ancestrais.

A criação das músicas, danças e rituais, é um outro ponto interessante na cultura guarani. As músicas não são criadas pelo *Pajé* em um momento de inspiração mundana, mas sim, são enviadas pelos Seres divinos para serem reveladas conforme a necessidade ritualística.

O sonho é o meio pelo qual os deuses se manifestam, e é a partir desse fenômeno que ocorre a “inspiração” para a criação das letras e cantos. A segunda forma pelo qual estes cantos são enviados para o líder religioso são as aparições.

Dona Odúlia, uma mulher xamã Kaiowá relata passagens quando da sua iniciação como sacerdotisa, bem como a de seu irmão. “Que seu irmão, não quis atender à solicitação

dos Seres que lhe apareciam ensinando cantos” (MONTARDO,2009, p.45). Continua relatando:

[...] enquanto eu dormia, vieram duzentos aviões hy’akua (cuaia), aviões apu’ã (redondos), uma espécie de tatu-avião, e que falavam “Nande reko jajero ky há purahéi” (“nosso sistema/nossa forma de ser é dançarmos e cantamos”). Um homem com um mbaraka nas duas mãos, lhe dizia, “Purahéi cheve” (cante pra mim) (MONTARDO,2009, p.46).

Os sonhos como manifestação e revelação são recorrentes em várias sociedades, para os quais são meios de acesso e comunicação entre os planos de realidade (FAUSTO,1997, p.224-227).

Destes relatos pode-se especular que no entendimento dos guaranis, o Cosmos ou Universo é um grande banco de dados no qual e onde tudo já está pronto, e que para ter acesso a essas “informações” faz-se necessário ter a capacidade de encontrar caminhos para tanto, através da música canto e reza.

A música, a dança e a reza dos Guaranis é seu “modo de ser” o seu Ñandereko, a identidade. A sua existência cultural depende diretamente da música e da dança.

Trata-se de um “povo musical” com uma cosmovisão complexa na qual temos dificuldade de entender, pois somos uma sociedade tendenciosa, e condicionados a separar e fracionar as leituras sobre a realidade. Nossa percepção do “*todo*”, o Cosmos, ainda está em desenvolvimento.

Por fim, neste capítulo começamos a dar indicativos cosmológicos, simbólicos, antropológicos e musicológicos de onde está composto a contribuição dos guaranis no Chamamé e nos próximos textos vamos aprofundar, mas antes disso, precisamos entender como se deu a formação das Reduções Jesuítas no (RS, BO, PY, AR e UY) e a sua contribuição no campo musical para compreender as bases que formam o gênero.

12. A MÚSICA NO CENTRO DO UNIVERSO - REDUÇÕES JESUÍTICAS.

Neste capítulo, vamos apresentar nossa pesquisa sobre a música nas Missões Jesuíticas. Abordaremos o processo de ensino musical, quais instrumentos eram confeccionados e usados e aportar informações sobre fatos políticos da época.

Como nos capítulos anteriores, vamos nos deter aos aspectos culturais, simbólicos e imaginários, sempre trazendo outras análises historiográficas e antropológicas a fim de aprofundar sobre a formação do Chamamé como gênero musical

Para tanto, faz-se necessário remontar-nos aos processos históricos de ocupação territorial europeia do século XVII até os últimos anos do século XVIII, quando ocorreu a intervenção jesuítica nas terras baixas da América do Sul com o projeto de evangelização missionária das populações autóctones, mais conhecidas como as “*Reducciones jesuíticas*”.

As reduções Jesuíticas se estendiam da América Central até o Sul da América Latina, e se consolidaram em todas as esferas do conjunto missionário nos seguintes países: Brasil, os Sete Povos das Missões no Rio Grande do Sul, Argentina no Litoral (Corrientes e parte da província de Entre Rios e Misiones), Bolívia e no Paraguai, onde ocorreu a primeira redução.

A companhia de Jesus nasceu na Europa em meio às reformas protestantes do séc. XVI. Sua fundação foi datada no dia 15 de agosto de 1534 na França.

A ordem era constituída de quatro votos: “pobreza, castidade, obediência comuns a todas as ordens religiosas e a obediência rígida ao Papa. Sem questionamentos, os padres podiam ser enviados para onde o Papa ordenava, servir a ele (Deus) e ao Papa, seu representante na Terra”. (PEDRO,2008, p.10).

Para Inácio de Loyola, o fundador da Ordem, a educação era o meio pelo qual ocorria o acesso à Deus. Diante disso, os Jesuítas espalharam-se pela Europa no intuito de formar agrupações clericais. Para tanto, inauguraram inúmeras escolas eclesiásticas para formação de padres e de leigos. A obrigatoriedade do uso da educação por parte da companhia pode ser encontrada nos “*Exercícios Espirituais*”, notas fundantes da ordem, escritas por *Inácio de Loyola*.

Os Exercícios Espirituais constituem a primeira experiência prática a ser feita por todos aqueles que ingressam na Companhia. Através dela, o candidato deve examinar a própria consciência, revolvendo toda a vida passada e contemplando cenas de vida de Cristo, segundo a capacidade de cada um. Usados duplamente como instrumento de prática e de ensino pelos jesuítas, os Exercícios são considerados a expressão viva do espírito inaciano, pelo qual se deve regular e interpretar todas as leis da ordem (PEDRO,2008, p.10)

O legado musical e educacional dos Jesuítas na América do Sul é indiscutível, contudo, a música e as artes nem sempre estiveram no topo das prioridades educacionais dos líderes Jesuítas.

No primeiro regulamento da Ordem, elaborados em Roma por Inácio de Loyola, e seus seguidores, intitulado “*Prima Societatis IESU Instituti Summa*” determinava no ano de 1539 a não utilização das artes. Segundo a *Summa*, nos estabelecimentos jesuíticos não se deveria

usar a música e nem o canto, “na missa e em outras cerimônias sacras, nem o órgão e nem o canto”. (SUMMA,1539, p.19).

O Papa Júlio III⁴⁷, foi o responsável por oficializar a Ordem, Ele, ao tomar conhecimento sobre a “*Prima Societatis IESU Instituti Summa*” atenta e alerta de que a restrição a música deveria ser reavaliada, visto que, nas religiões protestantes a arte era um grande atrativo para os fiéis.

Em 1547, após ter sido eleito Superior da Companhia, Loyola dedicou-se à elaboração do que viria a ser o principal conjunto de regras da mesma, chamadas de “*As Constituições da Companhia de Jesus*”. A primeira versão das Constituições foi promulgada em 1552 e publicada em 1558, em latim e sem a sanção de externos à Companhia, as restrições à prática musical nos estabelecimentos jesuíticos voltaram a surgir.

No capítulo três das constituições; “*do que se devem ocupar e do que se devem abster os membros da Companhia*”, o texto proíbe expressamente o coro na liturgia, conforme fragmento:

Porquanto as ocupações assumidas com vistas à assistência das almas são de grande importância e próprias da nossa Instituição, e muito freqüentes, e como por outro lado nossa residência neste ou naquele lugar seja incerta, que os Nossos não usem o coro para Horas Canônicas ou Missas e para outras coisas que se entoam num ofício, uma vez que há lugares de sobra onde se satisfaçam aqueles a quem sua devoção mover a ouvi-las. (CONSTITUTIONES,1558 apud 1583, p.209-210).

O texto, além de renegar a música, também proíbe a entrada de instrumentos musicais, conforme:

Nos Colégios da Companhia [...] e instrumentos de qualquer espécie que sejam para recreação ou mesmo para a música e também livros profanos e outros objetos desse tipo (CONSTITUTIONES,1558 apud 1583, p.96-97).

A proibição da música, cantos e instrumentos musicais ocorreram por motivos práticos e não pessoais de Loyola. Segundo ele, a música absorveria os padres e tiraria sua atenção do trabalho cotidiano. O artigo das Constituições deixa evidente que haveria lugares de sobra para os que desejassem ouvir música em um ofício fora da Igreja. “Aos nossos, porém, convém que tratem do que é mais próprio à nossa vocação para a glória de Deus”. (CONSTITUTIONES,1558 apud 1583, p.210).

⁴⁷ O Papa Júlio III, nascido Giovanni Maria Ciochi del Monte, foi chefe da Igreja Católica e governante dos Estados papais de 7 de fevereiro de 1550 até sua morte em 1555. Depois de uma carreira como diplomata distinto e eficaz, ele foi eleito para o papado como candidato de compromisso após a morte de Paulo III.

Existem inúmeros documentos e cartas de padres em campanhas missionárias que solicitam a Roma e a Companhia para que se permitisse a utilização de cantos e músicas na liturgia e nos cultos, visto que, os fiéis sentem falta da música como forma de expressão litúrgica.

O primeiro caso foi o de Lyon, França em que os padres pedem à ordem permissão para o uso das artes na catequese, pois havia clamor dos franceses pela música. Os documentos foram encontrados e analisados pelo pesquisador Monson e a carta que relata tal solicitação foi escrita pelo Pe. Edmond Auger para Pe. Diego Laynez, que era o superior da Companhia na época, (MONSON,1971, p.416).

Também existem registros de outros locais além da França para que a Companhia permitisse a prática musical, como foi o caso da Áustria e Alemanha. Marcos Holler, encontrou inúmeros pedidos de padres de Viena que solicitaram a flexibilização da normativa, porém, todas as solicitações foram negadas (HOLLER,2006, p.134-135). Lembremos aqui, que Antonio Sepp, um dos primeiros musicistas das missões é oriundo do Tirol Italiano, no então pertencente à Áustria.

É somente em 1558, que o Papa Marcelo IV, adverte ao superior da Companhia de Jesus, o Pe. Laynez, que se deveria rever a posição da Ordem e integrar cantos e músicas na liturgia e pediu para que os padres não seguissem de maneira tão direta às normas da companhia (HOLLER,2006, p.141).



A Companhia de Jesus chega às colônias do Mundo Novo com um método definido e eficaz para legitimar seu projeto de evangelização. No então, mesmo com a orientação papal sobre a importância da música, a Companhia mantém exclusivamente o uso da bíblia e da catequese dogmática como meio para conquistar fiéis.

Ao atracarem nas colônias americanas os padres se deparam com um universo novo com uma população complexa e repleta de ritos sagrados com cantos e dança. É nesse momento que os documentos da *SOCIETATIS IESU* se desintegram perante a necessidade prática de efetivar o projeto evangelizador.

Ocorre uma mudança prática no método educacional por parte dos padres Jesuítas, pois, a sua pedagogia de ação evangelizadora se tornou ineficaz diante da cosmovisão e forma de ser dos indígenas. A cultura precisava ser a ponte para dialogar com tamanha cosmovisão.

Se por um lado, os guaranis reduzidos mudaram sua forma de vida de nômades para sedentários, os padres também foram convencidos da beleza da “*sua forma de ser*” e, a partir dela, adotaram a música e o canto como a centralidade na catequese juntamente com a palavra de Deus para ser a música a comunicação simbólica entre ambos.

Assim é que se tem realçado a ideia de que os índios deixavam-se seduzir pela música, pelo gosto que tinham dela, sem se destacar, com igual ênfase, a relação prévia que eles faziam entre a música, o canto e a palavra religiosa (BOHN MARTINS, 1999, p.176).

Essa constatação, descarta de certa maneira a ideia de uma aculturação, ou seja, que os guaranis deixaram de ser o que sempre foram para ser o que deveriam ser, mas sim, um processo *cosmosônico*⁴⁸.

A tese defendida, é de que existe no mesmo tempo, porém, em espaços territorialmente distintos a mesma cosmovisão musical entre a ritualidade do Guarani e a música Barroca trazida pelo Jesuíta.

Recordemos o simbólico que representava a música Barroca. Uma melodia ornamentada para alcançar a Deus com notas agudas acompanhada do Baixo Contínuo, com uma harmonia grave representando a terra o “mundano” e por outro lado, os guaranis, com seu canto agudo para alcançar as divindades, o Cosmos, e seus instrumentos percussivos *Mbaraká* (chocalho), *Takuaipú* (bastão de ritmo) acompanhado de dança para contato com a terra.

A pesquisadora Montardo, relata sobre a extensão da música:

Obtive exegeses que apontaram para o entendimento da extensão (extensão da música), ligados à verticalidade, ou seja, os sons de agudo estariam longe da terra, e os sons graves próximos a terra. Entre os Mbyás do litoral paulista, yvate (alto) e Yvy'y (baixo). É interessante acrescentar que Yvy é “terra”, podendo-se fazer uma relação do som grave com a proximidade em relação a terra. (2009, p.146)

Em nosso entender a polifonia⁴⁹ contida na música Barroca, que foi introduzida nas Reduções Jesuíticas, foi de fácil entendimento pelo guarani, visto que ele percebe a música de maneira horizontal e não somente isso, se não, o mais importante de maneira vertical.

⁴⁸ Som do Cosmos.

⁴⁹ Multiplicidade de sons ou conjunto harmonioso de sons.

A música Barroca possui as mesmas características. Ambas exploram o mesmo campo simbólico, os graves e agudos simbolizando terra e céu, mundano e divino ou então Universo e Terra. Enfim, essa “dualidade” era compartilhada entre ambas as culturas.

Possivelmente, não somente a beleza dos timbres novos foram atrativos para os guaranis, contudo, a função desempenhada pelos sons no campo simbólico e metafísico. A cosmovisão, ou cosmogonia, foi em nosso entendimento chave para que haja sucesso nos aldeamentos cristãos pelos jesuítas.

Confessamos que essa analogia parece ser especulativa à luz dos documentos e registros históricos, porém, antropólogos contemporâneos já começam a discutir na etnomusicologia esses conceitos cosmoônico e cosmogônico.⁵⁰

O serviço prestado pela companhia de Jesus na colônia espanhola, além de evangelizar os indígenas a fim de, consolidar o processo de ocupação territorial da coroa nas terras novas, era por outro lado, afastar a grande investida das bandeiras portuguesas e escravagistas espanhóis que sistematicamente capturavam os nativos para serem “servos” e escravos em fazendas e também para a coroa, processo esse que ocorria também nas Reduções do Norte brasileiro como cita Holler, quando analisa os relatos do Padre João Daniel na Amazônia em 1776:

Todos os missionários têm catequistas e sacristãos que têm ensinado com grande desvelo e industriado para os ajudar nas obrigações da igreja; porém às vezes é tal perseguição de índios para o serviço real e serviço dos brancos, que nem sacristãos, nem catequistas ficam isentos de saírem para fora, como sucedia no meu tempo; com semelhantes desordens, como se hão de ensinar outros a música e Ofícios Divinos? (2006,p.198).

Padre Sepp escreve em seu diário quando vivendo na Redução de São Miguel Arcanjo, de que mais de 100 mil indígenas foram levados pelos brasileiros para escravidão.

Devido a falta de espingardas nenhuma resistência se pôde fazer aos brasileiros, quando, levaram para a escravidão mais de cem mil índios das nossas reduções (SEPP,1972).

Os Jesuítas que vieram para as Colônias, eram sacerdotes de diversas nacionalidades, na sua maioria italianos e espanhóis. Eram homens cultos e bem preparados, tanto

⁵⁰ Observar os trabalhos de Maria Elizabeth Lucas e Marília Raquel Stein: Yv'y poty, yva'a: Registro de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani, 2009 e também STEIN, Marília Raquel. Kyringüe mborai: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Guarani na terra indígena tekoá Nhundy (Rio Grande do Sul). Revista em Pauta, Porto Alegre, v.18, n.30, jan/jun 2007.

teologicamente quanto em outros campos de conhecimento como: Música, Filosofia, Artes Plásticas, Marcenaria, Arquitetura, Literatura, Engenharia e demais ofícios.

A instalação do projeto jesuítico foi uma espécie de “*salvação*”, para os indígenas, pois, os bandeirantes paulistas, estavam a longa data escravizando estas populações para trabalharem como mão de obra escrava no Brasil⁵¹. Tal modelo ocorria também com os indígenas da Argentina e Paraguai, pois, o modelo econômico escravagista era comum nos dois Impérios no período colonial.



Os padres pedagogicamente implementaram nas reduções inúmeros projetos educativos, a fim de, alcançar a proposta da catequização, mas principalmente, ensinar um ofício conforme a propensão pessoal de cada indivíduo catequizado.

Sendo assim, ensinaram música, arquitetura, pintura, dança, escultura e literatura. Treinaram os indígenas a confeccionar instrumentos musicais, a cantar em corais e a tocar instrumentos musicais de alta complexidade. Além destes ofícios os indígenas aprenderam práticas agrícolas, pecuária, arquitetura,

funilaria, produção têxtil, etc.

Nas reduções, a diversidade étnica indígena compunha os aldeamentos, além dos guaranis, Mbyás, Kaiowás e Nhandevá, que foram a maioria nestes espaços, existiam também, indígenas do tronco linguístico dos Jê principalmente nas reduções do *Guayrá* onde fica o atual Estado do Paraná no Brasil.

Os pesquisadores Maria Cristina dos Santos e Jean Tiago Baptista realizam um estudo pormenorizado sobre as fontes deixadas pelos Padres Jesuítas no intuito de problematizar a homogeneização étnica, catalogando os demais troncos linguísticos.

Aponta-se, com isso, a existência de reduções que, se contaram com os Guarani, foram numa escala absolutamente menor do que até então se imaginava. A experiência do Guayrá é um bom exemplo disso. Ali três reduções são destinadas exclusivamente aos Jê de então, chamados pelos missionários de Gualachos, Guañanas (Guayabás ou Gayanás) e Coroados, muitos inicialmente identificados apenas como “caras de macaco”. É possível afirmar que estes grupos pertencem ao tronco linguístico Jê a partir das distinções elaboradas pelos próprios

⁵¹ Cerca de 600 mil guaranis foram escravizados no Brasil entre 1618 e 1641, como mão de obra escrava. O grande índice de escravizados nativos, deu-se, devido à guerra entre Holanda e Portugal que impedia a importação de escravos africanos.

missionários, que se demonstram cientes da diversidade cultural ameríndia. (2007,p.242)

Contudo, a maioria populacional das Missões eram os guaranis, inclusive no Paraná/BR. Os parentes Mbyás, Kaiowás e Nhandevá além de terem em sua língua semelhanças, compartilham a sacralidade, visto que, detêm o mesmo panteão de deuses e deusas e seus ritos são elaborados a partir da igual cosmovisão. Assim sendo, nos deteremos nos GUARANIS quanto *Ñbanderekó (identidade e forma de ser)*.

Neste momento abordaremos algumas fontes sobre o uso da música no processo evangelizador missionário, bem como, a estratégia usada pelos primeiros padres junto ao território da pacuária para prospecção dos nativos.

Uma das formas mais eficazes era pela música, segundo Furlong:

Os jesuítas, padres Juan Saloni, Tomás Fields, Esteban Grao e Manuel Ortega penetraram decididamente nas selvas com instrumentos rústicos, com seu instrumento musical, e acompanhados por um coro de índios habilitados no canto, os missionários jesuítas percorriam as solitárias margens dos rios. (FURLONG,1933)

Padre Sepp, cita um trecho comovente de sua viagem de barco para a Redução de Yapeyú (AR). Nos impressionaríamos caso vivêssemos essa experiência hoje.

Nos barcos, tocávamos nossos instrumentos musicais e cantávamos; E aconteceu que os índios daquelas costas nos ouviram e, atraídos pela música, correram para a beira do rio. (1972,p.185)

Sepp se impressionava com os índios paraguaios, pois segundo ele, são de natureza musical.

Estes índios são, por natureza, como que talhados para a música, de maneira que apreendem a tocar com surpreendente facilidade e destreza toda sorte de instrumentos, e isto em tempo brevíssimo. (1972,p.185)

Pe. Guillermo Furlong, um dos principais pesquisadores das Missões Jesuíticas, resgata cartas que comprovam a habilidade musical dos guaranis. A carta desta citação é do Pe. Charlevoix, jesuíta francês que envia no séc. XVIII relatos para a Ordem em Roma. O documento fala explicitamente sobre a inclinação musical dos guaranis.⁵²

⁵² Tienen naturalmente el oído fino para la música y una singular afición a la armonía ...; aprenden a cantar leyendo la música de las piezas más difíciles, y casi se podría decir que son cantores por instinto, como los pájaros. "(...) es increíble la inclinación natural que tienen los indios Guaraníes a todo lo que es música..., y a esa inclinación se añade la admirable habilidad que tienen para la música vocal e instrumental

Possuem naturalmente um bom ouvido para música e um gosto singular pela harmonia ...Aprendem a cantar lendo a música das peças mais difíceis, e quase se poderia dizer que são cantores instintivos, como pássaros, é incrível a inclinação natural que os índios Guaranis têm para tudo o que é música, e a essa inclinação é adicionada a admirável habilidade que eles possuem para a música vocal e instrumental. (FURLONG,1933, P.73-74)

Antonio Sepp⁵³, era um ‘Cura’, Padre Jesuíta. Desembarcou em Buenos Aires na Argentina em 1691, e prontamente seguiu para a Redução de Yapeyú (AR) ficando até 1694. Após três anos de Missão neste país, ele segue para o Brasil para a Redução de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul, para continuar seu trabalho de evangelização e ensino de música, canto e coral.

Sua missão em primeira instância era a catequização dos índios. Contudo o centro de sua vida missional o dedicou em maior parte ao ensino musical, visto que, além de padre era musicólogo. Em seus documentos apostólicos relata a experiência de ensino musical e seus feitos como clérigo nas reduções.

Para ser mais preciso, fundei uma escola de música na minha cidade (de los Tres Reyes Magos, Yapeyú) e ensinei com muita determinação durante três anos, não só meus índios, mas também de outros povos. Eles me foram enviados até mesmo das reduções mais remotas para que eu pudesse instruí-los não apenas no canto, mas também na música instrumental. (SEPP,1972, p.137)

A Redução de Yapeyú, era um grande centro de educação musical no período Jesuítico, onde, se formaram grandes músicos e cantores guaranis. Local, em que se desenvolveu em grande parte toda a prática musical missioneira. Segundo Piñeyro, era um centro voltado a cultura e de nada o diferencia das grandes escolas de música da Europa⁵⁴:

Yapeyú, na nossa província, foi concebida como um dos movimentos mais importantes do panorama cultural da época que abrange uma vasta área territorial, como centro de formação de músicos, técnicos na construção de instrumentos musicais, grupos corais e danças com repertório que não diferia das melhores escolas de música da Europa da época. (2012,p.12)

⁵³ Anton Clemens Sepp von und zu Rechegg, foi um jesuíta, músico, arquiteto, escultor, urbanista, pintor e escritor tirolês, administrador de várias missões jesuíticas, fundador da Redução de São João Batista e uma importante fonte de informações sobre as missões espanholas estabelecidas nos atuais territórios do Paraguai, Argentina e Rio Grande do Sul, estado do extremo sul do Brasil.

⁵⁴ Yapeyú, en nuestra provincia, se gestó uno de los movimientos más importantes del panorama cultural de la época que abarca una extensa zona de cobertura, como centro de formación de músicos, de técnicos en construcción de instrumentos musicales, de grupos corales y de danzas con un repertorio que no ofrecía diferencias con las mejores escuelas de música de la Europa de ese tiempo

Além de confeccionar instrumentos musicais com exímia qualidade para suprir a demanda interna das Reduções, Yapeyú, fabricava também para a exportação, nesse caso, a Europa. As Reduções não somente exportavam produtos tradicionais, mas também música. Tal situação demonstra o apogeu que a experiência missional obteve com o labor guarani.

O uso da música nas Missões foi imprescindível para o sucesso Jesuítico. Tanto assim, que existiam turnês periódicas entre as Reduções e cidades.

Segundo o Padre Pedro Escobar de Oñate, jesuíta fundador de inúmeros colégios da Ordem, relata que em 1628 e 1630 quando sua estada em Buenos Aires presencia e registra orquestras conformadas por índios reduzidos.⁵⁵ “Mais de vinte conjuntos, grandes músicos de órgão, violinos e outros instrumentos vieram aqui para tocar a música e as danças do Santíssimo Sacramento”. (PIÑEYRO,2012, p.37)

Segue o relato:⁵⁶

Outro contingente de 70 índios Guaranis das reduções chega a Buenos Aires (...) são bons cantores e músicos de vihuelas de arco que trouxeram com eles, com os quais celebraram uma festa de 40 horas, com bela música, danças curiosas e saraus que eles fizeram com grande graça e habilidade. (2012,p.37)

É inegável que a música se tornou um dos elementos centrais das Reduções Jesuíticas coloniais. O transito musical constante entre as Reduções e os grandes centros, bem como, a fabricação de instrumentos musicais confirmam tal centralidade.

Também existem textos escritos por o Pe. Matías Strobel que faz referência a qualidade musical dos guaranis. Dado momento Strobel compara a orquestra missioneira com a orquestra Barroca europeia visto tamanha qualidade vocal dos nativos⁵⁷.

Desde 5 de junho de 1723, há poucos dias ouvimos os músicos do solo de Yapeyú que é o mais próximo e que cantavam em várias vozes. Havia dois triplos, quatro altos, dois tenores e dois baixos, acompanhados por três harpas, dois fagotes, dois pandeiros, quatro violinos, vários violoncelos e outros instrumentos análogos. Eles cantavam Vésperas, Missas e Litanias aqui, junto com algumas outras canções, de tal forma, com tanta graça e

⁵⁵ Han venido aquí más de veinte conjuntos, grandes músicos de punto de órgano, violines y otros instrumentos, para oficiar las músicas y danzas del Santísimo Sacramento.

⁵⁶ Otro contingente de 70 indios guaraníes de las reducciones llegan a Buenos Aires, “...eran buenos cantores y músicos de vihuelas de arco que trajeron consigo, con que festejaron la fiesta de las 40 horas, con linda música, curiosas danzas y saraos que hicieron con mucho donaire y destreza.

⁵⁷ A 5 de junio de 1723, hace pocos días hemos escuchado a los músicos de sola la Reducción de Yapeyú que es la más cercana y que cantaron a varias voces. Había dos triples, cuatro contraltos, dos tenores y dos bajos, acompañados por tres arpas, dos fagotes, dos panderetas, cuatro violines, varios violoncelos y otros instrumentos análogos. Cantaron aquí las vísperas, la misa y las letanías, junto con algunos otros cánticos, de tal suerte, con tanta gracia y arte, que quien no les estuviese mirando creería que eran músicos de alguna de las mejores ciudades de Europa que hubiesen venido a América.

arte, que quem não estivesse olhando para eles acreditaria que eram músicos vindos de algumas das melhores cidades da Europa para a América. (PIÑEYRO, p.33, 2012)

O Pe. Strobel também cita que nas Reduções existem livros para a prática musical que são importados da Alemanha e da Itália, parte destes livros são impressos e outra copiada à mão. Estes materiais auxiliaram para que os guaranis pudessem se profissionalizar e chegar à excelência musical.

