

**ARTIGO**

Recebido em 18 de outubro de 2021  
Aprovado em 14 de julho de 2022

# A canção folclórica em sua essência: uma análise etnomusicológica de duas canções populares tradicionais brasileiras

The folk song in its essence: an ethnomusicological analysis of five traditional Brazilian popular songs

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47148>

*Pedro Razzante Vaccari*

Bacharel, Mestre e Doutor em Música pela Unesp, é pós-doutorando pela Eca/Usp. Publicou artigos na Revista Música e da Tulha da Usp, de Etnomusicologia da Turquia, Orfeu da Udesc, Música em Contexto da UnB, Ictus da Ufba, Revista Internacional em Língua Portuguesa de Portugal, Revista Nava e Espaço Acadêmico, sendo destas duas parecerista ad-hoc. Foi membro organizador da III Jornada em Arte IA Unesp PPG de 2019, sendo o responsável pela área de Música. Foi regente do coro da Paróquia Cristo Ressuscitado. Estudou canto na Alemanha, Itália, EUA e Argentina, e desde 2008 integra o Coro Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo, com o qual, recentemente, atuou como solista do Réquiem em Ré menor do padre José Maurício Nunes Garcia, e da ópera Café de Felipe Senna, sobre libreto de Mário de Andrade. Em julho de 2022 realizou o Recital Schumann e Villa-Lobos, no Theatro Municipal de São Paulo, um recital comentado em que inseriu canções que remetem ao tema de seu pós-doutorado.

E-mail: [pedro.vaccari@theatromunicipal.org.br](mailto:pedro.vaccari@theatromunicipal.org.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2492-9362>

## RESUMO

Investigou-se as origens e procedências principais de duas canções populares tradicionais brasileiras, a saber: o canto de Maracatu “Loanda” e a canção indígena “Natiô”, dos Paresis. Elas representam um panorama estilístico da música popular brasileira, seja ela urbana, rural ou feita pelos próprios nativos. Guardam, portanto, além de idiosincrasias de ordem estético-musical, características próprias de cada região e grupo étnico que as produziram. São fonte cultural que espelham a enorme profusão de cantos que o país continental produzira até os anos 1930, quando eclodiu no Brasil o Movimento Nacionalista, que buscava unificar as linguagens da Literatura, Música e Artes Plásticas em prol de uma totalidade artística que desvelasse os significados de Nacionalidade. As canções em questão foram reunidas e harmonizadas pelo compositor paraibano José Siqueira (1907-1985), e lançadas em disco em 1939. Nelas podemos ver retratos de diversos matizes do colorido nacional: música popular rural percussiva, ritualística indígena e religiosa afro-brasileira. Constituem peças de um quadro maior, onde podem ser observadas as diversas regiões brasileiras, num jogo etnomusicológico que parece querer traduzir a essência folclórica do nosso povo.

**Palavras-chave:** Popular. Tradicional. Etnomusicologia. Nacionalismo. Essência folclórica.

## ABSTRACT

We looked for researching the origins and main sources of two popular traditional brazilian songs, that are: the Maracatu song “Loanda” and the indigenous song “Natiô”, from Paresis natives. They represent a brazilian popular music stylistic panorama, as urban, rural or made by the natives themselves. They have, therefore, in addition to aesthetic-musical idiosyncrasies, characteristics specific to each region and ethnic group that produced them. They are a cultural source that reflect the enormous profusion of songs that the continental country had produced until the 1930s, when the Nationalist Movement broke out in Brazil, which sought to unify the languages of Literature, Music and Plastic Arts in favor of an artistic totality that unveiled the meanings of Nationality. The songs in question were brought together and harmonized by brazilian northwest composer José Siqueira (1907-1985), and released on disc in 1939. In them we can see portraits of different shades of national color: popular music with rural percussion, indigenous ritual and Afro brazilian religious music. They are pieces of a larger picture, where the different Brazilian regions can be observed, through an ethnomusicological view that seems to want to translate the folk essence of our people.

**Keywords:** Popular. Traditional. Ethnomusicology. Nationalism. Folk essence.

## Introdução

Trata-se de duas canções com temas tipicamente brasileiros, recolhidas do cancionário cotidiano do povo. Imortalizadas por gerações, uma delas foi construída a partir de versos do poeta modernista Ascenso Ferreira (1895-1965) (“Loanda”) que buscam exprimir uma identidade nacional, e um canto recolhido dos indígenas Paresis (“Natiô”). A irregularidade e a diversidade de estilos presentes nessas canções mostra a polifonia de modinhas, repentes, maracatus e outras formas de música de raiz que conviviam lado a lado na primeira metade do século XX, quando foram harmonizadas pelo paraibano José Siqueira. Elas tentam, de certa maneira, ilustrar o universo folclórico brasileiro em toda a sua variedade, abundância e originalidade. São elas:

- “Loanda”, um dos mais antigos registros recolhidos de maracatu, versa sobre uma mítica terra para onde iriam os escravizados negros após a morte (Ferreira 1999), ao mesmo tempo em que evoca as saudades da capital angolana, Luanda. Além de ser gravada pela cantora Alice Ribeiro (1920-1988), na versão de José Siqueira, foi posta em arranjo pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) e estreada pelo Coral Paulistano em 1936, sob sua regência;
- “Natiô”, canto recolhido dos índios Paresis por Roquette Pinto (1938), por volta de 1912, mostra um modalismo melancólico, colocado em relevância pelo cromatismo da linha do acompanhamento composta por Siqueira. Traduz a suposta docilidade da comunidade indígena em questão, aparentemente, a princípio, avessa a guerras e conflitos.

## 1 Maracatu

O maracatu começou a se formar a partir do princípio do tráfico de escravizados negros para o Brasil, no Século XVI, e a palavra, africana, significa “dança”<sup>1</sup>. Guerra-Peixe<sup>2</sup> entendeu, a partir de suas pesquisas de campo, que a palavra designaria “batuque”, usando um termo popular entre os que executavam o folguedo<sup>3</sup>, discordando de Mário de Andrade<sup>4</sup>.

O ritmo descenderia particularmente da tribo de Nagô, de onde provinham, predominantemente, os negros que trabalhavam nos engenhos de Pernambuco<sup>5</sup>, região em que o maracatu criou raízes e se desenvolveu, constituindo uma das principais características da cultura local. Tornou-se tradição que, nos

---

<sup>1</sup>MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização**: mangubeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

<sup>2</sup> GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

<sup>3</sup> A suposição de Mário de Andrade (2002) de que a palavra tem ascendência ameríndia foi fortemente refutada por autores posteriores, como Guerra-Peixe (1980). Para Mário, a palavra *maracatu* derivaria de *Maracá*, instrumento de percussão das Américas, conjugado com a palavra tupi *Catu*, que quer dizer “bom, bonito”. Guerra-Peixe (1980), no entanto, argumenta que o Maracá não compõe o séquito de instrumentos que acompanham a execução do maracatu e que isso o descaracterizaria.

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: itatiaia, 2002.

<sup>5</sup> Id., 2007.

engenhos pernambucanos, os escravizados, com o aval de seus senhores, remontassem os rituais de suas nações de origem, reproduzindo os personagens e suas vestimentas, o rei, a rainha, e os deuses de Aruanda<sup>6</sup>.

Fonte<sup>7</sup> esmiúça o surgimento do maracatu, enfatizando as relações sociais e políticas dentro do movimento cultural:

Na época colonial, havia um costume chamado “Instituição do Rei do Congo”, onde a escravaria, liberta ou não, reunia-se para homenagear o rei dos negros. A solenidade consistia na eleição e coroação de um rei – escravo liberto – que passava a chefiar a comarca ou o distrito para o qual havia sido designado. O rei e a rainha eram empossados pelo pároco da Freguesia, no dia de Nossa Senhora do Rosário. A partir daí, tinham sua corte particular, constituída por altas patentes, à semelhança da hierarquia militar. Um dos postos de maior importância era o de governador das tribos ou nações – que eram sub-divisões dos negros em grupos. No Recife, as nações eram constituídas de várias procedências, principalmente de Angola.

Essa instituição do Rei do Congo foi gradativamente sendo substituída pelo Auto dos Congos, e em seguida a parte dramática aos poucos foi sendo suprimida, resultando no folguedo que é o maracatu atualmente<sup>8</sup>. Há hoje dois tipos de maracatu: o de Baque Solto e o de Baque Virado. O Maracatu Elefante se firmou como um dos principais representantes do gênero, sendo, até meados do Século XX, a modalidade que mais conservou a tradição<sup>9</sup>.

