



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLOGIAS
CAMPUS XVIII – EUNÁPOLIS

NATHÁLIA FONSECA MARTINS SANTOS

**A TEMÁTICA INDÍGENA NA MÚSICA INFANTIL NO BRASIL
RECENTE E O USOS DAS CANÇÕES NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Eunápolis/Ba
2020

NATHÁLIA FONSECA MARTINS SANTOS

**A TEMÁTICA INDÍGENA NA MÚSICA INFANTIL NO BRASIL
RECENTE E O USOS DAS CANÇÕES NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para a obtenção de grau de Licenciatura em História pelo departamento de Ciências humanas e tecnológicas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB *Campus XVIII*

Orientador: Profº Francisco Eduardo Torres Cancela

Eunápolis/Ba
2020

NATHÁLIA FONSECA MARTINS SANTOS

**A TEMÁTICA INDÍGENA NA MÚSICA INFANTIL NO BRASIL
RECENTE E O USOS DAS CANÇÕES NO ENSINO DE HISTÓRIA**

Artigo apresentado a Universidade do Estado da Bahia – UNEB campus XVIII como
requisito Parcial à obtenção do grau de licenciatura em História.

Aprovada em _____ de _____ de 2020

Banca examinadora

Prof. Dr. Francisco Eduardo Torres Cancela
Orientador

Prof.^a. Dra. Celia Santana Silva
Examinadora

Prof.^a. Dra. Joceneide Cunha dos Santos
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente ao meu Deus, que me deu forças para a construção desse trabalho principalmente nas últimas semanas para a conclusão do mesmo e em todo esse período árduo de graduação, mais no fim, gratificante. Agradeço a minha família por todo o incentivo, a minha mãe Rita, que cronometrava a hora de eu chegar em casa, preocupada por chegar tarde da universidade; ao meu pai Emerson, que me incentivava e me conduzia a universidade praticamente todos os dias; ao meu irmão Isac, que me aturou em todos os meus momentos de estresse e que muitas vezes foi o meu saco de pancadas, mais irmãos servem para isso!!

Agradeço a minha turma, essa que foi a top, sabe?! Aquela que você vai sempre mencionar como a melhor turma da Uneb do campus XVIII. Aos meus colegas, que permaneceram até o final, foram fortes e vencedores; a Heloisa Kelly (minha piquitucha e companheira nas noites em claro nesse trabalho) a Sheila que sempre tinha dinheiro nas saídas da turma; Gabriela, Carol Mota, Janielly, Gildeir, Carol Lima, Reinalda, Raylane e também aos penetras que se juntaram a nós e acolhemos com muito carinho, ao nosso arquiteto William Dias, Daiane Brasil, Camila, Gerliane, Juliana; e não poderia deixar de agradecer aos meus Anjinhos lindos, que tanto me ajudaram e tornaram essa jornada mais feliz, que suportaram minhas chatices e momentos de crise, de loucura mesmo (as vezes a faculdade faz isso, só aumenta o defeito de fábrica!!) Aos meus amados: Angelica Santos, essa sofreu comigo! Amiga que me atura como ninguém! Atenor Jr, meu resolve tudo, nerd e as vezes “yo no sabes” cúmplice de fofocas, valeu “primo”; a Airton Freitas, ao fitness da turma e presepeiro! Lamentável sua postura!; Vanderleia Fernandes, minha conselheira e ajudadora e “vê aí se está certo Van”, grande amiga, e a Abel, uma amizade linda que Deus me presenteou. Obrigada por tudo, por todos os momentos de felicidade e de raiva também; as euforias, loucuras e conquistas; obrigada a todos pelo companheirismo, somos únicos tá? Amo de mais vocês.

E é claro, não poderia esquecer de agradecer aos meus mestres e amados professores. Ao meu orientador Francisco Cancela, que teve muita paciência comigo, sempre aguardando notícias minhas... a minha teather Joceneide Cunha, que tanto me ajudou, e me desiludia com os gatos...; a coisa fofa dessa Uneb que todo mundo ama, Sandrinha Gama, obrigada pelos incentivos em momentos cansativos e desanimadores; aos outros professores que tiveram ali só para encher meu saco mesmo, um tal de Marcio Santana... alguém conhece? Ninguém dá uma América Latina que nem ele, valeu mestre; a Jaqueline Queiroz que nos abasteceu com seus conhecimentos de Antiguidade; ao nosso único André Heloy, gente fina, obrigada pelas suas maravilhosas aulas, principalmente aquela que ninguém esquece, do homenzinho nu correndo

na praia descobrindo que podia armazenar a água, amei a sua psicologia; a Mariane Santos que foi uma querida pra mim em meu último estágio, me deu muita força e compreensão; a graciosidade da queridíssima Sandra Barbosa, um amorzinho de pessoa,(cê é linda viu?!) Ao Geovanni que não vai me deixar esquecer (o trem lá do livro didático); aos que ficaram uma temporada com a nossa turma mais marcaram nossa jornada, a beldade do campus (tô puxando o saco mesmo) Jacilda Laurinho; ao querido Dirceu (gente boa) aoIVALDO (nosso arbitro, entendedores entenderam); ao Charles Sá, o cara dos fichamentos de citação; Caroline Lima, Ivanice, Jaqueline Pereira, Claudia, e é gente viu? Me desculpem se eu me esqueci de alguém, sintam-se incluídos!!

E por fim, mais não menos importante, aos meus filhos que se aconchegaram todas as noites aos meus pés a me fizeram companhia, me escutando reclamar de tudo: aos meus gatos! Aos que se foram, e ao meu menino, Milk, meu bebê lindo de mãe, que poderia ter sido a razão de um trabalho meu, mas... não deu certo, mais vai que um dia dá certo?! Conto com isso!! Enfim, a todos, meus sinceros agradecimentos, a aqueles que contribuíram na minha formação pessoal e acadêmica levarei comigo, em minha jornada passageira por essa terra.

RESUMO

As músicas e canções existem em todas as sociedades. Resultam das visões, sentimentos e pontos de vistas dos indivíduos e grupos. As canções expressam valores, concepções, preconceitos e enaltecimentos de diversos objetos e grupos. Dentre esses, podemos destacar os indígenas. Os índios foram objetos de diferentes conceitos expressos através das músicas. Este trabalho, discuti as formas e os modos como os índios foram descritos em algumas músicas infantis brasileiras, a exemplo de *Brincar de Índio*, *Curumim IêIê* e *Tu Tu Tu Tupi*. A partir destas músicas, serão estabelecidas questões que permitam indicar como os índios foram descritos, confrontando-as com bibliografia específica, com o intuito de compreender os motivos que fizeram com que constituíssem objeto para composição destas canções, especialmente aquelas voltadas para o público infantil, partindo dos anos 1988 a 2012.

Palavras-Chaves: Músicas Infantis; Índios; História Indígena; Regimes de Memória

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	HISTÓRIA E MÚSICA.....	13
2.1	Música no Ensino de História.....	17
3	A TEMÁTICA INDÍGENA NA MÚSICA INFANTIL.....	24
3.1	Brincar de Índio.....	26
3.2	Curumim iê iê.....	32
3.3	Na tribo eles vivem.....	36
3.4	Indiazinha Iracema.....	39
3.5	Índio do Senhor.....	42
3.6	Tu tu tu tupi.....	46
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
5	REFERÊNCIA.....	50
5.1	Fontes.....	50
6.1	Referências bibliográficas.....	51

INTRODUÇÃO

Quando pensamos em uma música, tendo ela várias versões, lembramos apenas daquela que caiu como uma luva em nossos ouvidos (gosto). Sendo a música original ou remake ou pela veneração ao cantor (a) ou gênero musical, sua melodia e ritmo consciente ou não, o gosto é baseado no significado e o que representa para indivíduo; o sentimento que a música pode causar, uma recordação ou uma aspiração de algo. A música tem o poder de mexer emocionalmente e psicologicamente com indivíduo, e em cada um, ela pode atingir com diferentes sentimentos, pois ali, por trás daquelas palavras se conta uma história, seja ela verdadeira ou não.

A música é uma das mais importantes marcas da cultura brasileira, desde a formação da sociedade. Tendo dito isso, o objeto de estudo deste trabalho é a análise da presença da temática indígena na música infantil brasileira, reunindo como fonte algumas músicas produzidas no Brasil entre os anos de 1988 a 2012.

A música voltada para o meio infantil, visa frequentemente prover meios divertidos de ensinar às crianças sobre a cultura do grupo em que está inserida. Músicas produzidas com uma combinação de vozes afinadas, melodias simples e repetitivas assim como os ritmos e harmonias, além de linguagem e temática adequadas ao universo desse público. A música infantil é um gênero que vem ganhando muito espaço social e no mercado, ainda mais com o advento do DVD e das plataformas de *streaming*, as animações fazem sucesso no meio infantil, grupos como Palavra Cantada, Patati Patatá, Galinha Pintadinha entre outros, são assistidos e ouvidos por esse público.¹

A problemática que vai nortear essa pesquisa é como se faz presente a temática indígena nas músicas infantis buscando identificar e problematizar as intenções da produção dessas músicas, analisando todo um aspecto da obra, assim também como a performance utilizada na mesma e a mensagem transmitida. Sendo assim, destaca-se três relevâncias, a primeira: A temática indígena tem se destacado na atualidade como um campo privilegiado da pesquisa histórica para se (re)pensar a formação da sociedade brasileira; segundo: A historiografia brasileira tem consolidado o uso da música enquanto fonte histórica e recurso didático, desenvolvendo estudos, grupos de pesquisas, etc; e terceiro: A legislação educacional, com a

¹ Segundo o youtube o canal do Patati Patatá tem quase 6 milhões de inscritos e vistos por mais de 4 bilhões de vezes, assim com a Galinha Pintadinha que possui aproximadamente 21 milhões de inscritos e mais de 14 trilhões de visualizações e o canal do Palavra cantada oficial tem cerca de 1,37 milhões de inscritos e visto por mais de 1 trilhão de vezes.

lei 11.645/08, tornou o ensino de cultura e história dos índios obrigatória nas escolas, sendo a música um importante e usual instrumento pedagógico para se tratar desta temática.

O que torna mais interessante neste trabalho é que o tema é inédito. Não há registro de nenhum trabalho relacionado a esse tema, tornando assim original. O presente estudo é de suma relevância por buscar compreender o contexto histórico em que os povos indígenas tem sido colocado nas letras e canções brasileiras com suas devidas intencionalidades, partindo da problemática de como o índio é retratado nas músicas infantis, o objetivo aqui é problematizar quais foram essas intenções, assim proporcionando um debate de novas abordagens que enfatiza a importância da criticidade nas músicas/canções infantis que utiliza a imagem do índio como objeto simbólico, e também uma discussão sobre história e música e a ensino de história a partir das canções como uma ferramenta pedagógica, com o intuito não apenas de utiliza-las de forma ilustrativa, pois são “produções culturais carregadas de significados tanto de forma implícita quanto explícita.”²

Esse trabalho em sua temática se destaca também pelo seu lugar de fala no sentido geográfico, tratando-se da costa do descobrimento destacando a cidade de Porto Seguro -Bahia. Onde a história do Brasil começou e no qual uma parte da população indígena ainda reside e sobrevive; a partir disso ressalva a importância da história indígena nos currículos escolares sendo assim necessário não só por motivos de da lei 11.645/2008 mas por todo o seu espaço cultural, geográfico e político; onde muitas crianças, adolescentes e jovens indígenas, fazem parte dos alunos da rede pública de educação e “se veem” como tema de canções que não são cantadas por eles mesmos.

Mas lembrando que a relação da história e da música na produção do conhecimento não era uma tarefa fácil; as próprias universidades menosprezavam as pesquisas em torno dessa temática, e que foram feitas não foram realizadas por historiadores, mas jornalistas.³ Não levando em conta que nas análises das músicas, as canções poderiam constituir-se em acervo

² XAVIER, Erica da Silva. O uso das fontes históricas como ferramentas na produção de conhecimento histórico: a canção como mediador. *Antíteses*, Londrina, vol. 3, n. 6, jul. dez. de 2010, p. 1097-1112. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>>. Acesso em: 28 de jul. 2017.

³ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música popular brasileira**. São Paulo: Edusp, 1976;

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

importante para se conhecer melhor, zonas obscuras das histórias do cotidiano, ser tratadas como verdadeiras fontes para compreender realidades de um passado presente.⁴

Para a realização desse trabalho é importante destacar a metodologia utilizada. A pesquisa bibliográfica é pautada pelo princípio da interdisciplinariedade, pois tratar de índios, usar a música e refletir sobre educação exige recursos teóricos e metodológicos que vão além da história (antropologia, etnologia, musicologia); pois uma canção carrega consigo significados culturais, efeitos estéticos e ideológicos, tanto em sua letra quanto em sua performance.

Um dos principais autores a ser utilizado é Marcos Napolitano, que em seus estudos, trabalha com o tema música e história e afins. O autor destaca que o olhar metodológico para as fontes audiovisuais e musicais, são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, e considerada por alguns, testemunhos da história.⁵ A partir dos critérios das escolhas das músicas, dar-se início a uma pesquisa sobre os dados históricos e musicais. Para se analisar uma música esses dois pontos são essências. Dentro deles colocamos em prática os parâmetros posto por Napolitano como dados da ficha técnica da música, cantor, instrumentos, gravadora, ano de lançamento, contexto da época, impacto no meio social e os outros aspectos que Napolitano destaca, assim fazendo um paralelo com a historiografia, que será mais abordado explicitamente na seção de música e ensino de história.

