

**Reflexões sobre um tema:
relações sonoras nas aldeias da América Portuguesa**

LUISA TOMBINI WITTMANN*

Antes de começar a contar uma história, vale esclarecer ao leitor que história é essa, ou melhor, como pretendo contá-la. O tema desta pesquisa é a relação sonora estabelecida entre jesuítas e ameríndios nas aldeias da América Portuguesa, durante os séculos XVI e XVII. A música, contudo, não dará o ar de sua graça pela sua sonoridade, não encantará pelos ouvidos. Esta é a história de uma música que não deixou registros que possibilitem sua execução e audição num outro tempo. Sons ecoaram há séculos nas aldeias missionárias, mas não sobreviveram em forma de pautas musicais. Confesso aqui que tive que lidar com uma certa frustração pessoal na descoberta da ausência total de partituras deste contexto histórico. Afinal, nenhum musicista aceitaria facilmente a impossibilidade de interpretar através das notas, e não apenas das letras, a música das missões jesuíticas do Brasil se, como é o caso, este fosse seu tema de pesquisa.

Após esta frustração inicial, encarei o fato de que a música em si não era o meu enfoque, e que a escolha mais interessante seria mesmo me dedicar com afinco à uma história musical sem sons, porém nem por isso menos interessante. Ultrapassar uma decepção enquanto violinista significa assumir uma postura de historiadora, cuja relação pessoal com a música é boa para pensar. No caso, não é essencial, mas complementar. Aqui está a primeira constatação desta história peculiar. Não será via símbolos da notação musical – que se interpretados geram sons –, que esta história relacional será reconstruída, mas através de análises de documentos escritos sobretudo pelos inicianos em missão na parte portuguesa da América. Chegamos, então, à segunda constatação. A música sobre a qual pretendo refletir foi compartilhada por diferentes agentes históricos, especialmente índios e jesuítas. São os últimos, contudo, que nos deixaram registros escritos sobre os quais podemos nos debruçar para escrever esta e outras longínquas histórias.

Depois destas constatações iniciais – terão muitas –, um primeiro questionamento. Podemos pensar uma história que é conjunta através do relato somente de uma das partes?

* Doutoranda em História pela Universidade Estadual de Campinas, com pesquisa sobre música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa, financiada pela FAPESP e orientada pelo Prof. Dr. John Manuel Monteiro.

Não corremos o risco de contá-la enviesada, apenas através de um ponto de vista católico, contra-reformista e missionário? Alguns pessimistas diriam que o risco assemelha-se mais a uma certeza, e afirmariam que de escritos jesuíticos podemos aprender somente história ocidental. Discordo. As fontes têm seus filtros, é claro, relatam uma história parcial. Cabe ao pesquisador, porém, não confundir documento histórico com história, e analisá-lo como tal. Fontes são históricas, têm sua história, porém não são história. Esta, somos nós historiadores os encarregados de contar. Temos infinitas possibilidades ao realizar nosso desígnio, inúmeros caminhos que podemos percorrer. Haverá, porém, sempre um intento. O meu, começo a tentar lhes explicar.

Meu escopo é reconstruir a história das relações entre índios e jesuítas através da música, ou seja, as relações sonoras vivenciadas por diferentes sujeitos históricos nas aldeias missionárias da América Portuguesa. Não se trata, portanto, de uma história da música indígena, muito menos da música europeia católica, e sim das experiências sonoras vividas em conjunto pelos índios e pelos jesuítas. É claro que, para isso, é preciso compreender ambos como agentes da história, que não pode ser vista como protagonizada apenas pelos brancos. É necessário também algum entendimento da música vocalizada e tocada há tempos pelos ameríndios, e da música religiosa trazida pelos jesuítas de além-mar, cantada pelos seguidores de Inácio de Loyola no Novo Mundo. A música não era um valor de maior envergadura na vida asceta inaciana; o apostolado tomava o lugar principal entre as atividades de cunho religioso. O fundador Loyola inclusive proibiu os jesuítas de cantar a liturgia em coro nas suas igrejas da Europa. Desconfiava que esta atividade pudesse atrapalhar sua vocação maior, a missionária.