O poeta Ascenso Ferreira pontua que as primeiras aparições do maracatu remetem a temas como usina, açúcar, cana, amor, e contestação social. Nos cortejos de Recife, entretanto, figuram, predominantemente, os temas de “Calunga”, “Gongué”, e “Luanda”<sup>10</sup>.

Semelhante ao coco, portanto, o maracatu teve procedência principal nas senzalas e engenhos, e hoje circula entre as classes mais baixas, e reivindica melhores condições para sua representação e execução como a tradição mais remota manda<sup>11</sup>.

Incorporado ao Carnaval de Recife<sup>12</sup>, o gênero manteria suas características mais marcantes, como ritmo frenético e hipnotizante, presente no chamado “Maracatu Rural”, e embora despido de suas atribuições dramáticas originais, conservou o aparato lúdico das brincadeiras e da religiosidade inerente à sua manifestação. A história da dança é, além do mais, simbólica no que remete à dupla nacionalidade negra: o hibridismo afro-brasileiro, cujos representantes, os negros, viveram séculos divididos entre Recife, Luanda e Aruanda.

#### Quadro 1 – Possível surgimento do maracatu

---

<sup>6</sup> Ibid., 2007.

<sup>7</sup> FONTE Filho, Carlos da. *Espetáculos populares de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999, p. 25.

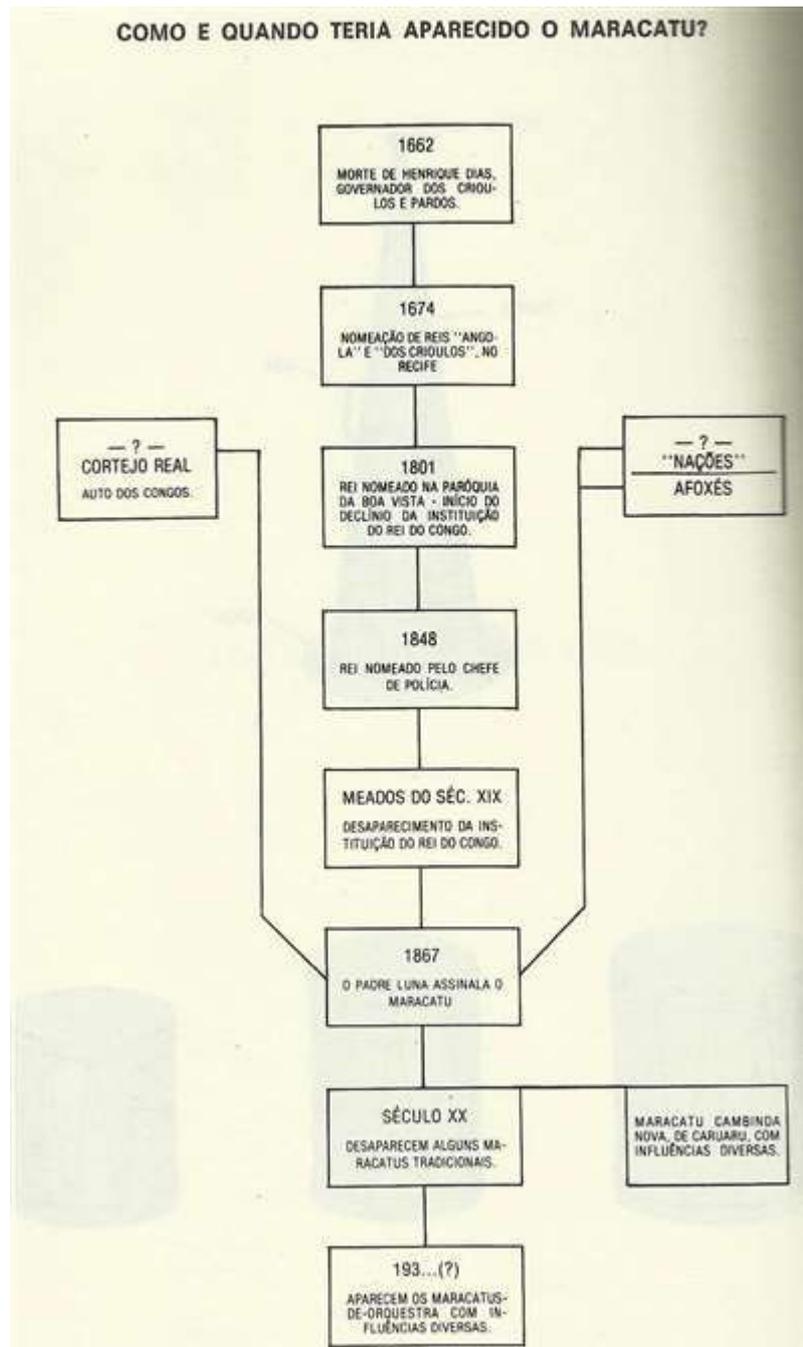
<sup>8</sup> Id., 1999.

<sup>9</sup> Id., 1980.

<sup>10</sup> Ibid., 1980.

<sup>11</sup> Id., 1999.

<sup>12</sup> Ibid., 1980.



Fonte: Guerra-Peixe (1980, p. 162).

No quadro acima Guerra-Peixe nos dá um possível panorama histórico do gênero do maracatu. Repare na ligação forte do maracatu com a tradição de instituir e reis e rainhas no seu culto, e como o desaparecimento de maracatus tradicionais implica, coincidentemente, na utilização erudita desse ritmo, na década de 1930, no auge do nacionalismo em música no Brasil.

## 1.1 O maracatu hoje

O negro, por sua história de escravidão e exploração ao longo dos séculos, trouxe à cultura mundial a contestação social, como se observa na música – seja no Jazz, como salienta Hobsbawn (1996), e, contemporaneamente, no *rap*. Observamos na página anterior, através de Ascenso Ferreira, o sentido que o maracatu tinha para os escravizados, de reivindicar espaço na sociedade. Na atualidade, tendo perdido muito de seu sentido dramático inicial, o gênero se apropriou de novas linguagens, como a do *Hip hop*, e dessa conjugação de elementos nasceu uma música híbrida e multifacetada, como pode ser exemplificado na própria cidade de Recife, pelo grupo Chico Science e Nação Zumbi, da década de 1990.

A aproximação de “antigo” e “moderno” se apresenta então nesse estilo, sendo semelhantes quanto à temática social, embora com contextos de épocas distintas. Nas palavras de Vargas: “o que gêneros como o *rock* e o *rap* teriam de “moderno” em relação ao maracatu e ao coco? Na verdade, ambos são produtos de tradições distintas, de processos históricos e musicais ocorridos em locais diferentes e com sentidos também diversos.”<sup>13</sup> Ou seja, o *rap* ou o *Mangue-beat* não seriam manifestações atuais, heranças do maracatu ou do coco, mas gêneros contemporâneos que abordam a mesma verve de reivindicação social e têm o mesmo papel dentro da sociedade.

## 1.2 “Loanda”

### 1.2.1 O poeta -

**Ascenso Ferreira** (Palmares, 9 de maio de 1895 – Recife, 5 de maio de 1965).

Batizado como Anibal Torres, sua mãe lecionava e seu pai era comerciante. Nasceu na época posterior à Abolição da Escravidão (1888) e, portanto, cresceu nesse ambiente fecundo e propício às contestações sociais, principalmente pelo fato de sua mãe ter sido árdua defensora do abolicionismo<sup>14</sup>.

Com deficiências na sua educação primária, no entanto ao chegar à capital Recife, em 1919, se torna escriturário do Tesouro do Estado de Pernambuco, o que lhe possibilitou participar dos periódicos locais e dessa forma saem do prelo suas primeiras publicações, o que parece denotar uma aspiração inata à literatura e ao jornalismo. Dessas, cabe destacar o livro *Catimbó*, de 1927, em que já está presente a aparentemente dialética relação entre Modernismo e Regionalismo: o verso livre e o coloquialismo regional, dispostos de uma forma original e até então inédita na literatura brasileira<sup>15</sup>.

Sua obra lírica, embora escassa, deu ao poeta a alcunha de

[...] o trovador do Nordeste, o repentista do Modernismo, ao mesmo tempo cantador e criador. [...] Ascenso não luta contra o rádio e o cinema no que eles têm de social e decisivo, mas é uma trincheira contra a dissolvidência e a desmoralização que trazem em si os barateadores do sentimento popular e os cultores de sua perversão<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007, p. 28.

<sup>14</sup> SILVA, José Bento Rosa da. RECIFE – LUANDA: reaproximações históricas e culturais.

<http://www.slideshare.net/fmoes/recife-luanda-raproximacoes-historicas-e-culturais>. Acesso em: 20/09/2021 às 18:00 hrs.

<sup>15</sup> TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Intelectuais e Modernidade no Recife dos anos 1920. *Saeculum*, 1, p. 89-98, jul./dez. 1995.

