

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Ativismo Musical e Imaginação Indigenista em Yanománi, op. 47 (1980) de Marlos Nobre

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6b8787t2>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 2(2)

Author

dos Santos, Silvio

Publication Date

2017

DOI

10.5070/D82235953

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Ativismo Musical e Imaginação Indigenista em *Yanománi*, op. 47 (1980) de Marlos Nobre

SILVIO DOS SANTOS
University of Florida

Abstract

In response to the news of a murdered Indian chief around 1980, Marlos Nobre composed *Yanománi*, op. 47 as a symbol to the suffering of an indigenous nation facing annihilation. With this work, Nobre pioneered an advocacy on behalf of the Yanomami through art, at a time when only international attention could potentially change their situation. Yet, as a cultural artifact, this work builds upon a history of stereotypical images of the *índio brasileiro* (Native Brazilian) in the arts, literature, and music, which ranges from representations of the exotic and noble savage to a figure that poses a threat to national security.

As I demonstrate, Nobre represents an imagined rendering of the Yanomami's ritual of death within a musical language that, while emulating "native" sounds, is built upon avant-garde techniques of Western music. As such, it emphasizes the sense of otherness of the Brazilian Indians. Indeed, while the indigenous words in the lyrics are hardly understood, the Portuguese words are clear: "Mata cacique" (kill the Indian chief). Ultimately, *Yanománi* joins the work of anthropologists and other artists in bringing international attention to the negligence and criminal acts against the indigenous communities in Brazil.

Keywords: Musical Activism, Cultural Imagination, Indigeneity, Genocide.

Resumo

Em resposta à notícia de um cacique assassinado em 1980, Marlos Nobre compôs a obra *Yanománi*, op. 47 como símbolo do sofrimento de uma nação indígena enfrentando um extermínio. Com esta obra, Marlos Nobre se torna um pioneiro na advocacia dos yanomâmis através da arte num momento em que apenas a atenção internacional poderia potencialmente mudar situação deles. No entanto, como um artefato cultural, este trabalho engaja uma história de imagens estereotipadas do índio brasileiro prevalente nas artes, literatura e música, incluindo representações do nobre selvagem e exótico até uma figura ameaçadora à segurança nacional.

Como demonstro, Marlos Nobre cria uma representação imaginada do ritual de morte na cultura yanomâmi dentro de uma linguagem musical que, enquanto emula os sons "nativos," é construída sobre técnicas de vanguarda da música ocidental. Como tal, ela enfatiza a sensação de alteridade dos índios brasileiros. De fato, enquanto as palavras indígenas na obra são quase incompreensíveis, as palavras portuguesas são claras: "Mata cacique." Em última análise, a obra *Yanománi* junta-se ao trabalho de antropólogos e outros artistas ao chamar a atenção internacional para a negligência e atos criminosos contra as comunidades indígenas no Brasil.

Palavras chave: Ativismo musical, Imaginação cultural, Indigenismo, Genocídio.

Morreu em Amambai (MS) um índio Kaiowá com quatro tiros nas costas. O corpo foi ocultado na Fazenda Paraguassu. Este é o décimo assassinato cometido contra líderes indígenas este ano. Segundo informações da Funai, o crime ocorreu há mais de 20 dias e não fora noticiado porque “os envolvidos ameaçavam quem falasse da morte.”

Jornal de Brasília, 7 de agosto de 1980

Em resposta à notícia da morte de um cacique na região norte do Brasil em 1980—uma notícia similar a da epígrafe acima—o compositor Marlos Nobre escreveu a sua obra *Yanománi*, op. 47 (1980) como um símbolo do sofrimento de uma nação indígena diante do potencial genocídio. A composição do Marlos Nobre se refere somente a um dos vários crimes cometidos contra a população indígena no Brasil, a maioria dos quais nem sequer chegou aos meios de comunicação.¹ A partir dos anos 80, com o fim do militarismo, estas notícias começaram a circular no Brasil e no exterior. A maior parte dos crimes foram cometidos por fazendeiros, lenhadores e garimpeiros que invadiram as terras indígenas durante o “gold rush” que teve o seu pico nos anos 80 e 90. Como esses crimes aconteciam em áreas remotas, muitos deles nem foram relatados. Para piorar a situação, o governo brasileiro, numa notória demonstração de negligência quanto à vida e cultura dos povos indígenas, deu permissão para a extração de madeira e ouro dentro das reservas indígenas,² deixando os índios, incluindo as comunidades lanomâmi, para se defenderem contra invasores armados, que também carregavam consigo doenças como malária, sarampo, e tuberculose. Nesse contexto, após encontros fatais com exploradores e vários surtos de epidemias contra as quais os índios não tinham proteção, por volta de 1990 a população lanomâmi havia sido quase dizimada. Embora a população tenha se recuperado parcialmente desde então, o Council on Hemispheric Affairs levantou uma acusação contra oficiais do governo brasileiro de acordo com os artigos II e III da *Convention on the Prevention and Punishment of Genocide* de 1948.³

¹ O Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) vem publicando informações coletadas em notícias locais e nacionais periodicamente. Para uma lista parcial de conflitos em 1980, veja *Aconteceu*, vol. 6: *Povos Indígenas no Brasil 1980* (Rio de Janeiro e São Paulo: CEDI, abril 1981).

URL: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/downloads#1>>

² Antes da Constituição de 1988 os povos indígenas brasileiros eram considerados “relativamente incapazes” e portanto deveriam ser “tutelados pelo estado,” portanto eles não tinham os direitos de cidadania. Como a linguagem da nova constituição não deixou claro os direitos de cidadania, os índios brasileiros são ainda hoje considerados como cidadãos de segunda classe. Veja um resumo dos direitos legais dos índios em Rita Simon e Alison Brooks, *The Rights and Responsibilities of Citizenship the World Over* (Lanham, MD: Lexington Books, 2009), 29.

³ Veja “The Yanomami: Malaria, Genocide and Policy Prospects,” Council on Hemispheric Affairs, February 25, 2010. URL: <<http://www.coha.org/the-yanomami-malaria-genocide-and-policy-prospects/>> (acessado em 7 de dezembro de 2015). Vários antropólogos, missionários e redes de jornais chamaram a atenção para esses assuntos desde a década de 1980. Veja, por exemplo, Claudia Andujar, *Genocídio do Yanomami: morte do Brasil* (São Paulo: Comissão pela Criação do Parque Yanomami, São Paulo, 1988); Florença A. Lindey, Guilherme Damioli, e João Saffirio, *O crepúsculo do povo Yanomami: Sobrevivência ou genocídio. História e cultura dos índios Yanomami da bacia do rio Catrimani (Território Federal de Roraima)* (Boa Vista, Roraima: Centro de Informação da Diocese de Roraima – CIDR, 1988). Esta última publicação foi escrita por missionários que se estabeleceram próximos ao rio Catrimani, em Roraima, providenciando cuidados médicos e educação para minimizar o “impacto do contato” para os lanomâmi. Eles defenderam os direitos dos lanomâmi quando, com o resultado da construção da rodovia BR-210 dentro das reservas indígenas, a sua população diminuiu de 200 pessoas em

Um dos compositores brasileiros mais proeminentes na segunda metade do século XX, Marlos Nobre (n. 1939), cujo treino inclui um diploma de bacharelado em sociologia e política econômica,⁴ pode ser considerado um pioneiro na defesa pelos direitos das comunidades lanomâmi através da arte. Ele fez isso num momento crucial, quando somente a atenção internacional poderia potencialmente mudar aquela situação adversa. Ele antecipou o ativismo de outros artistas no final dos anos 80, incluindo Sting e vários cantores da MPB.