Mas porque a música esteve tão presente nas missões na América? Esta insistente presença não pode ser ignorada, porque está explícita em inúmeras cartas jesuítas. É, todavia, geralmente interpretada como estratégia dos jesuítas, que impõem sua cultura e sua música aos índios, mesmo que isso signifique a incorporação de algumas características indígenas – outro fato que é impossível negar. O que se ignora, contudo, é que a música não fazia parte das cerimônias litúrgicas desta ordem religiosa, e que foi estimulada e adotada pelos índios devido à suas próprias tradições sonoro-culturais. Ambos os fatos demonstram a capacidade de adaptação da Companhia de Jesus e de absorção da diferença pelos ameríndios, interessantes fatos desta singularidade missionária. Os sons se tornaram corriqueiros entre os padres inacianos a partir do encontro com o ameríndio, os quais almejavam evangelizar. Foi a

alteridade musical tupi-guarani – religiosa e ritual –, que levou os jesuítas a adaptarem suas regras, e cantarem missas nas florestas tropicais.

Assim sendo, a reflexão pende para a cultura indígena, na tentativa de entender porque os missionários cheios de regras morais, e também de escrita, abriram exceções no que se refere à música. É, portanto, necessário que se compreenda uma cultura ágrafa através de escritos – e mais –, uma cultura ameríndia que não separa suas manifestações rituais das sonoras, performáticas das cosmológicas, (re)criando através delas as suas experiências cotidianas e sobrenaturais, a sua vida. É inexistente entre os índios uma separação formal e técnica de disciplinas acadêmicas, como classificamos separadamente a dança, o teatro e a música. Estas estão inseridas em diferentes atividades sociais, decorrendo desta interação múltiplos significados. Esta diferença cultural central faz com que o valor musical de grupos indígenas seja algumas vezes criticado pelo ocidental, que não se satisfaz com o que ouve e questiona até a própria agradabilidade daqueles diferentes sons, em relação, é claro, às suas próprias referências sonoras. Aquela é, todavia, música de outra sociedade, com suas próprias vivências sonoras e manifestações sensíveis.

Os jesuítas tiveram seus motivos para realizar missas cantadas, e adaptaram sua regra proibitiva pela evangelização dos gentios. Os ameríndios, por sua vez, não viviam sem dançar e cantar e não isolavam suas experiências estéticas dos demais campos da vida. Não existe cotidiano e ritual indígena sem música, ou melhor, sem sonoridade. Os tupi-guarani continuaram no ritmo da sua música, mas também aprenderam aquela ensinada pelos missionários – e adoravam. Isso não quer dizer que os índios se tornaram verdadeiros europeus católicos, nem que estas manifestações católico-musicais eram simplesmente um verniz abaixo do qual se escondia uma genuína e milenar cultura indígena. Trata-se de uma manifestação musical num contexto de missão e colonial, é importante lembrar. A música é humanamente universal, mas ao mesmo tempo singular em seu contexto social e seu meio cultural.

Deve-se atentar para a disposição dos nativos em transformar sua cultura musical, e seus porquês. O tupi histórico é um exemplo de abertura para o outro. Isso se confirma em relação aos sons, pois manifestavam gosto e vontade no aprendizado de músicas novas, assim como ocorreu e ocorre entre os povos Guarani. Atentar para a cultura indígena é fundamental neste estudo da faceta musical do contato, na tentativa de explicar porque muitos dos índios catequizados conviviam de maneira tranqüila com as diferentes formas musicais católicas e indígenas, sem sentirem a necessidade de excluir uma em detrimento da outra, valorizada

como correta pelos evangelizadores católicos. É necessário aprofundar esta reflexão do ponto de vista nativo, ou seja, demonstrando que os ameríndios têm uma capacidade única de abertura para a alteridade e uma necessidade de absorvê-la de maneira antropofágica, literal e metaforicamente. O contato com aquele que é diferente os transforma, sem que isso implique numa recusa de si mesmo. Portanto, aprender música católica não significava, para os índios, uma opção de desprezo pela sua musicalidade.