<sup>16</sup> ANDRADE, Oswald; CHALMERS, Vera Maria. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Globo, 2007, p.268-9.

Assim escrevera Oswald de Andrade, um dos principais articuladores e impulsionadores do Modernismo Brasileiro em Literatura, que arremata o texto nomeando Ferreira como “antropófago”. E com certeza o foi, na medida em que incorporou as correntes da estética europeia então em voga com a especificidade da temática regional e suas idiossincrasias. Sua obra é caracterizada por uma muito particular visão, focada no dia-a-dia do povo de sua região, aliando talvez como ninguém o popular e o erudito<sup>17</sup>.

Outra característica marcante e pessoal de seu estilo é a musicalidade, em que através das aliterações e onomatopeias consegue imitar o som de um trem, por exemplo, no poema *O trem de Alagoas*:

### TREM DE ALAGOAS

O sino bate,  
o condutor apita o apito,  
solta o trem de ferro um grito,  
põe-se logo a caminhar...

— Vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...

Mergulham mocambos  
nos mangues molhados,  
moleques mulatos,  
vem vê-lo passar.

— Adeus!  
— Adeus!

Mangueiras, coqueiros,  
cajueiros em flor,  
cajueiros com frutos  
já bons de chupar...

— Adeus, morena do cabelo cacheado!

— Vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...

Na boca da mata  
há furnas incríveis  
que em coisas terríveis  
nos fazem pensar:

— Ali mora o Pai-da-Mata!  
— Ali é a casa das caiporas!

— Vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende,

---

<sup>17</sup> MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo (1922-atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 2004.

vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...

Meu Deus! Já deixamos  
a praia tão longe...  
No entanto avistamos  
bem perto outro mar...

Danou-se! Se move,  
parece uma onda...  
Que nada! É um partido  
já bom de cortar...

— Vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...

Cana-caiana  
cana-roxa  
cana-fita  
cada qual a mais bonita,  
todas boas de chupar...

— Adeus, morena do cabelo cacheado!

— Ali dorme o Pai-da-Mata!  
— Ali é a casa das caiporas!

— Vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende,  
vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...<sup>18</sup>

Note que há uma sensível proximidade com o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), particularmente com os poemas “Trem de Ferro”, em que também há uma imitação do som do trem sobre os trilhos, e “Vou-me embora pra Pasárgada”, em que Bandeira cria o lugar utópico Pasárgada onde todos os problemas do narrador estariam resolvidos. De forma similar Ferreira, embora Catende seja uma cidade existente do interior de Pernambuco, cria uma ambientação da viagem de trem para o município que tem tanta pressa em chegar. Mas, ao contrário do poema de Manuel Bandeira, ele parece deixar as coisas boas, como a morena dos cabelos cacheados, fugindo para Catende.

Além de *Catimbó*, publicou *Cana Caiana* (1939), e *Xenhenem* na coletânea *Poemas* (1951).

Em princípios dos anos 1940, se aposenta como diretor da Receita do Tesouro do Estado de Pernambuco.

---

<sup>18</sup> FERREIRA, Ascenso et al. *Voz poética*. Recife: Cepe, 1997, p. 13.

## 1.2.2 O poema<sup>19</sup>

### Loanda<sup>20</sup>

Oh! Zaloanda que tenda tenda,  
Que tenda, tenda, que tem tororó  
Oh! Zaloanda lê, lê, ê  
Oh! Zaloanda lá lá lá.  
Loanda Loanda Loanda.

Loanda é uma variação de Luanda, que, além de ser capital do país Angola, na África, era o lugar mítico para o qual os escravizados negros ascendiam após a morte.<sup>21</sup> Ou seja, após passarem uma vida de privações e maus-tratos desumanos, eles tinham direito a um Paraíso talvez semelhante ao cristão, onde finalmente alcançavam a liberdade que em vida tanto almejaram e jamais alcançaram.

Em *Aruanda*, de Pinheiro e Pinheiro (2011), obra de caráter espírita, os autores nos dão uma pista do significado da palavra para os crentes da Umbanda: “[...] conheça um pouco desse povo de Aruanda<sup>22</sup> e deixe-se envolver com o trabalho no bem.” O “[...] trabalho dos espíritos que se utilizam da roupagem fluídica de pais-velhos e caboclos, auxiliando a humanidade encarnada e desencarnada.”<sup>23</sup>

Segundo o dicionário *Aurélio*<sup>24</sup>, a palavra *Aluanda* significa: “[...] *Luanda* (Angola). [...] Céu onde vivem os orixás e entidades afins. [por vezes, com cap. var: aruanda, aluanguê, aruandê, aruenda, zaluanda.” (p. 109).<sup>25</sup>

Veja as inúmeras variações do mesmo termo. Elas aparecem copiosamente no decorrer da história da música popular brasileira, e até em canções relativamente recentes, de meados do século XX.

Em “Palco”, canção lançada por Gilberto Gil em 1981, o compositor associa Luanda com o significado da palavra *palco*, onde as leis da fantasia e da arte podem imperar sem censura, como no Carnaval, onde os elementos dionisíacos têm preponderância sobre os apolíneos.<sup>26</sup>

Subo neste palco, minha alma cheira a talco  
Como bumbum de bebê, de bebê  
Minha aura clara, só quem é clarividente pode ver  
Pode ver  
Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda  
Saberá lhe dar valor, dar valor  
Vale quanto pesa prá quem preza o louco bumbum do tambor  
Do tambor

<sup>19</sup> O poema foi imortalizado na música coral brasileira por Camargo Guarnieri (1907-1993), por volta de 1935. É dele o arranjo de “Vamos a Luanda”, a primeira peça a ser executada pelo Coral Paulistano, criado por Mário de Andrade em 1936 para difundir a música brasileira contemporânea, e que se tornou um clássico dos concertos corais do país.

<sup>20</sup> Poema copiado da partitura. SIQUEIRA, José. *Oito Canções Populares Brasileiras*. Ed. fac-similar. Moscou: “Musika” Moskova, 1975.1 partitura (28 p.). Canto e piano.

<sup>21</sup> Citado pelo Professor Alberto T. Ikeda, colaborador de etnomusicologia da USP, em comunicação pessoal.

<sup>22</sup> Variação da palavra “Luanda”.

<sup>23</sup> PINHEIRO, Ângelo; PINHEIRO, Robson. *Aruanda*. Contagem: Casa dos Espíritos, 2011, p. 11-12.

<sup>24</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI – O dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>25</sup> Orixás e voduns são entidades que, à semelhança das Greco- Romanas, governam a vida dos humanos na terra. Entre os principais orixás dos Candomblés figuram Oxalá, Xangô, Ogum, Exu, Iemanjá e Oxum (SOUZA, Marina de Mello. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007).

<sup>26</sup> Na Mitologia Greco-Romana, Apolo era o deus da Razão, enquanto Dioniso (Baco) o deus da Natureza e dos desejos sexuais.

Fogo eterno prá afugentar  
O inferno prá outro lugar  
Fogo eterno prá consumir  
O inferno, fora daqui (FONTELES et al., 1999)<sup>27</sup>

Gilberto Gil parece sugerir que Luanda seria o lugar paradisíaco, antepondo-o ao “inferno”. Lá haverá música, e as auras serão claras e diáfanas, não importando a cor da pele.

A mesma ideia foi tratada por Milton Nascimento e Pedro Casaldáliga na Missa dos Quilombos, do mesmo ano de 1981, onde é criada a “liturgia da cor”, celebrando a morte e posterior ressurreição dos negros, estabelecendo um paralelismo com o cristianismo.<sup>28</sup>

Na apresentação do disco long-play de 1982, Pedro expõe o conceito principal da Missa e faz alusão à chamada Aruanda:

Em nome de um deus supostamente branco e colonizador, que nações cristãs tem adorado como se fosse o Deus e Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, milhões de Negros vem sendo submetidos, durante séculos, à escravidão, ao desespero e à morte. No Brasil, na América, na África mãe, no Mundo. Deportados, como "peças", da ancestral Aruanda, encheram de mão de obra barata os canaviais e as minas e encheram as senzalas de indivíduos desaculturados, clandestinos, inviáveis. (Enchem ainda de sub-gente -para os brancos senhores e as brancas madames e a lei dos brancos –as cozinhas, os cais, os bordéis, as favelas, as baixadas, os xadrezes). Mas um dia, uma noite, surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Siná Negro de Palmares, e nasceu, de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi. E a liberdade impossível e a identidade proibida floresceram, "em nome do Deus de todos os nomes", "que fez toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue". Vindos "do fundo da terra", "da carne do açoite", "do exílio da vida", os Negros resolveram forçar "os novos Albores" e reconquistar Palmares e voltar a Aruanda.<sup>29</sup>

Parece ser uma mistura de Luanda, a Capital, com o país mítico. O Brasil negro “importou” essa relação com Angola, principalmente através da música de raiz, como o maracatu.

