

Panorama de uma paisagem sonora mesoamericana: festividade e ritualística entre os períodos pré-hispânico e contemporâneo

Bruno Tomazela Pasquali¹

Resumo

Este artigo busca explorar a paisagem sonora ritualística mesoamericana observada por meio de vestígios materiais e imateriais de distintos momentos históricos. Partindo da manifestação cênica e ritualística conhecida como Rabinal-Achí, originária do período pré-hispânico e ressignificada a partir do século XIX durante a festa patronal de São Paulo Apóstolo, na cidade de Rabinal, na Guatemala, buscamos trazer paralelos com as demais expressões da musicalidade autóctone presentes nas grandes áreas de influência náuatle e maia, perpassando por fontes indígenas primárias, como o *Popol Vuh* e os *Cantares Mexicanos*, e relatos de cronistas que versaram sobre o assunto. Desse modo, procuramos compreender como se deram, se mantiveram e se modificaram algumas das principais relações e interpretações referentes à prática musical em contextos festivos e/ou ritualísticos dos povos ameríndios mesoamericanos.

Palavras-chave: Música Indígena. Cultura Maia. Rabinal-Achí.

Overview of a Mesoamerican soundscape: festivities and rituals between the pre-Hispanic and contemporary times

Abstract

This study aims to investigate the ritualistic soundscape of Mesoamerica by examining material and immaterial vestiges from different historical periods. Drawing on the Rabinal-Achí performance tradition, which originated in the pre-Hispanic era and underwent re-signification during the nineteenth century patronal feast of St. Paul the Apostle in Rabinal, Guatemala, this paper draws parallels with other forms of indigenous musical expression found in areas heavily influenced by the Nahuatl and Maya cultures. The analysis draws on primary indigenous sources such as the *Popol Vuh* and *Cantares Mexicanos*, as well as reports by chroniclers who have written on the subject. We seek to gain a deeper understanding of the main interpretations and relationships surrounding musical practice in the festive and ritualistic contexts of Mesoamerican Amerindian peoples, how they evolved over time, and respective influencing factors.

Keywords: Indigenous Music. Mayan Culture. Rabinal-Achí.

Artigo recebido em: 15 de novembro de 2022

Artigo aprovado em: 18 de junho de 2023

¹ Doutorando e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo - FFLCH. E-mail: bruno.tomazela@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4368-7220>

Introdução

Tudo ainda em suspenso,
ainda silente.
Tudo sereno,
ainda em sossego.
Tudo em silêncio,
vazio também o ventre do céu
(POPOL VUH, 2019, p. 119)

A língua dos cantares, as máscaras de madeira, a harmonia das melodias, os corpos seminus ou adornados com dezenas de atavios e todos os elementos utilizados em conjunto com as mais variadas formas de expressão corporal, sem dúvida causaram – e continuam causando – estranhamento aos olhos dos homens do velho mundo, frente à complexidade das tradições festivas e cerimoniais indígenas que estavam diante de si. As vívidas descrições e imagens das danças dos festivais incluídas nas obras coloniais novo-hispanas, especialmente nos relatos de cronistas como Bernardino de Sahagún, Francisco Ximénez e Diego de Landa, influenciaram a visão acadêmica das antigas tradições mesoamericanas como um todo, reverberando na produção historiográfica, sobretudo a partir de meados do século XIX. A seguir, buscaremos compreender a forma como a paisagem sonora² se configurava no contexto da sociedade indígena mesoamericana, em especial do tronco maia-quicheano³ da Guatemala, bem como os usos e simbolismos carregados na execução de atividades musicais por diversos instrumentos, especificamente os que se encontram presentes no *Rabinal-Achí*, inserido no contexto da festa patronal de São Paulo Apóstolo, realizada na cidade homônima de *Rabinal*, no departamento guatemalteco de Alta Verapaz.⁴

² Conceito formulado por Murray Shafer (1997), "paisagem sonora" (*soundscape*), que se refere à análise e estudo dos sons presentes em um ambiente, sejam eles de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Esse campo de estudo é considerado parte da ecologia acústica.

³ O principal ramo na nação *Quiché*, o reino *Cavec* (*Cawec*, *Cavek* ou *Cavekib*), se estendia desde a costa do Pacífico até os limites do *Petén* dos *Itzá*, e é o mesmo povo a quem se atribui a autoria do *Popol Vuh*, o livro do conselho; a leste, nos atuais departamentos guatemaltecos de San Marcos e *Huehuetenango*, fazia fronteira com os domínios dos indígenas *Mame*; a oeste, alcançava o entorno do lago Atitlán, onde se encontravam os *Pocomame*; ao norte, avizinhava-se com os *Queqchi* e os *Pocomchi*. Composta por 24 grandes casas juntamente com os *Nihaib* e *Ahau Quichés*, cuja linhagem aparece mais bem definida no Título dos Senhores de *Totonicapán*. Cf.: RECINOS, Adrián. *Crônicas indígenas de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Editorial Universitária, 1957.

⁴ Pertencente à área das *Verapazes* (Alta e Baixa *Verapaz*), essa região foi nomeada assim pelos primeiros missionários dominicanos que adentraram nas terras altas em meados do século XVI para pacificar a região das disputas internas ocorridas entre os diversos povos indígenas. Por essa razão, também era conhecida como “terra de guerra” ou *Tecolotlán*. Segundo Adrian Recinos, *Tecolotlán* (*tecolote*= coruja; *tlán*= lugar/cidade) teria sido o nome dado pelos povos falantes da língua *náuatle*, que, por um erro de interpretação, foi grafado como *Teçolotlán* pelos primeiros dominicanos, gerando posteriormente o termo *Tezulutlán*. Cf. RECINOS, Adrián. *Popol Vuh. The Sacred Book of the*

Considerada obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO, o *Rabinal-Achí* é uma manifestação de caráter multifacetado: nela observamos elementos artísticos performáticos, dramáticos, ritualísticos e literários, configurando-se como um exemplo inigualável da cultura popular indígena dos povos maias-*quichés-achís*, habitantes da região das terras altas do Sul da Guatemala.⁵ Seu registro é atribuído ao abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg, que em janeiro de 1856 pôde visualizar e catalogar o que ele chamaria posteriormente de “*ballet*” indígena. Nesse momento, apesar da antiguidade da representação remontar ao período pré-hispânico, o *Rabinal-Achí* passaria para a posteridade sincreticamente vinculado às festividades católicas, embora mantenha sua estrutura essencialmente indígena, tal como a música e a ritualística de sua preparação. Em linhas gerais, a obra narra a guerra travada entre os maias habitantes de *Rabinal*,⁶ os quiché-achí, e os maias descendentes da família *quiché-cavec*, disputando a soberania pela província de *Zamaneb (Itzamaniel)*. De um lado, temos o personagem que nomeia a obra, Rabinal Achí, defendendo sua cidade e seu pai e soberano, Ahau Job Toj (Senhor Cinco-Chuva), da invasão *cavec*, liderada por *Quiché Achí*.⁷ No decorrer da história, o invasor é capturado, julgado e condenado à morte sob a pedra sacrificial localizada na praça da antiga capital rabinalense. Os ramos da família *Quiché* que se apresentam nessa narrativa compartilham vários mitos, que expressam contrastes entre um grupo e outro, manifestando a necessidade que povos vizinhos têm de se mostrar ao mesmo tempo como semelhantes e diferentes são entre si (LÉVI-STRAUSS, 2014.).

A música é um elemento universal em todas as sociedades humanas antigas e atuais. Até o momento, vestígios arqueológicos indicam que nenhuma cultura do passado ou do presente pudesse desconhecer ou rechaçar totalmente as formas de produzir melodias por meio de cantos ou instrumentos musicais (LEVITIN, 2010). Para ampliar essa perspectiva, estudos no campo da

Ancient Quiché Maya. Norman: University of Oklahoma Press, 1950, p.112. Outros autores nomeiam a área como *Tequistitlan*, *Tequicxistlan* ou *Tecostitlan*, cujo significado seria “lugar da concha de caracol”. Cf. REMESAL, 1966; VAN AKKEREN, 2000; ARNAULD, 1993. Cardoza y Aragón (1972) traduz o termo como “linhagem”, aproximando-se dos conceitos de *mecatli*, entre os *mexicas*, e *ayllu*, entre os incas.

⁵ Para ter uma visualização espacial da delimitação geográfica da área, Cf.: SHELLEY, H. A. *Cambridge University Press*, 1982. Disponível em: <https://ancientamerindia.wordpress.com/tag/mesoamerica>. Acesso em 25 Abr. 2023.

⁶ Toda a narrativa se passa em *Rabinal*: nos campos ao redor da cidade, na prisão da fortaleza, no palácio do soberano e na praça comum da cidade.