Todo ser é mutável, mas o índio assume e vive de maneira intensa a mudança que vem da experiência com o outro, ao invés de valorizar e insistir em uma identidade mais fixa como sinônimo do seu ser – idéia, aliás, que algumas vezes imprimimos ou exigimos dos índios, os nossos outros. Isso pode ser percebido em análises acadêmicas ou mesmo em relatórios a serem apresentados ao poder público, que direcionam decisões sobre terras indígenas. Não são mais índios, dizem alguns, ou estão contaminados pela cultura hegemônica, afirmam outros. O fato é que o valor da constância identitária é nosso, e se nós mudamos constantemente, não é diferente com os índios, com a singularidade de que faz parte do seu modo de ser ser transformado pelo outro, fato vital da sua vivência, inconstante, porque intrinsecamente dual, ambígua e mutável. Existe também a dualidade desta própria autora, que se manifesta nas identidades de violinista e historiadora, sem que a escolha do último caminho profissional exija um abandono radical da música, seja ela atualmente expressa na vida privada ou analisada em uma tese de doutorado. E este assunto se encerra por aqui.

Há mais uma constatação importante. Devemos analisar as fontes históricas com um olhar antropológico para a alteridade, mas este outro não será apenas o tupi-guarani. Afinal, como era este jesuíta que cantava músicas de louvor para evangelizar? Que música européia era essa que não era de deleite nem privilegiava o compositor? Obra e autor são conceitos relativamente recentes na história da arte ocidental, surgidos ao final do século XVIII. São, todavia, valores até hoje inexistentes na cultura ameríndia. Portanto, música para o outro – seja ele europeu ou índio –, não é o que se experiencia como música atualmente. Por isso, adentramos em diferentes significados musicais para compreender uma prática conjunta através da esfera da sensibilidade. Devemos, portanto, lançar luz sobre aquela cultura musical européia e cultura holística indígena não como focos em si – pois minha análise não é sobre música do outro ou de nós mesmos em outro tempo –, mas para possibilitar uma análise das relações sociais e simbólicas que fizeram surgir novos sons executados num contexto histórico específico: o missionário americano.

Os jesuítas adaptaram sua mensagem cristã ao público local ao incorporar elementos indígenas nas celebrações católicas. Fizeram também concessões às manifestações indígenas, inclusive músico-rituais, com severas restrições às cerimônias de canibalismo. Os índios, por sua vez, seguiram a sua norma de absorção do outro, mas adaptaram o que receberam do seu modo. Assim surgiu uma sonoridade que é jesuítico-ameríndia, pois gerada a partir da relação com o outro e da vivência da transformação de si mesmo. Esta música resultante do contato não é híbrida – no sentido químico de encaixar duas coisas estanques –; são novas formas sonoras que apresentam elementos distintos que se interpõem e compõem, modificando-se. É o caso das músicas católicas tocadas com instrumentos musicais indígenas, cantadas em tupi-guarani e executadas por índios e jesuítas em aldeias da América. Esta postura implica em se distanciar das idéias dicotômicas da música em contextos missionários apenas como pedagogia disciplinar jesuítica que serviu aos interesses dominantes ou, no lado oposto, resistência indígena numa luta incessante por permanecer o mesmo, numa suposta pureza original por vezes procurada e exigida dos ameríndios, e não por eles. A música foi ambas as coisas, e muito mais. Entre os pólos da resistência e da dominação – e das suas conseqüentes críticas ou apologias –, há trilhas mais irregulares e interessantes.