Pude observar que esses músicos mantêm a batida e o ritmo ainda mais precisos do que os europeus, e pronunciam os textos em latim com maior correção, apesar da falta de estudo. (PIÑEYRO, p. 34, 2012)

Padre Carlos Cattaneo descreve uma cena musical cotidiana nas Missões e os timbres de cantos e os instrumentos utilizados no período.

No pátio se enfileiravam com partituras e instrumentos; os menores de 12 e 14 anos, que eram sopranos, e outros maiores de 14 a 16 anos, que eram contralto, estavam na frente; outros jovens que cantavam tenor e barítono, formaram outra fileira atrás e, por fim, havia os homens maduros, que tocavam baixo; e de ambos os lados imediatamente os tocadores de harpa, violinos, guitarras e outros instrumentos de corda e sopro; e na chegada, cantamos um lindo "Te Deum Laudamus. (PIÑEYRO, p. 34, 2012).

Fica evidente que a composição polifônica das orquestras missionárias esta alicerçada no estilo Barroco musical, cabe destacar que por exemplo, alguns instrumentos não são típicos do Barroco europeu, como é o caso da Harpa.

Padre Sepp, criou uma para o ensino da música como ele diz em seus diários canônicos.

Estas cítaras ou harpas são uma novidade inventada por mim nestas terras. Compreende duas fileiras de cordas, em que se pode exprimir não só os tons inteiros, como também os semi-tons da escala cromática. Desta maneira há teclas brancas e pretas, como num órgão, adaptáveis a qualquer canto, ou seja, para tocar à vontade em dó maior ou em dó menor. (1972,p.186).

Padre Guillermo Furlong, cataloga e categoriza os instrumentos musicais do período conforme figura número (24 e 25).

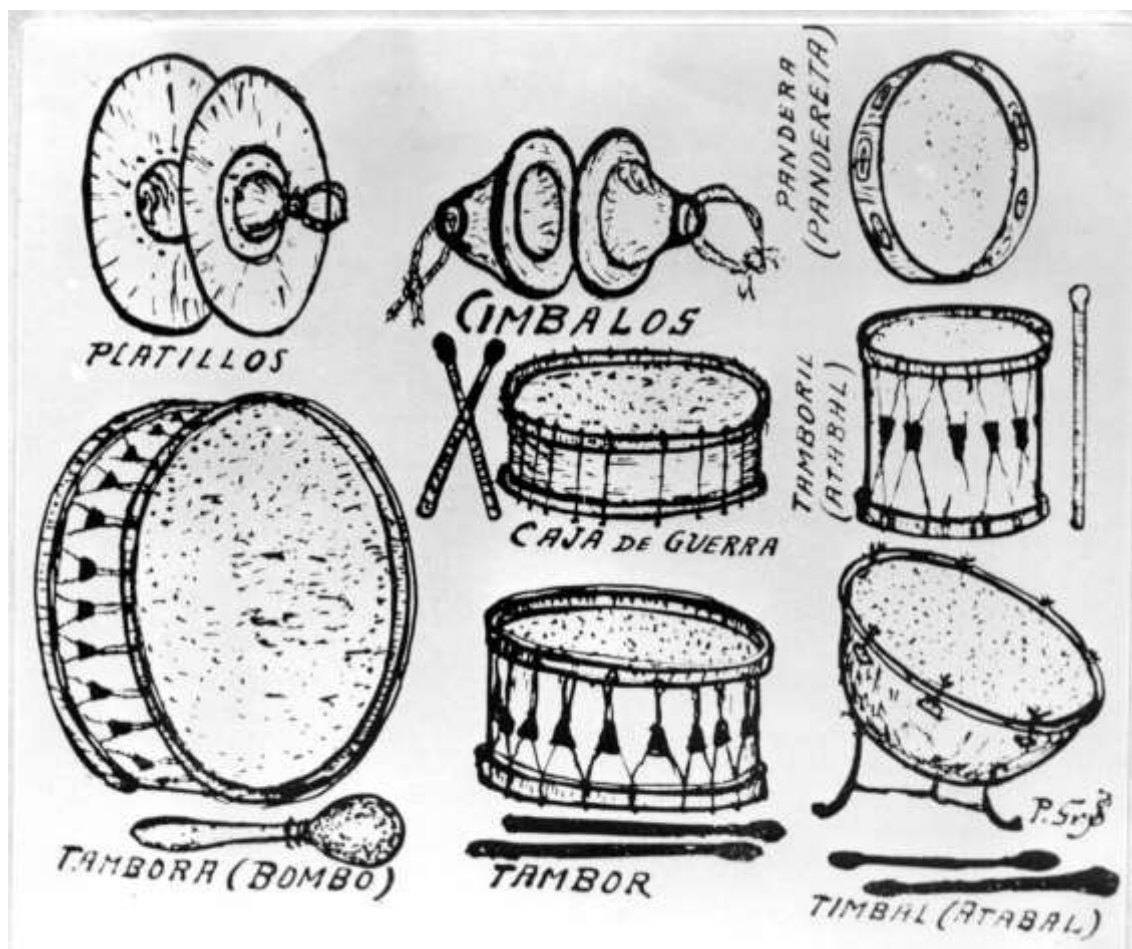
Figura 24: Instrumentos musicais produzidos pelos Guaranis das Missões Jesuíticas, no século XVIII⁵⁸



Figura 25: Instrumentos musicais produzidos pelos Guaranis das Missões Jesuíticas, no século XVIII⁵⁹

⁵⁸ Tau Golin (1998) "A guerra guaranítica: como os exércitos de Portugal e Espanha destruíram os Sete Povos dos jesuítas e índios guaranis no Rio Grande do Sul (1750–1761).

⁵⁹ Tau Golin (1998) "A guerra guaranítica: como os exércitos de Portugal e Espanha destruíram os Sete Povos dos jesuítas e índios guaranis no Rio Grande do Sul (1750–1761).



Na figura (24), Furlong categoriza equivocadamente o "órgão missional" como piano. Por não ser músico, o relaciona devido a semelhança entre ambos instrumentos, contudo existem gigantescas diferenças técnicas e a principal é que o Órgão Misional possui o 'Baixo Contínuo' e o piano não.

O músico gaúcho Jorge Preiss, se deteve a pesquisar as partituras, composição e instrumentos da época, Preiss, relata que existem alguns equívocos pelo qual a categorização sofre de erros anacrônicos e supressão de dados, inclusão deliberada e sem embasamento teórico musical (PREISS,2009).

A técnica musical harmônica do "*Basso Continuo*" não foi deixada de lado nas Reduções, visto que, a mesma é imprescindível no aspecto musical e também simbólico.⁶⁰

Até então o principal fato da música "consistia no caráter do baixo até o órgão, faltando assim o fundamento; para compensar, eles ocasionalmente tocavam fagote ou bajón. (FURLONG,1944, p.77)

⁶⁰ Hasta ese entonces el hecho principal de la música "consistia en carácter de los bajos hasta en el órgano, faltando así el fundamento; para suplirlo, hacían de vez em cuando tocar el fagote o bajón.

Diante da necessidade do uso da técnica Barroca, Pe. Sepp, ainda em Yapeyú, criou um órgão chamado de ‘Organo Missional’. Consistia de pedais feitos com matérias primas disponíveis na região. Os órgãos eram comuns na Europa, e as Missões necessitavam do instrumento para a boa prática musical. Importar e comprar um instrumento semelhante na Europa era oneroso para a época.

Assim sendo, Sepp construiu um instrumento semelhante para o uso musical e aplicação do “Basso Contínuo”. Para tal feito, utilizou estanho para os tubos e também pedais, que lhe faltou, pois, a quantidade do material doada pelo Pe. Francisco era pouca, e para completar a obra utilizou cedro que era abundante na região (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.138-139).

Após a criação de Sepp, ocorreu a implementação do “Organo Missional” em todas as demais reduções na Argentina, no Uruguai, no Paraguai e no Brasil.⁶¹

Todas as cidades têm sua música completa de cerca de trinta músicos ... E os instrumentos são bons; existem órgãos, claves, etc. E efetivamente a existência de órgãos nesses povos desde meados ou finais do século XVII: na Candelária existiam três órgãos, dois grandes e um portátil para procissões; em Itapúa eram dois, um grande e outro pequeno, e assim por diante nas demais cidades. (FURLONG, 1944, p.123)

O interessante desses ‘organitos portáteis’, os pequenos, era a de que um guarani tocava as teclas enquanto o outro dava ar com o fole de mão para fazer soar o instrumento, conforme figura (26).

Figura 26: Instrumentos missioneiros esculpidos na Igreja da Redução de Trinidad - Paraguai⁶²

⁶¹ Todos los pueblos tienen su música completa como de treinta músicos...” Y “ los instrumentos son buenos; hay órganos, claves, etc., Y consta efectivamente la existencia de órganos en dichos pueblos desde mediados o finales del siglo XVII: en Candelaria había tres órganos, dos grandes y uno portátil para las procesiones; en Itapúa había dos, uno grande y otro pequeño, y así en los demás pueblos.

⁶² By Tau Golin e Jacqueline Ahlert.



Em vista da comprovação da utilização da música barroca nos 30 povos, podemos somar as demais fontes ao achado arqueológico de Moxos e Chiquitos na Bolívia em 1972, por Hans Roth, responsável pela restauração das Reduções bolivianas⁶³.

A descoberta consiste de inúmeras peças musicais compostas por Domenico Zípoli, bem como, diversos instrumentos musicais, alguns da fase missioneira, e outros mais recentes, reproduzidos seguindo o modelo missional.

Zípoli, foi o mais importante musicólogo missioneiro, italiano que deixou o posto de mestre de capela na sede da Companhia de Jesus em Roma, para vir à América e fixar-se em Córdoba (AR)⁶⁴, até sua morte e compondo para as Missões centenas de peças.

Os guaranis reduzidos tinham obrigações laborais e catequéticas, contudo havia no espaço missional uma dinâmica social livre. Esta condição possibilitava aos guaranis uma certa liberdade e em determinadas situações manter seu modo de vida e alguns de seus costumes; Cabe levantar perguntas.

⁶³<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/505500-musica-sacra-nas-reducoes-jesuisticas-artigo-de-gianpaolo-romanato> (Acesso:02/05/2021)

⁶⁴Domenico Zípoli chegou em Córdoba em 1716 e faleceu em 1726. Seus restos mortais estão enterrados em Córdoba (AR).

Que dinâmica social era essa?

De que forma seus rituais foram preservados?

Diante disso, citaremos algumas fontes sobre a dinâmica social e cultural fora dos recintos educacionais a partir dos relatos de Pe. Sepp.

A primeira constatação ocorreu no campo material. Ao lermos o relato sobre a arquitetura das casas dos guaranis nas Reduções, nos deparamos que as habitações familiares construídas por eles não possuíam janelas e permaneciam constantemente tomadas por fumaça.

As casas formam ruas largas, como nas cidades europeias, mas são de construção diferentes: São muito baixas, não tem assoalho de madeira, mas os índios moram no chão descoberto. Os muros não são de pedras, mas de terra, que é socada. Os telhados são cobertos de palhas, com exceção de alguns poucos, que, faz pouco tempo, cobrimos de telhas queimadas. A casa não tem janelas nem chaminés, está o dia todo cheio de fumaça e por isso todas pretas. (SEPP,1972, p.69)

Estas vivendas familiares indicam que todas as casas construídas por eles no espaço missional eram *Opys*. Tal construção simples corrobora a tese da liberdade missional, contudo, pode ser a prova concreta da preservação da religiosidade.

Se os guaranis reduzidos construíam catedrais com telhas de barro, muros de pedra e construções coletivas com aberturas e divisões internas, não poderiam ter aplicado a mesma técnica em suas vivendas? **Nos parece que as *Opys* acordavam enquanto os padres dormiam.**

Mais à frente, Sepp descreve um desabafo, a dor perante o possível abandono dos guaranis à uma terra incerta.

Além disso, não pouco perigo havia que os índios, em outro tempo afeiçoados e submissos, regredissem e, tornando-se pouco a pouco indispostos comigo e desencabeçados, me negassem a obediência e o amor filial que até então me votavam. E, para tocar na chaga viva, não se magoariam, não se impacientariam, não se enfureceriam eles de ter que abandonar, de uma hora para outra, tantos campos já regados por seu suor, lavrados com o trabalho de suas mãos, campos que já estavam por verdejar e prometiam fruto centuplicado? Abandoná-los-iam para procurar uma terra incerta e estranha? (1972,p.155)

Fica evidente que Padre Sepp não entende o comportamento guarani de abandoná-lo e ir em busca de uma terra estranha. Contudo, que terra é essa? Ao que indica, o *Mito da Terra Sem Males*, todavia alimentava o sonho guarani mesmo após a catequese cristã.

Tal desabafo é um indicativo de que os guaranis não abandonaram por completo sua cosmovisão cultural e mitologia em obediência à palavra de Deus e as Reduções foram um espaço de enculturação pelo qual mantiveram às escuras sua ritualidade.

Em conformidade a isso, Vherá Poty, fala que para seus antepassados, avô e bisavô, as Reduções não mudaram a maneira de ser do Guarani, pelo contrário, para eles, os aldeamentos cristãos foram uma forma de garantir a sobrevivência da família e principalmente o fortalecimento de sua espiritualidade ancestral, pois, ao contrário talvez não teriam sobrevivido pela escravidão, pelo extermínio e pela aculturação dos *Juruás*.

E não somente isso, para os guaranis as Missões eram consideradas o ***Yvy Mbyte***, o **centro do Universo**.

Então, para fazer desse espaço um território sagrado, que nós Guarani chama de *Yvy Mbyte*, o centro do universo Guarani é exatamente onde foi construído essas Missões. (Popygua,2020, S/N)



13. A MÚSICA PÓS REDUÇÕES JESUÍTICAS.

A partir da metade do século XVIII, ocorre uma grande mudança na ocupação territorial onde reinavam os 30 povos jesuíticos. Uma alteração que impacta profundamente a vida dos Padres Jesuítas e principalmente dos indígenas.

A mais importante delas ocorreu em 1750, quando da assinatura do Tratado de Madri, que estabeleceu um acordo de troca de territórios entre as coroas. Tratado que definiu uma linha imaginária de demarcação entre o território colonial espanhol e português na América do Sul.

Em 1753, os Impérios Ibéricos invadem as reduções com seus exércitos de mercenários bandeirantes portugueses e espanhóis iniciando a Guerra Guaranítica⁶⁵.

Ação que exterminou grande parte da população indígena. Com covarde intervenção, destruindo e queimando casas bem como plantações e Igrejas. Os sobreviventes foram buscar refúgio do outro lado do Rio Uruguai, nas reduções da Argentina e em outros locais.

Na sequência, cerca de dez anos, o império espanhol através do Rei Carlos III, publica a *Pragmática Sanción de 02 de abril 1767* que tem como objetivo expulsão de todos os Jesuítas em território de domínio espanhol, e em 1773, com a *Dominus ac Redemptor*⁶⁶ a Igreja dissolve a Companhia de Jesus, e as Reduções da Argentina recebem outras congregações religiosas que não tinham as mesmas práticas de ensinamento dos Jesuítas, fragilizando a organização missional.

Tal situação favoreceu a ação dos bandeirantes portugueses, conquistadores espanhóis que começaram a invadir sistematicamente por conta do gado e das grandes extensões de terras.

As duas constatações fazem com que os guaranis fiquem sem proteção e acabem fugindo dos aldeamentos cristãos. E entre 1776 a 1810, durante as guerras de independências hispânicas finda-se por completo a experiência missioneira.

O fim das Reduções, não foi o fim dos conhecimentos musicais e laborais ensinados pelos padres em sua jornada junto aos guaranis, muito menos, o fim da tradição musical dos povos originários. Ao contrário disso, os que sobreviveram da Guerra Guaranítica ao massacre ocorrido nos Sete Povos no Rio Grande do Sul, bem como, os sobreviventes guaranis do lado Argentino continuaram a utilizar tais conhecimentos.

Boa parte dos sobreviventes e descendentes missioneiros espalharam-se pela Província de Corrientes (AR), ocupando os 'Esteros del Iberá'⁶⁷ no Litoral Argentino,

⁶⁵ A **Guerra Guaranítica** (1753-1756) foi o conflito armado envolvendo as tribos Guaraní das missões jesuíticas contra as tropas espanholas e portuguesas, como consequência do Tratado de Madrid (1750) que definiu uma linha de demarcação entre o território colonial espanhol e português na América do Sul.

⁶⁶ **Dominus ac Redemptor** Texto apostólico promulgado no dia 21 de julho de 1773 pelo Papa Clemente XIV, pelo qual extinguiu a companhia de Jesus por completo.

⁶⁷ **Esteros del Iberá** (junção do espanhol, *esteros* com o guarani *ý berá*, "água brilhante") é uma mistura de pântanos, lagos, lamaçais e cursos d'água do centro e centro-norte da Argentina, na província de Corrientes. Os *Esteros* formam o segundo maior complexo de zonas úmidas do mundo, só não sendo maior que o Pantanal, no Brasil. São áreas de origem pluvial, com uma área entre 15.000 e 20.000 km².

assentando-se em aldeamentos comunitários, trabalhando como peões ou com práticas agrícolas. Outros tantos emigraram para os centros urbanos para trabalharem em comércios ou então como carpinteiros, artesãos e luthiers.

D'orbigny em 1827, menos de 70 anos depois do fim das Reduções, confirma em seus relatos que nos Esteros del Iberá, viviam guaranis. Descreve a simplicidade das casas no qual o espaço se configura uma espécie de "híbrido arquitetônico", entre aldeamento e construção europeia.⁶⁸

Este Pueblo está agradavelmente localizado no meio de muitas lagoas e ao lado da maior delas, cheia de águas límpidas. É constituída por cerca de trinta casas baixas, cobertas com tronco de palmeira talhados em formato de telhas, e uma igreja muito simples, em perfeita consonância com o restante. Os habitantes são, em sua maioria, índios guaranis, dos quais poucos entendem espanhol, mesmo tendo professor escolar. Só o guarani é falado. Até o padre prega nesta língua. (1945,p.136)

A presença dos antigos reduzidos na região do Litoral Argentino era tamanha a ponto de influenciar os costumes dos europeus que ali se assentaram. O naturalista francês D'orbigny encontrou-se com um conterrâneo que vivia na região e o viajante se surpreende com as características simples da casa e que o morador não lembra da língua mãe, tampouco fala bem espanhol. Uma clara influência da forma de vida simples e natural do guarani e de sua cultura. Assim descreve a fonte:

Era um homem de quase cinquenta anos que na região já não era visto como um estrangeiro. Morava no mesmo campo havia 27 anos e falava tão bem em guarani que era difícil distingui-lo dos índios; O espanhol era muito menos familiar para ele. Fiz algumas perguntas em francês. Ele não soube me responder e misturou com palavras em guarani ou espanhol. Parei de questioná-lo em sua língua materna, porque ele entendia menos do que quando falava em espanhol. Ele morava em uma pequena fazenda coberta de palmeiras, esquecida pelo mundo inteiro para se dedicar apenas à agricultura, a fim de sustentar uma grande família semi-indígena. (1945,p.263)

⁶⁸ Este pueblo está agradablemente ubicado en medio de muchas lagunitas y junto a la mayor, llena de agua clara. Consta de una treintena de casas bajas, techadas con troncos de palmera cortados en forma de tejas, y de una iglesia muy sencilla, perfectamente acorde con el resto. Los habitantes son, en su mayor parte, indios guaraníes, de los que pocos comprenden el castellano, aunque tengan un maestro de escuela. Sólo se habla guaraní. Incluso el cura predica en este idioma.

O pesquisador, Enrique A. Piñeyro, documenta nomes e funções de diversos guaranis missioneiros que migraram para grandes centros urbanos como Buenos Aires na Argentina, a fim de, trabalharem como luthiers ou então exercendo a profissão de músicos.⁶⁹

Félix "El Violinista", que sustentava sua família ensinando música, melhor que muitos "espanhóis" em Buenos Aires. **Miguel Carué**, notável violinista que se apresentou em Buenos Aires como solista por volta de 1776. **Paica ("O Índio Paica")**, um aborígene guarani missioneiro, "... que faz todos os tipos de instrumentos musicais e os executa com admirável habilidade. Foi discípulo do Padre Sepp, em Yapeyú, por volta do ano 1710/40 ". **Ignácio Azurica**, músico indígena, foi trazido a Buenos Aires pelo padre Juan Bautista Goibaru, professor da cantúria do Seminário Conciliar. Em 6 de dezembro de 1787, o vice-rei, Marqués de Loreto, pediu informações para conceder a licença ao Índio Ignácio Azurica, músico de profissão, residente em Yapeyú, para se mudar para Buenos Aires, com o propósito de se apresentar na Catedral no exercício da sua profissão. (2012, p.36)

Raúl Labougle também menciona sobre os músicos missioneiros que se instalaram em Buenos Aires, no seu livro "*Litígios de Antaño*".

Ignácio Azurica era um cacique que gostava muito de música. **Nicolás Yapuguay** foi um notável chefe, escritor e músico, discípulo amado dos padres jesuítas. **Cristóbal Pirioby** em 1784 chegou a Buenos Aires, das Missões, o músico guarani **José Antonio Ortiz**, de San Carlos, ele nasceu em 1764 e morreu em Buenos Aires em 1794, seu nome verdadeiro era **Cristóbal Pirioby**, mas quando chegou à 'cidade grande' mudou seu nome e sobrenome, assinando desde então **José Antonio Ortiz**. (1941,p.103)

Paica ("O Índio Paica"), parecer ser o mesmo que o Pe. Antonio Sepp descreve em seu diário, com o nome de Inácio Paica, que residia na Redução de São Miguel Arcanjo (RS).

É quase incrível o que vou contar agora: Aqui em São Miguel vive um bugre de nome Inácio Paica. É músico distinto, sabe fabricar cornetas e tocá-las, sabe fazer clarins ou trombetas de guerra; além disso é ferreiro

⁶⁹ **Félix "El Violinista"**, que se mantenía con su familia enseñando música, "... mejor que muchos españoles" en Buenos Aires. **Miguel Carué**, notable violinista que actúa en Buenos Aires como solista hacia 1776. **Paica ("El indio Paica")**, aborigen guaraní, procedente de las Misiones, "...que hace toda clase de instrumentos musicales y los ejecuta con admirable destreza. Fue discípulo del Padre Sepp, en Yapeyú, hacia el año 1710/40". **Ignácio Azurica**, músico aborigen. Fue llamado a Buenos Aires por el presbítero Juan Bautista Goibaru, maestro de canturía del Seminario Conciliar. Con fecha 6 de diciembre de 1787 el virrey, Marqués de Loreto, pide informes para que se conceda licencia al "...indio Ignácio Azurica, músico de profesión, residente en Yapeyú, para trasladarse a Buenos Aires, con el fin de actuar en la Catedral en el ejercicio de su profesión (...)que Ignácio Azurica era un cacique muy aficionado a la música. Nicolás Yapuguay fue un notable cacique, escritor y músico, discípulo de los Padres Jesuitas. Cristóbal Pirioby "En 1784 llega a Buenos Aires, procedente de las Misiones, el músico guaraní José Antonio Ortiz, de San Carlos. Había nacido en 1764 y murió en Buenos Aires en 1794. Su verdadero nombre era Cristóbal Pirioby, pero al llegar a la 'gran ciudad' cambió su nombre y apellido, firmando desde entonces José Antonio Ortiz. "

consumado, cunhador de moedas, pulidor de objetos de metal, funileiro e fundidor de bacias, caldeirões, tachos e marmitas. (SEPP,1972, p.184)

Alcides Dessalines D'orbigny, viaja à América do Sul, passando pelo Rio de Janeiro (BR) e Uruguai (Montevideu) e se estabelece na Argentina por um ano. Em sua estadia escreve o livro "VIAJE A LA AMERICA MERIDIONAL" detalhando a vida comunitária das comunidades argentinas a partir das expressões culturais.

Boa parte do seu itinerário foi realizado na província de Corrientes (AR), fronteira com o Rio Grande do Sul (BR), entre os anos 1827 e 1828. A primeira observação que chama a atenção do naturalista, em Corrientes, foi em relação ao gosto pela música e a qualidade que tocam e constroem instrumentos musicais.

A primeira constatação foi referente aos peões dos Iberá que eram pessoas simples, contudo a música fazia parte do dia a dia.⁷⁰ "Todas as tardes, assim que terminam o trabalho, vão para as suas casas ou de amigos ou vizinhos, seja para tocar violão, seja para dançar o Cielito" (D'ORBIGNY,1945, p.130).

No intuito de conhecer o Nordeste Argentino, o naturalista segue para Itati (AR) que foi uma antiga Redução Jesuítica. Ele descreve como era a vida cultural e de como a música fazia parte dos costumes. A antiga redução imprimiu seu legado musical, possibilitando que a cidade tivesse uma banda municipal.⁷¹

No dia 28 de setembro, por ocasião da festa de São Francisco, dedicada a um antigo morador da cidade, amigo dos índios, a banda municipal de música teve que ir a sua casa, e como o concerto fazia parte dos costumes locais, eu queria testemunhar, para apreciar esse tipo de encontro. (D'ORBIGNY,1945, p.210)

Depois de Itati, ele segue para a Laguna Iberá, na cidade de Caa Caty (AR) e impressiona-se com a qualidade musical dos guaranis argentinos e dos instrumentos musicais fabricados e tocados por eles. Relata a seriedade na qual faziam música e do respeito ao sagrado típico das sociedades tribais.⁷²

⁷⁰ Todas las tardes, apenas terminado su trabajo, se van a sus casas o a las de sus amigos o vecinos, sea a pulsar la guitarra, sea a bailar el cielito.

⁷¹ En 28 de septiembre, en ocasión de la fiesta de San Francisco, dedicada a un viejo habitante del pueblo, amigo de los indios, la banda municipal de música debía ir a su casa, y como el concierto formaba parte de los usos locales quise presenciarlo para apreciar esa clase de reuniones.