Nesse estudo será utilizado as contribuições teóricas sobre a temática dos pesquisadores como José Geraldo Vince de Moraes (2000), Marcos Napolitano (2001, 2006 e 2008), José Ribamar Bessa Feire (2016), Roberto Remígio Florêncio (2016), Xavier (2010), Souza (2001) e João Pacheco de Oliveira (2016) para compreender a presença dos povos indígenas nas músicas populares.

Outro autor que vai contribuir com o discurso através da imagem dos povos indígenas é João Pacheco de Oliveira, que apresenta um estudo fazendo um paralelo entre o mundo colonial e a contemporaneidade. Expõe uma análise crítica tanto dos poderes disciplinadores que marcam a relação entre indígenas e grupos dominantes ao longo da história do Brasil quanto dos modos de resistência. Para isso, Pacheco de Oliveira vai utilizar o termo Regime de memória,⁶ que desde o século XIX, as elites têm produzido esses regimes de memória o qual

⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.20, n° 39, p.203-221, 2000.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.13, jul. – Dez, p. 235-236, 2006.

⁶ OLIVEIRA, João Pacheco de. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação” regime tutelar e Formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

produzem narrativas e imagens sobre os povos indígenas. Dentro desse Regime de Memória, se expande algumas ideias, dentre elas está a ideia de índios primitivos; índios com a imagem remetido ao passado e o índio indianista. E a partir dessas imagens criadas que a população de modo geral, ter uma ideia errônea dos povos indígenas.

Ainda dentro desse conceito de Regime de memória colocado por João Pacheco, destaca-se uma memória que é relacionada aos movimentos e organizações indígenas que tentam contribuir na contemporaneidade, combatendo o discurso colonial remetido ao índio. Como um bom exemplo disso, no último dia 19 de abril de 2019, o jornal Globo publicou uma reportagem intitulada “Índios lançam campanha contra estereótipos para o dia do índio: não precisamos de outras pessoas para nos definirem”. A reportagem retrata a posição de Denílson *Baniwa*, de 35 anos e artista visual que publicou em sua rede social um poema de sua autoria sobre o dia do índio. Surgiu como forma de campanha para combater estereótipos sobre os indígenas principalmente no dia 19 de abril. Denílson *Baniwa* relata que “ muitas vezes algumas pessoas não reconhecem os índios como eles são atualmente, porque acham que somos como foi reproduzido nas escolas e na televisão: um índio nu, vivendo na natureza”. Ele apresenta objetivo de seu poema: “de um olhar para o índio de 2019 e não mais para o de 1500”. E os versos são os seguintes:

Pai Nosso que estás nos céus Neste dia 19 de abril Nos livre das professoras e professores que pintam seus alunos com canetinhas hidrocor Nos livre das escolas que colocam cocares de papel nas crianças Pai Nosso, que estás nos céus Não deixem as professoras ensinarem para as crianças que o Dia do Índio é uma homenagem aos povos originários Mantenha longe de Nós aqueles que repetem as palavras: Índio, Oca, Tribo, Selvagem, Pureza e Exótico Afastem de Nós os bu-bu-bu feito com a mão na boca Senhor, perdoem aqueles que por desconhecimento nos fazem uma imagem estereotipada Mas livre-os do desconhecimento e do preconceito que os fazem acreditar que ainda somos os indígenas de 1500 Amém!⁷

Na época em que foi publicada, o poema viralizou na internet de uma forma que ele não esperava. Houve um maior reconhecimento das pessoas não indígenas, e teve apoio dos mesmos e dos seus. Uma mensagem mais que direta, é impossível, todavia muitas vezes é vista como “mimimi” por muitos que geralmente cometem o erro de definir os índios ao “modo europeu”. O poema nada mais é do que um retrato da realidade nas escolas. Quem quando criança nunca se pintou, se vestiu ou fez o “barulho” do índio? É uma cultura que infelizmente reside em

⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/19/indigenas-lancam-campanha-contras-estereotipos-para-o-dia-do-indio-nao-precisamos-de-outras-pessoas-para-nos-definirem.ghtml>>. Acesso em: 01 mar. 2020.

nosso país e pior ainda dentro das escolas, onde temos profissionais da educação que não se atentam sobre o tema e sua problematização.

Ainda na mesma reportagem é destacado a campanha iniciada pela ativista *Katu Mirim*, chamada “#ÍndioNãoÉFantasia” que é contra o uso de penas, pinturas corporais e cocares que remetem os índios, na época foi destinada para o momento do carnaval; a ativista coloca que “trata-se de racismo e não de homenagem.” Segunda a reportagem *Katu* é uma indígena que nasceu na cidade, estudou em escola pública e que foi a partir de suas experiências que criou a campanha. No *folder* divulgado, está escrito: “querido professor, no dia 19 de abril “ dia do índio” por favor não cantem a música da xuxa! Não pintem seus alunos e nem façam cocar de papel, não reforcem os estereótipos” ela ainda enfatiza: “ convidem um indígena para falar ou levem as crianças em uma aldeia. Nos ajude a desconstruir estereótipos nos deixem falar! ”⁸ É um movimento e um incentivo que se fosse mais divulgado, já começaria a mudar a mente das pessoas e principalmente dos professores.

A partir desse debate, e questionamentos sobre como se faz presente a temática indígenas nas canções, o levantamento das músicas foi baseado em alguns critérios; além de pertencer ao gênero infantil, foram escolhidas músicas consideradas clássicas e que tiveram uma repercussão muito grande na época em que foram lançadas e que até os dias de hoje fazem sucesso; as músicas com o intuito de serem trabalhadas em sala de aula a priori na educação infantil e que possuem uma criticidade ao discurso imposto aos índios em um contexto contemporâneo. Por fim, são elas: “Brincar de índio” (1988); “Curumim iê iê” (1991); “Na tribo eles vivem” (1992); “Índiazinha Iracema” (1996); “Índio do Senhor” (2012) e “Tu tu tu tupi” (2012).

⁸ Ibid.

1 HISTÓRIA E MÚSICA

Desde que mundo é mundo a música estava lá. A música é música por causa de uma história, e a história é contada também pela música. Sendo assim, música é uma construção histórica. Por isso história e música andam juntos.

A música não tem um sentido desde sempre ao longo da história, - ela ganha sentido conforme o seu momento, segundo sua apropriação, pessoal, cultural ou social. Em cada momento da história ela teve seu papel, sendo ele bom ou ruim, triste ou feliz, - O objetivo era e sempre foi a expressão de um sentimento ou narração de um fato ocorrido, que não deve ser esquecido.

José Geraldo Vince de Moraes⁹, em seus estudos da relação de história e música, chama atenção das dificuldades na produção de conhecimento dentro da junção dessas duas áreas. Destaca como era um trabalho difícil para os historiadores tratar a música como fonte documental para compreender mais sobre determinado período histórico. Também destaca como a música era desvalorizada no contexto acadêmico; e que a partir da década de 1970, há procura pelo conhecimento dessa área, explorada mais pelos historiadores.

Quando na música há uma mistura entre versos e sons, o historiador e o compositor transformaram a luta contra a perda da memória em narrativa poética. Mediante “palavras mágicas e discursos multicoloridos”, eles provam que mesmo a mais difícil perda poderia ser reparada, se dela pudéssemos contar uma história, ou melhor, compor uma canção¹⁰

A música é uma lembrança que desperta, ativa nossa memória quando é exercitada, assim, é guardada como uma forma de registro temporal; quando se ouve uma música traz à memória lembranças de uma época, de um momento que marcou a história de uma pessoa, de um país, uma cidade enfim, um acontecimento que se firmará na memória. A música é definida como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo.¹¹ A escuta musical chega ao nível pessoal da seguinte forma: ouve-se determinada música porque há uma identificação com este ou aquele gênero, ou “tipo”, mas o

⁹ MORAES, *op. Cit.*

¹⁰ MARTINS, Bruno Viveiros. Decantando a República: um encontro entre o historiador e o compositor popular. **Revista História hoje**, v.6, nº11, p.61, jun, 2017.

¹¹ PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v,44 nº1, p. 224, 2001 - (Diretor do Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha – ICBRA).

ouvinte se limita a dizer “gosto” ou “não gosto”, relacionando a música a seus sentimentos ou sensações individuais, em detrimento de uma escuta crítica, que é fundamental no processo de educação musical: “o ouvir permeia toda experiência musical ativa, sendo um meio essencial para o desenvolvimento musical.”¹²

Tiago de Oliveira Pinto traz, de forma bastante esclarecedora e resumida, o poder da música como uma

Manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos.¹³

Sendo assim um grande desafio para o historiador mapear os significados da linguagem usada em questão no momento em que a música foi produzida. Atenção no momento de análise deve estar atento a narrativa que por sua vez retrata um fato histórico que relata o que poderia ter ocorrido. Como produto da sociedade: “a canção e a música¹⁴ popular podem ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”¹⁵

Deste modo é importante ressaltar que, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e, ao mesmo tempo, “criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação”¹⁶ Compete assim ao pesquisador tentar perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem super-dimensionar um ou outro parâmetro. Foi muito comum, até um passado recente, a abordagem da música popular centralizada unicamente nas “letras” das canções, levando a conclusões problemáticas e generalizando aspectos parciais das obras e seus significados.

¹² FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 12 APUD MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. **Música infantil no Brasil**: reflexões sobre o repertório midiático, escolar, erudito e popular. SIMPOM, p. 294, 2012.

¹³ PINTO, *op. Cit.*, p. 223.

¹⁴ Canção é uma forma musical para diversos tipos de estilos de composições ou, uma composição musical acompanhada de um texto poético destinado ao canto com acompanhamento ou sem. Música é a arte de combinar sons, harmonia e é composta por melodia, harmonia e ritmo. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/diferencaentre/m%C3%BAsica/can%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

¹⁵ MORAES, *op. Cit.*

¹⁶ MORAES, J. G. Vinci, 2000, p. 21 APUD NAPOLITANO, *op. Cit.*, p. 53.

Napolitano¹⁷ discute exatamente como pode se dar a utilização das fontes musicais como documento no trabalho de pesquisa histórica, e os cuidados que se deve ter ao utilizá-las, tratando-as como documento histórico. Dentro desse contexto entra o historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão que desde os anos de 1970 vem numa tentativa de estabelecer uma historiografia da música popular mais ancorada em fontes primárias. Ele aborda que dentro da área da música existem três estudos: a da musicologia histórica que se concentra no estudo da vida e obra dos compositores e das formas eruditas; a Etnomusicologia¹⁸ que enfoca o estudo das formas e manifestações musicais dos grupos comunitários, cuja prática não está voltada a industrialização e ao consumo e a terceira pode se dizer que é um estudo em músicas popular, congregando sociologia, antropologia e história.

As questões principais para a análise das canções é pensar nas estruturas internas das obras e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical e todo seu contexto. Como também, pode-se analisar na música “a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas; são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra”¹⁹

Para a análise dessas canções, Morais coloca como deve ser feita a análise e alguns parâmetros: “A música popular não deve ser compreendida apenas como texto, fato muito comum em alguns trabalhos historiográficos que se arriscam por essa área. As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção.”²⁰ Para entender essa poesia tem que se pensar além da letra, pois na música essa letra ganha voz, são palavras, letras cantadas, estabelecendo uma intimidade direta com a música, assim podendo entender também parte da realidade que gira em torno dela.

Um desses parâmetros sobre o tema é a *performance*. Num conceito restrito, *performance* é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal, instrumental ou corporal, uma peça musical, numa execução de palco/*show*. Mas, preferimos trabalhar com uma definição mais ampla. Como escreveu David Treece:

A canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é *performance* de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida em que o ato performático é

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. IN: Fontes Históricas; PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora); Contexto, p. 235-289, 2008.

¹⁸ A etnomusicologia é definida por vezes com a “antropologia da música”, busca entender o fazer Musical o relacionando com o seu meio social ou étnico.

¹⁹ NAPOLITANO, *op. Cit.*, p. 267, 2008.

²⁰ MORAES, *op. Cit.*, p. 215.

capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social.²¹

Portanto, a *performance* ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular. No segundo caso, a performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso, entre elas a canção infantil. Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso ir além.

Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso levar em conta não apenas a *performance* registrada no fonograma²², mas também a mídia específica pela qual a canção é veiculada. Os pesquisadores mais meticolosos procuram localizar o fonograma específico, produzido dentro do contexto a ser estudado para, a partir disso, propor uma análise das articulações entre os sentidos histórico, estético e ideológico de uma canção.²³

Nesta perspectiva, a música enquanto fonte histórica pode prover uma série de informações novas ou mesmo reinterpretações de fatos, possibilitando uma compreensão mais abrangente dessa rede de significados múltiplos, própria da cultura. A música não reflete a história. Ela atua com a história e sobre a história.²⁴ Nesse sentido, resta ao historiador ou ao musicólogo que recorre a fontes históricas contentar-se com a reconstituição parcial e limitada, elaborada através da reunião de pequenos estilhaços fragmentados de realidades descritas por indivíduos que, por sua vez, selecionaram, no passado, aquilo que lhes interessava. A rigor, o pesquisador monta coleções constituídas por peças de um quebra-cabeça que jamais formarão uma figura completa e plena.²⁵

Possivelmente, ao estudar e analisar um fonograma, o pesquisador poderá se deparar com informações únicas que somente a canção poderia revelar. Diferentemente de outros documentos, a canção é algo que está absorvido pela população e isso gera inúmeras possibilidades de garimpar informações sob diferentes óticas.