As missões da América Portuguesa, ao contrário da Espanhola, não tiveram exímios compositores jesuítas e delas não sobreviveram uma partitura sequer que fora tocada nas aldeias. Mas o que poderia vir a ser uma frustração, transformou-se em reflexão. Atualmente, podemos tocar algumas músicas que fizeram parte da vida de algumas missões jesuíticas, espanholas e setecentistas. Partituras, contudo, não garantem a reconstrução da história musical das missões, no sentido aqui proposto. A sua existência também não deve impulsionar pesquisadores a deixarem de lado a temática, alegando que ler partitura é condição essencial para entender manifestações musicais de e entre grupos sociais. É importante sublinhar que as pautas musicais, sobreviventes das áreas de missões jesuíticas, seguem regras européias de composição. Não podemos vislumbrar através delas, por exemplo, os instrumentos musicais dos índios nem sua peculiar interpretação. É justamente isso que dá o caráter singular dos sons das missões. Toda música de missão é resultante deste contexto histórico, e tem por isso suas características peculiares.

Mesmo quando tocavam música católica, é muito provável que ela não soasse como nas igrejas européias, muito menos que isso representasse uma aculturação religiosa dos indígenas – apesar de muitos jesuítas reiterarem isso de forma apologética em seus escritos. Um índio catequizado, vale dizer, não deixa de ser índio, tendo suas próprias apropriações do

catolicismo. O que quero ressaltar é que, se tocada por índios e missionários em aldeamentos, é música de missão por excelência. É a arte de um mundo coletivo missional que nos interessa e distancia da discussão sobre a influência da música européia na música indígena, ou mesmo da música indígena na música brasileira, esta geralmente negada e aquela confirmada. Repito aqui que as fontes históricas devem ser analisadas como tal, já que o talento literário jesuítico parece ter convencido alguns contemporâneos – deles e nossos – de que as coisas que relatam são como um espelho do cotidiano e, portanto, “a” história das missões. No caso da música, ela representaria uma virtude da civilidade e o sucesso missionário. Há, no entanto, indícios a serem revelados.

Acredito, portanto, que foram as execuções locais e não as obras que definiram a especificidade da música missionária. Me parece improvável que a maneira própria dos índios de cantar e de tocar instrumentos tão distintos dos europeus não tenha impresso sua marca na música missional expressa por eles mesmos. A sonoridade indígena – ritualizada e nunca registrada em papel – influenciou a música das missões. Porém, não é a sonoridade missional em si que quero (re)construir, mas a sua história. Uma história que contribui para melhor compreender os papéis da música como arte de aproximação, comunicação, tradução e disputas entre inacianos e ameríndios no contexto missional americano. As experiências análogas nas aldeias da América Espanhola nos deixaram partituras e autores, porém para a parte controlada pelos portugueses há narrativas jesuíticas suficientes que atentam para questões diferentes e semelhantes em relação às de missões estabelecidas nos atuais Paraguai e na Bolívia, como por exemplo o uso de maracás pelos próprios jesuítas. São contextos que revelam, afinal, uma história da música em missões jesuíticas durante a colonização da América Meridional. No geral, da arte missionária pelo mundo.

Os jesuítas necessitavam de meios capazes de ultrapassar barreiras lingüísticas e culturais, despertando um envolvimento emocional dos povos locais. Deste modo, a arte se tornou essencial no contato entre missionários e nativos. A arte de missão é aquela que resulta da relação entre indígenas e missionários, e é indispensável a ela. Ao seguir o desígnio principal de atração e conversão, os jesuítas passaram a representar ideias cristãs de um modo que fosse familiar aos povos contatados. Para isso, tiveram que dar certa abertura ao outro, manifestada no campo da arte. A religiosidade cristã foi sendo adaptada ao e pelo gosto local, singular em cada porto que desembarcavam. Inúmeras técnicas nativas artísticas se mantiveram nas missões, muitas vezes com adaptações católicas incentivadas pelos jesuítas, o que nos instiga a refletir sobre a importância de uma arte feita em conjunto, com significados

diversos. Desde a chegada de Francisco Xavier na Índia em 1542, foi estimulado o uso do marfim na construção de objetos com temática cristã, seguindo técnicas milenares de laboração ebúrneia oriental. Manuel da Nóbrega e seus companheiros, ao aportarem na América em 1549, observaram e registraram outra aptidão artística autóctone: a musicalidade ameríndia. Em pouco tempo, passaram a incentivar o canto de orações católicas na língua tupi. Para cada público, a sua arte. Uma arte que se transforma no contato, e o favorece.

