



## “Alto sertão veredas”: por entre trilhas indígenas *“High backcountry paths”: among Indian trails*

**Alexandre Herbetta**

*alexandre\_herbetta@yahoo.com.br*

*Professor doutor na UFG – Universidade Federal de Goiás. Subcoordenador do PPGAS – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, e coordenador do IMPEJ – Núcleo de Estudos em Etnologia Indígena.*

### RESUMO

Os Kalankó vivem no alto sertão alagoano, onde dizem que a vida não é fácil. Neste cenário, a música é um domínio fundamental para sobreviverem. Ela de certa forma constitui um caminho que promove transformações nos sujeitos. Neste sentido, ela parece ser importante para as migrações, ou seja, transformações geográficas, para a cura, ou para as transformações corporais e para a luta política, ou para transformações sociais. Todas estas transformações deixam rastros – ou linhas – sobre a caatinga. O presente texto busca explorar as linhas produzidas pela movimentação Kalankó, suas formas e direcionalidades. Através das linhas, tenta-se entender, então, a relação da música com o universo cultural Kalankó. Neste sentido, a análise em tela aponta para o caráter tradutor desta música.

Palavras-chave: Música. Linhas. Transformação.

### ABSTRACT

The Kalankó indians live in the hinterland of Alagoas, Brazil, where they say that life is not easy. In this scenario, the music is a key code to survive. It is somehow a concrete way that promotes transformations. In this sense, it seems to be important for migration, i.e., geographic transformations, for healing, or the bodily modifications and political struggle, or social change. All these transformations leave traces - or lines - on the caatinga (Brazilian savannah). This paper seeks to explore the lines produced by the Kalankó movements, its forms and directionalities. So, through the lines, it tries to understand, then, the relationship between music and culture. In this sense, the analysis points to the translation character of this musicality.

Keywords: Music. Lines. Transformation.



Os Kalankó, população indígena nordestina, se constituem por cerca de 390 pessoas que vivem no alto sertão alagoano, mais especificamente no município de Água Branca. Segundo eles, sua trajetória é bastante tortuosa. A nascença do grupo, por exemplo, é localizada no antigo aldeamento de Brejo dos Padres/PE, território atual dos índios Pankararu. Nesse sentido, eles se percebem como descendentes de uma linhagem que os conecta à população indígena e miscigenada desse aldeamento missionário. Como se pode perceber, o ponto inicial do grupo traz o sentido do conflito.

A partir da dissolução do aldeamento, levas de famílias nucleares migraram ao largo do alto sertão nordestino até identificarem um espaço vazio e possível para se viver, tornando este lugar foco de atração populacional, o que dá origem ao grupo. A ideia de movimento, no caso, aponta para a produção de trajetos que podem ser representados por linhas – elas mesmas tortuosas. A percepção do trajeto é fundamental para a constituição do grupo. Nesta direção, para Ingold (2007, p. 2), “*the line is still perceived as one of movement and growth. Life is lived, I reasoned, along paths, not just in places, and paths are lines of a sort*”.

O mapa<sup>1</sup> abaixo apresenta as primeiras linhas do grupo. O quadrado branco representa o antigo aldeamento missionário. O círculo branco, a região de ocupação dos Kalankó. As setas, a dinâmica de migração.



Como representado acima, os caminhos entre pontos de origem e destino não foram certamente lineares, e foram produzidos a partir da movimentação de algumas famílias em busca de dignidade. É interessante notar, então, que se “*anthropologists have a habit of insisting that there is something essentially linear about the way people in modern societies comprehend the passage of the history, generations and time*” (INGOLD, 2007, p. 2), os Kalankó, no sentido mencionado, não pertencem às sociedades modernas. O que, entretanto, não é verdade.

Atualmente, os Kalankó afirmam que vivem o “Tempo da Luta” e têm plena consciência do processo de redemocratização brasileira. Para eles, este período tem origem em 1998, quando praticaram o ritual tradicional (do ponto de vista nativo) do toré, em Gregório, uma das comunidades do grupo e





no município de Água Branca/AL. Neste momento, afirmaram uma identidade indígena e começaram a reivindicar um reconhecimento oficial do governo brasileiro. Isto significa a garantia de certos direitos previstos na Constituição de 1988, especialmente a garantia do território. No momento, ainda não possuem a terra delimitada, vivendo em comunidades não contínuas na região, como Lageiro do Couro, Januária, Gangorra e Gregório.

Neste contexto, eles têm plena consciência da importância do uso intensivo dos rituais, tradicionalmente praticados, tanto internamente, quando se relacionam à cura do corpo, por exemplo, e agora, externamente, quando assumem o sentido diacrítico da identidade. Para a população do entorno e o Estado nação, eles são índios porque praticam o toré. Note-se que os rituais em tela têm como base o toré, mas há também o praiá e o serviço de chão. Todos se configuram a partir do canto – são, portanto, ritos musicais (HERBETTA, 2006).