⁷ Na língua *quiche*, “*Achí*” significa homem. O fato de o personagem antagonista ser nomeado como *Quiché Achí* e não como *Cavec Achí* demonstra como ambos são, de certa forma, aparentados (ao longo da obra se referem mutuamente como irmãos menores), da mesma forma como fazem uma clara alusão à necessidade de independência política.

psicologia evolutiva mostram que os padrões de pensamento e as formas como os seres humanos reagem aos sentidos físicos são resultantes do processo de evolução do cérebro e que “apenas há relativamente pouco tempo em nossa cultura, há cerca de quinhentos anos, veio a se manifestar uma distinção entre aqueles que fazem música e os que a ouvem. Em quase todo o mundo, e ao longo da maior parte da história humana, fazer música é uma atividade tão natural quanto respirar e caminhar, da qual todos participam”.⁸ Essa assertiva, por mais que se direcione ao mundo moderno não-indígena, se mostra pertinente para igualmente poder compreender a realidade mesoamericana pré-hispânica, pois, assim como no mundo ocidental a música gradativamente foi adquirindo uma dinâmica profissionalizante e hierarquizada, sendo que nas culturas presentes no atual México e Guatemala esse movimento também é percebido por meio de elementos de transmissão de ofício claramente definidos.⁹

Em todas as sociedades humanas conhecidas, a música possui importância em maior ou menor grau, nesse sentido, diversos historiadores se apoiam nela para se aprofundar nas relações sociais e culturais, inserindo-a em um mundo dominado pelo político e pelo econômico. Segundo o musicólogo Dale A. Olsen (2007), ao trabalhar com os vestígios intangíveis do passado, em nosso caso a música ameríndia, o pesquisador deve perpassar por quatro processos do conhecimento musicológico: a arqueologia musical, a iconologia, a historiografia e a analogia etnográfica. Esses processos se configuram como a base da arqueomusicologia, definida por Ellen Hickmann (2000) como uma disciplina que busca entender o significado da música e da estrutura musical para culturas antigas, unindo conceitos tanto das arqueologias (arqueobotânica, arqueologia experimental, etnoarqueologia, zooarqueologia, entre outras) quanto das musicologias (etnomusicologia, musicologia sistemática e experimental etc.), bem como as demais áreas do saber que possam contribuir para a pesquisa científica. Em linhas gerais, o método de Olsen (2007) segue a seguinte estrutura: o primeiro processo, a arqueologia musical, consiste em fazer um estudo quantitativo e descritivo, mensurando os vestígios músico-culturais por meio das técnicas científicas da arqueologia tradicional (fotografias, gravações, mapeamentos etc.). O segundo procedimento de análise, a iconologia, fundamenta-se no estudo das representações musicais e seus contextos,

⁸ LEVITIN, D. *A música no seu cérebro*, Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2010, p.12.

⁹ Como podemos perceber na dinâmica da antiga *Mixcoacalli* tenochca – *mixcoa calli* (literalmente casa da serpente de nuvem) aparecem descritas por Sahagún no fôlio 70 do *Codex Mendoza* como locais de ensino e habitação de músicos e dançarinos (BERDAN; ANAWALT, 1997, p. 228) – ou da tradição maia dos “senhores e donos” das obras espetaculares *quichés*, a qual o *Rabinal-Achí* figura sob responsabilidade centenária das famílias *Coloch* e *Xolop*.

descritos por meios visuais nas artes plásticas em suportes bidimensionais ou tridimensionais (murais, pinturas, mosaicos, estruturas arquitetônicas etc.). Já no terceiro campo, na historiografia, o pesquisador deve fazer uso da documentação disponível, comparando diferentes autores de forma sincrônica ou diacrônica de acordo com o recorte estabelecido (crônicas, relações, documentação eclesiástica, entre outras). Por fim, segundo o autor, o processo de analogia etnográfica empregado deve se atentar ao traçar paralelismos entre diversos momentos históricos da mesma cultura ou de povos aparentados, evitando generalizações (SANCHEZ; RODENS, 2012).

“Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*” (SCHAFER, 1997, p. 24). Essa afirmação demonstra a dificuldade do estudioso, que tenta reconstruir uma paisagem sonora histórica por meio de vestígios materiais de projeção visual, fotos, desenhos, mapas, testemunhos literários, inclusive de notações musicais de padrão europeu. Todos esses elementos, por mais que tragam contribuições importantes para estimular a “clariaudiência” do pesquisador, não permitem a reconstrução e mensuração precisa dos sons da época em análise, pois, assim como demonstra Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (2007), para alcançar tal objetivo utópico, deveria ser possível mensurar igualmente os fatores simbólicos, afetivos e as distintas imagens subjetivas construídas pelos atores individuais e coletivos dispostos no espaço físico estudado. Assim, o foco nas produções musical e bibliográfica as utiliza como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas, tanto para aspectos a elas circunscritas quanto ao estabelecimento de uma paisagem sonora mais ampla. Para tal, tomaremos como base as notações de Brasseur de Bourbourg (1862), Cardoza y Aragón (1972), Castillo (1981), Yurchenco (1985), Sacor *et al.* (1990), Howell (2004), além das gravações fonográficas de Yurchenco (1945; 1978) e Navarrete Pellicer (2005). Assim, partindo de um contexto amplo, abrangendo a tradição musical maia e mesoamericana em geral, buscaremos identificar as diversas interpretações referentes ao uso dos sons e seus respectivos instrumentos dentro do *Rabinal-Achí*.

Instrumental cerimonial mesoamericano

A terra se criou com sua palavra, apenas.
Para a terra nascer, disseram apenas: Terra!, e a terra surgiu no mesmo instante.
(POPOL VUH, 2019, p.21)

Antes de adentrarmos especificamente em nosso objeto de estudo, cabe fazermos uma contextualização das práticas identificadas na Mesoamérica¹⁰ como um todo, para que assim possamos traçar um paralelo factível entre tais elementos e a cultura *quiché-achí*, que, por sua vez, apesar de suas particularidades, é indissociável desse contexto.

As culturas mesoamericanas originárias formam um rico mosaico de práticas musicais embasadas, majoritariamente, no exercício da atividade religiosa.¹¹ Como bem demonstra a epígrafe que abre esta seção, os sons, tanto os naturais quanto aqueles produzidos pela atividade humana (ou divina, nesse caso), adquirem uma importância tão relevante quanto aquela da tradição judaico-cristã, em que a manifestação do som divino por meio da palavra vocalizada é o elemento criador mais importante. Além do mais, consideramos que, entre as artes expressivas, a música é um excelente recurso para criar formas a partir de tradições diversas, visto as possibilidades infinitas de apropriação, transformação e reformulação por meio do conjunto instrumental e rítmico conhecido.

Por meio das fontes coloniais do século XVI, como o *Manuscrito de Texcoco*, os *Cantares Mexicanos* e os escritos de Bernardino de Sahagún, sabemos que na área náuatle – sobretudo no vale do México – os textos poéticos eram acompanhados por cantos, recitados ao som de tambores e outros instrumentos de percussão. Os poemas remanescentes mencionam com frequência reuniões acompanhadas por músicas chamadas de *huehuetitlan* (o lugar dos tambores), assim como confrarias, sociedades e irmandades de poetas-guerreiros (*cohuayotl*) de elite,¹² além da própria atividade artística de reis-poetas.¹³ Devido ao intenso intercâmbio cultural ocorrido na região

¹⁰ Seguindo a definição clássica de Paul Kirchhoff (1943), a Mesoamérica se configura a partir de critérios geográficos (englobando partes do México, Guatemala, Belize, Honduras e El Salvador), composição étnica e características culturais semelhantes (a prática da agricultura intensiva, a construção de grandes centros cerimoniais, a presença de sistemas de escrita, calendários complexos e o culto a divindades específicas, por exemplo).

¹¹ Vestígios arqueológicos de instrumentos musicais de cerâmica foram encontrados por toda a Mesoamérica. Na subárea maia, em ao menos 40 sítios de escavações foram encontrados artefatos musicais, dos quais os mais bem preservados remontam ao período clássico tardio (700-900 D.C.) em contextos ritualísticos funerários. Cf.: CHEONG, Kong F.; BLENCH, Roger et. al. *Ancient Maya Musical Encore: Analysis of Ceramic Musical Instruments from Pacbitun, Belize and the Maya Subarea*. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 3. Berlin: Ekho Verlag, 2015. Para ter um exemplo audível, recentemente o *Rombos Studios*, juntamente ao Museu Nacional da Costa Rica, desenvolveu um projeto para capturar os sons dos instrumentos indígenas presentes no acervo do museu. Você pode acessar o material de som em: <https://www.studiorombos.com/downloads>. Acesso em 17 abr. 2023.

¹² Os guerreiros de elite eram divididos em duas patentes militares: os guerreiros águias e jaguares (*cuauhtli ocelotl*). Essa tradição hierárquica é percebida também na área maia, inclusive sendo mencionados no texto-dramático *Rabinal-Achí*.

¹³ Cf.: REZENDE, Marcos Caroli. *Dezoito cantos Nahuatl*. Textos bilíngues comentados. Florianópolis: UFSC, 1995.

mesoamericana e pelas evidências arqueológicas encontradas, podemos supor que a região maia era igualmente tão vibrante e musicalmente ativa quanto à parte *mexica*.¹⁴

O *Popol Vuh*, livro do conselho dos maias-*quiché*, ao narrar a criação do universo por *Gucumatz* (“O-que-Gera”, o “Serpente Emplumada” – conhecido entre os iucatecos como *Kulkulcán* e entre os *mexicas* como *Quetzalcóatl*) e *Tepeu* (“A-que-Concebe”, “Majestade”) – demonstra o anseio dos deuses por adoração. Dizem aos animais recém-criados: “Falem nossos nomes, louvem-nos, pois somos sua mãe, somos seu pai!” (RECINOS; BAPTISTA, 2019, p. 124), no entanto, os chilreios, cacarejos e rugidos que os animais proferiram não os agradaram, levando-os a criar outros seres para louvá-los com vozes e sacrifícios. Apesar dessa passagem, na cosmologia maia os animais possuem papéis importantes nos diversos mitos, tendo inclusive diálogos com seres humanos ou antropomórficos.¹⁵

Na forma de ritmos e sons, a música vem da natureza e, do mesmo modo, segue em direção a ela; cultivar a música é tanto uma evocação de ciclos e sonoridades quanto um pedido de ajuda ou exorcismo na caça, agricultura ou saúde. O mundo cíclico e audível é a mensagem da criação; A música também é uma arte, sem deixar de ser uma forma concreta e intangível de comunicação com a realidade e seus deuses, para continuar através do homem o ritmo sagrado do universo. A música chama os autores da criação com instrumentos feitos de partes de animais ou com materiais vegetais, em estreita comunhão com o mundo natural. Assim, as deidades se relacionam com seres e fenômenos naturais através dos instrumentos e seus sons: vento-caracol, guizo-víbora, chuva-chocalho, soalha-semente, movimento de chocalho. Isso é evidente na identificação musical dos deuses e nas celebrações festivas. (ESTRADA, 2000, p. 64, tradução nossa)

No contexto brasileiro, ao trabalhar com a música de feitiçaria, Mário de Andrade coloca a melodia, em uma perspectiva abrangente, como sendo uma “parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas de alta magia das civilizações espirituais, como da de baixa feitiçaria das civilizações naturais” (ANDRADE, 2015, p. 18). Na visão do autor, os maias provavelmente seriam classificados como parte desse segundo grupo, uma vez que para a cosmologia local, a música teria origem divina e aplicações pautadas na religiosidade. Uma das dificuldades encontradas por Mário é justamente a classificação dos momentos em que as danças de *candomblé* são tidas como práticas de feitiçaria, assim por ele chamadas, ou meras práticas de entretenimento. No caso do *Rabinal-Aché*, são as duas coisas.

