A MÚSICA SACRA INDÍGENA TERENA - DIFERENTES OLHARES SOBRE O REPERTÓRIO DO CORO LU-TERENA*

DOI 10.18224/frag.v28i4.6832

ISABEL CRISTINA BLUM SCHNEIDER**
FERNANDA ALBERNAZ DO NASCIMENTO GUIMARÃES***

Resumo: esta pesquisa demonstra parte do repertório entoado pelo coro Lu-Terena - um coro de aldeados indígenas Terena que habita a aldeia Aldeinha, Anastácio, Mato Grosso do Sul. O coro entoa hinos e salmos em sua língua nativa pertencente ao grupo sociolinguístico Aruák, inseridos na Missa Luterana da região. O objetivo: elucidar as sonoridades vigentes na música sacra indígena Terena, demonstrando como são feitos os escambos culturais entre os luteranos e os Terena. A metodologia qualitativa demonstra procedimentos embasados na pesquisa in loco e bibliográfica. O resultado indica que foi preciso recorrer a diferentes olhares para abarcar as sonoridades: a estrutura Macro e Micro de Figueiredo; Pucci e as sonoridades indígenas; o sistema teórico Kamayurá de Bastos; a retórica e as ideias musicais de Piedade; e os gêneros do discurso de Bakhtin. Percebeu-se que nem todos os olhares contemplaram as sonoridades, demonstrando a necessidade da continuidade pela busca de olhares complementares.

Palavras-chave: *Aldeia Aldeinha. Música sacra indígena Terena. Missa Luterana.*

Em 2016, visitamos os índios *Terena* da aldeia Aldeinha, que se encontra no município de Anastácio, Mato Grosso do Sul, a fim de pesquisar a música sacra que alguns aldeados entoam na Missa Luterana da congregação pertencente à Igreja Evangélica Luterana do Brasil próxima a aldeia. Esses indígenas fazem parte do coro Lu-Terena: uma

* Recebido em: 21.10.2018. Aprovado em: 27.11.2018.

** Mestre em Música, Cultura e Sociedade pelo PPGMUs EMAC/UFG. Pós-graduada em Educação a Distância pelo SENAC/RS. Graduada em Educação Artística em Música pela FASM/SP. Professora no IFG. E-mail: isabelblum@yahoo.com.br.

*** Doutora em Ciências Sociais - Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Piano e Licenciada em Música pela Universidade Federal de Goiás. Especialista em Música do Século XX. Professora no PPGMus - EMAC/UFG. Membro do ENADE do Ministério da Educação. E-mail: fnalbernaz@gmail.com

mistura dos nomes luterano com *Terena*. Seu repertório vigente consiste em nove hinos e um salmo. Todos sacros, encontrados nos meios e hinários protestantes e católicos. Quase todos cantados em Português e em *Terena*. Apenas um cantado somente em Português.

Apesar do repertório ser ocidentalizado, nossa experiência *in vivo* demonstrou, através das escutas *in loco* que, quando o coro cantava em sua língua nativa, algo soava diferente, mas a análise musical tradicional não contemplava tal dessemelhança. Consequentemente, tivemos que recorrer a musicólogos e etnomusicólogos de nosso tempo, que encontraram a mesma dificuldade a fim de observarmos seus diferentes olhares musicais e outros nem tão musicais, mas que conseguiram explicar as sonoridades de seu objeto de pesquisa.

OLHARES MUSICAIS: PIEDADE, BASTOS, FIGUEIREDO E PUCCI

Piedade (2007, s/p.), por exemplo, expôs como a análise musical teve que se adaptar e se transformar em prol do crescimento das pesquisas em música popular brasileira, desde a década de 80, e chegou à conclusão de que a *retórica* é uma boa ferramenta para se explicar fenômenos musicais em que a análise tradicional não abarca toda a sonoridade. Em outro trabalho, agora com indígenas *Wauja*, Piedade (2011, p. 2) criticou as pesquisas musicológicas ao demonstrar um empobrecimento musical em suas análises e propôs transcrições cuja notação musical é igual à da academia, com pouquíssimas exceções, apenas enfatizando quando a música soava diferente da afinação ocidental, usando a *retórica* e as *ideias musicais* para explicar cada ponto (PIEDADE, 2011, p. 2-15).

