

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: OBJETOS SONOROS-VISUALES AMERINDIOS / SPECIAL ISSUE: AMERINDIAN SONIC-VISUAL OBJECTS

Entre a terra e o espaço: modos indígenas de ir para o céu

Alexandre Herbetta (PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica)

Resumen

Os Kalankó localizam-se no alto sertão alagoano e parecem viver de acordo com a dinâmica de uma musicalidade formada ao longo do processo de contato étnico com missionários, negros, brasileiros e índios. Esta musicalidade constitui relações, sentidos e significados importantes para a vida da comunidade e para a formação do sujeito Kalankó. Ela, ainda, articula e ordena elementos aparentemente contraditórios, como a cruz e os caboclos encantados, e conjuga o céu com o mato. Este texto esboça o campo de atuação da música como dispositivo fundamental no equilíbrio simbólico da vida no alto sertão alagoano, gerando operadores éticos e morais em relação à atuação dos sujeitos do grupo.

Palabras clave

Música, ética, pessoa

Abstract

The Kalankó Indians live in the Alagoas hinterland. They seem to live in accordance with the dynamics of a specific musicality that was formed throughout the process of ethnic contact with missionaries, blacks and Indians. This musicality constitutes relations and important meanings for community life and the formation of the Kalankó person. It, still, articulates and commands contradictory elements, as the cross and Caboclos, and conjugates the sky with the weeds. This text sketches the field of performance of music as basic device in the symbolic balance of the life in the high alagoano hinterland, generating ethical and moral operators in relation to the performance of community people.

Key words

Music, Ethic, Person

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Entre a terra e o espaço: modos indígenas de ir para o céu

Alexandre Herbetta (PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica)

1. Tema

A repetição na música é um recurso largamente utilizado por diversas culturas, mas, muitas vezes, não muito valorizado na sociedade ocidental, de base europeia. Isto pode ser observado especialmente no discurso de uma elite urbano-intelectual¹. Em contrapartida, entre os índios Kalankó do alto sertão alagoano, a repetição é um elemento essencial à teoria musical nativa – e à vida. Sem ela, não há música, não há emoção, não há energia.

Neste texto procuro descrever a forma pela qual o canto se relaciona à vida cotidiana, demonstrando que a repetição é uma de suas características marcantes – da vida e da música. E, além disso, de forma ainda incipiente, pretendo discorrer sobre o valor semântico da repetição musical. Ressalte-se que o termo repetição será usado aqui como categoria nativa. Ele não será problematizado, sendo parte constituinte de um discurso Kalankó sobre a música nativa – e sobre a vida.

A questão da repetição está relacionada ainda a percepção de uma energia – denominada pelos nativos como força encantada. Os Kalankó têm a ideia de uma força, a qual é percebida a partir da presença e atuação dos encantados no terreiro, local do rito². Os encantados são entidades relacionadas aos antepassados que, ainda em vida, se transformaram em energia, a qual pode atuar na comunidade, fortalecendo o corpo dos sujeitos e solucionando alguns problemas, como as doenças.

A força encantada tem três níveis de atuação – todos ligados ao ato de cantar. O primeiro acontece no toré, um dos ritos da comunidade. O toré é, geralmente, oferecido por um indivíduo, como promessa a algum encantado, como o toré que D Joana oferece todo mês, há 40 anos, como promessa pela cura de sua mãe. O ritual pode ser oferecido, ainda, em homenagem a alguma data especial ou, como falam, só por brincadeira.

Trata-se de um rito de caráter coletivo e público que conta com a participação de toda

¹ Tal expressão é muitas vezes observada no discurso do senso comum, com um sentido pejorativo. Ao mesmo tempo alguns gêneros musicais ocidentais muito populares – do sertanejo romântico à música eletrônica – se apoiam consideravelmente neste recurso.

² Os encantados, que vivem no espaço, não podem intervir em qualquer lugar. A energia proveniente deles só pode se materializar em um lugar percebido como mato. Para os Kalankó, o mato é o terreiro que tem forma retangular e é chefiado por um indivíduo, denominado pai de terreiro.

comunidade, além de não-índios. O rito pode ser realizado em diversos espaços. Ele acontece constantemente – basicamente todo sábado -, e se realiza a partir da prática de alguns cantos e danças específicas, que cessam quando o cantador emite um grito, denominado *isturro*.

O canto é baseado na estrutura “pergunta-resposta”, na qual o cantador canta dois versos e os participantes respondem com mais dois. Em cada *toré*, sempre se deve cantar pelo menos três músicas. A dança baseia-se na estrutura “núcleo-periferia”, na qual os cantadores se colocam no centro da roda e os participantes na periferia. Ela é realizada sempre no sentido anti-horário, sendo feita em solo ou parelha, como evidencia o diagrama abaixo.



Os passos consistem-se de pisadas, rodopios e voltas. No centro do círculo, permanecem os cantadores e os melhores dançadores, este sendo considerado espaço de maior poder. Na periferia, dançam os outros participantes, cujo canto tem caráter responsivo³.

Na parte final do rito, consome-se uma *garapa* – bebida feita a partir da mistura de água com algum tipo de doce, como rapadura, mel ou mesmo açúcar. Antes do consumo, encruza-se (quer dizer desenha-se uma cruz) a *garapa* três vezes com o *maracá* (chocalho) e o *campiô* (cachimbo).

Neste rito, a referida energia encantada emerge quando, a partir do canto, os encantados apenas observam o evento.