¹⁴ Cf.: THOMAS, Susan. Music, Conquest, and Colonialism. In: MOORE, R. D.; CLARK, W. A. *Musics of Latin America*. Nova York: Norton & Company, 2012, p. 24-75.

¹⁵ Assim como em diversas culturas da América. Vide o Manuscrito de Huarochirí, *Leyenda de los soles* etc.).

O *Popol Vuh* apresenta os cantos e as danças de formas distintas e com diferentes funções. Durante a narrativa dos prodigiosos feitos dos irmãos gêmeos *Hunahpú* (Um *Zarabataneiro*) e *Ixbalanqué* (Jaguar-Sol Oculto), a música aparece em um primeiro momento relacionada às artes e ao entretenimento em geral, como podemos ver nas passagens que tratam dos irmãos *Hunbatz* e *Hunchouén*, que cantavam e faziam música com maestria para “aquecer o coração” de sua avó (RECINOS; BAPTISTA, 2019, p. 166). Na sequência, a música passa a ter um caráter ritualístico ao ser empregada como instrumento de invocação dos homens-macacos: “E cantavam, e tocavam flauta, e tocavam tambor, isso depois de pegar as flautas e os tambores deles. Então a Avó sentou-se ao lado deles, que continuaram tocando flauta, e sua música os invocava pelo nome, aquela música cujo nome é Hunahpú-Macaco” (RECINOS; BAPTISTA, 2019, p. 168).

A narrativa mítica prossegue narrando que após serem mortos na fogueira e terem seus ossos moídos e jogados no rio pelos senhores de *Xibalbá*,¹⁶ os gêmeos heróis retornam à vida com uma aparência esfarrapada e são vistos com frequência “executando a dança do Noitibó, a Dança da Doninha, a Dança do Tatu e, ainda, a Dança da Centopeia e da Perna de Pau” (RECINOS; BAPTISTA, 2019, p. 194). Segundo o relato, suas danças eram belas e entretinham os curiosos que iam vê-los, o que levou aos senhores que os haviam matado a chamá-los em suas presenças. Perante os senhores, os gêmeos dançaram e fizeram sacrifícios, ressuscitando em seguida às vítimas, o que maravilhou ainda mais seus espectadores. Curiosos, os senhores pediram que fossem também sacrificados e ressuscitados, no entanto, os gêmeos usariam esse pretexto para se vingarem, matando assim todos os presentes.

Por meio dessas passagens, e de modo geral, podemos dizer que música e dança são gêneros performáticos, pois se manifestam por meio da atuação em diferentes âmbitos sociais. Richard Bauman (1975) define a ação a partir de uma perspectiva comunicacional, como uma mensagem esteticamente marcada, cuja eficácia comunicativa é avaliada por aqueles que a recebem e está ligada à experiência de uma identidade compartilhada. Ou seja, sempre a produção de uma mensagem artística ou estética está relacionada à interpretação e às múltiplas possibilidades que dela emergem.

¹⁶ Para os *Quiché*, *Xibalbá* era a região habitada por inimigos dos homens. Os maias também praticavam uma dança chamada *Xibalbá ocot*, “dança do demônio”.

Os vestígios arqueológicos pertencentes aos grupos formadores da grande região cultural maia são capazes de traduzir conceitos acústicos e sonoros por meio dos instrumentos musicais ou das representações visuais com características musicais encontradas em contextos cerimoniais, tais como procissões, sepultamentos, templos e lugares de peregrinação, algo que Geoffrey Baker (2011) chamaria de “cidade ressonante” (*resounding city*) ao observar as práticas cotidianas coloniais na América Latina. Assim como aponta Sánchez (2007), esses vestígios materiais, conectados com as crônicas escritas ao no início do século XVI, fornecem uma descrição dos ritos cerimoniais ocorridos no período Pós-Clássico Tardio (900-1521 d.C.) e do Colonial inicial, que são igualmente mencionados nos relatos da etnografia moderna como tradições historicamente preservadas e transmitidas pelo legado indígena.¹⁷

Instrumentos musicais como idiofones, membranofones e aerofones de essência divina foram usados para fundar cidades, investir governantes, nomear povoados e pessoas, ataviar-se, cantar poesia, fazer festas e sacrifícios, ir à guerra e honrar os mortos. (GÓMEZ G. 2008, p. 38, tradução nossa).

Ao trabalhar com sons da vida mesoamericana antiga, Adje Both (2012) aponta para o problema etnoarqueológico de se traçarem similaridades e analogias entre as práticas musicais pré-colombianas e as atividades recentes dos grupos ameríndios. No entanto, com os recentes avanços no campo da arqueoacústica e da arqueomusicologia, foi possível revelar importantes aspectos culturais da produção e percepção sonoras, sobretudo a musical, utilizando de forma interdisciplinar a análise das representações iconográficas em conjunto com os estudos da física acústica e os levantamentos etnográficos comparativos associados à experimentação psicoacústica.¹⁸ Nesse sentido, por meio do relato da viagem empreendida pelo casal de arqueólogos Anne e Alfred Maudslay pela regiões guatemaltecas de Baixa e Alta Verapaz, em 1899, podemos observar como a música foi um elemento de destaque entre os aspectos culturais mais marcantes dos povos indígenas da região:

Havia música, mas não apenas pelo tocador de marimba, que inevitavelmente aparece em todas as feiras e festivais, mas por uma orquestra de harpas, violinos, violões e *guitarillas*,

¹⁷ Cf.: SANCHEZ, Julia L. J. *Procession and Performance: Recreating Ritual Soundscapes among the Ancient Maya*. *The World of Music*, vol. 49, n. 2, Music Archaeology, 2007, p. 35-44.

¹⁸ Cf.: BOTH, Arnd Adje. *Mundo Florido: Introducción a la serie*. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 4. Berlin: Ekho Verlag, 2015.

pois os índios de Vera Paz são um povo musical, e eles tocaram músicas indígenas originais, nas quais as danças tradicionais, como “Cervos e Cães”, a “Dança do Macaco”, a “Dança da Morte” ou os “Mouros e Cristãos” foram executadas com seriedade por jovens fanfarrões incansáveis, enquanto dentro da casa, diante do santo, o *son* era solenemente transmitido pelos anciãos. (MAUDSLAY, 1899, p. 24, tradução nossa)

Em suma, na cosmologia mesoamericana, assim como em outras sociedades ameríndias, o conceito metafórico dos sons, assim como sua estreita e indissociável relação com a música dos cantos e das danças rituais, apresenta-se como capaz de evocar e influenciar o mundo espiritual. Esse “mundo florido” descrito por Both (2012), comparado ao da Arcádia da Grécia Antiga, é apresentado como uma imagem comum no imaginário coletivo das diversas culturas que habitavam o continente americano, pois remete a um lugar mitológico e sagrado, repleto de cantos de pássaros, sons agradáveis e danças:

Os astecas relacionaram o Mundo Florido à esfera do deus da chuva [Tláloc], um lugar fértil caracterizado pelo esplendor e abundância naturais [...]. Era habitada por Xochiquetzal, deusa do amor e do prazer e contraparte feminina de Xochipilli, o deus da música, que, acompanhada por pássaros e borboletas, dançava em sua floresta sagrada. Para a antiga civilização maia, o Mundo Florido era uma "esfera sagrada multissensorial de cheiros doces, sons musicais e movimentos de dança graciosos" [...], uma "montanha florida que servia como domicílio para os deuses e ancestrais como uma medida para ascender à esfera paradisíaca do sol [...]". (BOTH, 2015, p. 13, tradução nossa)

A paisagem sonora autóctone das Américas se caracteriza pela pluralidade das culturas nativas, a qual, por meio de intercâmbios e assimilações de ideias e estéticas próprias, foi se consolidando de acordo com os contextos socioculturais de sua história. As pessoas desse mundo constantemente se deslocavam, interagindo umas com as outras em um complexo sistema de crenças interligadas por meio de símbolos, status e atividades do cotidiano.

Conforme aponta Navarrete Pelicer (2005), especificamente para a cultura quiché-achí, a classificação dos instrumentos musicais é dada por meio dos sons que produzem. Nesse sentido, podemos classifica-los em dois grupos distintos: os instrumentos de percussão (denominados no idioma local como *q'ojom*) e os de sopro (*su*).¹⁹ Os instrumentos de cordas, ainda que descritos em

¹⁹ Cf.: NAVARRETE PELLICER, Sergio. *Maya Achí marimba music in Guatemala*. Philadelphia: Temple University Press, 2005, p. 54-56.

algumas fontes pré-hispânicas (como a cerâmica K5233)²⁰ não possuem nenhum nome equivalente na língua *achí*; violinos, baixos e violões são nominados em seus respectivos termos hispânicos.



Imagem 1 – Cerâmica K5233 representando uma cena de dança com um tocador de instrumento de cordas ao centro. Retirado de: DONAHUE, John A. *Applying Experimental Archaeology to Ethnomusicology: Recreating an Ancient Maya Friction Drum through Various Lines of Evidence*. Disponível em: <http://www.mayavase.com/frictiondrum.html>. Acesso em 10 Ago 2021.

Atualmente, sabemos que diferentes sons empregados em determinados contextos e ambientes podem estimular ou enfatizar sentimentos diversos, conduzindo os ouvintes por meio de uma construção envolvendo aspectos sinestésicos. Essa característica se expressa com mais clareza nas músicas militares, cantos religiosos de louvores, cantigas de ninar, assim como em suas aplicações no cinema ou no marketing. Muito dessa característica específica se deve ao ritmo, ao movimento, sendo mais dinamogênico que a melodia em si, provocando efeitos não somente físicos, mas psicológicos que agem sobre os seres biológicos a ele expostos (ANDRADE, 2015b). Ademais, conforme apontado por Carmen Bernand (2014) ao estudar a gênese das músicas populares no século XVI, observamos diretamente a participação proeminente da música como um dos vetores da elaboração dos conceitos identitários de “povo” e “nação”, abarcando seus significados políticos e ideológicos enquanto mecanismo de comunicação vinculado ao surgimento posterior de um ideal nacionalista.