⁷² Una noche, mientras estaba en casa del comandante, se presentó la banda del lugar, que escuché con verdadero placer, debido a su originalidad. La componían indios guaraníes. Uno tocaba en un violín de su propia factura; otro pulsaba un arpa hecha con un tronco ahuecado, sobre el cual se había adaptado un tablero de armonio y cuerdas de fabricación local, otro tocaba la guitarra. Los tres hijos del arpista se encargaban de los instrumentos secundarios, munido uno de un tamboril, otro de una gran caja y el tercero de un triángulo; pero lo que más me impresionó fue un indio ciego que se había hecho, con una caña, un flautín cuyos sonidos evocaban los de la flauta y con el cual,

Uma noite enquanto eu estava na casa do comandante apareceu a banda local, que ouvi com muito prazer, pela originalidade. Era formado por índios Guaranis. Um tocou um violino de sua própria fabricação; outro tocava harpa feita de tronco oco, sobre a qual havia uma tábua de harmônico e cordas de fabricação local, outro tocava violão. Os três filhos do harpista cuidavam dos instrumentos secundários, um equipado com pandeiro, outro com grande caixa e o terceiro com triângulo; mas o que mais me impressionou foi um índio cego que fez para si um flautim com uma taquara. Cujos sons assemelhavam-se a de uma flauta e com os quais, medindo a intensidade da respiração, executava duas oitavas com precisão. Essa equipe de músicos constituía a orquestra de dança, de guerra e de igreja de Caa caty, cada um orgulhoso de seu talento como se tivesse sido maestro da orquestra papal, e manteve em todos os momentos uma gravidade imperturbável, característica geral compartilhada por as demais nações americanas, cujos indivíduos sempre levam muito a sério o que fazem. Esses virtuosos nos tocaram ares nacionais com grande precisão e eles dificilmente poderiam me explicar como homens sem instrução musical, e contando com instrumentos tão imperfeitos, podiam tocar melodias e se fazer ouvir com prazer. (D'ORBIGNY,1945, p.243)

Na mesma noite ele relata outra cena musical, lhe chama a atenção uma melodia pela qual ele considera algo ancestral e guarani.⁷³

Um dos instrumentos soava em uma terça do outro. Ele executou as duas partes ao mesmo tempo de puro ar guarani. Gostei muito da simplicidade daquela melodia, em sua tristeza tão característica da maioria dos ares americanos. (D'ORBIGNY,1945, p.244)

Os ensinamentos dos Jesuítas foram tão efetivos que a paisagem urbana de San Miguel de Corrientes (AR), possui laranjeiras e pessegueiros, frutas que eram cultivadas nas Reduções.⁷⁴

Cada casa tem seu próprio jardim, plantado com pessegueiros e laranjeiras, seguindo o antigo costume missioneiro. Os índios ainda conservam em certa medida os costumes que os jesuítas estabeleceram. (D'ORBIGNY,1945, p.262)

mediendo la intensidad del soplo, ejecutaba dos octavas de notas justas. Este equipo de músicos constituía la orquesta de baile, guerra e iglesia de Caacaty, cada cual estaba tan orgulloso de su talento como si hubiera sido director de la orquesta papal, y mantenía todo el tiempo una gravedad imperturbable, característica general por lo demás de las naciones americanas, cuyos individuos siempre ponen gran seriedad en lo que hacen. Estos virtuosos nos tocaron unos aires nacionales con mucha precisión y apenas podía explicarme cómo hombres carentes de instrucción musical, y contando con instrumentos tan imperfectos, podían ejecutar melodías y hacerse escuchar con agrado.

⁷³ Uno de los instrumentos sonaba a una tercera parte del otro. Ejecutó las dos partes a la vez de un aire guaraní puro. Me gustó muchísimo la sencillez de esa melodía, en su tristeza tan distintiva de la mayor parte de los aires americanos.

⁷⁴ Cada casa posee su jardín, plantado con durazneros y naranjos, siguiendo la vieja costumbre misionera. Los indios aún observan hasta cierto punto las costumbres que implantaron los jesuitas;

Cabe pensar:

Que melodia provocou a emoção do viajante francês?
Que música poderia ser em 1827?
Será que já estamos tendo indícios da formação do Chamamé?

Obviamente que a especulação de nada serve para a ciência histórica, contudo auxiliam para criar novas perguntas e consequentemente a busca de respostas.

Se coisas simples como plantação de pêssegos e laranjais são mantidas como costume, imaginem o ensinamento musical, já que a música sempre possuiu papel determinante na vida do guarani.

Tal determinação musical assombra o viajante, quando ao se deparar com povo missioneiro correntino e a sua aptidão para quase nada a não ser tocar violão e cantar, ele em sua visão eurocêntrica descreve:⁷⁵

Eles mal sabem escrever sua língua de forma legível e não será surpresa saber que a língua indígena é preservada, até hoje, dentro das famílias e que muitas pessoas na cidade falam espanhol com dificuldade. Seu único talento é tocar violão e cantar. (D'ORBIGNY, 1945, p.363)

Segue relatando.⁷⁶

[...]Quase todos os homens são músicos, tocam violão e cantam canções tristes ou romances, mas também canções alegres, mas o que às vezes me surpreende é a facilidade com que compõem versos. (1945, p.363)

As evidências sobre o legado musical missioneiro é um fato que atravessa o dia a dia e também os costumes dos descendentes jesuíticos. Não podemos desconsiderar esse patrimônio imaterial, pois, sua presença se solidificou na memória coletiva atravessando o véu do tempo forjando a identidade de uma macrorregião.

A memória desse processo foi reconstruída no trajeto do tempo pela memória individual e coletiva. O Chamamé surge, em nossa tese, a partir da reconstrução do passado

⁷⁵ Estos apenas saben escribir su idioma de manera legible y no asombrará saber que la lengua indígena se conserva, hasta hoy, en el seno de las familias y que muchas personas de la ciudad hablan con dificultad el español. Su único talento es puntear la guitarra y cantar.

⁷⁶ Casi todos los hombres son músicos, puntean la guitarra y cantan tristes o romanzas, así como canciones alegres, pero lo que me ha sorprendido algunas veces es la facilidad con que componen versos.

pelo próprio correntino que o atualiza e contextualiza, tornando-o parte da sua própria história como também da sua identidade.

Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui.” (LE GOFF, 2003, p.420-421)

14. CHAMAMÉ – RESULTADO DO PROCESSO HISTÓRICO E DA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL.

Tendo como base três pesquisas sobre o Chamamé, damos início ao desenvolvimento de nosso aporte.

Uma das primeiras bibliografias a tratar a presença do guarani e da contribuição Jesuítica nas bases que forjam o Chamamé é a do Padre Paí Julián Zini, Cáceres e Avellanal com o livro *“Camino al Chamamé”*. Os teóricos abordam a dança chamamecera, sua evolução e figuração a partir da herança missional.⁷⁷ “Nesta dança há elementos do passado missionário e, como em outras danças, aparecem os rostos de diferentes culturas; o europeu e o guarani”. (1994, p.98)

A segunda pesquisa é a do historiador Enrique Piñeyro, com o E-book *“El chamamé: música tradicional de Corrientes: génesis, desarrollo y evolución”*. Livro que aprofunda os aspectos musicológicos do gênero através de fontes pós Reduções Jesuíticas com uma documentação precisa sobre o ritmo, conforme:⁷⁸

O uso precoce do "baixo contínuo", depois da vihuela, da rabel, do alaúde, do violino, do violoncelo, do órgão portátil, das flautas, cornamuças e cravo, entre outros instrumentos musicais da época, indica uma evolução instrumental paralelo ao feito pela música "barroca" europeia. Esse sentimento "barroco" está impregnado na obra musical dos intérpretes guaranis e em seus descendentes, será possível observar como é assimilado à forma de tocar instrumentos, canto e conjuntos instrumentais utilizados posteriormente na música popular mestiça e do crioulo. (2012, p.38)

⁷⁷ En esta danza están elementos del pasado misional y, como en otras danzas, aparecen en ella los rostros de dos culturas; la europea y la Guaraní.

⁷⁸ El empleo temprano del “bajo continuo”, luego de la vihuela, el rabel, el laúd, el violín, el violoncelo, el órgano portátil, las flautas, cornamusas y el clave, entre otros instrumentos musicales de la época, señalan una evolución instrumental paralela a la efectuada por la música “Barroca” europea. Este sentimiento “barroco” queda impregnado en el quehacer musical de los intérpretes guaraníes y, en sus descendientes, se podrá observar de qué manera se asimila a la manera de ejecutar instrumentos, al canto y a los ensambles instrumentales utilizados posteriormente en la música popular del mestizo y del Criollo.

A terceira tese é a do músico Pocho Roch, de Itati (AR), que através da etimologia da língua guarani revela o simbólico do Chamamé ao navegar no campo do imaginário fazendo uma relação interpretativa do nome CHAMAMÉ e o associando a gramática e a música com os guaranis.⁷⁹

Assim, nosso gênero musical mais antigo em Corrientes, como todos os bens culturais do homem, teve sua origem e seus tempos, com diferentes influências, instrumentos e circunstâncias, mas sempre manteve, acho que principalmente devido ao seu caráter religioso tradicional ancestral, seu nome autenticamente guarani de "Chamamé" (ROCH,2005)

Essas pesquisas forneceram inúmeros indicativos sobre a presença cultural do guarani e da influência da música Barroca no Chamamé, contudo as pesquisas carecem de informações referente à técnica musical, bem como, a ritualidade dos guaranis e o simbólico da música Barroca. Portanto, apesar dos conteúdos riquíssimos, inquietações e indagações continuam a surgir.

Queremos dar continuidade a essa linha investigativa, porém acrescentando e aclarando sobre a estrutura musical, identificando em que exatamente estão presentes ambos sedimentos que atuam na estrutura do gênero. Também, abordar o valor simbólico e transcendental do Chamamé e como e quais elementos auxiliaram na construção da identidade chamamecera.

No aspecto ideológico identificar quais procedimentos foram adotados, e esquecidos na memória histórica no intuito de deslegitimar através dos discursos nacionalistas a contribuição dos povos autóctones e povos missioneiros na Argentina e Rio Grande do Sul.

A pesquisa feita junto campo cosmológico e simbólico dessas culturas nos motivou a perguntar:

Por que o Chamamé é considerado um rito sagrado?

Por que dançamos Chamamé em círculo e anti-horário?

Por que existe a necessidade de darmos sapucays?

Qual o sentido simbólico e físico do sapateio chamamecero?

⁷⁹ Así, nuestro género musical correntino más antiguo, como todos los bienes culturales del hombre, tuvo su origen y sus tiempos, con influencias, instrumentos y circunstancias distintas, pero mantuvo siempre, creo que fundamentalmente debido a su ancestral carácter tradicional religioso, su nombre auténticamente guaraní de "Chamamé"

No que o acordeón nos remete? Mesmo sendo um instrumento tipicamente europeu?

Por que a eleição do tempo rítmico, binário composto 6/8 no Chamamé?

Onde identificamos a música guarani e a música Barroca neste gênero?



Para tanto, traçamos um comparativo entre ambas contribuições culturais identificando e problematizando o legado.

Começamos pela palavra Chamamé na qual originou inúmeros debates sobre seu significado e origem. O consenso acadêmico e dos pesquisadores como Piñeyro, Pe. Julián Zini e Pocho Roch é que a raiz da palavra é guarani. Contudo, ainda não existe um consenso quanto ao significado etimológico.

Neste trabalho, não iremos nos debruçar sobre seu significado etimológico, visto que, é um assunto já abordado e que possui inúmeras lacunas gramaticais. Entretanto trataremos da palavra CHAMAMÉ no aspecto ideológico, trazer à luz, outra perspectiva de análise que está relacionado com o esquecimento histórico em torno dela. Para tanto, compartilharemos uma breve cronologia das diferentes formas e nomes dado ao Chamamé ao longo do tempo.

Existem registros que datam do séc. XIX levantados por Pérez Bugallo onde a palavra Chamamé é documentada pela primeira vez em um grande jornal de circulação em Buenos Aires (AR).

Assim demonstrou Olga Fernandez Latour ao exumar um curioso documento: N°4 do periódico “Las Cuatro Cosas”, editado em Buenos Aires em 17 de fevereiro de 1821. Nesse texto aparece um comentário mordaz contra o Padre Francisco de Paula Castañeda franciscano, patriota, federal e periodista polemico como poucos no qual se remete o sacerdote bailando um chamamé encima da cabeça de algum. (BUGALLO,1992, p.76)

A primeira documentação sobre a palavra Chamamé, como bem vimos, é de 1821, observa-se que em 71 anos após o término das Reduções na Argentina, a palavra Chamamé é documentada como uma dança.

Piñeyro, em sua publicação “*El chamamé: música tradicional de Corrientes: génesis, desarrollo y evolución*”, realiza uma pesquisa minuciosa sobre as diversas nomenclaturas que foram dadas ao Chamamé no decorrer dos anos 1800 até os anos 1970. O autor percorre uma vasta gama

de fontes para coletar tamanha denominação, indo desde as fontes orais (Litoral Argentino), registros fonográficos, partituras até músicas editadas em grandes gravadoras.

Apresentamos alguns desses nomes de maneira cronológica:

Ano⁸⁰	Nomenclatura	Música/Autor/Selo discográfico /Jornal⁸¹
<i>1800/70</i>	Compuesto, Compuesto Guarani ou Compuesto Correntino	Música: Triste da Província de Corrientes. Autor: Francisco A. Hargreaves
<i>1821</i>	Chamamé (dança)	Artigo publicado por Pedro Feliciano Sáenz de Cavia com o título “Las Cuatro Cosas” publicado com o nº 4 no sábado, 17 de fevereiro de 1821. Esta referência foi publicada no jornal "La Nación" em 6 de maio de 1979 por Olga Fernández Latour de Botas em um artigo intitulado "Origem do Chamamé".
<i>1820/30</i>	Aires Correntinos	Registro: Alcides D’Orbigny. Melodias que ele escutou em suas viagens por Corrientes (AR).
<i>1850</i>	Aires de La Tierra	Registro: Hermanos Robertson.
<i>1860/90⁸²</i>	Ramadita, Enramada, Ramada, Ramada Guípe, Ramada Vî ou Ramada Guî.	Antigas melodias de Corrientes para identificar o Chamamé.
<i>1923/6</i>	Canción Típica Correntina	Denominação com a qual é publicada a primeira versão cantada

⁸⁰ Ler: El chamamé: música tradicional de Corrientes: génesis, desarrollo y evolución de Piñeyro que registra detalhadamente sobre a nomenclatura e as suas variantes. Leitura recomendada: Páginas – 70 até 114.

⁸¹ Acessar o site “ Fundación Memoria del Chamamé” nesta página encontra diversos registros discográficos das quais podem verificar as fontes: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/>

⁸² Fontes orais registradas por Piñeyro em 1960 de pessoas de cerca de 90 anos residentes em Corrientes (AR).

		de “EL CARAÚ”, gravada aproximadamente 1923/26, pela dupla RUIZ - ACUÑA (René Ruíz e Alberto Hilarión Acuña) no selo “DISCO NACIONAL ODEON”, com o número 10.339, Lado "A". Gravado pelos violonistas "Gómez e Daviz". No lado "B" cantam "SERRANA DAME TU AMOR", uma melodia de Alfredo Gobbi.
1930	Canción Guaraní	Antigas melodias paraguaiás gravadas na década de 1930, não identificavam a música folclórica Correntina até o aparecimento de sua versão "Canción Correntina" e "Canción Typica Correntina" já consignada no item anterior como "Canción Guaraní" encontramos o tema de Odín Fleitas e Eliseo Corrales "EL TAMBOR GUARANI" publicado na década de 1940. Outros exemplos são "DEL CARMEN" de Manuel Gómez, e "CANCIÓN DEL ALMA" de Dorita Norby e Diosnel Martínez.
1920/30	Tonada Correntina	A dupla "MAGALDI - NODA" (Agustín Magaldi e Pedro Noda) grava consecutivamente "LA CORRENTINA" em 1929, "EL TIPOY" em 1931, “CHE CUÑATAP” em 1933 e “LAMENTO GUARANI” em 1934. A canção “LA

		CORRENTINA” é uma composição de Alfredo Gobbi (Pai) e foi gravada nos discos “Brunswick” nº 1.627 em 1929. A composição “CHE CUÑATAI” é uma criação de Nicolás Trimani e Magaldi e Noda que aparece em sua partitura como “Tonada Correntina”
1930	Motivo Popular Correntino, Motivo Campiriño, Polka, Motivo Popular, Tema Popular Correntino e Chamamé Motivo Popular.	Motivo Popular é usado em numerosas gravações de discos dos anos 30 aos 40 por vários conjuntos de música folk. Estas denominações recebem alguns Chamamé recolhidos na zona rural de Corrientes, tais como "LA CAU", "LA LLORONA", "FIERRO PUNTA", "EL CARAU".
11 de fevereiro de 1931	Chamamé Correntino/Chamamé (Música)	Música: CORRIENTES POTY Interprete: Samuel Aguayo. Gravadora: “DISCOS VICTOR” (R. C. A. VICTOR ARGENTINA S.A., Buenos Aires) Nº 37.241, Lado “B”. Autores: Diego Novillo Quiroga y Francisco Pracánico. O registro histórico/gravação do primeiro Chamamé denominado como o conhecemos.
1920/40	Purajhey Correntino, Purajhey Campiriño, Purajhey Cangui ou Purajhey	É um termo guarani amplamente usado entre 1920/40 em Buenos Aires para nomear canções paraguaias e Correntinas. “LA CANCIÓN DEL YERBATERO”,

		“LA EMPEDRADEÑA”, “ROSARINA”, “LA PACENITA” são “Purajhey” de Emilio Chamorro. “LEJOS DE TI”, canção de Isaco Abitbol, Luís Acosta e Emilio Chamorro com a mesma designação. “DESPEDIDA” de Tránsito Cocomarola e Luís Acosta aparece como “Purajhey” em sua edição. Então “ANI CHE TENTA ”de Emilio Chamorro e Luís Acosta já é conhecido como “Purajhey campiriño”. Com o mesmo nome é conhecido “CAMBA SA VERA” de Emilio Chamorro.
1940	Motivo Campiriño ou Canción Campiriña, Canción Correntina, Canción, Canción Campera, Canción ou Típica Correntina.	Numerosos intérpretes e compositores nomeiam seus temas. Exemplos disso são: “MI MERCEDEÑA”, “GOYA”, ambos de Luís Acosta e Emilio Chamorro. “TARAGÜI RAPE ”e “CUANDO ERAS MIA ”, ambas canções do Constante Aguer e Emilio Chamorro. “FLOR SILVESTRE” de Tarragó Ros e Emilio Chamorro. “EL PRISIONERO” de Tarragó Ros e Adolfo Vargas. “LEJOS DE CURUZU” por Eliseo Corrales e Edgar E. Estigarribia. “DULCE CORRENTINITA” por Pedro

		Dario Altamirano e Mauricio Valenzuela.
1940	Polka Canción, Polka Patriótica, Polka Correntina, Polka Cuartelera, Polka Campiriña, Polka Campera ou Polquita Correntina	Disputa para associar o Chamamé com a Polka Paraguaia e afastar a nomenclatura guarani. Iniciasse o debate sobre a construção da identidade nacional. Ex: "POLKA CANCION". A famosa "AH! MI CORRIENTES PORÁ "de Lito Bayardo e Eladio Martínez. "POLKA PATRIOTICA". A música "SARGENTO JUAN B. CABRAL "de Constante J. Aguer. "BATALLON GOYA "de Luís Acosta e "ARACAEMO "de Luís Acosta e Emilio Chamorro. "POLKA PATRIÓTICA CORRENTINA". A canção "CORRIENTES" de Luís Acosta e Emilio Chamorro. "BERON DE ASTRADA", de Emilio Chamorro. POLKA CORRENTINA ". A música de Cocomarola e Emilio Chamorro, intitulada "AVA PURAJHEY".
1940/50	Polka Candombe, Polka Candombe Correntina, Campera, Campiriña, Campera Correntina, Pregon Correntino, Plegaria Correntina, Balada Correntina, Leyenda Correntina, Serenata Correntina, Leyenda Popular Correntina	Polka Candombe, Polka Candombe Correntina: Essas são denominações que Sosa Cordero usa para identificar as versões musicalizadas que já existiam no interior da província de Corrientes como "Motivos Populares", as quais são compiladas pelo autor e que

		traduz ao ritmo de Chamamé cantando e dançando com influência da cultura afro.
1960	Canción Litoraleña	Música: "RIO DE LOS PÁJAROS". Autor: Aníbal Sampayo
1960/70	Canción Del Litoral e Litoraleña	Música: "ACUARELA DEL RIO" Autor: Abel Montes.

Ao analisarmos os registros musicais disponíveis, observamos que as músicas tendo nomenclatura distinta a palavra CHAMAMÉ são na realidade CHAMAMÉS como conhecemos e com a sua característica rítmica de 6/8 (Binário composto) e tonais.

A palavra “CHAMAMÉ” diferentemente de outros tantos nomes de gêneros musicais, continua sendo debatida no meio acadêmico e popular. São recorrentes as discussões acaloradas em torno do tema em rodas de amigos. Seguidamente aparecem críticas jornalísticas, ou então novas interpretações e conceitos. Enfim, a origem da palavra é motivo de troca de idéias.

Mas porque tanto debate?

Porque a palavra CHAMAMÉ é de origem indígena, portanto, passou pelo processo do esquecimento social travado pelas disputas ideológicas.

Cabe aqui nos debruçarmos um pouco sobre as questões da construção das identidades nacionais. A identidade nacional é construída, dialogicamente, a partir de uma autodescrição da cultura. Dois grandes princípios regem as culturas: o da exclusão e o da participação ou então do que esquecer e lembrar na memória.

As elites da América do Sul impuseram sua mácula positivista e Darwiniana através do cooptação de intelectuais para construírem discursos ideológicos em prol das identidades nacionais. A pauta era edificar no imaginário social a anulação plena da diversidade cultural e solidificar uma identidade branca e capaz de chegar ao estado positivo. Estado esse de progresso econômico e consolidação identitária.

Dentre os anos 1910 há 1930, a Argentina inicia o processo de construção da identidade nacional, tendo como pensadores o notório Carlos Octavio Bunge⁸³, um dos principais intelectuais do período.

Bunge, publica um livro chamado '*Nuestra América - Ensayo de psicología social*' emplacando sua teoria de tal maneira que os resquícios deste pensamento continuam vivos no imaginário argentino.

A tese bungeana, defende que a hispanidade e a figura do 'crioulo' são um perigo pelo qual a sociedade argentina estaria fadada a fracassar. Pois, segundo ele, a "arrogância espanhola" e a "preguiça e irracionalidade" indígena e negra, seriam corrosivas. Descrevendo⁸⁴ que " todo mestiço físico é um perigoso mestiço moral" (BUNGE,1903, p.130).

Segundo ele, a raça indígena e negra e o denigrante espanhol não fariam da Argentina um país promissor como outros países em desenvolvimento.

O Nacionalismo foi um dos maiores movimentos do século XX. As teorias raciais permeiam o pensamento na Europa, repercutindo na América Latina. Um exemplo disto, e o movimento nacionalista de Adolf Hitler na Alemanha que por conta da ideologia de raças, exterminou milhares de judeus por acreditar na inferioridade étnica culpando-os pelo fracasso econômico da Alemanha.

Tal pensamento permeou o mundo ocidental e também as elites da Argentina. A política, o mercado e o meio cultural do período de 1910 até aproximadamente 1960, estava "ideologicamente" alinhada a essa teoria de raça.

Assim, decidiu-se esquecer a contribuição da cultura indígena na cultura nacional Argentina, a mesma, deveria ser obstinadamente apagada em prol da cultura "branca europeia" promissora. Isso, possivelmente justifica a questão da vasta e variada nomenclatura dada ao Chamamé.

O Nacionalismo pode ter sido o responsável pela associação do Chamamé com a "Polka europeia" através da "Polka Paraguaia" nos anos 1940, auge do pensamento de raças, visto que, inúmeros intelectuais da época e também atuais defendiam e defendem que o Chamamé é uma derivação da POLKA e não um ritmo rural típico do litoral argentino. A negação da matriz guarani e da música Barroca missioneira no Chamamé deve-se ao cunho ideológico.

⁸³ Carlos Octavio Bunge é de Buenos Aires, Argentina, nasceu em 19 de janeiro de 1875 e faleceu em 23 de maio de 1918) foi um sociólogo, escritor e jurista.

⁸⁴ "Todo mestizo físico" un peligroso "mestizo moral".

Ao verificar a cronologia de nomes encontramos indícios dessa afirmação, pois, quando ocorria a catalogação do ritmo Chamamé com denominação ‘raiz guarani’ a palavra era imediatamente substituída para um nome em espanhol.

Piñeyro, diz que as gravadoras da época rotulavam o gênero sempre o desassociando do seu nome original. Segundo ele, o mercado de entretenimento ditava o que deveria ser registrado⁸⁵.

A palavra "CHAMAMÉ" era o nome de uma dança que provinha de Corrientes e que recebeu seu nome originado exclusivamente do espaço rural. Esta palavra guarani logicamente não foi aceita em Buenos Aires no campo das gravadoras e editoras de partituras. (2012,p.98)



A não aceitação do nome Chamamé, para registro nas capas de discos e editoração de partituras da época, é exatamente a necessidade ideológica do afastamento da identidade guarani em prol do esquecimento social e da escolha da memória eurocêntrica para a música rural ou folclórica de Corrientes, no caso o Chamamé.

Talvez, por isso que o nome CHAMAMÉ, sempre esteja em debate até os dias de hoje, pois, a identidade de sua expressão e sua origem guarani possui resquícios desse período da nossa história latino-americana, bem como, a origem relacionada a Polka Bohemia e

Polka paraguaia que tem esse nome por sua derivação da Polka alemã introduzida pelas imigrações europeias a partir de 1845 na Argentina e Paraguai.

O povo chamamecero apesar de sofrer combos ideológicos, patrióticos e eurocêntricos não desiste de sua história. Salvaguardados pela memória decidem e elegem lembrar que o ritmo que representa à sua maneira de ser se chama “ Chamamé” como o músico Samuel Aguayo registra em 1931.

Samuel era paraguaio, considerado o “*Rei da música Guaraní*”, um artista popular com grande aceitação no mercado musical da Argentina e do Paraguai. Por sua condição no mercado musical possibilitou a aceitação da gravadora RCA Victor, em colocar a palavra

⁸⁵ La palabra “CHAMAMÉ” era la denominación de una danza proveniente de Corrientes y que recibía su nombre originado exclusivamente en el ámbito rural. Esta palabra guaraní lógicamente no fue aceptada en Buenos Aires en el ámbito de las grabadoras y editoras de partituras.