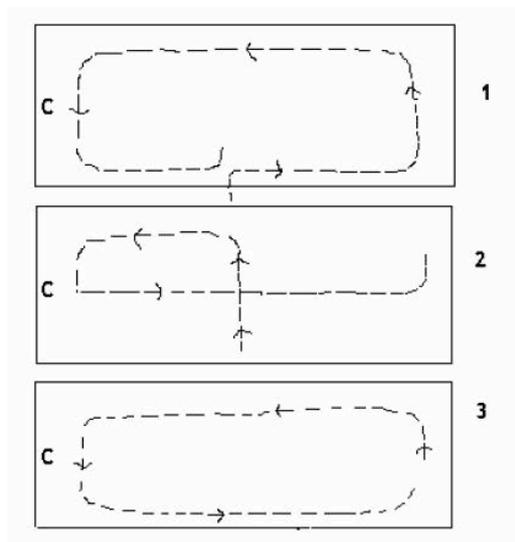
O segundo nível de energia acontece no *praiá*, outro rito praticado na aldeia. Nele, a força

³ Isto dá a ideia de uma gradação de prestígio e senioridade entre o estar no núcleo ou na periferia da formação músico-coreográfica, o que pode ser comparado à relação espaço sagrado/centro e espaço profano/periferia, que Ribeiro (1992: 101) identificou entre os Pankararu/PE. Os Pankararu/PE compartilham a mesma origem dos Kalankó – no aldeamento missionário de Brejo dos Padres. Eles são inclusive considerados a matriz cultural dos índios do alto sertão alagoano. Isto por ainda viverem na mesma área do aldeamento e serem reconhecidos como indígenas há mais tempo.

encantada chega ao terreiro e é compartilhada entre todos os dançadores. O praiá é realizado apenas em algumas datas especiais ao longo do ano: no Sábado de Aleluia, quando tem o nome de Ritual do Umbu, já que é a época do umbu selvagem, fruta bastante apreciada na região, e no dia 25 de julho (em comemoração ao “ressurgimento”⁴). Além disso, ele é praticado quando os Kalankó são convidados para participar da festa de grupos aliados, como os Jiripankó, Karauzu, Katokinn e Koyupanká.

O praiá só pode ser praticado em espaço indígena, especialmente nos diversos terreiros espalhados pelo sertão nordestino. Antes de cada praiá, o grupo de dançadores reúne-se no interior do poró, que é a casa sagrada, onde colocam as vestes⁵ e iniciam o rito a partir de cantos baseados principalmente na gaita (instrumento musical de sopro) e no uso do campião (cachimbo).

O canto do praiá é baseado no jogo de sílabas e vogal, como por exemplo, ae eia heio eio, emitidos por um cantador. E a dança pode ser realizada de dois modos. O primeiro tipo de formação é em linha ou cordão, no qual os dançadores dançam em fila, realizando alguns movimentos específicos, mas sempre em roda e com sentido anti-horário, como evidenciado abaixo.

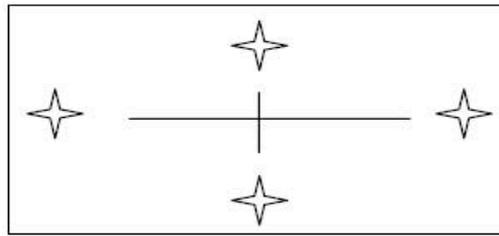


Estes movimentos caracterizam uma estrutura circular que abrange a totalidade do terreiro

⁴ Os Kalankó fazem parte de um conjunto de populações que passaram a se afirmar indígenas especialmente na década de 1990. Esta afirmação tem como base uma história ligada à genealogia dos grupos que os relaciona a antigos aldeamentos missionários e à prática de um complexo músico-ritual, com base no toré. Tais grupos são chamados, na etnologia brasileira, de povos emergentes, remanescentes ou resistentes.

⁵ As vestes são produzidas a partir da palha do caroá, percebida como matéria-prima tradicional e cobrem o dançador da cabeça às pernas. Para sua produção, deve-se possuir uma capacidade específica, observada somente entre alguns indivíduos, como o pajé, por exemplo.

(desenhando novamente a forma de uma cruz), como apontado abaixo.



Os dois dançadores mais importantes desta formação são: o primeiro da fila, denominado cabeceira e o último, chamado derradeiro. O cabeceira deve entender o que o cantador está cantando e guiar a movimentação dos outros. O derradeiro deve fazer a ronda, protegendo a fila formada pelos dançadores. Os outros dançadores devem seguir o movimento do cabeceira e manter o ritmo do cantador, realizando a marcação da música, que se faz com o isturro. Estes gritos são realizados nos quatro extremos do terreiro e se ligados formam novamente o desenho de uma cruz.

A cada duas ou três músicas, os dançadores fazem um segundo tipo de formação, a parelha, na qual o canto se torna mais rápido e os dançadores realizam pequenas rodas em casal, com movimentos de ida e volta em direção ao cantador. Para Tonho Preto - o pajé -, na parelha “é que todos encanto tão ali presente participando... ali o negócio tá quente, o negócio tá bom... abafado ...”.

O ritual, que tem início às oito horas da noite do sábado prossegue até por volta do meio-dia de domingo. No final do ritual, consome-se a garapa, que é colocada no centro do terreiro.

O terceiro momento de percepção da energia encantada é no serviço de chão, o terceiro rito praticado entre os Kalankó, quando a referida força atua no cantador e o encantado fala para os presentes. Neste rito, busca-se a cura para alguma enfermidade através de consulta direta aos encantados.

O ritual tem como base um pano quadricular colocado no chão, com um pouco de alho nas extremidades. Na primeira etapa do rito, os indivíduos dão três voltas ao redor do pano, fumando o campião. Depois de aberto, o ritual prossegue com três rodadas de cantos, sendo que o primeiro deve ser um canto específico ao ritual. Os outros podem ser músicas de outros gêneros – como o toré e o praiá - consideradas poderosas (Herbetta, 2006). Após o segundo ou terceiro canto, o cantador recebe um (ou vários) encantado(s), que receita algum remédio do mato, dá conselhos ou responde a consultas. Na parte final, consome-se a garapa, que é servida a todos os presentes.

A música possui a função de pivô nos três ritos. Ela relaciona a mito-cosmologia, ligada ao universo encantado, a outros domínios, como a dança e a pintura corporal, e dá a dinâmica do rito. Este papel de pivô tem sido evidenciado por vários autores, e tem como âncora o trabalho de Menezes Bastos sobre os Kamayurá do Alto Xingu (1999 [1976]). Neste texto, o autor mostra que a música intermedia, “traduzindo”, os discursos verbais mitológico, de um lado, e o corporal, da dança, de outro. Isto configura o que o mesmo Menezes Bastos rotulou de estrutura mito-música-dança, para ele traço marcante da música ameríndia na região das TBAS – Terras Baixas da América do Sul (Menezes Bastos 1996, 2001)⁶.