Neste cenário de movimento no espaço, o texto a seguir busca refletir sobre estas linhas traçadas na caatinga alagoana, suas formas e direcionalidades, já que, segundo Ingold (2007, p. 2), *“people draw lines of course not only by gesturing with their hands”*. Através das linhas, tenta-se entender, então, a relação da música com o universo cultural Kalankó. Neste sentido, a análise em tela aponta para o caráter tradutor desta música.

Uso como ferramenta para esta análise a transcrição musical<sup>2</sup> de um repertório relevante de cantos Kalankó. Note-se que do repertório de cantos Kalankó, por conta do espaço, apresento cinco trechos de cantos, evidenciando uma das características marcantes de tal musicalidade, qual seja, sua concepção espacial. Neste sentido, refiro-me ao uso do som para estabelecer caminhos e direções. E, também, para preencher o espaço. Em suma, busco refletir sobre determinados movimentos, representados por linhas, que operacionalizam transformações na aldeia.

Levo em conta que, *“indeed, lines have the power to change the world!”* (INGOLD, 2007, p. 3).

## Movimentos musicais

A música em análise tem relação direta com o que aconteceu no aldeamento missionário de Brejo dos Padres/PE, no século XIX. Desde lá, ela já era identificada pelos missionários como elemento principal na negociação cultural com os indígenas, agindo como tradutora e dando novo sentido aos dois universos simbólicos distintos – dos missionários e dos indígenas (POMPA, 2002).

A partir da década de 1930, a mesma música tornou-se um dos sinais de diferenciação étnica eleito pelo estado brasileiro como indicador de indianidade, o que fica claro, por exemplo, no trabalho de Dâmaso (1935), que mostra como o toré foi fundamental nos processos de territorialização da região. Nestes processos, o toré foi constantemente utilizado como forma de comunicação e diferenciação com relação à sociedade nacional, traduzindo significados sociais específicos e servindo como base de determinados processos sociais; no caso aqui tratado, dos processos de etnogênese.

Assim, a performance do toré confere a determinada população o caráter de “indianidade”. No sertão nordestino, portanto, quem pratica o toré pode ser índio. Cunha (1999) corrobora o exposto tratando da musicalidade Pankararu, como visto, matriz originária da Kalankó. Para o autor, a música é base da afirmação étnica e do processo de territorialização do grupo referido.

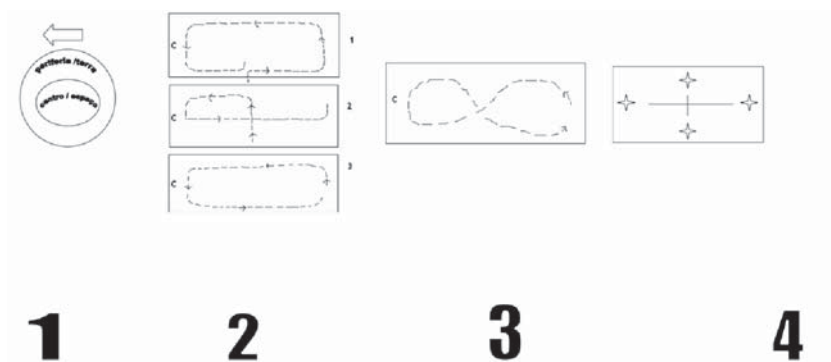




Pereira (2004) observa a mesma relação entre a musicalidade do toré e a afirmação étnica dos Kapinawá/PE.

Como se pode notar, tomando as palavras de Shepherd (1991) e colocando-as em relação ao toré, a música pode alterar o “status quo” social, constituindo um meio de expressão e comunicação que liga diretamente o sujeito ao grupo social e à sociedade inclusiva. Se a música ocidental permite ao sujeito sentir a sua ocidentalidade, tanto quanto conhecê-la, então a música Kalankó permite ao índio sentir sua “indianidade”, tanto quanto compreendê-la.

A música, inclusive, dá a dinâmica dos movimentos acima mencionados – da migração, do rito e do reconhecimento. E os Kalankó têm plena noção igualmente dos movimentos produzidos nos ritos. Estes são compostos por movimentação coreográfica específica, as quais produzem linhas por sobre a caatinga – assim como as linhas da primeira migração. Abaixo os principais movimentos gerados pela música no terreiro ritual.