“CHAMAMÉ” na obra *‘Corrientes Poty’*. O poder mercadológico do artista e a defesa do nome CHAMAMÉ por ele, bem como o grande consumo deste ritmo na Argentina foram os motivos que determinaram o registro do gênero.

No Rio Grande do Sul, sofremos o mesmo Movimento Nacionalista na construção de nossa identidade regional. A partir de 1920 o Estado passa por um contundente debate sobre, do que lembrar e do que esquecer, para forjar o gaúcho Rio – Grandense.

As decisões tomadas em torno da memória cultural regional do período, explicam de maneira direta os comportamentos culturais e as decisões socioculturais em torno de nossa identidade gaúcha.

O debate positivista em torno da identidade gaúcha, encerra-se por volta de 1960, contudo suas “garras ideológicas” entendem-se até 1980 com a proibição de ritmos oriundos da matriz espanhola como Chamamé, Tango e Milonga em festivais renomados do Estado, como é o caso da Califórnia da Canção Nativa.

Tal corrente ideológica deu sustento a teorias de contrabando cultural em detrimento à ideia de ‘construção cultural’, ou então de uma identidade matriz “macro-cultural” ou “geo-cultural” apoderando discursos de fronteira fragilizando os corredores culturais.

O Rio Grande do Sul, Pós anos 30, afunda em uma comoção acadêmica e em uma polêmica historiográfica entre duas matrizes teóricas: Os *lusitanos e os platinos*. São correntes intelectuais que possuem como objetivo a construção do imaginário do gaúcho e da identidade sulina, após que o Rio Grande do Sul ascende para o cenário nacional com a presidência do gaúcho Getúlio Vargas.

Por matriz, entende-se um tipo de discurso com características comuns encontradas em um conjunto de obras históricas, cujos conceitos adquirem significados ocultos, conforme a conjuntura que se desenvolve e, por isso mesmo, mantém uma vitalidade sempre eficaz. Essas matrizes representam a busca da identidade político cultural do território sul-rio-grandense. (GUTFREIND, 1992, p.11)

O debate em torno do ‘gaúcho’ agrava-se após a publicação da obra de Alfredo Varela sobre a Revolução Farroupilha. O historiador reacende a platinidade da Revolução Farrapa negada veemente pelo lusitanista Aurélio Porto.

Em suma, o debate traçava o seguinte cunho ideológico. De um lado os positivistas representados por Aurélio Porto, Souza Doca e Othello Rosa que negavam nos hábitos, costumes e cultura a matriz platina, ou seja, a influência dos países do Prata (Argentina e Uruguai) a favor de uma vertente cultural lusitana e açoriana em prol de uma brasilidade, e

por outro lado, o solitário platinista Alfredo Varella que defendia a participação cultural do Prata nos costumes e na identidade sul-rio-grandense.

A Matriz Lusitana liderada por Docca, negava a semelhança do gaúcho rio-grandense com o gaúcho platino, pois segundo ele, o platino possuía um caráter duvidoso. A matriz combatia o imaginário do gaúcho oriental, pois em sua teoria o platinense era um ‘tipo moral’ com uma ideologia política duvidosa com “índole política”, diante destes conceitos o gaúcho platense possuía uma formação cultural diferente da brasileira.

Othelo Rosa, Moysés Vellinho e obviamente Docca, defendiam a tese de que no Rio Grande do Sul, os índios e negros não contribuíram na formação do gaúcho, pois, a miscigenação foi insuficiente e insignificante. Entre outras palavras, o gaúcho descendia da Europa de Portugal e Açores. Enfim, os negros e índios não contribuíram para a história Riograndense ao ponto de serem desconsiderados pela memória histórica.

A teoria da miscigenação insignificante estava intrinsecamente relacionada à ideologia de raças que através da visão evolucionista buscava negar as Reduções Jesuíticas, pois, as Missões não foram um bom exemplo político e cultural, visto que, as Reduções estavam sob território espanhol e nela viviam índios que nada podem contribuir para o gaúcho em progresso.

Enfim, segundo a Matriz Lusitana, a formação do gaúcho advém tão somente das estâncias rurais onde orbitava o espírito português, o nacionalismo brasileiro e, portanto, o amor à pampa e aos pagos.

Para a corrente Platinista de Varella, a cultura espanhola estava presente em nosso Estado, pois, segundo ele, os costumes e a cultura do Gaúcho possuem mais da matriz espanhola da Argentina e do Uruguai do que da portuguesa, em decorrência disso, defendia que a Revolução Farroupilha não tinha como pauta tão somente a redução de tributos abusivos cobrados no período, senão também, o movimento farrapo em sua centralidade política idealizava a separação do Estado da Federação Brasileira.

O platinista defendia e dava real importância para o período Jesuítico Colonial, alegando que o projeto missionário agregou e contribuiu na identidade gaúcha. As Missões Jesuíticas, foram um período importante em nossa história e não deveriam ser esquecidas e renegadas.

Mais tarde, outro intelectual soma-se ao debate em defesa da Matriz Platina. O itaquense e modernista Manoelito de Ornellas com a obra *“Gaúchos e beduínos”*.

Para Manoelito o homem gaúcho é resultado de um território cultural compartilhado entre três pátrias: a brasileira, a argentina e a uruguaia. Neste espaço comum, os homens e as

mulheres possuíam semelhanças nos hábitos e nos costumes, bem como, nas tradições musicais.

Inclusive em sua tese ele inclui a participação Moura na formação cultural, além da espanhola, negra e indígena. Segundo Manoelito, os Mouros agregaram seus costumes e hábitos durante séculos na Península Ibérica contribuindo na identidade do povo português e espanhol.

No livro “*Tiarajú o Santo Herói das Tabas*” de 1948, Ornellas, traz o imaginário missioneiro e a construção dessa representação para o debate. Influenciado por Simões Lopes Neto, trava novamente na literatura gaúcha a presença espanhola através das Missões Jesuíticas na figura do herói nacional Sepé Tiarajú.

O martírio de Sepé cria um novo tipo de representação do homem gaúcho, o *Caudilho* (ORNELLAS, 1966). Para ele, o culto aos heróis serviria para projetar o exemplo moral, onde todos poderiam se espelhar e construir seu comportamento sociocultural.

Érico Veríssimo, com o livro “*O continente*” de 1949, em sua primeira parte da trilogia “*O tempo e o vento*” no capítulo “*A fonte*” traz mais uma vez na cena literária o tema das Missões Jesuíticas. Para Veríssimo o projeto missioneiro é um exemplo de ‘paraíso terreno’, um lugar perfeito.

No livro ‘*O continente*’ o autor trata da identidade e da Memória Coletiva dos gaúchos, inclusive alertando de que as mesmas sofrem com referenciais equivocados. Segundo Veríssimo, a construção do gaúcho estancieiro e lusitano, como a única representação é confusa e equivocada, pois, difere-se do verdadeiro gaúcho.

Conforme o literato, o paradigma poderia comprometer a modernidade. Para não comprometer o progresso, o gaúcho deveria voltar ao passado e encontrar a sua identidade perdida, buscar no mito fundador do Estado, os Sete Povos das Missões (VERISSIMO, 1987).

O discurso da formação da identidade do gaúcho se estende até meados dos anos 50 do século passado e a corrente lusitana vence o debate. A fim de consolidar o discurso ideológico para “forjar” este novo gaúcho branco, europeu e estancieiro, deveria ocorrer o esquecimento da contribuição indígena, negra e espanhola, bem como, as Reduções Jesuíticas na formação cultural do Rio Grande do Sul.

Para legitimar e criar o “novo gaúcho”, surge no Estado um dos principais movimentos culturais, o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho). Que possui papel central de criar o imaginário deste gaúcho a partir do culto e tradição ao homem da estância.

Barbosa Lessa, no I congresso Tradicionalista de 1954 fixa na cartilha do movimento o que é tradicionalismo. Além disso, confirma que o papel do movimento é auxiliar o Estado a atingir o bem coletivo a partir do que o povo pratica, ou seja, a cultura. Contudo coloca entre parênteses a seguinte frase: “*mesmo que o povo não perceba isso*” em prol do ordenamento da cultura para fins do progresso.

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem-coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura; graças ao que a sociedade adquire maior solidez e o indivíduo adquire maior tranquilidade na vida comum. (1979,p.08)

Assim, o CTG (Centro de Tradição Gaúcha) é a mão invisível do Estado que atua com grande seriedade na elaboração de regras culturais para que a sociedade encontre a sua “identidade única” forjando na cultura e na memória o imaginário do gaúcho estancieiro e lusitano, a fim de, edificar o esquecimento das minorias sociais os povos indígenas, ciganos, negros e as imigrações europeias.

No mesmo período, o movimento platinista, apesar de sua derrota acadêmica, sugere ao governo do Estado do Rio Grande do Sul a criação de um monumento que representasse o gaúcho brasileiro, assim a corrente sugere um monumento a Sepé Tiarajú. A motivação para tal construção se dava pelas comemorações do bicentenário de morte de Sepé Tiarajú, e segundo o major do exército João Carlos da Veiga autor do pedido, seria um sinal de amor à nossa terra.

Entretanto, o Instituto Histórico e Geográfico através do parecer dos lusitanista, Afonso Guerreiro Lima, Othelo Rosa e Moysés Vellinho, negam o pedido pelo rechaço ao platino, argumentando que Sepé Tiarajú não era merecedor de tal edificação, pois, não era um simpatizante dos exércitos portugueses e, portanto, não era brasileiro (MANSUETO,1957).

Em contraponto à possibilidade de ter um índio como marco da identidade gaúcha, o monumento ao laçador foi idealizado. Construído em 1958, desenvolvido pelo escultor Antônio Caringi, é uma das maiores representações para a construção do imaginário do estancieiro, tornando o ápice da vitória lusitana.

A matriz lusitana, encurralada pelo próprio processo histórico, se mostrou equivocada. Pois, a presença missioneira na formação cultural do Estado, se inseriu naturalmente.

A matriz lusitana foi desmistificada pelo próprio processo histórico, naturalmente fluindo e construindo a história sul – Riograndense. Seus representantes excluíram o período missioneiro da história gaúcha, no entanto, um monumento a Sepé foi erguido na área missioneira, nomes de padres Jesuítas foram dados a escolas e outras instituições, não se restringindo apenas nessa área, peregrinações religiosas ainda são feitas a Caaró, nas Missões, onde padres Jesuítas foram massacrados por indígenas. (GUTFREIND,1992, p.146)

Sem deixar de lado o processo de *guaranização* ou *indianização*, conceito cunhado pelo Doutor em história Tau Golin, que defende a presença do indígena no modo de vida do gaúcho a partir do encontro. O conceito de *indianização* vai além da ideia de mestiçagem ou cruzamentos biológicos, senão uma imanência cultural.

Em uma definição preliminar, indianização ou guaranização pode significar modos de vida influenciados étnica ou culturalmente. Vai mais além da noção de mestiçagem, cuja conformação posterior tem origem nos cruzamentos biológicos. Indianização pressupõe uma imanência cultural que leva inclusive descendentes da imigração do século XIX e recente (polacos, italianos, alemães, espanhóis, etc.) a se identificarem como “missioneiros”. O assustador neste processo é que tal identidade, muitas vezes, descarta o modelo antropológico indígena, e se ancora na territorialidade e no patrimônio cultural. (2012,p.58)

Os saberes e fazeres, língua, música e etc, bebem tanto da matriz espanhola quanto da cultura guarani e negra. Como o *mate* renomeado como chimarrão, palavras e expressões cotidianas, e sem contar o gênero Chamamé que é em nosso ponto de vista um dos ritmos construídos nos 30 povos missioneiros sob influência de duas vertentes identitárias a guarani e a música barroca missioneira.

A mesma polêmica acadêmica ocorreu mais tarde na década de 70, com os festivais de música do Estado, que tinham como objetivo a construção de um rito, ou seja, um imaginário que contribuísse na formação da identidade musical do gaúcho.

O principal epicentro desta construção de rito foi a “*Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana*” pelo qual os *Tradicionalistas* e *Nativistas* entoam debates em torno dos dois conceitos. O primeiro sob os preceitos do tradicionalismo do MTG e o segundo pelo Movimento artístico independente.

Os tradicionalistas, concebiam que as criações musicais e indumentárias durante o festival deveriam seguir a cartilha do movimento e estarem alinhadas ao imaginário e ao culto às tradições. Por outro lado, os *Nativistas* desejam romper com os pré-requisitos estabelecidos pelo MTG.

Segundo Tau Golin, não havia diferença entre as duas correntes musicais. Inclusive traz um novo conceito sobre a temática afirmando que ambos, tradicionalistas e nativistas não possuem diferenças em suas posições. Tau, diz que ambas correntes são fruto da mesma construção identitária, que tenta criar um gaúcho equivocadamente como cita em seu livro “*A ideologia do Gauchismo*” cunhando o vocábulo de “*Tradinativismo*” (GOLIN,1983) para definir a similitude conceitual, ideologia representativa entre as duas correntes.

Cabe destacar que o *Festival da Canção Nativa de Uruguaiana* era considerado na historiografia um festival alinhado a um “Regionalismo Monárquico” (SILVA LOPEZ, 1994). Segundo o autor o festival alinhava-se às idéias da brasilidade em contraponto às influências hispânicas na nossa musicalidade e, portanto, com tal premissa, os ritmos de origem espanhola e não brasileiros, como o caso do Chamamé, não poderiam ser apresentados no palco do festival e nem concorrer a prêmios, pois, não pertenciam a nossa identidade.

Tal regulamentação era para garantir o esquecimento social em torno das Missões Jesuíticas e das músicas oriundas desse processo. A negação ao Chamamé era essencial para a construção da representação do gaúcho estancieiro e lusitano. Qualquer risco a essa tese, poderia comprometer diretamente na construção do imaginário do jovem gaúcho que deveria ser um *grande vulto* perante a nação brasileira e não um índio missioneiro.

Assim, o mesmo processo que a Argentina sofre com a construção da sua identidade nacional com a não incorporação da nomenclatura do gênero Chamamé, aqui no Estado, passamos pelo mesmo processo da não aceitação do gênero como um ritmo também pertencente à identidade regional.

Cabe defender que o Chamamé, sempre esteve presente na musicalidade Riograndense, principalmente na Região Missioneira e na fronteira do Estado. Em nossa tese, o Chamamé é construído dentro de um vasto território com um processo de enculturação cosmogônico onde o Brasil e a Argentina puderam compartilhar desta experiência.

Portanto, após o fim das Reduções aqui no Rio Grande do Sul, parte dos guaranis sobreviventes ao massacre guaraníco migraram para o Oeste do Estado em direção às Reduções na Argentina. Esses sobreviventes possuíam os mesmos conhecimentos musicais dos demais guaranis reduzidos, portanto, podemos supor que os guaranis “gaúchos” ou Brasileiros puderam também contribuir com a construção desse gênero.

Pensar o Chamamé, como um gênero que surge em uma ampla região, fortalece para uma nova forma de olhar o processo histórico e desmistifica defesas de que o Chamamé é fruto de contrabando como um mero saco de sal.

É de comum saber que as trocas culturais e musicais sempre existiram e são um fato histórico entre a Argentina e o Rio Grande do Sul, através dos corredores culturais entre os países, os músicos, poetas, bailarinos e artistas compartilham trocas e vivências criando um ambiente “comum” na produção musical.

O Chamamé é um patrimônio vivo, nosso, atual e representa uma infinidade de pessoas. A sua presença no cenário nacional não é mérito de um ou de alguns, mas da luta constante de muitos e de seu caráter multicultural histórico. Tanto assim, que ele é conferido em dezembro de 2020, como patrimônio Imaterial da Humanidade pela ONU.⁸⁶

15. O VIOLÃO NO CHAMAMÉ – FUNÇÃO DE MANTRA.

Um dos principais instrumentos no Chamamé é o violão. Além da harmonia e base rítmica, é ele que diferencia o gênero dos demais que compartilham a mesma matriz formadora, como é o caso da Polka Paraguaia, Guaraní, Galopa e o Rasqueado.

Neste capítulo vamos abordar a função que o violão exerce no Chamamé e qual o seu significado simbólico, bem como, a origem da figuração de seu rasgueio. Começamos indagando para traçar um caminho para entender a forma ou processo em que ocorreu a contribuição dos guaranis na forma de tocar o instrumento.

O que os guaranis fizeram com o que aprenderam nas Reduções?

De que maneira ou forma a ritualidade guarani esta imersa no Chamamé?

O passado pode sobreviver em mecanismos motores ou em lembranças independentes, a prática da memória, pode realizar-se de dois modos distintos:

Ora na própria ação presente, por movimentos automáticos apropriados à circunstância; ora através de um “trabalho do espírito”, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON,1999, p.84)

⁸⁶ <https://es.unesco.org/news/chamame-es-patrimonio-cultural-humanidad>

Sustentados por Bergson, começamos a nossa análise em relação ao rasguido do violão no Chamamé ou então à forma na qual tocamos o instrumento. Pois, encontramos um significado comum entre o “bater o violão” nos ritos guaranis e a forma que o Chamamé é rasgueado.

Vamos compartilhar um episódio pessoal que possibilitou tal reconhecimento. Dentre os anos de 2006/09 tivemos a oportunidade de conviver com diversas Tekoas (Aldeias) guaranis, em especial com a *Aldeia do Cantagalo* localizada na cidade Viamão (RS). Num dado momento de descontração de um Xondaro, ao observar o toque do violão durante o ritual, Magali de Rossi, teve uma associação que despertou inquietação.

No então ela estava aprendendo a tocar violão, e não conseguia executar o rasguear do Chamamé. No período estava apreendendo a tocar a música *‘Tordilho Negro’* autoria de Teixeira e registrada como um rasqueado, gravada em 1966.

Ao escutar o toque do Mbaracá no Xondaro, percebeu uma similitude com o som gerado no toque do violão com o som da música de Teixeira. Naquele momento sem entender diferença alguma entre os estilos e ritmos musicais; expressou:

“Mas vocês estão tocando um Chamamé?”

Em conversa com Teixeira Neto sobre a música Tordilho Negro, ele diz:

Que a música faz parte do cancionário Gaúcho, um gênero Correntino e que pode ser considerada um “rasqueado” que é um ritmo mais do Pantanal brasileiro, porém, é muito parecido com o chamamé⁸⁷. (TEIXEIRINHA,2018)

Realmente, é um estilo muito semelhante ao Chamamé. Pois possuem origem da mesma matriz. Somos inclinados a dizer que são ritmos “irmãos” pois passaram pelo mesmo processo histórico de construção rítmica. Cabe colocar que o rasguado ou rasqueado, segundo pesquisas acadêmicas, é o ritmo da música sertaneja, mas não encontramos pesquisas que defendem sua origem guarani, somente que sua origem é espanhola.

Existem teses que defendem que sua origem provém do desmembramento da música Paraguaia. O estilo surgiu no Mato Grosso do Sul, portanto a explicação da descendência. Contudo os limites geográficos não são suficientes para sustentar a tese, o que sim, o rasgueado, pode ser analisado pela premissa da enculturação Jesuíta e guarani, visto que a semelhança entre os estilos é inegável.

⁸⁷ Conversa realizada pelo Instagram entre Alejandro Brittes e Teixeira Neto em 2018.

O violão é um instrumento essencial para a música chamamecera. Algumas pesquisas afirmam que a presença do instrumento na América Latina, antecede a presença espanhola colonial.

Existem evidências que o guarani possuía instrumentos de corda semelhantes ao violão feito a partir de casca de moranga no qual usavam em seus rituais. Portanto o violão europeu não foi uma novidade para eles.

A tese é defendida por Juan Natalício González, jornalista e presidente do Paraguai nos anos de 1948 e 1949. Conforme Mbaracá, espécie de violão rústico feito de grandes abóboras e ao qual as tribos atribuíam um sentido religioso. (GONZALES,1948, p.47)

Na atualidade os guaranis utilizam o Mbaracá (violão) semelhante ao do Europeu. Muitos dos instrumentos existentes nas aldeias são de construção própria, visto a habilidade que possuem com as mãos no cunho de instrumentos.

Os guaranis Mbyás, esclarecem e reconhecem que o violão foi apresentado a eles pelos padres Jesuítas e que a partir desse momento ele é incorporado em seus rituais. Os Mbyás substituíram o Mbaraká (Chocalho), pelo violão, contudo, a sua função ritualística permanece intacta.

O toque do violão dentro da Opy (casa de reza) é chamado de toque de Tupã e é feito pelo Pajé. Existem duas formas de executar, uma tocando perto do cavalete do instrumento com a unha do polegar descendo e subindo como se fosse uma palheta, gerando um som mais metálico (POTY,2021).

A segunda forma, o instrumento é tocado próximo da boca do Mbaracá com a gema do polegar, descendo das cordas graves para as agudas e subindo das agudas para as graves com a unha do polegar realizando um som mais aveludado e grave, dando uma impressão de aproximação com a terra e assemelhando-se a o rasguido atual do Chamamé (POTY,2021). A figura (27), representa o toque de Tupã.

Figura 27: Partitura do “toque de Tupã” no violão.



D'Orbigny, registra uma cena cotidiana onde o correntino guarani, descendente das Missões não deixa de tocar o instrumento e o toca de maneira rasgueada:⁸⁸

Se é músico, não consegue deixar de pegar o violão pendurado na sala, ou então canta aquelas coisinhas que muitas vezes refletem a mais leve das intenções, esfregando os dedos nas cordas do instrumento em vez de puxá-las como acompanhamento, fazendo muito barulho acima de tudo (D'ORBIGNY, 1945, p.380).

Ricardo Zavadiker, descreve como o violão era tocado no meio rural, o diferenciando dos demais instrumentos de cordas do período colonial na Argentina.⁸⁹

A diferença essencial entre o violão e a vihuela de mão, consistia no violão, utilizado pelo povo para acompanhar suas danças e cantos, tocava-se rasgueada, sem poder garantir que não fossem feitos pequenos giros pontilhados, e a vihuela de mão, típico de música culta de caráter polifônico, era tocado principalmente dedilhada. (PIÑEYRO, 2012, p.48)

O Chamamé na atualidade é tocado no violão no aspecto rítmico de maneira rasgueada. Nicolas Antonio Niz, mais conhecido guitarrista ritmista chamamecero foi quem deu forma ao rasguear do gênero o diferenciando do rasguear da Guaranía, Galopa e Polka Paraguaya o moldando como conhecemos na atualidade. Segundo Niz, o Chamamé é tocado desta forma:

Figura 28: Rasguído do Chamamé no violão;



Os guaranis Mbyás dividem as bordonas das primas ao tocar o *Mbaracá*, assim como acontece no rasguído do Chamamé, dando os tempos fortes as cordas graves e o tempo débil as agudas.

⁸⁸ Si es músico, no puede dejar de tomar la guitarra colgada en la sala, o bien canta esas futezas que a menudo reflejan las intenciones más ligeras, frotando los dedos sobre las cuerdas del instrumento en vez de puntearlas como acompañamiento y haciendo sobre todo mucho ruido.

⁸⁹ La diferencia esencial entre la guitarra y la vihuela de mano, consistía en la guitarra, utilizada por el pueblo para acompañar sus danzas y canciones, se tocaba rasgueada, sin que pueda asegurarse que no se hicieran ciertos pequeños giros punteados, y la vihuela de mano, propia de la música culta de carácter polifónico, se tocaba principalmente punteada.

Ao analisarmos as duas maneiras de tocar o instrumento uma pelos guaranis e outra pelo violonista chamamecero, percebe-se a semelhança na divisão da extensão do registro sonoro do instrumento em graves e agudos (bordonas e primas) ambos possuem na sua repetição constante a intenção de permanência do mantra, ou seja, ponto determinante na manutenção da ritualidade e cosmovisão guarani no qual podemos encontrar preservada no Chamamé.

Além disso, o violão cumpre no Chamamé a função de “percussão” da mesma maneira que os Mbyás o utilizam, pois, eles **“batem Mbaracá” ao invés de tocar** (POTY,2021).

Ao escutar um Chamamé identificamos claramente a função percussiva, acentuado em três *semínimas* em um compasso de 6/8, distribuídas estas, no tempo forte de cada duas colcheias. Na partitura acima (figura 28), podemos identificar cada golpe no tempo forte nas cordas mais graves.

O modo que tocamos o violão no Chamamé possui estreita semelhança com a forma que o guarani realiza seu toque no Mbaracá em seus cerimoniais. Tal semelhança decorre a partir do desdobramento do método guarani em virtude da recriação do “bater o Mbaracá” para o rasguear chamamecero, contudo, a recriação não alterou a função central do instrumento, pelo contrário, o mantra realizou uma travessia da Opy para a cultura popular.

A função cognitiva do violão no Chamamé é a mesma do Mbaracá usado na Opy (Casa de reza) para auxiliar na concentração. Na casa de reza o CT (Fá), é a tonalidade para atingir um estado de transe, capaz de acessar campos dimensionais pelo seu “*Mantra Circuncêntrico*”.

No Chamamé, mesmo que o instrumento não seja executado constantemente em fá (F), ele continua realizando o transe, possivelmente a eleição do violão no gênero esteja intrinsecamente relacionado a este elemento. A memória do transe e o não esquecimento da comunicação com o Cosmos foram os fatores que indicam tal precedência.

Assim, podemos dizer, que o violão é o principal instrumento no gênero pois carrega a função de *Rito Sagrado* e também é o que possibilita diferenciar através do rasguear dos outros gêneros musicais “parentes” do Chamamé. Sem o violão o ritmo perde seu sentido original de concentração, de mantra e de conexão ritualística.

16. BINÁRIO COMPOSTO – A MATRIZ ANCESTRAL.

A eleição na memória musical do tempo rítmico 6/8 no Chamamé, e não de outros tempos musicais como 4/4 ou 2/4 possui uma carga e significado com a *psique* humana e com a necessidade milenar de contato com o invisível.

O tempo rítmico 6/8 (binário composto) é o tempo do Chamamé. Em nossa teoria essa é outra herança da ritualidade dos guaranis, pois, o tempo rítmico pode desempenhar funções místicas que vão além da métrica.

