



TRANS 15 (2011)

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

Música indígena, música sertaneja: notas para una antropología da música entre os Índios do Nordeste brasileiro

Edmundo Pereira (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Resumen

Em que medida uma aproximação histórica pode nos ajudar a entender a música praticada por alguns dos grupos indígenas do Nordeste brasileiro? Quais podem ser suas contribuições no exercício de descrição, definição e entendimento de repertórios, eventos, identidades e campos musicais? E na direção complementar: em que medida uma aproximação antropológica pode nos ajudar a classificar as representações encontradas nos debates sobre o lugar (ou não) do "indígena" nas musicalidades da região Nordeste? Focando a análise no fazer musical, o artigo propõe um primeiro exercício de entendimento das musicalidades encontradas dentre alguns dos grupos indígenas do Nordeste operando em termos de campos de interação musical articulando áreas de investigação mais amplas do que aldeias ou etnias, e situações musicais mais diversas do que as religiosas.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Abstract

To what extent a historical approach could shed light on the musical practices of some Northeastern Brazilian indigenous groups? Similarly, to what extent could an anthropological approach help us to classify the representations found in the debates about the place (or not) of the indigenous people in Northeastern musicalities? This article is a first attempt to grasp this issues and understand the musical practices of some Northeastern Brazilian indigenous groups in terms of musical interaction fields that go beyond the ethnic or village boundaries and explore musical situations more diverse than the religious ones.

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Error! No property name supplied. 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>



Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os Índios do Nordeste brasileiro*

Edmundo Pereira (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

“Os cachimbos, passando de mão em mão, correram toda a roda. Quando voltaram aos donos, uma das Cantadeiras, tocando o maracá, principiou a cantar. Era uma invocação a Nossa Senhora, na qual pedia paz e felicidade para a aldeia. Depois, vieram as toadas pagãs dirigidas aos “Encantos”. De vez em quando, no decorrer da cantiga, ouviam-se, porém, os nomes de Jesus Cristo, Deus, Mãe de Deus, Nossa Senhora, Padre Eterno e, às vezes, também, o nome do Padre Cícero” (Carlos Estevão [1937] *apud* Cascudo, 2003:214).

“Deus vos salve casa santa / Onde Deus fez a morada / Onde mora o cálice bento / E a hóstia consagrada / E meu filho, Jesus Cristo / Eiôa rá eia eia / Rá eia eia / Rá eia a / Eiôa rá eia eia / Rá eia eia / Rá eia a” (*Toante* do Mestre Anandoré. Brejo dos Padres, Pernambuco, 1938).¹

Em que medida uma aproximação histórica pode nos ajudar a entender a música praticada por alguns dos grupos indígenas do nordeste brasileiro? Quais podem ser suas contribuições no exercício de descrição, definição e entendimento de repertórios, eventos, identidades e campos musicais? E na direção complementar: em que medida uma aproximação antropológica pode nos ajudar a classificar as representações encontradas nos debates sobre o lugar (ou não) do “indígena” nas musicalidades da região Nordeste? A partir destas questões, gostaria de dar continuidade ao exercício de aproximação entre disciplinas (entre alguma antropologia e alguma historiografia) na constituição de dados e reflexões com foco nas práticas musicais entre alguns dos chamados Índios do Nordeste.

1. Música indígena ou música sertaneja?

Minha entrada no campo social e investigativo da musicalidade dos grupos indígenas da

* Agradecimentos: Rodrigo Grünewald, pela entrada na musicalidade indígena do Nordeste, pelas parcerias e amizade. Marcos Albuquerque, pelo trabalho conjunto e a troca de experiências e apoio na discussão deste exercício. José Caetano da Silva, Arlindo Florêncio de Moura e Maria das Dores de Moura, pelos dias em Mina Grande, pela disposição e atenção, e aos demais Kapinawá com quem compartilhamos o encontro etnográfico. João Pacheco de Oliveira, pelo incentivo a escrever estas notas, bem como pelo trabalho entre os Tuxá e Kambiwá. Samuel Araújo e Vincenzo Cambria pela entrada nas discussões etnomusicológicas sobre os índios norte-americanos. Aos comentários e sugestões de colegas nas vezes em que apresentei parte destas reflexões: I Seminário do LEME (Laboratório de Estudos em Movimentos Étnicos), 2008; PPGAS/MN/UFRJ e Grupo de Estudos sobre Culturas Populares/CCHLA/DAN-PPGAS, 2009. Nestas ocasiões, agradeço em especial a Clarice Mota, Renata Menezes e Luiz Assunção. E a Eloi Magalhães pela leitura e comentários de uma primeira versão deste texto.

1 Gravado por Luiz Saia e sua equipe na que ficou conhecida como Missão Folclórica de 1938. Recentemente, parte do acervo da Missão foi editado no formato CD pelo SESC/SP-Centro Cultural São Paulo, *Mário de Andrade, Missão de Pesquisas Folclóricas. Música Tradicional do Norte e Nordeste*. s/d.

região (2000-2001) deu-se através dos Kapinawá de Mina Grande,² sertão pernambucano, em especial através do complexo ritual do *toré*³ e, especificamente, dos atores sociais que o sustentavam e difundiam no grupo (Pereira, 2004). Esta experiência foi marcante e de alguma forma modelar para a constituição do aporte descritivo-analítico exercitado ao longo de processo etnográfico fragmentado (entre gravações de campo em alguns grupos indígenas e classificação de fontes secundárias diversas)⁴ que trazia como sua questão inicial: como dar conta do conjunto de gêneros musicais articulados pelo grupo, que me levavam do *indígena* ao *sertanejo*, dos estudos etnológicos aos de catolicismo e cultura populares, onde encontraria classificados, respectivamente, os *toantes*, os *benditos* e os *cocos*? Diante dessa paisagem musical, como circunscrever planos analíticos e definir identidades musicais? Recorrendo, em um primeiro exercício, a fontes bibliográficas diversas, esse trânsito entre campos musicais se apresentava como algo constatável não só no processo etnográfico, mas também na literatura dedicada às musicalidades encontradas no Nordeste.