²¹ TREECE, 2000, p. 128, APUD NAPOLITANO, *op. Cit.*, p. 58-59.

²² Fonograma nada mais é que o registro ou gravação de uma música disponível para o consumo do público.

²³ NAPOLITANO, Marcos. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas**. Disponível em: <http://musicanoensinodehistoria.pbworks.com/w/file/attach/55401284/Napolitano_texto_fonograma.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2019.

²⁴ BARBEITAS, Flavio. et al. Música e história, desafios da Prática Interdisciplinar. In_____. **Pesquisa em música no Brasil, métodos, domínios, perspectiva**. Rogerio Budasz (org.). Goiânia, ANPPOM, p.14, 2009.

²⁵ Ibid, p. 23.

Napolitano constata que a canção figura como a expressão artística que contém o reflexo do que sente uma sociedade nos seus mais diversos aspectos. O ponto crucial é que, apesar de se saber que a canção está repleta de informações passíveis de serem questionadas, um desafio preponderante para os pesquisadores é o de identificar um modo de balizar indagações teórico-metodológicas no processo de pesquisa.

A música brasileira moderna é, em parte, o produto da apropriação e do encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Assim, tem traduzido e iluminado, a um só tempo, as posições e os dilemas não só dos artistas, mas também dos seus públicos e mediadores culturais (produtores, críticos, formadores de opinião). Ao mesmo tempo, esse tipo de problematização histórica só se torna possível na medida em que duas operações são conjugadas pelo pesquisador: a construção de ferramentas teórico-metodológicas claras e coerentes de análise das fontes (as canções); o exame (auto)crítico da própria historiografia (acadêmica, de ofício ou amadora), como parte formadora de tradições e memórias. No cotejo da obra/fonte histórica com o pensamento historiográfico que emerge em torno dela é que podemos redefinir a relação da música com a história.²⁶

Em suma, as respostas para as indagações dependem de como as perguntas são formuladas pelo pesquisador. Apesar de o senso comum achar que é de fácil entendimento estudar uma canção, por ser um objeto que aparentemente demonstra uma clareza muito grande; a historiografia aponta para elaboração de uma análise cuidadosa, pois a compreensão do todo e tudo que leva a construção da canção tem um impacto na sociedade.

2.1 MÚSICA NO ENSINO DE HISTÓRIA

Vivemos num mundo de imagens e sons que fazem parte de nosso cotidiano. Não importa o local ou o momento, a música está sempre presente em nosso meio. Desde quando bebês ela se faz presente nas canções de ninar e quando menos imaginamos a música está sempre invadindo nosso dia-a-dia, seja encontrada dentro de casa, no carro, no escritório, no trabalho, invadindo espaços públicos e privados em festas de aniversários, formaturas, entre outros. Em filas de espera nas repartições, a música ambiente além de preencher os espaços vazios serve como terapias de relaxamento.²⁷

²⁶ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 52, 2002.

²⁷ BENETTALLI, Dione Ribeiro. A canção na sala de aula: uma historiografia do trabalho com a música no ensino de História (de 1990 a atualidade). In: XIX EAIC – 2010, – PR, Anais, Guarapuava. **Anais...**Guarapuava: UNICENTRO, 2010.

Já que a música compõe a vida social, através dela podemos analisar os grupos sociais e as diferentes culturas que se integram na música. Os cantores em suas composições buscam relatar um pouco da história de sua própria vida, do seu país e também de sua cultura. A canção pode contribuir no processo de ensino como um documento histórico, pois ela traduz partes da história do Brasil que já foram relegadas ao esquecimento. A autora Dione Ribeiro²⁸ faz o seguinte questionamento: como podemos trabalhar com a canção em sala de aula? Ela coloca que ao trabalhar com a canção no ensino de história, deve-se conhecer que ela é um documento cheio de significados. A canção pode ser trabalhada como objeto de estudo, a palavra quando cantada adquire uma melhor clareza, permitindo uma compreensão mais qualificada e expressiva. Atualmente é bastante frequente encontrarmos letras de músicas nos livros didáticos, o que facilita esse trabalho de aprendizagem envolvendo a canção.

A utilização da música no ensino, serve como ponto de partida significativo de processos de ensino aprendizagem histórica nas salas de aula. Erica Xavier destaca que essa utilidade da canção enquanto documento histórico, em que as músicas são:

(...) produções culturais carregadas de significados, tanto de forma implícita, quanto explícita. As fontes históricas, ao serem utilizadas com o intuito de mediar a produção do conhecimento em História, na prática de sala de aula, tornam-se ferramentas pedagógicas. Neste sentido, afirmamos que as fontes históricas não devem ser simplificadas a uma mera ilustração de conteúdo, uma vez que traduzem em artefatos culturais repletos de intencionalidades.²⁹

O propósito do uso da música é auxiliar o aluno a construir o conhecimento histórico a partir de “documentos diferenciados dos costumeiramente presentes nas aulas, como o livro didático, por isso, sua utilização está relacionada a propostas alternativas de organização de conteúdos”³⁰

Marcos Napolitano ainda coloca que, ao se desenvolver um trabalho com a música, está se quebrando com a ideia de que a escola trabalha apenas com conteúdos prontos, no qual o professor repassa o conhecimento adquirido e os alunos o fixam como verdades absolutas. A canção pode ser trabalhada a partir da linguagem musical, percebemos os problemas sociais que ocorreram naquele momento e as soluções apontadas. A canção popular é um exemplo disso, pois ela acompanha as diferentes experiências humanas. Diante dessas realidades encontradas no interior das músicas, podemos também compreender e desvendar a história da

²⁸ Ibid.

²⁹ XAVIER, op. Cit.

³⁰ ABUD, Kátia. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. **Cad. Cedes**, Campinas, Vol. 25, n. 67, p.309-317, set./dez. 2005.

sociedade naquele determinado momento. E segundo o autor, nas escolas brasileiras o uso da música como recurso pedagógico ganha dimensão, pois a “música possui um lugar especial no Brasil, espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”³¹

Nesse sentido, a análise das relações entre música e ensino de história é fundamental por “duas razões básicas: porque as músicas têm importância significativa na cultura cotidiana dos alunos, e porque o professor de história pode encontrar na música um aliado, um recurso didático dos mais importantes, que cria empatia com os alunos.”³² A partir da canção como recurso pedagógico, podemos analisar o papel da canção brasileira como documento histórico e o entendimento da canção como um todo (letra, música, referências histórico-culturais, público, tecnologia disponível, as diferentes versões, a circulação possível, seus reflexos entre outros.)

Priscila Góes coloca que para se “utilizar adequadamente a música no ensino de História, é necessário que o professor conheça, pelo menos, as principais características dos períodos da história da música para que possa fazer a devida correlação com o assunto que ele esteja ensinando”. Assim, o aluno poderá entender melhor que determinado estilo artístico fez parte da vida de um grupo de pessoas de tal época, ou seja, que, para cada época, existiu um público específico. Importa, também, discutir com os alunos sobre as diversas funções da música: entretenimento, política, religiosa, etc.³³ A mesma enfatiza que

Ao abordar a temática da música no contexto das aulas de história, a autora deixa evidente a diferença entre “ouvir” música e “pensar música”. Por isso, podemos perceber o quão é necessário, para o profissional que irá utilizar tal recurso, ter conhecimento sobre a sua função social no meio em que foi produzido.³⁴

Frequentemente, as canções são utilizadas em sala de aula tendo como foco principal o trabalho apenas da sua letra. É evidente que isso é importante, uma vez que as letras trazem consigo leituras de época e vêm carregadas de histórias para contextualizar o momento. Porém, é extremamente importante destacar que a utilização da canção como recurso didático apresenta

³¹ NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/ 1982)**. Estudos Avançados 24 (69), p. 389-402, 2010.

³² SOARES, Olavo Pereira. A música nas aulas de História: o debate teórico sobre as metodologias de ensino. **Revista História Hoje**, vol. 6, nº 11, p.79, 2017.

³³ GÓES, Priscila da Silva. A utilização da Música nas aulas de História com os alunos do 8º ano. In: V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, 2011, São Cristóvão, **Colóquio...** São Cristóvão – SE: 21 a 23 de set. 2011.

³⁴ Ibid, p.5.

um leque de possibilidades que vão muito além da utilização da parte escrita da obra. A música, a interpretação e as possibilidades tecnológicas, assim como as diferentes versões existentes de uma obra, são apenas alguns dos muitos aspectos presentes nas canções que podem e devem ser considerados quando da utilização dessa fonte no trabalho desenvolvido nas aulas de História. Segundo Duque, o objetivo do uso da música na sala de aula de história é

Desenvolver com os alunos um trabalho de sensibilização para a presença dos mais variados tipos de crítica (social, política, de costumes...) nas canções brasileiras através dos tempos e a partir disso buscar a permanência desses elementos nas canções ouvidas por eles no dia a dia, procurando construir com isso uma ponte com as obras produzidas no passado.³⁵

Nesse sentido, é extremamente importante pensar o uso das canções como forma de utilização de fontes históricas em sala de aula. Ao trabalharmos com música, possibilitamos ao aluno uma diversificação de fontes histórica, oportunizando um aprimoramento da percepção de onde as informações sobre o passado podem ser acessadas, considerando principalmente que para o senso comum dos alunos de ensino básico, em especial aqueles que pela primeira vez têm contato com o ensino de História, a fonte escrita aparece como a única fonte de informações sobre tempos já vividos. Nessa perspectiva, a utilização das canções em sala de aula pode servir como maneira de ampliar a concepção dos alunos sobre o que é e o que pode ser uma fonte histórica.³⁶

Assim Duque propõe que para esse tipo de atividade para abordar em sala de aula deve primeiramente haver uma preparação dos alunos, que envolva ações no sentido de sensibilizar e aproximar os participantes da proposta apresentada. Com isso ele apresenta alguns passos que podem ser interessantes para introduzir as atividades com canções nas aulas de História:

- definir o que é uma fonte histórica;
- apresentar as diferentes fontes históricas existentes;
- definir para os alunos o que é uma fonte sonora;
- fazer um apanhado sobre os tipos de música que os alunos ouvem e como elas são ouvidas;
- fazer uma aproximação entre o que os alunos ouvem e algumas canções do passado, focando em temas a serem trabalhados em sala de aula (como, por exemplo, violência, trabalho, desigualdade etc.);

³⁵ DUQUE, Luís Guilherme Ritta. Na trilha Sonora da História: a canção brasileira como recurso didático-pedagógico. **Revista História Hoje**, vol. 6, jun./ nº 11, p. 6, 2017.

³⁶ Ibid, p. 298.

- a partir da aproximação, trabalhar com elementos históricos presentes nas canções;
- avaliar com os alunos de que forma essas canções se constituem como fontes históricas, trazendo consigo elementos do cotidiano, da política, da sociedade, recursos tecnológicos utilizados, além de muitos outros aspectos. Em linhas gerais, avaliar como essas fontes podem estar carregadas de História.³⁷

Deste modo, a música como fonte possui uma metodologia própria para análise, que vai além da letra, abrangendo também a linha melódica, o ritmo, a forma instrumental, a interpretação entre vários outros elementos que compõe a mesma.

As fontes devem assumir um papel fundamental de significação na estrutura cognitiva do aluno: demonstrar as representações que determinados grupos forjam sobre a sociedade em que viviam, como pensavam e sentiam, como se estabeleceram no tempo e no espaço. Devem servir para que o aluno seja capaz de fazer diferenciações, abstrações que o permitam³⁸

Para compreender a música no contexto escolar hoje é preciso fazer um panorama últimos 40 anos, em que a Música enquanto conteúdo formal esteve ausente das escolas brasileiras. Desde 1971, com a lei 5692/71 na qual se estabeleceu uma educação mais articulada dos níveis de ensino, um conhecimento teórico e prático mais eficiente para as necessidades do mercado de trabalho e de um ensino de qualidade como também a inclusão da educação moral e cívica, educação física, e também se instituiu a Educação Artística como atividade no currículo escolar (em detrimento da disciplina Educação Musical), houve, uma exclusão do ensino de música. Ao longo dessa década, portanto, o ensino de música foi desaparecendo das escolas e a geração infantil da década de 1980 teve uma Educação Artística que privilegiou as Artes Visuais. Desde então, “música na escola” acabou sendo, de modo geral, sinônimo de pequenas canções ensaiadas especificamente para “alegrar” e organizar as tarefas rotineiras.³⁹

A música passou a ser utilizada como ferramenta para desenvolver ou estimular outras habilidades, como atenção e concentração, socialização, disciplina, a coordenação assim perdendo seu sentido original, essencialmente artístico, isto é, o pensar sobre e o fazer música.⁴⁰ Muito das vezes, esse processo era realizado dessa forma por falta de conhecimento e o não

³⁷ Ibid.

³⁸ CONCEIÇÃO, Kevin S. S; VERONEZZI, Thiago. **A música como fonte e recurso didático em sala de aula.** I Jornada Paranaense PIBID e PET De História. 31 de out e 01 de nov. p.5, 2013.