Segundo Tinhorão (2000)<sup>30</sup>, os versos “[...] Aruenda que tenda, tenda / Aruenda, qui tenda, tenda/ Aruenda de tororó [...]” (p. 272), são um dos mais antigos registros de canto de maracatu, e vieram a ser publicados por Pereira da Costa no ano de 1909. Porém ele afirma ser essa cantiga já conhecida em fins do Século XIX, constituindo, portanto, um canto popular-tradicional por excelência que Ascenso Ferreira apenas recolheu e o compositor José Siqueira harmonizou, em 1939.

Cascudo (2002) em *Made in Africa*, traz uma outra variação do mesmo texto:

Nos tempestuosos Maracatus do Recife, sacudindo a multidão, estrondo de tambores contagiantes, a grande voz uníssona atoa, inesgotável no solidarismo instintivo e lúdico: Rosa Aluanda, qui tenda, tenda, Qui tenda, tenda qui tem tororó! (p. 93)<sup>31</sup>

<sup>27</sup> FONTELES, Bené. Et al. *Giluminosoa po.ética do ser: Gilberto Gil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p. 1980.

<sup>28</sup> BERND, Zilé. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>29</sup> Milton Nascimento: Missa dos Quilombos. São Paulo: Ariola, 1982.

<sup>30</sup> TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. I: Séculos XVIII e XIX. São Paulo: 34, 2000.

<sup>31</sup> CASCUDO, Luis da Câmara. *Made in Africa*: Pesquisas e notas. São Paulo: Global, 2002.

Em uma edição da partitura *Três fragmentos* de Hekel Tavares e Ascenso Ferreira pela editora Irmãos Vitale do ano de 1940 o poema aparece da seguinte forma:

Oh! Zaloanda que tenda  
Que tenda, tenda  
    que tem tororó  
Oh! Zaloanda lê lê ê  
Oh! Zaloanda lá lá  
Oh! Zaloanda que tenda tenda  
Que tenda La contenda  
    que tem tororó  
(Bis)<sup>32</sup>

Quem desvendaria o enigma desses versos, exatamente os mesmos utilizados por Siqueira, foi o próprio Cascudo (2002) que perguntou diretamente ao escritor angolano Oscar Bento Ribas (1909-2004), que argumentara:

Tenda tenda é a forma reduplicativa do verbo kutenda, lembrar-se de alguém, pensar em alguém, sentir saudades. E tororó, pelo que me parece, deve constituir um derivado aportuguesado de kutolola, abater. Portanto, abatimento. Mas apenas em sentido figurado, pois o verbo com sentido real é kutoloka, partir-se. Em face disso, alarguemos a tradução em toda a sua extensão. Será: ‘A Rosa de Luanda, que se enche de saudades, que se enche de saudades, e que tem quebramento.’ Em kimbundo, a conjugação ‘quando’ corresponde a ki. Se não fosse o último qui, a coisa ficaria: ‘A Rosa de Luanda, quando se enche de saudades, tem quebramento!’ Se eu conhecesse mais alguns versos seguintes, talvez me decidisse por uma tradução mais concreta. Enfim, é o que posso dizer. (p.170).<sup>33</sup>

No artigo *Recife – Luanda: reaproximações históricas e culturais* José Bento Rosa da Silva traça um paralelo entre as duas cidades, ressaltando o maracatu como um dos elementos unificadores culturais das duas regiões de distintos continentes, e estabelecendo as semelhanças entre ambas, como o fato de serem cidades portuárias. Descreve o fluxo imigratório intenso que houve de Luanda para Pernambuco, particularmente Recife, e as alianças históricas e sociais que as duas cidades construíram. Nas suas palavras:

Recife tinha uma presença significativa de africanos nos séculos XVIII e XIX, pode-se dizer que, era uma extensão da África, de Angola, de Luanda, separada por um “Rio chamado Atlântico”, - usando uma expressão de Alberto da Costa e Silva -; esta presença foi registrada não apenas pelo número de africanos na condição de escravos que para cá foram trasladados, na colônia e no império, mas pelas permanências materiais e imateriais constatadas por estudos posteriores [...]. (p. 3-4).<sup>34</sup>

A África dentro do Brasil refletiu-se diretamente nas canções folclóricas. Cascudo (2002), na mesma publicação, coloca que provavelmente Luanda é a cidade do mundo mais citada no universo do cancionário popular brasileiro, seja nas cantigas, seja nas danças de maracatu. Nas suas palavras: “Nos hábitos, nas frases,

---

<sup>32</sup> TAVARES, Hekel.; FERREIRA, Ascenso. *Maracatus – três fragmentos*. Ed. fac-similar. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940. 1 partitura. (7 p.) Canto e piano.

<sup>33</sup> Id., 2002.

<sup>34</sup> SILVA, José Bento Rosa da. RECIFE – LUANDA: reaproximações históricas e culturais. <http://www.slideshare.net/fmoes/recife-luanda-raproximacoes-historicas-e-culturais>. Acesso em: 20/09/2021 às 18:00 hrs.

na preciosa sinonímia da cachaça, a bebida nacional, vive, confusa e reconhecível, Luanda, Mamãe de Aruana, de Aluana, de Luana, de Aruanda, de Aluanda” (p. 93)<sup>35</sup>.

Luanda, dessa forma, se cristalizou poeticamente como um meio de expressão de dor, de busca por assistência divina e ao mesmo tempo por evocações à terra, não apenas à cidade real, como à idílica terra a qual poderiam os negros ascender após uma vida toda malograda, explorada e de subjugação, e viver, enfim, na morte, os seus anseios por uma civilização mais livre.

As diversas semelhanças entre Angola e Brasil – ambos os países colônias portuguesas – sem dúvida contribuíram para a similaridade também no campo cultural. As exportações de escravizados de Angola para o Brasil superaram as que eram feitas para a própria metrópole, sendo, portanto, inestimável a contribuição humana daquele país ao nosso<sup>36</sup>.

O Porto de Luanda, pelo qual escoaram talvez milhões de negros oriundos da região dos bantos<sup>37</sup>, parece fazer uma ponte com os portos brasileiros, não apenas no âmbito físico, porém no processo de sincretismo que gerou, entre outros gêneros, o maracatu pernambucano de Luanda, que é nosso objeto de pesquisa.

Unificador de duas culturas e duas sociedades através do oceano, o maracatu representou, com o fim da escravidão, a intersecção afro-brasileira na música, tanto como o coco ou o samba, e seu contemporâneo talvez seja o próprio *rap* que, da mesma maneira, uniu os povos dos Estados Unidos da América e do Brasil em um ideal comum: a contestação social através da música – espécie de recitativo, meio cantado, meio falado.

### 1.2.3 A música

“Loanda” é um maracatu, como está indicado na própria partitura de Siqueira, por exemplo. Mesmo que não estivesse, o próprio poema o aponta – vimos como a palavra Luanda e suas variações (Aruanda, Ruanda, Loanda), geralmente estão estreitamente ligadas ao gênero do maracatu, o que é perfeitamente natural quando analisada a história do ritmo brasileiro. Há, inclusive, um toque peculiar de execução do maracatu chamado “toque de Luanda”, que Guerra-Peixe (1980) classifica como “sagrado”:

---

<sup>35</sup> Ibid., 2002.

<sup>36</sup> De fato, a maior parte dos escravizados negros brasileiros era proveniente de Angola. Pelo porto de Luanda embarcaram grandes contingentes, constituindo-se um dos portos mais movimentados em transações escravocratas. (Id., 2007).

<sup>37</sup> Região do Rio Congo, onde se falam línguas comuns quanto às origens, e onde estão situados atualmente diversos países africanos, entre eles Angola. (Ibid., 2007)

Quadro 2 – Toque “de Luanda”

M. ♩ = 84

Toque "DE LUANDA"

GONGUÉ

TARÔL

CS.-DE.-G.

MARCANTE

MEIÃO E REPIQUES

*sfz* *sfz*

Fonte: Ibid. (1980, p. 76).

Na mesma publicação o autor nos mostra um excerto musical denominado “Vamo vê Luanda”:

78

Quadro 3 – “Vamo vê Luanda”  
GUERRA-PEIXE

MELODIA  
GONGUÊ  
TAROL  
CS-DE-G  
MARCANTE  
MEIÃO E REPIQUES

VAMO VÊ LUANDA

TOQUE VIRAÃO

Fonte: Ibid. (1980, p. 78).