Composta para coro, tenor solo e violão, a obra *Yanomâni* expressa, em caráter imaginário, um ritual indígena de morte e transfiguração, no qual o cacique é assassinado na seção central da composição (um palíndromo), para retornar no final da peça com um pedido de justiça. Uma significância especial é dada as palavras finais, “Mata, mata”: usadas contra o cacique na primeira metade da obra, essas palavras retornam na segunda metade, sinalizando uma chamada para a vingança de sua morte. Essa mudança de contexto é significativa, especialmente quando considerada a noção prevalente dos lanomâmi como um povo selvagem—uma imagem construída principalmente através do trabalho do antropólogo Napoleon Chagnon e o seu livro seminal *Yanomamö, the Fierce People*, publicado em 1968.⁵ Eu discutirei as implicações dessa noção na disseminação de imagens estereotipadas, inclusive a passagem de leis e formação de políticas pelo governo brasileiro que se tornaram desastrosas para o povo lanomâmi bem como outras nações indígenas. Dentro deste contexto, a composição de Marlos Nobre tenta estabelecer a dignidade e poder do cacique, cuja voz é expressa através de um tenor heroico.

No entanto devo argumentar que, como um artefato cultural, a peça de Marlos Nobre participa de uma longa história de construções imaginárias do *índio brasileiro*. Em seu trabalho seminal na área de antropologia no Brasil, Alcida Ramos demonstra que a imaginação cultural do índio brasileiro na literatura e na música vem se transformando desde o século XIX, incluindo representações do índio exótico, do nobre selvagem, do pagão, e finalmente do índio percebido como uma figura que representa um risco à segurança nacional.⁶ Na música, começando com o sucesso da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, estreada em 1870 no teatro La Scala em Milão, a figura

1967 para cerca de 30 em 1987. Enfrentando uma forte resistência da FUNAI (Fundação Nacional do Índio)—uma agência com uma longa história de corrupção—eles foram expulsos de seu posto de Missão em 1987.

⁴ De acordo com duas entrevistas publicadas, Marlos Nobre possui um diploma em sociologia e política econômica pela Universidade Federal de Pernambuco (antiga Universidade do Recife); veja Paulo de Tarso Salles, *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980* (São Paulo: Unesp, 2003), 194n60; e Clóvis Marques, “A Música Forte de Marlos Nobre,” *O Globo*, 21 de agosto de 2006, reproduzida em Ilka Vasconcelos Araújo, “The Musical Language of Marlos Nobre through His Orchestral Works” (PhD diss., University of Florida, 2007), 83.

⁵ Napoleon Chagnon, *Yanomamö, the Fierce People* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968). Este livro pioneiro e tremendamente influente propagou a visão dos índios lanomâmi como pessoas impiedosas com fome de guerra. O livro passou por várias edições e vendeu quase um milhão de cópias, tornando-se o mais importante livro didático sobre o assunto. Por volta da virada do ano 2000, as conclusões de Chagnon foram desafiadas e reavaliadas. Veja, por exemplo, Linda Rabben, *Brazil’s Indians and the Onslaught of Civilization: The Yanomami and the Kayapó* (Seattle e London: University of Washington Press, 2004), especialmente o capítulo 7. Veja também Robert Borofsky, Bruce Albert et al, *Yanomami: The Fierce Controversy and What We Can Learn from It* (Berkeley: University of California Press, 2005).

⁶ Veja Alcida Ramos, “A Hall of Mirrors: The rhetoric of indigenism in Brazil.” *Critique of Anthropology* 11, no. 2 (1991): 155-69.

do índio brasileiro forma, como Maria Alice Volpe argumenta, o alicerce para a construção de uma identidade musical brasileira.⁷ Como explica Gabriel Moreira, “o princípio que regia essa apropriação do índio é bastante simples: enquanto na Europa o personagem da pureza do passado e da formação das nações era o cavaleiro medieval, o Brasil, que não possuiu um período como a Idade Média, recorreu num movimento nacionalista ao indígena, uma vez que o português colonizador havia sido renegado na declaração da independência e o negro na condição de escravo não poderia ocupar o lugar reservado de herói nacional.”⁸

Com Villa-Lobos, a imagem do índio brasileiro se torna um símbolo de emancipação da cultura europeia prevalente no Brasil no começo do século XX, bem como um prenúncio de uma linguagem moderna na música brasileira.⁹ De fato, Villa-Lobos abraçou a imagem do “índio de casaca” não somente para mostrar a sua brasilidade na forma de uma modernidade musical, mas também como um veículo para promover a sua carreira na França nos meados dos anos 20.¹⁰ Marlos Nobre complica, porém, a representação do índio brasileiro. Através da confluência de uma figura pagã que tenta se vingar no final da obra, o lanomâmi assume uma posição de poder que eventualmente representa uma ameaça à segurança nacional.

Em harmonia com a discussão acima, a obra de Marlos Nobre adquire vários significados: 1) ela demonstra a luta dos lanomâmis dentro de uma linguagem musical que, simulando aspectos da música indígena brasileira, é construída na base dos maiores desenvolvimentos da música ocidental, incluindo processos tonais e seriais, bem como técnicas estendidas para o coro e o violão. Portanto, essa música tem um maior potencial para execuções no Brasil e no exterior—a obra foi estreada em 1981 em Friburgo, na Suíça.¹¹ Precisamente por causa disso, ela enfatiza a alteridade (*otherness*) do índio brasileiro, cuja cultura, incluindo o ritual de morte, é totalmente alienígena à população brasileira em geral. 2) Além de refletir a situação precária dos lanomâmis, a música do Marlos Nobre constitui-se em uma crítica, ou até mesmo um espelho, para uma sociedade que não se importava com o perigo que ameaçava—e ainda ameaça—as comunidades indígenas brasileiras.