O movimento da esquerda (1) é baseado na formação de dois círculos – núcleo e periferia – que giram em sentido anti-horário e em dialogia, o círculo do núcleo representa maior poder. Neles, o cantador principal fica no centro, enquanto o coro responde na periferia. Ambos criam uma polifonia musical que dá a dinâmica do rito. O movimento a seguir (2) é baseado em uma variação do círculo grande, neste caso sendo cortado ao meio e dando origem a dois semicírculos. Usa-se também a parte central do terreiro. No número 3, os dançadores constroem dois semicírculos formando um oito em horizontal, ou o infinito para a notação matemática. No da direita (4), os movimentos produzem uma figura em cruz. Percebe-se que em todos há um investimento coreográfico para que se use a totalidade do espaço e se conecte as extremidades.

As ideias de totalidade e conexão são importantes para se compreender as linhas de movimento entre os Kalankó. Neste sentido, eles estão sempre buscando alargar ao máximo o uso de determinada forma geométrica de modo a completar o espaço e, além disso, conectar pontos. Desse modo, eles, por exemplo, usam – no limite – a extensão do terreiro no domínio do rito; no interior dele elaborando diversas outras formas coreográficas que preenchem a extensão do espaço.

Algumas formas geométricas se destacam. O terreiro é sempre retangular e tem um tamanho similar em todas as aldeias indígenas sertanejas. O formato é o mesmo das roças de feijão, local de trabalho dos homens da aldeia. Em frente ao terreiro retangular há uma oca grande em formato circular, também de tamanho similar. O círculo é importante, como se viu nas formações





coreográficas do ritual. Ele aparece também nos movimentos circulares realizados com o cachimbo no serviço de chão.

A oca mencionada é construída a partir de toras de madeira e palhas de caroá, e sobe em espiral. A forma espiralada é a mesma das roupas dos dançadores mascarados do ritual de praiá. É a mesma também do próprio cachimbo, elemento considerado vivo e essencial aos rituais. Na oca central, as reuniões, discursos e torés apontam para a mesma lógica. Dentro do círculo da oca, há, portanto, outros círculos e semicírculos, os quais vistos em conjunto apontam para a forma em espiral.

## Direcionalidades

O território Kalankó engloba porções degradadas e não degradadas de caatinga, o clima sendo quente e seco, o solo, pedregoso. Tais condições dificultam a vida dos sujeitos do grupo. Conforme o pajé Tonho, a vida lá é difícil e para atenuar o sofrimento é necessária a intervenção dos encantos. Estes, são entidades ligadas aos antepassados que ainda em vida se transformaram em energia e, atualmente, atuam na comunidade aconselhando e curando.

Ainda de acordo com Tonho, há uma relação entre encantos e o céu, plano percebido como mais poderoso. Eles – encantados – vivem – ou se movimentam – por lá. Não é por acaso que vários são representados por pássaros, como o beija-flor, o acauã, o gavião e o papagaio. Em relação a isso, os Kalankó, ao se referirem a si próprios – sujeitos –, percebem-se no plano de baixo, na terra, distante em relação ao universo das aves. Neste sentido, eles elaboram uma série de correlações com a ordem das plantas, ou seja, pertencente ao universo vegetal. O próprio grupo se entende e representa como uma ponta de rama de um tronco velho, no caso o antigo aldeamento de Brejo dos Padres/PE.

Neste cenário, a música é um domínio essencial e marcante para os Kalankó. Ela conecta o céu à terra, como se verá (HERBETTA, 2011). Ela, assim, faz com que os termos e relações que fundamentam a dinâmica social dos sujeitos circulem por entre os corpos, grupos e espaços. Dessa forma, a música em tela expressa a primeira marca de uma musicologia ameríndia, qual seja seu papel relevante na cadeia intersemiótica do ritual (MENEZES BASTOS, 1994, 1999, 2001; PIEDADE, 1997).

Em outras palavras, pode-se dizer, seguindo ainda Menezes Bastos, que uma das características desta música é sua função tradutora. Note-se que “a referida tradução não deve ser pensada em termos sinonímicos ou da reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes... Tal sentido de tradução aproxima-se daquele preconizado por Benjamin”, o qual busca reverberações entre sistemas diferentes (MENEZES BASTOS, 2007).

No caso Kalankó, este papel de tradutora na cadeia intersemiótica do ritual é operacionalizado como um sistema pivot que intermedeia, no rito, os universos das artes verbais – narrativas especialmente relacionadas aos encantados -, em relação àqueles das expressões plástico-visuais (pintura corporal e outras) e coreológicas (dança) (HERBETTA, 2006). Do ponto de vista Kalankó, esta função tradutora indica ainda o estabelecimento de um caminho que conecta o céu com a terra, como dito, possibilitando o trajeto da energia encantada - para baixo.

Diante da importância da música, brevemente exposta, sempre conversei muito com alguns interlocutores mais próximos sobre o tema em questão,





buscando compreender a musicalidade Kalankó e seus diversos nexos. Culezinha, em uma ocasião, me disse que há três modos diferentes de cantar um mesmo canto. O conjunto dos três modos sendo chamado de “a idioma” (HERBETTA, 2006). Esta afirmação é bastante rica, pois traz alguns elementos importantes para a compreensão da música para ele.