Outro musicólogo que se preocupou em explicar a sonoridade para os leitores, e não somente o comportamento indígena, foi Bastos. Ao fazer uma exegese do *sistema teórico Kamayurá*, Rafael Bastos (1978, 1995) demostrou que a música é palpável, para este grupo, diferente da concepção que se tem na cultura ocidental.

O que está em questão é que tanto Bastos, quanto Piedade, pesquisaram sonoridades em músicas exclusivamente indígenas, o que despertou outra pergunta em nossa pesquisa: como explicar a sonoridade de uma música que é sacra, ocidentalizada, *purutuyé* (não indígena) mas está em língua indígena, portanto soa diferente e demonstra um nítido encontro entre culturas tão diferentes: Terena e protestante?

Para explicar a sonoridade da música sacra do coro Lu-Terena recorremos, primeiramente, a análises que estamos acostumados, já que a notação musical das transcrições feitas no período *in loco*, se aproximou totalmente da cultura ocidental. Diferentemente do que Piedade (2011) e Bastos (1999) enfrentaram ao analisar músicas e sonoridades de outras etnias, pudemos recorrer à notação musical tradicional por completo, sem ter que mudar a afinação e sem ter que sugerir uma exegese de um novo sistema teórico indígena. Mas as análises deixariam a desejar se recorrêssemos apenas ao olhar analítico tradicional musical. Portanto, primeiramente analisaremos, a seguir, um dos hinos do repertório do coro, partindo da análise tradicional e, em seguida, precisaremos recorrer a outros olhares a fim de buscarmos análises que venham complementar as sonoridades vigentes.

Figueiredo (2015) propôs, em um curso sobre análises de edições de música sacra, um olhar à luz de teorias ocidentais, de maneira a se ter uma visão primeiramente *Macro* da obra para, depois, partir para uma visão *Micro*. Em seu livro "Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - teorias e práticas editoriais", Figueiredo não nomeia esse tipo

de análise com estes termos *Macro* e *Micro*, mas explica o que e para que serviriam as *grandes estruturas* e as *pequenas estruturas,* propondo o mesmo significado:

> A pequena estrutura diz respeito às relações dentro de uma mesma seção, e a grande estrutura às relações entre as várias seções. A organização fraseológica e a existência de codas ou introduções podem ser exemplos de pequenas estruturas, enquanto a sequência proposta das seções caracteriza uma grande estrutura. A organização tímbrica de uma obra musical, principalmente quando apenas instrumentada, e o plano tonal, ou seja, as relações tonais entre seções, são outros exemplos de grande estrutura (FIGUEIREDO, 2015, p. 17, grifo nosso).

Neste artigo vamos apropriar de Figueiredo este palavreado *Macro* e *Micro*, que utilizou no curso de música sacra, em 2016, na instituição EMAC/UFG, para analisarmos um dos hinos do repertório do coro Lu-Terena. O hino selecionado para o estudo foi "Senhor, meu Deus! ", que, em *Terena*, intitula-se "Unâe Jesus", ou "Unãem Jesus", ou "Unãe Jesus".

Este hino encontra-se em alguns hinários protestantes: no Hinário Luterano, Nº 220, com o título de "Senhor, meu Deus! ". No hinário Harpa Cristã, Nº 526, encontra-se com o título de "Grandioso és tu". Hinário para Culto Cristão, pertencente a Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira (JUERP), Rio de Janeiro, 1995. Neste hinário o hino "Senhor, meu Deus" está no No. 52. Este hinário é o sucessor do Cantor Cristão. No hinário: Hinos do Povo de Deus, hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, de São Leopoldo, Editora Sinodal, 1980, este hino consta no No. 254. No hinário: Salmos e Hinos com Músicas Sacras, compiladas e adaptadas por João G. da Rocha, 5a. edição revista e ampliada, Rio de Janeiro/São Paulo, pertencente a Igreja Evangélica Fluminense/Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1990, o hino "Senhor, meu Deus" está no No. 65. E finalmente, no hinário da Igreja Presbiteriana do Brasil, Hinário Novo Cântico, consta no No. 26, Editora Cultura Cristã, São Paulo cujo editor é o pastor Cláudio Marra. Apesar de encontrado em todos estes hinários, foi do Hinário Luterano que retiraram a letra em Português, para traduzir para o Terena.