⁷ Maria Alice Volpe, “Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*,” *Latin American Music Review* 23, no. 2 (Fall/Winter 2002): 179-94. Veja também Volpe, “Indianismo in Brazilian Romantic Opera: Shifting Ideologies of National Foundation,” in *Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures* (Burlington, VT: Ashgate, 2011), 159-71.

⁸ Gabriel Moreira, “A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República,” *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 21-29 maio, 2011, Belém, Pará*, eds. Deise Lucy Oliveira Montardo e Reginaldo Gil Braga (Belém: UFPA, 2011), 293.

⁹ Para uma discussão sobre a apropriação do índio brasileiro por Villa-Lobos e sua relação com o discurso sobre a modernidade nas artes nos anos 20, veja Gerard Béhague, “Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil,” *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 27, no. 1 (2006): 28-37.

¹⁰ A noção de Villa-Lobos como uma encarnação do índio brasileiro foi tão atrativa que até mesmo os estudiosos de sua vida e obra seguiram essa atribuição após a sua morte. Veja, por exemplo, Anna Stella Schic, *Villa-Lobos: O índio Branco* (Rio de Janeiro: Imago, 1989). Publicado inicialmente como *Villa-Lobos: Souvenirs de l'indien blanc* (Arles: Actes Sud, 1987).

¹¹ Uma excelente gravação foi lançada em “Music for Choir and Guitar, *Yanomami*,” Coro Cervantes, Fabio Zanon (violão), dirigida por Carlos Fernandez Aransay, Signum Classics, LC15723 SIGCD166, 2009, compact disc.

De fato, enquanto as poucas palavras indígenas que formam a letra de *Yanománi* não são inteligíveis,¹² as palavras em português são muito claras: “Mata cacique”. Essas palavras formavam na verdade um tropo nos discursos a respeito dos índios exatamente no tempo em que o governo brasileiro estava propondo a divisão das terras dos lanomâmis em dezenove porções não contíguas nos anos 80. Num nível mais profundo, o trabalho de Marlos Nobre representa o despertar de uma consciência da necessidade da preservação da vida e cultura dos lanomâmis e um apelo para uma trégua na possível aniquilação dos índios por resultado da mineração legal e ilegal, bem como a devastação das florestas em seus territórios. Mais importante, essa obra se junta ao esforços de antropólogos e artistas que trabalharam intensamente para expor a negligência e os atos criminosos contra as comunidades indígenas brasileiras.

Imaginação indigenista através da linguagem

Em uma entrevista dada por ocasião da comemoração dos seus 70 anos, Marlos Nobre explicou os motivos para compor uma música com um foco indígena: “*Yanomani* para tenor, violão e coro misto foi inspirado na tragédia das tribos lanomâmi da região do Xingú [sic], sistematicamente exterminada pela ambição de seringueiros e exploradores da floresta Amazônica. Também um tópico social que me moveu profundamente e que resultou numa outra composição dramática.¹³ Na verdade, essa não foi a primeira obra em que o Nobre tinha usado a imagem do índio brasileiro. O seu *Ukrinmakrinkrin*, op. 17 para soprano, instrumentos de sopro e piano (1964), cujo texto é baseado no dialeto dos índios Xucuru do norte do Brasil, ajudou a lançar a sua carreira internacional. No entanto, mesmo com um texto baseado em uma língua indígena, a melodia virtuosística do soprano e a linguagem musical baseada no serialismo dodecafônico refletem mais a linha da vanguarda europeia dos anos 60. Como Paul Earls reconheceu corretamente, mais do que uma expressão de nativismo, *Ukrinmakrinkrin* pertence à mesma estética do *Circles* de Luciano Berio ou mesmo de *Pli selon pli* de Pierre Boulez.¹⁴

Da mesma maneira, enquanto *Yanománi* não apresenta música derivada diretamente das comunidades indígenas, ela se caracteriza pela linguagem musical e estética modernista de Nobre, na qual técnicas aleatórias e dodecafônicas, incluindo agregados de doze notas, existem lado a lado com harmonias quartais e modos eclesiásticos.¹⁵ Até mesmo o texto da peça, aparentemente “organizado

¹² Como demonstra Lindey, a nação lanomâmi não é monolítica, ela compreende várias comunidades com quatro línguas distintas: Yanan/Ninam, Yanomama, Yanomamö, and Sanuma. Veja Lindey et al, *Crepúsculo*.

¹³ Bernardo Scarambole, “Interview with Marlos Nobre,” *Latin American Music Review* 32, no. 1 (Spring/Summer 2011): 139.

¹⁴ Paul Earls, Review of *Ukrinmakrinkrin*; *Mosaico para orquestra* by Marlos Nobre, *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, vol. 8 (1972), 179. Veja também Maria E. Grebe, “*Ukrinmakrinkrin*,” *Revista Musical Chilena* 33, no. 148 (1979): 48-57.

¹⁵ A aparência de uma maneira eclética de compor levou o musicólogo Paulo de Tarso Salles a interpretar essa obra em relação ao Pós-modernismo na música brasileira (veja Paulo de Tarso Salles, *Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980* (São Paulo: Editora Unesp, 2003), 190-202); no entanto, como demonstro nesse ensaio, as várias técnicas composicionais utilizadas nessa obra são empregadas de acordo com a narrativa dramática necessária para a representação do ritual indígena.

pelo compositor utilizando sons e palavras da linguagem dos indígenas brasileiros,¹⁶ parece ser um produto da imaginação criativa do compositor.

Tal escolha textual, e até mesmo a atitude com relação ao imaginário indígena, relembra a tentativa de Villa-Lobos de criar uma imagem musical do Brasil compatível com a onda modernista na França na década de 1920. Pode-se dizer que texto e música dos *Choros No. 10* (1926) foram criados para impressionar a audiência Parisiense com um efeito de choque e brutalidade. Como afirmou Gerard Béhague, “o forte efeito onomatopáico que Villa-Lobos menciona em seu estudo [da série dos *Choros*] foram produzidos por uma combinação complexa de sílabas sem sentido, ecoando os sons fonéticos da ‘linguagem dos aborígenes’.”¹⁷ Villa-Lobos arranhou as palavras do texto de acordo com a sequência de vogais da fonologia do português brasileiro (Ja-ka-ta Ka-ma-ra-ja, Jé-ké-té Ké-mé-ré-jé, Ji-ki-ti Ki-mi-ri-ji, etc.) e as apresentou de maneira justaposta para enfatizar o aspecto percussivo das sílabas. (Ex. 1).

Exemplo 1: Villa-Lobos, *Choros no. 10*, parte II.