O ritmo não se reduz às combinações métricas presentes nos compassos, mas há todo um simbolismo, que liga os elementos formais e estruturais do ritmo a sentidos e valores místicos, artísticos e sociais, vigentes em determinada época ou lugar. (RODRIGUES,2009, p.40)

O Roch, identifica três formas distintas dos povos guaranis de executar seu o canto, dança e música. Ele denomina, o “*Porãhei*” para os cantos autênticos e verdadeiros, os “*Guaia*”, pequenos cantos sagrados e os profanos chamados de “*ketu hũ*”. Os Purahéi são realizados na Opy (casa de reza) sob condução do Pajé com seu Mbaracá e acompanhados pelas mulheres com o *Takuapú* (Bastão de Ritmo) (ROCH,2005).

Segundo Poncho, o que diferencia um de outro canto, são os instrumentos utilizados, quem o executa, e o método. Defende que o Chamamé existia como música guarani, antes da intervenção do Barroco Jesuítico, no qual, concordamos no aspecto ritualístico, porém não em relação à estrutura musical.

Em seu trabalho, o uso da divisão musical 6/8, deixou de ser uma reza – dança, quando da presença dos Jesuítas conforme seu artigo de 2005⁹⁰:

O Chamamé , da época dos Jesuítas, aos poucos" deixou de ser uma oração - dança ", de ritmo binário, conduzida pelo "pajé "(" verdadeiro nome original do sacerdote entre os antigos Guaranis "), que ao mesmo tempo ele era "mágico e médico" com seu cerimonial idiofônico "Mbaraka" na mão direita, e o também idiófono "takuapú" das mulheres, batendo no chão de sua casa de oração comunitária "para se tornar uma dança de recreação ", com ritmo ternário de 6 x 8, o “Mimby Takuapi” como instrumento melódico, o rasguido do“ violão espinélio ”, a percussão do“ tambu ”ou“ guatapu ”e a condução de um“ bastonero ”(ROCH,2005).

⁹⁰ “el Chamamé”, desde la época jesuítica, paulatinamente “dejó de ser un rezo - danza”, de ritmo binario, conducido por el “paje” (“verdadero nombre original del sacerdote entre los antiguos guaraníes”), que al mismo tiempo era “mago y médico” con su idiófono “mbaraka” ceremonial en su mano derecha, y el también idiófono “takuapu” de las mujeres, percutiendo el suelo de su casa de oración comunitaria “para convertirse en una danza de recreación”, con un ritmo ternario de 6 x 8, el “mimby takuapi” como instrumento melódico, el rasguido de la “guitarra espinela”, la percusión del “tambu” o “guatapu” y la conducción de un “bastonero”.

Apontamos outro caminho interpretativo em que o 6/8 continua exercendo sua função de ritualidade para os guaranis. Montardo, que consegue participar de um ritual noturno com os Guaranis Kaiowás de Mato Grosso do Sul, registra no disco em anexo a sua tese de doutorado uma jornada ritualística em que existem momentos dinâmicos alternados.

Observando os repertórios registrados, noto que em todas as noites o andamento cresceu progressivamente até a canção na qual atingiu um ápice e decresceu voltando mais ou menos ao mesmo do início da noite. (MONTARDO,2009, p.149)

Em posse do registro musical, analisamos as faixas 9,10,11 e 12 para entender o andamento do ritual. Ao escutarmos as músicas detendo-nos ao tempo rítmico, parece ser 2/4, entretanto, reduzindo a velocidade da reprodução, nota-se claramente no vibrato das vozes femininas e do Pajé que em cada golpe do *Taknapú* (Bastão rítmico) três colcheias são cantadas ligadas, estabelecendo claramente o ritmo binário composto de 6/8.

Essas três colcheias podem ser melhor identificadas em um rito afro descente, pois, os tambores evidenciam essa figura rítmica. Optamos em transcrever na partitura (figura 29) um fragmento da faixa número 10 para melhor entendimento.

Figura 29: Transcrição do fragmento - ritual Kaiowá faixa 10. (MONTARDO,2009, CD)

The musical score is presented on three staves. The top staff, labeled 'vozes femininas', uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in pairs or groups of four with slurs. The middle staff, labeled 'Paje', also uses a treble clef and the same key signature, featuring a simpler melody with eighth and quarter notes, some marked with accents (>). The bottom staff, labeled 'Takuapu', uses a bass clef and a key signature of one sharp. It consists of a single line with a series of vertical strokes, each preceded by a small horizontal line, representing a drum pattern. The entire piece is divided into measures by vertical bar lines.

O pesquisador John Blacking diz que o uso rítmico auxilia na criação de um tempo paralelo, “que o ritmo musical auxilia como poder para criar outro mundo de um tempo virtual.” (BLACKING,1987)

O outro espaço virtual é o ápice em que Montardo identifica. É o momento no qual Pajé está realizando o 6/8. O Xamã, não está cantando uma letra, ele simplesmente realiza um lamento vibracional como um mantra contínuo em um tempo rítmico de binário composto.

Ou seja, o ápice é o momento no qual possivelmente o Pajé tenha se conectado com as divindades ou com o Universo através de seu transe mental e corporal.

A citação de Montardo também corrobora com o que Vherá Poty afirmou no ano 2015 sobre o uso do 6/8, em que o binário composto é somente utilizado em rituais na Opy sob condução do Pajé para dialogar com as divindades.

Observamos que o 6/8 serve para alcançar estágios de alteração de consciência, fato não exclusivo dos guaranis. Encontramos evidências em outras culturas, em extremos opostos do planeta como é o caso do *Sama*, considerada a dança secreta.

De origem turca, a dança (Sema ou Sama) rodopiante dos Dervixes, conhecida como a Ordem Mevlevi, acredita que a música e a dança podem ajudar no alcance do estado de êxtase no qual liberta o ser humano da dor da vida diária, purificando a alma e preenchendo-os com amor.

Enquanto os músicos tocam, os Dervixes com suas vestimentas brancas com um chapéu na cabeça que se assemelha a um grande dedal, giram cada vez mais rápido, em sentido anti-horário, para alcançar o amor chamado de “final”.⁹¹

Da mesma maneira que os guaranis, os participantes do *Sama*, não se “preocupam” com as questões técnicas da música, ao contrário. Na cosmologia dos Dervixes, a música é o instrumento que cumpre a função de transcendência, está associada à natureza e ao poder dos elementos, portanto, é impossível realizar notação musical sob a experiência do transe.

Há quem diga que a música dervixe não pode ser escrita em notas, pois as notas não incluem a alma do dervixe, elas são apenas para lembrar a música. No entanto, no Sama, cada nota sonora está ligada a um poder transcendental. Cada instrumento está ligado a um dos elementos da natureza: a flauta ney ao ar; os tambores, à terra; os instrumentos de corda, ao elemento fogo; a voz humana, à água. (CAMARGO,1997, p.73)

⁹¹ <https://voenews.com.br/2017/10/25/a-arte-secreta-da-danca-turca-ressalta-a-magia-dos-dervixes/> (Acesso: 10/05/2021)

Na dança Sama a divisão rítmica é a parte significativa do ritual, pois é, o que permite o alcance dos estágios de consciência.

O ritmo ocupa um importante papel na música Mevlevi. Um ciclo rítmico não é escolhido apenas por corresponder aos movimentos da dança, mas também por possuir uma matemática específica, cujas frases musicais atuam com uma determinada função nas ondas cerebrais dos dançarinos. (CAMARGO,1997, p.74)

O roteiro do ritual *Sama* tem como objetivo alcançar o Universo através do amor pleno e da transcendência, da mesma maneira que os guaranis buscam com seu canto-reza, instrumentos musicais e dança a conexão com suas divindades.

O comparativo da prática musical ritualística nos chama atenção, pois ambos, usam compassos rítmicos específicos à cada função e estágio na celebração. Por exemplo 4/4 no Sama é aplicado quando se cessa o cerimonial e entra o momento do discurso, já os guaranis o usam no *Xondaro*, dança de pátio.

O 6/8 no *Sama* acontece quando ocorre o *HAKKA VARISH (ENCONTRANDO-SE COM DEUS)* e nos guaranis, conforme vimos na figura (29), é o "*cume*" da jornada espiritual, o contato final com Cosmos.

A parte mais rápida da cerimônia Mevlevi é a última parte do terceiro selam. O ritmo de valsa usado (6/8) dá possibilidade ao compositor de estender-se, com um certo grau de liberdade. A performance desta parte, apresenta a oportunidade para que o mais alto contentamento místico possa ser sentido e expressado. Aqui, os sentimentos místicos têm alcançado o ápice e são transformados em êxtase. (CAMARGO,1997, p.115)

A função de ápice proporcionada pelo compasso 6/8 ocorre também nos rituais de Candomblé dos povos africanos. Em conversa com o ritmista de Alabe, Jordi, (NEQUES SILVA, 2021) sobre as inquietudes quanto ao tempo rítmico, ele nos revela, que a utilização do 6/8 na batida do tambor ocorre em situações específicas.

O ritmista, destaca que o ápice do ritual ocorre na chegada do *Orixá* no plano terreno e esse é recebido com uma dança acompanhada pelo Alabê (tambor) a dança é chamada de *Rum*⁹² que é tocado em binário composto 6/8. Segundo Jordi, outros compassos rítmicos são usados durante o ritual, porém, o binário composto é executado no ponto chave da cerimônia (NEQUES SILVA, 2021).

⁹² Nos terreiros de **candomblé**, os três atabaques utilizados são chamados de "**rum**", "rumpi" e "lé". O **rum**, o maior de todos, possui o registro grave; o do meio, rumpi, tem o registro médio; o lé, o menor, possui o registro agudo podendo ser usado o aquidavi para a percussão.

A observação sobre o uso do tempo rítmico nas cerimônias de Candomblé, também foi observada pelo historiador Luiz Cláudio Knierim em conversa no ano 2017, na Casa de Cultura Mário Quintana durante o painel sobre o Chamamé, quando comentamos nossa inquietude sobre a utilização do tempo.

As evidências comprovam que as culturas antigas, como a guarani, o Sama e a cultura africana utilizam o binário composto exatamente da mesma forma no ritual, no pleno intuito de atingir um estado de êxtase para conexão com as divindades ou então acessar todos os níveis de realidade como ocorre na música Celta. Conforme: “Os Celtas percebiam a música como um papel chave para o encontro com todos os níveis de realidade e experiência humana” (MARTINS,2016, p.13).

Mesmo com a problemática da falta de fontes escritas, comum em sociedades que possuem a fonte oral como mecanismo de transmissão de saber, os Celtas dão pistas sobre a utilização da música em florestas para abrir portais dimensionais para atingir todos os níveis de experiências humanas.

Não existem evidências se o tempo rítmico utilizado nos rituais era o binário composto, porém existem fontes que indicam que o 6/8 existia na cultura celta. As músicas instrumentais pagãs na Idade Média, eram em sua maioria compostas em tempo binário composto, como é o caso da dança irlandesa *Jig ou Gigg*.

A *Jig*, deu origem a *Gigga* ou *Sonatas de Chiesa* no período Barroco que eram músicas instrumentais. *Sonatas de Chiesa* em primeira análise parece indicar o seu uso no rito litúrgico cristão, entretanto era concebida como música *concertística profana*⁹³. A mais famosa deste período foi a “*Jesus bleibet meine Freude*” BWV 147 de J.S.Bach⁹⁴.

Dialogando com o Maestro Barroco Fernando Cordella, um dos músicos referência em Barroco na América Latina, nos revelou que no período Barroco o 6/8 era considerado o tempo musical infinito (CORDELLA,2021).

Não encontramos fontes, contudo é de se especular que o termo “infinito” esteja relacionado com a velocidade que o 6/8 permite em sua execução no instrumento e no acompanhamento, diferentemente de outros tempos musicais.

Por outro lado, no campo simbólico, esteja relacionado à ideia de infinito na concepção cristã do “poder divino” da infinita presença de Deus e sua onipresença.

As *Giggas*, por serem consideradas música profana, oriunda do folk celta, pode indicar o seu uso metafísico como já discutimos anteriormente. Muitas suítes catalogadas como *Giga*

⁹³ https://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_da_chiesa (Acesso: 10/05/2021)

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kD5Hrzqbx7Y>

ou então *sonatas de chiezas*, são músicas em 6/8 que foram inevitavelmente executadas nas Missões Jesuíticas. Certamente a música Barroca com divisão binária composta não foi estranha para os guaranis, pelo contrário, ocorreu uma identificação porque eles desde sempre, faziam uso do tempo rítmico identificando-se no aspecto funcional do mesmo.

O 6/8, é uma divisão rítmica “sagrada” para os povos e culturas da antiguidade?

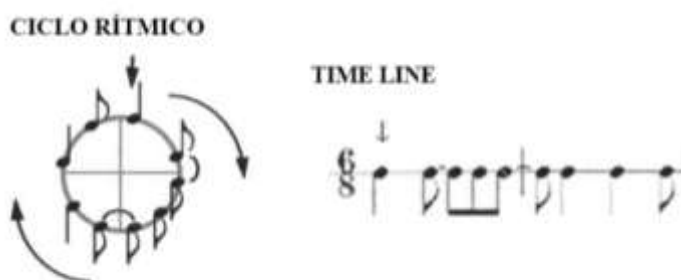
A eleição do compasso binário composto para ser a divisão rítmica do Chamamé se deve pela insistência da memória de longa data sendo preservada na música e que cumpre um papel simbólico importante para a memória cognitiva.

O 6/8 é a divisão da alma e Cosmos?

A provocação em relação a “sagrada” está sob base do conceito de “*ritmo cíclico*” (KUBIK,2008, p.90-97). PAULI e PAIVA, identificam a *constância cíclica e o padrão repetitivo dos tempos rítmicos* no qual eles chamam de “*pivô de orientação*” em relação ao 6/8, conforme: “A partir dessa constatação do padrão rítmico cíclico, surge o “pulso elementar” que é a menor unidade de tempo que compõem um determinado ciclo”. (PAULI e PAIVA,2015, p.87-103)

Anku, traz o exemplo do binário composto como tempo rítmico circular, que é muito comum em sociedades tribais como as africanas, de onde ele se subsidia para sua análise. Evidentemente que as populações autóctones, como as dos guaranis e demais grupos étnicos, celtas, turcos e demais sociedades comungam desse mesmo tempo musical para sua conexão e função extracorpórea.

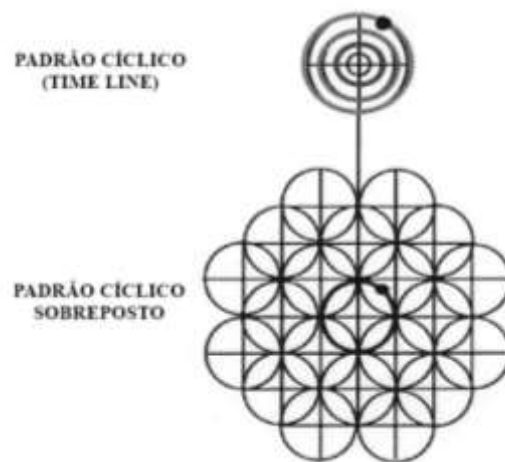
Figura 30: Adaptação gráfica de ciclo rítmico e Timeline (ANKU, MUSIC THEORY ONLINE, 2000)



PAULI e PAIVA, demonstram como surge e como se deu a exemplificação iconográfica e teoria, conforme:

Joseph K. Nketia, foi o criador do termo *Timeline Pattern* em 1970, também similar ao pensamento da menor unidade de tempo, ou pulso elementar, o termo time line consiste em um ponto de referência constante pelo qual, a estrutura da frase de uma canção, assim como a condução métrica linear da frase, é conduzida, geralmente tocadas por instrumentos mais agudos ou marcadas com palmas que servem de “base” para polirritmias e polirritmias mais complexas. (PAULI e PAIVA, 2015, p.87-103)

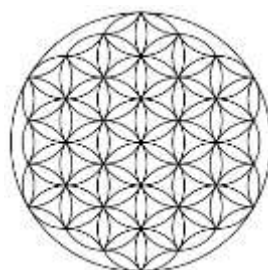
Figura 31: Padrão cíclico sobreposto (MUSIC THEORY ONLINE, 2000)



O conceito desenvolvido por Kolinsky resgata o exemplo da música africana para traçar um campo de análise sobre a rítmica divisiva e aditiva. Segundo Kolinsky, a rítmica ocidental é divisiva, pois, busca divisões precisas, (divisão de duração em valores iguais) já a música africana que é aditiva, ou seja, agregam e agrupam.

A música sobreposta circular como definido por Anku, talvez seja a explicação do mantra no Chamamé exercido pelo violão em 6/8. A sobre-postagem circular tocada de maneira infinita, apresenta as condicionantes para construir uma mandala de frequências musicais que se assemelha com a iconografia da “Flor da Vida”.

Figura 32: Flor da vida



Ao eliminarmos as linhas horizontais, verticais e sobrepomos um círculo externo e outras esferas da figura do padrão cíclico sobreposto, (figura 31) a semelhança se atenua com a figura (32).

A flor da vida é considerada Geometria Sagrada. Segundo Lawlor em relação ao criador da geometria sagrada, o filósofo grego Platão, descreve que o mesmo desenvolveu esse conceito para além da própria geometria. “A geometria era a linguagem que recomendava Platão como o modelo mais claro para descrever esse reino metafísico.” (LAWLOR,1996, p.09)

O *Quadrivium* na história da música ocidental grega era formado por aritmética, astronomia, música e geometria. Eram as disciplinas clássicas gregas para a formação completa do ser humano no período e conforme Lawlor, era a maneira pela qual o Universo é composto e serve como canal.

O objetivo implícito dessa educação era permitir que a mente se tornasse um canal, através do qual a “terra” (o nível da forma manifestada) poderia receber o abstrato, a vida cósmica dos céus. A prática da geometria era uma aproximação à maneira como o universo se ordena e se sustenta. (LAWLOR,1996, p.06)

Com a citação entendemos que o rito da Terra sem Males ou então do Rito da revelação do nome guarani, está relacionado à geometria sagrada, pois o Pajé é o canal receptor em que o Cosmos se manifesta e ordena.

Montardo descreve sobre os cantos guaranis, lhe preocupa de certa forma que as cantigas não são registradas. Sua preocupação é compartilhada com o guarani Carlitos Martins da área de *Jata Yvary*, Ponta Porã, (MS) no ano de 1999.

A resposta de Carlitos, foi incisiva e clara, dizendo que eles são *Pai-Tavyterã* e que não precisam lembrar porque existe um banco de dados no Universo.

Esta afirmação taxativa de que o fato de ser *Pai Tavyterã* garante o acesso do conhecimento dos cantos remete para a existência de um “arquivo” onde eles estariam. (MONTARDO,2009, p.50)

Todos os ritos são executados com dança, música e reza dentro da Opy em 6/8 e toda a manifestação provém do Cosmos, e, portanto, o binário composto pode ser o tempo rítmico para criar o canal pelo qual nós aqui na Terra, possamos acessar a vida Cósmica como Platão acreditava.

A geometria sagrada esteve presente em várias sociedades antigas, era aplicada em rituais realizados na natureza e com o passar do tempo e o advento da urbanização, ela é

inserida nas estruturas físicas e em templos religiosos espalhados pelo mundo. (PENNICK,2009)

A natureza, que foi o espaço perfeito para a realização dos rituais, é transposta matematicamente pela iconografia da flor da vida nas medidas geométricas dos espaços físicos pela geometria sagrada.

Os guaranis utilizam a geometria sagrada na Opy, porém não arquitetonicamente, senão, como forma de acesso ao mundo abstrato através da música no momento ápice do seu ritual em 6/8. Em outras palavras, os guaranis desenham através do tempo rítmico sobreposto a Flor da Vida.

Segundo Pennick, a representação da Flor está ligada ao fato da geometria estar presente em todas as estruturas da natureza, ou melhor, em todas as formas da natureza. Isso explica a representação da iconografia da “Flor da Vida” no templo de Osíris no Egito Antigo, que segundo a arqueologia é uma das primeiras representações da imagem.

Figura 33: Templo de Osíris, em Abydos, no Egito, cuja data remonta ao período entre 4.000 e 12.000 anos a. C.⁹⁵



A mesma representação foi encontrada nos Palácios do Rei Assírio Assurbanipal e que na atualidade se encontra no acervo do Museu do Louvre, em Paris. Também o desenho está presente na cultura fenícia do século IX a.C e nas artes milenares do Japão, da Turquia, da Índia, bem como Peru, Hungria, Austrália e México.

⁹⁵Fonte:<https://ludosofia.com.br/arqueologia/do-templo-de-osiris-a-da-vinci-a-esoterica-flor-da-vida-vira-jogo-moderno/> (Acesso: 16/05/2021)

Figura 34: 1 (Palácio Sírio) 2 (Templo para Osíris – Egito) 3 (Templo Sikh India) 4 (Piso na Turquia) ⁹⁶



A Flor da Vida também é observada no movimento dos elétrons que polarizam os átomos, que por sua vez constituem cadeias moleculares que dão forma à vida manifestada pelo pleno movimento contínuo e ininterrupto dos átomos, que organizam a matéria de forma padronizada e sistemática como Da Vinci observou em seus estudos.

Possivelmente estejamos perto de descobrir e é óbvio que precisamos aprofundar a hipótese, de que o 6/8 (binário composto), seja o “elo perdido”, a representação da natureza pura para o contato com o Universo e que o Chamamé carrega.

Acreditamos que outros ritmos musicais possuem a mesma característica. Contudo, o Chamamé, pela sua especificidade de não estar atrelado a métrica da poesia, seja um dos ritmos a se aproximar do ininterrupto movimento musical pela função de mantra.

O Chamamé, por ter na sua formação musical a *Matriz Ancestral* oriunda dos guaranis, que é identificada na divisão rítmica em seus rituais para as divindades, seja a herança mais valiosa dessa cultura pela qual imprimem “o elo perdido” na estrutura musical chamamecera e que obviamente foi reforçada a partir das peças barrocas escritas e executadas nos 30 Povos Missionários.

Ao executar ou escutar um Chamamé, é provável que estejamos nos conectando ao Universo, fazendo a Flor da Vida imaginária fluir e é algo que ainda estamos desvendando.

⁹⁶Fonte: <https://ludosofia.com.br/arqueologia/do-templo-de-osiris-a-da-vinci-a-esoterica-flor-da-vida-vira-jogo-moderno/> (Acesso: 16/05/2021)

Concluímos, portanto, que a eleição do 6/8 (Binário composto) no Chamamé, esteja relacionada a função que o compasso possui na psique humana, na alteração da consciência, no transe ou então na conexão com o Cosmos.

A *Matriz Ancestral*⁹⁷ possivelmente pode explicar o porquê do chamamecero dizer que o Chamamé o eleva, ou então, quando questionamos um músico chamamecero, instigando-o para o significado do Chamamé, a resposta quase sempre é: ***Não posso explicar é um sentimento.***

17. A MÚSICA BARROCA NO CHAMAMÉ.

Seguindo no campo comparativo sobre a estrutura musical do Chamamé, nos adentramos neste momento sobre a influência da música Barroca. Desta forma elencamos constatações que comprovam que o Chamamé é originado a partir da influência do Barroco Europeu com a música guaranítica.

A primeira característica Barroca no Chamamé é que ele é composto de maneira tonal, ou seja, tom maior e tom menor. Ao analisarmos os registros fonográficos e os documentos do século passado, o Chamamé, mesmo contendo inúmeras nomenclaturas equivocadas, é tonal e não modal. Como exemplo, a primeira gravação intitulada “Chamamé” Corrientes *Poty* (La flor de Corrientes) com harpa e violão, foi composta de maneira tonal.

O sistema tonal no Chamamé permanece até hoje. *Entretanto, o que é tonalidade?* No Movimento Barroco é o momento da história da música pela qual deixa-se de lado os Modos Gregos que foram usados na Idade Média até o período Renascentista, em prol do desenvolvimento do Eixo Tonal, maior e menor. Eixo este que se apresenta como ferramenta para o homem alcançar a Deus a partir de sua humanidade.

Vale destacar novamente, que durante o período Barroco, iniciou-se o uso do Baixo Contínuo que são linhas melódicas graves, nas quais representavam o mundano, o impuro do homem, dando sustento harmônico a linha melódica de notas agudas na tentativa de chegar a Deus.

⁹⁷ Esse conceito foi criado por Magali de Rossi e Alejandro Brittes, para tentar exemplificar a importância do tempo rítmico no campo simbólico e físico, pois, quase não existe pesquisa na musicologia e antropologia da música sobre tempo e ritmo musical.

A música “La flor de Corrientes” teve uma segunda versão gravada em 1931, também por Samuel Aguayo no selo “RCA” VIK - L. Z. Nº 1.393, Lado 1. A versão foi arranjada para orquestra e foi gravada com instrumentos como harpa paraguaia, bandoneón, violão, violino e piano, ou seja, com linguagem Erudita.

A segunda gravação da música comprova o legado Jesuítico, visto que, possui a carga clássica provinda do Barroco, pois, o registro é notado pelo uso dos contrapontos melódicos, contrastes na dinâmica, timbres e texturas, proporcionados pelos instrumentos, que mais tarde, são substituídos na função de orquestração pôr instrumentos de fole como o bandoneón e acordeón, juntamente com as vozes e violão.

A música “*Corrientes Poty*” também é referência histórica quanto à utilização dos instrumentos de fole. Ainda no ano de 1931, Ignacio Corsini, grava o mesmo tema com dois violões e um bandoneón junto ao selo Odeón em Buenos Aires. Diante disso, a polifonia utilizada pela gama de instrumentos de uma orquestra é suplantada por um bandoneón.

Para exemplificar a polifonia suplantada por um bandoneón, inserimos um fragmento da música ‘*Mis Amores*’ de Antonio Niz e Domínguez Guerra, Chamamé gravado em 1968 por Transito Cocomarola. (Figura 35)

Na Figura (35), observa-se o ‘*Duo*’ de vozes desenvolvendo a melodia principal e o acordeón e o bandoneón trabalhando na orquestração com contrapontos melódicos exercendo a função de Baixo Contínuo, dando nas melodias adornadas um sustento harmônico às linhas melódicas desempenhadas pelas vozes. O violão exerce a função rítmica, harmônica e de mantra.