Entre os Kalankó, esse papel pivotal da música no complexo ritual parece também ter vigência, a música, também, “traduzindo” o mundo encantado – ou melhor, a mitocsmologia que o revela – especialmente em dança, e também em pintura corporal e adereços. Deste modo, ela comunica símbolos e significados fundamentais para a visão de mundo nativa, os quais geram condutas específicas ao sujeito Kalankó.

É interessante notar também que, tanto os elementos utilizados nos rituais, como os movimentos, a ordem de desenvolvimento e as relações estabelecidas são similares. A estética ritual sendo constantemente repetida – e a repetição sendo fundamental para a eficácia do evento.

Os elementos: o fumo, o alho, o campião e o maracá, e o uso que se faz deles são os mesmos nos três ritos. Os movimentos também são semelhantes. Estes são circulares no serviço de chão, assim como no praiá e toré. A ordem de desenvolvimento do rito é também comparável. O toré deve ter pelo menos três cantos, similar ao momento da parelha no praiá, que acontece após duas ou três músicas. Esta lógica é idêntica a da chegada do encantado no serviço de chão, que acontece após dois ou três cantos⁷. Do mesmo modo, as relações cosmológicas estabelecidas nos três ritos são também as mesmas. Segundo o pajé, o rito é o espaço de conexão entre a terra e o espaço e, conseqüentemente, entre os Kalankó e seus ancestrais (Herbetta 2006).

O pajé Tonho Preto tem absoluta consciência disso. Ele afirma constantemente que o complexo ritual “vai dá contato com a face da terra, o espaço, né”, ou que é neste momento que se tem “a conjugação da terra ao espaço”. Às vezes, o pajé usa o termo céu, com o mesmo sentido

⁶ As investigações de Smith (1977) – sobre os Amuesha da selva peruana – e de Basso (1985) – tendo como objeto os Kalapálo, xinguanos Karib – dão maior amplitude a essa proposta de Menezes Bastos. Para o primeiro, a música é o centro integrador dos demais discursos rituais, para a segunda os rituais Kalapálo – quase sempre rituais musicais – encontram na música a sua chave.

⁷ Esta ordem musical aponta ainda para uma estrutura sequencial, identificada por Menezes Bastos (1999 [1976]) entre os Kamayurá, e que se refere a uma sequencia musical padrão, responsável pelo desenvolvimento do rito.

de espaço. Para o pajé, ainda, é a cruz⁸, ou melhor, o encruzamento, formação coreográfica, desenhada ao longo do terreiro durante o ritual, que “abre” o terreiro para a força encantada. A cruz é concomitantemente um símbolo repetidamente usado nos ritos. Ela aparece constantemente nas vestes do praiá, nos movimentos do praiá e na porta da casa dos indivíduos. Para o cacique Paulo, ela intermedeia o processo de obtenção da energia encantada, tornando céu e terra contíguos.

Ressalte-se, no momento, que o uso da repetição de alguns elementos, assim como de movimentos, práticas e condutas, aponta para a reiteração de uma mensagem, ligada à mitocsmologia e ao sujeito Kalankó⁹. Além disso, tal lógica de repetição parece ser essencial para a eficácia dos ritos. Esta eficácia, segundo os Kalankó, está ligada ao fato de que a referida força encantada é fonte de coragem e proteção, sentimentos que juntos geram, de acordo com o nativo, alegria, sabedoria e saúde, valores fundamentais para a vida na aldeia.

A repetição sendo, portanto, essencial para a vida na caatinga alagoana.

2. Ponto e Contraponto

Os Kalankó são descendentes dos povos indígenas que viveram, durante o século XIX, no aldeamento missionário de Brejo dos Padres, em Pernambuco¹⁰. Neste aldeamento, os indígenas passaram por um amplo processo de transformação, através do contato (muitas vezes violento) com o Estado brasileiro, outros grupos indígenas, missionários, negros aldeados e com a sociedade do entorno. Esse processo de ajuntamento forçado acabou levando à construção de um universo cultural “pan-nordestino” (Pompa 2002). Neste cenário, deu-se também a emergência de uma musicalidade bastante particular. Com a dissolução do aldeamento, levas de famílias nucleares migraram pelo sertão nordestino difundindo tal teoria musical e estabelecendo novas identidades