Embora as palavras deste texto possam ser relacionadas com exemplos concretos—Jacatã, por exemplo, alude à cidade de Jacatã no estado do Pará, Norte do Brasil—a permutação das vogais transforma as palavras em poesia, tornando-as inviáveis como linguagem. Assim, apesar de Villa-Lobos ter utilizado materiais nacionais em sua composição, a sua música não tenta refletir uma expressão nativista; muito pelo contrário, ela caracteriza sua própria estética individual. De fato, enquanto vivia no meio cultural modernístico da França da década de 1920,¹⁸ Villa-Lobos alinhou-se

¹⁶ Marlos Nobre, *Yanománi*, op. 47, für gemischten Chor, Tenorsolo und Gitarre (Darmstadt: Tonos, 1980), 2.

¹⁷ Gerard Béhague, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (Austin: Institute of Latin American Studies, 1994), 92

¹⁸ Paulo Renato Guérios fornece uma visão perspicaz do encontro de Villa-Lobos com Jean Cocteau durante sua primeira viagem à França em 1923. Villa-Lobos, considerado o mais vanguardista compositor brasileiro da época, ainda estava compondo no estilo de Debussy, que já era coisa do passado na França dos anos 20. Aparentemente, Cocteau rejeitou a música de Villa-Lobos depois de uma intensa discussão com o compositor. Este encontro parece ser sido crucial para o desenvolvimento da linguagem musical de Villa-Lobos que com seus experimentos visou impressionar o público

com os mais importantes membros da vanguarda e tentou, como muitos outros, repetir a experiência tumultuosa da estreia de *Sagração da Primavera* de Stravinsky em 1913. Na verdade, como Béhague nota, o *Choros No. 10* foi “designado pelos primeiros ouvintes franceses como *bruitisme*.”¹⁹

Marlos Nobre apresenta problemas linguísticos semelhantes em *Yanomâni*: enquanto a palavra *Paye*, que pertence às línguas Macro-Ge, pode ser associada com o fogo, o calor, ou o verão,²⁰ dentro da peça ela não alude a nenhum desses sentidos (o texto completo é reproduzido na Tabela 1). Por certo, a diversidade linguística das comunidades lanomâmi é tão grande, que uma língua falada pelos Yanam não é necessariamente compreendida pelos Yanomamö, portanto, a função da música como um meio de comunicação entre as diferentes comunidades. O problema é que os rituais indígenas dentro dos contextos originais não são compreendidos por pessoas de fora. Em seu trabalho seminal sobre os povos Kamayurá, do Alto-Xingu, Menezes Bastos demonstra as maneiras em que a música em rituais ocupa um poder de transformação significativa dentro de uma estrutura tripartite muito complexa, compreendendo o mito, a dança e a música. Ele explica:

O **moróneta**, ‘mito’, narra, ao tempo em que [o] **moróneta**, ‘explana’, as coisas e eventos em representação; o **aporahay**, ‘dança’, revela-lhes os comportamentos característicos, o **maraka**, ‘música’, realizando a transformação de uma coisa em outra pela produção das ambiências necessárias que harmonizam a entrada e saída [do moróneta].²¹

Esse tipo de representação em que um mito encarnado age diretamente sobre as pessoas através de rituais e está ligado às noções de tempo, espaço e dimensões é totalmente alheio aos brasileiros e à civilização ocidental em geral. Em seu livro sobre Marlos Nobre e sua obra, por exemplo, embora ele descreva *Yanomâni* apenas brevemente, Tomás Marco aborda o assunto a partir da perspectiva do realismo mágico, cujas conotações de surrealismo não existem em *Yanomâni*.²²

De fato, o ritual da morte do lanomâmi, como Frank Jacob demonstra, é muito complexo, porque, seguindo uma visão animista do mundo, ele se preocupa com o bem-estar da alma dos mortos em relação ao bem-estar de toda uma comunidade viva. Quando uma pessoa morre, o corpo é embrulhado em folhas e deixadas na floresta por algumas semanas; durante uma cerimônia que se segue, os restos são queimados e os ossos são triturados a um pó, que é mantido por meses pelos membros da família. Em uma ocasião comemorativa até um ano depois, os lanomâmi fazem um mingau de banana onde misturam as cinzas armazenadas, o que é depois comido pelos membros da família e da comunidade. Esta parte do ritual é muito importante porque ela assegura que a alma do morto continue vivendo entre a família. Se este ritual não for concluído, a alma do morto pode ser

parisiense. Veja Paulo Renato Guérios, “Heitor Villa-Lobos and the Parisian Art Scene: How to Become a Brazilian Musician,” *Mana* 1 (outubro 2006): 1-19.

¹⁹ Béhague, *Heitor Villa-Lobos*, 92.

²⁰ Para uma explanação das mais importantes línguas ameríndias, veja Greenberg e Ruhlen, *Amerind Etymological Dictionary*.

²¹ Rafael Menezes Bastos, *A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu* (Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978), 149. Negritos no original.

²² Veja Tomás Marco, *Marlos Nobre: El sonido del realismo mágico* (Madrid: Fundación Autor, 2006).

completamente perdida e o mal pode atingir os membros vivos.²³ A falta de conclusão deste ritual pode se tornar um problema muito real, como no caso da epidemia de malária na comunidade Wawanaviteri em 1978, que matou mais de 100 pessoas.²⁴ Uma vez que os membros sobreviventes não foram capazes de realizar o ritual de queimar os restos e comer o “mingau de banana”, eles não quiseram voltar às suas aldeias, sem dúvida, por medo dos maus espíritos.²⁵

O uso de palavras indígenas e sons fonéticos em *Yanománi* assume um caráter ambivalente. Ao mesmo tempo em que pressupõe uma certa atitude orientalista, isto é, a criação de uma imagem indígena de acordo com a imaginação cultural de Marlos Nobre,²⁶ este uso também adquire um significado sociológico, representando a sociedade lanomâmi ainda na fase do pré-contato. As palavras servem como base para entendermos a intrusão e o assassinato do cacique, que são caracterizados pelas palavras em português: “Mata cacique” (mata o chefe índio). O texto também destaca as consequências da perda de um chefe dentro da comunidade lanomâmi, cujo espírito deve passar por um processo de transfiguração através do ritual de morte. Nobre mostrou um conhecimento desse ritual através do seguinte depoimento:

Os Yanomani são o último grande povo indígena do Brasil, sobrevivente à civilização. Eu estive com eles e o que mais me impressionou foi um ritual depois do assassinato de um grande chefe dos Yanomani, por colonos brancos. O ritual é impressionante porque a morte para o indígena significa a perda da cultura, mas o morto deve reintegrar-se ao seu povo através desse ritual.²⁷

É claro que dentro dos limites de uma peça de concerto para coro, *Yanománi* representa o ritual de maneira mais direta possível. O que faz este trabalho mais significativo, no entanto, é que ele vai além do aspecto de transfiguração do cacique, transformando a ocasião do ritual em uma chamada de vingança com a apropriação por parte dos indígenas da palavra “Mata.”

