

A voz do vento: a musicalidade Terena entre a memória ancestral e a experimentação artística

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Ecologia Sonora e Criação

Mariana Cabral Nogueira Gonçalves
UFMS
mariana.c@ufms.br

Resumo: Este trabalho analisa a musicalidade do povo Terena com foco na construção de instrumentos, na experimentação sonora e na improvisação como práticas fundamentais de criação. A confecção de instrumentos com sementes do Pantanal, faz parte da observação atenta da natureza e do respeito aos ciclos do território, sendo guiada por critérios sonoros, simbólicos e espirituais. A improvisação surge como forma de escuta sensível ao ambiente e ao momento vivido, permitindo que cada execução musical seja única e conectada à ancestralidade. A obra *Emo'u ihunóvoti: A voz do vento* exemplifica esse processo criativo, incorporando sons do território e instrumentos autorais em uma composição que se transforma a cada apresentação. O estudo revela que a musicalidade Terena pode ser uma prática viva, que articula tradição, sentimento e inovação sonora.

Palavras-chave: Experimentação, Instrumentos Indígenas, Improvisação, Musicalidade Terena.

Abstract: This work analyzes the musicality of the Terena people, focusing on the construction of instruments, sound experimentation, and improvisation as fundamental creative practices. The crafting of instruments using seeds from the Pantanal is part of an attentive observation of nature and a deep respect for the cycles of the territory, guided by sonic, symbolic, and spiritual criteria. Improvisation emerges as a form of sensitive listening to the environment and the lived moment, allowing each musical performance to be unique and deeply connected to ancestry. The piece *Emo'u ihunóvoti: The Voice of the Wind* exemplifies this creative process, incorporating territorial sounds and original instruments into a composition that transforms with each performance. The study reveals that Terena musicality can be a living practice, intertwining tradition, emotion, and sonic innovation.

Keywords: Experimentation, Indigenous Instruments, Improvisation, Terena Musicality.

Musicalidade terena e memória



Entre o povo Terena, a memória se manifesta como uma prática viva, renovando-se constantemente por meio da oralidade, dos gestos, das danças e dos cantos. O primeiro desses momentos, conhecido na dança da Ema, como *koho 'o*, simboliza o passo do pássaro na lagoa e incorpora características do tuiuiú. Os passos são executados de maneira silenciosa, com o intuito de surpreender os adversários. Durante essa dança, utilizam-se taquaras, que desempenham um papel essencial em todos os movimentos, gerando movimentos com muita precisão. Além das taquaras, outros instrumentos também fazem parte dessa manifestação. O bombo (*pepeké*) e o pife são tocados por dois músicos, o primeiro sendo um tambor confeccionado com pele de animal e o segundo um tipo de flauta tradicional, cuja estrutura pode variar entre as aldeias. Esses músicos, atentos à execução da dança, conduzem continuamente as sonoridades dos instrumentos, repetindo melodias e uma base rítmica. Destacam-se, assim, as variações rítmicas das taquaras e o movimento corporal, que são percutidos pelos dançarinos.

A criação de instrumentos e sons pelos povos indígenas, como os Terena, é um processo profundamente enraizado na memória, na familiaridade e na percepção sensível do ambiente. A observação da natureza — incluindo árvores, solo e clima — é fundamental para a confecção desses elementos musicais. No contexto da dança da Ema, por exemplo, os dançarinos Terena realizam a coleta de taquaras diretamente na mata, avaliando criteriosamente sua qualidade e sonoridade. Essa escolha revela uma sofisticada atenção ao tempo e ao espaço, elementos indispensáveis para a realização das práticas tradicionais e rituais.