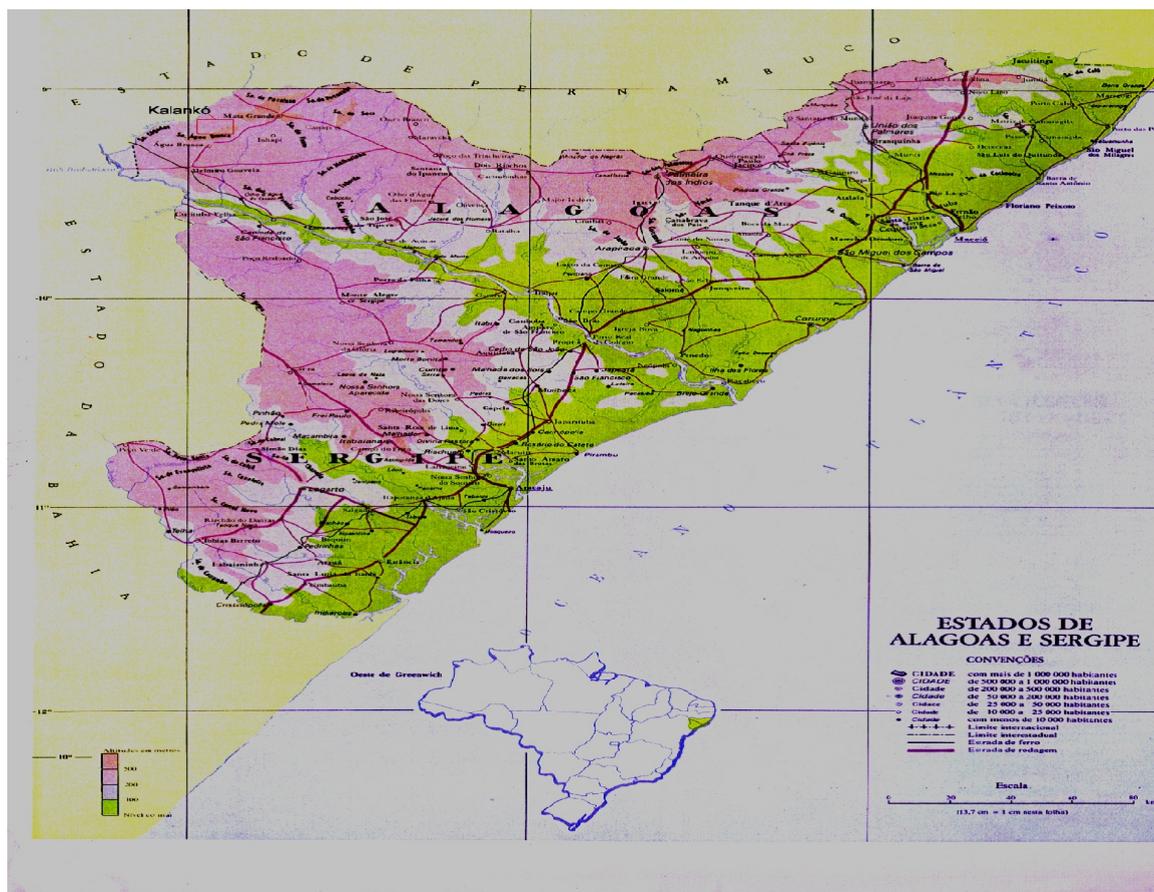
8 A cruz aponta para uma possível apropriação, pelos Kalankó, de um elemento da religião católica. Ela é desta forma, fruto da história do grupo e representa um símbolo de proteção e abertura aos encantados. Paulo - o cacique - me disse ainda que o canto Kalankó é o ritmo da cruz, e que, gera a conjunção entre o mato e o espaço, o céu e a terra, - entre Cristo e os encantados.

⁹ É interessante notar que, em contrapartida, os Kalankó afirmam repetidamente que alguns elementos se diferenciam da prática ritual de outros grupos, mesmo entre os aliados indígenas, mas especialmente com relação a outras comunidades não-indígenas.

¹⁰ O aldeamento em questão foi a forma mais comum usada pelo governo português para o controle das populações nativas até o fim do século XIX. Os missionários, que haviam iniciado seus trabalhos na região litorânea, partiram para o sertão, nas denominadas missões rurais. Os primeiros a chegar à região do Rio São Francisco foram os capuchinhos franceses. Especialmente no século XVIII, o estado português intensificou o processo de aldeamento, agrupando uma série de grupos diferentes num mesmo espaço, a fim da liberação de suas terras e da catequização de seu espírito.

baseadas em circuitos de troca de cantos (Herbetta 2006).

Hoje, os Kalankó vivem em algumas comunidades localizadas no alto sertão alagoano – oeste do estado (ver mapa abaixo) e, atualmente, constituem-se por cerca de 70 famílias, o que perfaz um total de mais ou menos 390 indivíduos. A região faz parte do semi-árido brasileiro, ou seja, possui regime de chuvas bastante limitado e altas temperaturas, o que torna a vida da população difícil.



A vida dos Kalankó se divide em dois grandes momentos ao longo do ano – o inverno e o verão. O inverno vai de abril a setembro e é vivido sob a marca da abundância. Neste período, vive-se a partir de uma lavoura de subsistência baseada especialmente no feijão, mas também no milho, mandioca e em algumas árvores frutíferas, como o cajueiro, a acerola, o coqueiro e a goiabeira. Os Kalankó contam ainda com uma cultura de algodão herbáceo comercializado nos centros urbanos mais próximos e uma pequena criação de ovinos e caprinos.

No verão, que vai de outubro a fevereiro, a marca é a escassez. Neste período algumas

peças trabalham na lavoura de outros proprietários em troca de diárias miseráveis, outros migram para o litoral, onde trabalham na lavoura de cana-de-açúcar de grandes proprietários rurais e usineiros, a maioria políticos da região. É também a época do umbuzeiro, árvore bastante comum na região e cujo fruto é muito apreciado, puro ou com leite, quando então é chamado de umbuzada.

A carne de caça é bastante valorizada o ano inteiro e os animais caçados preferidos são: o peba (espécie de tatu), a jiboia, uma espécie de lagarto e alguns pássaros. Hoje em dia, a caça tem se tornado cada vez mais difícil, devido à ocupação fundiária de não-índios.

O mês de março é o mês das trovoadas e marca a passagem da escassez para a abundância. É um mês de planejamento e trabalho, fundamental para a produção de recursos necessários à vida da população ao longo do ano.

Alguns recursos são fundamentais na vida Kalankó ao longo do ano: a água, o feijão, o milho, o umbu, as forças e outros elementos da natureza, - como a energia encantada -, o dinheiro e a terra. Todos estes recursos são importantes e variam da abundância à escassez nos períodos supracitados. Concomitantemente, são operadores de generosidade e resignação entre os sujeitos do grupo. Na abundância, eles costumam repartir o excesso e usar os recursos como o dinheiro e o alimento de forma exagerada. Na falta, não veem problema em dividir o pouco que resta resignadamente e no período intermediário – de planejamento – não se absterem em ajudar o aliado na busca dos recursos.

O grupo enfrenta, como diversas comunidades nordestinas, algumas doenças temporárias e perigosas à saúde da população, em especial a das crianças. Em determinados momentos, principalmente no caso do verão, a diarreia torna-se recorrente, relacionando-se com a percepção da falta – falta de água que no caso pode ser fatal. E no inverno, a virose, apontando, desta vez, para a abundância de chuva, vento e temperaturas baixas. As doenças decorrentes destes dois momentos são: dor de barriga e de cabeça, febre e dor no espinhaço (quer dizer dor nas costas). A cura para elas é feita de preferência com remédio do mato¹¹ e com a intervenção dos encantados, que acontece através da música, presente nos ritos operados lá – como já exposto.