O alto grau de sincopação, característico do maracatu, é encontrado nesses exemplos, combinando o tema de Luanda com o ritmo peculiar. Há uma abundante quantidade de referências ao lugar sagrado para os negros, na literatura musical. Abaixo mostro alguns excertos, que são maracatus e que abordam o tema de Luanda:

Quadro 4 – “Quando eu vim lá de Luanda”

**QUANDO EU VIM LÁ DE LUANDA**

BAIANA' TOQUE "DOIS-POR-UM"

Quan-do eu - vim - lá - de - Lu - an - da - Trus - se -  
 - cui - ca - e - Gon - gué - Quem - brin - ca em - Cam - bin - da Es - tre - la -  
 - ba - que é - de - Gui - né - Quan - do eu - vim - lá - de - Lu -  
 - né - Eu - tenh' - bom - bo - Tenh' - ca - xa - Gon - gué - com - a - Ji - ta - Tenh' - rei - e - ra -  
 - i - nha é - bo - ne - ca - bu - ni (ta) Eu - tenh' - bom - bo - Tenh' - ca - xa - Gon - gué - com - a -  
 - ni (ta) Quem - brin - ca em - Cam - bin - da Es -  
 - ni (ta)

<p><b>Baianá</b> Quando eu vim lá de Luanda          Trusse cuíca e gongué          Quem brinca em Cambinda Estrela          Este baque é de Guiné.</p>	<p><b>Bis</b> Em tenh'bombo          Tenh' caxa          Gongué com a fita          Tenh' rei e rainha          E boneca bunita.</p>
<p><b>Baianá</b> Quem brincá em Cambinda Estrela          Tem que pisá na pontinha          Para não incomodá          Nem o rei nem a rainha.</p>	<p><b>Bis</b> Eu tenh' bombo          Etc., etc.</p>

Fonte: Ibid. (1980, p. 145).

Quadro 5 – “Vamos pra Loanda”

XVIII  
Vamos pra Loanda (21)

♩ = 108

Va-mu im - bo - ra — pra Lo - an - da, Qui Lo -  
an - d'ê nos - sa ter - ra, De - fen - d'ê nos - sa ban - d'ê - ra, Nos - su  
reis Qui - sta im guer - ra! Ôh - li - ô! Ôh - li -  
ô! Por - tu Ri - cu na por - ta che - gô! gô!

Ôh liô! ôh liô!  
Porto Rico na porta chegô!

1

Vamo imbora pra Loanda  
Que Loanda é nossa terra,  
Defendê nossa bandêra,  
Nosso reis que istá im guerra!  
(Refrão)

2

Pra fazê nossa viagem  
Num pèrcisa vapô bom,  
Basta somente o balão.  
O balão Santus Dumon!

Fonte: ANDRADE (2002, p. 504<sup>38</sup>).

<sup>38</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Quadro 6 – “Ôh-z-Aloanda”

XIX  
Ôh-z-Aloanda (22)

Ôh - z'A - lo - an - da qui ten - da,  
ten-da, Qui ten - da, ten - da, qui teim to-ro - ró! — Ôh - z'A - lo -  
an - da, le - lê! — Ôh - z'A - lo - an - da, lo loló!

Ôh-z-Aloanda que tenda tenda,  
Que tenda tenda, que tem tororó!  
Ôh-z-Aloanda lêlê!  
Ôh-z-Aloanda loló!

Fonte: Id. (2002, p. 505)

Quadro 7 – “Loanda”

XXX  
Loanda (25)

Ba - ia - na bo - ni - ta, Va - mos a Lo -  
an - da, Que do - na Cla - ra Foi quem man - do - ô!  
Va - mos a Loan - da! Êh - zô! Êh - zô - ô!

Baiana bonita,  
Vamos a Loanda,  
Que dona Clara  
Foi quem mandô!  
Vamos a Loanda!  
Êh-zô! Êh-zô! (26)

Fonte: Ibid. (2002, p. 511).

O primeiro exemplo (Quadro 4) traz a tonalidade de Mi bemol maior, o ritmo é bastante sincopado e a letra gira em torno de uma Luanda característica dos maracatus de Recife: faz alusão a um rei e uma rainha.

O segundo exemplo (Quadro 5) apresenta a tonalidade de Ré Maior, que é a mesma recolhida pelo compositor Hekel Tavares. Essa melodia parece ter mais uma conotação de lamento, em parte pelo Sol sustenido inserido no final do primeiro compasso, que remete ao acorde de Fá sustenido menor. Além disso, a escrita extremamente aguda, enfatizando o Lá agudo, sugere que o andamento não seja muito rápido, embora haja a indicação de que a semínima deve valer 108. Novamente uma citação aos reis: “Nossos reis que istá im guerra!”.

O exemplo seguinte (Quadro 6) é a melodia propriamente dita do conhecido maracatu “Vamos Aloanda”, empregada por Siqueira. Também em Ré Maior, como a de Hekel Tavares (Quadro 7), parece ser como ela se apresentava em começos do Século XX, quando dominava a cena nos carnavais e ganhou sua alta popularidade.

O último exemplo (Quadro 7) traz a melodia empregada por Mozart Camargo Guarnieri como contra-tema em seu arranjo para coral. Novamente a tonalidade de Ré Maior.

Cascudo nos lembra de como já era popular o coro de *Rosa Luanda*, no primeiro carnaval em Pernambuco que assistiu, no ano de 1909. Grande era a euforia com que o maracatu era cantado, “[...] toada sacudida em plenos pulmões pelas ruas, praças e pontes do Recife [...]” (Ibid., 2002, p. 169).

Logo o compositor Hekel Tavares (1896-1969) fez a primeira harmonização do tema, a partir deste manuscrito que ele havia esboçado:

Quadro 8 – “Rosa Luanda” por Hekel Tavares – esboço



Fonte: Ibid. (2002), p. 170.

A versão de Siqueira obedece ao esboço original de Hekel Tavares, embora a tonalidade seja diferente – Lá Maior, e esteja escrita para voz aguda (soprano ou tenor).

Quadro 9 – “Loanda” por José Siqueira

# LOANDA

## MARACATÚ

Versos de ASCENSO FERREIRA JOSÉ SIQUEIRA

The musical score is for the song "Loanda" (Maracatú) by José Siqueira, with lyrics by Ascenso Ferreira. It is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics "Ob! Za\_lo\_an\_da que ten\_da" with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment begins with a *mf* dynamic, followed by a *dim.* section, and ends with a *p* dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics "ten\_da, que ten\_da ten\_da, que tem to-ro-ro" and "Ob! Za\_lo" with a *p* dynamic. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Fonte: Id. (1975, p. 5).

A versão para coro de Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993), de 1936, apresenta o mesmo tema com deslocamento do tempo forte, ou seja, com maior incidência de síncopa.

Quadro 10 – “Vamus Aloanda”, de Mozart Camargo Guarnieri

**Vamus Aloanda**

M. CAMARGO GUARNIERI  
(1936)

Comodo (♩ = 88)

Fonte: GUARNIERI, 1936<sup>39</sup>.

Esta apresenta a mesma tonalidade da versão de Siqueira, Lá Maior, porém o desenho do tema, que aparece na linha de tenor (compassos 4 a 7), difere do coletado por Hekel Tavares. Camargo Guarnieri, além de sincopar bastante o ritmo – invés de usar apenas colcheias, como no original recolhido – não coloca a bordadura que está presente tanto em Hekel como em Siqueira, que seria a nota Mi subindo para Fá sustenido e retornando ao Mi. Ele prefere manter o Mi (compasso 4), ou seja, aparentemente, mudou a melodia folclórica inicial ou talvez tivesse outra fonte.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> GUARNIERI, Mozart Camargo. “Vamos Aluanda”. Ed. Fac similar. São Paulo: Theatro Municipal, 1936. 1 partitura (3 p.). Canto Coral.

<sup>40</sup> Não há como saber, no entanto, se a melodia original era realmente com ou sem bordadura. O rascunho de Hekel Tavares constitui, porém, o único documento existente do desenho melódico grafado como coleta folclórica. As canções populares, além disso, constantemente apresentam variações, ocorridas através dos anos ou dependendo das regiões. O improviso e a falta de notação acabam gerando essas diferenças.

O que distingue e personaliza o ritmo do gênero maracatu é, dessa forma, além do compasso 2/4, ou binário simples em geral<sup>41</sup>, a alta sincopação, ou seja, o constante deslocamento do acento do tempo forte do compasso. Esse caráter sincopado é característico da sua instrumentação tradicional, especialmente de um tambor chamado *alfaia* – ou tambor de maracatu – que dota o maracatu de um ritmo contagiante (Ibid., 2007).