A melodia desse hino, conforme afirmam os musicólogos da comissão de Culto e Altar da Igreja Evangélica Luterana do Brasil, é a tradicional melodia sueca "O Store Gud", com letra de Carl Gustaf Boberg (1859-1940) e tradução para o português de Nathanael Emmerich, em 1959, a partir da versão "How Great Thou Art", de Stuart K. Hine (1899-1989). A versão apresentada é uma das únicas traduções para a língua Terena que podemos dar os créditos ao Sr. Antônio Nimbú (1923-2016), conforme informações *in loco*[1]. Segue a seguir (Exemplo 1) um recorte da transcrição que fizemos. Optamos por recortar a parte da transcrição que demonstra as estrofes na língua nativa.

Na visão *Macro*, observa-se o todo da obra. Dividindo em grandes seções, é possível perceber que esta é uma canção estrófica, com refrão, que se repete da mesma maneira, em Português e em Terena. Portanto, são seis vezes repetidas, a mesma melodia, o mesmo ritmo, a mesma estrutura e a mesma harmonia, o que configura a característica do gênero hino sacro, haja vista a presença da letra de cunho eclesiástico. As *ideias musicais* (PIEDADE, 2011), portanto, deste hino, rementem-se a canção estrófica com refrão e sua *retórica* (PIEDADE, 2011) é pautada nos estilos homofônicos encontrados nos hinos inseridos na Missa Luterana desde a época renascentista. A seguir, um recorte da transcrição que fizemos no período in

loco. Optamos por recortar o fim da parte em português, para enfatizarmos a letra que logo a seguir está na língua Terena (Figura 1).
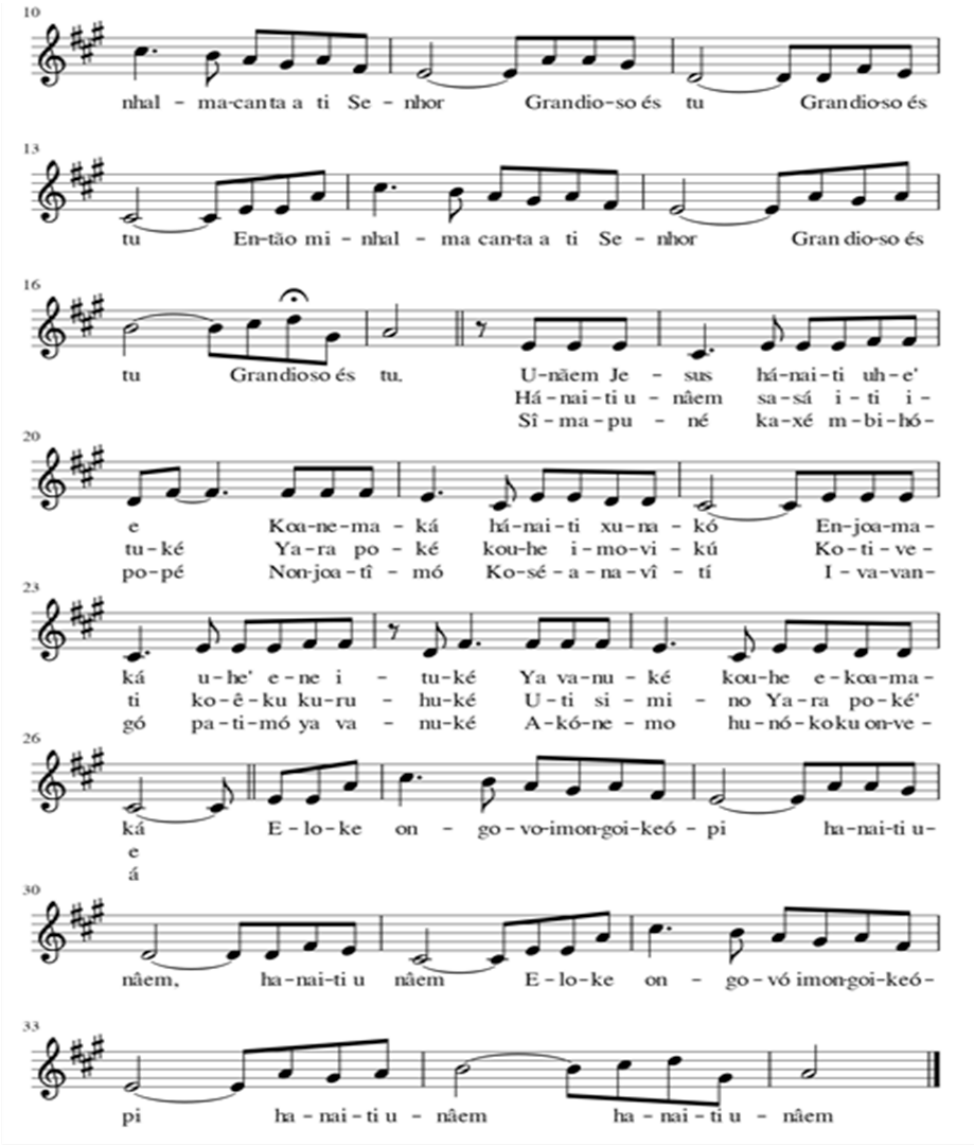
Figura 1: Recorte de "Unãem, Jesus"- "Senhor, meu Deus"
Nota: transcrição da pesquisadora.