²⁰ O instrumento retratado na referida cerâmica, chamado apenas de “tambor jaguar” é considerado, segundo Arturo Chamorro (1984), Roberto Rivera y R. (1980) e Norman Hammond (1972) como, na verdade, um tambor de fricção. Sua estrutura consiste em um único filamento vertical preso a um tambor posicionado no chão que, ao ser friccionado com uma vareta, produz som.

De fato, o som é utilizado em todos os fenômenos sociais. Por meio do som emitido por tambores, sinos, gonzos, ou mesmo a música ou o canto, é possível delimitar períodos temporais em cerimônias, festas, cortejos etc.²¹ O código construído por meio dos instrumentos musicais se configura como uma forma de comunicação, no entanto, “não são nem a melodia nem o ritmo que agem, mas a qualidade fisiológica inerente a percussão, e independente de qualquer condicionamento cultural” (LE BRETON, 2016, p.178). De forma sucinta, determinado som somente terá a eficácia de despertar sentimentos ou induzir ao transe se a comunidade humana que o ouve ou o produz lhe conferir tais significados. O silêncio age da mesma maneira. Xamãs, monges e demais adeptos da meditação conseguem atingir momentos de transe somente por meio da manipulação da respiração e da concentração.

O efeito físico dos sons é consequência de sua eficácia simbólica, e não acústica. Não é uma sensação funcional, mas um sinal, isto é, uma percepção vinculada a um sentido eminente para o adepto, um som que ele identifica, já que lhe foi ensinado a reconhecê-lo e a agir conseqüentemente. “O condicionamento à música de transe não depende da coerção natural, mas do arbitrário cultural” (LE BRETON, 2016, p.181).

Do ponto de vista biológico, o cerebelo é responsável pela atividade motora, assim como apresenta relações com as emoções e a noção de tempo, nesse sentido, é facilmente perceptível como uma determinada música produz efeitos de transe, da mesma forma que nossos antepassados hominídeos sentiam medo ao ouvir o rugido de um leão próximo. A diferença é que o cérebro humano é capaz de discernir uma melodia de um som que possa representar um perigo, transformando determinadas sonoridades em fonte de prazer e/ou estímulo. Essa conexão entre sons musicais e emoções é dada pela forma como “a música aparentemente imita certas características da linguagem e transmite algumas das mesmas emoções que a comunicação oral, mas de uma forma não referencial e não específica”.²²

Em 1966, o professor Francisco de Assís Monterde García Icazbalceta foi homenageado pela Escola de Teatro do Instituto Nacional de Belas Artes no México, onde se realizou por iniciativa da diretora da Escola, Clementina Otero, uma representação do Rabinal-Achí dirigida e encenada por seus alunos. Sobre tal evento, o poeta guatemalteco Luís Cardoza y Aragón escreveu:

²¹ Sobre a cosmovisão *náutle* e a sua relação com a musicalidade instrumental e vocal, sobretudo aquela relacionada aos instrumentos de barro Cf.: FUNDACIÓN Cultural Armella Spitalier. *Barro y Canto: Una Mirada al Pensamiento Nahuatl*. Cidade do México: FCAS, 2008.

²² LEVITIN, D. *A música no seu cérebro*, Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2010, p. 215.

Eu estava soberanamente entediado. Não notei nenhuma possibilidade dramática "real" para o que presenciei. Porém, suspeito, se o tivesse visto em Rabinal, com seus próprios habitantes, em seu ambiente quase legítimo, teria experimentado outra impressão. Claro, não podemos tonificar, de forma alguma, por mais que tentemos, à mentalidade, à psicologia, à sensibilidade, à idiossincrasia, dos rabinalenses, dos quichés anteriores ao domínio espanhol. Eles viram o Rabinal-Achí com outra atitude espiritual, com outros olhos, com outra imaginação. Eles estavam diante de uma realidade diferente, com sua mitologia veemente e ativa. Diria que compartilhavam uma cerimônia, um rito cuja profundidade emocional, cuja poesia, agora – pelo menos naquela adaptação – me escapa. (CARDOZA Y ARAGÓN, 1972, p.XV, tradução nossa)

Como bem demonstrado por Cardoza y Aragón, esse estranhamento percebido vai muito além do simples deslocamento do local e a apropriação cultural da obra por atores não-indígenas, atingindo da mesma forma a prática de escuta e a sonoridade da própria encenação. Isoladamente do ambiente externo, tudo ganha um novo significado, o qual, conseqüentemente, modifica a visão daqueles que o presenciam. Isso se manifesta claramente no que Shafer (1997) chamou de “música absoluta”. A sala de concertos se distancia do mundo natural para as grandes cidades e se torna a janela para este, oscilando entre cenários em uma imitação consciente da paisagem que deseja retratar. Da mesma forma, aponta Calvino (2009):

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. (CALVINO, 1990, p.87).

Indubitavelmente, a "música profana" em sua essência não foi concebida para ser executada em espaços limitados, tais como as salas de concertos. Pelo contrário, a música indígena é caracterizada pela improvisação e transmissão oral, sujeita a variações, transformações e recomposições, cuja mobilidade interpretativa oscila de acordo com as motivações de cada contexto no qual é executada. Nesse sentido, Carmen Bernand (2014) ressalta a relevância da música como um dos principais elementos na formação da identidade de um povo e de uma nação no século XVI. A autora aponta que a música popular desempenhou um papel crucial na elaboração do conceito identitário, abarcando seus significados políticos e ideológicos. Dessa forma, a música popular se tornou um importante veículo de expressão cultural capaz de representar e transmitir os valores, crenças e tradições de um povo ao longo do tempo. Assim, é crucial compreender a música como um elemento fundamental na construção da identidade cultural de um povo, não apenas como forma de entretenimento, mas como meio de expressão e preservação de uma herança cultural coletiva.



Imagem 2 – Representação do Rabinal-Achí em 2019. Em destaque vemos os guerreiros 12 águia e 12 jaguar à frente dos demais personagens, ao fundo, o grupo musical com o *tun*. Retirado de: ALBERT, Santiago. Xajooj Tun o Baile del Tun: Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achí. *Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 1, Vol. 6, 2019, p. 146-147.

Os tambores de fenda

Dentre os instrumentos musicais genuinamente indígenas mais conhecidos e atualmente utilizados, temos o tambor de fenda, popularmente conhecido como *tinco*, *teponahuaztli*, *tepenahuasqui*, *tunk'ul*, *bit'e*, *tun* ou *teponaztli*.²³ Representados com frequência nos códices pré-hispânicos, os *tunkulo'ob* (plural em maia iucateco) são feitos tradicionalmente utilizando o tronco da árvore *chulúul* (*Apoplanesia paniculata* C.Presl)²⁴, mas também são encontrados nas madeiras do sapotizeiro (*Manilkara achras*), siricote (*Cordia dodecandra*), *granadillo* (*Dalbergia retusa*) e algumas espécies de abacateiro.²⁵ Durante a década de 1960, entretanto, o tambor utilizado para o

²³ Nomenclatura referente aos idiomas mesoamericanos e aos povos que partilham dessa mesma cultura. Tambores similares também são encontrados na região de *Maguindanao* (Filipinas) como o *Kagul*, *Tagutok*, o *Agung*, a *Tamlang* – em *Vanuatu* (melanésia) e em boa parte da Polinésia. Instrumentos com estrutura parecida fazem partes das culturas africanas *Igbo*, *Yaka*, *Mongo*, entre outras.

²⁴ Também conhecida pelos nomes populares *Palo de Arco*, *Arco negro*, *llora sangre*.

²⁵ Cf.: CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAQUETT R., Francisca. *Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán*. In: ZALAQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO,

Rabinal-Achí era feito de madeira de *macacaúba* (*Platymiscium dimorphandrum*), a mesma utilizada para fabricação de outros instrumentos musicais na região, como marimbas e xilofones (Howell, 2007).



Imagem 3 – Sacerdote mexicana tocando o *teponaztli*. Retirado de: Códice Mendoza. Fólio 63r. Disponível em: KUPRIENKO, Sergii; TALAKH, Viktor. *Кодекс Мендоса [Codex Mendoza]*. Kiev: *Видавель Купрієнко*, 2013, p. 269.

Cuidadosamente talhados, tais instrumentos apresentam na parte superior duas incisões longitudinais paralelas e uma transversal que as une, formando assim duas linguetas, enquanto a parte posterior contém uma área de calado interna, retangular ou semicircular, que compõe a câmara de ressonância. A finalização é feita por um revestimento impermeabilizante de uma resina extraída do caule do sapotizeiro, também usada para a fabricação da ponta das baquetas utilizadas para tocar o instrumento.²⁶ Por meio de suas técnicas de manufatura, podemos estabelecer certas continuidades substanciais que demonstram a importância dos elementos estruturais capazes de definir sua tonalidade.

Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 111-148.

²⁶ Cf.: CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; SOTELO S., Laura Elena; ZALAUQUETT R., Francisca. Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: ZALAUQUETT, Francisca; ILIA NÁJERA, Martha; SOTELO, Laura (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 116.

A primeira descrição desses tambores feita por um estrangeiro é atribuída ao frei Diego de Landa, referindo-se aos maias de Iucatã em sua famosa *Relación de las cosas de Yucatán* de 1566. Nessa obra, o franciscano relata que os indígenas possuíam um “atabaque de madeira oca, de som pesado e triste, que tocam com um bastão comprido cuja ponta é revestida com uma seiva leitosa extraída de uma árvore” (LANDA, 1994, p. 117, tradução nossa). Apesar desse breve comentário não mencionar o nome indígena do instrumento, não restam dúvidas quanto ao que está se referindo, pois sua descrição coincide perfeitamente com os distintos tambores remanescentes.