Início, então, com um recorrido histórico-sociológico, já revelador do contexto musicológico em questão: em que campo intelectual (Bourdieu, 1968) encontramos os primeiros esforços descritivo-analíticos para demarcar uma presença musical indígena onde, na última

² “Os Kapinawá se reconhecem como a rama nova, isto é, descendentes diretos de índios que foram aldeados na Serra do Macaco ainda no século XVIII, e cujos títulos de posse da terra estão registradas em um documento datado de 1874. As aldeias Kapinawá são: Mina Grande, que é a sede do Posto Indígena Kapinawá, Ponta da Várzea (Vargem), Riachinho, Pau-Ferro Grosso, Tabuleiro, Quiri d’Alho, Lagoa, Marias Pretas, Santa Rosa, Maniçoba, Areia Grossa, Macaco, Palmeira e Julião. E as novas áreas são: Coqueiro, Caldeirão, Coloral e Malhador. A Terra Indígena Kapinawá teve o seu processo de regularização fundiária durante as décadas de 1980 e 1990. Até o começo dos anos 80 não eram reconhecidos oficialmente como índios, ocupando de forma livre e tradicional as terras que se estendem entre os municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibimirim, na área de transição entre o Agreste e o Sertão de Pernambuco, no Vale do Ipanema, no sertão do Moxotó. Em fins dos anos setenta, os Kapinawá começam a ser pressionados pelo avanço de uma frente latifundiária e procuram, então, se organizar para conseguir a regularização de suas terras. O reconhecimento do grupo foi longo e marcado por vários conflitos, tanto com posseiros e fazendeiros, como entre os próprios índios que vivenciaram um doloroso processo de faccionalismo. Resultado desses conflitos foi a demarcação da área, que contemplou apenas uma parte do seu território tradicional” (Albuquerque, 2005:8). Para dados gerais sobre o grupo, vide também PETI (1993).

³ Para uma breve genealogia do termo, da prática e de sua representação, vide Pereira (2004). Para uma aproximação comparativa de sua prática dentre alguns grupos do Nordeste, vide Reesikin (2000) e Grünwald (2004b).

⁴ Posso apresentar este processo como tendo sido multi-situado (nos termos de Marcus [1995]), composto de: gravações e breve etnografia em especial entre os Kapinawá de Mina Grande, (23-24/11/02 e 06/07/2003, Buíque, PE), mas também entre os Atikum (08-09/03/2003, Serra do Umã, PE), Kambiwá (17-19/12/2005, Americana, PE) e Tuxá (20-22/12/05, Rodelas, PE). Para o caso aqui tratado, devo ressaltar de suas condições de produção que o registro realizado foi demanda de membros do grupo de Mina Grande, feita a pesquisadores da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) de forma a recolher material para a edição posterior de um CD com parte do repertório de cantos de seu *toré*. Faziam parte da equipe de trabalho: prof. Dr. Rodrigo Grünwald (UFCG), coordenador; Marcos Albuquerque, antropólogo, mestrando pela UFCG desenvolvendo pesquisa entre os Kapinawá; e o autor, como técnico de gravação e etnomusicólogo. De todos estes investimentos, gerou-se: o CD *Kapinawá. Benditos, sambas de coco e toantes*, em projeto coordenado por Rodrigo Grünwald (UFCG); e parte da trilha sonora da Exposição *Índios: Os primeiros brasileiros*, coordenada por João Pacheco de Oliveira (PPGAS/MN/UFRJ).

década, esta é evidente?⁵ Recupero a questão que titula esta seção (ou antes, uma certa episteme), esboçada no contexto de imaginação da nação (Anderson, 1981) das primeiras décadas do século XX. Esta se insere em projeto (Vilhena, 1997) mais amplo de produção de uma identidade *brasileira*, no caso com ênfase em uma de suas (três) matrizes: o *indígena*. Acompanhando sua produção, nos deparamos com significante que pode transitar entre significados múltiplos (de ausência ou de presença) e que se articula e confunde com outros significantes, à primeira vista também discretos, como *popular* ou *sertanejo*. Uma vez que algumas das “comunidades” ou “grupos” com que trabalhamos, ao longo de diversas situações históricas (Oliveira, 1988), terem se articulado e sido reconhecidas por múltiplos referentes, era preciso também se relacionar com campos intelectuais diversos. Para este breve exercício, tomo como campo intelectual os estudos de *folclore*, não só como fonte de dados musicais e coreográficos, mas também de produção de classificações de identidades. É nesse conjunto de estudos (em especial entre as décadas de 1920-1950) que vamos encontrar um primeiro debate sobre uma música ou musicalidade indígena no Brasil - e no Nordeste em particular -; elementos musicais transitando e sendo acionados em distintos contextos identitários; bem como a presença de grupos sociais subsumidos à categorias intelectuais e políticas e que décadas depois se apresentariam enquanto *indígenas*.

Na década de 1920, o maestro e acadêmico Luciano Gallet (1893-1931), sob influência do movimento modernista, junto a outros expoentes de seu tempo, como Mário de Andrade, propõe pensar o ensino de música no Brasil, bem como tecer um escopo do que seria o “folclore musical brasileiro”.⁶ Em seu ensaio de 1928, *O Índio na Música Brasileira*, parte de seu projeto intelectual de constituição das “origens” da música “brasileira”,⁷ critica com veemência a versão de que esta seria “índio-luso-africana”: “nunca percebi nitidamente a contribuição direta do índio na nossa música” (1934:37). Não é sem razão que Cascudo (2003) o elenca dentre os textos “antológicos” dos *estudos folclóricos* brasileiros, texto referência para textos e debates que se seguirão. Sua exegese analítica parte, primeiro, de uma divisão entre os *índios da descoberta*

⁵ Vide, p.e., os trabalhos de: Cunha, 1999, 2007 [Pankararu]; Nascimento, 1998 [Fulni-ô]; Arcanjo, 2007 [Pipipã], Albuquerque, 2004, 2005 [Kapinawá]; Magalhães, 2007, 2009 [Pitaguary]; Herbetta, 2006 [Kalankó]; Vilar, 2003 e Acelhad & Vilar & Sandroni, 2004 [Pankararu]. E, p.e., os CDs: *Xokó*. Secretaria de Estado da Cultura. Sergipe: s/d; *Saktêlhassato. Cantos Tradicionais dos Índios Fulni-ô*. Recife: Piper Music, s/d; *FETHXA. Cantando com o sol*. Recife: Ciranda Records, s/d. [Fulni-ô]; *Flêetwatxya. Cantos Tradicionais dos Índios Fulni-ô*. Recife: Piper Music, s/d.; *O Canto das Montanhas. Krenak, Maxakali e Pataxó*. São Paulo: Núcleo de Cultura Indígena, s/d.; *Índios Pankararu da Comunidade de Real Parque de São Paulo*. SP: Mundo Melhor, s/d.