Ressalte-se neste momento que a dinâmica da vida Kalankó parece apontar para uma

¹¹ Remédio do mato é a designação nativa para a associação de substâncias pertencentes à flora da caatinga. Estas substâncias são ingeridas de acordo com a doença do indivíduo e são medicadas por curandeiros que possuem contato com os encantados.

percepção positiva da abundância, entendida como geradora de saúde e proteção. Isto em oposição à escassez, vista em relação à perda.

3. Poética abundante do mundo

Todas as imagens apresentadas até o momento – cruz, mato, encantado e saúde – são fundamentais para o universo Kalankó. Se os encantados vivem no espaço e pertencem à natureza, como disse o pajé, os índios vivem na terra, e dependem exclusivamente de alguns recursos obtidos para a sobrevivência, como exposto.

Tais recursos são de difícil obtenção na caatinga alagoana. Deste modo, os Kalankó percebem a vida na terra a partir do sofrimento. O sofrimento neste cenário é um valor marcante da cultura Kalankó e tem, assim como a cruz, ligação direta ao processo de catequese cristã a que seus descendentes foram submetidos, especialmente no período do aldeamento (Herbetta 2011).

Hoje, os Kalankó têm absoluta percepção da dificuldade que enfrentam para a sobrevivência na terra e expressam este entendimento em suas narrativas, falas e ritos, através do código cristão-índigena do sofrer. Conforme Merlau-Ponty (2006 [1945]) a percepção reúne nossas experiências sensoriais em um mundo único (: 310), no caso Kalankó, um mundo de dor.

As narrativas referentes ao trabalho, por exemplo, possuem reiteradamente, como tema central, o sofrimento, que serve para se obter algo. Há pouco tempo, Cícero Kalankó me contava – de modo empolgado – que, apesar de não ter comido muito do seu feijão durante o inverno e ter tido problemas de saúde decorrentes desta falta, ele conquistou uma boa quantidade do recurso que pôde ser vendido gerando renda para sua família. Sua fala é cheia de dor, orgulho por suportá-la e alegria por recompensá-la. Tal narrativa, assim como outras, emerge do contexto e evidencia o modelo de como a comunidade organiza outros dramas sociais.

Neste cenário, o sofrimento parece ser percebido como um mundo “dado”, a partir do qual os sujeitos devem inventar formas de adaptação e sublimação. Tais formas de adaptação e sublimação estão geralmente relacionadas ao termo oposto à escassez – e, portanto, marca da diferença – a abundância.

Como tudo parece apontar, para os Kalankó, a ideia de abundância está ligada à potência humana, à saúde e aos recursos obtidos na comunidade. Além de estar relacionada a um período específico do ano, indicando a sazonalidade como termo importante do código de entendimento de mundo nativo. Por tudo isso, tal abundância é essencial para o equilíbrio da dor de se viver,

de ser e de sentir-se Kalankó.

Desta forma, a vida cotidiana é sempre pautada pelo exagero, visto sempre como abundância. Um prato de comida, por exemplo, mais do que compensar as vitaminas e nutrientes necessários a quem trabalha na roça, é sempre exagerado. Abundante de feijão, arroz, carne e do que mais houver no momento.

Algumas narrativas¹² fantásticas também apontam reiteradamente para o exagero, como motivo a ser explorado. Seu Francisco de Santa Cruz do Deserto¹³, por exemplo, me contou a história de um homem que depois de passar fome comia “tanto, mas tanto, que sua barriga começou a crescer, crescer, até estourar”. Já Abdias me contou a história de um cachorro que defecava “muitas” moedas de ouro, sendo responsável pelo enriquecimento de seu dono, apontando para a abundância de dinheiro.

Na primeira história, a barriga do homem – exageradamente grande – estourou, trazendo de novo a ideia da falta e na segunda, o cachorro – exageradamente rico - era uma farsa, pois quando vendido a peso de ouro, nunca mais produziu suas moedas. Ambas as histórias apontam para um equilíbrio sutil vivido na caatinga – a falta e a abundância.

A família Kalankó também é vista como uma grande família. Cada casal deve ter o máximo de filhos possíveis, compensando possíveis mortes decorrentes das doenças comuns à região. Ter muitos filhos, mais do que mão-de-obra para a lavoura, equilibra a emoção dos indivíduos na caatinga alagoana. O cacique Paulo, por exemplo, modelo do sujeito Kalankó, diz que tem dez, mas quatro morreram.

Nesta perspectiva, percebe-se que os casos citados apontam para a relação entre a ideia de abundância e as ideias de quantidade e repetição.

4. Máquina de produzir alegria

Neste momento, pode-se já pensar que os cantos Kalankó possuem a mesma lógica e apontam para a mesma situação. Eles, de certa forma, produzem a abundância na comunidade e sublimam a ideia de escassez.

Como mencionado, no toré a estrutura do canto é a de “pergunta-resposta” na qual o

¹² Segundo Langdon (1999), alguns estudos de narrativa tratam os textos como fixos e, com isso, ignoram que a narrativa é resultado do contexto de sua narração. Isso implica que muitos trabalhos enfatizam uma busca pela versão original da narrativa ou pela sua autenticidade e ignoram que a tradição é um processo dinâmico e que a vida social é dramática, com os atores sociais interagindo e produzindo cultura a todo o momento

¹³ Município do alto sertão alagoano que possui algumas famílias Kalankó.

cantador canta dois versos e os participantes respondem com mais dois. Por exemplo:

“Caboclo de pena,
não pisa no chão (cantador);
Peneira no ar,
que nem gavião (participantes)”

Além de algumas variações sobre essa base, há um complemento produzido a partir do jogo de vogais característicos do praiá, como pode ser notado abaixo:

“Vamô minha gente,
uma noite não é nada
(2x)
Ô, quem chego foi Kalankó
(Cantador)
No romper da madrugada (participantes)
Vamo vê se nós acaba(Cantador)
O resto da empeleitada (participantes)
Lê lê lê eio há há
Há há he Eio a há há
(Complemento)”

O desenvolvimento da peça de toré baseia-se essencialmente no canto e na repetição desses elementos. De acordo com os registros de campo, o canto de toré pode durar de 3 a 22 minutos. Quanto mais longo, melhor, pois a sensação de alegria e o envolvimento das pessoas é maior. Neste sentido, quanto mais células repetidas, mais intensa é a experiência, pois mais energia encantada chegará ao terreiro. Sendo assim, o toré – quando abundante - também produz a abundância na caatinga alagoana.