³⁹ MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. Música infantil no Brasil: reflexões sobre o repertório midiático, escolar, erudito e popular, In: II SIMPOM, 2012, **Anais...** 2012, p. 289.

⁴⁰ Ibid.

preparo dos professores para lidar com a música como fonte em sala de aula. Para a maioria dos profissionais da educação, principalmente da educação básica, essa “utilização da música como ferramenta de trabalho” é algo desconhecido, muitas vezes por não ter profissionais ou especialização na área, e também falta de interesse dos mesmos de buscar se atualizar como profissionais, lembrando que a música é uma área interdisciplinar, ou seja pode ser usada em qualquer matéria.

Então nos anos 1980, o público infantil – órfão da educação musical – vivenciou uma nova concepção de música, com grupos de intérpretes mirins como “Balão Mágico” e “Trem da Alegria”. Com uma combinação de vozes afinadas, melodias simples e repetitivas – assim como os ritmos e harmonias –, linguagem e temática adequadas ao universo desse público, os grupos venderam milhões de *long-plays*, tornando-se referência musical para as crianças nos ambientes infantis e também nas escolas. Algumas canções desse repertório já eram *hits* em países de língua espanhola e foram traduzidas para o português, como é o caso de “Superfantástico” feito por Djavan; enquanto outras canções foram feitas por compositores que já tinham emplacado seus *hits* no mercado de música *pop*, como a dupla Sullivan & Massadas e também o consagrado cantor Raul Seixas.

Em 1986, o lançamento de “Xuxa”, pela TV Globo, veio dominar o mercado de música infantil, levando ao desaparecimento dos grupos infantis na mídia. Apesar do monopólio de Xuxa e sua influência sobre as crianças, muitos outros artistas que passaram a ser admirados, Mara Maravilha, Angélica e Eliana, são exemplos de interpretes que tiveram suas canções consumidas não pela qualidade de sua música, mas por uma série de elementos secundários, como um texto facilmente assimilável e decorado, uma coreografia simples e diversos efeitos visuais e cores.

Dentre esses cantores infantis citados também importante comentar o sucesso alcançado pelos irmãos Sandy e Junior – filhos do já consagrado cantor sertanejo Xororó da dupla Chitãozinho & Xororó. Crescendo juntamente com a geração dos anos 1990, Sandy e Junior iniciaram a carreira na mídia com músicas infantis inocentes – como “Maria Chiquinha” – e ao longo do tempo foram transformando seu repertório sertanejo em uma série de versões em português para músicas *pop* americanas, já direcionada para os adolescentes – como é o caso de “Imortal”, versão da canção de Celine Dion cantora canadense. Podemos ver aqui a grande influência do que é de “fora”, de “faz sucesso lá por que não copiar”, claramente o poder que diversos países como a Europa, a América do Norte, e entre outros tem principalmente sob o Brasil.

O que se observa no cenário musical escolar é a transformação das formas de expressão, influenciadas, mais do que qualquer outro período, pelos meios de comunicação de massa. Por um lado, os alunos demonstram interesse em reproduzir o que é visto na mídia, mesmo porque ficam, na maioria das vezes, restritos às experiências apresentadas por ela. A escuta musical é acomodada; sua escolha é baseada naquilo que a mídia oferece (ou impõe) e é facilmente aceita, de forma que parece estar vinculada à diversão e ao bem-estar. Por outro lado, os professores, não possuindo domínio da linguagem musical, optam, por conveniência, pela utilização de recursos tecnológicos, servindo-se do repertório que é imposto pelos meios de Comunicação⁴¹.

Para a maioria dos profissionais da educação básica, o uso da música como fonte pedagógica, ainda é algo desconhecido, e não há professores de Música em número suficiente para atender a demanda nacional. Portanto, torna-se necessário mostrar que a Música vai muito além do que se apresenta na mídia. Além de definir objetivos, conteúdos e estratégias – como em qualquer outra disciplina do currículo escolar – é necessário reconstruir as bases e estruturas da educação musical, permitindo que a Música seja reconhecida como área do conhecimento e ao mesmo tempo possa ser trabalhada de forma lúdica e prazerosa para os alunos.

É importante ressaltar aqui que no âmbito educacional, a Lei 11.645/2008, torna obrigatório incluir no currículo oficial de rede de ensino, a obrigatoriedade da temática história e cultura afro-brasileira e indígena. Na cultura escolar dominante a maioria das vezes que a temática indígena é trabalhada na escola se limita ao “dia do índio” como uma “obrigação” apenas para cumprir a grade curricular. De um modo geral, as escolas costumam utilizar músicas infantis nas apresentações que tratam da temática indígena, trabalhando com as canções sem nenhuma, crítica da fonte e sem atentar à performance. Com isso, além do uso inadequado da música no ensino, reproduz-se estereótipos, preconceitos e equívocos históricos e etnológicos. Este trabalho listou algumas das canções mais utilizadas nas atividades escolares no Brasil, buscando realizar uma análise mais geral e crítica delas.

⁴¹ SUBTIL, 2005, p. 76, APUD MOREIRA, *op. Cit.*

3 A TEMÁTICA INDÍGENA NA MÚSICA INFANTIL

Marcos Napolitano⁴² aborda, que o historiador mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e, ao mesmo tempo, criar seus próprios critérios. Há os contextos da letra e da música, cada um regido por normas próprias, e com base nelas se estabelece uma abstração subjetiva, na qual são alocadas informações adquiridas pelo ouvinte em suas experiências pessoais. Para o pesquisador,

Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos.⁴³

Partindo dessa divisão de contextos, é possível estabelecer alguns parâmetros específicos para cada um deles, novamente utilizando um roteiro proposto por Napolitano: sinaliza dois parâmetros para a análise: poético e musical. O parâmetro poético onde se analisa a letra e seu conteúdo gramatical, como sintaxe e morfologia; e o parâmetro musical onde se examina a música em si, melodia, arranjos, gênero, efeitos, vocalização e andamento.⁴⁴

A temática indígena foi objeto de vários gêneros musicais, mais muito se destacou na MPB (música popular brasileira.) Por ter tal imagem evidente nos anos altos da música assim como as ideias equivocadas sobre “os primeiros habitantes” do Brasil, foi muito vezes alvo da entoação do discurso indianista, e de superioridade de características negativas, raramente um discurso defensor ou desmistificador das ideias impostas aos povos indígenas.

O uso da temática tem um auge da década de 1980, em confronto ao inimigo em comum, a ditadura militar, surgem mais canções essas agora enaltecendo o índio, mais ainda aparecem como herói, mítico justo e perfeito. Entretanto, é no século XXI onde se percebe uma mudança na poesia musical, na qual se aproxima da visão real do índio brasileiro, não o classificando e nem preso ao uma única identidade, assim como no reconhecimento de que há em cada um de nós um pouco de índio. Importante ressaltar que não foi algo de repente nem do dia para a noite, é até hoje paradigmas constantemente combatidos; duas das músicas que podemos ter como exemplo são as canções: “Dona desse lugar” música composta e interpretada pela cantora Daniela Mercury em 2009, destacando o índio como primeiro proprietário do território, a

⁴² NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

⁴³ Ibid, p. 59.

⁴⁴ Ibid, p. 98.

multiplicidade étnico-cultural dos indígenas brasileiros e o ato afirmativo de sentir-se também indígena devido a miscigenação dos povos e a canção “Povos do Brasil”, composição do cantor Leandro Fregonesi e interpretada pela cantora Maria Bethânia em 2014, no qual se tem o objetivo maior de enfatizar a diversidade dos povos indígenas e novamente a afirmação de identidade dos brasileiros, uma herança sanguínea dos primeiros povos que aqui estavam.⁴⁵

Partindo dessa ideia do uso da temática, a autora Iara Bonin em seu estudo discorre sobre as narrativas dos estudantes que dão visibilidade a um conjunto de experiências escolares mais ou menos comuns. Dentre essas narrativas, ela destaca a data de comemorar o “Dia do Índio” na qual são produzidos imagens e representações genéricas;

Pintar o rosto, colocar sobre a cabeça cocares feitos com papéis coloridos; sair pelo pátio gritando “u-u-u-u”. Estas práticas produzem sentidos sobre os povos indígenas, ao selecionar o que é válido e o que deve adquirir relevo. O discurso comemorativo opera generalizações, simplificações, caricaturas, trazendo um conjunto fixo de informações muitas vezes descontextualizadas e pouco significativas. Ao que parece, um dos efeitos de práticas é a produção de índios posicionados no passado, descritos de maneira homogênea e fixa, que ocupam um lugar subordinado em narrativas escolares.⁴⁶

É importante ressaltar que tanto em narrativas histórias, contos e outros recursos didáticos e principalmente a música, faz pouca ou nenhuma menção aos eventos históricos, ou até mesmo de maneira fragmentada – tais como a chegada dos portugueses, a colonização e a exploração da mão-de-obra indígena, as missões religiosas, dentre outros aspectos - apenas descartam aquilo que se acham interessante ou exótico num modo de “chamar a atenção do aluno.” Dado esses fatos percebe-se que há uma “atribuição de um sentido de insignificância histórica aos sujeitos indígenas, que aparecem apenas como parte do cenário ou como sujeitos que intervêm nos acontecimentos relatados, mas de maneira subordinada.”⁴⁷ Assim, portanto como estratégia que produz sentidos de passividade e de submissão. A partir dessas discussões, daremos o início as análises das músicas, que servirá de apoio para debate, ao professor que utilizar as canções em sala de aula.

⁴⁵ FLORÊNCIO, Roberto Remígio. **Índio Cara Pálida ou Cara de Índio: uma breve análise dos discursos sobre a temática indígena faz letras de música popular brasileira.** Opará: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação, Paulo Afonso, v. 4, n. 5, p. 35-46, jan./jun. 2016. Acesso: <<https://www.uneb.br/opara> | ISSN 2317-9457 | 2317-9465>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁴⁶ BONIN, Iara Tatiana. **Narrativas sobre diferença indígena: como se produz um “lugar de índio” no contexto escolar.** *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v.89, n. 222, p. 312-324, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/RBEP/article/viewFile/584/1136>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁴⁷ *Ibid*, p. 316.

3.1 BRINCAR DE ÍNDIO

Iniciaremos este estudo a partir da primeira música infantil lançada com a temática índio. A música por título "Brincar de Índio" interpretada pela cantora infantil Xuxa (Maria da Graça Meneghel), mais conhecida como "Rainha dos baixinhos". Foi lançada em 1988 pela gravadora Som Livre como LP⁴⁸ e CD⁴⁹ posteriormente com o álbum intitulado "Show da Xuxa" volume 3; A composição da música é de autoria de Michael Sullivan & Paulo Massadas.

Oh oh oh (1)	Oh oh oh (...) (3)
Vamos brincar de índio	Índio não faz mais lutas
Mas sem mocinho pra me pegar	Índio não faz guerra (guerra)
Venha pra minha tribo	Índio já foi um dia
Eu sou cacique, você é meu par	O dono dessa terra (terra)
Índio fazer barulho	Índio ficou sozinho
Índio ter seu orgulho	Índio querer carinho
Vem pintar a pele para a dança começar	Índio querer de volta a sua paz (sua paz)
	(...)
Pego meu arco e flecha (2)	Oh oh oh (4)
Minha canoa e vou pescar	Baixinhos, vamos brincar de índio
Vamos fazer fogueira	E ensinar as pessoas a ter respeito ao índio
Comer do fruto que a terra dá	Que é a natureza vida
Índio fazer barulho	Oh oh oh
Índio ter seu orgulho	Vamos brincar de índio
Índio quer apito	Oh oh oh (...)
Mas também sabe gritar	

A música começa com alguns barulhos, ao fundo, ouve-se som de uma cascata e cantos de pássaros; uma música de clima alegre e andamento mediano. De repente, surgem batuques misturados com gritos que parecem entoar um cântico; Em seguida, a música começa.

⁴⁸ *Long Play* ou mais conhecido como Disco vinil.

⁴⁹ *Compact disc read only memory* (disco compacto memória somente de leitura)

Ouve-se o velho e conhecido o barulho que aprendemos desde pequenos que o índio faz com a mão batendo na boca; essa associação de natureza e índios no início da música revela a intenção de reproduzir uma imagem (regime de memória) dominante na sociedade que é a da naturalização, “os indígenas localizados dentro dos limites territoriais nacionais foram abordados de forma totalmente desfavorável, considerados como expressão pura de primitivismo e simplicidade.”⁵⁰ Ou seja, uma espécie de desumanização dos índios. É importante destacar aqui, que o barulho feito com a boca, “oh oh oh” é dos índios Apache, norte-americanos, disseminados nos filmes de *bang bang*, assim dão uma homonização, entendendo que, a única “música indígena” não passa de um som monossilábico, repetitivo, sem vida e que além disso, nem aos índios brasileiros corresponde.