Podemos dizer que há apenas duas grandes seções neste hino: a primeira *Macro*estrutura é a estrofe, que vai do primeiro compasso ao oitavo (Figura 2).
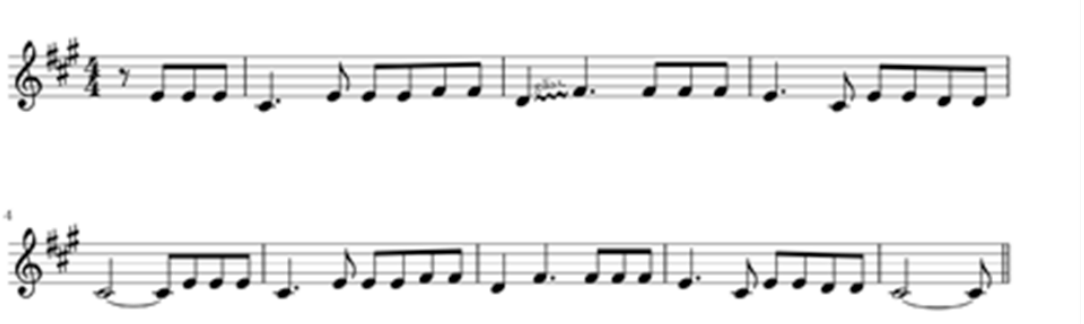
Figura 2: Primeira *Macro*estrutura, configurando uma estrofe
Nota: transcrição da pesquisadora.

E, a segunda *Macro*estrutura é o refrão, que vai do nono ao décimo sétimo compasso, caracterizando o gênero hino sacro (Figura 3).
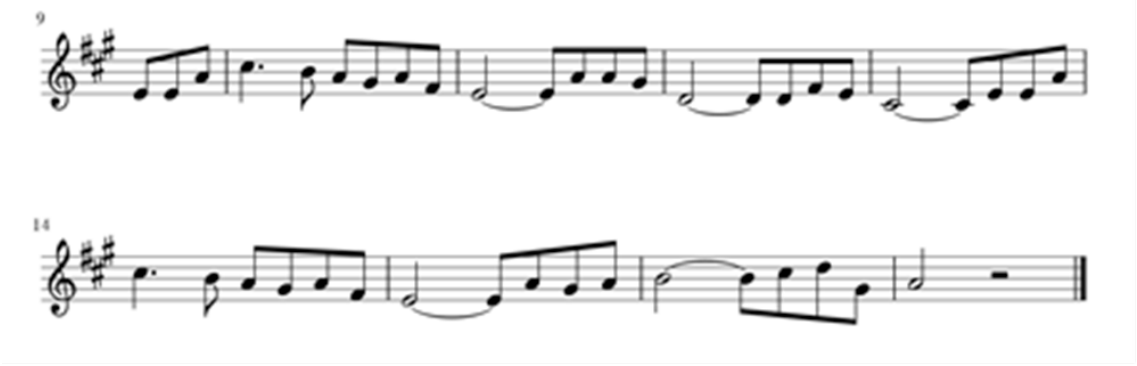
Figura 3: Segunda *Macro*estrutura, configurando o refrão que sempre se repetirá
Nota: transcrição da pesquisadora.