## 2 Natiô – A canção indígena

### 2.1 Os indígenas Paresis

*Parecis* é o nome empregado por Siqueira na partitura (Ibid., 1975). Utilizaremos, no entanto, a denominação *indígenas Paresis*, que foi a adotada como consenso entre antropólogos.<sup>42</sup> Outras grafias conhecidas para o mesmo grupo indígena são: “Paracy, Paracisses Percises, Paracyzes, Perci, Paresi.”<sup>43</sup> Eles, entretanto, se auto-denominam Halití ou Arití, que quer dizer “gente, povo” (Id., 2003, Id., 2011). Constituindo um ramo da família de Língua Aruak, ou Aruaque<sup>44</sup>, os Paresis habitam a região ao Sudoeste do Mato Grosso, (Ibid., 2003), onde hoje estão situadas as cidades de Tangará da Serra, Pontes e Lacerda, Campo novo do Paresis e Diamantino. Seu território é estimado em aproximadamente um milhão de hectares.<sup>45</sup>

Os Paresis aparecem nos escritos do século XVIII como sendo “mansos, dóceis, afetivos, fiéis, avessos à guerra, grandes agricultores e artesãos, de feições físicas bonitas e atributos morais dignos de um não índio, e entre os demais indígenas, como os mais sensíveis aos ensinamentos cristãos.” (Ibid., 2003, p. 9). Devido a essas características estavam mais propensos ao aprisionamento e ao servilismo com relação aos portugueses colonizadores, não apresentando grande resistência à sua dominação. (Ibid., 2003). Eram, ainda, os mais passíveis de se adequar à cultura europeia branca imposta. Há um relato de um Capitão-general da Capitania do Mato Grosso, em 1758, que descreve um índio Paresí vivendo como um português, “civilizado”, inclusive casado e independente de uma comunidade indígena.<sup>46</sup> As autoridades portuguesas procuravam não travar conflito com os Paresis, considerados os mais propícios à recepção da doutrina e fé católica. Para eles, esses nativos diferiam dos demais, pois “[...] levavam uma vida exemplar, industriosa e não tinham vícios como comer carne humana ou opor resistência armada à conversão ao Cristianismo e à expansão portuguesa.” (Id., 2007, p. 578)

---

41 GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

42 GUIMARÃES, Heitor Velasco Fernandes. Os índios na história do Brasil Republicano: o território étnicoindígena Paresí e o território indigenista Utiarity. [Trabalho apresentado em ANPUH\_USP\_2011- Simpósio Temático 111: Os Índios e o Atlântico, São Paulo, 17-22 jul. 2011].

43 CANOVA, Loiva. **Os doces bárbaros: imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757)**. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 2003. Dissertação [Mestrado]. 110 fls.

44 Aruak, ou Aruaque, é a maior família linguística indígena sul-americana. HEMMING, J. **Ouro vermelho: A conquista dos índios brasileiros**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2007.

45 ALMEIDA, E. B.; SECCHI, N. A educação indígena no contexto cultural Paresí. [http://www.ufmt.br/revista/arquivo/rev12/a\\_educacao\\_indigena.html](http://www.ufmt.br/revista/arquivo/rev12/a_educacao_indigena.html). Acesso em: 23/08/2021, às 17:00 hrs.

46 CANOVA, Loiva. Os índios em Mato Grosso no governo de Antônio Rolim de Moura. **Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 32, 2008.

Eles constituíam, dessa forma, potenciais aspirantes de escravizados às minas de Cuiabá: era dispendioso trazer escravizados do litoral. Essa docilidade e pacificidade, no entanto, quase levou à extinção a Nação Paresí pelos portugueses. (Ibid., 2007)

Entretanto, após a Metrópole desfazer seu vínculo com o Brasil através da Independência, o sincretismo com os brancos apenas aumentou; após terem sido facilmente catequisados pelos portugueses, os Paresis viram seu vasto território ser cobiçado por um Estado cada vez mais voraz e centralizador. Com o advento da República, em fins do Século XIX, o governo federal começou a se interessar por essas amplas terras que abrangiam o Mato Grosso, que era então maior do que ele se configura hoje (Ibid., 2011). Procurava, sobretudo, ampliar sua influência, promover a unificação territorial dos então “Estados Unidos do Brasil”, diretamente inspirados pelos EUA (Ibid., 2011). Foram empreendidas, na primeira quinzena do Século XX, as “Comissões Rondon”, cuja segunda investida atuou sobre o noroeste do estado, região dos índios Paresis. O objetivo principal dessas Comissões era um processo de transformação dessas regiões étnico-indígenas em terras estatais-indigenistas (Ibid., 2011).

Os índios Paresis, no entanto, que habitavam esse local, não o consideravam sua propriedade ou domínio, como tendem a pensar os governantes brancos “civilizados”. Para estes, foi necessária a formação de um “[...] destacamento militar – uma equipe de profissionais selecionados dentre os expedicionários da Comissão – a tarefa de levar a cabo a construção de estações telegráficas naquela área reconhecida como ‘dominada’ por grupos indígenas Paresí.” (Ibid., 2011, p. 6). O Coronel Cândido Rondon, comandante dessas Comissões, utilizou-se dos serviços de antropólogos para chegar ao seio da Nação Paresí, e mudou os nomes dos territórios que já haviam sido batizados pelos próprios indígenas, inclusive renomeando a própria comunidade com o termo “Utiarity”. (Ibid., 2011)

Por essa época foram divulgadas fotos dos nativos plenamente “aculturados”, trabalhando, vestidos com peças do vestimento branco, em construções, ou em formação de bandas musicais com instrumentos europeus. Era nítida a ideia de que a transformação constituía um bem para os nativos considerados “selvagens”, que vinham para a “civilização” e abandonavam a sua antiga posição de inferioridade e “indecência”, sob o ponto de vista do homem branco.<sup>47</sup>

De acordo com o Instituto Sócio Ambiental, os índios Paresis eram, em 2008, 2.005 indivíduos. No princípio do Século XX eram apenas 340. No processo de sincretismo quase tiveram extintos alguns de seus dialetos, em parte pelo contato com os não indígenas e a miscigenação, incentivada pelos portugueses<sup>48</sup>.

Em 1999 havia um projeto de construção de uma usina hidrelétrica em um lugar denominado Ponte de Pedra, situado entre Campo Novo do Paresi, Tangará da Serra, São José do Rio Claro, entre outros. Uma ponte natural de pedra, sobre o rio Sucuruína, é um dos símbolos culturais da comunidade Paresí, abrigando, inclusive, monolitos.<sup>49</sup>

Os nativos, então, entregaram à FUNAI a “Carta dos Índios Paresí ao mundo”, reivindicando esse monumento histórico como seu patrimônio sagrado:

---

<sup>47</sup> MACIEL, L. A. *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*. Madrid: Universidade Pontifícia Comillas, 1998.

<sup>48</sup> Sítio do Instituto Sócio Ambiental. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi>> online. Acesso em: 24 de agosto de 2021, às 13h.

<sup>49</sup> Disponível em : <<http://www.portalverde.com.br/ecologia/indios/indiosparesi.htm>>. Acesso em: 24 de agosto de 2021, às 13:00 hrs.

Hoje, o mundo chora, o homem branco com fome de dinheiro, em nome do progresso, agora não respeita mais local sagrado da Terra dos Índios Paresi, chamado Ponte de Pedra. Ponte de Pedra é um lugar histórico de nossa tradição. Também faz parte de um lugar sagrado de nossa história. Isto significa que estas histórias, já vêm desde a criação do mundo. Ponte de Pedra é a origem de toda a Nação Paresi. Lugar onde nasceu todos os homens do mundo. O homem branco, já acabou com toda sua tradição, não respeita nada, constituição federal manda respeitar local tradicional do índio, ninguém respeita, querem construir uma Usina Hidrelétrica no rio Sucuruina, que vai inundar, arrebentar, destruir o local sagrado dos índios Paresi, já fizeram com outros índios, agora querem destruir Nação Paresi. O governo federal mente, constituição federal manda cuidar do povo indígena, não cuida, empresta dinheiro para cuidar tradição e demarcar terra indígena, não faz, só compra carro, avião, fica rico, enquanto terra do índio é destruída. Precisa demarcar nossa terra sagrada Ponte de Pedra, urgentemente. Querem oferecer presente, como antigamente, agora índio não é mais bobo, precisa local sagrado, para Nação Paresi sobreviver. Você que esta lendo esta história triste, peça ajuda, socorre povo paresi, se destruir local sagrado, Nação Paresi morre. Ajuda esta carta chegar ao Mundo, precisa denunciar matança de nosso povo.