²³ Para uma descrição completa desse ritual, veja Frank Jacob, “Ash Eating,” em *They Do What? A Cultural Encyclopedia of Extraordinary and Exotic Customs from Around the World*, ed. Javier A Galván (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2014), 7-9. Embora este artigo corresponda a outras descrições conhecidas do ritual de morte dos lanomâmi, o título dessa enciclopédia é, creio eu, evidência de uma perspectiva eurocêntrica do mundo que enfatiza a alteridade das culturas que examina.

²⁴ Veja “Cimi denuncia morte de mais de 100 índios,” *Folha de São Paulo*, 16 de agosto de 1978, onde um excerto relata: “A Regional-Norte do Conselho Indigenista Missionário (Cimi), denunciou a morte de mais de cem índios Wawanaviteri—subgrupo dos lanoami [sic]—do Rio Maiá, fronteira do Brasil com a Venezuela vítimas de malária, tuberculose e desatenção das autoridades competentes. Segundo o relatório do Cimi este grupo tribal, com um total de quase 400 índios, ficou reduzido a 250 pessoas. As mortes, embora ocorressem em final de junho, não foram divulgadas por nenhum órgão de imprensa e o presidente da Funai, general Ismarth de Oliveira, afirmou desconhecer esse índice de mortalidade [. . .] Segundo os missionários do norte, alguns funcionários da Funai parecem ter interesse em esconder o fato das próprias autoridades e da opinião pública pelo envolvimento indireto que têm com o problema.”

²⁵ Em “Cimi denuncia a morte de mais de 100 índios,” *Folha de São Paulo*, 16 de agosto de 1978.

²⁶ Esse processo criativo é semelhante àquele discutido por Edward Said, no qual a Europa criou o oriente como uma reflexão de aspectos culturais europeus, veja Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979). Veja também uma discussão sobre o conceito de orientalismo em relação ao indigenismo no Brasil em Alcida Rita Ramos, *Indigenism: Ethnic Politics in Brazil* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998), 6-7.

²⁷ Em Salles, *Aberturas e impasses*, 197.

A determinação pela vingança é baseada, de fato, na percepção de que os lanomâmis são um povo feroz, com sede de guerra. De acordo com Napoleon Chagnon, a vingança da morte de um membro importante da comunidade é fundamental para a realização do ritual ou morte; só então os membros da família do falecido podem consumir o mingau de banana.²⁸ Para os políticos, com interesses econômicos na região, e para os militares, com uma forte preocupação na segurança das fronteiras brasileiras, esses apelos à vingança foram usados como índices para a “ferocidade” dos lanomâmi, cuja figura passou a representar um obstáculo para o “progresso” e uma ameaça à segurança nacional. O que é mais significativo, tal perspectiva foi construída com base no trabalho de Chagnon, que foi citado muitas vezes nas deliberações políticas sobre o destino do povo lanomâmi e de suas terras.²⁹ A representação da chamada de vingança por Nobre, que apresenta uma semelhança estreita com a descrição do ritual feita por Chagnon, se torna um elemento ambivalente: ao mesmo tempo em que ela caracteriza um apelo à justiça, ela se torna também um índice para o círculo de violência em torno das comunidades indígenas.³⁰

Embora *Yanomâni* seja uma peça de concerto, ela deve ser interpretada como uma alegoria para os eventos em torno uma comunidade lanomâmi. Apresentando os lanomâmi inicialmente na fase de pré-contato, ela ilustra as consequências de um encontro fatal, incluindo o ritual de morte e transfiguração. Nesta narrativa musical, a figura do cacique, que está intrinsecamente ligada ao violão, mantém a sua identidade musical e textual em toda a peça. O coro, por outro lado, ocupa dois espaços: ele representa uma comunidade indígena na fase de pré-contato enquanto canta sons fonéticos e palavras indígenas, e um bando de invasores que eventualmente assassina o cacique, caracterizado pelo canto em português. Além disso, o significado das palavras, como veremos a seguir, está intrinsecamente relacionado à linguagem musical de acordo com a várias seções da obra. A tabela 1 apresenta um resumo da estrutura musical e dramática da obra.

²⁸ Em Napoleon Chagnon, *Yanomamö*, 5 ed. (Belmont, CA: Cendage, 2009), 115.

²⁹ Veja Rabben, *Brazil's Indians*, 96.

³⁰ O CEDI (Centro Ecumênico de Documentação e Informação) tem publicado listas de incidentes noticiados pela imprensa anualmente sob o título *Aconteceu*. Estas publicações estão disponíveis online em <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/downloads#1>>

Tabela 1: Estrutura dramática e musical de *Yanománi*

Pré-contato cc. 1-77	Êh, a, ô Oyê, ayê, bayê Uê Oh, Ah, Oh Tom Tig, Tig, dúgu, dúgu, dúgu Tron, don, Tron, don, Ton Yêi, Yêi, Yêi Zúma Mainhúma Zúma, Zúma, Nâna Yêi, Yêi, Yêi Yê, Yê Munmunyê, papa Payê	Sons fonéticos, sobre a nota si Agregado dodecafônico Sons fonéticos, sobre a nota si Sem notas distintas/sem ritmo Sem notas distintas/sem ritmo Harmonia quartal Sem notas distintas/com ritmo Harmonia quartal
Conflito (Palíndromo) cc. 78-179	Munmunyê, papa Payê Mata cacique Tron, don, Tron, don, don Mata, Mata, Mata Payê, Papayê, Munmunyê	Agregado dodecafônico Harmonia quartal Palíndromo, sem notas distintas Harmonia quartal Agregado dodecafônico
Tragédia cc. 180-22a	O cacique é morto	Moteto dodecafônico
Transfiguração cc. 223-260	Sons respiratórios Yêi, Yêi, Yêi Zúma Mainhúma Zúma, Zúma, Nâna Uê, uê, Mata Mata, mata, mata	Interlúdio instrumental, violão Palmas Harmonia quartal Tenor, rés e sol ₅ ornamentados

O amigo e o bárbaro

A caracterização dramática mais importante dentro da obra é a dialética entre coro e tenor, que, ao representar a figura do cacique, expressa uma identidade muito característica ao longo da obra. Emergindo do meio do coro—e o compositor prefere que o solista seja um membro do coro—o tenor estabelece junto ao violão os aspectos mais importantes da linguagem musical para a obra como um todo. Como mostra o exemplo 2, após um grito onomatopáico “uá” do coro, o tenor canta “Oyê, ayê, bayê, Uê” sustentados por dois tons, si₃ e mi₄, ornamentados com apojaturas curtas. Essa expressão se torna uma reminiscência da lenda indígena da descoberta do tabaco, onde as palavras “Ayë, ayë, ayë” são repetidas por Nosiriwë para comunicar a sua satisfação.³¹ Enquanto os

³¹ Para uma discussão dessa mitologia, veja Jacques Lizot, Luis Cocco, e Juan Finkers, eds., *Los Pueblos Indios en Sus Mitos*, no. 4: *Yanomami* (Cayambe, Equador: Abya-Yala, 1993), 67-68. Ela é também reproduzida em Alejandro Reig, “Landscapes

índios Yanomâmi aparentemente não usam tabaco em cerimônias ritualísticas, de acordo com Alejandro Reig, eles o consomem como alimento e o usam em eventos sociais como um veículo para relacionamento amigável com povos de outras aldeias.³² Como chefe da comunidade, o cacique exerce a função de diplomata no contato com estranhos, oferecendo o tabaco como um gesto de boas-vindas e boa vontade.