Para Figueiredo, quando se trata de música sacra, o texto é o material de análise, *a priori*, mais importante, devido a funcionalidade do mesmo: "Se na música instrumental do século XVIII a estrutura ou sintaxe é determinada pela lógica da forma e das relações harmônicas, na música sacra e religiosa o dado a priori é o texto litúrgico ou paralitúrgico [...]". Figueiredo acrescenta que esta prioridade deve ser obedecida "pelo compositor que domina seu ofício artesanal e está consciente de sua funcionalidade" (FIGUEIREDO, 2015, p. 17).

Na esteira da funcionalidade do gênero em questão, Schneider (2018, p. 108) conta que para os luteranos, "apesar do hino não ser uma parte da Missa Luterana, ele é tão importante quanto um *Kyrie*, ou um *Sanctus*, etc.; pois é inserido no rito luterano, entre uma parte e outra, com a finalidade de proporcionar o canto congregacional". Esta funcionalidade de todos poderem participar da missa através do canto é herdada desde o tempo da Reforma, com as mudanças que Lutero fez na Missa Latina e a tradução da Missa para o alemão. Acrescenta que participação do coro, "ganhou força na época de Bach, quando o mesmo inseriu o coro para auxiliar nos ritos luteranos" (SCHNEIDER, 2018, p. 108).

Portanto, a análise da letra ganha importância, em se tratando de um estilo que auxilia no desenvolvimento da Missa Luterana, independente se este hino será cantado pela congregação ou pelo coro de aldeados indígenas (coro Lu-Terena).

Partindo para as pequenas estruturas: *Micro*, percebem-se poucas diferenças entre uma seção e outra, no que se refere à prosódia texto-musical. No vigésimo compasso, é possível perceber um pequeno deslocamento de tempo forte para o fraco, se comparado com a outra *Micro*estrutura quase idêntica, referente ao terceiro compasso. Por conta de a língua nativa ter a acentuação do tempo forte na segunda sílaba da palavra *uhe'e,* e a mesma ter apenas duas sílabas e não cinco, como a palavra *maravilhado,* foi preciso deslocá-la em função do encaixe prosódico. Eis os exemplos nas Figuras 4 e 5:
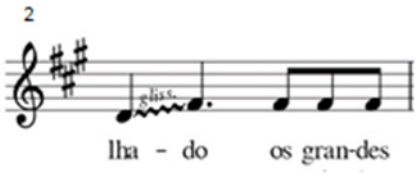
Figura 4: Sem deslocamento no compasso 3
Nota: transcrição da pesquisadora.
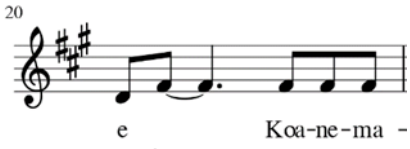
Figura 5: Recorte do deslocamento, compasso 20
Nota: transcrição da pesquisadora.

Entretanto, perguntamos: este pequeno deslocamento que demonstra a *ideia musical* (PIEDADE, 2011) de síncopa é o que define o encontro de duas culturas nesta música? É ele que demonstra e contempla a sonoridade que está por trás de um hino ocidental cantado por indígenas da Aldeinha em língua nativa Terena ao ponto de mudar a sua *retórica*?

Quanto a *sonoridade indígena,* Pucci (2016, p. 7), em seu artigo "Influência da voz indígena na música brasileira", faz um alerta: "Quando falamos [...] das vozes indígenas, pela sua grande multiplicidade, observamos que há nelas diversos elementos que são pouco conhecidos e [...] desprezados ou minimizados, pois desconhecemos também seus universos culturais ".