Assim passando por todo esse “ritual” a música de fato começa. A Primeira estrofe (1): podemos questionar: qual a ideia de brincar de índio? Índio é uma brincadeira? A ideia posta, é a caracterização do não índio usando um cocar na cabeça, uma tanga de palha, e como a música mesmo traz: "pintar a pele" para brincar e ficar “parecido” com índio. Para os Kayapós

Os cocares, os adornos de penas ou de dentes não têm somente uma função expressiva, a de evocar por metonímia os tipos de comportamentos emprestados dos animais, eles permitem igualmente dotar os humanos da função de exibição e, sobretudo, de individuação que uma plumagem reluzente tem para muitas espécies de pássaros – especialmente para os machos.⁵¹

A estética é convocada para exibir a importância do indivíduo e por extensão, a do coletivo ao qual ele se liga ao mesmo tempo “seu caráter único e singular”. São formas de evocar o brilho do corpo; assim eles elementos e adornos figuram a organização social de uma aldeia, lembrando que para cada etnia a uma forma de expressão corporal.

Seguindo a análise, o mocinho mencionado na música se refere ao homem branco europeu, fazendo um paralelo a colonização quando os portugueses aqui chegaram e escravizaram os povos que já estavam estabelecidos.⁵² Mas o que se destaca aqui é o termo usado: “mocinho” no qual é mais conhecido e interpretado popularmente que traduz um

⁵⁰ OLIVEIRA, *op. Cit.*, p. 166, 2016.

⁵¹ TAYLOR, A.-C., & VIVEIROS DE CASTRO, E. (2006). “Un corps fait de regards (Amazonie)”. In: BRETON, S. et al. (orgs.). *Qu'est-ce qu'un corps?* (pp. 148-199). *Musée du quai Branly / Flammarion, Paris*, pp. 148-199. **Revista Antropológica**, (USP) São Paulo, v. 62, n. 3, p. 769-818, Tradução de Daniel Calazans Pierri. 2019.

⁵² O nome índio foi dado pelos europeus por um erro náutico. Os portugueses em missão de chegar as Índias, por problemas no trajeto, chegaram no continente americano pensando que eras as Índias, por isso os habitantes que encontraram aqui deram-lhes o apelido genérico de “índios” ou “indígenas”.

conceito de herói, do bonzinho, assim omitindo como aconteceu realmente essa relação entre o colonizador e o colonizado, caracterizada sempre pela presença da dominação e da violência. É possível interpretar este exercício com o que Homi Bhabha chamou de Discurso colonial. Trata-se de “uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas políticas da hierarquização racial e cultural.”⁵³ Como também, destaca Anibal Quijano sobre Colonialidade do poder, na qual é um dos “elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder”⁵⁴

Ainda na primeira parte (1) gostaríamos de chamar atenção a alguns conceitos, imagens e equívocos reproduzidos sobre os povos indígenas. O primeiro trata-se do termo “tribo” remetendo-se ao um discurso evolucionista, opondo civilização reforçando a ideia de primitivismo. O outro conceito equivocado é o termo “cacique”; a música dissemina a ideia de que toda e qualquer liderança indígena recebe o título de cacique. Este equívoco etnológico acaba por invisibilizar a diversidade étnica dos povos indígenas, que possuem inúmeras formas de organização política. Esse discurso é muito atrelado a uma ideia muito equivocada sobre o índio. José Ribamar traz esse um dos maiores equívocos que se tem com os índios, o “índio Genérico”; onde “reduz culturas tão diferenciadas a uma entidade supra-étnica. O Tukano, o Desana, o Munduruku, o Waimiri-Atroari deixa de ser Tukano, Desana, Munduruku e Waimiri-Atroari para se transformar no “índio”, isto é, no “índio genérico.”⁵⁵ No qual se exclui ou anula a existência da diversidade étnica; ele deixa de pertencer a sua raiz étnica para se tornar simplesmente no “índio” no qual todos são iguais e partilham da mesma cultura, crença, política e etc.

No segundo verso (2) há um reforço aos padrões estereotipados é muito mais evidente. Nela são apresentados instrumentos, atividades sociais que compõem a imagem disseminada sobre o que deve ser considerado índio como morar na floresta, o que come e etc. “O estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva – aqui disseminada pelos europeus - é uma

⁵³ BHABHA, Homi K. A outra Questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. **O Local da Cultura**. Editora UFMG. Belo Horizonte, p. 107, 1998.

⁵⁴ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: _____. **Epistemologias do Sul**. Orgs. Boaventura de Souza Santos, Maria Paula Meneses. CES, Coimbra, 2009.

⁵⁵ FREIRE, José Ribamar Bessa. Cinco ideias equivocadas sobre o Índio. **Revista Ensaios e Pesquisas em Educação**, Vol, 01, p.5, 2016.

forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. ”⁵⁶

Nesses quatro últimos versos da (2) parte, a intérprete Xuxa, muda seu tom de voz, engrossando-a, dando a entender ou “faz de conta” que é a forma como o índio realmente fala, assim diferenciando da voz do não-índio; juntando o tom de sua voz, mas a letra da canção, ela “exprime” a fala do próprio índio, numa tentativa de se colocar em seu lugar, mostrando suas vontades e desejo como se realmente estivesse a par das causas indígenas.

Na parte (3) Xuxa interpreta "os desejos e vontades dos índios", “sendo que os interesses das populações autóctones não foram de maneira alguns levados em consideração na expansão colonial, nem na formação dos novos estados nacionais. ” ⁵⁷ Assim como também, em relação as guerras travadas, entre índios e colonizadores, o discurso posto na canção, dá a entender que foram eles (os índios) que iniciaram os conflitos. Sendo essa ideia um total equívoco.

Mas o discurso utilizado pelo colonizador e tendo como justificativa o ato da escravidão, dos massacres era que os índios eram selvagens, preguiçoso, ingênuos, incapazes de compreender o mundo do “branco” suas regras e “valores”. O verso em que aborda sobre Índio já ter sido o dono dessa terra, é mais uma reafirmação da tese do desaparecimento dos índios. Em especial, para justificar a expropriação territorial e impedir a legitimidade da luta atual sobre a terra. A questão da demarcação indígena aqui é um ponto forte e importante ressaltar aqui para a compreensão do contexto histórico da época que vai despertar nos cantores e compositores a utilizar o índio como objeto de inspiração, que no embalo mais tarde surgirá mais músicas com esse tema, não só na música infantil mas também em outros estilos musicais como samba, MPB, sertanejo entre outros.

A época da composição e lançamento dessa canção (1988) foi justamente um período de transição da ditadura para redemocratização, apenas três anos após o seu fim, e ainda com esses sentimentos de resquícios de um período escuro na história do Brasil, que ficou mais conhecido como anos de chumbo ou ditadura militar (1964-1985). Como podemos associar ou justificar o início das composições com a temática indigna no contexto a histórico brasileiro? A partir dos anos 70 houve um fortalecimento dos movimentos indígenas que levou em pauta os interesses indígenas que eram seus direitos dada as circunstâncias da necessidade de reagir a política de emancipação dos índios que o governo tentava efetivar naquele período. Também era fortemente tratado politicamente e culturalmente a questão da demarcação das terras

⁵⁶ BHABHA, *op. Cit.*, p. 105.

⁵⁷ OLIVEIRA, *op. Cit.*

indígenas, fundações e organizações como a FUNAI (Fundação Nacional do Índio) lideraram esse emblema. Muitos índios foram mortos, e além da violência direta do estado, também a tomada de terras e a falta de demarcação das mesmas - a relatos de alguns casos podem ser vistos através do trabalho da Comissão Nacional da Verdade (CNV). O ano de 1988 além de ser data marcada pelo lançamento da música “Brincar de índio”, foi também mais tarde homologada a Constituição Federal de 1988, no qual se estabeleceu de fato os direitos dos índios, reconhecendo a capacidade civil e de suas organizações sociais e políticas.⁵⁸ A partir daí com um maior reconhecimento nacional e também internacional o índio começou a ser mais e mais tema de músicas, que na maioria das vezes mostra a visão errônea, e cheia de estereótipos baseadas no discurso do branco colonizador europeu.

Dando continuidade, ainda na terceira parte (3), em seu último verso podemos dizer que: é o único verso que dá para concordar em toda extensão da música: Índio quer mesmo a sua paz. Livre dos estereótipos dado a eles, a deixarem de ser tratados com indiferença, a falta de respeito aos seus direitos e a tantas outras ações que os prejudicam. O intelectual indígena Gersem Luciano, segundo Rodrigo Paes⁵⁹, discute essa visão contorcida dentro da música como que de um lado os indígenas são vistos como um povo dissociado de “civilização”, “selvagens”, “inaptos para o trabalho”, por outro, o “índio é um ser romântico, protetor das florestas, símbolo da pureza, quase um ser como o das lendas e dos romances”.

A música se repete e no final (4) a cantora faz um tipo de “apelo” aos seus pupilos denominados os “baixinhos” uma expressão análoga a forma que a canção inicia, que diz: “baixinhos vamos brincar de índio e ensinar as pessoas a ter respeito ao índio que é a natureza viva” um respeito que nem em uma letra de uma canção há. Este discurso musical, repetido por diversas vezes em vários veículos de informação sem a devida análise crítica, infelizmente distorce a visão sobre os povos indígenas na sociedade.

Essa música em questão tem um vídeo que é muito interessante para discutimos aqui. O vídeo que temos por referência dessa música na verdade foi a apresentação da rainha dos baixinhos em seu programa Xou da Xuxa (1986 a 1992) apresentado pela TV Globo no horário matutino de segunda a sexta-feira, que foi ao ar justamente no dia 19 de abril de 1989.⁶⁰ Como

⁵⁸ LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: UNESCO, 2006.

⁵⁹ LUCIANO, Gersem dos Santos apud PAES, Elves Rodrigo. **Entre a ruptura e a permanência**: uma síntese analítica e histórica do preconceito racial e social nas músicas: “sou negro”, “brincar de índio” e “Fricote”. UENP, Jacarezinho, Pará, 2019.

⁶⁰ Xuxa se torna maior influência no meio infantil, chegou a ganhar prêmios e troféus e até o *Grammy Latino*, tanto pelo seu público ouvinte tanto pelos seus expectadores.

se sabe o dia 19 de abril no Brasil é comemorado o dia do índio⁶¹. No programa então foi elaborado especialmente como “homenagem” ao índio tendo como “novidade” a presença de índios “reais” – eram eles da etnia Xavantes- no programa. Na apresentação, durante toda a coreografia e performance, os indígenas ficam nitidamente constrangidos. Xuxa e suas ajudantes de palco, de cocar e chocalhos em uma versão *country* de roupas dos indígenas norte-americanos, dançam em círculos “dizendo” que estão dançando como os índios. É algo tão enfadonho e sem escrúpulos que os convidados indígenas, ao ver toda aquela representação, não demonstram reação positiva; ficam sérios e conversam entre si. Num exercício de imaginação histórica, podemos supor que estavam se indagando “por que eles estão dançando assim?” No final, em seu apelo, Xuxa pega na mão de uma criança indígena e a puxa para dançar junto com as paquitas. O garoto, todo acanhado e desconcertado, continua serio sem saber o que fazer. É realmente uma cena embaraçosa, pois na medida em que a exposição descontextualizada das práticas culturais eram demonstradas em toda a sua performance, só fortalecia um estereótipo generalizante da figura nos indígenas ao invés de fortalece-los culturalmente.

Por meio dessas reflexões compreendemos que a música “Brincar de Índio”, reproduziu e ainda reproduz nos lares e mais ainda nas escolas como um modo “educativo” para as crianças no dia do índio; um discurso ideológico, influenciado pelo eurocentrismo que determina um lugar aos índios no passado, retratando-os através de dois polos que ao mesmo tempo são arbitrários e opostos. Os efeitos deste discurso são perversos: prejudicam os educandos a compreenderem a diversidade sociocultural dos povos indígenas, dissemina estereótipos que alimentam preconceitos na sociedade e atacam os direitos dos povos indígenas.

⁶¹ A data “comemorativa” decretada ao dia do índio, foi criada pelo então presidente Getúlio Vargas em 1943, referente a uma reunião realizada em 1940 pelo congresso indigenista no México, onde se discutia a qualidade de vida dos povos indígenas e sua proteção, no qual os próprios foram convidados a participarem mais como eram sempre desrespeitados não participaram. Após alguns dias, os índios entram em acordo e decidem participar do congresso, pois seriam discutidos problemas relacionados a eles; portanto, a data da decisão foi 19 de abril de 1940, após três anos o Presidente Getúlio Vargas decretou a comemoração do 19 de abril.

3.2 CURUMIM IÊ IÊ

A música Curumim iê iê, tem como compositor o artista Robertinho de Recife, foi lançada em 1991 no formato LP no álbum intitulado de Curumim, pela gravadora EMI-ODEON, interpretado pela cantora infantil, Mara Maravilha (Eliemary Silva da Silveira, baiana e nascida na cidade de Itapetinga próximo a região da costa do descobrimento); essa canção foi o carro chefe de sua carreira junto ao público infantil. Trata-se de uma música alegre e dançante, que pede em sua descrição atos gesticulados de coreografia.

Curumim iê iê

Eu sou uma índia (1)	Tui iu iu sou curumim ie, ie
Sou filha da lua	Tu iu iu sou curumara auê
Sou filha do sol	(...)
Nasci no dia	Eu sou uma índia (2)
Que a chuva caía	Sou filha da lua
E nas nuvens do céu	Sou filha do sol
Pintou o meu nome com todas as cores	Meus cabelos negros
Oh maravilha	A noite tingiu
Da mata o verde	Serviu como espelho
Azul do mar	As águas do rio
Rosa das flores	Eu falo com o vento
Amarelo ouro	E com os animais
Vermelho maçã	Eu nado com os peixes nós somos iguais
Íris no céu	Oh maravilha
Lilás nos sonhos	Tui iu iu sou curumim ie, ie
Haverá sempre um arco-íris maravilha	Tu iu iu sou curumara auê (...)