⁶ Para uma análise mais densa do projeto de Gallet e sua relação com Mário de Andrade, vide Menezes Bastos (2006).

⁷ O outro trabalho seria *O negro na música brasileira* (Menezes Bastos, 2006:117).

(séculos XVI e XVII) e o *indígena descoberto recentemente* (século XIX-XX). Aos primeiros, o processo de missionarização jesuítica teria levado à “destruição da música primitiva”, já na virada dos séculos XVI-XVII. Por este tempo, afirma (ibid:41-42), “já devia estar agonizando a primitiva música dos índios recém-civilizados” dada, explica, a “fácil adaptação do índio que abandona mesmo cerimônias e usos de tradição arraigada”. Quer dizer: a musicalidade indígena (classificada como “cantigas profanas”) havia sucumbido totalmente, em pouco tempo, ao projeto jesuíta que tinha na música um de seus principais instrumentos catequéticos. De uma musicalidade indígena ainda intacta (um “folclore musical indígena”), conclui o maestro (ibid:42-44), nos restaria apenas o encontrado entre grupos então recém-contatados - como os Paresi gravados por Roquette-Pinto (1917) -, cuja música se manteria “afastada da música brasileira atual”. Neste ponto, temos uma tese cindida: temos uma música indígena perdida, em regiões de contanto antigo como o Nordeste; e uma, então, pouco documentada, recém-contactada - em rincões como a Amazônia e o Brasil central -, que, como os demais elementos da cultura, deve ser registrado com urgência por força de seu futuro contágio e desaparecimento.

Ainda sobre os debates da década de 1920, nas formulações sobre a natureza e origem do *caráter nacional* e qual música o representaria, Menezes Bastos (2002:115), além de traçar o projeto intelectual subjacente à obra de Gallet, contribui relacionando-o com o de Mário de Andrade, alinhavando-os em um mesmo projeto geral, ao final, baseado, musicalmente, em duas, e não em três “raças”: “o célebre triângulo racial brasileiro reduzindo-se assim a um segmento de linha, com extremos ocupados por ‘negros’ e ‘brancos’”. Abrindo suas reflexões sobre esse “esquecimento” da matriz indígena (ibid), brinda-nos com citação categórica do intelectual paulistano, do mesmo ano da edição de Gallet: “o elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo”, corroborando a tese do maestro.⁸ Mas o projeto intelectual de um autor é capaz de apagar por completo os rastros de uma presença em sua obra? Vejamos outros momentos da obra (extensa) de Mário de Andrade, agora posicionando-nos na década de 1930, em especial, frente aos materiais gerados pelo grupo liderado por Luiz Saia na Missão Folclórica de 1938.

Se tomarmos, p.e., o material reunido pelo pesquisador paulistano, poucos anos depois (1933), sobre o *catimbó*, prática popular registrada nos subúrbios de João Pessoa (PB) e Natal (RN), o jogo de correlações possíveis entre as identidades representadas é notável. Diante deste

⁸ Vide Andrade, 1972 [1928]:16.

misto de *feiticeira* com processo de *cura*, a “tradição ameríndia”, ressalta o pesquisador (Andrade, 1983 [1933]:30), “predomina fortemente”. Se nos atermos ao evocado ao longo de distintos cantos (*pontos* ou *linhas*), encontramos uma série de categorias e entidades recorrentes e centrais para o universo religioso do *toré*, também baseado na “ciência da *jurema*”:⁹ os *mestres*; a *jurema* (planta e entidade); a organização em *troncos* e *ramas*; os *reinos* e *reinados*; as *sementes*; além de estribilhos como *oh rei iá-iá* (ibid:71-93). Além disso, encontramos também, com funções de acompanhamento e terapêutica (ibid:35-36), instrumentos como *maracás*, *gaitas* e *búzios* (*buzinas*). E se recorrermos ainda aos apontamentos de Luiz Saia (apud Carlini, 1993:67), sobre um catimbó registrado em João Pessoa pouco tempo depois (1938), temos: “Em seguida, fazendo sair fumaça pelo cano do cachimbo, fazem um movimento ascendente do tronco para direita”. Este modo de usar o cachimbo é prática recorrente entre os grupos indígenas da região, não só em seus *torés*, mas também em assembléias e encontros políticos, tendo o mesmo fim: *limpar* os ambientes para os *trabalhos*.¹⁰

Neste momento de sua trajetória intelectual, ainda que estando diante de “feiticeira mais ou menos inventada ao acaso de reminiscências vagas”, enfatiza Andrade (ibid:30):

Entre os nossos folcloristas, principalmente musicais muito se tem discutido ou negado categoricamente a persistência de tradições ameríndias no povo brasileiro. A feiticeira nacional vem fortemente depor em contrario.

Nas décadas seguintes, o acúmulo de dados e experiências que rapidamente o movimento folclórico, dada sua expansão e organização (Vilhena, 1997), produziria, contribuiriam para complexificar e ampliar modelos explicativos e seus alcances etnográficos. Tomemos, agora, o coco como exemplo, ainda fazendo uso dos materiais produzidos por Mário de Andrade e os que participaram de seu projeto intelectual. Outros paralelismos são notáveis e possibilitam a aproximação entre identidades musico-coreográficas, uma vez ser sua prática, historicamente, muito difundida entre alguns dos grupos indígenas do Nordeste, a ponto de ser tomado como parte constitutiva de suas “tradições”. No trabalho de Estevão Pinto (1956:144), dedicado aos Fulni-ô de Águas Belas, Pernambuco, encontramos, p.e, a seguinte passagem:

⁹ Vide a *linha* dedicada a Antonio Caboclinho (Andrade, 1983:77).