Exemplo 2: Nobre, Yanomâni, op. 47, cc. 11-15. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

Com suas longas notas e curtos ornamentos, essa melodia inicial captura os aspectos mais importantes do papel social do cacique que mantém um senso de constância, uma qualidade essencial de um mediador. Assim como essa melodia, o texto para o tenor permanece relativamente o mesmo em toda a obra. O acompanhamento, no entanto, muda de acordo com os diferentes contextos. Este início, por exemplo, ilustra a maneira engenhosa em que Marlos Nobre cria uma saturação de doze tons com uma superfície que soa diatônica. Enquanto o violão oferece um

of Desire and Tobacco Circulation in the Yanomami Ethos,” em *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*, ed. Andrew Russell e Elizabeth Rahman (London: Bloomsbury Academic, 2015), 177.

³² Veja Reig “Landscapes of Desire,” 167-82.

complexo consistindo de dez notas, o tenor fornece as notas si e mi \flat para completar a coleção de doze tons. O que emerge dessa interação é uma relação íntima entre o tenor e o violão, que, além de sublinhar os eventos dramáticos e ritualísticos mais importantes, também representa os momentos cruciais através de interlúdios, incluindo o centro palindrômico da obra. Enquanto o violão fornece o acompanhamento, ele também apresenta a harmonia quartal—ajudada pela afinação do instrumento em scordatura (ré, sol \sharp , dó \sharp , fá \sharp , si, mi)—e a configuração melódica que serve como base para as estruturas canônicas do coro ao longo da peça.

Como o coro representa tanto o povo lanomâmi quanto o brasileiro, ele tem várias funções, enquadrando as principais ações e estruturas formais. Como uma representação dos lanomâmi na fase de pré-contato, o coral utiliza várias técnicas composicionais. No início da obra, após a apresentação de passagens respiratórias e sons onomatopeicos, o coro emerge no compasso 44 com as palavras “Zúma Mainhúba” em um duplo-cânone separado por um compasso. (Ex. 3). Esta passagem é construída melodicamente em uma escala pentatônica maior e harmonizada em quartas paralelas, principalmente a coleção [027], tonicizando as notas mi, lá, ré, a fim de chegar ao a díade climática ré-sol na linha superior no compasso 56. Esta estrutura é uma das mais importantes, pois, como veremos, ela fornece o elo de ações na representação dos lanomâmi e dos brasileiros no centro da obra.

0
 5 2 5 2 5 2 3 2 5 5 2 5 2 5 2 3 2 5 5 2 5 2 5 2 2 2 2 5
 7 7 7 5 7 7 7 5 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7
 8 8 7

Exemplo 3: Nobre, Yanománi, cc. 44-47, redução.

Para acentuar a tragédia do ataque ao cacique dentro do palíndromo, que se estende desde o compasso 77 ao 179, o Nobre usa uma seção estruturada ritmicamente com uma coleção de dez notas cantadas simultaneamente. (Ex. 4). Esta estrutura é semelhante a ilustrada no exemplo 2 acima, mas agora o violão fornece as notas ausentes lá \flat e lá para completar a coleção de doze tons. Esta passagem representa também a progressão da música para a dança, onde o forte impulso rítmico e a demonstração do poder da dança é utilizado para repelir os inimigos. De fato, esse

aspecto cultural é muito importante em várias comunidades e tem sido usada há muito tempo pela grande nação indígena dos Kayapós.³³

Exemplo 4: Nobre, *Yanománi*, op. 47, cc. 78-79. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

Dentro da narrativa dramática da obra, a seção discutida acima prefigura o ataque do cacique, que segue o subsequente interlúdio do violão. O coro, agora agindo como uma gangue brasileira, canta o mesmo cânone ilustrado acima, justaposto à linha de tenor “Oyé, ayê, bayê, Uê.” (Ex. 5). A mudança do texto para “Mata cacique” não somente representa os intrusos, mas também a atitude do país em relação aos indígenas, que eram vistos como uma barreira para o progresso. De fato, na época da composição desta peça, o discurso prevalecente sobre os povos indígenas pelos políticos brasileiros e militares era que eles precisavam ser absorvidos pela “civilização” brasileira, mesmo que isso significasse uma destruição total de sua cultura e maneira de viver.³⁴ Preocupado com questões de segurança nacional, o governo aprovou a construção de estradas e assentamentos na Amazônia, bem como os direitos de exploração nas terras indígenas que acabaram por intensificar tais encontros e suas conseqüentes tragédias.

³³ Para um resumo dessa estratégia, veja Rabben, *Brazil's Indians*, especialmente o capítulo 3.

³⁴ Veja um interessante relato do conflito entre os ativistas trabalhando para os índios brasileiros e o governo e os militares em John Hemming, *Die if You Must: Brazilian Indians in the Twentieth Century* (New York: MacMillan, 2003), 323-51. Veja também Rabben, *Brazil's Indians*, chap. 9.

Poco Meno Mosso (29)
Ritmico - Tpo. Giusto (1 = 132)

Handwritten musical score for five parts (S., A., T. Solo, T., B.) and a guitar part. The score is marked with measures 86, 87, 88, and 89. The lyrics are "Ma-ta ca-ci-gue" and "Ma-ta Ma-ta Ma-ta". The guitar part is marked with "f vibrante" and "Ayé".

Exemplo 5: Nobre, *Yanománi*, op. 47, cc. 86-89. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

O clímax do contato acontece na segunda metade do palíndromo onde o coro representa o confronto direto entre os invasores e os indígenas, um pouco antes da morte do cacique. O exemplo 6 mostra uma das passagens mais elaboradas da obra, representando uma colisão entre as duas civilizações onde o coro incorpora aspectos da linha do cacique, interpolando o chamado “uê” entre as chamadas “Mata, mata” cantadas pela gangue brasileira. A combinação da harmonia quartal [05] e [027] com pedal ornamentado sobre a nota sol dentro de uma estrutura polirrítmica fazem com que esta passagem se torne particularmente significativa para o desenvolvimento dramático da obra. A brutalidade do encontro entre o povo “civilizado” e os lanomâmi e a trágica consequência desse conflito salientam a ausência da voz do cacique após a sua morte.