A respeito do uso dos tambores de fenda na área *quiché*, o abade Brasseur de Bourbourg (1925) cita uma anedota mitológica de um *tun* específico relacionando a sua execução à habilidade de mobilizar grandes contingentes populacionais para fins bélicos. No seu relato, esse tambor havia pertencido ao rei *quiché Quikab*, que havia conseguido extrair do coração da montanha que protegia a cidade *cakchiquel* de *Petatayub*, os pedaços do “gênio” (sic) *ri Qux huyú*.²⁷ Por ser um instrumento que guardava tais pedras sagradas, acreditava-se que seu som possuía habilidades místicas:

Dizem, então, que Quikab, o Encantador, carecia de homens para continuar suas conquistas. [...] O terrível instrumento do coração da montanha, o *tun* ou tambor sagrado de madeira oca, que os mexicanos chamavam de *Teponaztli*, ao cujo som dançavam as pedras preciosas ao fundo do vulcão. Ao barulho daquele *tun*, se conseguissem tocá-lo, os povos viriam a se unir desde as regiões mais distantes [...] para marchar, sob suas ordens, para a conquista da América. (BRASSEUR DE BOURBOURG, 1925, p. 213, tradução nossa).

Continuando o relato, Brasseur (1925, p. 2013) narra que após levar a cabo seu projeto expansionista e se tornar senhor absoluto das terras que se estendiam até o oriente (Honduras), *Quikab* teria sepultado o *tun* sagrado na montanha *Kozintum*, onde ninguém mais pôde vê-lo, entretanto, todas as noites se ouvem em *Rabinal* um misterioso som que indica sua presença. Dessa história se originou a dança do Coração do Monte *Gagxanul*,²⁸ hoje desconhecida, e a própria lenda de que aquele que encontrar tal tambor reunirá todos os indígenas sob um único governo e um só território.

Atualmente, temos diversos registros materiais indígenas – sobretudo material iconográfico – que nos oferecem evidências acerca dos diferentes contextos rituais em que tais tambores eram

²⁷ *Ri Qux huyú*, segundo Brasseur, seria o próprio coração da montanha.

²⁸ Também chamada de dança de *Ixtzul* (centopeia) no *Popol Vuh* e no *Memorial de Sololá*, sua realização se relaciona diretamente com a consagração aos espíritos dos vulcões. Segundo as referidas fontes, tal dança era bastante violenta e indescritivelmente barulhenta.

utilizados. Essa finalidade, por sua vez, foi reforçada inúmeras vezes por testemunhos de religiosos do período colonial que denunciavam o caráter “nefasto” das “reuniões dos índios” ao som desses tambores. Em sua interpretação generalizante das práticas de xamanismo, Mircea Eliade (1994) destaca o uso dos tambores como elemento fundamental das cerimônias indígenas. Por meio desses instrumentos, é possível acessar o "Centro do Mundo", que na cultura mesoamericana é representado pela árvore cósmica:²⁹ por meio do transe, o xamã é capaz de transitar entre as esferas superiores e inferiores, estabelecendo comunicação com os seres que habitam esses locais sagrados, os quais são inalcançáveis fora do contexto ritual. O som dos tambores desempenha, portanto, um papel fundamental na realização desses rituais e na construção de uma sonoridade inscrita no esquema religioso das culturas pré-hispânicas mesoamericanas. Em particular, o grande tambor sagrado utilizado na obra *Rabinal-Achí* representa um microcosmo com suas três zonas cósmicas e é utilizado para realizar a ruptura dos níveis e estabelecer a comunicação com os mundos superiores e inferiores.

O som do grande tambor sagrado, em articulação rítmica e melódica com outros instrumentos de percussão e sopro, marca o início e o fim da encenação do *Rabinal-Achí*. Esse som primordial, restaurador de uma sonoridade inscrita no esquema religioso das culturas pré-hispânicas mesoamericanas, foi o primeiro e o último ouvido pelos atores e espectadores participantes na reprodução da peça de 1856 e, talvez, em cada uma das encenações do *Rabinal-Achí* até os dias de hoje (HENRÍQUEZ PUENTES, 2007, p.88, tradução nossa).

Entre os maias peninsulares, a elaboração e o manuseio dos *tunkulo'ob* possuíam diversas características institucionalizadas que variavam de acordo com cada região específica. Enquanto algumas fontes da zona oriental da península indicam que a pessoa que o produzia era recompensada com uma cota que equivalia a quatro quilos de milho e não poderia tocá-lo, a menos que o guardasse para si e o levasse para os eventos em que tocaria, dados provenientes de *Kanxoc*, *Tixhualactún*, *San Francisco Tinum (Iucatã)* e *San Silverio (Quintana Roo)* indicam o oposto, ou seja, o instrumento deveria ser executado apenas por aquele que o confeccionou.³⁰

²⁹ Sobre o simbolismo da árvore cósmica Cf.: LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *El árbol cósmico em la tradición mesoamericana. Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*, vol. 5, 1997. p. 85-98.

³⁰ Cf.: CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; ZALAUETT ROCK, Francisca; BALAM CAAMAL, Giovanni; LE GUEN, Olivier. *La importancia del tunk'ul en el ritual y canto ceremonial del carnaval de Pomuch, Campeche. Un estudio interdisciplinario. Península*, vol.13, n.2, 2018, p. 97-123.

Sua elaboração evidencia conhecimentos musicais que vão além de um nível primário, uma vez que as duas linguetas dos exemplares preservados produzem sons afinados com intervalos musicais de uma segunda maior, terceira maior ou menor, quarta ou quinta. Existem quinze exemplares no Museu Nacional de Antropologia, de aspecto zoomórfico e humano. O *teponaztli* era tocado nas homenagens que os anciãos faziam, cantando e dançando, aos principais guerreiros mortos na guerra ou capturados para sacrifício, como o guerreiro Huitznáhuatl na derrota dos mexicas contra os tarascanos. Marcava o som de muitas canções e danças da comunidade. Dava o nome a uma classe de canções denominada *teponazcuícatl*, "canção ao som de *teponaztli*". Foi usada como pedra de sacrifício de cativos, após uma escaramuça na festa de *panquetzaliztli*, "hasteamento de bandeiras" (GÓMEZ G. 2008, p. 38, tradução nossa).

Carrillo González *et al.* (2014) interpreta o som dos tambores não como uma manifestação, representação ou mesmo metonímia, mas como um agente usado no processo de comunicação "transespecífico" entre humanos e não-humanos. Segundo o autor, a utilização do *tunk'ul* era recorrente em cerimônias de sacrifício com fogo, guerras e rituais agrícolas, sendo executado de modo isolado ou em conjunto com flautas, apitos, carapaças de tartarugas, conchas, trompas ou com cantos. Dentre esses instrumentos utilizados, os tambores de fenda são normalmente mais valorizados que os demais, primeiramente devido à dificuldade de sua manufatura, que demanda técnicas específicas para a preparação da madeira e a afinação correta para produzir determinados sons, também devido à sua durabilidade em comparação a instrumentos de sopro, por exemplo (NAVARRETE PELLICER, 2005, p.55). Francisco Cortés, músico da Vila de *Pichec* (localizada em *Rabinal*), narra a Sergio Navarrete Pellicer (2005) o cuidado que seu povo tem com os tambores, colocando álcool em seus interiores como forma de oferenda para as almas dos antigos músicos que já os tocaram. Devido ao minucioso processo de produção desses instrumentos, alguns tambores são utilizados continuamente por séculos.

Tradicionalmente, os conjuntos musicais possuem um "líder" que orienta os demais membros do grupo. Nos conjuntos indígenas, esse papel é geralmente realizado pelo instrumento melódico e seguido pelos instrumentos rítmicos. José León Coloch, percussionista e diretor do *Rabinal-Achí* entre 1986-2015, e Víctor Tum, primeiro trompetista, mostram-nos que a hierarquia estabelecida se inverte entre os instrumentos da peça. Aqui, a primazia se encontra no *tun*: "O *tun* maior tem primazia sobre os trompetes porque cada *son* é diferenciado por um padrão rítmico diferente tocado no *tun* e porque o *tun* começa e termina cada *son* com uma fórmula musical particular chamada *alto* (parar)" (CARRILLO GONZÁLEZ, *et al.*, p.110, 2014).

As trombetas e os trompetes

Em conjunto com o *tun*, completam o conjunto musical do *Rabinal-Achí* dois trompetes metálicos feitos em latão, com tubos em espiral como os característicos instrumentos projetados na Europa. Segundo Howell (2007), José Coloch afirma que os instrumentos contemporâneos são cópias idênticas daqueles utilizados por seu antecessor, Esteban Xolop, quando era diretor da peça na primeira metade do século XX.³¹ Apesar de ser impossível distinguir com exatidão o som dos instrumentos em diferentes momentos, dadas as limitações tecnológicas das formas como foram registrados, se compararmos a gravação de Yurchenco (1978) realizada em 1945 – quando o próprio Xolop foi um dos trompetistas que tocaram para a pesquisadora – com os registros sonoros posteriores do Rabinal-Achí, notamos, de fato, similaridades harmônicas quase idênticas entre os sons produzidos em ambos os períodos. Diferentemente dos tambores de fenda, a manufatura de trompetes é desconhecida na região de *Rabinal*, tanto em períodos mais recentes quanto antigos, o que dificulta o nosso entendimento acerca das relações culturais com esses instrumentos e sua origem precisa.

Da mesma forma que os tambores, os trompetes cilíndricos estão presentes na tradição maia pré-hispânica. Howell (2007), analisando cerca de 27 objetos arqueológicos provenientes de áreas como *Tikal*, *Bonampak*,³² *Hormiguero*, *Chicanná*, entre outras, identificou 53 representações materiais distintas de tais instrumentos de sopro.³³ Entretanto, apesar de um relativamente vasto acervo iconográfico sobre o assunto, nenhuma das representações catalogadas dá vestígios dos materiais utilizados na confecção dos referidos trompetes ou objetos similares, como as trombetas. O único relato mais detalhado que dispomos sobre o assunto é de autoria do franciscano Diego de Landa, que no século XVI escreveu sobre os maias iucatecos: “Eles possuem trombetas longas e finas de madeira oca, cuja extremidade de cada uma é formada por uma grande cabaça retorcida” (LANDA, 1978, p. 36, tradução nossa). Os dois trompetes que fazem o acompanhamento musical

³¹ Durante o trabalho de campo de Henrietta Yurchenco entre 1944 e 1954, Xolop foi um dos músicos gravados pela pesquisadora, juntamente com Gerunimo Hernandez e Patrocinio Sucub. Em seu domínio o antropólogo encontrou o *Manuscrito Pérez*, uma cópia inédita do *Rabinal-Achí*.