A seleção dos materiais naturais utilizados na construção de instrumentos tradicionais, como o pife, o tambor e os acessórios de sementes, também obedece a critérios específicos baseados no conhecimento profundo da natureza. Os indígenas observam o clima e os ciclos naturais para identificar o momento adequado da coleta de sementes e frutos. Esse processo inclui, por exemplo, a colheita do jenipapo ainda verde, essencial para a produção de tinta, ou o uso do chapéu de napoleão, que precisa passar por um processo de apodrecimento para que gere um som mais denso. Além disso, há uma etapa de manipulação humana, como ocorre com as sementes do falso pau-brasil, que são perfuradas ainda verde para compor instrumentos e peças de artesanato no seu amadurecimento. Mais do que um uso funcional da natureza, esse



processo demonstra um cuidado intrínseco com o meio natural, que não é compreendido apenas como fonte de recursos, mas como um espaço de nutrição, sustento e espiritualidade.

Os instrumentos musicais Terena, portanto, não existem de forma isolada; eles cumprem uma função comunitária e estão intimamente ligados às danças tradicionais, como a dança da Ema e a dança feminina, conhecida como Sepulterena. A relação entre som e movimento é cuidadosamente construída: o instrumentista acompanha com atenção os gestos dos caciques de dança, buscando criar uma sonoridade que se encaixe de forma síncronas aos movimentos corporais. Na dança da Ema, os homens marcam o ritmo com os pés, utilizando acessórios sonoros nos joelhos e tornozelos que reforçam os passos marcados. Na dança Sepulterena, por sua vez, as mulheres destacam os movimentos do quadril e braços, que orientam o tempo da performance. As sementes presentes tanto nos acessórios quanto nos instrumentos têm ainda um valor simbólico profundo, pois são consideradas protetoras e portadoras da memória do território. Além disso, os instrumentos são muitas vezes personalizados, refletindo a identidade de cada indivíduo e a linhagem dos clãs Terena, representados, por exemplo, pelas cores vermelha e verde.

Outro aspecto central da prática musical Terena é a improvisação. Antes da execução das danças e músicas, há um momento de escuta atenta aos sons do ambiente: o sopro do vento, o canto dos pássaros, os ruídos da mata. A improvisação nasce dessa escuta e da memória sensível acumulada ao longo das gerações. Ainda que os passos e toques possam parecer repetitivos, são, na verdade, movimentos contínuos, que se transformam em sintonia com os sentimentos e com a energia do espaço. Cada som gerado no pife, cada batida do tambor e cada passo na dança representam uma conexão viva com o momento presente e com o sagrado.

A improvisação Terena é, assim, uma expressão sempre conectada com os ancestrais e com a mensagem espiritual que se deseja transmitir. Cantos espontâneos surgem de modo único, atravessados por um instante emocional específico e, justamente por isso, não podem ser repetidos. O ambiente muda, as emoções se transformam, e com isso, o canto se reinventa. Esse compromisso com a verdade dos sentimentos e a profunda relação com a ancestralidade são pilares da música e da dança Terena. Nessa perspectiva, o instrumento musical não é um objeto



inerte, mas um instrumento vivo, que carrega memórias e que permanece ativo por meio das danças e da caminhada do povo em seus territórios.

Experimentação musical e cultura tradicional

Ferraz (2005, pp. 28-29) explica que a música é concebida como um processo contínuo de criação e desconstrução, sempre projetada para o futuro. Ao ouvirmos uma música pela primeira vez, ela se encontra no domínio do porvir, cruzando a fronteira entre o desconhecido e o familiar. A dinâmica da repetição na música não se limita à simples reiteração do fenômeno sonoro, mas implica uma repetição diferenciada, em que a música não se restringe apenas ao plano sonoro. Nessa perspectiva, a repetição é entendida como um ato que, ao ser repetido, traz consigo o elemento da diferença, favorecendo o surgimento de novas conexões. Ferraz sugere que concepções tradicionais, como a associação do serialismo à diferença e do minimalismo à reiteração, podem ser subvertidas, revelando o futuro como uma potência fundamental para a experiência da escuta.