Figura 35: Fragmento música Mis Amores

Mis Amores

A.Niz- D.Guerra

The musical score is written for four parts: voices, accordion, bandoneon, and violão. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 8/8. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system shows the vocal melody and the accompaniment for the accordion, bandoneon, and violão. The second system continues the vocal melody and the accompaniment, with a measure rest in the vocal part. The third system continues the vocal melody and the accompaniment, with a measure rest in the vocal part. The violão part features complex chordal textures with many beamed sixteenth notes. The accordion and bandoneon parts provide a steady harmonic accompaniment. The vocal part is a melodic line with some grace notes and slurs.

vozes

acordeón

bandoneón

Violão

Viol.

10

Viol.

Outra constatação verificada é a de que se substituirmos as vozes do “Duo Vocal” pelo primeiro e segundo violino e o acompanhamento instrumental do acordeón e bandoneón colocando-os a cargo de um cravo e agregando cordas friccionadas graves, temos uma pequena orquestra de câmara própria da música Barroca, respeitando suas conjugações melódicas e harmônicas de contrapontos, variações, e não menos importante, a sinuosidade e contrastes dados pela dinâmica adotada pelos diferentes componentes da orquestra, fazendo com que o Chamamé se destaque na sua beleza estética.

Os *'Duos Vocais'* é uma dupla de cantores. A característica destes intérpretes chamameceros é a de cantar em uma oitava acima, tal característica permitida pela própria genética guarani, contudo também é uma herança Barroca.

Os guaranis possuem um registro de voz extremamente agudo para um registro masculino de genética europeia, e durante o período Missioneiro, a característica permitiu que os nativos suplantassem na partitura os *Castratis* do velho mundo. Portanto, além da genética guarani, os cantores são influenciados pelo registro de uma oitava acima dos cantores castratis.

A segunda partitura a ser analisada é uma passagem da música “*A tu lado*” de Miguel Repiso, um Chamamé instrumental. Figura (36)

Figura 36: Fragmento música - A tu Lado

A Tu Lado

Miguel Repiso

Flauta Transversal

Bandoneón 1

Bandoneón 2

6

11

A segunda partitura (figura 36), confirma mais uma vez a inclinação dos músicos chamameceros em compor tonalmente e adornar as melodias entrelaçando-as polifonicamente estabelecendo um sentido vertical na música entre os graves e agudos, característica está herdada do Barroco. Somado a essa polifonia, podemos agregar o mantra exercido pelo violão, reafirmando o ritmo e harmonia que caracterizam o Chamamé.

Outra característica no período Barroco é a importância dada ao trabalho instrumental, que passa a ter o mesmo protagonismo que o trabalho vocal nas obras musicais do período, diferentemente do período medieval e renascentista, sendo que no último, inicia-se a valorização dos instrumentos.

Cabe destacar que no universo das composições chamameceras a instrumentação tem a mesma equidade que as melodias vocais, senão, mais relevância, crescendo na sua complexidade de maneira significativa até os dias atuais.

Inclusive, os maiores referentes, considerados os pilares que sustentam o panteão chamamecero são instrumentistas de fole, como é o caso: Transito Cocomarola; Ernesto Montiel; Tarragó Ros e Isaco Abitbol, dois bandoneonistas e dois acordeonistas.

18. O ACORDEÓN E O SAPUCAY NO CHAMAMÉ.

O instrumento mais representativo do Chamamé na atualidade é o acordeón. Existe uma identificação profunda com o som do instrumento e sua função simbólica.

O acordeón tem possível origem na China, sua milenar existência data de 2 mil anos e pesquisas apontam que este instrumento deriva do instrumento de tubo chamado *Cheng*,⁹⁸ que nada mais é do que tubos com palhetas as quais vibram ao assoprar.

Foi o construtor de instrumentos musicais Cyrill Demian, austríaco de Viena, que no ano de 1829 inventou o acordeón diatônico que mais tarde recebe mudanças técnicas para aprimoramento do mesmo.

Segundo Zini, Cáceres e Avellanal apontam que o povo chamamecero escolheu o acordeón porque o identificou com o *Órgano Misional* portátil conforme, descrevem⁹⁹.

⁹⁸ O **Sheng** é um instrumento musical chinês que consiste em tubos verticais. Alguns acreditam que Johann Wildeepere Amiot viajou para a China e trouxe os primeiros shengs para a Europa em 1740 e 1777, respectivamente, embora haja evidências de que instrumentos de palheta livre musical semelhante ao shengs eram conhecidos na Europa um século antes.

⁹⁹ Cabe notar y, de alguna forma dejar constância, de la sugestiva similitud de aquellos pequeños órganos portátiles que se usaban en las procesiones, donde mientras uno digitaba el outro daba aires al fuelle, de mano, como nuestro instrumento: el acordeón

Note-se e, de alguma forma para deixar evidenciado, da sugestiva semelhança daqueles pequenos órgãos portáteis que eram usados nas procissões, onde enquanto um dedilhava o outro, dava ar ao fole com a mão, como o nosso instrumento: o acordeão. (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.140)

O *Órgano Misional* que os teóricos citam, foi construído quando da chegada do Pe. Antônio Sepp na Redução de Yapeyú na Argentina. Sepp, na tentativa de reproduzir os órgãos de tubo europeus, constrói um à sua maneira conforme relata em seus diários apostólicos¹⁰⁰

Faltou-nos, portanto, um bom órgão para proclamar nas nossas igrejas o louvor a Deus entre os pobres índios, o Provincial P. Lauro Nuñez deu-me a ordem de construir um à maneira europeia. (SEPP,1972)

A função desse órgão, além de fazer parte da liturgia, era de garantir a aplicação do Baixo Contínuo, visto que, era um acompanhamento fundamental na música Barroca.

A leitura apresentada pelos pesquisadores de que o *Órgano Misional* construído nas Reduções Jesuíticas é responsável pela escolha e inclinação do “ouvido” do povo chamamecero para o acordeón moderno é um fato correto em nosso entender.

O acordeón tem sua entrada na América do Sul após a grande imigração europeia de alemães, poloneses e principalmente os italianos datada a partir de 1860.

Na Argentina existem registros de fontes orais conforme documentadas por Pocho Roch que no ano 1865, durante a guerra da Tríplice Aliança¹⁰¹ contra o Paraguai, já se executavam Chamamés com acordeón e violão e em binário composto.¹⁰²

O Sr. Amado Omar Almeida, que por vários anos escreveu artigos relacionados à pesca nos jornais de nossa cidade de Corrientes, em reportagem feita em sua casa em 24 de agosto de 1992, quando tinha mais de 70 anos, me disse quando ainda era uma criança ouviu seu avô, Gregório Méndez (falecido aos 101 anos) disse, que tendo lutado em 1865, na Guerra da Tríplice Aliança, “nos acampamentos das forças de Corrientes era comum, natural e identificado, ouvir as interpretações do

¹⁰⁰ Carecíamos, pues, de un buen órgano para pregonar en nuestras iglesias la alabanza de Dios entre los pobres índios, el R.P Provincial Lauro Nuñez me dio la orden de construir uno al modo europeo.

¹⁰¹ A Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado internacional ocorrido na América Latina. Foi travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta pelo Império do Brasil, Argentina e Uruguai. A guerra estendeu-se de dezembro de 1864 a março de 1870.

¹⁰² El señor Amado Omar Almeida, quien escribió durante varios años artículos relacionados a la pesca en los periódicos de nuestra ciudad de Corrientes, en un reportaje efectuado en su domicilio, el día 24 de Agosto de 1992, cuando contaba más de 70 años de edad, me contó que siendo aún niño escuchaba decir a su abuelo, Gregorio Méndez (fallecido a los 101 años), que habiendo peleado en 1865, en la Guerra de la Triple Alianza, “en los campamentos de las fuerzas correntinas, era común, natural e identificatorio, escuchar las interpretaciones de antiguos Chamamé, ya con el ritmo de 6 x 8 actual, y en acordeón y guitarra”.

antigo Chamamé, já com o ritmo atual 6 x 8, e em acordeão e violão. (ROCH,2005, p.32)

Com a chegada dos primeiros acordeões junto às comunidades rurais Correntinas, imediatamente é adotado no folclore popular e no caso do Chamamé, sua introdução musical se deve possivelmente pela sua praticidade e também porque ele substitui outros tantos instrumentos de uma orquestra.

A *Guerra do Paraguai*, foi uma aliança que convocou os menos favorecidos na sua maioria homens camponeses para compor as linhas de batalha, tanto as brasileiras quanto as argentinas e uruguaias contra o Paraguai.

A inserção de homens descendentes dos guaranis reduzidos, já compunham parte dos exércitos oficiais como ocorreu nas tropas de libertação da Argentina no início do século XIX, quando são destinados a compor os exércitos a cavalo de granadeiros, conforme citação¹⁰³:

Já em Buenos Aires, dito contingente cujo membros estavam quase inteiramente entre 25 e 35 anos conhecem o autêntico missioneiro, ao homem a quem o destino condicionaria a liberdade de meio continente, “Camponês da mesma terra”, ao inconfundível compatriota. (KEGLER,2014, p.15)

Nas memórias inéditas do Coronel Manuel A. Pueyrredón, publicadas no ano de 1947, diz que os missioneiros eram a maioria no esquadrão.¹⁰⁴

O primeiro pelotão foi completado com recrutas comandados pelo General de Corrientes, D. Toribio Luzuriaga, e algumas das províncias do interior; mas a maior parte deste e do segundo esquadrão “eram missioneiros”. (KEGLER,2014, p.15)

Os registros de Roch sobre o Chamamé ser tocado na *Guerra da Tríplice Aliança*, em um período tão distante do seu registro como ritmo correntino é coerente, pois, naquele espaço de tempo tão marcado por inúmeras guerras territoriais e de libertação, a presença do missioneiro guarani foi uma constante, e com ele, a sua identidade e obviamente a sua musicalidade.

¹⁰³ Ya en Buenos Aires, dicho contingente cuyos integrantes frisaban en su casi totalidad entre los 25 y 35 años de edad conocen al auténtico misionero, al hombre a quien el destino depararía la libertad de medio continente, al “paisano del mismo terruño”, al inconfundible coterráneo.

¹⁰⁴ El primer escuadrón se completó con reclutas mandados por el General de Corrientes, D. Toribio Luzuriaga, y algunas de las provincias del interior; Pero la mayor parte, tanto de éste como el segundo escuadrón “eran misioneros.

Como documentamos, existem Chamamés gravados magistralmente por orquestras, como é o caso de “*Corrientes Poty*” em 1931, entretanto, ter uma orquestra no meio rural é algo inviável, e ao mesmo modo, uma orquestra se deslocar para um fundo de campo tocar um baile.

Segundo D’ORBIGNY no ano de 1827 em Corrientes, quase não existia espaço e salas para concertos, indicando que o epicentro musical correntino era rural e com instrumentos práticos.¹⁰⁵ “Apenas uma sala em Corrientes tem piano; é o único que existe na cidade.” (1945, p.205).

O acordeón europeu era encontrado nas zonas rurais do Litoral Argentino, conhecido como *verdulera*, estava presente no dia a dia do peão e do camponês, bem como o violão, ambos de fácil transporte e estes dois instrumentos tranquilamente poderiam substituir uma pequena orquestra de câmara barroca.

Porém, propomos mais um elemento no qual tenha influenciado na incorporação do instrumento no Chamamé. Somos adeptos a teoria da praticidade, ou então a identificação com o *órgano missional* nos quais acreditamos serem fatores importantes na eleição, contudo, supomos que a escolha também esteja relacionada ao campo simbólico.

Se retornarmos aos aspectos já abordados de “mundano e divino”, compreensão ancestral tanto do guarani em sua pureza musical e do Barroco ocidental de entender a música de uma maneira vertical, (Inferno e paraíso/Terra e Universo/ Grave e agudo), o acordeón nesse comparativo, atende prontamente a essa “dualidade” presente na cosmovisão de ambas culturas.

Simbolicamente os baixos do instrumento nos conecta ao tempo musical, à terra e ao mundano, o teclado e a botoneira, nos remonta às notas agudas na perspectiva do Divino e do Universo. Possivelmente esses elementos do imaginário tenham contribuído para que o acordeón, e o bandoneón, se tornassem os instrumentos mais reconhecidos do ritmo, acompanhados por violão que estabelece o mantra sagrado.

A jornalista Gabriela Saavedra, afirma nossa tese, segundo ela, o local onde o acordeón foi enraizado na Argentina foi no Nordeste do país¹⁰⁶. Conforme: “Foi no litoral Argentino onde o acordeão teve maior enraizamento, é o instrumento básico dos chamameceros. Lá é chamado de “la cordeona””. (SAAVEDRA, SER ARGENTINO, 2019)

¹⁰⁵ Una sola sala de Corrientes posee piano; es el único que existe en la ciudad.

¹⁰⁶ Fue en el litoral argentino donde el acordeón tuvo mayor arraigo: es el instrumento básico de los chamameceros. Allí se lo llama “la **cordiona**”

É tão profundo a representação do simbólico no imaginário do “Mencho”¹⁰⁷ ou do “Peão” que quando o acordeonista na execução de um Chamamé, toca uma nota aguda no instrumento, ele, evoca um *sapucay*, que ao nosso entender, nada mais é do que uma liberação elétrica produzida pelo corpo, quando o cérebro de alguma maneira recorre ao simbolismo do Divino o Universo.

Quando as palavras não conseguem descrever o “sentimento” naquele dado momento, ou então, no intuito de elevar-se em sons mais agudos que a melodia apresentada pelo músico, o chamamecero no simples e puro intuito de aproximação com Cosmos entoa o grito.

A identidade do “Ser Chamamecero” passa pelo *sapucay*. Conforme relata o dançarino correntino abaixo:¹⁰⁸

O correntino tem aquele
SER, eu vi ele dizer,
ouvir um Chamamé e
gritar ... O sapukai sai
sozinho Quando você
sente aquele Chamamé
sai sozinho ... porque
UM SE SENTE UM...!
(AVELLANAL e
CÁCERES e ZINI,
1994, p.122)



A palavra *Sapucay* deriva da língua Mbyá Guarani “*Xapukai*” que significa “grito”. Segundo os guaranis da *Tekoá* Água Grande de Camaquã/RS, no qual fizemos nossas visitas de campo, dizem que a utilização do “grito” é pela necessidade do momento.

Na *Opy* durante seus rituais, muitas vezes o “*Xapukai*” é emanado, o grito ocorre no momento da cura dos enfermos como uma forma de aliviar a penosa caminhada do doente.

No cotidiano o “*xapukai*” é uma expressão que remonta vários significados dependendo da situação em si, e é sempre associado ao fator funcional tanto emocional quanto prático.

Sob a prerrogativa emocional, especulamos que a descarga elétrica ocorra por decorrência do resultado do encontro do “Eu” com o TODO CÓSMICO, quando o corpo não consegue suportar tamanha carga emocional, ele a extravasa com um grito, uma espécie de transcendência para o *Zênite*.

¹⁰⁷ Homem do campo.

¹⁰⁸ El correntino tiene ese SER, le vía decir, de escuchar un chamamé y pegar un grito...El sapukai sale solo ...Al sentir ese chamamé a usted le sale solo...porque UNO SE SIENTE UNO.

No Chamamé o acordeón e o Sapucay possuem simbiose é quase impossível desassociá-los.

Assim, podemos afirmar que foram os acordeonistas e os bandoneonistas quem deram forma ao Chamamé como conhecemos hoje. O acordeón permite ao intérprete, a partir de sua estrutura de fole, a aplicação de técnicas onde o mesmo trabalha o uso do vento, dando a música a identidade tão peculiar nas suas acentuações, sincopas e apoggiaturas,¹⁰⁹ forjando o “sotaque” tão característico do Chamamé.

As apoggiaturas também são usadas pelos guaranis nas suas interpretações vocais e nos seus rituais, talvez o uso das sincopas e apoggiaturas tão comum nos cantos guaranis e no acordeão chamamecero, seja uma outra contribuição dos povos autóctones, porém, carece de pesquisa, visto que, as sincopas e apoggiaturas são técnicas comuns na música universal e cada sociedade interpreta estes adornos de diferentes maneiras.

Existe reverência, respeito e devoção ao acordeonista chamamecero, seu papel no gênero é singular e determinante. Para encerrar este capítulo, compartilhamos a poesia de Paí Julián Zini, intitulada Chamamecero¹¹⁰ que revela o valioso do instrumento para o Chamamé e a devoção do público ao acordeonista.

CHAMAMECERO

Mírenlo, no importa el nombre;
pudo ser Joaquín, Ernesto,
Tránsito, Isaco o cualquiera
de nuestros chamameceros...
Es el dueño de la fiesta,
su callado bastonero;
sin querer todos le entregamos
las riendas del sentimiento.

¹⁰⁹ Sugerimos escutar e ver esse vídeo para entender as técnicas no instrumento de apoiaturas, sincopas e acentuações: <https://youtu.be/TOHUXROc2h8>

¹¹⁰ Sugerimos escutar ele declamando sua poesia no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=SKjIU3p2b5E>

Por eso la concurrencia
siente cosquillas adentro
y que le retoza el alma
ni bien abre el instrumento...

Parece un rito sagrado
se inclina el chamamecero;
cierra los ojos y elige
un chamamé bien de adentro
que es una víbora hermosa
que parece estar en celo
porque se enrieda y se enrieda

hasta clavar su veneno
en los tobillos del damo...

Y ya desde ese momento
el correntino va herido...

No baila, reza, sus gestos
hablan por él...mientras tanto,
mientras se va retorciendo,
se desangra por la cancha
la herida de su silencio...

Lleva arrastrando los pies
en sinuosos viboreo;
amaga, gira, se hamaca,
se planta en el zapateo;
y como el pavo real
va erguido, pomposo y lento,
con el porte cortesano
de un antiguo caballero.

¿De qué remoto pasado,
de qué sepultado imperio,
de qué pueblos incendiados
¿Le viene este sortilegio?
¿De dónde esta fuerza lenta

que se va agarrando al suelo?
¿De dónde la gallardía
que tiene bailando, el mencho?

Unos dicen que es herencia
y otros, cosa de amuleto:
la música está en el alma
de los hijos de este suelo;
se les subió por la sangre
de los talones al pecho,
y les retoza en el alma
y les florece en los dedos...

Mírenlo. Vale la pena
verlo, de pie en su silencio,
destrenzando melodías
y como arrugando el viento...

Las cosas que nos dirías
si hablaras chamamecero,
pero tu música dice
lo que esconde tu silencio,
vos mismo dijiste un día
por boca de Don Ernesto

Tal vez, tal vez mi música diga
eso que decir no puedo
Tal vez por eso te usamos,
hermano chamamecero,
negándote ese lugar
que es tuyo y que te debemos.
Te aplauden y te ponderan,
pero ¿quién se tomó el tiempo
de llegarse hasta tu casa
a compartir tus desvelos...?

¿Qué sabemos de tu vida
y qué de tu pensamiento...?
¿Qué le contás a tu vino:
qué penas, qué amor, qué sueños...?
Padre de nuestra alegría,
señor del baile ¡maestro!
no se te paga con plata,
¡lo tuyo no tiene precio...!

Ojalá no mueras nunca,
hemano chamamecero,
y haceme el favor, si un día
llego a morir, que no pienso,
tocame tu "Ajhá potáma"
o "la Caú" y te prometo
que me voy a levantar
camino del cementerio,

para quedarme a tu lado
para ser tú guitarrero
y para cantar de oído
y a dúo como en mi pueblo,
el chamamé más sentido,
el chamamé que hace tiempo
te anda llorando en el alma
y es tu voz, ¡¡¡Chamamecero...!!!

19. A DANÇA CHAMAMECERA E A SUA FUNÇÃO SIMBÓLICA.

A dança é celebração, a dança é linguagem. Linguagem para aquém da palavra, porque onde as palavras já não bastam, o homem apela à dança.

O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva do instinto da vida, que só aspira para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação do Eu com o outro, o entorno e o todo.

Falar em dança é falar de uma expressão que carrega símbolos, figurações e sentido. Como já dizia Carlos Vega,¹¹¹ “As danças são carregadas de significado, elas têm um sentido”. (VEGA,1997).

Pelo caminho do ‘sentido’, vamos falar da dança Chamamé, sobre sua significação, bem como, quais os fatores imaginários e comportamentais podem conter determinadas figurações no atuar dos dançarinos, e qual função cumpre no corpo e no cérebro e donde está presente o legado europeu e guarani na conjugação dos passos bailados.

Não vamos nos aprofundar sobre a figuração, entretanto, abordaremos a função da mesma no Ser chamamecero, visto que, Paí Julián Zini, Cáceres e Avellanal já o fizeram.

Segundo os autores, a construção do bailar chamamecero se deu pela incorporação das danças da corte europeia introduzidas nas Missões como “*La Pavana*” ou aculturada como “*El Pavo*”, considerada por eles a principal delas, ou então “*El Canario*” dança enérgica com sapateados oriunda das ilhas Canárias na Espanha, e a derivação das duas danças, a “*Mainumbi*” (Beija-Flor) como uma dança criada para expressar de forma clara o encontro e assimilação entre a influência das danças pré-clássicas e nossa maneira de ser, conforme:¹¹²

Mainumbi, digamos que, ao que tudo indica, nela ressurge a alma do nosso povo na busca permanente de criar uma dança que nos expresse verdadeiramente. Sem dúvida, nesta dança aparecem elementos do passado missioneiro e, em outras danças, os rostos de duas culturas: o europeu e o Guarani. (1994,p.98-112)

As três danças, mais as oriundas depois de 1845 pela entrada das imigrações de colonos europeus, forjam a dança chamamecera no que se diz respeito à figuração.

D’ORBIGNY, em Itati (AR), no ano de 1827, relata uma dança atípica desconhecida por ele, em que um guarani conhecido como um herói, por ser um exímio ator, realiza uma dança antiga.¹¹³ “O herói da festa começou a dançar uma antiga dança local” (1945, p.214).

¹¹¹ Las danzas se cargan de significación, tienen un sentido.

¹¹² Mainumbi, digamos que, por todo lo visto, en ella resurge el alma de nuestro pueblo en su permanente búsqueda de crear una danza que verdaderamente lo exprese. Sin dudas en esta danza elementos de pasado misional y, en otras danzas, aparecen en ellas los rostros de dos culturas; la europea y la Guarany.

¹¹³ El héroe de la fiesta se puso a bailar un antiguo baile local.

Essa dança desconhecida pode ser a Mainumbi, visto que, o naturalista nunca havia visto tal coreografia na Europa.

As danças incorporadas pela corte Francesa, das classes abastadas da Bohemia e as danças como *“El Canario e El Pavo”*, são coreografias oriundas do paganismo no qual as elites a absorveram, adequaram e as colocaram à disposição para seus fins, pelo qual os seus agremiados a utilizam em festejos nos grandes salões e palácios.

A dança em seu primeiro estágio criativo, advém do mundo pagão, tem em seu núcleo a função de conexão imaterial. O uso das frequências e da música como ferramenta para o diálogo com o sagrado é inerente à vida profana.

Na vida dita profana, todas as danças, populares ou eruditas, elaboradas ou de improvisação, individuais ou coletivas, as quais, em maior ou menor grau, busca uma libertação no êxtase. (MOTTA,2002)

O êxtase nada mais é do que um estado psíquico em que o indivíduo se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos. Indagamos:

O êxtase pode ser encontrado no Chamamé, ou a dança chamamecera esta desassociada a todo esse contexto?

Iniciamos com o sapateo que é um passo na figuração do Chamamé. No livro *“Camino al Chamamé”*, os autores transcrevem inúmeras fontes orais coletadas no intuito de entender a dança¹¹⁴.

A mesma música marca quando dá para sapatear o Chamamé. A mesma música marca o momento do arrastar ... o momento da dança ... A mesma força da música marca o momento, né ?, De gritar ..., de dar um salto... (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.119)

O dançarino fala da força da música que impulsiona a ação de imprimir saltos rítmicos contra o solo, entretanto, que coreografia é essa? Por que o ator se sente obrigado a exercer tal movimento? Talvez, neste ato esteja a necessidade do contato com a terra, na qual o Chamamé carrega por sua condição histórica, ou então, a memória da ressonância do

¹¹⁴ La misma música marca cuando es zapateable el Chamamé. La misma música marca el momento del escobileo...el momento del baile...La misma fuerza de la música le marca a uno el momento, verdad?, de pegar un grito..., de pegar un salto...

Takuapú que proporciona ao bailarino uma descarga elétrica da mesma maneira que a transcendência do sapucay.

Nossas participações e vivências em inúmeros festivais de Chamamé na Argentina, e a longa vida musical de Alejandro Brittes, possibilitou entender de maneira mais objetiva o sapateo. Alejandro relata que existem situações no qual o bailarino aguarda solitário em frente ao palco o momento “único” de exercer o ato.

A figuração possui um caráter de desafio e competição entre os homens semelhante a dança “*El Canario*”, apontam:¹¹⁵

A tal ponto, o sentido competitivo dessa figura persiste no Chamamé, que pelo seu caráter desafiador, passou a ser proibido pelas autoridades, justamente por ser motivo de briga. (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.120)

Imaginamos dezenas de homens ou então centenas de homens executando o sapateo em um baile, além de ser algo agradável aos olhos, é ensurdecador e libertador.

Renato Mota, sugere que a dança é um caminho em sentido a libertação e ao mundo dos espíritos, conforme:

O ordenamento da dança, seu ritmo, representa a escala pela qual se realiza e completa à libertação. Não há melhor exemplo que os xamãs, pois eles mesmos confessam que é com a dança, acompanhada pelo seu tambor, que se consuma a sua ascensão para o mundo dos espíritos. (MOTTA, 2002)

No chamamé, podemos dizer que os “Xamãs”, são os músicos e a aldeia os bailarinos, ambos, que com a música e dança, acompanhada do “zapateo” percussivo e rítmico concluem um *rito de libertação* e ascensão para o Universo. Intuitivamente, Isaco Abitbol, diz que o sapateo é a percussão do Chamamé, pois ele, em outras palavras, sentiu e observou a condição do transe.

No aspecto simbólico podemos deduzir que ocorre comunhão entre os músicos, música e bailarinos que através do sapucay a batida contra o solo pelos pés e a conexão rítmica do som emitido ao tocar a terra, seja o tambor “xamã” como caminho para o mundo transcendental.

¹¹⁵ A tal punto, el sentido competitivo de esta figura perdura en el chamamé, que por su carácter de desafío, ha llegado a ser prohibida por la autoridad, precisamente, por ser causa de pelea.

No Chamamé, diferentemente de outros estilos musicais, quando usado a percussão a frequência desta batida viaja pelo solo, e não acima, talvez Isaco tenha intuitivamente sentido a necessidade dessa conexão. Não obstante;

A mulher não se conecta à terra?
Não possui nenhuma descarga emocional?
Não sente da mesma maneira que o homem?