A música imita o padrão da canção de Xuxa de 1988. Começa com a intérprete declamando uma frase sem coesão e coerência, falando em terceira pessoa e sem existência de preposição, mostrando a ideia e reformando uma imagem de primitivismo.

A primeira parte (1) a interprete Mara, diz que ser filha de dois astros do sistema solar: a lua (satélite natural da terra) e o sol (estrela maior e central). Mas isso faz sentido? Talvez para nós não tenha um significado mas para alguns povos indígenas sim. A canção em sua letra,

dá a entender que existe um modo genérico de índio. Mas dentre muitos povos há diferentes versões tanto do mito do Sol e a Lua tanto de outros elementos do universo religioso; Horace Banner destaca a versão dos índios Kayapó

Como os peixes e animais pertenceram no início ao gênero humano, assim também Sol e a Lua. O sol era um índio Valente, a lua um índio manso. Quando, depois de terem caçado juntos, a lua reclamou que o sol tinha ficado com a gordura toda, o sol zangou-se e atirou comida quente em sua companheira, queimando-lhe a barriga. São as cicatrizes da queimadura que hoje aparecem como manchas lunares. A lua, desapontada e contrariada, deixou a Terra e passou para o céu. O sol, sempre perseguidor foi atrás dela, porém sem nunca alcançá-la. Malogrados os seus intentos contra a lua, o sol começou a perseguir os filhos da Terra, especialmente os que moravam no nascente. Enviava-lhes um calor tão abrasador que os seus cabelos ficaram da cor do fogo. Em represália, os índios atiraram muitas flechas ao sol. E estas ainda são visíveis, como raios solares, ao nascer e ao pôr do sol.⁶²

Alguns povos indígenas, mais principalmente do tronco Tupi, tem os astros como deuses. A lua é Jaci filha de Tupã; Jaci é a deusa da lua e guardiã da noite. Responsável pela reprodução, e tem o dom de despertar saudade no coração do caçador e guerreiro para que volte sempre ao colo de sua esposa e cuide de sua família. Já Guaraci é irmão e marido de Jaci, Guaraci é o deus do Sol, guardião do dia que auxiliou o pai Tupã a criar todos os seres vivos. Segundo a mitologia Tupi, existe um ritual no qual as mulheres rezam para os seus companheiros que saem para caçar na passagem do dia para a noite, que seria o momento em que Jaci e Guaraci se encontram para abençoar essa união.

Ainda sobre a questão do universo religioso indígena, José Ribamar destaca a importância da crença para cada povo, mais salienta sobre os Guaranis na qual a crença “significa para os índios a sua própria condição de sobrevivência, num mundo superpovoado pelos brancos, uma vez que é a religião que ensina como conviver com os outros, ensina a tolerância, a generosidade, a solidariedade e as estratégias de vida.”⁶³ Ou seja, o valor da religião para cada etnia tem sua seriedade, um modo de vida, que se carrega como herança a vida toda e com propósito de passar para seu povo de geração a geração.

No refrão, a frase “tui iu iu”, faz-se referência a uma ave grande, que é símbolo do Pantanal, o Tuiuiú, também chamada de Jaburu ou tuiuguaçu - a depender da região do Brasil - palavras essa de origem Tupi; A palavra “Curumara” entende-se que a interprete Mara, brinca com a palavra fazendo junção de curumim mais o seu nome Mara, de Mara maravilha. Mas o

⁶² BANNER, Horace. Mitos dos índios Kayapó. *Revista de Antropologia*, Vol. 5, n. 1, p.48, 6 jun. 1957. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110359/108926> acesso em: 25 fev 2020.

⁶³ FREIRE, *op. Cit.*, p. 9

que se destaca aqui novamente, é a questão da homogeneização. A Palavra Curumim é do tronco linguístico Tupi; Assim como o título, a canção passa a ideia de que todos os índios chamam as crianças de curumim, outra vez podemos ver a questão do índio genérico aqui. Logo a baixo a uma pequena tabela para mostrar como a palavra criança é para algumas etnias:

Tabela Única - Nome “criança” em algumas etnias indígenas brasileiras.

Etnia	Criança
Xavante	Da'ra
Kaingang	Gĩr
Guajajara	Kwarer
Tupi Antigo	Pitanga
Paresi-Haliti	Xoima, exoimala
Apalaí	Poeto
Pataxó	Kitoke
Tupi	Curumim

Fonte: disponível em:

<http://conteudo.ebc.com.br/agencia/indios/dicionario/dicionario_indigena.html>. Acesso em: 05 jan. 2020

Na segunda parte (2) os cabelos fazem referência ao biótipo dos índios, com os cabelos negros e lisos, e que pelo modo de vida que levavam não precisavam de espelho, usavam o reflexo do rio. O contato com a natureza, no discurso do colonizador, que o índio era selvagem, posta por morarem na mata, viver no meio dos animais, se assemelhavam a eles, e as peixes por serem bons nadadores. Uma ideia muito equivocada, mas o seu uso era justificar para demonstrar inferioridade aos europeus. Essa definição de um biótipo que enquadra arbitrariamente aos índios uma ideia de pureza é ignorando ao longa da história de contato, o estímulo que a colonização realizou aos casamentos mistos, o papel da mestiçagem.

Anibal Quijano, evidencia que, na história conhecida anterior ao capitalismo mundial pode-se verificar que nas “relações de poder, certos atributos da espécie tiveram um papel central na classificação social das pessoas: sexo, idade e força de trabalho são sem dúvida os mais antigos.” Mas que na América acrescentou-se o Fenótipo.

O sexo e a idade são atributos biológicos diferenciais, ainda que o seu lugar nas relações de exploração/dominação/conflito esteja associado à elaboração desses atributos como categorias sociais. Por outro lado, a força de trabalho e o fenótipo não são atributos biológicos diferenciais. A cor da pele, a forma e a cor do cabelo, dos olhos, a forma e o tamanho do nariz, etc., não têm nenhuma consequência na estrutura biológica do indivíduo e certamente menos ainda nas suas capacidades históricas. E, do mesmo modo, ser trabalhador ‘manual’ ou ‘intelectual’ não tem relação com a estrutura biológica. Por outras palavras, o papel que cada um desses elementos joga na classificação social, ou seja, na distribuição do poder, não tem nada a ver com

a biologia, nem com a 'natureza'. Tal papel é o resultado das disputas pelo controle dos meios sociais (QUIJANO P,105)

Ou seja, um discurso de diferença e superioridade para justificar os atos de crueldade e como se deu a colonização. João Pacheco de Oliveira⁶⁴ ainda afirma que o fato de serem misturados não tira a indianidade dos índios. Ainda neste campo de definir a indianidade, ou seja, do que vem a ser índio, está a ideia de relacionar os índios à natureza, misturando-o ao universo natural, destituindo-o de humanidade e, por conseguinte, de cultura.

Mais tarde é lançado o clip dessa canção. Fato peculiar a ser analisado. Mara está caracterizada de um modo genérico de índio, com todos os “atributos” designados na sociedade dominante a uma “figura” de índio. As características pessoais dela, como cabelos longos, preto e liso; o uso dos adereços como colares, brincos de penas, e pinturas pelo corpo, fizeram da performance um momento ícone da televisão brasileira. O clip contou com dez crianças indígenas, e filmado em uma floresta, com direito a macaco, jacaré, ave, canoa e banho de rio, para “ilustrar” a canção. Segundo Fiorin,

O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor etc. E em razão desse complexo jogo de imagens que o falante usa certos procedimentos argumentativos e não outros. Embora consideremos que a sintaxe seja o campo da manipulação consciente, pode-se, em virtude de hábitos adquiridos ao longo da aprendizagem linguística, utilizar seus procedimentos de maneira inconsciente.⁶⁵

A imagem transmitida tanto pela canção quanto pelo clip como uma forma de disputar um conceito sobre o índio. Ou seja, o índio continua tendo essa figura de um ser primitivo, e é essa imagem considerada padrão dos povos indígenas, como segundo José Ribamar Freire intitula: culturas congeladas. No qual qualquer imagem avessa a essa ideia de “índio” remete ao questionamento do “índio autêntico”.

⁶⁴ OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: _____. **A viagem da volta**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2007.

⁶⁵ FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 6º ed, p. 18, 1998

3.3 NA TRIBO ELES VIVEM

A música Na tribo eles vivem foi lançada como LP no ano de 1992 pela gravadora RGE, no álbum intitulado “O Som dos baixinhos”. Possui trinta e três (33) músicas que tem vários artistas compositores. Posteriormente foi regravado pela dupla infantil Patati e Patatá, o que permitiu não apenas a sua atualização do ponto de vista da linguagem, mas também assegurou uma maior disseminação por alcançar um público muito mais amplo.

Na tribo eles vivem

Na tribo eles vivem comendo raiz
 Caçando e pescando, guerreando feliz
 A oca é a morada, cacique é o guerreiro
 A taba é a aldeia, pajé o feiticeiro
 Deus é Tupã, a lua é Jaci
 A língua que eles falam é Tupi-Guarani!

Esta música é uma espécie de corinho - que são músicas pequenas – tem um andamento rápido e é cantada na mesma proporção, e apresentando o devido cuidado de fazer rimar nos finais dos versos. A música, dentre as selecionadas, que não menciona a palavra índio, mas entende-se que se refere a eles pelas características generalizada e estereotipadas apresentadas. A canção claramente tem o objetivo de definir o que vem a ser índio. Para tanto, apresenta seu suposto modo de vida. É um exercício arbitrário de alteridade. O “outro” é descrito numa perspectiva do discurso colonial, superioridade acima do que é diferente.

Nessa música é destacado os três estereótipos mais usados para índios, que eles só fazem isso, “caça, pesca e guerra. ” Assim como também a sua morada, a oca é muita das vezes um símbolo ou referência de moradia indígena, se dissesse que o índio mora em uma casa ou um prédio, como o autor disse, causaria estranhamento pois as pessoas estão “congeladas” ao discurso que o índio tem que ser aquele mesmo do passado. Como a moradia que tem como o “cacique é guerreiro” (um termo português) “título” denominado ao chefe político da aldeia que na verdade o termo é *Morubixaba* que é chefe indígena, mas que pelo olhar do branco, a função dele só está entrelaçada a isso, mas o cacique também toca o instrumento maracá e dirige as rezas acompanhada de cantos e danças.

Sobre isso, José Ribamar Freire traz novamente o equívoco sobre os índios a ideia de “culturas congeladas”.

Enfiam na cabeça da maioria dos brasileiros uma imagem de como deve ser o índio: nu ou de tanga, no meio da floresta, de arco e flecha, tal como foi descrito por Pero Vaz de Caminha. E essa imagem foi congelada. Qualquer mudança nela provoca estranhamento. Quando o índio não se enquadra nessa imagem, vem logo a reação "Ah Não é mais índio". Na cabeça dessas pessoas, o "índio autêntico" do índio de papel da carta do Caminha, não aquele índio de carne e o que convive conosco, que está hoje no meio de nós.⁶⁶

Na canção com o objetivo de abordar a temática indígena a partir de discursos comemorativos, podemos salientar que no trabalho da canção em sala de aula parece conveniente reproduzir em série alguns poucos desenhos didáticos para serem coloridos na escola, em cenários “conhecidos.” Assim como coloca Iara Bonin selecionado, ou classificando o que é ou parece ser de índio. Associa-los sempre a mata ou rio, como parecer

Parecer “natural” que esses sujeitos sejam identificados a partir de adornos corporais (cocar, arco, flecha, lança), de moradias “típicas” (ocas), de utensílios por eles fabricados (potes, cestos, redes). Estas representações servem não apenas para reconhecer “os índios”, mas também para definir seu lugar e o nosso, numa relação hierárquica. Ancoradas em discursos estereotipados, certas práticas comemorativas tornam conveniente e aceitável cantar canções simples sobre os índios, como também pintar o próprio rosto com qualquer traço, uma pintura esvaziada de seu sentido social, como se contivesse, em si mesma, um significado final.⁶⁷

Ainda segundo a autora existe um conjunto de palavras que articulam índio à natureza que foram narrativas produzidas em sua pesquisa de doutorado, são essas as expressões utilizadas pelos estudantes que entrevistou: Índio lembra: “natureza; selva; bicho; respeito ao meio ambiente; vida natural; liberdade. (...) sobre o seu “hábitat natural” lembra: ocas; arco e flecha; lança; (...) cocar; penas; balaios; canoa. E referências aos corpos indígenas: pintados; corpos fortes; corpos nus; cabelos muito pretos e lisos.”⁶⁸ Os equívocos relacionados são sempre os mesmos, esse discurso que ainda não foi quebrado, vem percutido infelizmente e que muitas vezes chegam ao nível superior de ensino, pois na base escolar foi um discurso reforçado. “Os índios vivem em tribos; são primitivos; são protetores da natureza; não são civilizados; são selvagens; vivem um atraso social, psicológico, político; seus hábitos são naturais porque vivem próximos da natureza e dos animais”

⁶⁶ FREIRE, op. Cit. p. 13.

⁶⁷ BONIN, op. Cit., p. 317.

⁶⁸ Ibid, p. 318.