As autoras Chamorro e Combès (2015, p. 720) argumentam que a arte indígena se manifesta em objetos que, em sua maioria, possuem ou já tiveram uma função utilitária. A memória e a improvisação desempenham papéis fundamentais na construção do conhecimento e na transmissão da cultura, funcionando como veículos dinâmicos que moldam e são moldados pela experiência humana. A linguagem, enquanto projeção cultural, está em constante transformação; não é um objeto estático, mas um processo contínuo de construção. Essa fluidez permite que a improvisação ocorra dentro de um contexto cultural compartilhado, em que os indivíduos podem reinterpretar e renovar significados. Nesse contexto, o conceito de “tempo diferido”, conforme já mencionado por Xenakis, oferece uma compreensão mais profunda de como essas dinâmicas funcionam. O “tempo diferido” refere-se a uma estrutura pré-estabelecida que antecede a performance, funcionando como uma “arquitetura” fora do tempo (*hors temp*), com natureza causal e direcional. Este conceito é análogo ao “Aion” da filosofia grega, representando um tempo eterno e imutável, que transcende o tempo cronológico.

Seguindo a ordem cronológica das sonoridades indígenas do povo Terena, do ouvir ao criar, o processo passa por várias etapas de reflexão e percepção, remetendo ao som, à



familiaridade, à criação e à improvisação. Quando pensamos sobre o passo a passo de como criar as coisas — os instrumentos, os sons — a memória se apresenta como um dado fundamental. Depois, a familiaridade. A percepção. Tanto no olhar quanto no ouvir. No fazer e no não fazer. Mas também na prática em si, naquilo com que já estamos acostumados.

O indígena, antes de criar, observa. Observa as árvores. Observa a natureza. Observa o solo. Observa o clima. Observa as árvores de novo, porque o instrumento que ele vai fazer para tocar ou para dançar — como numa dança tradicional Terena — nasce desse campo de observação. Por exemplo, quando os guerreiros, os dançarinos do povo Terena, sabem que vão dançar naquela semana, no dia anterior eles vão para a mata. Vão junto com seus parceiros de dança, com o primo, com o tio, com o avô. Vão buscar as taquaras que fazem parte da Dança da Ema. Chegando lá, retiram a taquara, olham se está boa, se o som que ela produz está bom, se a altura está certa para dançar.

Muitas crianças fazem isso sem saber exatamente por que. Não sabem a dimensão dessa observação — do tempo, do espaço — que é necessária para que a dança aconteça naquele território. Essa é a razão do exemplo: para mostrar que, assim como para a dança, quem fabrica instrumentos tradicionais — como o pife, o tambor ou os acessórios de sementes — também dirige seu olhar para a natureza. Existe o campo de observação do território. Observa-se o clima para saber quando colher a semente. Qual época é boa para aquele fruto aparecer. Qual o momento certo de retirar a semente da árvore.

Chegar a esse nível — saber que tal fruta madura resulta em tal som, e verde em outro — exige análise. É um campo de observação e também de análises sonoras. A semente “falso-pau-brasil”, muito presente no território de Sidrolândia, também entra nesse cuidado. Quem faz artesanato ou confecciona instrumentos com ela sabe: quando está verde, pode ser perfurada com um arame. Essa perfuração é uma interferência humana, já preparando a semente para virar instrumento ou adorno. Ela já está ali no território, já é observada, já é nutrida. Então, não é só o campo de observação. Existe também o cuidado com a natureza.

Depois disso vêm os testes. O instrumentista Terena pensa: para que serve esse som? Esse instrumento vai servir à comunidade. Assim como a dança. Na Dança da Ema e na Dança



Feminina Terena, cada som tem uma finalidade. O instrumentista observa os gestos dos dançarinos: quais sons se encaixam? Quais ficam melhores para aquela dança?

Na Dança da Ema, por exemplo, os homens usam muito os pés. Há uma marcação mais forte, mais nítida nos pés. Também usam o corpo, mas os pés marcam mais. Por isso, muitos usam acessórios nos joelhos e nos tornozelos. É parte da cultura Terena usar esses acessórios, as penas da ema. Faz parte da tradição, da cosmologia. As sementes também têm significado: acredita-se que elas protegem quem as usa.