*Tangará da Serra – MT – Brasil, 21 de outubro de 1.999<sup>50</sup>*

O que a carta mostra, acima de tudo, é que o conceito de “domínio” e “posse”, comuns no vocabulário do homem branco, não permeia as relações dos indígenas. A Ponte de Pedra não é considerada propriedade dos Paresis; ela é antes uma entidade divina, da qual acreditam terem sido gerados os primeiros homens do mundo. Arraigada em sua cultura por diversos séculos, anterior à invasão europeia, constitui um local que deve ser preservado, respeitando a crença e a existência da Nação Paresi ali, como se fossem, indígena e natureza, um todo inseparável. Felizmente a construção da usina foi cancelada, e puderam os Paresis continuar em seu território, intocado pelas máquinas. Um juiz federal anulou o projeto, e obrigou a FUNAI a delimitar as terras da Pedra da Ponte dentro de um ano. Até 2012, não haviam sido demarcadas.<sup>51</sup>

Resumindo bem a sua história, os Paresis foram, portanto, tratados de forma diferenciada em relação aos demais nativos – seriam “dóceis” e, portanto, mais predispostos à escravidão. Eram também considerados os mais semelhantes ao colonizador. Isso, no entanto, não os privou do sincretismo e da miscigenação com os não indígenas, que acarretou uma ameaça à constituição de sua língua natural, os dialetos da família Aruaque. A campanha de Rondon os aproximou ainda mais dos brancos, colocando-os numa espécie de “importação” dos costumes, vestimentas e usanças do povo dominador. Apesar disso, e de outras intempéries como a possibilidade de ser construída a usina hidrelétrica no sagrado lugar da Ponte de Pedra, os Paresis aumentaram a sua população, do Século XX até a atualidade, e mantiveram contato com os brancos sem renunciar à sua tradição e origem.

## 2.2 “Natiô”

### 2.2.1 O poema<sup>52</sup>

Natiô atiô

---

<sup>50</sup> Fonte: <<http://terradosparecis.blogspot.com.br/2010/02/carta-dos-indios-paresi-ao-mundo.html>> Disponível on-line. Acesso em: 24 de agosto de 2021, às 13:00 hrs.

<sup>51</sup> Fonte: <http://terradosparecis.blogspot.com.br/2010/02/carta-dos-indios-paresi-ao-mundo.html>. Disponível online. Acesso em: 24/08/2012, às 13:00 hrs.

<sup>52</sup> Poema copiado da partitura (Ibid., 1975).

u à lokoná atiô atiô

Natiô  
Kamaizokolá

Neê ena e ma  
makoê eta

Neê ê ná  
Komaizokola

Onê nanê  
Kotazane za  
Neê atiô  
Kamaizokola

Este canto, como o “Teirú” das *Três canções indígenas*, de Villa-Lobos, também dos Índios Paresis, foi recolhido por Roquette Pinto em suas expedições e publicado no livro *Rondônia*, de 1938. O poema, entretanto, no documento do historiador, aparece com o título *Iatôkê*. O texto, ressalvadas certas diferenças de escansão – separação poética – é o mesmo utilizado por Siqueira:

IATÔKÊ (Phonogramma 14.605)  
Natiô atiô Kamáizokolá  
Natiô atiô ualokoná atiô  
Natiô Kamáizokolá  
Nêê-êna êma makoé etá  
Nêê-êná Kamáizokolá  
Oné nauê kotá zanezá  
Nêe atiô Kamáizokolá<sup>53</sup>

Este idioma é o Paresi, da família das Línguas *Aruak*, ou *Aruaque*, talvez com expressões datadas da época. Roquette Pinto nos elucida a respeito do contexto do poema e sua tradução:

O iatokê celebra o “salto” do rio Juruena, que os Parecís, numa antiga lucta, conquistaram, aos Uaikoakorê. Kamáizokolá é o nome do referido salto:  
Meu nome é Kamáizokolá  
Eu sou o mesmo ualokoná  
Meu nome é Kamáizokolá  
Nenhum homem poderá banhar-se aqui  
Eu sou Kamáizokolá  
Este rio bom é o maior de todos.  
Meu nome é Kamáizokolá<sup>54</sup>

A anotação logo após o título, “Phonogramma 14.605”, mostra que havia gravações coletadas por Roquette Pinto. É um desastre histórico não termos acesso a elas hoje. Logo após a tradução de “Iatokê”, o autor ressalta que alguns registros fonográficos haviam se danificado na viagem.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> PINTO, E. Roquette. *Rondônia*. São Paulo: Nacional, 1938, p. 132-3.

<sup>54</sup> Id., 1938, p. 133.

<sup>55</sup> Ibid., 1938.

Por “salto” entendemos como a parte do rio em que há uma cascata. O “salto” do rio é poeticamente personificado, e é o narrador do poema. Parece evocar um isolamento da natureza para com o homem, como se ele fosse impuro, talvez (“Nenhum homem poderá banhar-se aqui”). Isto é incoerente com a cultura dos Paresis, cujas lendas, como a da Origem dos Homens, e a Lenda da Mandioca, sempre mostram o homem em contato profundo com a biodiversidade<sup>56</sup>. Ele parece se consubstanciar com a natureza, e há uma estreita ligação entre seu corpo e os troncos das árvores, ou as raízes por baixo da terra.

Na Lenda da Origem dos Homens<sup>57</sup>, por exemplo, Ênôrê, o Ser Supremo, surgiu na Ponte de Pedra; com um pedaço de madeira fez uma escultura de um homem, e colocou-a na terra. Com outro pedaço fez a mulher, e desse casal nasceu Zaluiê, que, por fim, foi pai de Kamáikôrê. Ênôrê, então, chamou esses dois homens e perguntou-lhes o que eles queriam da partilha dos bens que ele fazia do mundo. “Zaluiê não quis espingarda, nem boi, nem cavalo; a primeira por ser pesada, os últimos porque sujaram o terreiro das casas; escolheu o arco, a flecha, e as coisas paresis. Kamáikôrê ficou possuidor dos outros dons de Ênôrê, e foi mais feliz; dominou o mundo e seus filhos prosperaram.”<sup>58</sup>

### 2.2.2 A música

A música indígena tem uma função importante dentro das cerimônias tribais; onde há religiosidade, há música (CAMÊU, 1977). Toda música é, invariavelmente, acompanhada de dança – o “[...] gesto se associa à música como linguagem complementar: supre a insuficiência da palavra e arma a cena, o espetáculo, que, com o auxílio das máscaras, deve impressionar visualmente o lado ao qual é endereçado.” (CAMÊU, 1977, p. 170) A performance, por vezes, acaba se limitando ao agrupamento em rodas ou em filas.

O canto aparece quase sempre associado a um cunho religioso, ou heroico, sendo o canto coletivo o mais característico dos indígenas, embora haja os cantos individuais também. É, em suma, um canto essencialmente social: serve às manifestações diversas do cotidiano indígena, como os cantos fúnebres, os cantos de ninar, os cantos de exorcismo, de trabalho, entre outros (CAMÊU, 1977). Ele é, portanto, avesso ao conceito estético adotado pelo homem ocidental; o canto indígena deve bastar à finalidade para o qual é executado, e não encarado como uma produção que visa à aceção de belo. “As técnicas vocais de execução nascem por imposição das línguas e se prolongam e se apuram em função das mesmas línguas a que servem. Por isso, é impossível determinar-se e fixar-se um padrão único abrangendo até as culturas primárias. Estas vivem realmente independentes, seguindo caminhos orientados pela experiência adquirida na prática constante de particularidades próprias.” (CAMÊU, 1977, p. 183)

O motivo musical das frases é curto e conciso. Há cantos que soam como se fossem infinitos, como parte ritualística tribal, como mantras (CAMÊU, 1977). “Natiô”<sup>59</sup> é uma melodia assim, conclusiva, uma espécie de “melodia eterna”, que produz no ouvinte uma sensação de transe, de torpor, de hipnose.

Além do sentimento de melodia que não acaba, há um cromatismo, que faz variar o que seria o segundo grau dessa escala “modal”, ou seja, ora Dó Sustenido, ora Dó Natural. Isso considerando uma escala que

---

<sup>56</sup> Ibid., 1938.

<sup>57</sup> A Lenda da Origem dos Homens alude à Ponte de Pedra.

<sup>58</sup> COSTA E SILVA, Alberto da. *Lendas do índio brasileiro*. Rio de Janeiro: Sinergia: Ediouro, 2009, p. 9.