O desenvolvimento do canto de praiá também depende da repetição de células que são baseadas num jogo de sílabas e vogais repetidas durante a execução da peça. O padrão de execução identificado é a formação de três células: A B e C que podem ser articuladas nas seguintes formas:

He o ha he
He ha he hoa A

He ho ha he
He ho ha haia

He ho ha he B

He ho ha haia

He ho ha he

He ho ha haia B

He ho ha he

He ho ha hoa

He ho ha he C

He ho ha haia

Além de algumas variações: ABCC, ABBA, ABCA. O canto dura em média 5 minutos.

Novamente, a lógica é similar, ou seja, quanto mais as células são repetidas, mais intenso é considerado o evento. O que significa dizer que há mais energia encantada no terreiro – e, segundo o pajé, “mais alegria”.

De forma similar, o serviço de chão também é produzido pela repetição de estruturas com base num jogo de sílabas e vogal. Neste canto elabora-se uma célula composta por sílabas aparentemente sem conteúdo semântico. Por exemplo: a expressão ahei ou ahum. Esta expressão é repetida a partir de um andamento mais intenso, configurando o que chamo de repetição radical, o que, por sua vez, dá origem ao que os Kalankó classificam como o momento de maior energia encantada presente no terreiro. Suficiente para curar e para matar.

O pensamento musical Kalankó, portanto, é em grande parte, baseado na ideia da quantidade e da repetição. Os cantos nativos, assim, são uma máquina de produzir abundância no alto sertão. Abundância que reitera a mensagem de que a escassez pode ser superada e o sentimento de que, como diz o pajé, a vida pode ser “sossegada”.

Deste modo, a música acaba por gerar afetos positivos à população local, as quais de acordo com os sujeitos são responsáveis pela emoção e pelo gosto do ser Kalankó. Neste sentido, ser ou não Kalankó, tem mais a ver com este gosto do que com qualquer outra elocubração mais complexa.

5. Apontamentos musicais¹⁴

A relação entre a música e a percepção de mundo entre os Kalankó aparece mais claramente quando se olha detalhadamente para a estrutura musical dos cantos – representada na partitura¹⁵. Neste sentido, tomando os três gêneros musicais apresentados até aqui como um sistema pode-se realizar comparações importantes para o entendimento da musicalidade Kalankó. E a partir dela, perceber homologias em relação a outros domínios culturais e ao pensamento nativo.

Desta forma, interessa-me destacar algumas características de tal musicalidade, como a cadência melódica em terceira, a lógica binária e a transposição, vista na transição a partir da variação no registro sonoro do cantador. Além destas características destacam-se alguns procedimentos comuns a todos os gêneros citados, como a ornamentação e o cromatismo, a interpolação e o uso de sustenidos.

Neste cenário, os cantos em tela apresentam normalmente uma estrutura melódica binária, onde os gestos vocais determinam motivos melódicos cuja distância intervalar curta, em raras ocasiões, excede um intervalo melódico de quinta justa. Além disso, há sempre um ataque e um relaxamento. O que acontece não só nos motivos micro, mas na estrutura das frases. Sendo assim, o uso da voz – e a subsequente produção de gestos vocais – segue o movimento natural de contração e expansão. A voz constituindo o elemento central da música em análise (Herbetta, 2006).

Neste sentido, os cantadores subdividem os registros vocais em três planos, empregando motivos melódicos binários intercalados com pequenos saltos e cadências.

A princípio os três planos refletem apenas um uso vocal estendido a partir de um centro de repouso, ou em termos vocais os registros médios da voz, que varia em cada cantador. No exemplo abaixo se observa esse movimento da voz entre registros vocais, partindo de um centro

¹⁴ As transcrições musicais aqui apresentadas foram produzidas pelo músico André Ribeiro e são parte de um estudo maior em desenvolvimento. Por isso, a análise decorrente delas tratam ainda apenas de alguns apontamentos. Neste sentido, tais pontos serão mais bem aprofundados no futuro. Eles são assim pistas de uma complexa teoria musical Kalankó. Além disso, para um melhor entendimento, os cantos são nomeados de acordo com a ordem diacrônica de seu registro ao longo do trabalho de campo realizado entre março e julho de 2005. Assim temos, por exemplo, para os praiás, P1 P2 P3 etc ou para os serviços de chão, SC1 SC2 etc.

¹⁵ O uso da partitura neste artigo não visa encerrar o assunto, como se elas dissessem tudo sobre a musicalidade Kalankó, mas, sim, apontar algumas características marcantes da música em tela, as quais se relacionam a alguns outros domínios culturais. Considera-se que “as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (Seeger 1987: 102).

de repouso.

Olha aquela mata Toré primeiro

Pulso binário ♩ = 72 - 80
Voz masculina

Cantador
Coro
grupo intervalar
Percussion

farsis e thesis!

Nota-se no primeiro compasso do canto “Olha aquela mata” uma distribuição em dois planos (médio e alto). No segundo compasso uma distribuição em três planos (alto, médio e baixo) na frase “o caboclo vem de lá”, como evidenciado abaixo.

<p>↑ quela ma... ↓</p> <p>Olha a... ta</p>	<p>O... ↓</p> <p>caboclo vem... ↓</p> <p>de lá</p>
--	--

Em geral a transição entre os registros e a mudança de planos vocais (alto, médio e baixo) ocorre por meio de pequenas cadências melódicas de terça menor descendente e, menos freqüente, por intervalo de segunda maior e quinta justa. Isto fica claro abaixo.