Essas sementes, colhidas e preparadas, ganham forma. Viram som. Um som que ressoa durante a dança. Embora criadas especialmente para a dança, essas peças também são usadas em reuniões comunitárias, encontros com outras etnias, eventos nacionais e internacionais. São instrumentos vivos. Têm memória. Vêm do solo e permanecem vivos por meio das danças e dos caminhos de quem vive nos territórios — sejam eles urbanos ou afastados. O instrumentista que cria com sementes, ainda mais sementes abundantes no território, tem essa percepção. Os instrumentos fazem parte da memória, do rito, da construção de saberes.

A construção é particular. Muitos instrumentos ou adornos são feitos especialmente para uma pessoa: porque ela dança, porque participa de reuniões ou eventos. Esse instrumento terá uma cor específica, sementes selecionadas. É algo muito pessoal, pois o instrumento faz parte da identidade de quem o usa. Por isso, muita gente encomenda ou fabrica o próprio instrumento de acordo com o que sente e com o que se identifica — mais sementes ou menos, cor vermelha ou verde (cores dos dois clãs Terena). Assim, a pessoa expressa sua identidade também no momento da dança.

Antes da dança ou da música, existe o ouvir. Ouvir o som que está ao redor: o vento, os pássaros, os gestos da natureza. Esse ouvir prepara tanto para dançar quanto para tocar. Muitos toques parecem repetitivos, mas para o músico indígena cada repetição tem vida própria.

Na Dança da Ema e na Dança Feminina Terena, os passos e toques são contínuos, mas mudam em certos momentos. Na Dança Feminina, as mulheres mexem mais o quadril, embora também usem os pés. Os homens mexem mais os pés. Todo o traje, todas as sementes, cada adorno faz sentido de acordo com o gesto e o movimento.



Cada toque de pífano ou tambor cria conexão com a dança e com seus gestos, gerando sincronia no espaço. Esse mundo sonoro e de movimento nasce da percepção que vem do território, dos ventos, das árvores, do solo. A partir disso, formam-se camadas de sonoridade e criação, que levam à improvisação. Mas essa improvisação também possui memória. É feita de memórias e gestos herdados da infância. Vem do que já se viu, do que já se ouviu dos pais e avós. O corpo reage ao que já foi vivido. É feita de combinações entre gesto e sentimento, e se mantém fiel ao que se quer transmitir no momento.

Na cultura Terena, a expressão é fiel ao sentimento. Isso está presente nos cantos espontâneos dos anciãos, que expressam o que sentem naquele instante. Esses cantos não se repetem, pois o sentimento e o ambiente já mudaram. A improvisação, para o povo Terena, é entrega. É ligação com os ancestrais. É a mensagem que se quer passar através do que se sente. É som vivo, memória viva.

Emo'u ihunóvoti: A voz do vento

O processo criativo da obra *Emo'u ihunóvoti: A voz do vento* nasce de uma escuta que vai além do som em si. Como musicista indígena, compreendo a criação não como uma busca por um produto final imediato, mas como uma jornada profunda de conexão com o tempo, com a natureza, com a memória e com a espiritualidade do meu povo.

Na cultura Terena, o tempo não é linear ou apressado. Ele é respeitado como parte essencial da existência. Aprendemos a ouvir a natureza: o silêncio, o som do vento, o canto dos pássaros e até o que os sonhos nos revelam. Esses elementos compõem o que entendo como criação sonora. Não existe pressa nesse percurso, pois é no detalhe que se revela o aprendizado – nos gestos sutis, nas trocas com os mais velhos, nas escutas prolongadas e nas histórias compartilhadas.