³² Como podemos ver nos murais pré-hispânicos de *Bonampak*, representando um cortejo de músicos seguido por bailarinos de acordo com os níveis de cada membro na hierarquia, Cf.: HOUSTON, Stephen D. *Cantantes y danzantes de Bonampak. Arqueología Mexicana*, n. 55, p. 54-55.

³³ Destacamos aqui as seguintes cerâmicas cilíndricas catalogadas por Justin Kerr: K6317, K6294, K 5534, 4412, 4120, 3092, 3814.

do *Rabinal-Achí* possuem funções distintas: o primeiro, de tom mais agudo, é tocado para indicar acontecimentos específicos, como em gritos de guerras ou para separar os diálogos dos protagonistas *Quiché Achí* e *Rabinal Achí*; já o segundo, de som grave, possui função de apoio rítmico, seguindo o *tun*.

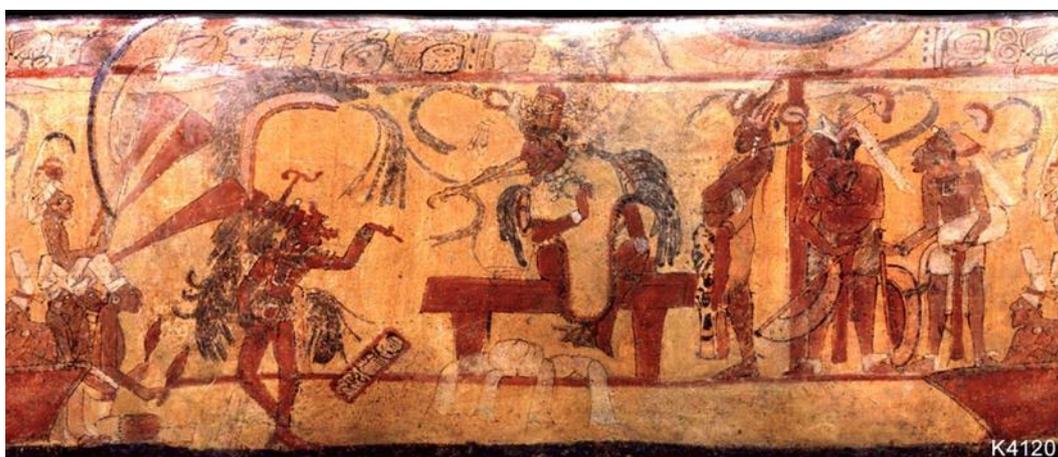


Imagem 4 – Cerâmica maia retratando uma cena de dança ritual acompanhada de instrumentos de sopro e percussão em um palácio. Retirado de: SOBRINO GÓMEZ, Carlos Martín. *Una aproximación a la música maya prehispánica a través de sus vocablos*. Congresso “Voces del pasado, voces del presente”. *Latin American Indian Literatures Association*, 19/05/2008.

O *Rabinal-Achí* e as reminiscências do passado pré-hispânico

Definido por García Escobar (1996) sobretudo como “um drama com profundas implicações em relação ao seu texto literário, seus simbolismos e conotações históricas”, o *Rabinal-Achí* nos apresenta uma obra perpassada por danças pausadas, lentas e esotéricas que se realizam em várias cenas ao longo dos seus quatro atos. De forma genérica, para Mário de Andrade (2015b), a própria natureza mágico-social da “música primitiva” insere tais características sonoras pouco agradáveis, muitas vezes acrescentando uma atmosfera de mistério ou assombro ao contexto em que se executa:

E com efeito, se observarmos os povos primitivos atuais, somos forçados a reconhecer que, na grande maioria deles, a música é a menos organizada entre as artes, e a menos rica de possibilidades estéticas. Não a menos importante nem a menos estimada, mas a menos livre, a menos aproveitada em suas potencialidades técnicas e artísticas. (ANDRADE, 2015b, p. 13).

Em oposição a esse pensamento, David Le Breton aponta que essa suposta “cacofonia” gerada pela música indígena se configura desse modo de acordo com a bagagem cultural do ouvinte: “se o outro não é valorizado, sua linguagem é um ruído” (LE BRETON, 2016, p. 158). Observando a reação à exposição de “músicas étnicas”, sobretudo entre europeus e norte-americanos médios, para Le Breton (2016), assim como a música africana pode ser considerada “limitada de possibilidades estéticas”, a ameríndia muitas vezes é vista da mesma forma por se afastar dos padrões e critérios ocidentais de “belo” e “agradável”. Obviamente, afirmações generalizantes e preconceituosas como estas nos servem de alerta para evitarmos cairmos em anacronismo ao trabalharmos com elementos espacial e temporalmente distantes.

A sonoridade da encenação do *Rabinal-Achí* é feita por meio de um *tun* de grande proporção que segue os padrões daqueles datados do período anterior à colonização. É acompanhado de dois trompetes de metal que seguramente substituíram as trombetas pré-hispânicas de madeira (GARCÍA ESCOBAR, 1996). Também se utilizam três pratos de cobre, carregados pelos atores e tocados ao final de suas falas exclamatórias. Até hoje, toda a dança é realizada exclusivamente ao ar livre, no átrio da Igreja de São Paulo, em *Rabinal*, seguindo à risca as orientações dos respectivos “diretores e donos” da obra.³⁴

O conceito *quiché-achí* de música, produção musical e instrumentos musicais é categorizado segundo a concepção dualista que ordena e explica o mundo natural e o mundo social em que se inserem. Esse princípio, manifestado na hierarquização e na posição social dos personagens e suas características distintas, são elementos que, apesar de opostos, são intrinsecamente complementares (nascente/poente, vida/morte, esquerda/direita, corpo/mente etc.). Lévi-Strauss (1995), ao analisar as estruturas de diversos mitos ameríndios de norte a sul do continente, conclui que o princípio de dualidade, assim como o entendimento do conceito de gêmeos idênticos – que supostamente seria a manifestação da quebra do ordenamento cósmico e social por não apresentar discrepância visível *a priori* – na verdade são categorias complementares e não opostas. Para o autor, a filosofia que une todas as sociedades nativas da América deriva do desequilíbrio e, conseqüentemente, da hierarquia manifestada holisticamente em todos os aspectos universais (natureza, vida, sociedade etc.):

³⁴ Desde a redescoberta da obra pelo abade francês Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg na década de 1850, o *Rabinal Achí* foi realizado fora da cidade de *Rabinal* sob a responsabilidade de seu dono apenas uma vez, na Cidade da Guatemala.

Não vejo na organização dual um fenômeno universal resultante da natureza binária do pensamento humano. Observo apenas que certos povos, ocupando uma área geográfica imensa, embora limitada, optaram por explicar o mundo sobre o modelo de um dualismo em desequilíbrio perpétuo, cujos estados sucessivos estão embutidos um no outro – um dualismo que se expressa coerentemente às vezes na mitologia, às vezes na organização social e às vezes nos dois ao mesmo tempo. (LÉVI-STRAUSS, 1995, p. 239, tradução nossa)

Segundo Brenda Farnell (1999), e se aproximando da interpretação de Ruud van Akkeren e Bert Janssens (2003), de modo geral, o entendimento ocidental de “pessoa” fornece uma concepção da “mente” como o lócus interno e não material da racionalidade, pensamento, linguagem e conhecimento. Em oposição a isso, o corpo é considerado como o local mecânico, sensorial e material da irracionalidade e do sentimento. O corpo é externo à mente e, ao mesmo tempo, seu oposto: uma “coisa” mecânica e material que é um local de sensação e sentimento irracional. As categorias opostas sugeridas pela dicotomia mente/corpo servem para gerar uma série de oposições estruturais, incluindo, mas não se limitando, à dominante/submisso, masculino/feminino e cultura/natureza.³⁵ Alinhando o movimento do corpo aos “meios musicais de comunicação” – feito por meio de instrumentos autóctones ou não – essa relação possui um papel fundamental para a compreensão de muitas representações indígenas.³⁶

Essa interpretação poderia se encaixar no pensamento maia tanto pré quanto pós-colonial e os exemplos seriam inúmeros. Na base da cosmogonia maia, o *Popol Vuh* narra a criação do mundo físico em pares: céus e terras, colinas e montanhas, quatro raças de seres humanos etc. Nas cerâmicas, templos, murais e diversas esculturas indígenas, o conceito de dualidade pode facilmente ser percebido.³⁷ Segundo Navarrete Pellicer (2005, p. 52-53), após a evangelização, nas representações natalinas, os três reis magos que visitam Jesus na manjedoura se tornam dois; do mesmo modo, as festas patronais são celebradas normalmente com dois santos: São Pedro e São Paulo (tido como seu gêmeo menor), São José e a Virgem do Rosário etc. Curiosamente, a própria

³⁵ Cf.: FARNELL, 1999.

³⁶ Franz Uri Boas em seu *Handbook of American Indian Languages* (1911) já considerava o papel dos sons musicais para a transmissão de códigos de linguagem.

³⁷ Destacamos aqui alguns objetos que apresentam tal característica: a cerâmica K3562 de *Remojadas*, representando uma face duplicada com dois narizes, duas bocas e três olhos; a icônica serpente de duas cabeças asteca, feita de mosaicos de turquesa; a árvore cósmica representada tanto na área maia quanto na área *mexica*, presente nos códices Fejérváry Mayer e Madrid, cujo conceito que serve para compreender a estrutura piramidal dos templos e palácios pré-hispânicos; entre outros. Vale ressaltar que, ao falar de dualidade, não necessariamente nos referimos a simetria, embora ambos estivessem de certo modo interligados. Cf.: MCEWAN, Colin. *Ancient Mexico in the British Museum*. Londres: BMP, 1994, p. 17.

configuração da atual cidade de *Rabinal* também segue esse esquema dual. Dividida originalmente entre as partes alta, ao leste, e a baixa, ao oeste, atualmente essas regiões estão subdivididas em quatro bairros, tendo a Igreja de São Paulo como o centro.