<sup>59</sup> A melodia desta canção está entre as coletadas por Roquette Pinto em 1912. (CAMÊU, 1977)

começasse no Si. “Sons cromatizados, observados uma vez no abaixamento de um possível 2º grau, empresta à linha geral de um desses números particularidade interessante [...]”<sup>60</sup>

Acredito que a autora se refere à melodia de “Natiô”:

---

<sup>60</sup> CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977, p. 145.

Quadro 11 – “Natiô”, harmonizada por José Siqueira (1939).

**NATIÔ**  
(DOS INDIOS PARECIS)

JOSÉ SIQUEIRA

*Lentamente* *p* Na - tiô a -

*pp* tiô Ka - mai - zo - ko - la Na - tiô a -

*cresc.* tiô u a lo - ko - ná a - tiô a - tiô Na -

*poco a poco* tiô Ka - mai - zo - ko - lá Ne - ê e -

*mf*

Fonte: Ibid., 1975, p. 18.

Luciano Gallet, ouvindo as gravações já em discos [...], julgou que a escala dos *Paresí* deveria ser formada por intervalos diferentes dos comuns ao sistema ocidental: quarto de tom, como

alvitrou [...]. Pelo que foi notado, a escala geral em que se desenvolveram os cantos paresís recolhidos naquela ocasião compunha-se de 17 graus, os quais acrescido dos 9 encontrados nas flautas (lál a lál2, sem o dó2 e o fá2) teria, em 1912, 25 sons:

Quadro 12 – Escala dos Paresis



Fonte: Ibid., 1977, p. 145.

Gallet, realmente, em seu livro *Estudos de folclore* (1934) fez anotações a despeito das estruturas rítmicas, escalas e outros aspectos da música desse povo. Ele afirma serem os cantos recolhidos dos Paresis infiéis à música original, pelo fato de não usarem a escala de doze semi-tons, a escala temperada do sistema europeu ocidental.

Através da audição rápida que tive, de alguns discos que Roquette Pinto recolheu (Índios Paresis), observei que o processo musical do índio, afasta-se do nosso europeu. Nele é diferente: 1) A escala musical, que me pareceu formada por intervalos diversos dos nossos; quartos de tom talvez. O que é lógico e fácil de compreender, dada a sua existência anterior à chegada do europeu, e independente portanto de processos civilizados, como a escala temperada. 2) Como consequência, diversidade de sistema harmônico. Ouvi cantos a várias vozes, contrapontados. Bem entendido, com meios que não se assemelham nem de longe ao que podemos imaginar. 3) Quadratura rítmica, sem relação alguma com a nossa. Entretanto as anotações escritas dos temas Paresis, foram feitas dos discos, pelo nosso sistema europeu. O que falseia completamente todo o seu feitiço e estrutura.<sup>61</sup>

É extremamente controverso, dessa forma, afirmar que a melodia de “Natiô” é a mesma ouvida por Roquette Pinto entre os indígenas. Adaptada aos moldes tradicionais europeus, com seu diatonismo padrão, talvez seja uma aproximação do que seria a original, ou seja, uma música indígena sob a escuta do homem branco. Da mesma maneira o ritmo, a harmonia e o que Gallet chama de contraponto – é, provavelmente, diverso do nosso. Como o sistema de comas – pequenas variações de notas dentro de um semitom – não pode ser grafado em nossa escrita, restou apenas uma grafia incompleta do que pode ter sido a audição dessa música pelo antropólogo, por volta de 1912.

O canto “Teiru”, utilizado por Villa-Lobos em suas *Três Canções Indígenas* para coro a cappella, também foi coletado entre os Paresis, por volta dos anos de 1930.

<sup>61</sup> GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934, p. 34.

Quadro 13 – “Teirú”  
**TEIRU'**



Fonte: Id., 1934, p. 44.

Repere que a construção, como em “Natiô”, é baseada em terças e intervalos de graus conjuntos – neste caso, segundas maiores. Sugere uma escala modal, o que no sistema europeu ocidental tradicional talvez se assemelhasse ao Modo Eólio.

No entanto, é apenas uma aproximação. Como vimos, o sistema musical dos Paresis é, provavelmente, feito de comas – talvez quartos de tons.

## Conclusão

As canções escolhidas e arregimentadas por José Siqueira em 1939 retratam diversas facetas do Brasil nacionalista da década de 1930. Procurando unificar sua dimensão nacional, territorial e cultural abrangente e plural, os compositores, baseados em pesquisas etnográficas de então, reuniram muitas vezes em um mesmo ciclo, como este, os diferentes matizes da toada sertaneja, do aboio do vaqueiro, da modinha urbana, do canto africano remanescente e da canção indígena. Sua busca por uma brasilidade identitária que amalgamasse essa heterogeneidade de modos de compor e sentir a música em um país continental fazia parte de um projeto maior, em que o Estado Novo assentava as bases da economia industrial e encerrava, talvez momentaneamente, o predomínio dos ciclos agrícolas e dos fazendeiros em prol de uma nação mais moderna, ainda que igualmente excludente no que cabe à distribuição de riquezas. “Loanda” e “Natiô” refletem, cada uma a seu modo, as heranças étnicas salutares para a formação da cultura brasileira, a primeira como uma canção telúrica espiritual de cunho negro, a segunda como uma aberta tradução poética da tribo Paresi. Ambas são retratos, ainda que sob uma perspectiva datada, das incipientes investigações no campo da música folclórica e popular-tradicional.

## Referências

- ALMEIDA, E. B.; SECCHI, N. **A educação indígena no contexto cultural Paresí**. Disponível em: [http://www.ufmt.br/revista/arquivo/rev12/a\\_educacao\\_indigena.html](http://www.ufmt.br/revista/arquivo/rev12/a_educacao_indigena.html). Acesso em: 23/08/2012.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald; CHALMERS, Vera Maria. **Telefonema**. Rio de Janeiro: Globo, 2007, p. 268-9.

- BERND, Zilá. **A questão da negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.
- CANOVA, Loiva. **Os doces bárbaros: imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757)**. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 2003.
- CANOVA, Loiva. Os índios em Mato Grosso no governo de Antônio Rolim de Moura. **Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 32, 2008.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Made in Africa: Pesquisas e notas**. São Paulo: Global, 2002.
- COSTA E SILVA, Alberto da. **Lendas do índio brasileiro**. Rio de Janeiro: Sinergia: Ediouro, 2009.
- FERREIRA, Ascenso et al. **Voz poética**. Recife: Cepe, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio Século XXI – O dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FONTE FILHO, Carlos da. **Espectáculos populares de Pernambuco**. Recife: Bagaço, 1999, p. 25.
- FONTELES, Bené. Et al. **Giluminosa poética do ser: Gilberto Gil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.
- GALLET, Luciano. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GUARNIERI, Mozart Camargo. **“Vamos Aluanda”**. Ed. Fac similar. São Paulo: Theatro Municipal, 1936. 1 partitura (3 p.). Canto Coral.
- GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.
- GUIMARÃES, Heitor Velasco Fernandes. **Os índios na história do Brasil Republicano: o território étnicoindígena Paresí e o território indigenista Utiarúty**. [Trabalho apresentado em ANPUH\_USP\_2011 - Simpósio Temático 111: Os Índios e o Atlântico, São Paulo, 17-22 jul. 2011].
- HEMMING, J. **Ouro vermelho: A conquista dos índios brasileiros**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2007.
- MACIEL, L. A. **A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”**. Madrid: Universidade Pontifícia Comillas, 1998.
- MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização: mangubeat: contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Modernismo (1922-atualidade)**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASCIMENTO, Milton. **Missa dos Quilombos**. São Paulo: Ariola, 1982.
- PINHEIRO, Ângelo; PINHEIRO, Robson. **Aruanda**. Contagem: Casa dos Espíritos, 2011.
- PINTO, E. Roquette. **Rondônia**. São Paulo: Nacional, 1938, p. 132-3.
- SILVA, José Bento Rosa da. **RECIFE – LUANDA: reaproximações históricas e culturais**. Disponível em: <http://www.slideshare.net/fmoes/recife-luanda-raproximacoes-historicas-e-culturais>. Acesso em: 20/09/2021.

SIQUEIRA, José. **Oito Canções Populares Brasileiras**. Ed. fac-similar. Moscou: “Musika” Moskova, 1975. 1 partitura (28 p.). Canto e piano.

SOUZA, Marina de Mello. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2007.

TAVARES, Hekel.; FERREIRA, Ascenso. **Maracatús – três fragmentos**. Ed. fac-similar. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940. 1 partitura. (7 p.) Canto e piano.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Intelectuais e Modernidade no Recife dos anos 1920. **Saeculum**, 1, p. 89-98, jul./dez. 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. Vol. I: Séculos XVIII e XIX. São Paulo: 34, 2000.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê, 2007.