Outro ponto que podemos descartar aqui ainda é como o uso da palavra “feiticeiro” é muito pejorativo, confundindo muito com curandeiro, ou aquele que é mais sábio espiritualmente e pede conselhos aos seus deuses. “As religiões indígenas foram consideradas pelo catolicismo guerreiro, no passado, como um conjunto de superstições, o que é uma estupidez siderúrgica.”⁶⁹ Tal qual a música Curumim, essa canção retrata de uma forma genérica, a questão da mitologia indígena, abrangendo a questão da mitologia e suas denominações a todas as outras etnias.

Ao concluir a canção, há uma confirmação de fato que a música é direcionada ao índio, mesmo não mencionando a palavra diretamente “índio”, pelo, mas o fato de citar a etnia Tupi-guarani tira-se todas as dúvidas.

⁶⁹ FREIRE, *op. Cit.*, p.8

3.4 ÍNDIAZINHA IRACEMA

A música “Indiazinha Iracema” é uma composição da cantora e também interprete Zélia Barros Moraes; Foi lançada como LP pela gravadora Paulinas COMEP, “O mundo Encantado da Pré-escola no de 1996.

Indiazinha Iracema

A indiazinha Iracema,
 com o seu cesto foi pescar.
 encontrou um indiozinho,
 começou a conversar.
 de repente! que surpresa!
 um bravo leão.
 o indiozinho corajoso,
 deixou o leão no chão.
 você conhece,
 um indiozinho.
 eu agora vou lhe mostrar.
 sua casa é uma oca,
 ele gosta de pescar
 com seu arco e sua flecha
 ele sai para caçar
 vai indiozinho
 na guerra lutar
 e depois indiozinho
 comece a dançar.

A canção tem por um andamento rápido e agitado, alegre e cheia de instrumentos com uma percussão marcante feita pela bateria, teclado e baixo, destacando que não é cantada por um só por um interprete, mas por um coral de crianças que faz a base da canção.

Nesta canção, em especial, temos algo incomum, comparado a todas as outras aqui analisadas, que é o fato do índio ter um nome, no caso índia Iracema. No ano do lançamento dessa canção, já existia uma história que contava a vida de uma Índia que tinha por mesmo nome: Iracema. Se trata da obra de José de Alencar, um famoso escritor brasileiro, conhecido

por seus romances tendo como protagonistas a figura do índio (a). É na obra “Iracema” que o romance indianista se destaca, foi uma corrente muito expressiva nos anos oitocentistas na literatura brasileira. Mas a pergunta é: quem é Iracema?

Segundo a história de José de Alencar Iracema pertencia ao povo Tabajara, localizado no Ceará. Era uma mulher predestinada a ficar virgem a vida toda, pois possuía um segredo da jurema, que tinha papel central na vida religiosa e social do grupo étnico. Mais Iracema se apaixona por Martim, um jovem guerreiro europeu que a corresponde, o seduz e foge com ele.

Iracema ensina a Martim seus ritos ancestrais e lhe dá um nome nativo: Coatiabo. Ele vai em missão a uma guerra junto com seu amigo Poti. Nisso Iracema já está grávida. Mas Iracema percebe que Martim está depressivo, com saudades da sua pátria, ela vê a sua relação com Martim como um impedimento de deixá-lo partir, ainda mais esperando um filho seu; assim, muito triste Iracema dá à luz a Moacir, que significa: arrependimento, e o entrega quando volta de outra missão, em seguida, morre. Martim muito triste com a morte de sua amada, parte a sua pátria levando seu filho.

Um paralelo que podemos fazer dessa história é o conceito que está atrelado ao índio já discutido aqui. Essa ideia do índio foi muito expressa nas cartas de Pero Vaz de Caminha. De um índio inocente, que não tem maldade “homens pardos todos nus sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas” e, “estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto.”⁷⁰ Já no Romance indianista.⁷¹ Como descreve Jobim

“O nosso romantismo elegerá o índio como seu herói, entre outras coisas porque este podia ser representado como o nativo legítimo do Brasil – aquele que desde sempre aqui viveu, e que lutou heroicamente contra os colonizadores estrangeiros. Nada melhor para um movimento literário nacionalista do que um herói que pode ser apresentado como um legítimo produto da nossa terra”.⁷²

A ideia do índio indianista é muito expressa na letra da canção. Essa imagem do índio de tanga, pintura corporal, arco e flecha, pertencentes às florestas, andando pelados, morando em ocas, e comendo os mais estranhos insetos, vivendo ao redor dos animais está enraizado no conceito da maioria da população brasileira. A figura do índio representada pela personagem Iracema simboliza o nacionalismo, e se tornando um mito fundador da pátria brasileira. Esta é

⁷⁰ CORTESÃO, J. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*. Texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

⁷¹ Indianismo: movimento literário de intencional valorização da figura do índio, politicamente, ideologicamente e culturalmente denominado romance indianista ou nacionalismo.

⁷² JOBIM, 2013 APUD SILVA, Walter Ferreira da. *QUINTELA*, Vilma Mota. **Aspectos do nacionalismo romântico em Iracema, de José de Alencar**. In: _____. Caderno de trabalhos de Conclusão de curso – TCC. Aracaju, 2013.

uma das provas que o Indianismo procurou descrever o nativo, bem como seus costumes que eram diferentes dos portugueses, criando numa forma fantasiosa com relação aos nativos, e a harmonia que se tinham com eles. Assim não permitindo a compreensão das transformações pelas quais passaram (e continuarão passando)⁷³ os diversos povos indígenas brasileiros como a sociedade em geral. É dentro desse jogo de imagens e regime de memória, que o índio foi transformado em símbolo de unidade da jovem nação. O índio do passado foi reabilitado, dignificado em seus valores e motivações, e foram justificadas as acusações que recebia na vida cotidiana (cruel, traiçoeiro, preguiçoso etc.).

Apesar de autora fazer o papel só de repetir aquilo que se tem como ideia de índio, Zélia em sua carreira como cantora viu uma oportunidade de inserir a temática indígena como uns dos temas fundamentais para seu repertório infantil, que já vinha sendo tema de outras cantoras infantis, então ela quis também afirmar seu lugar. Outro fator é dado a questão de as canções serem criadas para o trabalho em sala de aula como recurso didático. Mesmo com o conceito errado sobre o ser índio e sobretudo o romantizando, a interprete quis mostrar aos seus alunos alguns elementos pertencentes aos povos indígenas.

⁷³ FREIRE, op. Cit.

3.5 ÍNDIO DO SENHOR

A música “Índio do Senhor” tem como compositora e interprete a cantora Cristina Mel. Essa canção foi gravada pela MK music, no ano de 2012, álbum intitulado “clube da Cristina mel” sendo este o segundo volume deste CD. Cristina é a única cantora gospel infantil até o momento, que lança uma música com temática indígena, com o intuito de firmar seu lugar de cantora abrangendo temáticas diversas ao seu repertório.

O Índio do Senhor

O índio está fazendo festa lá no meio da floresta (1)

Acendeu uma fogueira e guardou o arco e flecha

Na oca, que era tão escura,

Podemos ver brilhar a luz

O coração que era sem dono

Tem um dono, agora é Jesus!

E batendo seu tambor, batendo seu tambor (2)

O índio na tribo adora ao salvador

E batendo seu tambor, batendo seu tambor

O índio canta: “Jesus é o senhor!”

Ooh, oh, oh, oh, oh, oh.

O índio adora ao senhor!

(...)

O índio quer pintar o rosto (3)

E no cabelo fazer trança

Agora ele está feliz

Pois no coração tem esperança

Acendeu uma fogueira

E guardou o arco e flecha

O índio está fazendo a festa

Lá no meio da floresta

A música se inicia ao som de alguns barulhos produzidos por tambores, os mesmo que vimos nas canções “brincar de índio” e “curumim iê iê. ” Com um clima alegre, e uso de

instrumentos de percussão (bateria, tambor) se destaca entre eles a flauta de Pan andina, facilmente identificada por seu som único e abafado.

Na primeira parte (1) podemos ver claramente a visão de conceitos carregados de estereótipos dada aos povos indígenas; a priori o local determinado que o índio se encontra sempre: a floresta; remetendo-se ao regime de memória onde a imagem do índio é referida ao passado respaldado pelo discurso colonial, como um lugar de pertencimento, e considerados “índios verdadeiros”.

Ainda na primeira estrofe (1) podemos perceber um discurso que mostra “indiretamente” a intolerância religiosa que é destinada a um público infantil, mas feita de uma maneira intencionada, para que desde já aprendam a ter um olhar crítico a fé do outro. Assim, abrange uma visão preconceituosa, passada para as crianças que já terão um olhar distorcido da realidade, imposta por uma canção totalmente fora do contexto.

A interpretação que podemos estabelecer a esse tipo de discurso é: o índio é um ser “pagão pois não tem a “Cristo”. Um discurso colocado pelos padres jesuítas então católicos, desde a colonização do Brasil onde os índios eram obrigados a serem catequizados, pois assim teriam a “salvação.” Mais também como uma forma de os ter como aliados. José Ribamar apresenta que:

O processo colonial e a catequese fizeram tudo para acabar com as línguas e as religiões indígenas. Não conseguiram. O padre João Daniel, um jesuíta que viveu na Amazônia no século XVIII, faz um balanço desse processo num livro bonito que ele escreveu: "Tesouro Descoberto no rio Amazonas". Lá, ele conta que por volta de 1750 um missionário espancou uma índia do Marajó com 'bolos' de palmatória, dizendo: "Só paro de bater quando você disser basta, mas não na tua língua" Ela calou. Suas mãos sangraram, mas ela não traiu a língua-mãe.⁷⁴

Ou seja, o índio que não falasse o português, a língua do colonizador, era punido. Como na letra da canção, o não apelo a crença imposta, a analogia feita a essa desfeita é a comparação do indivíduo a uma oca escura simbolizando o mal, as trevas, remetendo-se a tristeza a um coração sem dono no âmbito espiritual.

Na segunda estrofe (2) por uma questão religiosa cristã, é evidente o abandono do índio a sua cultura, seja ele pertencente a qualquer etnia, pois a final de contas, na denominação cristã, não se pode continuar com seus ritos e costumes, por se tratar de deuses, o não afastamento de suas crenças, seria considerado como blasfêmia ao novo deus. Sabemos que isso não aconteceu

⁷⁴ FREIRE, op. Cit., p. 9-10.

no passado como também não acontece nos dias de hoje, os povos indígenas mesmo após sua “catequização” continuavam com as práticas de seus rituais.

A catequização não acabou na época de descobrimento, nos dias de hoje, só mudou de nome: “salvação das almas perdidas”, “evangelização dos índios” que as igrejas não só católicas mais as cristãs evangélicas, pentecostais, titulam, um processo que vemos hoje com mais frequência. Índios que abandonam seu povo sua aldeia, seu povo, pela religiosidade imposta ou conquistada pelo “Branco”. Podemos ver relatos, “testemunhos” de quem era considerado pagão e não é mais. Algumas religiões para amenizar o “efeito” ou inclusão da conversão, é deixar os índios cantarem ou louvar as canções cristãs em suas línguas maternas sendo ela tupi-guarani, pataxó, ou em outras línguas indígenas.

O protestantismo e o pentecostalismo no Brasil são fruto de um longo processo de inserção do chamado protestantismo de missão, o protestantismo proselitista inglês e principalmente norte-americano que no século XIX já percorria o Brasil e se disseminou mesmo a partir do século XX no contexto republicano, especialmente com a laicização empreendida pelo novo Estado. O objetivo principal desse movimento que perdura até hoje é expandir o evangelho a “toda criatura” até a última sociedade de todos os continentes.

Aqui no Brasil, o protestantismo e o pentecostalismo passaram por várias modificações para que pudesse se consolidar efetivamente em igrejas, salvaguardando o número de convertidos. Segundo a autora Grazielle Acçolini em relação aos povos indígenas

Algumas abordagens teóricas tenderam a ver o protestantismo e o pentecostalismo como elementos exógenos fomentadores de problemas e que particularmente (pre) tendiam a amofinar a ‘cultura’ e a ‘religião tradicional’ desses povos, uma visão que parece ainda relacionada às teorias aculturativas e a noção dicotômica entre concepções como a de ‘tradicional’ e ‘moderno’.

⁷⁵

Grazielle Acçolini ainda coloca que com similaridades e diferenças marcadas histórica e culturalmente, o fenômeno protestante e pentecostal entre os povos indígenas, mostra sua grande plasticidade doutrinária e litúrgica, ao se inserir e ser reinterpretado por outras culturas. Ela ainda destaca um ato que hoje é considerado normal para alguns indígenas, que é a junção de princípios religiosos cristãos a sua crença. A autora dá um exemplo dos Koixomuneti, chamados de purungueiros em português. Eles

⁷⁵ ACÇOLINI, Grazielle. ‘Pacificando’ doutrinas Cristãs: Protestantismo/Pentecostalismo e seu apoderamento por sociedades indígenas. **Revista Nanduty**, Vol. 6, n. 9, p. 92, 2018. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/9521/5014>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Incorporaram às suas práticas elementos do catolicismo popular e se auto-denominam católicos. Os curandeiros por sua vez, xamãs que designei como ‘sob nova roupagem’, podem ser tanto católicos como se reconhecerem como evangélicos. Caso emblemático é o de um curandeiro da aldeia Bananal em MS, utilizando em seus benzimentos a imposição das mãos sobre o paciente, como é de costume nos cultos pentecostais, e também não possui imagens em seu altar, como prega a doutrina protestante de forma geral.⁷⁶

É importante salientar que tais identidades religiosas entre os xamãs terena e possíveis filiações doutrinárias só ocorreu com a chegada do protestantismo e sua apropriação e ressignificação pelos Terena, assim também com outras etnias que aderiram a prática.