Tava na pedra fina Toré terceiro

Pulso binário ♩ = 72 - 80

Voz masculina

Canto: Ta - va na pe - dra fi - na o rei do i - ndio man -

grupos intervalares: Tétrade tonal Fá+7 "modo mixolídio" 1º tetracorde do modo de Jônio

Percussão: [arsis e thesis]

Ca.: dou cha - ma Ta - va na pe - dra fi - na o rei do

GI.: cadência melódica em terça menor descendente 2º tetracorde do modo de Jônio

Perc.:

Fig. 02 – “Tava na Pedra fina”

Como se pode notar no exemplo acima, a frase “Tava na pedra fina o rei do índio mandou chamá” é pontuada por duas cadências melódicas em intervalo de terça menor: a primeira sobre a primeira sílaba da palavra “fina”, e a segunda sobre a palavra “chamá”.

Outro exemplo de transição entre planos vocais por cadências melódicas de terça menor pode-se observar no toré “Eu vou ver mamãe daruanda” – abaixo.

Eu vou ver mamãe daruanda

Toré sexto

Pulso binário ♩ = 72 - 80
Voz masculina

The musical score for 'Eu vou ver mamãe daruanda' consists of three staves. The top staff is for the vocal line (Canto), featuring a melody in a binarary pulse with lyrics 'Eu vou ver ma-mãe da - ru - an - da Eu vou ver ma-mãe da - ru - an - da'. The middle staff is for interval groups (grupos intervalares), showing a binarary phrase with a central D note, identified as the 'modo Eólio de Sol'. The bottom staff is for percussion (Percussão), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Canto

Eu vou ver ma-mãe da - ru - an - da Eu vou ver ma-mãe da - ru - an - da

grupos intervalares

frase binária com centro e Dó: "modo Eólio de Sol"

Percussão

Note-se que a frase "eu vou ver mamãe daruanda" é cadenciada por uma terça menor descendente como no canto "Vaqueirinho vaqueja", abaixo.

O vaqueirinho vaqueja

Toré oitavo

Pulso binário ♩ = 72 - 80
Voz masculina

The musical score for 'O vaqueirinho vaqueja' consists of four staves. The top staff is for the vocal line (Canto), featuring a melody in a binarary pulse with lyrics 'Va-quei-rinho va - que - ja o boi o va - mos va - que - ja, va'. The second staff is for the chorus (Coro), which is currently empty. The third staff is for interval groups (grupos intervalares), showing the first tetrade of the Mixolydian mode of F4. The bottom staff is for percussion (Percussão), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Canto

Va-quei-rinho va - que - ja o boi o va - mos va - que - ja, va

Coro

Voz masculina

grupos intervalares

1ª téttrade do modo de mixolídio de F4

Percussão

Há ainda alguns exemplos em que os planos são ligados por intercalações entre gestos melódicos em intervalo de terça menor como em SC5, abaixo.

Serviço de chão quinto

Pulso binário . = 66 - 72
 Voz masculina, intensidade vocal alta

Canto

p oi hai han oi hai han oi hai han oi hey he (hoi)

grupos intervalares

permutação de notas em torno da nota Fá, uso de intervalos de terça menores e maiores.

Percussão

Note-se que o uso de intercalações é bastante comum na musicalidade nativa. E o uso estratégico do intervalo de terça é uma marca estrutural da música Kalankó. Ela pode ser evidenciada nos três gêneros musicais apresentados – o toré, o praiá e o serviço de chão. Pode-se dizer também que os gestos vocais são pensados de forma binária, segundo um modelo de contração seguida de uma expansão¹⁶.

É também característica desses motivos binários, uma acentuação na primeira nota (contração do gesto) seguida de um leve acento na segunda nota (distensão). Deste modo a energia inicial do gesto é, usualmente, dissipada no segundo som. No exemplo a seguir (P1) o uso da combinação silábica Hey o, Hey a, Hey an, Hey han; configuram essa relação energética.

¹⁶ O caráter binário e o intenso uso de intervalos em terça – evidenciados até aqui – já foram notados em outras análises musicais realizadas em grupos indígenas do sertão nordestino. Pereira (2004), por exemplo, observou tais características em um estudo com a música Kapinawá/PE.

praiá primeiro

Pulso binário ♩ = 66 - 72
 [Voz masculina, intensidade vocal baixa]

Canto
 p hey a hey han o hey o an hey o hey a hey an o hey o

grupos intervalares
 1ª semifrase 2ª semifrase

Percussão

É possível observar esse modelo de contração e distensão não apenas nas formações silábicas e rítmicas, mas também na extensão e estrutura do fraseado musical como em P7, abaixo.

praiá sétimo

Pulso ternário ♩ = 72 - 80
 [A] [Voz masculina, intensidade alta]

Canto
 mf o hey o he yo an hey an o hey o he

grupos intervalares
 1ª semifrase 2ª semifrase

Percussão
 [arsis e thesis]

A própria configuração melódica é derivada dos motivos binários e, usualmente, vem organizada sob uma matriz modal, isto é, sobre um eixo escalar prévio.

A lógica binária também pode ser observada no plano rítmico (em algumas ocasiões encontram-se movimentos ritmos ternários simples ou compostos – especialmente no praiá). Neste cenário, é freqüente a combinação de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, assim como, a célula sincopada – semicolcheia-colcheia-semicolcheia – como evidenciado abaixo.



Contudo essa duas células rítmicas pontudas são, invariavelmente, agregadas a uma subdivisão binária simples, como evidenciado abaixo.



Em alguns casos ainda se encontram ritmos ternários simples e compostos como em P3 a seguir.

praiá terceiro

Pulso ternário ♩ = 63-69

Voz masculina, intensidade vocal fraca

Canto

p ha han ha han hey o hey o hey o hey o han hey o

grupos intervalares

1º semifrase 2º semifrase

Percussão

Ressalte-se que a sincopa no praiá e no toré é só uma variação rítmica, não possuindo um caráter estrutural. Entretanto, a sincopa pode ser uma característica da estrutura do serviço de chão.

Diante do exposto, percebe-se claramente que a lógica binária é uma marca da estrutura musical Kalankó. Ela aponta, entretanto, muitas vezes para uma concepção ternária da música, como fica explícito em alguns praiás de ritmo ternário ou mesmo na concepção da idioma¹⁷, que tem base em três gêneros musicais.