Lévi-Strauss, ao analisar as narrativas míticas pertencentes a povos nativos das Américas, aponta para algumas similaridades encontradas nas suas formas de transmissão. Segundo o autor, há um movimento de intersecção entre a linguagem do canto vocal (fortemente aproximado do mito por ser a manifestação mais primitiva da música), a do canto acompanhado por instrumentos (considerado um estágio intermediário entre mito e rito) e a música instrumental pura (nesse sentido colocada definitivamente fora da linguagem e com características abstratas, transcendentais):

Vimos que o mito, para o qual a linguagem articulada serve de suporte, sempre conserva com ela uma convivência de que apenas a música, definida como sistema de sons, consegue se livrar totalmente. Isso vale sobretudo para a música instrumental, pois o canto vocal, que foi certamente a forma primeira da música, é nesse aspecto comparável ao mito, já que para ele também a linguagem articulada serve de suporte, embora a função significante se encontre num caso deslocada acima do nível propriamente linguístico e, no outro, abaixo dele. (LÉVI-STRAUSS, 2014, p. 646).

Esse movimento progressivo do mito poderia ser percebido de forma similar, para além do seu suporte linguístico, em sua estrutura mais básica, ou seja, a mitologia se manifestaria inicialmente de forma explícita, com um caráter literário, podendo ser incorporada de características não linguísticas, e, por fim, se apresentaria em sua condição ritualística em estado puro. Nesse sentido, poderíamos colocar o *Popol Vuh* – por ser uma narrativa transmitida de forma oral e escrita – nesse primeiro estágio mítico proposto por Lévi-Strauss, enquanto o *Rabinal-Achí* apresentaria similaridades que oscilam entre a literatura histórica e o ritual mítico, sendo acompanhado por música instrumental e representações ora implícitas, ora explícitas da cosmologia e das tradições nativas.

Na época da colonização ibérica, na religião católica da Europa ocidental havia uma clara distinção entre atividades sacras e profanas. O maniqueísmo desse pensamento separava e classificava tudo o que não era considerado sagrado como profano e, conseqüentemente, esses elementos oscilavam entre diversos níveis de tolerância. Na América, representantes da Igreja Católica e do governo régio foram os agentes do movimento de desarticulação cultural indígena que se iniciou com um complexo e prolongado processo de expansão da fé cristã por meio da extirpação dos costumes pagãos. Diante desse fenômeno e pelas características de organização social dos

maias de Iucatã e da Guatemala, os habitantes das antigas cidades pré-colombianas conseguiram se adaptar reestruturando sua religiosidade e ritualidade sem perderem os laços com seu passado ancestral, sustentando assim a gestação de uma nova faceta da resistência étnica, na qual podem ser concebidas como "agências" conscientes dentro do processo de aculturação (CARRILLO GONZÁLEZ, 2012).

Como apontado, o “teatro profano” realizado pelos nativos não era geralmente visto com simpatia pelos evangelizadores que escreveram a esse respeito. No século XIX, Crescencio Carrillo y Ancona, bispo de Iucatã, embasando-se nos escritos coloniais do frei Diego de Landa, escreveu: “Os antigos iucatecos conheciam e praticavam o uso e a recriação de representações cênicas, pois possuíam peças literárias e artísticas desse gênero. O próprio tema da invasão e conquista espanhola serve como prova” (DE LA GARZA, 1980, p. 292, tradução nossa), referindo-se ao contexto da Guerra das Castas, iniciada em 1847. Tal levante foi um movimento liderado pelos indígenas maias contra a manutenção dos antigos privilégios coloniais da população *criolla* e peninsular do México, Guatemala e Belize (na época Honduras Britânica). Embora as questões econômicas e políticas tenham sido motivos importantes para o início da rebelião, as questões culturais e religiosas foram até mais significativas na continuidade desse conflito, que durou 54 anos. Nesse contexto, Crescencio Carrillo y Ancona observou o processo de colonização como algo benéfico para os indígenas, pois a perseguição e extirpação da maioria das danças e representações cênicas nativas, vistas como "idólatras e obscenas" pelos governos eclesiásticos e políticos, contribuíram para estimular os "bons costumes" entre os convertidos, transformando-os, em um primeiro momento, em servos leais e submissos à Coroa e, posteriormente, em cidadãos civilizados. Como podemos observar, a relação contínua e conflituosa entre os religiosos colonizadores, seus descendentes e os indígenas nativos é complexa e multifacetada, e não pode ser compreendida apenas como uma questão estritamente de incompreensão linguística ou cultural. É importante levar em conta os conflitos de poder, as questões políticas, econômicas e as diferenças culturais e religiosas que existiam entre os povos nativos da Mesoamérica e as estruturas sociais posteriores que foram sobrepostas a esse universo indígena.

Na *Rabinal* moderna, conforme Navarrete Pellicer (2005) nos aponta, os habitantes da etnia *achí* notadamente classificam os gêneros musicais em dois tipos distintos (seguindo o princípio dualista apontado): o *son* e a *pieza*. Segundo o autor, essa separação se dá pela configuração social

estabelecida pelo próprio processo de colonização e consequente ladnização da população da Guatemala em períodos posteriores. Em linhas gerais, o *son* se encontra diretamente relacionado à tradição indígena maia, considerada pelos próprios rabinalenses a verdadeira música da “raça indígena” e uma herança dos seus ancestrais *rajawales* (Mckerrell; Way, 2018). Devido a isso, não possui uma forma totalmente estática de execução, o que gera uma combinação única em cada performance. Essas músicas, no entanto, são tocadas em ocasiões específicas, como no caso do *Rabinal-Achí*³⁸ e outras danças-dramas, rituais religiosos e atividades das confrarias. Outra característica importante é que não há acompanhamento com canto, sendo somente instrumental. Em oposição, as *piezas* se enquadram nas “músicas estrangeiras”, ou seja, todos os demais gêneros, incluindo a música popular, valsas, boleros, *foxtrots*, polcas, além de tipos mais regionais, como merengues, *cumbias*, *pasillos*, *guarachas* etc.

Howell (2007), ao comparar distintas músicas indígenas, conclui que o *son* do *Rabinal-Achí* é construído tendo como base características religiosas, sobretudo a numerologia sagrada maia, com o número 13. Ao que se sabe, tal número forma a estrutura básica do calendário lunar de 260 dias, o *Tzolkin*, o qual consiste em grupos de 20 dias que se repetem 13 vezes. Aqui, embora os padrões rítmicos se repitam regularmente, não apresentam um sistema métrico unificado em pares, mas sim um sistema que constantemente se alterna ao longo da música. Embora aparentemente sutil, se compararmos a música do *Rabinal-Achí* a outras estruturas indígenas que sofreram influência não-americana, como no caso das canções folclóricas *tsutuil*, que misturam letras em espanhol e maia, percebemos uma maior aproximação com a organização métrica mencionada (Mckerrell; Way, 2018). Assim como no *Rabinal-Achí*, o *Popol Vuh* segue um mesmo padrão rítmico específico que se distancia da métrica regular e unificadora, como comumente encontramos nas tradições poéticas ocidentais. Tal característica se mostra evidente na primeira tradução do *Popol Vuh* para o inglês, feita por Munro S. Edmonson (1971), que incorporou à poética da obra o uso do dístico como recurso estilístico, apresentando versos curtos e médios que se mesclam com uma forte tradição oral manifestada pela presença de onomatopeias, diálogos ágeis, ironias, alternância entre tempos

³⁸ Apesar de aparentemente fixo, podemos perceber consideráveis modificações em relação aos sons do *Rabinal Achí* se compararmos as notações musicais feitas ao longo dos anos por Brasseur de Bourbourg (1862), Castillo (1981), Yurchenco (1985), Sacor *et al.* (1990), Howell (2004).

verbais, redundâncias, paralelismos e estrangeirismos importados do idioma *náuatle*.³⁹ Na definição de Alain Breton (1999, p.58), essa “poesia do significado e do verbo” pode ser observada no diagrama a seguir, que mostra a combinação de estruturas simples (paralelismo imediato) articuladas de forma concatenada conforme as frases adquirem maior tamanho e complexidade (paralelismo “em cascata”):

Paralelismo imediato:

Verso A	<i>Ex.:</i> ma at on r-al sutz' <i>¿quizá no eres sino un hijo de [las] nubes'?</i>	
Verso B	ma at on r-al mayul <i>¿quizá, no eres sino un hijo de [la] bruma'?</i>	(l. 76-78)

Paralelismo “em cascata”

..... A	<i>Ex.:</i> a la ta k'u k'o wi ri chi u- qajibej <i>¿Dónde estará entonces la caída,</i>	
(...) B	a la ta k'u k'o wi ri x chi r- elebej <i>donde estará entonces la salida</i>	
..... C	wa tz'ij <i>de esas palabras,</i>	
(...) D	wa cholanik <i>de esos discursos</i>	
..... E	mi x-oj-tzijon uk' La ch-u-wach kaj <i>que hemos intercambiado con Vos a la faz del cielo</i>	
(...) F	ch-u-wach ulew <i>a la faz de la tierra</i>	(l. 201-
[etc.]		205)

Fonte: Adaptação de BRETON, Alain; MARTÍNEZ, Jorge Mario (trad.). *Rabinal Achi: Un drama dinástico maya del siglo XV. México-Guatemala: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos*, 1999 (p. 58;157-158).