O que chama a atenção nesta música "Unãen, Jesus" não é o ritmo, a melodia, o fato de ser estrófica, o pequeno deslocamento, etc.; mas, sim, pelo fato de estar em outra língua, na língua Terena. Este feito possui uma sonoridade inigualável ao como ela é cantada em português. A *nasalidade* citada por Mário de Andrade (ANDRADE *apud* PUCCI, 2016, p. 12) que Pucci enfatiza em seu artigo, chama a atenção por sua presença quase que constante e essa *nasalidade* dá-se por conta da língua indígena. A *estridência* anteriormente citada por Seeger (*apud* PUCCI, 2016, p. 20) e, posteriormente, lembrada por Pucci, demonstra o quanto cantar forte é importante para se ter uma boa performance. Ambas: *nasalidade* e *estridência* vocais estão presentes em toda a parte cantada na língua Terena, portanto fazem parte da visão *Macro* da música "Unãem, Jesus". No terceiro compasso, anteriormente exemplificado, há um *glissando* que não existe nem no Hinário Luterano, nem na Harpa Cristã. Quanto aos *glissandos*, Pucci enfatiza e chama a atenção a respeito das performances dos nativos, que requerem o uso de diferentes timbres em diferentes situações (PUCCI, 2016, p. 7).

Voltando para a visão *Micro* (FIGUEIREDO, 2016), observa-se outro ponto em comum nas duas línguas. Comparando o segundo compasso com os compassos 18 para 19, mais uma vez, percebe-se que o ritmo, a melodia, a harmonia, são todos exatamente iguais. O que chama a atenção nesta *Micro*estrutura, é a palavra *Jesus*, em lugar de *Deus*, se comparado uma *Micro*estrutura a outra. Esta palavra *Jesus*, está escrita na segunda *Macro*estrutura do hino, que deveria estar em *Terena* e não na língua Portuguesa. Como explicar esse fenômeno de empréstimos linguísticos com análises puramente musicais? O próprio Piedade (2007, s/p.) chamaria de infértil esse tipo de análise, se a parássemos por aqui, e nos aconselharia a recorrermos a Bakhtin (2003) e o que ele nos ensina sobre os *gêneros do discurso.*

OLHARES NEM TÃO MUSICAIS: BAKHTIN

Apesar de o conselho vir de Piedade (2007), é Clímaco e Souza (2013) que traduzem Bakhtin de forma que os olhares nem tão musicais do autor, se tornem musicais. Bakhtin é da linguística, mas não se preocupa tanto com a forma como a linguagem é escrita ou falada. Ele se preocupa justamente com a influência, na linguagem, que um indivíduo tem sobre o outro. O Outro não é apenas o indivíduo com relação a outro indivíduo, mas os discursos que fazem parte deles (BAKHTIN, 2003). O dialogismo é a interação entre os indivíduos e suas visões de mundo, estabelecendo as relações de sentidos (BAKHTIN, 1997, p. 348-59). Para Souza e Clímaco (2012, p. 5), se o foco de Bakhtin sob a linguagem "sai da gramática para uma trama de relações de sentido [...]":

> a teoria de que a música não é linguagem porque a ela falta uma das articulações que a impede de referenciar objetos (a palavra especificamente), ou porque a música é incapaz de organizar significações e conotações segundo uma sintaxe, perde em substância argumentativa (SOUZA; CLÍMACO, 2012, p. 5).

Partindo desse pressuposto de que a música é linguagem, e aqui abrimos um parêntese para deixar claro que não estamos tentando definir a música, nem tampouco reduzi-la em linguagem, há um nítido diálogo músico-cultural nesta música, a começar pelo fato de serem indígenas Terena, cantando uma música que não faz parte de sua cultura. Bakhtin chamaria este diálogo entre Terena e protestantes luteranos, de dialogismo, pois há, neste diálogo, uma nítida interação entre culturas e visões diferentes de mundo. O próprio Bakhtin recorreria à sua teoria sobre os *gêneros do discurso* para explicar este fenômeno. Mas o que são esses *gêneros do discurso*, para Bakhtin? Os gêneros do discurso são "tipos relativamente estáveis de enunciados" (BAKHTIN, 1997, p. 279):

> A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [...] cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominam os gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Na visão *Macro* do hino "Unãem, Jesus", observamos que há duas línguas distintas, dialogando entre si. É o encontro de duas visões de mundo diferentes. Na visão *Micro*, percebemos, como já dito, que onde estaria a língua Terena em sua plenitude, aparece uma palavra intrusa, que não faz parte da cultura Terena: *Jesus*. Estaria ela desconexa da letra da música? A palavra *Jesus* teria a mesma representatividade em *Terena* e em Português?