O ponto de partida para esta composição foi o reconhecimento de um sentimento que me acompanhava desde a infância, mas que ainda não tinha nome. A necessidade de expressar aquilo me levou a mergulhar no passado e conversar com amigos sobre as experiências do território. A partir dessas conversas, os sentidos começaram a ganhar forma, e os sons começaram a se organizar como partes de uma história que já existia dentro de mim.



Na cosmologia Terena, o vento possui um papel importante. Ele é mensageiro: pode proteger, avisar, acolher ou anunciar mudanças. Foi por meio dessa escuta do vento que iniciei a criação dos meus instrumentos. Trabalhei com o jatobá, fruta abundante e significativa no cerrado, experimentando sons, testando ressonâncias e compondo camadas sonoras a partir das diferenças de tamanho e timbre entre os instrumentos. Cada corte, cada junção, cada teste sonoro fazia parte de um ritual de cuidado.

Com o apoio de amigos, fui me aproximando de outras sonoridades, como o maracá (itâka), instrumento que inicialmente não fazia parte da minha prática, mas que logo se integrou ao meu fazer musical. Também explorei apitos e sons que evocam pássaros, elaborando fragmentos sonoros que dialogavam diretamente com minha memória e identidade. Esse movimento se aproxima da reflexão de (FELD, 2022, p. 201), ao destacar que, entre os Bosavi, os cantos das aves não são apenas reproduzidos, mas transformados em expressões humanas de emoção, como pranto e canção. Mais do que imitar a natureza, trata-se de ressignificar a escuta, criando uma presença afetiva a partir da ausência. Nesse sentido, ao experimentar esses sons em minha prática, percebo que o processo não se restringe ao aspecto sonoro, mas envolve a incorporação de sentimentos e memórias, revelando a potência do som como mediador entre identidade, sensibilidade e criação.

A acustemologia, ao conjugar os campos da acústica e da epistemologia, propõe compreender o som como forma de conhecimento, interrogando não apenas o que pode ser conhecido, mas também os modos pelos quais algo se torna cognoscível por meio do soar e da escuta nesse sentido, a experiência com o canto da ema, ave sagrada para o povo Terena, evidencia de maneira concreta o alcance desse conceito. O canto da ema, caracterizado por timbres graves, profundos e de difícil identificação, não se limita a um fenômeno físico; ao contrário, constitui-se como um saber que orienta a relação entre sujeito, território e coletividade. Ao revelar aspectos da paisagem sonora do Pantanal, esse som opera como índice da imediatividade social que a acustemologia descreve, mobilizando interpretações que emergem não apenas da dimensão sensível, mas também das esferas cultural e espiritual. Incorporar o canto da ema — tanto da fêmea quanto do macho — a uma composição musical significa, portanto, inscrever no processo criativo um conhecimento territorial e cosmológico,



em que a natureza se expressa como mediadora de significados. Dessa forma, o diálogo entre a teoria acustemológica e a prática sonora-territorial Terena demonstra como o som transcende sua materialidade, transformando-se em experiência epistêmica que articula corpo, ambiente e cultura. (FELD, 2022, p. 198)

Ao longo desse processo, fui reunindo sons, sensações e memórias. Os instrumentos foram criados para dialogar com meus movimentos e expressões. O corpo, nesse processo, é também instrumento. É por meio dele que o som ganha forma, gesto e intenção. Além dos sons da natureza e dos instrumentos autorais, inclui também o pife, o tambor, que fazem parte das tradições musicais do povo Terena e estão ligados à dança e ao movimento. Esses sons foram escolhidos porque carregam memórias, pertencimentos e ancestralidades.

A obra não é fechada. Ela muda a cada vez que é executada. Cada apresentação traz um sentimento diferente, porque o vento nunca sopra da mesma forma duas vezes. Criar essa peça foi, portanto, uma forma de reconectar com a minha história, com meu território e com as vozes que me antecedem.

REFERÊNCIAS:

CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (Org.). *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição] – um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FELD, Steven; CESAR, Rafael do Nascimento; DULLEY, Iracema. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 193–210, 2022