A distinção entre a música produzida e consumida por diferentes grupos culturais era uma preocupação central para os maias *achís*, que habitaram a região guatemalteca entre o século XVI e final do XX. Nesse sentido, é importante destacar que a conceituação de música não pode ser compreendida como um simples reflexo das relações sociais. De fato, a música é uma forma

³⁹ Sobre a versão em português da adaptação de Edmonson Cf.: BROTHERTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2011. Sobre as peculiaridades estilísticas do texto e seus paralelismos Cf.: BAPTISTA, Josely Vianna. Jogo de espelhos de obsidiana. In: RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 7-29.

complexa de expressão cultural, que se desenvolve a partir de uma série de fatores inter-relacionados. Além das dimensões sociais, ela envolve questões simbólicas, estéticas e espirituais, que refletem os valores e as crenças de um determinado grupo. É importante destacar que os valores morais incutidos dentro de um sistema cultural são estruturas profundas que não interagem de forma mecânica com os processos sociais. Esses valores são transmitidos de geração em geração e moldam a maneira como as pessoas se relacionam entre si e com o mundo ao seu redor. Assim, a música e a retórica poética são algumas das principais formas por meio das quais esses valores são expressos e transmitidos, podendo servir como meios para fortalecer a identidade cultural, reforçar tradições e crenças e promover a coesão social. No entanto, a música também pode ser utilizada para subverter os valores estabelecidos, desafiar as normas e questionar as estruturas sociais. Dessa forma, ela desempenha um papel fundamental no processo de transformação cultural, contribuindo para a criação de novas formas de expressão e novas maneiras de se relacionar com o mundo.

Em resumo, a música e as demais manifestações compreendidas como “artísticas” discutidas até aqui são formas complexas da expressão cultural que desempenham um papel fundamental na construção da identidade e da coesão social. Embora seja importante reconhecer as diferenças entre as músicas produzidas por diferentes grupos culturais, é fundamental compreender que a música não é um mero reflexo das relações sociais, mas sim um meio para que valores culturais sejam expressos e transmitidos.

Considerações finais

Como colocado por J. Eric S. Thompson (1997), tendo em vista que a cultura maia nunca foi estática, as tradições originalmente nativas são hoje, sem dúvida, uma partícula de ações que remetem ao passado distante desses povos, mas ainda mantêm certas causalidades e princípios básicos em sua estrutura geral. É factível supor que as obras de cunho espetacular tenham sido ressignificadas ao longo do tempo por meio da repetição e imitação de movimentos corporais que constituem condutas reais dos antigos maias. Esse processo de modificação pode ser percebido, segundo Luis Cardoza y Aragón (1972), pela própria natureza do ofício dos “diretores e donos” da Xajooj Tun, que desde o século XIII têm transmitido para seus descendentes os elementos tradicionais da dança-drama-ritual, perpetuada sob o nome de *Rabinal-Achí*. Semelhantemente aos

nahuas, do Vale do México, que possuíam uma estrutura institucionalizada de transmissão dos saberes referentes aos bailes e cantos, os maias (tanto os iucatecos peninsulares quanto os *quichés* das terras altas) davam igual importância às normas e hierarquias referentes às práticas espetaculares.

Apesar de suas inevitáveis modificações ao longo do tempo e de sua “turistização” contemporânea, tanto o *Rabinal-Achí* quanto as demais danças teatrais das terras altas da Guatemala nos dão indícios que permitem pensar uma noção de identidade coletiva bastante forte por parte dos indígenas em relação ao seu lugar de origem. Partindo desse pressuposto, acreditamos que a obra seja capaz de não somente transmitir, mas também moldar as ideias relativas ao lugar em que o povo *achí* ocupa no mundo físico e cosmológico, tendo em vista que o próprio lugar de encenação não apresenta uma separação física entre personagens e espectadores e seu conteúdo abre margem para diferentes interpretações pessoais baseadas nas crenças originalmente cristãs e/ou pré-hispânicas. A forma como a obra vem sendo encenada desde 1856, em frente à igreja e ao local de comércio da cidade, em comparação ao período pré-hispânico, provavelmente na praça central, próxima à pedra de sacrifícios, mostra uma sociedade maia dinâmica e multifacetada, composta por diversas sonoridades que acontecem simultaneamente. Portanto, a adaptação das tradições originais para os tempos modernos não significa uma perda da identidade cultural, mas sim uma transposição que mantém as estruturas profundas da cultura maia. A obra *Rabinal-Achí* e as demais danças teatrais das terras altas da Guatemala são exemplos claros desse movimento cultural e da manutenção da identidade coletiva e da visão de mundo dos povos maias.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.
- BAKER, Geoffrey. The resounding city. In: BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (eds.). *Music and urban society in colonial Latin America*. Nova York: Cambridge University Press, 2011, p.1-20.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Waveland: Waveland Press Inc, 1975.
- BERNAND, Carmen Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica*, No. 54, set-dez, 2014, pp. 21-48.
- BOTH, Arnd Adje. La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia. *Arqueología Mexicana*, No. 94, 2008, pp. 28-37.

- BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne. Un viaje a los estados de San Salvador y Guatemala. *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, n. 3, 1925, Tomo 1, p.203-213.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles-Étienne. *Grammaire de la langue quiché, espagnole-française* [...]. Paris: Arthus Bertrand, 1862.
- BRETON, Alain; MARTÍNEZ, Jorge Mario (trad.). *Rabinal Achi: Um drama dinástico maya del siglo XV*. México-Guatemala: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Rabinal-Achí*. El varón de Rabinal. Ballet-drama de los índios Quichés de Guatemala [com la música indígena]. Cidade do México: Porrúa, 1972.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan. Tunk'ul: Análisis de un instrumento musical maya em contextos rituales durante la Colonia. In: STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 1. Berlin: Ekho Verlag, 2012, p. 127-136.
- CARRILLO GONZÁLEZ, Juan; ZALAUQUETT, Francisca; SOTELO, Laura. Los sonidos del tunkul. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán. In: *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*. ZALAUQUETT, Francisca; SOTELO, Laura (coords.). Cidade do México: cem-iifl-unam, 2014, p. 111-149.
- CASTILLO, Jesús. *La música maya-quiché (región Guatemalteca): recuento de la primera investigación etnofonística efectuada en territorio guatemalteco, labor recompensada por el estado y laureada con las palmas académicas de Francia*. Cidade da Guatemala: Cifuentes, 1941.
- DE LA GARZA, Mercedes et. Al. *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana Lidia M. *La Sonoridad de La Cultura: Cholula: Una Experiencia Sonora de La Ciudad*. México, D.F.: Porrúa, 2007.
- EDMONSON, Munro S. *The Book of the Counsel: The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. Nova Orleans: Middle American Research Institute, 1971.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ESTRADA, Julio. Identidad y mitología en la música prehispánica. *Arqueología Mexicana*, No. 43, 2000, p. 64-69.
- FARNELL, Brenda Margaret. Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, vol. 28: 1999, p. 341-373.
- GARCIA ESCOBAR, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*. Cidade da Guatemala: Litografías Modernas, 1996.
- GÓMEZ G., Luis Antonio. Los instrumentos musicales prehispánicos. *Arqueología Mexicana* No. 94, 2008, p. 38-46.
- HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. Teatro maya: Rabinal Achí o danza del tun. *Revista Chilena de Literatura*, No. 70, Abril, 2007, p. 79-108.
- HICKMANN, Ellen. Music Archaeology an Introduction. In: HICKMANN, Ellen; EICHMANN, Ricardo. *Studies in Music Archaeology I*. Rahden: VML, 2000, p.1-4.
- JANSSENS, Bert; VAN AKKEREN, Ruud. *Xajooj Keej: El Baile Del Venado de Rabinal*. Rabinal, Baja Verapaz: Museo Comunitario Rabinal Achi, 2003.
- KIRCHHOFF, Paul. Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Acta Americana*, 1943, p. 92-107.
- LANDA, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Cidade do México: Porrúa, 1994.

- LANDA, Diego de. *Yucatan Before and After the Conquest*. Nova York: Dover, 1978.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. São Paulo: Vozes, 2016.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu*. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *The story of Lynx*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- LEVITIN, D. *A música no seu cérebro*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2010.
- MAUDSLAY, Anne Cary; MAUDSLAY, Alfred Percival. *A glimpse at Guatemala, and some notes on the ancient monuments of Central America*. Londres: Taylor and Francis, 1899.
- MURRAY SCHAFER, Raymond. *A afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.
- OLSEN, Dale A. The Complementarity and Interdisciplinarity of Archaeomusicology: An Introduction to the Field and this Volume. In: *The World of Music* Vol. 49, No. 2, Music Archaeology: Mesoamerica, 2007, p. 11-15.
- PASQUALI, Bruno Tomazela. *Rabinal-Achí: versões e representações de uma tradição maia*. 2021. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- RABINAL Achí A. Son del Quiche Achí. B. Son del Rabinal Achí. Intérprete: Patrocinio Sucub - trompete; Esteban Xolop - trompete; Gerunimo Hernandez - tun. In: YURCHENCO, Henrietta. *Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achí and Baile de la Canastas*. México: Ethnic Folkways Records, 1978. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (5,40 min).
- RECINOS, Adrián; BAPTISTA, Josely Vianna (trad.). *Popol Vuh: O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*. São Paulo: Ubu Editora, 2019
- ROCHA, Carmen Castillo. *El teatro regional en tierras mayas*. (TESE, doutorado em filosofia). Universität Hamburg, 2007.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Gonzalo; RODENS DE POZUELOS, Vanessa. Las voces de los instrumentos sonoros silenciados: breves observaciones respecto a las posibilidades científicas de la arqueomusicología en Mesoamérica. In: *XXVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Cidade da Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2012, p.1085-1094.
- SÁNCHEZ, Julia L. J. Procession and Performance: Recreating Ritual Soundscapes among the Ancient Maya. In: *The World of Music* Vol. 49, No. 2, Music Archaeology: Mesoamerica, 2007, p. 35-44.
- SCHAFER, R. Murray, *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 1997.
- STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 3. Berlin: Ekho Verlag, 2015.
- STÖCKLI, Matthias; HOWELL, Mark (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas*, vol. 4. Berlin: Ekho Verlag, 2014.
- THOMPSON, John Eric Sidney. *Historia y Religión de los Mayas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1997.