Em primeiro lugar, Culezinha estava se referindo aos três gêneros musicais presentes na aldeia – o toré, o praiá e o serviço de chão (HERBETTA, 2006). Em segundo lugar, ele destacou o caráter interrelacional dos três gêneros, dando uma ideia de sistema musical, seguindo modelo de análise de Seeger (1987). Este, trata os gêneros voco-sonoros Suyá, xinguanos, como um sistema. Ele parte do princípio de que existem vários gêneros de comunicação verbal e a canção é apenas um deles. Sua análise prima pela perspectiva interrelacional das formas de comunicação verbal, na qual uma só pode ser inteiramente compreendida quando se apreende o todo.

Em seguida, Culezinha nomeou este sistema como “a idioma”. Ele dá o valor de linguagem à música.

O termo idioma aponta para o fato de que o conjunto dos gêneros musicais nativos representa para eles uma linguagem e, portanto, uma forma de comunicação. O artigo definido na frente do nome implica a importância da linguagem – “a linguagem”, sendo assim o modo de comunicação mais importante inter e intra-aldeia, inter e intra-étnico. Dessa forma, a expressão “a idioma” é usada, muitas vezes, como sinônimo de a língua materna. Neste sentido, supre-se a falta da língua materna, elemento muito valorizado quando se pensa na percepção do que é ser índio no Brasil.

Tonho Preto me disse em outra ocasião que outros povos indígenas sertanejos possuem gêneros musicais afins, como os Tremembé/CE, os Kiriri/BA, os Tuxá/BA e os Pankararé/BA. Segundo o pajé, isso significa que eles têm idiomas paralelos, que se constituem por pequenas diferenças na música e na dança. Tais idiomas podem ser, portanto, entendidos como dialetos que possibilitam a comunicação na região. Tonho me disse, também, que a idioma pode ser chamada de linha.

O toré é um gênero chave no idioma (ou neste sistema musical). A voz é o elemento fundamental e a pisada o complementar (HERBETTA, 2006). Um bom cantador de toré é aquele que puxa a roda por muito tempo e conhece um bom repertório de cantos. Estes são baseados numa estrutura “pergunta-resposta”, na qual o cantador canta dois versos e os participantes respondem com mais dois, além de algumas variações. O canto termina com um grito, denominado isturro<sup>3</sup>. Ele é emitido pelo cantador e depois repetido pelos participantes.

Quando se analisa a música do toré, através da transcrição, pode-se fazer uma aproximação - dela - com a tradição europeia<sup>4</sup>, talvez apropriada no contato com os missionários. A relação entre ambas as musicalidades pode ser percebida no gestual do toré, que se aproxima dos cantos de louvor e de lamentação. Outras características observadas nos cantos apontam para isso. A sílaba tônica, por exemplo, está sempre no tempo fraco e, além disso, o canto sempre finaliza embaixo.

Este tema é, entretanto, polêmico, e alguns poucos autores se debruçam nele. Segundo Albuquerque (2004, p. 222), por exemplo, missionários usaram a música religiosa europeia modificada como instrumento de atração e catequese ao longo do processo de evangelização. Esta música então pode ter se tornado base para o processo de criação musical indígena.







O canto de toré se desenvolve através da repetição das frases, o coro repetindo parte de uma frase. Muitas vezes a letra é composta por sílabas sem um aparente conteúdo semântico. Esta forma é típica do canto de praiá, como se verá. Em alguns casos ainda observam-se trechos que parecem apontar para reminiscências da linguagem tonal. O toré parece, assim, um bricolage, no qual se misturam motivos clássicos e populares, sendo cheio de cromatismo e ornamentação. Essa grande quantidade de procedimentos melódicos demonstra que a riqueza deste gênero está em sua criatividade.

Além disso, a estrutura, em sua divisão, segue uma lógica binária do tipo A-B com repetição do A, sendo que no segundo A, a preocupação consiste em voltar ao começo. O cantador atua no tetracorde superior e a resposta do coro acontece no tetracorde de baixo. Neste contexto, o eixo sonoro parece brincar por sobre o centro tonal.

O canto abaixo me foi apresentado por dona Jardilina em uma conversa que tivemos em sua casa em Lageiro do Couro, em 2005. Ela me disse na ocasião que se trata de um toré, mas que pode ser usado no serviço de chão, por se tratar de um canto pesado (HERBETTA, 2006). Esta classificação tem relação com o fato de que é um toré criado em Brejo dos Padres/PE, percebida como matriz cultural dos povos indígenas da região, e que já existe lá há muito tempo. Ele foi registrado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Entre os Kalankó, só observei o uso deste canto em serviços de chão, nunca sendo usado em torés.