A última estrofe (3) percebemos novamente o equívoco da “cultura congelada e atrasada”; a identificação do índio para um "não índio" é uma ideia de rosto pintado, mas é muito importante destacar a questão da colocação das tranças no cabelo, que na verdade é símbolo de identidade dos índios norte-americanos e não brasileiros, uma apropriação fruto da influência do exterior.

Enfim, se conclui que, esta canção é uma atualização de uma investida missionária. Agora protestante, mas que retoma métodos jesuítcos, presentes desde os primeiros contatos de cristãos e não cristãos.

⁷⁶ ACÇOLINE, op. Cit., p. 96.

3.6 TU TU TU TUPI

Por fim a última música que analisaremos agora, traz por título “Tu tu tu tupi” tem como compositor e interprete o músico Helio Ziskind, mais conhecido por compor temas para programas de televisão infantil, como Castelo rá-tim-bum, x-tudo entre outros e essa música em questão do programa Cocoricó. Essa música foi lançada no ano de 2012, em forma de CD, com álbum intitulado C6-c6-coral, vol. 4, pela gravadora MCD que é focada no catalogo infantil.

Tu tu tu tupi

Todo mundo tem
 um pouco de índio
 dentro de si
 dentro de si
 Todo mundo fala
 língua de índio
 Tupi Guarani
 Tupi Guarani
 E o velho cacique já dizia
 tem coisas que a gente sabe
 e não sabe que sabia
 e ô e ô
 O índio andou pelo Brasil
 deu nome pra tudo que ele viu
 Se o índio deu nome, tá dado!
 Se o índio falou, tá falado!
 Se o índio chacoalhou
 tá chacoalhado!
 e ô e ô
 Chacoalha o chocalho
 Chacoalha o chocalho
 vamos chacoalhar
 vamos chacoalhar
 Chacoalha o chocalho
 Chacoalha o chocalho
 que índio vai falar:
 Jabuticaba Caju Maracujá
 Pipoca Mandioca Abacaxi

é tudo tupi
 tupi guarani
 Tamanduá Urubu Jaburu
 Jararaca Jibóia
 Tatu
 Tu Tu Tu
 é tudo tupi
 tupi guarani
 Arara Tucano Araponga Piranha
 Perereca Sagüi Jabuti Jacaré
 Jacaré Jacaré
 quem sabe o que é que é?
 - ...aquele que olha de lado...
 é ou não é?
 Se o índio falou tá falado
 se o índio chacoalhou
 tá chacoalhado
 e ô e ô
 Maranhão Maceió
 Macapá Marajó
 Paraná Paraíba
 Pernambuco Piauí
 Jundiá Morumbi Curitiba Parati
 É tudo tupi
 Butantã Tremembé Tatuapé
 Tatuapé Tatuapé
 quem sabe o que é que é?
 - ...caminho do Tatu...
 Tu Tu Tu Tu
 Todo mundo tem...

A música possui uma melodia alegre, mas seu ritmo não é agitado e sim suave. Com a pretensão de ser calmo pois a letra faz menção de vários elementos como alimentos, animais e nomes de cidade, apenas na citação, tendo assim um cuidado na pronuncia das palavras.

Na primeira estrofe o compositor em comparação outras músicas analisadas consideradas foram do padrão, ao expor e reconhecer a importância do índio na construção da nossa sociedade. Somos heranças de nossa terra, a partir da miscigenação dos povos indígenas e dos que aqui passaram. Ribamar Freire defende uma leitura intercultural para reconhecer e valorizar a presença da cultura indígena na sociedade brasileira. Segundo o autor, “Os brasileiros são muito mais “Índio” do que imaginam. E não estamos falando aqui de um índio genérico”(…).⁷⁷

A questão que envolve o discurso do “brasileiro não ser índio” também ressaltada por Ribamar como equívoco, é que há uma negação da identidade matriz do povo brasileiro por influência do discurso europeu; foi tão disseminado a definição do “ser índio”, que criou uma ponte, um distanciamento daqueles “brancos” descendentes dos povos indígenas ao discurso de pele branca herança europeia. Com o sentimento de supremacia de raça.

A autora Fernanda Regina⁷⁸ destaca que nessa música em especial é um exemplo de generalização das sociedades indígenas, que ao intentar mostrar as crianças palavras de origem Tupi que são incorporados a nosso arcabouço lexical, ela peca ao retratar o índio como sendo “tudo Tupi”, deixando de lado os outros troncos linguísticos, trazendo novamente e reproduzindo equívocos de visão genérica que induz a pensar que só existe o tupi; uma “tupimania” que se espalhou no Brasil.

O índio retratado não é um Xingu, um Caiapós ou um Tapirapés, só alguns exemplos para mostrar a diversificação de etnias de povos indígenas. Cria-se a falsa impressão de que todos os índios brasileiros são ou foram Tupi-Guarani. “Outro ponto conceitualmente turvo entre os círculos não especializados está na confusão dos termos Tupi (língua) e Tupi-Guarani (família linguística à qual o Tupi pertence), que aparentemente figuram como sinônimo na música”.⁷⁹

⁷⁷ DEMARCHI, André; MORAIS, Odilon. **Mais algumas ideias equivocadas sobre os índios ou o que não deve mais ser dito sobre eles.** Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/47982556/Mais_algunas_ideias_equivocadas_sobre_os_indios.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMais_algunas_ideias_equivocadas_sobre_os.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20200302%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20200302T011343Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=0db2967d5b926ba0d74eef9d463def4b312896a958381a5616a6b068077502e>. Acesso em: 14 set. 2019.

⁷⁸ MISTIERI, Fernanda Regina. **Acento em línguas Tupi – Guarani: uma análise comparada.** Unesp, Araraquara, SP, p. 18, 2013.

⁷⁹ MISTIERI, *Op. Cit.*, p. 19.

A palavra Tupi refere-se a uma etnia de índio, e também é um tronco linguístico para outras línguas como Tupiniquins, Tupinambás, tupi-guarani e Potiraguá. A música começa afirmando que todos nós temos um pouco de índio dentro de nós referindo-se a origem das nossas da nossa matriz étnica pois nosso povo é formado pela mescla de raças brancos índios negros. E que falamos no nosso dia a dia palavras na língua em que nem sabemos que a língua tupi (o fato que pensar que o tudo que temos e sabemos vem de fora do exterior fechar parênteses muito mais dando valor do que vende lado que com que temos aqui na nossa terra cacique: ancião mais sábio da tribo dá conselhos.

Por fim essa canção é a única música que tenta, nos limites da canção, superar os equívocos e os regimes de memória dominantes, pois por mais que tenha presença de elementos do índio genérico e da apologia à miscigenação, talvez a centralidade da canção é mostrar o legado indígena na nossa língua e o quanto se faz presente no nosso cotidiano que as vezes não nos damos conta.

Mas vale lembrar novamente aqui, a Lei 11.645/2008, na qual diz que, um dos papéis da obrigatoriedade de discutir a temática indígena é revelar e evidenciar a contribuição que os índios tiveram para a nossa cultura a exemplo da própria canção, apontando palavras de linguagem indígena – no caso de tronco Tupi - que fazem parte do nosso vocabulário. É importante lembrar que no viés educacional infelizmente a lei por si só não basta, cabe a secretaria em conjunto com os professores reforçar a importância da temática indígena no currículo pedagógico.

Assim como o regime de memória, no qual os povos indígenas tomam seu lugar dentro da contemporaneidade, na tentativa de desconstruir o discurso imposto a eles, recordando a reportagem que vimos no início do trabalho. Os Povos indígenas cada vez mais tomam a frente das questões de seus direitos - dado o seu lugar em decisões dentro do congresso exercendo seu poder de fala - e na proclamação da crítica a discurso imposto aos seus nomes, como também a generalização dos mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos na primeira seção, a priori, abordamos a importância e relação entre história e música para o conhecimento histórico. São dois elementos que andam juntos pois vimos que uma música conta e canta uma história, e por traz desse canto, existe uma história; e a partir de uma história também que uma música pode se formar. Vimos o quanto a música é importante também como marco temporal, e que tem seu significado no contexto que foi composta tendo sua intencionalidade e objetivo de passar um recado ao seu público já estabelecido, e tem o poder de marcar a vida de uma pessoa através das memórias e recordações apenas pelo ato de ouvi-la.

Vimos também um ponto muito importante na segunda seção que foi o uso a música em sala de aula e sua relevância no papel de construção do conhecimento do indivíduo. É um recurso valido para não só ilustrar mais aprender sobre as ideias e pensamento sobre qualquer assunto em determinado tempo, um reuso muito pouco utilizado pelos professores, pois estão enraizados no livro didático, usar a música, é sair da rotina e despertar a curiosidade do indivíduo e despertando o senso crítico.

Por fim, na terceira seção de fato, analisamos as músicas em todos os seus parâmetros e conceito de discurso e linguagem e pudemos observar como a imagem do índio foi retratada através da música infantil. Foi possível perceber o quanto a visão sobre o índio é distorcida, cheia de ideias equivocadas e estereótipos. Tudo essa fala e ideias é fruto do discurso do colonizador. O discurso que usamos de modo infeliz, estar embutido em nós pelo colonizador que infelizmente prevalece na maioria do consciente da população brasileira; somos independentes, mais não mentalmente, o discurso do colonizador ainda está impregnado nesta terra, para discriminar a nossa própria gente e nossa identidade, e o colonizado que foi e que ainda é não se desperta para essas cordas de marionete que ainda nos rege mesmo que baseado no discurso de liberdade. Então, Deixamos de ser colônia? Somos independentes totalmente?

REFERÊNCIA

Fontes:

Brincar de índio

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88R12RcZG2U>. Acesso em 01 nov. 2019.

Curumim iê iê

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sUxA6OdzLyI>. Acesso em 01 nov. 2019.

Indiazinha Iracema

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=spzjAlxsOHo>. Acesso em 01 nov. 2019.

Índio do senhor

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oWv6T4k_ZIE. Acesso em 01 nov. 2019.

Na tibo eles vivem

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=slQDd-6vIZ4>. Acesso em 01 nov. 2019.

Tu tu tu tupi

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fEdZ-_RRRH0. Acesso em 01 nov. 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARAÚJO, Ivanildo Amaro de. **Temática indígena na escola: potencialidades do currículo para o enfrentamento da colonialidade**. Currículo Sem Fronteira, v. 14, n. 3, pp. 181-207, set. 2014.

AZAMBUJA, Luciano. Canção, ensino e aprendizagem histórica. **Revista História Hoje**, v. 6, nº 11, p. 31-56, 2017.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CANCELA, Francisco. Velhos e Novos Desafios da História Indígena no Brasil. In: _____. **História dos índios na Bahia**. SANTOS, Fabrício (org.). Cachoeira: Ed. UFRB, 2015.

COELHO, Mauro Cezar. A história, o índio e o livro didático: apontamentos para uma reflexão sobre o saber histórico escolar. ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo (org.). **A história na escola: autores, livros e leituras**. Rio de Janeiro: FAPERJ e EDFGV, 2009.

CONCEIÇÃO, Kevin S. S. VERONEZZI, Thiago. **A música como fonte e recurso didático em sala de aula**. I Jornada Paranaense PIBID e PET De História. 31 de out e 01 de nov. p.5, 2013.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Índios no Brasil: História, direitos e Cidadania**. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo. Loyala, 1996.

FRIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: contexto, ed. 13, 2005.

HERMETO, Miriam. SOARES, Olavo Pereira; Entrevista – Marcos Napolitano - História e música popular: entre a historiografia contemporânea e as práticas de ensino na Educação Básica; **Revista História Hoje**, v. 6, nº 11, p. 142-146, 2017.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. História por Música: aplicações de um projeto de música popular e ensino de história. **Revista História Hoje**, v. 6, nº 11, p. 216-236, 2017.

MARTINS, Bruno Viveiros. Decantando a República: um encontro entre o historiador e o compositor popular. **Revista História Hoje**, v. 6, nº 11, p. 57-77, 2017.

MONOEL, Diego Silva. Música para Historiadores: [Re]Pensando canção popular como documento e fonte histórica, In: XIX Encontro Regional de História; Profissão Historiador: Formação e mercado de trabalho, 2004, Juiz de Fora, **anais...** Juiz de Fora, jul. p. 5, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v.26, n.01, p.15-40, abr. 2010.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz; Índios Livres e Índios Escravos: princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII) In: _____. **História dos Índios no Brasil**. CUNHA, Manuela (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1992.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão No Brasil**. Do início aos dias de hoje. SP. Contexto, 2010.

SILVA, Flávia Jovelino. Ditadura militar sob o olhar de composições musicais. **Revista História Hoje**, v. 6, nº 11, p. 255-271, 2017.

SALLUM, Brasílio Jr; KUGELMAS, Eduardo. **O leviathan declinante: a crise brasileira dos anos 80**. Estudos Avançados. 5 (13), 1991.