Sim, ela sente, porque no mesmo momento em que o homem faz a sua conexão, ela, também o acompanha “*taconeando*”, ou seja, exercendo a mesma função de maneira mais sutil conforme o depoimento:¹¹⁶ “A Senhora, aí, ela também começa sua dança. Você pisa e ela segue suas batidas e acompanha as batidas, arrastando como quem diz...” (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.120).

Ambos, homem e mulher atingem esse estado, essa emoção durante a dança, pois no Chamamé, não existem regras e é uma dança livre em total evolução temporal. A figuração é algo muito própria e cada qual a expressa conforme sua intuição, aportando seu estilo,¹¹⁷ “tem outros que interpretam diferente de mim ... cada um dança mais ou menos como sente o Chamamé ... é o seu estilo, algo de dentro que sai...” (AVELLANAL e CÁCERES e ZINI, 1994, p.117)

A dança é intensa, em virtude disso a beleza humana pode aflorar. “Toda a dança é originalmente um reflexo motor de uma excitação intensa e do incremento da atividade”

(SACHS, 1943).



Portanto, não existem regras coreográficas, o que sim, existem eleições coletivas e individuais do que é necessário “lembrar” no ato da dança. Neste caso, as danças antigas ou ancestrais como “*El Pavo*”, “*La Canaria*” e a dança dos guaranis,

¹¹⁶ La Dama, ahí, comienza ella también su baile. Usté zapatea y ella sigue su taconeada y acompaña el zapateo, escobillando como quién dijo...

¹¹⁷ Hay otros que interpretan distinto a mí...cada uno baila más o menos como siente el chamamé...Es um estilo próprio, una cosa de adentro que le sale

são recriadas para que o ato de dançar, seja uma experiência plena, individual e coletiva de transcendência.

No universo representativo, algumas observações em campo nos chamou a atenção e nos fez pensar. Nos bailes o comportamento grupal dos dançarinos chamameceros é de dançar em círculo, anti-horário tanto no pivô (casal) quanto no coletivo, formando uma grande mandala humana.

Nossa primeira interpretação sobre o comportamento circular estava relacionada ao 6/8 (Binário composto), pois, o seu compasso estimula a circularidade na dança. Em princípio, e de maneira superficial, estava a resposta. Contudo, ao decorrer das nossas buscas percebemos elementos ancestrais nesse comportamento.

Primeiro elemento é o sentido anti-horário. Para os guaranis, o anti-horário é usado em suas celebrações para abrir o ritual, nas demais culturas, os rituais circulares, ao revés do relógio, são chamados de: Danças Sagradas.

Ao pesquisarmos sobre as regras de dança de salão, observa-se que existe uma convenção internacional que regulamenta o sentido da dança no espaço do salão para evitar choque entre os casais, assim, o deslocamento circular e anti-horário é tido como a regra na atualidade, pois auxilia na performance do casal e distribuição dos pares no salão (TOFFANI,2008, p.01).

Entretanto, a convenção internacional é algo inventado por um colegiado de bailarinos?

Ou se trata de uma orientação natural cosmogônica onde o sagrado prevalece sobre as regras.

Como dizia o estudioso Berni:

Apesar da descrença, as manifestações do Sagrado nunca desapareceram tão pouco deixaram de exercer influência sobre o homem. Continuam a eclodir em toda a parte e com força considerável. Cabe ao pesquisador em ciência das religiões estudá-las. (2002,p.22)

Possivelmente, o Chamamé, esteja dentro da ciência do “sagrado” que Berni afirma, e no qual necessita ser estudado para melhor compreensão desta manifestação.

Como supracitado, a dança na antiguidade era em círculo, a “*antiga roda sagrada*”, e pode ser encontrada em diversas culturas como: no Sama e no Candomblé, nos rituais Wicca

e dos guaranis e em danças populares como Tarantelas; a dança pode ser individual ou em forma de coral.

Dançar é criar, o Cosmos se expande coreograficamente no tempo e no espaço como uma dança cósmica. Assim, o bailarino conectado com o TODO universal desperta energias que entram em sintonia com a criação. Conforme Zimmer: “A dança é um ato criador...Possui uma função cosmogônica, isto é, desperta as energias latentes para que confirmem forma ao universo”. (2002,p.124-138)

O Universo dança circularmente em sentido anti-horário dando forma a estrutura que conhecemos até então. Como na cultura *Hindu*, quando sua divindade principal, *Shiva*, dança circularmente com toda a matéria criadora e seus elementos vitais como fogo, ar, terra e o éter, formando o Universo esplendoroso com movimentos latentes e passivos.

Na Grécia antiga, o Universo começa com um grande redemoinho em espiral chamado de caos. A deusa criadora chamada de *Gaia*, dança com seus panos no meio da escuridão na qual desprende partes de seu corpo para formar a Terra, e no firmamento final, cria a natureza e o homem chamado de *Titãs*. Para os guaranis o “*Mainumbi*” (Beija-Flor), com seu ‘voar’ circular, leva a luz do Sol e o sopro da Terra (*Ñe’ê*), dando vida ao Universo.

Em síntese, cabe supor, que quando ocorre a dança chamamecera ocorre esse contato com o Universo, pois, toda a matéria é circular, o TODO está no indivíduo em simbiose permanente com o TODO cósmico.

Sobre o sentido contrário do relógio na dança do Chamamé, vale destacar que, tudo está em crescimento e movimento nessa direção, desde os primórdios esse movimento da direita para a esquerda é chamado de “dança cósmica”, conforme Bourcier descreve: “O movimento vai da direita para a esquerda, ou seja, é o da direção aparente dos grandes astros, o sol e lua. Deve se reconhecer como uma dança Cósmica?” (BOURCIER,1987, p.8-9)

Diante disso, trazemos alguns exemplos que ajudaram a compreender a expressão ‘Dança Cósmica’. O sentido de uma elipse é de dentro para fora em movimento anti-horário, o desabrochar de uma flor, o despertar de uma semente, o movimento do Sol de Leste para Oeste (hemisfério Sul) fazendo um meio círculo da direita para a esquerda, e os furacões na qual sua massa composta de nuvens giram no sentido oposto. Todos os exemplos retirados do meio natural seguem a mesma ação cosmogônica anti-horária.

Na ciência também encontramos provas sobre a ‘Dança Cósmica’. No acelerador de partículas, os átomos e as partículas são acelerados de maneira circular em vários sentidos até que a matéria esteja em condições para gerar o Big – Bang.

Portanto, acreditamos que a dança do Chamamé também faz parte desse todo universal que nada mais é do que estar conectado através do êxtase e do transe com a origem.

O dançarino chamamecero também atinge tal êxtase pela perda superficial da consciência. Conduzido pela função rítmica do 6/8 onde o corpo desprovê de sua função herética para uma posição de joelhos semiflexionados como ocorre no “*Xondaro*”, dança de pátio dos Guaranis. “Os dançarinos se mantêm em grande parte do tempo com os joelhos e o tórax semiflexionados” (MONTARDO,2009, p.74).

Portanto, vale por via de regra, que viver a música de maneira plena na dança chamamecera é desprover de conceitos sobre a forma corporal, deixar o êxtase libertar a energia e voltar a viver a “naturalidade” humana de se ajoelhar aos pés da nossa mãe-terra, como acontece na “*Dança dos Ventos*” que busca de maneira vertical o diálogo entre céu e terra.

A pesquisadora Tatiana Cardoso é referência da *Dança dos Ventos* no Brasil. Cardoso explica que a técnica se utiliza de três movimentos centrais, conforme:

[...] com o passar do tempo a dança foi se configurando a partir de uma base de três passos: um que vai em direção à terra, o próximo em direção ao céu e um terceiro, de retomada, que faz ligação com os dois.
(CARDOSO,2009, p.50)

A *Dança dos Ventos* é uma técnica teatral criada por *Iben* e seus atores para aprimoramento do artista. Tal dança surge a partir de um passo de origem polonesa pelo qual utiliza o espaço físico para uma linguagem corpórea livre em compasso ternário tendo o vento, a respiração, como uma bobina natural e pura para obtenção e expansão da energia vital.

Na dança o corpo se auto-nutre pelo uso correto do vento, da respiração (CARDOSO,2009, p.50). Tal exercício possibilita aplicar a técnica em um bom espaço de tempo sem cansar o ator, provocando a dilatação do corpo pela energia emanada que inunda o espaço físico, em comunhão entre os pares e o TODO.

A técnica pode levar o ator a um estado físico e mental de libertação e êxtase, condição única para que haja a conexão quântica como ocorre com os guaranis, quando dançam por horas e o corpo se torna leve e a mente limpa para que os deuses estabeleçam contato.

O comportamento de êxtase em relação à coreografia ocorre também em danças como a Tarantela do Sul da Itália. A Tarantela é um gênero musical bailado em 6/8

(compasso binário composto) a coreografia em seu primeiro estágio ocorre em sentido horário e no momento da aceleração musical, os bailarinos mudam de sentido.

A função da dança na Tarantela, é a de curar o indivíduo da picada da aranha tarântula, que é muito comum no sul da Itália, por isso, o nome Tarantela. Outras interpretações, apontam que os movimentos delirantes, convulsivos e frenéticos dos bailarinos na dança em 6/8 se assemelham a reação do veneno da aranha.

É impossível resistir ao ritmo energético, vital, obsessivo e sem trégua dos acordes. As melodias sensuais provocam uma espécie de transe e o som dá asas aos impulsos mais profundos e incontroláveis. (ARAÚJO e BARROSO e REZENDE, 2019, p.03)

Os guaranis dançam, cantam e rezam, para que a Terra se cure e não acabe, para que a cruz que sustenta o planeta se mantenha firme, e essa é a sua missão neste plano. Se nós nos espelharmos nesse imaginário, possivelmente teríamos uma vida mais harmoniosa e menos caótica, e por fim, entenderíamos que tudo provém de um salto sônico, em movimento coreografados, pois só assim, estaríamos em sintonia com a criação.

Como bem descreve o historiador Tau Golin:

“Sempre há um transe no Chamamé.

É como se estivéssemos, como os guaranis, em um ritual de salvamento cósmico e civilizatório. ”

CONCLUSÃO

O Chamamé é um patrimônio antropológico, um cimento invisível que une e sedimenta uma macrorregião cultural nas Terras Baixas da América do Sul. Composto por bases culturais ancestrais e que mantém viva a função ritualística da música em patamares dos quais ainda temos que desvendar.

A música chamamecera é a arquitetura do som, que atravessou o tempo e o espaço para ser uma das mais belas facetas da nossa identidade. Ela não está dissociada de um TODO quântico.

Fazemos parte de uma trajetória musical milenar, que por vezes padeceu esquecida em seu sentido original de “ciência sagrada”, que embala o Cosmos em uma dança circular harmoniosa e perfeita.

Nos de licença, para dizer que somos uma sociedade que foi vítima do esquecimento social, uma comunidade que foi induzida a apagar a grande contribuição indígena em nossa música e enaltecer tão e somente os salões coloniais.

A violência com que foi construída nossa identidade não esmoreceu o povo quanto a sua forma de ser, pelo contrário, nos espaços menos prováveis ele manteve a chama de seus antepassados e hoje por força do próprio processo histórico a labareda se tornou um incêndio.

Esse fogo, talvez seja alimentado por uma respiração cansada e saturada pelo ar rarefeito, um oxigênio velho e cheio de impurezas históricas. Temos que filtrar esse “ar histórico” para reconhecer-nos antes que o ar nos asfixie de vez.

Nos perguntamos se todas as respostas sobre o Chamamé foram respondidas, acreditamos que não, possivelmente tenhamos soprado a poeira que estava imaculada por séculos e o tesouro tenha sido exposto, agora com novas perguntas e novas interpretações, podemos descobrir o tamanho da riqueza que temos diante de nossos olhos. Isso, cabe a todos; é uma tarefa que devemos assumir em favor das futuras gerações.

As futuras indagações poderão ser respondidas se buscarmos no campo simbólico, no imaginário, na memória e na religiosidade, pois, é ali onde ainda temos resquícios de uma ancestralidade, mesmo que esse campo de estudo esteja tomado por “problemas metodológicos”, ele, parece ser o caminho para sanar as lacunas históricas e dar entendimento sobre nossa identidade.

O Chamamé, em nosso entendimento, é o recente resultado cultural de uma história velha. Como assim? Sim! Ele é o que restou do *Velho Mundo*, sofrido por uma devastação folclórica pelas grandes guerras, com a viva cultura musical guarani.

O Chamamé é o que não pode ser apagado lá e aqui pela força do sistema econômico, político e cultural.

Será que o Chamamé é o Jazz do século 21? Não, ele não é jazz, ele é o World Music é música universal. Por quê World Music? Porque a música universal é o resultado de um encontro de culturas. Convergência que ocorreu em diversas partes do mundo, como na África, na América Central e na América do Sul. É uma música com significados e características próprias, mas com capacidade de dialogar com outras culturas sem perder seu sentido original.

Se queres ser universal, cante sua aldeia.¹¹⁸

Estamos cantando nossa aldeia, o mundo quer escutar...

Possivelmente, nos dirão que estamos nos apropriando de significados e os transformando para nossos fins, que nossa aproximação com o objeto de pesquisa contaminou o resultado.

É possível, do ponto de vista dos critérios da cientificidade, entretanto, temos plena convicção que não! Como explicar sobre o Chamamé se não tivermos a experiência e a vivência dentro do universo pesquisado?

Diante disso, cabe em uma próxima fase da pesquisa, trazer para o campo investigativo as ciências naturais, além das ciências sociais e humanas para aprofundar a nossa tese.

A tese consiste em decifrar se o Chamamé, através de sua matriz ancestral, é realmente capaz de conduzir o espectador para a conexão com o Universo. Se o binário composto (6/8) é a chave que aciona as frequências e impulsos eletromagnéticos em nosso cérebro, capazes de viajar infinitamente no espaço, e fundir-se com a frequência geradora da vida. Descobrir se tudo isso pode auxiliar na cura humana, da natureza e se de fato podemos nos reencontrar com o Cosmos.

Parece loucura, sim! Mas de loucos o mundo é tocado para frente!

ANEXOS

MÉTODO KIRLIAN – RESULTADOS PRELIMINARES

Marcos Marzolla.

Início falando um pouco sobre o método que usamos nesta testagem, conhecido mundialmente como Foto Kirliam, mais recentemente designada como bioeletrofotografia ou “Foto da Aura” como foi amplamente divulgada nos anos 80.

¹¹⁸ Leon Tolstoi.

Aproveito a oportunidade para ressaltar que o pioneiro em fotografar halos energéticos de corpos animados e inanimados foi o mesmo cientista responsável por diversos avanços tecnológicos, o padre brasileiro Roberto Landell de Moura, que já pesquisava e fotografava estes “halos invisíveis a olho nu”, duas décadas antes de Kirlian que os descobriu acidentalmente e, por isso, considero mais justo chamar a captura dessas imagens de FOTOS LANDELL.

Vou começar com uma afirmação que pode surpreender alguns, contudo logo veremos que é algo simples:

SOMOS UM AGLOMERADO DE NADA!

Passado o susto vamos pensar juntos! Sabemos que nosso corpo é composto por membros, órgãos... células e aprofundando chegaremos às moléculas que são formadas por ligações entre átomos que por sua vez, são constituídos por elétrons que permanecem unidos ao núcleo através de um campo eletromagnético, uma grande força de atração que poderíamos comparar ao sistema solar, onde o Sol (núcleo do átomo) mantém os planetas (elétrons) girando ao seu redor através da força da gravidade.

Se compararmos um átomo com um campo de golfe, seu núcleo seria do tamanho de um dos buracos do campo e seus elétrons imensuravelmente pequenos, sobrando então, muito espaço vazio entre essas partículas. Portanto, o que mantém um átomo coeso é a energia que liga vários átomos para formar uma molécula.

Retornado, à afirmação: *SOMOS UM AGLOMERADO DE NADA*, devo retificá-la de acordo com essa linha de pensamento, dizendo que somos um grande campo energético que une ínfimas porções de matéria que são percebidas por nós como matéria sólida.

O importante nesta amostragem é a energia! Seria demasiadamente infantil imaginar que um campo energético de tal magnitude, capaz de manter partículas extremamente pequenas em proximidade, não extrapolasse o limite dos átomos do nosso corpo.

Lembrando que a Lua está presa em nossa órbita através da força gravitacional da Terra e que as marés são influenciadas pela força gravitacional dela, fica fácil compreender que o campo energético de um corpo pode interferir no corpo de outro emissor de um campo energético. Ou seja, os campos energéticos se cruzam.

Será que o campo energético que nos envolve é diferente em cada um de nós?

As digitais e nosso DNA são únicos!

Nossa energia não seria?

O nosso organismo é “bio-eletrônico”, uma vez que todo o nosso corpo responde eletricamente e nossos pensamentos, sentimentos, memórias... são impulsos elétricos. A soma dos campos formados por esses impulsos cria um todo único e mutável por interferências internas como a alteração em algum órgão (doenças físicas) e/ ou por interferências externas, como veremos.

Quem nunca se sentiu desconfortável ao entrar em determinado ambiente ou na presença de uma pessoa ou grupo? Todos já tivemos sensação de bem-estar ao encontrar uma pessoa ou ao retornar a um local que traz boas lembranças. Cada situação provoca diferentes sentimentos e nos afeta emocionalmente. A isso chamamos interferência externa.

Se cada um de nós possui um campo eletromagnético único que pode ser modificado tanto por interferências internas quanto externas, é possível registrar e analisar essas mudanças? A resposta é um retumbante SIM.

Para melhor compreensão do método que utilizei, farei um breve histórico sobre as origens da bioeletrofotografia (Foto Landell).

O padre gaúcho Roberto Landell de Moura, cientista brasileiro que era profundo conhecedor de física, química, biologia, parapsicologia, filosofia, teologia e principalmente das energias eletromagnéticas da qual tinha conhecimento além de sua época, que em 1907 já capturava e estudava o que ele chamou de PERIANTO em suas anotações:

“ (1) Todo o corpo humano está como que envolvido de um elemento de forma vaporosa, mais ou menos densa, segundo a natureza ou o estado do indivíduo ou ambiente em que ele se acha. Esse elemento quando adquire uma tensão capaz de vencer obstáculos que se opõe à sua expansão, escoa do corpo humano sob a forma de descargas disruptivas ou silenciosas, tal qual sucede com a eletricidade. E os fenômenos que nestas ocasiões se dão têm muita analogia com os elétricos estáticos e dinâmicos, com relação aos outros corpos semelhantes.

(2) pelo que cheguei à conclusão de que se trata de um fenômeno que constitui uma variedade dos fenômenos produzidos pela eletricidade ou pela causa da eletricidade, do calor, da luz, etc.

(3) Em todo caso, para facilitar o estudo do elemento “R” que existe no corpo humano atribuo-o ao PERIANTO, porque, como o seu nome está dizendo, ele é um efeito do elemento R, como a tensão elétrica é um efeito da eletricidade que se acumula envolta dos condutores. ”¹¹⁹

¹¹⁹ Por que o Padre Roberto Landell de Moura foi inovador? Conhecimento, fé e ciência [recurso eletrônico] / org. Luciano Klöckner, Manolo Silveiro Cachafeiro. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012; pág.81-82

Landell de Moura não apenas sabia o que estava pesquisando como também conseguiu encontrar mais de um método para visualizar estas imagens, diferentemente do russo Semyon Davidovich Kirlian eletrotécnico e que em 1939 ao consertar um equipamento no hospital de sua cidade observou o fenômeno acidentalmente e após uma década de experimentos chamou atenção de pesquisadores que iniciaram testes com folhas de vegetais, sementes e mais tarde com animais e seres humanos.

O funcionamento do equipamento utilizado para as fotos é relativamente simples: uma placa translúcida ou filme fotográfico são ionizados através de uma bobina tesla de alta tensão que gera entre 6 KV e 20 KV e este campo desloca os íons que formam um “halo luminescente” capturado em fotografia¹²⁰.

Neste experimento, utilizamos uma câmera fotográfica Canon T7 com lente EF-S 18-55 IS II acoplada a um equipamento fabricado pela ELETRONICS Tecnologia em Alta Tensão (Máquina Kirlian modelo T4), e o tempo de exposição utilizado foi de 15 segundos.

Para uma melhor averiguação das hipóteses que desejávamos analisar, foram produzidas duas trilhas de 3 minutos, uma no tempo quaternário (4/4) e outra em binário composto (6/8), ambas em 90 bpm e na frequência de 432Hz.

Nesta pesquisa procuramos respostas para as seguintes indagações:

- 1- Os ritmos podem influenciar nosso estado mental?
- 2- Existe diferença na influência entre os dois ritmos aqui propostos?
- 3- Esta influência pode ser relacionada a uma alteração do estado de consciência (transe) no alcance do Divino como afirmam diversas culturas?
- 4- Havendo interferência na atividade cerebral, o campo energético também se altera?
- 5- Como as alterações no campo energético são representadas nas imagens capturadas?

Para a realização da pesquisa foi elaborado o seguinte **protocolo**:

¹²⁰ Desvendando os Segredos pela Foto Kirlian: Donisete Nelson Copyright 2008 by Nelson Capa e diagramação Paulo Valle
Impressão Jograf Impressos; page 5

- Na chegada cada indivíduo recebeu um questionário sobre questões físicas e emocionais e um termo de sigilo.

- A seguir, houve uma rápida explicação sobre as etapas da testagem, método de obtenção das imagens e da análise das informações que cada um receberá das suas fotos.

- Na sequência, foram obtidas imagens dos dedos de ambas as mãos para posterior análise de questões físicas e emocionais e encaminhamento aos voluntários como retribuição pela participação na pesquisa. Dessas imagens, a do dedo indicador direito foi a escolhida como padrão para o teste sem influência rítmica.

- Na próxima etapa, os indivíduos foram acomodados numa poltrona confortável e reclinada. Receberam fones de ouvido e escutaram a trilha tempo rítmico 4/4 (quaternário) e posteriormente a 6/8 (binário composto), enquanto foram capturadas imagens do dedo indicador direito.

Abaixo apresento imagens e comentários de 25% dos indivíduos testados para que possamos visualizar algumas descobertas importantes. Saliento que a primeira imagem de cada sequência apresentada será a de referência (sem influência de ritmo).

Em todos os indivíduos verificamos pontos referentes a estados emocionais (preocupações, stress, apatia, autodesvalorização...) e questões físicas (inflamações, dores etc.) Como o foco desta análise não é os estados emocionais, as mesmas serão suprimidas a menos que encontremos informações que possam ser de interesse ao presente estudo.

Figura 37: Representação Kirlian



Esta imagem mostra que o halo luminoso captado está ao redor da área de contato entre o dedo e a superfície transparente.

Com a iluminação não podemos ver os detalhes da coloração, mas adianto que este indivíduo não possui o equilíbrio considerado ideal entre o branco, rosa e azul. Saliento ainda que existem diferentes fabricantes de equipamentos e que as imagens obtidas e os parâmetros de interpretação podem variar, e ainda que a análise é subjetiva e leva em conta diversos fatores.

1- Indivíduo 03

Sexo masculino, músico, declarou estar passando por situação estressante. Após o teste informou que durante a primeira trilha teria ouvido um instrumento em segundo plano e se preocupou em identificar o som. Percebo que seu profundo conhecimento musical, em especial instrumentos de percussão, fizeram com que não relaxasse por completo, mas assim mesmo, pudemos observar alterações nas fotos.



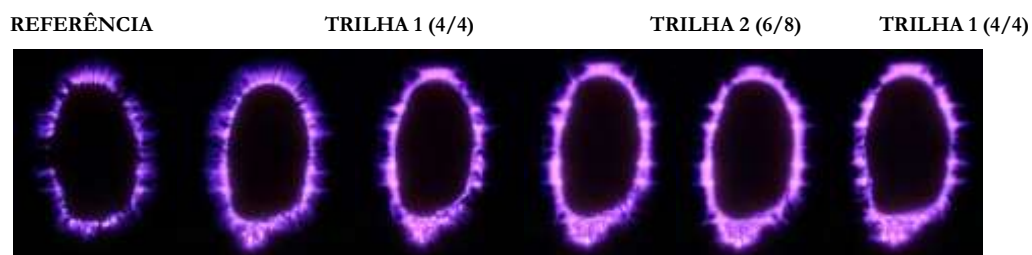
Na primeira imagem verifico que praticamente não existe branco (brilho) o que indicaria autodesvalorização, mas pelo contexto interpreto como insegurança e a coloração azul um pouco mais presente que o rosa, significando um estado mais para pacato do que agitado.

Na segunda e terceira imagens já podemos visualizar algumas alterações como a densidade do halo, modificação no equilíbrio das cores e maior presença do branco, indicando aumento da atividade mental e incremento da autoconfiança.

As duas últimas imagens mostram mais coloração rosa, indicando aumento da energia, com o halo ficando ainda mais denso, o azul permanece, demonstrando que não há estado de ansiedade e um brilho mais forte, significando maior autoconfiança e em todas as fotos percebemos que depressão, preocupação e stress ficam praticamente inalterados. Importante ressaltar o aparecimento de uma coloração avermelhada no centro do halo, indicando alteração de estado de consciência.

2- Indivíduo 14

Sexo feminino, professora, declarou estar passando por situação estressante. Após o teste informou que permaneceu relaxada e tranquila, que a primeira trilha trouxe lembranças da sua iniciação em Reiki Xamânico, a segunda trilha não trouxe esta lembrança o que poderia criar uma interferência psicológica para uma maior resposta à primeira trilha.



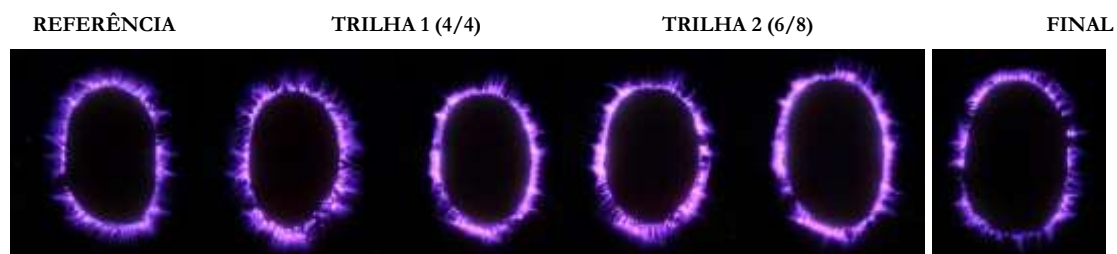
Na primeira imagem vejo apatia, leve depressão, alguns pontos de preocupação e sentimento de desvalia. Logo na segunda imagem já desaparece o sentimento depressivo, cresce a autoconfiança e aparece vermelho no interior do halo indicando alteração de estado de consciência.