O canto aqui transcrito não foi coletado em uma performance própria do rito, mas foi cantado apenas pela cantora citada. O canto tem a duração de aproximadamente 3 minutos. A primeira frase do canto – como pode ser notado – aponta para dois movimentos ascendentes, apontando para característica importante da direcionalidade dos cantos de toré. Isto pode ser observado na tríade tonal em SOL maior e na fórmula cadencial, características da frase, como se pode ver abaixo.

Abre-te porta

Pulso binário  $J = 72 - 80$

Voz feminina

Canto

A - bre - te por - ta ja - ne - la que por e - la e eu

grupos  
tervalares

Triade tonal Sol maior

fórmula cadencial

percussão

[arsis e thesis]

Na segunda frase, abaixo, pode-se notar uma troca no eixo modal em torno do SI. Dessa forma, na primeira semifrase há uma oscilação – ora ascendente ora descendente em torno de um centro tonal, indicando certa movimentação regular – para cima e para baixo – alcançando dois pólos distintos. O contorno melódico sendo, porém, ainda pequeno. Além disso, a oscilação permanece e a frase termina em direção ascendente. Isso ocorre a partir de um movimento em tríade tonal de FÁ#diminuto, em seguida.





5

Ca. sa do a - a - ju - ca eu que - ro a - vi - si - tar

Co.

rc. 2010

troca eixo modal em torno de Si° (lócrio)

Triade tonal Fa# diminuto

Observa-se que a representação marcante na parte de baixo da partitura é bastante completa e indica a extensão vocal do canto. O movimento ascendente e descendente é igualmente confirmado nas frases posteriores, evidenciando novamente uma direcionalidade particular. É interessante notar, ainda, a pequena variação intervalar, o que forma linhas regulares, representadas por trajetos tortuosos, como se pode ver a seguir.

7

Ca. a me - sa do a - a - ju - car Hey - an za han hey

Co.

rc. 2010

confirmação modal de Si° (lócrio)

Pode-se perceber – igualmente acima – que a parte de baixo da partitura é intensamente explorada a partir de uma movimentação constante entre dois polos através de ação ascendente e descendente, apontando para uma linha cheia de curvas. A partir da mesma lógica, as linhas melódicas do canto em tela continuam subindo e baixando até o final, como na frase abaixo.

11

Ca. hey - a hey - a za han hey o - la he - yo ? ? yan

Co.

rc. 2010







Outro procedimento comum ao toré e que aponta para a movimentação em análise, é a transposição. Há uma movimentação para cima ou para baixo, de modo a se usar de maneira extensiva a extensão vocal, que é – como dito – representada na partitura. A transposição aparece, por exemplo, no canto “Lá no alto do tempo”, abaixo, que aparenta ter resolução modal jesuítica.

O canto em tela é bloqueado em quintas. Nele, os homens e as mulheres cantam sobrepostos criando um falso bordão. O canto é também polifônico – em quintas paralelas. O registro foi realizado em Lageiro do Couro, no centro cultural, em 2007. O cantador é o cacique Paulo.

### Lá no alto do tempo

Pulso binário  $\text{♩} = 72 - 80$   
Voz masculina

Canto  
Eu su-bi no al-to do tem-po so pra ver a fun du-ra do mar

Coro  
oi

grupos intervalares  
1º tétrede do modo de Mixolídio de Si

Percussão

O canto representado abaixo segue transpondo, no caso, sobe-se uma terça. Aproveita-se, assim, a extensão espacial da partitura, a partir do movimento característico do toré, como já se viu.

Ca. 13 3

Ca.  
Eu su-bi lá no al-to do tem-po so pra ver a fun du-ra do mar

Coro  
Eu su-bi lá no al-to do tem-po so pra ver a fun du-ra do mar

grupos intervalares  
modulação para o modo mixolídio de Ré

Perc.

Depreende-se da análise das partituras do toré que, dentre outras características (HERBETTA, 2011), o canto tem um caráter responsorial e binário. Ele se estrutura sobre a relação entre o cantador e o coro. Ambos usam o mesmo material melódico – na mesma disposição. Nele, o cantador canta uma frase e o coro repete a mesma frase ou fragmentos dela, apontando para algo comum no gênero.

Sobretudo, percebe-se que a sonoridade em tela preenche de forma coerente o espaço da partitura ou da extensão do canto, e conecta a parte de





baixo com a parte de cima, conectando pontos. Estes elementos são bastante similares às linhas traçadas pela movimentação coreográfica, como já exposto.

O canto do praiá é baseado no jogo de sílabas e vogal, sem um aparente conteúdo semântico, como *ae eia heio eio*, emitidos por um cantador (HERBETTA, 2006). O praiá tem como padrão começar com base na terça menor, de forma cadencial. Os ritmos são binários, e em alguns casos ternários. A subdivisão dos gestos vocais em motivos binários aponta para uma ritmicidade, igualmente constituída sobre o dois. O pajé é o maior cantador de praiá entre os Kalankó, podendo ser substituído em algumas situações por Paulo. A voz de ambos possui grande complexidade. Todos os cantos têm em média 5 minutos.