¹⁰ Décadas depois, de sua experiência etnográfica no médio rio São Francisco nordestino, Maynard Araújo (2004[1961]:74) seria mais enfático sobre a relação entre a prática do *toré* e do *catimbó* para a região que estudava: “certamente é o mesmo catimbó dos arredores das capitais e grandes cidades do nordestinas, onde os destituídos de fortuna procuram como oráculo para minorar os penares e desditas. Quando afirmamos que *toré* é o mesmo catimbó, pajelança, fizemos porque, neste vasto Brasil, as denominações de uma dança, de uma cerimônia variam de região para região”. De nossa experiência, afirmamos que, ainda que muitas sejam as semelhanças, catimbós como os registrados pela Missão de 1938 são bem distintos dos *torés* que presenciamos no estado de Pernambuco.

Também os Fulniô dançam o coco, do qual podem fazer parte até os estranhos. Mário Melo [1929]¹¹ acha-o um tanto diferente do seu similar das Alagoas e outras regiões do Nordeste. No coco dos índios de Águas Belas os homens organizam-se em círculo, cada um deles entre duas damas; ao centro põe-se o tirador dos versos, cujo refrão todos cantam em coro. Iniciado o canto, a roda movimentada-se, dando os cavaleiros passos ora para a direita, ora para a esquerda (no que são acompanhados pelas damas) e, em seguida, fazendo meia volta, em sapateado. Nessa meia volta, os cavaleiros oferecem as mãos às damas, que passam da direita para a esquerda e vice-versa, isto é, da esquerda para a direita.

As semelhanças entre o coco e o *toré* são evidentes: circularidade, o tirador no meio da roda, a estrutura em chamada-resposta para o canto. De fato, estamos diante de dois processos rituais bastante plásticos, possíveis de serem adaptados a distintas platéias e contextos performáticos.¹² Talvez por isso encontremos ao *toré*, no trabalho organizado por Oneyda Alvarenga (1960:144-145) a partir do espólio da Missão de 1938, dentro do verbete coco, sua única referência na obra *Música Popular Brasileira*: “No Estado da Paraíba, existe também uma dança chamada *toré*, perfeitamente igual ao Coco pela coreografia e pela música”. Apesar disso, brinda-nos, sem maiores comentários, com um conjunto de fotos (27, 28 e 30) nas quais vemos uma dança em grupo, circular, acompanhada por conjunto descrito como (banda) *cabaçal* formado por caixa, reco-reco, gaita e zabumba (ibid:168).¹³

¹¹ MELO, Mário. “Os Carnijós de Águas Belas”. *Revista do Museu Paulista*, XVI, 1929:811-813.

¹² Vide as coletâneas organizadas por Grünwald (2004), para o caso do *toré*, e Ayala & Ayala (2000), para o caso do coco. Em especial, vide Silva, 2000.

¹³ Fotos registradas pela Missão em Mamanguape, atualmente área com presença indígena potiguara.



Foto 30 — Toré: Cabaçal acompanhador. (São Francisco — Vila de S. Miguel, Mamanguape — Paraíba, 11-5-1938.)

Mas ainda que Alvarenga não faça maiores menções ao *toré*, não o posicione dentro do modelo de três matrizes originais (lógica em que também se organiza seu esforço classificatório), nos diários de campo de Luiz Saia, chefe da Missão (São Paulo, 2000:29-45), encontramos apontamentos sobre o *toré* como “dança indígena”, tendo sido feitos registros em cera e película em Brejos dos Padres, Taracatu, Pernambuco, entre os Pankararu. Dessa visita ao grupo, os membros da Missão ainda fazem registros fotográficos, dos quais um dos mais interessantes (dada à raridade do registro dessa prática musical) é o de um instrumento de sopro com palheta, homônimo da dança.



Toré. Brejo dos Padres, Tacaratu, Pernambuco, 1938.¹⁴

Dois meses depois, na Baía da Traição, Paraíba,¹⁵ farão novas filmagens e gravações, desta vez de cocos. Curiosamente, um dos filmes editados do material produzido na ocasião registra uma dança circular, acompanhada por canto e zabumba, no sentido anti-horário, nomeada como “coco de toré” (São Paulo, s/d).

Fechando esta breve aproximação histórico-sociológica (não exaustiva) ao campo intelectual em torno do *folclore* e da definição de identidades musicais regionais dentro do processo de *formação* (de *invenção* [Hobsbawn & Ranger, 1989]) de uma *música brasileira*, recupero, ainda, o trabalho do também maestro e acadêmico Baptista Siqueira em seu estudo sobre a *Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste* (1951). Se abrimos com o ensaio de Gallet e sua negação da presença indígena no “folclore brasileiro”, com Siqueira, passadas então duas décadas da publicação de *O Índio na Música Brasileira*, a busca dessa presença é preterida, mas dentro de quadros sócio-geográficos mais circunscritos. Seu foco recai, especialmente, sobre o que Euclides da Cunha (*apud* Baptista, 1951:17) denominou de *Tapiretama*, o sertão nordestino, os “rincões mais afastados das civilizações”. Apresentando seu exercício como “um estudo folclórico em área geográfica delimitada”, propõe a comparação entre gêneros musicais (dos cocos e aboios às bandas de pífanos e cantorias) de forma a

¹⁴ Fonte: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html

¹⁵ Atualmente, território Potiguara.

averiguar “até que ponto a música dos selvagens contribui para a formação dos cantos da zona sertaneja” (ibid:13). Desta vez, a identidade acionada é a de *caboclo* (ou *mameluco*) que, “desconhecendo os lustres culturais”, “vai repetindo o canto de seus antepassados” (ibid:16). Sua aposta é a de que os “aspectos melódicos” encontrados nas “melodias tradicionais” (“estranhas melodias”) anotadas pelos sertões “guardavam os tesouros” *tapuias* e *cariris*, “os cantos mágicos ou guerreiros de suas tribos” (ibid). Neste sentido, critica as conclusões de Gallet e outros (ibid:27), concluindo que “a música ameríndia ficou insulada, como o próprio caboclo, nas áreas povoadas dos currais, progredindo lentamente com as classes rurais”. Dessa forma, certas estruturas melódicas ascendentes e descendentes, certas rítmicas, e mesmo certas divisões e paralelismos poéticos, encontrados em alguns dos gêneros musicais do sertão, seriam marcas, apesar dos esforços missionários e da vida dentre os currais, da presença indígena. Quer dizer: estaríamos diante de uma *sobrevivência* (categoria vitoriana) de alguma música indígena ao longo de gêneros *sertanejos*.