Para fechar o palíndromo, Nobre traz de volta a mesma música ilustrada no exemplo 5. Desta vez ela significa que, embora o cacique esteja morto, a sociedade sobrevive e está pronta para o período de luto. A maneira em que Nobre representa o ritual nessa passagem sugere que, dentro dessa peça, os lanomâmi foram capazes de recuperar o corpo do cacique e expressar uma sensação de perda no moteto “O cacique é morto” que segue o palíndromo.

Exemplo 6: Nobre, Yanománi, op. 47, cc. 153-56. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

Uma pequena explicação do ritual de morte é necessária para a compreensão desta passagem. De acordo com Florença Lindey, em um ritual de morte, o corpo do falecido é embrulhado com folhas e pendurado em um saco a cerca de 400 metros de sua casa e, após duas ou três semanas, é levado de volta em uma procissão para ser cremado.³⁵ Até certo ponto, a representação de Nobre do lamento de luto tem semelhanças com este ritual, onde o violão fornece o ritmo de uma marcha fúnebre com a sexta corda cruzada sobre a quinta (cc. 180-201). O resultado é um som semelhante ao som de uma caixa (snare drum). Mas é aqui que as semelhanças terminam, pois a seção é um moteto simétrico baseado na técnica dodecafônica, uma linguagem musical que não tem nenhuma semelhança com a música praticada pelos indígenas. Em vez disso, esta seção, escrita em contraponto imitativo, marca uma mudança das harmonias diatônicas dos cânones anteriores com a exposição gradual da série dodecafônica usada como o sujeito em um cânone de quatro partes. Com apenas duas formas da série gerada por uma segmentação tricórdial: Po <E, F, F#, B, Bb, A, C#, D, Eb, G, A#, C> e I7 <G, Gb, F, C, C#, E, Bb, A, Ab, E, Eb, B>, Nobre foi capaz de criar uma declaração solene que captura o cromatismo do tricorde inicial como expressão de um lamento. O último tricorde é usado em uma aumento rítmica no final das frases (veja trecho no ex. 7, cc. 194-197). Eventualmente, este último tricorde é tratado como um tropo, tornando-se uma ponte para a segunda metade do moteto, que é construído sobre a série I7. A construção do moteto é tão simples e efetiva: a apresentação gradual da série em imitação, que destaca o conteúdo cromático dos tricordes, caracteriza uma rica história de expressão musical do lamento na música ocidental.

³⁵ Em Lindey, Damioli, and Saffirio, *Crepúsculo do povo*, 21-22.

The image shows two systems of a handwritten musical score. The first system covers measures 191 to 194, and the second system covers measures 195 to 198. The score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and guitar. The lyrics are in Portuguese: "O cacique é morto". The music is in G major and 2/4 time. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. The guitar part includes chord diagrams for F and F#.

Exemplo 7: Nobre, *Yanománi*, op. 47, cc. 191-98. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

Com a expressão do lamento “O cacique é morto” em português e seguindo a tradição musical europeia desde o período Barroco, Nobre sugere que a perda não se restringe à população indígena. Isso também é um fato observado em estudos antropológicos mais recentes. Linda Rabben, por exemplo, tem um argumento convincente para a proteção das comunidades indígenas. Além de observar a Declaração Universal dos Direitos Humanos, Rabben argumenta que a proteção da vida e costumes indígenas pode trazer benefícios econômicos e ambientais que acabam se traduzindo em

um planeta mais sustentável.³⁶ Mas tal visão é relativamente nova. Se o objetivo de Nobre era apresentar à sociedade brasileira uma obra refletindo os potenciais resultados de ações de proteção à comunidade indígena, ele era de fato um pioneiro.

Uma narrativa do ritual da morte não seria completa sem a representação de uma transfiguração após o período de luto. Com o fim do moteto, Nobre traz de volta passagens musicais que caracterizam os Ianomâmi na fase de pré-contato, ilustrado na primeira metade da obra, passando de sons respiratórios para a música e a dança. Como ilustra o exemplo 8, o coro emerge novamente de gestos semelhantes ao início do trabalho, mas adquire a característica de um ritual de dança, com batidas de palmas, que marcam o retorno da voz do cacique no compasso 246. Uma mudança significativa ocorre com a representação de seu retorno: o coro substitui as palavras “Zúma Maihúna” representando a feliz ocasião do retorno do cacique pelas palavras “Mata, mata” como uma declaração final, representando um chamado para a vingança. (Ex. 9). A melodia do tenor, mantendo a sua identidade musical ao expressar a palavra “uê,” acompanha a chamada final para a vingança. O compositor não deixou de instruir o coro a cantar fortíssimo e “violento” para a caracterização musical dessa resolução.

The image shows a musical score for Example 8, titled "Nobre, Yanománi, op. 47, cc. 232-34." The score is in 3/4 time, marked "Vivo" (1=132). It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Guitar (Guit.). The lyrics are in Portuguese and Yanomámi, including "Zu-ma Maihúna" and "Mata, mata". The score includes dynamic markings like "Marcato" and "Bate palmas (Clapping)". The score is numbered 232, 233, and 234. The tempo is marked "Vivo" (1=132). The score is in 3/4 time. The lyrics are: "Vei Vei Vei", "Zu-ma Maihúna", and "Mata, mata". The score includes dynamic markings like "Marcato" and "Bate palmas (Clapping)".

Exemplo 8: Nobre, Yanománi, op. 47, cc. 232-34. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

³⁶ Rabben, *Brazil's Indians*, 175-82.

Exemplo 9: Nobre, *Yanománi*, op. 47, cc. 257-60. Marlos Nobre Edition. Reproduzido com permissão.

A música e a causa social

Na entrevista com Marlos Nobre mencionada acima, Bernardo Scarambone perguntou ao compositor se a música “pode mudar a estrutura social de uma cultura.” A resposta de Nobre foi franca: “Absolutamente não.”³⁷ Depois de elaborar como várias obras escritas com agendas sociais caíram no esquecimento, Nobre explica que ele “sempre pensou que um compositor só pode compor quando ele ou ela tem uma liberdade criativa total. A quantidade de obras que foram perdidas no esquecimento é enorme, principalmente porque essas composições seguiram essa linha social, impostas a priori contra a criação pura.” Ele continua: “Eu sempre agi como compositor seguindo uma liberdade total, mesmo que várias de minhas obras tenham sido inspiradas por problemas sociais.”³⁸ Naturalmente, Nobre manteve secretas as suas verdadeiras intenções, pois ele ainda trabalhava dentro de um militarismo autoritário no Brasil, que durou de 1964 a 1984. Mas a noção de “liberdade total” no ato de composição poder ser interpretada como um mecanismo de defesa contra as duas ideologias musicais dominantes no Brasil da segunda metade do século XX: o nacionalismo de Camargo Guarnieri e a corrente de vanguarda liderada por Hans-Joachim Koellreutter. Por ter estudado com os dois líderes, o Nobre preferiu seguir o caminho do meio, sendo reivindicado pelas duas correntes estéticas, mas optando por não pertencer a nenhuma.