A forma padrão é ABA, constituída por A - mensagem; B - reiteração; A' - volta para a estrutura padrão. Neste sentido a volta é uma reiteração da mensagem. Esta reiteração vem do gesto melódico. Além disso, há sempre respeito à proporção de dois ou quatro tons. Note-se que no momento B, a extensão vocal é mais alta - joga-se a voz para cima -, o que é representado pela localização da linha melódica no plano superior da partitura.

Todo movimento é para voltar ao A. Nesta direção, destaca-se a noção de espaço, que é preenchida por uma série de procedimentos, como a ornamentação, o arpejo e a repetição. A variação mais usada é a transposição. P1 – abaixo – representa o primeiro canto, logo após a entrada dos dançadores mascarados, no Ritual do Umbu da Semana Santa de 2005, e foi cantado por Tonho Preto. Este ritual foi realizado no terreiro de Januária e durou do sábado, por volta das 20h00min, ao domingo, por volta das 14h00min. Neste momento, os dançadores estão começando a encruzar o terreiro, como exposto na movimentação coreográfica (4) dos ritos, o que significa, segundo os Kalankó, abri-lo para a energia encantada.

praiá primeiro

**Pulso binário**  $\text{♩} = 66 - 72$   
 [Voz masculina, intensidade vocal baixa]

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Canto' and shows a melody in 2/2 time with lyrics: 'hey a hey han o hey o an hey o hey a hey an o hey o'. The middle staff is labeled 'grupos intervalares' and shows a series of notes with brackets indicating '1ª semifrase' and '2ª semifrase'. The bottom staff is labeled 'Percussão' and shows a rhythmic pattern of quarter notes in 2/2 time.

A frase inicial acima é composta de duas semifrases nas quais a melodia oscila em cadências ascendentes e descendentes, apontando novamente para certa direcionalidade característica da música Kalankó. A linha melódica se localiza no plano intermediário da partitura. Nota-se também o grande uso de sustenido. O padrão apresentado já na primeira frase se repete em seguida.





Acima, ambas as semifrases iniciam mais ao alto e se movimentam para baixo. Em seguida – abaixo –, a frase tem início igualmente no alto, marcando um movimento de transposição. Ela mantém o caráter descendente. O coro no caso é representado pelos dançadores que apenas gritam marcando alguns momentos do canto. Nestes momentos, a intensidade da voz do cantor é mais forte.

Percebe-se que a linha melódica se movimentava por sobre a partitura e a ornamentação ajuda a completar o espaço. Abaixo, a intensidade vocal diminui assim como os cantadores se distanciam no espaço do terreiro e não marcam a canção. Isto constitui uma oposição na ordem da intensidade vocal, a qual varia entre muito intensa (+) e pouco intensa (-), constituindo dois pólos. Esse padrão se repete até o final da canção.

P2 – abaixo – representa, ainda, o início do rito. Neste canto há uma indicação de que a parte B, da forma ABA, é de reiteração da mensagem de A. O procedimento padrão é pegar o material melódico de A e transpô-lo. Sempre com respeito à estrutura. Isto ocorre de forma assimétrica. Na parte B, o tom vai subindo respeitando graus de escala. As reiterações nunca são repetições literais. Sempre há um A' ou B'.

É possível observar, também, a presença frequente de saltos intervalares de 5º diminuta. Isto acontece no caso aqui tratado a partir de dois saltos intervalares sucessivos de terça menor na mesma direção. Este movimento é similar ao observado no canto de toré “Abre-te porta”. No caso aqui apresentado, constrói-se a melodia em cima do tritono. A estrutura é binária.





Além do exposto, é importante observar a transposição, que acontece também em outros cantos. Ela compõe um movimento ascendente. Aqui ele tem início na segunda semifrase, abaixo. O canto inteiro segue subindo. Nos momentos marcados abaixo (B, C) segue o processo de transposição, o qual é uma reiteração em relação à mensagem de A.

**B** Feixe melódico circular

Canto  
o hey o han ha a hey o han hey a

grupos intervalares

tema circular sobre uma estrutura intervalar de terças menores (triade diminuta)

Percussão

**C** Transposição intervalar

Canto  
o le ha hey han hey a o le a hey han za ba

grupos intervalares

Percussão

Depreendem-se da análise das partituras do praiá, dentre outras características (HERBETTA, 2011), algumas marcas da musicalidade em tela. O praiá apresenta uma estrutura melódica mais rica e consistente do que o toré. Normalmente, os cantos se iniciam com a terça menor, apontando para um efeito cadencial. É também típico do praiá a binariedade do gesto vocal. Observam-se ainda variações de planos no registro vocal. Desta forma, explora-se a extensão do registro vocal, constituindo melodias sensuais.