Ao tratar da história de Goa, a capital do Império Português no Oriente, é comum que se dê destaque à resistência dos povos autóctones como fator decisivo para a criação da imaginária luso-oriental, cujos espécimes principais são as peças em marfim que representam personagens sagrados com feições orientais. Leva-se em conta também, é claro, que a população goesa possuía um rico estilo artístico ebúrneo séculos antes da chegada dos portugueses, além de grandes templos adornados que ameaçavam inclusive visualmente o projeto catequizador. Uma das idéias a ser debatida é que, como contraponto, os índios da América seriam “menos evoluídos” artisticamente e foram “menos resistentes” à colonização. Na ânsia de valorizar a arte e a cultura indiana em detrimento do comum etnocentrismo europeu, se deprecia algumas vezes o ameríndio. Ao ler estudos sobre a arte indo-portuguesa, me pergunto: não seria uma diferença cultural – e não o seu nível –, que complexifica esta análise da arte do contato na América Portuguesa?

No espaço meridional banhado pelo Atlântico, existiam índios tupis que apresentavam formas artísticas bastante distantes das européias, em comparação com as chamadas preciosidades orientais que fascinaram de imediato o Velho Mundo, inclusive comercialmente. Aqui não eram jóias e marfins, mas sons: arte efêmera e imaterial. No caso das plumas e cestos, eram frágeis e não interessavam tanto ao mercado europeu como as obras orientais que aqueceram o comércio intercontinental. Além disso, os índios lidaram de diversas maneiras com os avanços da colonização, e a historiografia atual demonstra cada vez mais que não devem ser classificadas como não resistente ou aculturada. A arte missional pode ter sido aqui por vezes mais sutil, menos perene, quando tratamos da música. Porém, isso não significa de forma alguma que a arte tenha tido aqui uma função menos importante na relação entre povos culturalmente distantes. O pretendo enfatizar é justamente o papel significativo das artes nas missões jesuíticas, que se distinguiram devido às culturas nativas e às ações dos missionários. De maneira geral, os jesuítas agiram conforme seu intuito final de conversão do gentio, construindo os meios para isso de forma maleável, e sempre conforme as respostas das populações com as quais se relacionavam. E esta adaptabilidade jesuítica foi

também artística. As artes que expressavam as religiosidades autóctones acabaram por moldar o cotidiano missionário, tanto na América quanto na Ásia. O contato entre jesuítas, índios e indianos, teve como elemento fundamental a arte missionária, seja ela imagética ou musical.

Em resumo, através de fontes diversas e diálogos acadêmicos será (re)interpretada parte da história dos sentidos nas missões do Novo Mundo, de uma música que foi executada por índios e jesuítas, ambos protagonistas desta história. Pela impossibilidade de analisar esta música como conjunto de notas musicais – mas principalmente pela escolha teórico-metodológica deste trabalho –, o que importará será a reconstrução do contexto histórico em que a música estabelece pontos de diálogo importantes entre índios e missionários nas aldeias da América Portuguesa. Não se trata aqui de concluir se o aprendizado da música europeia foi uma imitação bem ou mal feita – debatendo sobre a veracidade ou não da crença católica dos índios –, nem de demonstrar que era puramente uma estratégia dos autóctones que seriam bons aprendizes, mas nunca transformariam sua essência. Como dito, não é questão nodal reconstruir que música era essa, em seu sentido estritamente musical – música esta que não era apenas indígena nem totalmente europeia –, mas entendê-la como elemento importante de uma relação estabelecida num espaço de contato e que ocupa papéis diversos em diferentes ocasiões. Esta é uma história do encontro de diferentes sujeitos históricos, que juntos (re)criaram aspectos da sua vida cultural e social através da música.