Ainda que possamos posicionar o trabalho de Baptista Siqueira como um dos “pioneiros” em propor buscar o que de indígena houvesse na música dos sertões (onde hoje, saliente-se, essa presença é inquestionável), um eixo paradigmático central parece atravessar as décadas, o da segmentação de identidades: *negro – índio – branco*, encontrados ao longo do *popular*, categorização passível de distintos matizes e gradações. Nos jogos de produção de resultantes nos debates, no caso de uma presença possível indígena, encontramos esta pensada ou como *ausência*, ou uma *sobrevivência*, indelevelmente misturada. Neste ponto do exercício, de produção de dados tanto sobre a distribuição (nos termos de Barth, 2000) de práticas e repertórios por certos grupos sociais, quanto sobre o modo como estes grupos foram classificados em certo campo intelectual, me parece que já se evidenciam alguns rendimentos na aproximação antropologia-história: primeiro, a constatação da fluidez do campo de identidades musicais percorrido, em que *indígena* e *sertanejo* (este, feição do *popular*), mais especificamente seus repertórios culturais, se interpenetram e podem gerar condensações culturais variáveis no tempo e no jogo de relações sociais; segundo, na ampliação dos campos intelectuais consultados, a constatação de que um mesmo grupo social pode ter sido entendido por múltiplas entradas e circunscrições analíticas. Ao final, vamos encontrar repertórios musico-coreográficos e rituais sendo classificados ora como *indígenas*, ora como *sertanejos*, ora como *feiticeiros*. Na prática, como se evidencia nos arranjos dos campos sociais contemporâneos, podendo transpassar identidades através de múltiplos acessos e significações.

2. Qual música indígena? Benditos, toantes, sambas de coco e bandas de pífano

“Eu sou caboclo brasileiro / da tribo Kapinawá / Ô leirandô, tiralandei / Ô leirandô, tiralandá” (*Toante*. Terreiro da Mata, Mina Grande, 23.11.0207.03.03).

Retomo a experiência etnográfica entre os Kapinawá de Mina Grande. O *toante* que abre esta seção é exemplar dos fluxos musicais em que o grupo se encontra, no caso, em particular, articulados em redes indígenas. Do mesmo modo, é exemplar dos usos da música, pelos Índios do Nordeste, para demarcar fronteiras étnicas e criar comunidades políticas abrangentes como a de “Índios do Nordeste”. Tendo-se a oportunidade de assistir distintos *torés*,¹⁶ bem como seus usos em reuniões e assembleias políticas micro e macro-regionais, constata-se não só o trânsito de *toantes*, mas sua adaptação para distintas vozes. “Eu sou caboclo brasileiro”, verso-melodia de ampla circulação e significação para as mobilizações político-reivindicatórias indígenas nordestinas, pode ser encontrado cantado em distintos grupos, com especificação de etnônimo no segundo verso, e possíveis variações melódicas.¹⁷ Mas se seguirmos os outros gêneros que compõe seu *toré*, os *cocos* e *benditos*, novas redes de relação se abrem e direcionam para outros campos sociais, além do étnico, alinhando índios e não-índios. Diante desse entrecruzar de redes sociais e de gêneros musicais, qual a extensão do recorte analítico que faremos para pensar uma “música kapinawá”, ou uma “música indígena” em Kapinawá (o que pode não ser necessariamente a mesma coisa)? Estudaremos só a música religiosa? Nela incluiremos a católica? E o calendário junino? E as demais danças praticadas pelos membros do grupo, como o coco? E as bandas de pífano e as festas? Podemos continuar operando com epistemologias de diferenciação forte, nos perguntando se o que está diante de nós é *indígena* ou *sertanejo*, ou mesmo, brasileiro. Tomando elementos e significados encontrados em ampla extensão territorial

¹⁶ No nordeste indígena contemporâneo, o termo *toré* não designa algo apenas da ordem do musicológico ou coreográfico, mas um complexo ritual (ou rituais, se começarmos a tomar as realidades locais como pontos de vista) que envolve uma dança circular, em fila ou parelha, acompanhada por um repertório de cantos específicos (*toantes* ou *linhas* e, ainda, de acordo com as variantes praticadas por cada grupo, *benditos* e *sambas de coco*) ao som de maracás, por vezes zabumbas, gaitas e apitos. Nesse contexto de religiosidade e cura, *irradiam-se* os *encantos*, os *encantados*, entidades espirituais ou antepassadas, passíveis de incorporação por alguns de seus participantes. É também situação social privilegiada para negociações políticas e de afirmação identitária intra e extra-grupo. Para uma breve genealogia dos usos do termo e introdução ao estudo do tema, vide Pereira (2004). Para um apanhado da complexidade de feições que este pode assumir em distintos grupos indígenas, vide a coletânea organizada por Grunewald (2004).

¹⁷ Grunewald, 2003, comunicação pessoal. Saliente-se que variações como essas são comuns em grupos de tradições musicais marcadas por regimes de transmissão especialmente orais.

e sócio-cultural, tipificá-los em regimes de circunscrição identitária.

Mas diante deste quadro sócio-histórico de articulação entre tradições musicais, podemos também tentar outros exercícios aproximativos (Bachelard, 2004) de caráter mais fluido e relacional. E se mudarmos o foco de modelos matriciais e de sistemática forte (discriminando *culturas* e *sistemas musicais*), e nos atermos às práticas musicais em sua extensão?¹⁸ E se mudarmos os eixos analíticos de aproximação a esses campos e identidades musicais, não construindo unidades restritivas e diferenciáveis, e passarmos a operar em termos de *campos de interação musical* articulando (como Leach 1996) áreas de investigação mais amplas do que aldeias ou etnias, e situações musicais mais diversas do que as religiosas? Nos termos de Finnegan (1989:7), e se focarmos no “fazer musical”? E se acompanharmos a circulação de “músicos” (termo aqui entendido em sentido amplo) entre diversas situações musicais, do religioso ao festivo, do mais formal ao menos formal, do local ao regional? E se nos preocuparmos com as vozes (musicais) em contexto de elocução, com os atos de música?