O halo permanece praticamente inalterado da terceira à quinta imagem (final da segunda trilha). É importante destacar que mesmo com pouca alteração no halo, a coloração vermelha em seu interior permanece em constante crescimento.

A sexta imagem foi obtida no retorno à primeira trilha e podemos observar a diminuição tanto do vermelho interno quanto da densidade do halo em si, demonstrando que a segunda trilha provocou maior interferência do que a primeira no campo energético capturado nas imagens.

3- Indivíduo 06

Sexo feminino, aposentada, faz uso de antidepressivo e se declarou ansiosa no momento do teste. Ao darmos por encerrado, disse sentir-se frustrada, pois gostaria de ter ajudado mais.



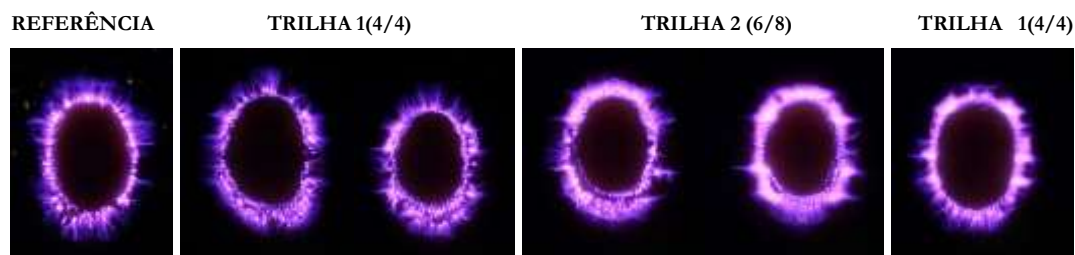
A imagem referência demonstra sentimento depressivo e ansiedade que permaneceram em toda a sequência, já o sentimento de desvalia desaparece na terceira imagem e volta intensificado na imagem final.

No início da primeira trilha percebemos aumento na densidade e espessura do halo com crescimento da cor rosa, indicando maior atividade cerebral. A coloração vermelha no interior do halo aparece no final da primeira trilha e se intensifica durante a segunda trilha, período onde há constante aumento da cor rosa, do brilho e densidade do halo.

A última imagem foi capturada quando o indivíduo demonstrou irritação com o final do teste e pediu para continuarmos capturando imagens, mostrando que o estado psicológico bloqueia os efeitos da interferência rítmica, uma vez que esta imagem demonstra maior tristeza, desvalia, decepção e apatia em relação à de referência.

4- Indivíduo 09

Sexo feminino profissional de relações públicas, não declarou nada que pudesse inferir nesta testagem e ao final informou não ter sentido nenhuma agitação durante o teste, percebendo maior sensação de paz durante a segunda trilha.



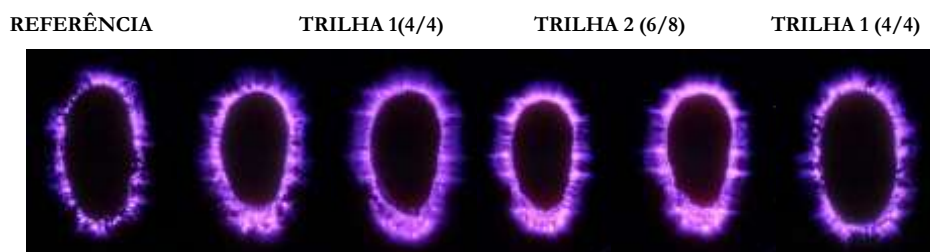
O que mais chamou atenção neste indivíduo foi que durante a primeira trilha o halo perdeu densidade e espessura, assim como a coloração vermelha do interior já presente na imagem referência.

Durante a segunda trilha verificamos um grande incremento em todos os aspectos e ao retornarmos à primeira trilha capturamos uma imagem intermediária entre a de referência e as da segunda trilha.

Nesse indivíduo, portanto, percebemos que a primeira trilha causou influência negativa, já a segunda produziu efeito semelhante ao observado nos demais indivíduos, chamando atenção, quando ao retorno da primeira trilha, uma imagem intermediária também consistente.

5- Indivíduo 02

Sexo feminino se declarou ansiosa em relação ao teste e ao término informou que por ser professora e diretora teatral está acostumada a se deixar envolver pelos ritmos musicais.



Ressalto que este indivíduo já apresenta coloração vermelha no interior do halo na imagem de referência e esta coloração se intensifica gradualmente até o final da segunda trilha. Logo no início da primeira trilha percebemos incremento na espessura e uniformidade do halo e do branco, ao final desta trilha, o halo está mais uniforme e com menos branco, fato que interpreto como possível interferência externa, uma vez que observamos grandes ruídos no exterior do ambiente.

Com o início da segunda trilha existe um grande incremento em todos os aspectos, demonstrando que o segundo ritmo teve maior influência no campo energético capturado. E a última imagem demonstrou um halo intermediário entre a imagem de referência e as obtidas durante a segunda trilha.

Após analisar as imagens e considerar informações obtidas de todos os indivíduos pesquisados e embora não tenha encontrado informações sobre outras pesquisas na área desta testagem para corroborar ou não minhas análises e tendo feito apenas um piloto, tenho certeza que o assunto merece estudos e pesquisas mais profundas e assim chego às seguintes conclusões.

Para que pudéssemos fazer uma testagem a procura de evidências sobre a utilização de ritmos por diversas culturas para criar uma conexão com suas divindades através de alteração no estado de consciência, elaboramos hipóteses e expusemos diferentes indivíduos aos ritmos quaternário e binário-composto, registrando através da bioeletrofotografia as alterações ocorridas no campo eletromagnético.

Tais registros oportunizaram perceber a totalidade dos indivíduos que sofreram interferência com a audição dos ritmos apresentados, demonstrando incremento na autoestima/ego (coloração branca/brilho), energia mental (coloração rosa).

A predominância da coloração rosa observada nas imagens da maioria dos indivíduos, segundo o principal pesquisador e autor nacional¹²¹, indicaria grande hiperatividade podendo chegar até mesmo a estado de agressividade, no entanto, nenhum dos pesquisados sequer relatou sentimento de agitação!

Percebemos na maioria das testagens que o indicador de estado de consciência alterado, caracterizado pela coloração vermelha no interior do halo, ao aparecer na primeira trilha se estabilizava até que a segunda trilha fosse iniciada e ficava cada vez mais intensa.

Ao reproduzirmos novamente a primeira trilha este indicador retornava ao status-quo-ante, comprovando o que considero a principal questão levantada por nós de que estes ritmos têm diferentes influências no estado de consciência, o que confirma o que diversos povos já sabem, o efeito do tempo binário composto, conforme já amplamente visto nesta publicação.

Para deixar ainda mais evidente minhas conclusões trago os seguintes índices obtidos:

- Em 90% percebemos a cor vermelha no interior do halo, indicação de alteração de estado de consciência;
- Em 100 % o halo ficou mais denso;
- Em 95 % o halo ganhou espessura;
- Em 100 % houve alteração no equilíbrio entre as cores que significam ego, apatia e hiperatividade;
- Em 95% houve incremento entre 4/4 e 6/8;
- Em 100% houve decréscimo entre 6/8 e 4/4;

Em virtude dos números apresentados, cabe, ampliar a pesquisa sob o método Kirlian, em vista, de obtermos uma amostragem mais ampla e extensiva sobre o resultado.

Como se trata de algo inédito na técnica, podemos descobrir novas teorias que venham inclusive a ajudar ao tratamento de doenças psíquicas e corporais, visto que, a alteração do Halo deixa claro que ocorreu uma atividade cerebral através de ondas eletromagnéticas, basta agora, entender melhor essas atividades.

¹²¹Fotos Kirlian: A Comprovação Científica Milhomens, Newton Copyright by Newton Milhomens, 1999. Registrado na Biblioteca Nacional, do Ministério da Cultura, no Escritório de Direitos Autorais, sob o n.º 183.689, livro 312 folhas 352. Pag 96 item 5.

O MITO DA CRIAÇÃO DO CHAMAMÉ.

Tupã enviou de um lugar distante homens vestidos de preto. Estes homens eram sábios e traziam uma mensagem de amor e paz. Conta o Pajé que quando eles chegaram pelo rio tinham em suas malas coisas que faziam *ÍPUva'e*¹²².

Os Guaranis tiveram medo! Mas menor era o medo do que ser levado pelo *Juruá* e ser escravizado. Assim que estes homens de preto com sua cruz de dois braços nos deram esperança.

Certo dia, Padre Antonio Sepp, mostrou o *Rave*¹²³ e seu *iPUva'e*¹²⁴ era tão lindo que *Tupã* escutou, dançou e cantou! Dizendo:

“Que a música está na alma do meu povo, e é dela que vocês, meus filhos, estarão vivos para sempre. ”

Sepp, nos ensinou a fazer *Rave* e como mágica a nossa Terra estava cheia de paz, comida e harmonia.

Até que em um dia, cavaleiros com máquinas de fogo decidem que nossa *Yvy Mbyte*¹²⁵ não nos pertencia e que São Miguel e São Gabriel deveria ser daqueles homens e de onde os *paí*¹²⁶ vieram.

Lutamos bravamente, mas pouco pudemos fazer, em dias quase nada restou! Nossas mulheres, crianças e velhos morreram, nossos santos, Igrejas queimaram! E os que puderam, com a ajuda de *Tupã*, seguiram caminhando com seus Santos e *Ravee*.

Tupã, estava triste em ver seus filhos sofrendo o fim de uma era. Ao olhar “el Guarán” encontra escondida entre os raios de Sol uma flor de maracujá que resistiu ao fogo e as balas de canhões, agarrada no que restou da Cruz Missioneira.

Desesperado ele pergunta a ainda vivida flor resistente:

**“Por que tanta desgraça ao meu povo Guarani? Se é deles a Terra sem”
Males?**

¹²² Instrumentos musicais

¹²³ Violino

¹²⁴ Música

¹²⁵ Então, para fazer desse espaço um território sagrado, que nós Guarani chama de *Yvy Mbyte*, o centro do universo Guarani é exatamente onde foi construído essas Missões-
<https://revistas.ufpi.br/index.php/conexaopolitica/article/view/12220/html>

¹²⁶ Paí era o nome dado pelos guaranis aos padres jesuítas.

Sentida a flor de *Mburucuyá*¹²⁷, gotejando o orvalho da manhã, parecendo lágrimas responde:

“Tupã, o que posso fazer para aliviar teu penar? Dar esperança ao teu povo sofrido? ”

Tupã lança um vento forte sobre a terra missioneira, balançando aquela única flor de um lado para outro a transformando em *Guaina*¹²⁸.

“Eis que te chamo de *Taragüi*¹²⁹

Irás estar com meu povo! *Taragüi porá!*

Caminha até encontrá-los, e não deixe morrer a fé e a música”.

Taragüi caminha pelos Iberá, esteros, lagunas e selvas e ao encontrar o povo guarani ainda desolados lhe diz:

“Nosso Deus me enviou para estar com vocês para que continuem com a busca da Terra sem Males com música, canto e dança”

Os Guaranis ainda desolados a recebem e juntos iniciam a reconstrução do que perderam com fé e alegria.

Passam-se anos e a jovem Taragüi se apaixona pelo Rio Paraná¹³⁰, forte, exuberante e lindo. Todas as noites ela o contempla sem tocá-lo. Até que uma noite, Taragüi, em Lua cheia, busca o abraço de seu amado, banhando-se em suas águas correntes.

Na aurora da manhã seguinte, Taragüi volta para o seu pueblo e com o passar dos dias percebe-se estranha e corre para os Iberá e clama para *Tupã*.

“O que está acontecendo comigo? Estou morrendo? ”

Tupã responde:

“Eu e Jasy te abençoamos com uma criança, você será a mãe de um menino que dará alegria ao meu povo”.

Taragüi, alegre com a boa notícia vai até seus irmãos guaranis! Contando a boa nova e para todos é motivo de festa.

Taragüi, a filha dos deuses dá à luz sob a chuva seu filho, imagem e semelhança de seu povo e ainda em seus braços o batiza de *cheaiméamame*¹³¹ e de tanta alegria e êxtase morre e é enterrada nas margens do rio Paraná ao lado de seu amado.

¹²⁷ Maracujá

¹²⁸ Jovem moça

¹²⁹ Nome dado pelos Guaranis para Corrientes Argentina lugar onde surge o Chamamé.

¹³⁰ Principal Rio que corta o litoral Argentino.

¹³¹ Nome em guarani do chamamé, teoria levantada por Pocho Roch que significa: Eu com minha alma na chuva.

Em seu leito de morte, nasceu uma flor de maracujá que nunca murcha e todas as noites em busca de seu amado, encontra-o através de um doce beijo, enquanto seu pueblo guarani com seu filho, agora chamado de **CHAMAMÉ**, todos os dias dança, reza e canta com instrumentos em memória a ela, a mãe Taragüí e ao seu pai o rio Paraná.

Chamamé percorre toda a Mesopotâmia Argentina e Brasil seguindo o curso fluvial de seu pai, ensinando ao povo a cantar, a dançar e a rezar, e a alegria que deles foi tirada naquele dia triste, são refeitas.

Chamamé desapareceu!

**E reza a lenda que ele se transformou em vento, igual ao sopro da Terra e
vive em cada instrumento.**

**Quando um M'baracá é tocado ou um acordeón é aberto ele ressuscita em
cada Sapucay.**

Figura 38: Representação “ Mito do Chamamé”.¹³²

¹³² Criação gráfica desenvolvida por Mirele Oliveira.



REFERÊNCIAS

ALBORNOS STEIN Marília Raquel, Kyringue mborai: paths of a musical ethnography among Mbya-Guarani children in the indigenous land tekoha Nhundy (Rio Grande do Sul), Revista Em Pauta, Porto Alegre, v. 18, n. 30, janeiro a junho 2007.

ALCIDE D' ORBIGNY, Viaje a la América Meridional, Tomo I, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1945.

ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. São Paulo: Martins, 1976.

ANKU, Willie. Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. The Online Journal of the Society for Music Theory, v. 6, n. 1, Jan, 2000.

AVELLANAL, ZINI, CÁCERES, Camino al Chamamé, Camino real, 1994, Buenos Aires.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNI Luiz Eduardo Valiengo. A dança Circular Sagrada e o Sagrado, PUC/SP, 2002.

BLACKING, John. A commonsense view of all music. Cambridge: Cambridge University Press, 1987

BLOCH, Marc Leopold Benjamim. Apologia da história, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

BOÉCIO, De institutione musica, capítulo 2.

BOHN MARTINS, Maria Cristina. A festa guarani nas reduções: perdas, permanências e recriação. Tese (doutorado). PPGH – PUC-RS. Porto Alegre, 1999.

BOURCIER, Paul. História da dança no ocidente, 1º ed. SP, Martins Fontes, 1987.

BOURDIER, Pierre. O Poder do Simbólico. Portugal, Memória e Sociedade, 1989.

BUNGE, Carlos Octávio. Nuestra América. Ensayo de psicología social, 1903, Buenos Aires.

CAMARGO Gisele, Entre o Camelo e o Leão: A dialética do giro Dervixe -Uma etnografia do Sama - A dança girante dos Dervixes da Ordem Sufi Mevlevi, FLORIANÓPOLIS SANTA CATARINA - BRASIL SETEMBRO -1997, UFSC.

CAVINI, M. P. História da música ocidental: uma breve trajetória desde a Pré História até o século XVII. São Carlos: EdUFSCar, 2011.

CERQUEIRA, F.V. (1988). "O primado da música na Paidéia". In: Simpósio de História Antiga, 1, Porto Alegre, 1988. Anais.Porto Alegre: Gráfica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CF.BERNARDI, MANSUETO. O primeiro caudilho rio-grandense. Porto Alegre, Globo. 1957.

CONSTITUTIONES Societatis IESU cum earum declarationibus. (1558). Roma: [s.n.], 1583.

CORRÊA, Jessica Aparecida e David, KARAÍ Popyguá e CASTRO Bernadete Aparecida. c. A resistência guarani contra a barbárie da "civilização": A busca pelo Tekoá Porã.2020, Revista de pós-graduação, UFPI.

COTTE, Roger. Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras. São Paulo: Cultrix,1997.

CURT NIMUENDAJU UNKEL, As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani, 1906, tradução para português, 1987, USP.

DA SILVA CARDOSO Tatiana, TREINAMENTO DO AUTOR, PLANO PARA REINVENÇÃO EM SI, UFRGS, Porto alegre, 2009.

DOS SANTOS M. Cristina e BAPTISTA J. Tiago. Reduções jesuíticas e povoados de índios: controvérsias sobre a população indígena (séc. XVII-XVIII). História Unisinos 11(2):240-251, maio/agosto 2007.

Dr. Rolando Kegler. 75 AÑOS DE LA JUNTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE MISIONES,2014, Posadas, Misiones, Argentina.

DURAND, Gilbert. Champs de l'imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

E.A.PIÑEIRO, El chamamé: música tradicional de Corrientes: génesis, desarrollo y evolución. - a ed. - Corrientes: Moglia Ediciones, 2012.

FAUSTO Carlos: Os índios antes do Brasil, 1997.

FOREST, Danu. The druid shaman: exploring the Celtic otherworld. Winchester: Moon Books, 2013.

FURLONG Guillermo, músicos argentinos durante la dominación hispánica, Buenos Aires, 1944.

GARCIA-ROZA, L. A. (2009). Freud e o inconsciente. 24a. Edição, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.

GARLET, Assis, A imagem do kechuíta no universo mitológico dos MBYÁ-GUARANI, Revista de História Regional 7(2):99-114, Inverno 2002.

GLASSNER, J. J. La Mésopotamie. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

GOLIN, Tau (Luiz Carlos). A ideologia do Gauchismo. Porto Alegre: Tchê 1983.

GOLIN, Tau. Os missioneiros. In: Zarth, P. A. (Org.). História do campesinato na Fronteira Sul. Porto Alegre; Chapecó: Letra & Vida; UFFS, 2012, v. 1.

GREEN, Miranda. The Gods of the Celts. USA: Gloucester, 1986.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. Tradução Ana Luísa Faria, Lisboa: Gradiva, 2007.

GUILLERMO FURLONG, S. J.- Los Jesuítas y la Cultura Rioplatense, Buenos Aires, 1933.

GUTFREIND Ieda. A historiografia Rio-Grandense, UFRGS, 1992, Porto Alegre, RS.

HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa. Tese (doutorado). Campinas, SP: UNICAMP. 2006

HOROWITZ Leonard G e EILEEN Day McKusick. Healing with Vibrational Sound Therapy, 2011.

J.NATALICIO Gonzales, Proceso y formación de la cultura Paraguaya, 1948, Paraguay.

JUNG, C. G. (2008). O Homem e seus Símbolos. 6 Edição. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira S.A.

KEPLER, J. Welt-Harmonik, R.Oldenbourg Verlag, Munique, 1971.

LADEIRA, Maria Inês.1992 “ O caminho sobre a Luz” O território Mbyá fica à beira do Oceano. Dissertação de Mestrado em São Paulo.

LAWLOR, Robert. Geometria Sagrada - Filosofia e prática. Tradução: Maria José Garcia Ripoll, Madrid - Espanha: Edições del Prado, 1996.

LE GOFF, Jacques. História e Memória; tradução de Bernardo Leitão (et al) 5ed. Campinas, São Paulo, 2003

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. O sentido e o valor do tradicionalismo. Porto Alegre: S.A. Moinhos Rio-Grandenses (samrig) 1979.

LIMA, Sonia Albano (org). Música e Cosmologia. In: Uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro. São Paulo: Editora Som, 2007.

LIMA, Sonia Regina Albano. A música e os sentimentos humanos. In: Revista do Grupo de Estudos em Pesquisa em Interdisciplinaridade, v. 7, 2015.

LITAIFF, Aldo. Os filhos do sol: mitos e práticas dos índios Mbya-Guarani do litoral brasileiro. Campo Grande: Tellus, 2004.

LOURENZI, Hercílio de. Musicoterapia; a cura através da música. In: Revista Curas Naturais, São Paulo, a. 1, v. 1, 2004.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília. (orgs.). Yvy Poty, Yva'á / Flores e frutos da Terra: Cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Porto Alegre: Iphan/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, 2. ed. 2012.

MARTINS, Janaina. A Cosmovisão Celta e a Vocalidade Poética: a tradição oral e as narrativas mitológicas da Idade Média. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL – ISSN 1980-4504.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. História da música ocidental. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELIÁ Bartolomeu S.J, El “modo de ser” Guarani en la primera documentación Jesuítica, Revista antropológica, V.24, 1981.

MONSON, Carta de Edmond Auger para Padre Diego Laynez (nomeado superior após a morte de Loyola) em Thomas D. Culley and Clement J. McNaspy, “Music and the Early Jesuits (1540–1565) ”, Archivium historicum Societatis Iesu.

MONTARDO Oliveira, através do Mbaraka- Musical, Dança e Xamanismo Guarani. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2009.

MORIN Edgar Palmarini e PIATTELLI Maximo. L'Unite de L'Homme Invariants Biologiques et Universaux Culturels, 1974, Paris.

MOTTA Renato: DANÇA NA LINGUAGEM SIMBÓLICA. Revista Uol, Brasil escola. 2002.

MOURA, Jaime Francisco de. Lavagem cerebral, hipnose e transe coletivo nos cultos protestantes. Brasília: Clube de Autores, 2009.

NASSER, Najat. O ethos na música grega. In: Boletim do CPA, Campinas, n. 4, jul./dez. 1997.

ORNELLAS, Manoelito de. Tiarajú: O Santo herói das Tabas. 3º Edição ed. Porto Alegre, Alvorada 1966.

P.REZ BUGALLO, R ben. Corrientes Musicales de Corrientes, Argentina. Revista de Música Latino Americana, Vol. 13, n. 1, 1992.

PAHLEN, Kurt. História universal da música. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

PAJARES Alonso, Antonio, História da música em 06 bloques, bloco 6, editora Visión Libros, Madrid.

PAULI, E. PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.1, 2015.

PEDRO, Livia. HISTÓRIA DA COMPANHIA DE JESUS NO BRASIL: Biografia de uma obra. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia.

PENNICK, Nigel. Geometria Sagrada, Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas. Tradução: Alberto Fentre, 10ª ed São Paulo: Pensamento, 2009.

POZZER, Katia Maria Paim; SILVA, Simone Silva da; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Música e iconografia entre os assírios. In: Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos, p. 43-60, jul. 2012. ISSN 2176-6436.

PREISS apud PEREIRA, D.R. Por uma história da música das Missões-Entrevista com Jorge Hirt Preiss. Realizada em 04/05/2009. Disponível no CPHO-PUC/RS.

PRIMA SOCIETATIS IESU INSTITUTI SUMMA, 1539.

RAILS-MACLEOD, Karen. Music and the Celtic otherworld, from Ireland to Iona. Edinburg: Edinburg University Press, 2000.

ROCH, Gonzalo del Corazón de Jesús (Pocho Roch), Chamamé: Expresión cultural musical correntina”. Ancestral ofrenda religiosa de nuestros originales guaraníes correntinos”. 5º Congresso de História de Corrientes, 2005.

RODRIGUES Sandro Eduardo, Tempo não Pulsado: Ritmo e Subjetividade, Niterói, RJ, 2009.

S. M. CAMPOS, “Música e Neurociências,” vol. 8, no. 2, 2000.

SACHS, Curt, História Universal de la Danza. Buenos Aires, Centurión, 1943.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo. Tradução de Marisa Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SEPP Antonio - Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos, Livraria Martins Editora, 1972, SP.

SILVA, Marciano Lopez e. Do regionalismo à Latinoamericanidade. Porto Alegre UFRGS 1994.

TAU GOLIN, Cartografia da Guerra Guaranítica, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Faculdade de Artes e Comunicação - Universidade de Passo Fundo, 2011.

TOFFANI André. Porque rodar o salão na Dança de Salão? 2008. São Paulo.
UBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. Revista USP, São Paulo, n.77, mar/mai. 2008.

VEGA Carlos, Orígenes de las danzas Folklóricas Argentinas, PUC Argentina, Buenos Aires, 1977.

VERÍSSIMO Érico. O continente I: O tempo e o Vento. 39º Ed. Porto Alegre: Globo, 1987.

LINKS:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u10468.shtml>

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-45170971>

<https://ildiachas.files.wordpress.com/2019/06/a-viagem-de-bran-ok.pdf>

<https://www.serargentino.com/argentina/musica/como-llego-el-acordeon-a-la-argentina>

<https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/artes/danca-na-linguagem-simbolica.htm>

<http://www.andretoffani.com/danca-de-salao-porque-rodar-o-salao-na-danca-de-salao.html>

<https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/o-Trabalho/60015585.html>

FONTES ORAIS:

Vherá Poty

Fernando Cordella

Jordi Ericson da Silva Neques

Aldeia Cantagalo, Viamão (RS)

Aldeia Água Grande, Camaquã (RS)

AUTORES

MAGALI DE ROSSI

Produtora Cultural, formada em História e Pós-Graduada pela UFRGS em Realidade Brasileira. Nasceu em Antônio Prado (RS) na comunidade de Santo Isidoro, vive em Porto Alegre (RS) e atua em projetos ligados ao Chamamé e pesquisa o ritmo a 15 anos.

derossimagali@gmail.com

55. (51) 997819993

Facebook: @magaliderossiproducoes

Instagram: @magaliderossi.produ



ALEJANDRO BRITTES

Músico e acordeonista. Nasceu em Buenos Aires, no bairro de Flores e vive em Porto Alegre (RS). Pesquisa as origens musicais do ritmo desde sempre, preocupando-se com a identidade do Chamamé. Conceituado pelo Norte Americano Mark Brill, PHD em música da Universidade do Texas - EUA, no livro *Music of Latin America and the Caribbean*, como um dos três principais acordeonistas chamameceros.

Alejandro.brittes@gmail.com

55.(51) 995785339

Facebook: @alejandrobrittes

Instagram: @alejandro.brittes

YouTube: Alejandro Brittes *Oficial