Destaca-se como variação, por fim, o processo de transposição, que pode ser observado em todos os cantos. Nele, a linha melódica é transposta em conjunto.

O serviço de chão pode ser cantado a partir de sílabas aparentemente sem conteúdo semântico – como o praiá; e também a partir de letras cantadas em português – como o toré (HERBETTA, 2006). Ele pode ser cantado por homens e mulheres. Na aldeia Kalankó, entre as mulheres, dona Jardimina se destaca. Entre os homens, seu Edmilson e Tonho Preto são especialmente reconhecidos. Os cantos possuem alta curvatura e diversos planos melódicos, o que dá um colorido especial à estrutura. As frases são sempre emendadas – ascendente ou descendente – ligadas ao gesto vocal.





A lógica é binária – há sempre um ataque e desprendimento sobre um intervalo de terça, o que acontece não só nos motivos micro, mas na estrutura das frases. O canto de serviço de chão aqui apresentado foi registrado no rito de mesmo nome realizado na casa de dona Jardimina, em 2007. Este rito era dedicado à cura de seu Zé, um dos anciãos da comunidade. Segundo os Kalankó, o problema era de desarranjo mental. O ritual se estendeu por quase toda madrugada.

Em SC8 – abaixo – cantado já depois da chegada dos encantados, a mudança de sílaba aponta para um caráter cíclico. A última sílaba nunca é exatamente igual. A marca deste canto é o ditongo: yo. O canto começa no plano médio da partitura e se direciona para baixo, como o padrão encontrado na maioria dos outros cantos. Observa-se boa quantidade de sustenidos. A linha melódica se colocando em descendência, como evidenciado abaixo.

### Serviço de chão oitavo

**Pulso binário**  $\text{♩} = 66$   
 [Voz masculina, intensidade vocal média]

The score consists of three staves: Canto (Vocal), grupos intervalares (Interval Groups), and Percussão (Percussion). The vocal line is in 4/4 time with a tempo of 66. The lyrics are: "O an he\_yo he\_yo he\_yo he\_yo he\_yan ha". The interval groups staff shows a cadence of a minor third and an arpeggio over a major triad of F4. The percussion staff shows a steady 4/4 rhythm.

Em seguida – abaixo - a melodia vai para o plano mais baixo encontrado neste canto e se mantém lá. Este uso do espaço é importante de ser notado. Ele aparece nos três gêneros musicais da comunidade. Isto aponta para uma percepção espacial da música, sendo presente também em outros domínios culturais (HERBETTA, 2011).

This score continues the previous one, starting at measure 7. The vocal line lyrics are: "o he\_yo an he\_yo o he\_yo han ha an". The interval groups staff is empty. The percussion staff continues the 4/4 rhythm.

Depreendem-se da análise das partituras musicais do serviço de chão, dentre outras características (HERBETTA, 2011), alguns elementos marcantes e constitutivos deste gênero musical, as quais apontam para a prática musical nativa. O serviço de chão é marcadamente rítmico, o que é evidenciado na





forte presença da sincopa. O tempo forte costuma acontecer na pausa e na sincopa. A unidade básica sendo uma célula binária. A pisada marca o tempo forte, na consoante (HeY). A suspensão posiciona-se junto à vogal no tempo fraco (o). O hey, por exemplo, só não está no tempo forte quando há movimento sincopado.

Evidencia-se novamente uma intensa movimentação sobre o material melódico – como no praiá e no toré. A diferença é que a estrutura é sobre um conjunto de notas reduzidas. Neste sentido, o serviço de chão é também lírico, por sua curvatura melódica ser mais alta e por possuir diversos planos melódicos, o que dá um colorido ao canto. Ressalte-se também, a presença de cadência melódica em terças. Além disso, a perspectiva espacial da musicalidade em questão é bastante marcante.

A característica a ser destacada é o uso intercalado dos diversos planos do registro vocal do cantador, representado na partitura – superior; intermediário; inferior –, os quais apontam para a administração da extensão vocal.

## A idioma

Tomando o conjunto dos gêneros musicais como sistema, como ensinado por Culezinha e Seeger (1987), pode-se destacar algumas características da musicalidade Kalankó, as quais podem ser observadas e relacionadas a outros domínios culturais e às transformações importantes na aldeia, como as migrações, às curas e à luta política.

Neste sentido, uma característica que chama a atenção nos três gêneros musicais é uma direcionalidade marcante e característica, que aponta um passeio da melodia sobre o centro melódico. Tal direcionalidade, desta forma, é representada na partitura através de linhas constituídas por curvas que se movimentam do alto para baixo e vice-versa. Pode-se dizer que tal movimentação completa o espaço da extensão do canto e conecta o alto e o baixo.