No exercício de entendimento da constituição histórico-musical do toré kapinawá, através de benditos, toantes, e sambas de coco, aproximei-me de certa etnomusicologia que vêm se desenvolvendo desde especialmente a década de 1980, com maior desenvolvimento na de 1990, para dar conta de contextos de grande diversidade e de intensa interação de musicalidades.¹⁹ Mais do que preocupada com circunscrições musicais, com a produção da *diferença* musical (ou não só com ela), esta se dedica aos usos da música em distintos contextos, do local ao global, o que pode gerar múltiplas significações e sistemáticas. Na aproximação entre os estudos da etnicidade e da música, p.e., Stokes (1994, 2004) se propõe, em introdução de coletânea de artigos, “ver [a música] menos como uma essência fixa com certas propriedades definidas, mas como uma grande rede de práticas e significados” (1994:7).

Uma década antes, Reyes-Schramm (1982:1), em um artigo programático dedicado a uma etnomusicologia das “diversas musicalidades” (no caso, no espaço urbano), propunha como inquietação a ser perseguida:

¹⁸ Para exercícios monográficos que operam com o modelo *rede de relações* em perspectivas gerativistas (aproximando antropologia e história), vide Albuquerque (2005) [Kapinawá] e Magalhães (2007) [Pitaguary].

¹⁹ Em que encontraremos formações temáticas tais como: *nacionalismo-movimento social-canção*, *hibridismo-gêneros novas identidades musicais*, *etnicidade-música*, este último abrangendo casos que vão dos conjuntos vocais femininos búlgaros, às bandas de rock-étnico aborígine da Austrália ou as bandas tecno-pop maori. Vale também que, apesar de uma maior profusão nas últimas décadas, trabalhos como os de McAllester (1949) e Rhodes (1971), ainda trabalhando na chave boasiana da difusão, já haviam exercitado acompanhar as relações musicais entre grupos sociais, no caso em especial parte dos grupos indígenas norte-americanos que tem ao Peyote como divindade e intercambiam cantos a ele dedicados.

Onde as fronteiras que definem repertórios musicais, áreas geográficas, identidades étnicas, instituições e outras identidades se chocam ou contradizem umas às outras, como e sob que bases o pesquisador define o que deve ser estudado?

No ponto em que estamos de uma antropologia dedicada aos grupos indígenas do Nordeste,²⁰ sabemos que grupos como os Atikum (Grünewald 1993, 1999), os Kapinawá (Albuquerque 2004, 2005), os Kiriri (Brasileiro 1999; Nascimento 2004), os Pitaguary (Magalhães 2008, 2009), os Kambiwá (Arruti 1999) e os Tumbalalá (Andrade 2004), tiveram de relacionar-se com outros grupos indígenas (alguns dos quais já haviam também se relacionado com outros) de forma a organizar seus torés nos contextos de reconhecimento identitário e territorial. Nos termos de Arruti (1999:251), constituíram *circuitos* de troca ritual de forma a aprender ou aperfeiçoar repertórios culturais, pelo que se conformaram ou acentuaram redes de relações étnicas, no caso perseguido, redes musicais. Como diagnostica Slobin (1993:19), tomadas as relações (crescentes) entre *músicas locais* e *músicas regionais-globais*: “observar os dois lados dessa via expressa tornou-se um problema central para a etnomusicologia”.

Ao examinarmos casos como o dos Kapinawá (Pereira 2004), visualizamos que tais redes não se restringem ao étnico em particular, mas também a outros circuitos e situações de comunicação que podem ultrapassar suas dimensões e nos colocam em enquadramentos espaço-sociais mais amplos. Como coloca Magalhães (2009:337) para o caso Pitaguary, a constituição sócio-histórica dos torés pressupõe o “aproveitamento simbólico”, no caso, musico-coreográfico, de outros repertórios culturais que ultrapassam a dimensão estrita desse complexo ritual e colocam o pesquisador em relação com outros campos sociais, intra e extra-grupo. No caso Kapinawá, nos colocam em contato com parte da grande música do agreste e sertão nordestinos, no grande fluxo de tradições culturais (no caso, musicais) que conforma esse espaço de circulação de conhecimentos simbólicos e práticos.²¹

²⁰ Para uma aproximação geral a esse campo de estudos antropológicos vide, p.e., as coletâneas organizadas por Oliveira (1999) e Grünewald (2004).

²¹ Um adendo: de qual sertão, ou agreste estamos falando? Ou como estamos tratando esse sertão, como estamos entendendo essa região já bastante imaginada? Primeiro, como Leach (1996), escolho como eixo de corte a região, pensar o conjunto de relações em sua extensão, para poder ver os trânsitos e transformações culturais a partir de mesmos elementos culturais. Além disso, é um sertão, um agreste, pensado em rede, se damos ênfase aos *músicos*. No meu caso, *cantores*. Quer dizer, naqueles que de alguma forma são “especialistas” – com os cuidados que o termo pede - nesses conhecimentos, ou ao menos, que sempre estão presentes participando das execuções musicais. Conhecimentos que dão conta de repertórios e seus respectivos processos rituais; instrumentos musicais; bem como do significado e função de cada canto ao longo de uma determinada seqüência ritual. Especialmente os instrumentistas, sobretudo os ritmistas, são encontrados em diversos contextos musicais, do festivo ao religioso, do

Historicamente, antes da consolidação do complexo ritual do toré (ao longo da década de 1970), dentre os repertórios musico-coreográficos que encontraríamos entre os então *caboclos* de Mina Grande, futuros índios Kapinawá (vide Albuquerque 2005), estavam os *benditos* (entoados na pequena capela dedicada ao padroeiro do grupo, São Sebastião);²² os *sambas de coco*, em geral praticados quando das pisadas de chãos de casas novas e festas; e *bandas de pífanos*, em especial nas novenas. Todos esses repertórios e situações musicais considerados pelo grupo, ressalte-se, como “tradicionais”. Além disso, em dias festivos, podem ainda aparecer sanfonas, zabumbas e triângulos. Nesse contexto, a organização do *toré* é tardia, o que não significa que não tenha sido rapidamente incorporada, ou que antes não houvesse a crença e culto de *encantos*²³ e *mestres*, ao que Nascimento (1994) denominou de “complexo da jurema”, em cujo largo repertórios prático-simbólicos como *encantos*, *toantes* e *torés* são encontrados, mas não necessariamente sistematizados como dança, ou mesmo como indígenas.²⁴