Bakhtin (2006, p. 125) responderia da seguinte forma:

> A verdadeira substância da língua não é um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das

> mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.

Poderíamos traduzir Bakhtin para a música e afirmar que a verdadeira substância da música também não é um sistema teórico e abstrato de estruturas e notações musicais, mas, sim, o som, as diferentes sonoridades que perpassam pelas diferentes culturas e que, de alguma forma, se encontram e trocam sonoridades entre si, dialogando umas com as outras e estabelecendo novos sentidos de ver o mundo e de ouvir os sons.

Voltando para nossa análise, as misturas de línguas, bem como, o empréstimo linguístico presente nesta música geram novos *gêneros do discurso*. Esse novo enunciado proposto na tradução da música para o Terena e na mistura da língua materna com o português gera novas formas de pensamento e de ver o Outro, surgindo novos sentidos para a cultura nativa. Mas esses novos sentidos e significados que a etnia experimenta, não distancia os *Terena* de suas identidades indígenas.

A palavra *Jesus*, apesar de ter uma representatividade cristã, demonstra uma sonoridade carregada de *estridência vocal indígena* (PUCCI, 2016) e, portanto, para os *Terena*, a mesma palavra é carregada de outro sentido: o sentido de que posso cantar, sim, uma música que não faz parte da minha cultura, mas me permita carrega-la de *artesanias vocais indígenas* (PUCCI, 2016).

Há a presença de dois mundos diferentes nesta música. O hino não perde a sua funcionalidade na Missa Luterana, nem tampouco a sua *retórica*, mesmo se algumas *ideias musicais* se modificam, bem como, os *Terena* não perdem a sua cultura, apenas a transformam. De alguma maneira eles dialogam entre si e fazem escambos sonoros-culturais. Mas estes escambos parecem não ser explicados por completo pelos *gêneros do discurso* de Bakhtin. Apesar de haver um nítido dialogismo e uma nítida polifonia vocal (BAKHTIN, 2003) no entoar deste hino, há, também, um nítido *processo de hibridação cultural* (BHABHA, 2003; CANCLINI, 2003) que precisa ser melhor trabalhado em outro artigo.

Voltando para as análises que vínhamos fazendo, apesar dos *Terena* deste pequeno grupo do coro terem modificado a sua cultura, pois agora estão inseridos numa cultura cristã, para eles, isso é o ser "índio de verdade", pois esta música está em sua língua nativa. Haja vista, o Sr. Elias Nimbú que já foi Cacique da Aldeinha nos contou que o motivo pelo qual ele entoa este repertório em sua língua nativa é:

> Porque aí é uma demonstração porque a gente tá demonstrando que, por exemplo, nós índio, nós temo que demonstra queee somos índio nato. Que não existe outra cultura que o índio tem. Porque tem muita cultura hoje que são inventado. Não é a própria cultura daquele povo. Mas o Terena, qualquer etnia, ele tá mostrando que essa cultura que ele tem é uma cultura assim, não deeee uma cultura copiado, ela é original memo. Isso aí que qué mostra mesmo. Que nós somos índio de verdade (NIMBÚ, E., 2016)[1].

O ser "índio de verdade", "original", para Sr. Elias Nimbú, é cantar esse tipo de música ocidental, cristã, em sua língua materna.

CONCLUSÕES NADA CONCLUSAS

O que pudemos perceber é que, para analisarmos um estilo de música ocidentalizado, mas que é cantado em língua indígena, não é possível recorrer a apenas um tipo de análise. Consequentemente, a pesquisa chegou a um resultado parcial, demonstrando diferentes olhares a fim de contemplar todos os quesitos sonoros encontrados. O resultado demonstrou olhares como os: de Piedade, a *retórica* e as *ideias musicais* que demonstrou a funcionalidade do repertório em questão; de Bastos e seu *sistema teórico Kamayurá*, que demonstrou análises para além da antropologia, e para além da análise musical tradicional, mas que, infelizmente não abarcou a sonoridade indígena do nosso objeto de pesquisa; de Figueiredo e sua visão *Macro* e *Micro* da obra, que ajudou a estabelecer a estrutura do gênero que estávamos analisando; de Pucci e a *sonoridade indígena*, que nos ajudou a analisar a *nasalidade* e *estridência vocais indígenas* presentes em nosso objeto; de Bakhtin e sua visão sobre os *gêneros do discurso*, que nos explicou como é possível que o dialogismo sonoro entre culturas diferentes, estabeleça novas relações de sentido entre seus indivíduos.