A maior questão referente a *Yanománi*, no entanto, é quem ganha com o indigenismo representado musicalmente. É verdade que os índios brasileiros sempre suspeitaram do uso de sua imagem, em parte por causa dos precedentes históricos de seu contato com a civilização ocidental. O

³⁷ Bernardo Scarambone, “Interview with Marlos Nobre,” *Latin American Music Review* 32, no. 1 (Spring/Summer 2011): 138.

³⁸ Scarambone, “Interview,” 138.

uso da loja Body Shop de imagens dos índios Kayapó como propaganda de produtos de beleza no final da década de 1980 não ajudou. A empresa usou imagem do chefe Pykaty-Re em suas lojas ao redor do mundo para vender produtos supostamente derivados de fontes sustentáveis. Este foi um dos casos em que a imagem do índio brasileiro ajudou a aumentar os lucros de uma empresa, mas o retorno para as comunidades indígenas foi muito pequeno. Aparentemente, o chefe Pykaty-Re não deu o consentimento para o uso de sua imagem e, quando ficou sabendo, ficou enfurecido. Este evento contribuiu para aumentar o ressentimento com pessoas e organizações externas.³⁹

Numa relação mais positiva, o músico superstar, Sting, com seu abraço aos direitos humanos, avançou muito a advocacia para os indígenas através da arte. Ele percorreu a área de Xingu e, ao ver a tremenda devastação das florestas, decidiu fundar a Fundação Rainforest com o objetivo de criar uma demarcação clara das terras indígenas.⁴⁰ Sting fez uma turnê mundial com o icônico chefe Raoni, que falou eloquentemente sobre a necessidade da preservação das florestas e das comunidades indígenas no Brasil. Com esta iniciativa, Sting conseguiu arrecadar milhões de dólares para a Fundação Rainforest, cuja influência ajudou a garantir a demarcação do chamado corredor Kayapó, que se estende do estado de Mato Grosso ao Pará.⁴¹ Tais iniciativas foram recebidas com desconfiança pelos políticos brasileiros pelos militares, que firmaram uma posição contra a interferência internacional nos assuntos domésticos. A população brasileira também não foi imune, não se identificando com os índios reais, ela os considerava como um impedimento ao progresso econômico e geográfico, acatando as ações ou inações do governo. Até mesmo Menezes Bastos, um dos mais proeminentes etnomusicólogos foi ambivalente. Ele interpretou o encontro entre o Raoni e o Sting como um evento social, cultural e politicamente significativo, mas ainda o vê sob uma dicotomia entre o ocidente e o “outro,” onde Sting, o colonizador que tem uma epifania para a justiça social encontra Raoni, o outro, que em uma relação simbiótica aproveita a oportunidade para difundir a condição das populações indígenas brasileiras ao redor do mundo.⁴² Na verdade ninguém negaria que Sting pertence a um mundo cultural completamente diferente. No entanto, ele provou que a música pode realmente ser um veículo para a mudança social e política. Foi preciso, naturalmente, um “mega star” internacional para levantar o dinheiro necessário, bem como a consciência da necessidade de mudanças políticas e culturais no Brasil, mas os resultados são impressionantes.

Como Linda Rabben demonstra, o trabalho de antropólogos, jornalistas, missionários e artistas que defendiam em favor dos índios brasileiros deixou uma marca positiva. Embora a luta pelos direitos humanos possa ser considerado um projeto em andamento, o ativismo teve um impacto duradouro. Para ilustrar o reconhecimento deste ativismo, Rabben cita de um dos líderes

³⁹ Veja, Hemming, *Die If you Must*, 374-75.

⁴⁰ Esta Fundação ainda continua muito ativa, atuando em vários países. Para mais informação, consulte <<http://www.rainforestfoundation.org/what-we-do/>>

⁴¹ Em Hemming, *Die If you Must*, 375.

⁴² Em Rafael José de Menezes Bastos, “Musicality and Environmentalism in the Rediscovery of Eldorado: An Anthropology of the Raoni-Sting Encounter,” *Music and Globalization: Critical Encounters*, ed. Bob W. White (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 83-85.

indígenas mais importantes no final do século XX, David Kopenawa, que levou a mensagem sobre a necessidade de proteção das florestas e dos direitos das populações indígenas para os representantes das Nações Unidas. Ele afirmou:

As pessoas de muito longe daqui ouvem o que dizemos e nos apoiam. Eles realmente nos apoiam. Vocês filmando também estão nos ajudando. Se nós não fossemos apoiados assim, a gente pensaria: “Vamos morrer?” É isso que nos perguntamos: “Vamos desaparecer?” E muitos brancos levam as nossas palavras ao redor do mundo. Muitas pessoas ouviram estas palavras; elas se tornaram bem conhecidas. O governo brasileiro tentou nos esconder, mas eles não podem mais fazer isso; as nossas palavras são conhecidas em toda parte. A ajuda do mundo branco é importante para nós.⁴³

A mensagem de David Kopenawa, que aceita abertamente a ajuda de fora, gerou uma forte pressão internacional que ultimamente ajudou a causa indigenista no Brasil. É claro que a luta dos índios para a proteção de suas terras ainda está em andamento. Quanto à população brasileira, embora celebre o Dia do Índio a 19 de abril de cada ano vestida de trajes estereotipados, ela ainda têm uma visão ambivalente em relação a civilização que antecedeu a chegada de Pedro Álvares Cabral em 1500. Por isso, o aumento da visibilidade internacional se torna fundamental para a proteção aos indígenas brasileiros. Embora Nobre tenha se tornado um compositor polêmico e a sua imagem tenha sido danificada⁴⁴ pelo seu aparente abuso de poder—ele foi o Presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO (1985-1987) e da Academia Brasileira de Música (1985-1991) entre outros cargos— a sua música demonstra a capacidade de transmitir musicalmente aspectos da cultura Ianomâni e seus rituais, expondo a ameaça que eles enfrentavam num momento crítico de sua existência no início década de 80. Dentro deste contexto, mesmo que ele não tenha a visibilidade de um superstar como Sting, a sua obra *Yanomâni* o coloca na vanguarda de uma forma de ativismo que acabou se revelando fundamental na proteção das populações indígenas do Brasil.

SILVIO DOS SANTOS. “Ativismo Musical e Imaginação Indigenista em *Yanomâni*, op. 47 (1980) de Marlos Nobre.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2, no. 2 (2017): 103-122.

⁴³ Rabben, *Brazil's Indians*, 7

⁴⁴ Veja Vasco Mariz, *História da Música no Brasil*, 5 ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), 416.