Ao traçar uma versão histórica das mobilizações que ganhariam feições étnicas em Mina Grande, na década de 1970, Albuquerque (2004, 2005) compõe uma gênese do toré kapinawá, momento em que se cruzam, em quadro indigenista mais amplo, a aquisição de novos repertórios culturais por intervenção de agentes xucuru e kambiwá²⁵ e seu manejo a partir dos repertórios e modelos organizacionais (Barth 2000b) de que já dispunham. Como apresenta o investigador (Albuquerque 2005:158):

Os Kapinawá da Mina Grande, ao elaborarem um toré para se apresentarem ao órgão tutor (FUNAI) como índios, traduziram uma experiência coreográfico-musical a partir das músicas que já conheciam, a união destes elementos constituiu um toré próprio, uma tradição original, um produto cultural novo que permitia a visualização da nova posição social do grupo, da sua etnicidade.

Molda-se, então, seu *toré*, compartilhando com o dos demais grupos indígenas da região elementos e padrões comuns, mas apresentando (gerando) também alguma especificidade a partir dos repertórios e modos de produção de significado de que já dispunham, da criatividade

formal ao informal.

²² Albuquerque (2010, comunicação pessoal), informa que a escolha de São Sebastião como padroeiro de Mina Grande também vem da década de 1970, do início das mobilizações indígenas, uma vez tratar-se que “santo guerreiro, protetor dos índios”.

²³ Em resumo, antepassados indígenas ou entidades espirituais.

²⁴ Sobre a jurema, em termos botânicos e religiosos, vide também a coletânea organizada por Mota & Ramos, 2002.

²⁵ É dentro destas relações políticas que se estabelecem relações musicais, no caso ligadas em especial aos *toantes*, entre gente Kapinawá e seus vizinhos Kambiwá e Xucuru. Para uma entrada etnográfica aos *circuitos regionais* de fomento de indianidades entre grupos indígenas, vide, p.e, Arruti (1999) e Andrade (2004).

de alguns de seus cantores. Vejamos a organização social da música (Blacking 1966) encontrada no *toré* de Mina Grande, um dos aldeamentos do grupo. Dos registros etnográficos realizados entre os anos de 2002-2003,²⁶ escolho um dos *torés* gravados, situação social (Gluckman 1987; Mitchell 1968; Van Velsen 1987) exemplar do modo como se organizou musicalmente o processo ritual, bem como da rede de atores que o sustentava:

Furna, Serra Grande, 24.11.02			
Canto ²⁷	Gênero ²⁸	Cantor	Tempo
<i>Oi que prazer que alegria</i>	Bendito	Maria das Dores de Moura	00:02:02
<i>Os apóstolos de Deus era um</i>	Bendito	Arlindo Florêncio de Moura	00:05:48
<i>Meu padrinho padre Cícero</i>	Bendito	José Caetano da Silva	00:04:07
<i>A jurema preta é pau-ferro</i>	Coco de toré	Jacira Maria da Conceição	00:04:08
<i>Eu tava na minha aldeia</i>	de toré	Jaime de Moura	00:01:59
<i>Os índios desceram a serra</i>	Toante	José Caetano da Silva	00:03:40
<i>Pisa na força Tupã</i>	Toante	Arlindo Florêncio de Moura	00:03:19
<i>Vem divino senhor meu mestre</i>	Toante	Arlindo Florêncio de Moura	00:02:47
<i>O cabo da vassoura cai</i>	Samba de coco	Maria das Dores de Moura	00:01:29
<i>Boa noite meus caboclos</i>	Toante	...	00:01:10
<i>Ai, meu Deus me diz</i>	Toante	Maria das Dores de Moura	00:02:38
<i>Sou eu caboclo de aldeia</i>	Samba de coco	Jacira Maria da Conceição	00:02:01
<i>Meus canarinhos vamo-nos embora</i>	Toante	José Caetano da Silva	00:03:06
<i>Cuidado, o mamoeiro</i>	Samba de coco	Jacira Maria da Conceição	00:01:33
<i>Boa noite meus índios</i>	Toante	Maria das Dores de Moura	00:01:17
<i>Minha casa é uma pedrinha</i>	Toante lento	Maria das Dores de Moura	00:02:06
<i>Lá no palácio do vento</i>	Samba de coco	José Caetano da Silva	00:02:41
<i>Meu canário cantador</i>	Samba de coco	Maria das Dores de Moura	00:01:34
<i>Oxossi no balanço do vento</i>	Toante	Arlindo Florêncio de Moura	00:02:47
<i>Pisa lá que eu piso cá</i>	Toante	José Caetano da Silva	00:04:15

Em Mina Grande existem dois locais específicos para a prática do *toré*. O mais antigo, a *furna* da Serra Grande, onde se “*pisou o primeiro toré*”. Posteriormente, seria erigido o *terreiro*

²⁶ Foram registrados quatro *torés* (dois na capela e no *terreiro da mata*; e dois na *furna*) perfazendo pouco mais de sete horas de gravação distribuídas em 3 gêneros de cantos acompanhados, à exceção do primeiro, de maracás: *benditos* (15), *toantes* (56) e *sambas de coco* (13). Em ambas, o ritual se organizava em termos espaciais da mesma maneira. Tendo o cruzeiro como centro, ao seu redor se dança, sentido anti-horário, enquanto um cantor, no meio da roda, tira o canto.

²⁷ Tomei o primeiro verso do canto para nomeá-lo.