Outra característica marcante é a transposição. No toré e no praiá, as transposições aparecem claramente. O praiá também corrobora a ideia, compondo sequências regulares de transposição. Neste mesmo sentido, outra característica corrobora o exposto acima. Pode-se destacar que há uma série de outras variações como marca do processo de composição de peças musicais na região. No repertório acima analisado, destacam-se procedimentos como os de reiteração, transposição, ornamentação e, especialmente, repetição. As transformações resultantes desses procedimentos guardam as características essenciais do material melódico do canto.

Para os Kalankó, tal procedimento mostra-se essencial, pois aponta para o preenchimento da totalidade espacial. Assim, as ornamentações completam e estendem o espaço usado, bem como as reiterações estendem o canto. Esta relação pode ser observada na estrutura das letras do toré, que marcam a importância do preenchimento do espaço, assim como pode ser observada nos ritos de praiá, nos quais os cantadores e dançadores preenchem o terreiro em sua totalidade a partir de formações coreográficas.

Estas características da musicalidade em análise são similares ao modo como Tonho Preto divide o universo. Lembre-se que, segundo o pajé, o universo é dividido em estratos, sendo o plano superior onde se localiza o poder, e o inferior – a terra – onde se localiza os índios. Os Kalankó se esforçando – se movimentando – para conjugar ambos os espaços e, assim, manter contato com a energia encantada.







Desta forma, os cantos apontam para a noção de caminho – no plano espacial – a ser percorrido. Neste sentido, a música – 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], p. 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.

Conclui-se, portanto, que a música Kalankó tem um caráter espacial relevante e traduz a importância do caminho, dando a dinâmica dos trajetos, ao traçar linhas. É como se, ao cantar, os Kalankó migrassem pela caatinga nordestina, curassem os corpos e, simultaneamente, quisessem que o céu baixasse na terra.

## NOTAS

<sup>1</sup> Baseado no mapa do ISA – Instituto Socioambiental (2000).

<sup>2</sup> As transcrições apresentadas aqui fazem parte de um conjunto maior transcrito pelo músico e compositor André Ribeiro. Este repertório é parte de um estudo maior ainda em desenvolvimento. Neste sentido, tais pontos serão mais bem aprofundados no futuro. Eles são pistas de uma complexa teoria musical Kalankó.

<sup>3</sup> O *isturro* é o grito que o cantador e/ou os dançadores emitem no meio de uma execução musical e serve para marcar momentos importantes da peça.

<sup>4</sup> Este processo ocorre obviamente de forma aproximada, a partir de um processo de apropriação e reelaboração.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *O Toré Coco: o forjar lúdico dos índios Kapinawá em Mina Grande - PE*. In: GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Toré: regime encantado dos Índios do Nordeste*. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2004.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. *A música encantada Pankararu: Toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*. Dissertação. Departamento de Antropologia, UFPE – Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

DÂMASO, Pe. Alfredo Pinto. O Serviço de Proteção aos Índios e sua Obra. In: *O Índio Brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa Mattos, 1935. pp. 188-192.

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

\_\_\_\_\_. *Peles Braiadas: modos de ser Kalankó*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Departamento de Antropologia. PUC-SP, 2011.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução: Beatriz Peronne Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008 (1958).

MENEZES BASTOS, Rafael. *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte*. vol.13, n. 2, Rio de Janeiro, outubro – 2007.

\_\_\_\_\_. *Aspects of music in Amazonia: comparative perspectives from the study of kamayurá music (Apùap/Upper-Xingu)*. Paper presented in the 48<sup>th</sup> International Congress of Americanists (Stockholm/Uppsala, July 4-9, 1994), Symposium: Music in Native Latin America and the Caribbean:





Comparative Perspectives (organizers Rafael José de Menezes Bastos and Jean-Michel Beaudet), 1994.

\_\_\_\_\_. *Music, number and man*: theoretical and methodological points towards the study of music in Lowland South America. Paper presented at the Department of Ethnomusicology, Musée de l' Homme, Paris 1/25/1999, by invitation of the French Ethnomusicological Society and CNRS's Laboratoire of Ethnomusicology, 1999.

\_\_\_\_\_. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari). In: Bruna Franchetto & Michael Heckenberger (Orgs.). *Os povos do Alto Xingu: História e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. p. 335-357, 2001.

PEREIRA, Edmundo. *Benditos, Toantes e Samba de Coco*: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. In: GRU-NEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Toré: regime encantado dos Índios do Nordeste*. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2004.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música yepamasa*: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

POMPA, Cristina. *Religião como Tradução*: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial. São Paulo: EDUSC, ANPOCS, 2002.

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

SHEPHERD, John. *Music as Social Text*. Cambridge: USA, 1991.