Percebeu-se que ainda existem outros quesitos além dos sonoros que não foram totalmente explicados como o *processo de hibridação cultural* que há por detrás do entoar deste repertório. Há uma nítida troca de culturas entre os luteranos e os Terena e jogo de poderes, mas como ocorrem?

Portanto, em busca de mais "desconfortos" musicológicos, e aqui fazemos uma analogia a Natiez (2005), em prol de explicarmos as sonoridades de outra cultura para as pessoas, de maneira a contemplar todos os quesitos sonoros que nosso ouvido incompleto, ocidental, conseguiria detectar, continuaremos a pesquisar outros musicólogos e, provavelmente antropólogos como Bhabha e Canclini que explicariam esses escambos culturais, com outros olhares, que possam agregar à esta pesquisa.

THE SACRA INDIGENOUS MUSIC TERENA - DIFFERENT LOOKS ON THE REPERTOIRE OF THE CHOIR LU-TERENA

Abstract*: this research demonstrates part of the repertoire sung by the Lu-Terena choir - a choir of indigenous Terena villages that inhabits Aldeinha village, Anastácio, Mato Grosso do Sul. The choir chants hymns and psalms in their native language belonging to the Aruák sociolinguistic group, Lutheran Mass of the region. The objective is to elucidate the prevailing sonorities in the indigenous sacred music of Terena, demonstrating how the cultural exchanges between the Lutherans and the Terena are made. The qualitative methodology demonstrates procedures based on in loco and bibliographic research. The result indicates that it was necessary to resort to different looks to include the current sonorities: the Figueiredo Macro and Micro structure; Pucci and the indigenous sonorities; the theoretical system Kamayurá of Bastos; the rhetoric and the musical ideas of Piedade; and the genres of Bakhtin's speech. It was noticed that not all eyes contemplated the sonorities, demonstrating the necessity of continuity for the search of complementary glances.*

Keywords: *Aldeia Aldeinha. Terena indigenous sacred music. Lutheran Mass.*

Notas

1 Diário de Bordo [jun.-jul. 2016]. Conversas com Sr. Elias Nimbú. Anotações por Isabel Cristina Blum Schneider.

2 Entrevista V. [jun.-jul. 2016]. Entrevista com o ex-Cacique Sr. Elias Nimbú. Entrevistador: Isabel Cristina Blum Schneider. Gravação em Mp4. (60 min).

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: M. Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BASTOS, R. J. M. *A musicológica Kamayurá:* para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu, Brasília: Funai, 1978.

BASTOS, R. J. M. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, p. 9-73, 1995.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX:* teorias e práticas editoriais. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, s/d.

HINÁRIO LUTERANO. Senhor, meu Deus. Comissão de Culto da Igreja Evangélica Luterana do Brasil. Porto Alegre: Concórdia, n. 220.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, n. 11, p. 5-18, 2005.

PIEDADE, A. T. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, UFPR, v. XI, s/p., set. de 2007. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html_>. Acesso em: 21 de out. de 2018.

PIEDADE, A. T. Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. *TRANS - Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review 15.* SIBE – Sociedade de Etnomusicologia, n. 15, p. 1-22. 2011. Disponível em: < https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_17_Piedade.pdf_>. Acesso em: 21 de out. de 2018.

PUCCI, M. Influência da voz indígena na música brasileira. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016. Disponível em: < https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/994/1031 > Acesso em: 21 out. 2018.

SOUZA, A. G. R.; CLIMACO, M. M. Música, gênero e retórica: uma abordagem interdisciplinar de estudos musicológicos. In: CACHADA, Armínio. (Org.). *Pensar a Música*. Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães, 2013. p. 25-48.