Diante do exposto ao longo do texto, pode-se concluir que algumas características da musicalidade Kalankó podem ser observadas e relacionadas a outros domínios culturais.

¹⁷ A expressão “a idioma”, para os Kalankó, remete ao conjunto dos três gêneros musicais mencionados, o toré, o praiá e o serviço de chão.

Em primeiro lugar, a característica marcante da musicalidade Kalankó (A) é o uso de três planos de extensão vocal que são representados na partitura nos planos: superior; intermediário e inferior. Neste sentido os cantos – sempre – estabelecem uma relação espacial.

Este caráter pode apontar para a estrutura encontrada nas letras do toré, estudadas em Herbetta (2011), que divide o universo em três estratos, sendo o plano superior, onde se localiza o poder e o inferior – a terra – onde se localiza o sofrimento – como evidenciado, neste texto, na fala do pajé. Neste cenário, os Kalankó se esforçam para conjugar ambos os espaços e, assim, manter contato com a energia encantada.

Desta forma, os cantos apontam para o caminho – no plano espacial – a ser percorrido. Neste sentido, a música analisada – agora no plano da estrutura musical – evidencia uma aproximação com a análise de Lévi-Strauss sobre alguns rituais (musicais) de cura e a eficácia simbólica deles (2008 [1958]: 201-220). Nestes ritos, a música descreve e aponta um caminho a ser seguido ou já percorrido, tanto nos planos orgânico quanto espacial e social. O caminho sendo a marca da eficácia simbólica do rito.

No material aqui exposto pode se observar que nos torés as três camadas são mais harmonizadas, como evidencia “Pedra Fina” – com terminações em cima, no meio e embaixo. No serviço de chão, às vezes, observa-se apenas o uso de dois planos do registro vocal, como evidencia o SC5. O praiá é mais restrito, demora para mudar de plano vocal. Geralmente apenas os dançadores respondem no plano mais alto.

Em seguida, pode-se destacar (B) que aponta para a variação como marca do processo de composição de peças musicais na região. No repertório analisado em Herbetta (2011), apresentado de forma bastante reduzida aqui, destacam-se procedimentos como os de transposição, ornamentação e, especialmente, repetição. As transformações resultantes desses procedimentos guardam as características essenciais do material melódico do canto.

A característica (B) da análise em questão, marca a repetição como a variação mais usada. Este procedimento é percebido em todos os gêneros musicais e parece ser bastante valorizado, pois aponta para uma tendência comum na aldeia. Neste sentido, todas as peças Kalankó analisadas apoiam-se na repetição na medida em que usam recursos estruturais, elementos musicais e sentidos similares para reiterarem uma mensagem. São repetitivas também na medida em que insistem no uso de algumas figuras sonoras – melódicas e rítmicas - similares. E, além disso, repetem o uso de alguns termos, que podem ser personagens, objetos ou ações.

Neste cenário, a repetição dos elementos supracitados aponta para um modo de

preenchimento da totalidade espacial – como ficou evidente na análise das transcrições e em outros domínios culturais. Desta forma esta relação pode ser observada tanto na estrutura das letras do toré (Herbetta 2011), que marcam a importância do preenchimento do espaço, assim como nos ritos, nos quais os cantadores e dançadores preenchem o terreiro em sua totalidade a partir de formações coreográficas, como evidenciado.

Além disso, como visto, a repetição está relacionada com a ideia de abundância. Pode-se pensar, então, que a variação que aponta para a repetição, é em primeiro lugar, importante para se elaborar a ideia da abundância que opera em oposição à percepção da escassez. Desta forma, sendo essencial para a vida do sujeito na região.

E em segundo lugar, que a repetição opera formalmente como uma forma de se alargar um caminho com o objetivo de se conjugar o céu à terra, e assim, conquistar o poder encantado, que garante a saúde ao corpo do indivíduo.

É como se os Kalankó quisessem chegar ao céu através da música.

BIBLIOGRAFÍA

Basso, Ellen. 1985. *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Herbetta, Alexandre. 2006. “A idioma” dos índios Kalankó – uma etnografia da música no alto sertão alagoano. Dissertação. Departamento de Antropologia Social, UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina.

Herbetta, Alexandre. 2011. *Peles Braiadas – modos de ser Kalankó*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica – São Paulo.

Langdon Esther Jean. 1999. “A Fixação da Narrativa: Do Mito para a Poética de Literatura Oral”. *Horizontes Antropológicos*. Ano 5, No. 12. Pp. 13-37. Porto Alegre, UFRGS.

Lévi-Strauss, Claude. 2008 (1958). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify. Tradução: Beatriz Perrone Moisés

Menezes Bastos, Rafael José de. 2001. “Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari)”. Em: Franchetto, Bruna; Heckenberger, Michael. *Os povos do Alto Xingu – história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1999 [1976]. *A Musicológica Kamayurá – para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.

Merleau-Ponty, Maurice. 2006 [1945]. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Pereira, Edmundo. 2004. “Benditos, Toantes e Samba de Coco – notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande”. Em: Grunewald, Rodrigo de Azeredo. *Toré – regime encantado dos Índios do Nordeste*. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

Pompa, Cristina. 2002. *Religião como Tradução – missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial*. São Paulo: Edusc, Anpocs.

Ribeiro, Rosemary Machado. 1992. O mundo encantado Pankararu. Dissertação de Mestrado Apresentada em Antropologia Social na Universidade Federal de Pernambuco.

Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing – a musical anthropology of an Amazonian people*. New York: Cambridge University Press.

Smith, Richard Chase. 1977. *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Tese de doutorado em Antropologia, Cornell University.

Alexandre Herbetta

Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Possui graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e mestrado em Antropologia Social pela mesma instituição (2006). Atualmente é professor do programa de International Baccalaureate (IB) na St Francis School. Tem experiência na área de Antropologia e Sociologia, com ênfase em Etnologia Indígena, Política e Artes. É membro do MUSA – Núcleo de Estudos em Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

Cita recomendada

Herbetta, Alexandre. 2011 “Entre a terra e o espaço: modos indígenas de ir para o céu”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* [número 15] [Data de consulta: dd/mm/aa]