²⁸ Em uma próxima oportunidade, vale uma discussão sobre até que ponto posso classificar alguns repertórios registrados como *gêneros*. Tomo a palavra em sentido fraco. Ainda que por vezes a diferença morfológica (rítmica e melódica) e poético-evocativa entre um *toante* (tore) e uma *linha* (catimbó) pareça quase inexistente, este sendo classificado mais pela situação de uso do que por alguma propriedade estritamente musical, sigo basicamente a classificação dos cantores que acompanho. Apenas no coco de toré marquei maior diferença, termo que ouvi e encontrei na literatura, mas que de fato não me pareceu operar com um diferenciador forte, categórico. Heuristicamente, no entanto, o ressaltado, para mostrar o processo possível, nesse vai e vem de musicalidades, de fusão de gêneros.

da mata, mais próximo do centro do aldeamento. Nesse, os *torés* registrados começaram na *capela de São Sebastião*, quando se entoam os *benditos*, passando-se depois para o *terreiro da mata*, área aberta contígua ao aldeamento, organizada para a prática do ritual, quando se intercalam *toantes* rápidos e lentos com *sambas de coco* por cerca de duas horas. Em *Serra Grande*, na *furna*, a mesma organização musical e coreográfica é encontrada.²⁹ Da solenidade e comedimento corporal e musical dos *benditos*, passa-se à *pisada*, à dança, quando variavam toadas e coreografias, entre toantes e sambas. Independente do gênero entoado, sempre, ao final, se balançava os maracás com gritos como “Viva Deus!”, “Viva os Encantos”, “Viva os Mestres”, “Viva Nosso pai Tupã” ou “Viva Nosso Padre Cícero”. Ao longo desses encontros etnográficos, ficou evidente, também, que o mesmo conjunto de atores sociais alinhava tradições musicais distintas, agora unidas na geração de uma indianidade kapinawá no ritual por excelência dos Índios do Nordeste, o *toré*. Foram os principais cantores: José Caetano da Silva, 56 anos; Arlindo Florêncio de Moura, 56 anos; Jacira Maria da Conceição, 27 anos e Maria das Dores de Moura, 55 anos. Devo marcar neste ponto, ainda que sem poder avançar muito etnograficamente, o lugar de algumas famílias e indivíduos na transmissão de conteúdos culturais e no manejo do jogo político que envolve o ritual do *toré*, revelando a necessidade de seu entendimento em termos de relações diádicas. Neste sentido, em especial José Caetano, Arlindo e Maria estão entre os elos fundamentais da rede que desenvolve e mantém o *toré* entre os Kapinawá de Mina Grande.

Cada gênero entoado nos remete e relaciona com tradições e situações musicais distintas, mas também com tradições de conhecimento (Barth 1993, 2000) mais amplas a que estas estão relacionadas. Neste sentido, podemos considerar o *toré* como um compósito (nos termos de Turner 1968) de tradições, mas também como manancial a partir do qual novas formulações e enquadramentos, novos desenhos discretos e sistemáticas, podem ser gerados. Afinal, como alertou Barth (2000:123), a interdependência dos elementos que constituem os complexos culturais (suas diferentes correntes de tradições) “não implica nenhuma suposição predefinida sobre o que exatamente mantém juntos os elementos de cada tradição coexistente”. Tomados os contextos sócio-históricos de interação, “as pessoas participam de universos de discurso múltiplos, mais ou menos discrepantes; constroem mundos diferentes, parciais e simultâneos, nos quais se movimentam” (ibid).

²⁹ Para um investimento mais denso sobre alguns dos gêneros referidos ao *toré* kapinawá, vide Albuquerque (2005). Em trabalho anterior (Pereira, 2004), dei conta de uma definição morfológica básica desses gêneros.

Nesta perspectiva, com os *benditos*, José Caetano, Arlindo e Maria nos levam às suas formações (e do grupo) católicas, aos repertórios aprendidos com pais e avôs, aos serviços e missas na cidade próxima de Buíque, ou na capela de São Sebastião quando Mina Grande é visitada pelo padre. Estes “benditos antigos” dão conta de pequeno panteão católico, em particular Jesus Cristo, Nossa Senhora, São José e São Sebastião. Com os *toantes*, de aquisição recente, nos levam para as assembléias indígenas, para as mobilizações políticas, para os “levantamentos de aldeias” que unem, através de *lideranças* (no caso, especializadas no ritual do *toré* e tudo que este implica), grupos em circuitos de relação de amplo espectro, ultrapassando micro-regiões e, por vezes, alcançando o nível nacional. Com os *sambas*, sambas de coco, nos levam para redes de sociabilidade que unem familiares – próximos e distantes –, vizinhos e conterrâneos às festas e levantamentos de casas e *pisadas* de terreiros e chãos. Além disso, Albuquerque (2010)³⁰ ainda alerta para o fato de que, assim como o relatou Magalhães (2007, 2009) para o caso Pitiguary, ou Oliveira (2009) para o caso Xucuru, é possível traçar a entrada de *linhas* ou *pontos* de umbanda evocativos da jurema e dos caboclos e mestres sendo acionados como toantes (e vice-versa).³¹ Em todos os casos, do ponto de vista micrológico, das práticas sociais, a fronteira (heurística, para o pesquisador, e político-estratégica, para os grupos sociais) *indígena - sertanejo* é transpassada constantemente. E até fundida, como é o caso de um tipo particular de samba, que chamei de *coco de toré* (Pereira, 2004), gênero aparecido nas últimas décadas entre os Kapinawá em que a rítmica e divisão melódica dos cocos é fundida às poéticas dos *toantes*, sendo, na atualidade, uma das marcas de diferenciação do *toré* kapinawá frente ao dos demais grupos indígenas da região. Do mesmo modo, me parece, nos trânsitos possíveis entre repertórios e situações musicais, *toantes* bem podem ser executados como sambas.³² Este é o caso dos dois sambas que abrem este *toré*. Transcrevo os versos do segundo, *Eu tava na minha aldeia*:

Eu tava na minha aldeia
pra que mandou me chamar? (x2)

Eu venho na ponta do pé

³⁰ Comunicação pessoal.

³¹ Para o caso Xucuru, na relação entre *terreiros* e *torés*, vide Oliveira (2009). Para exemplos de outros arranjos para as práticas envolvendo a Jurema e os Encantos, vide Batista (2004).

³² Magalhães (2009, comunicação pessoal) informa que dentre os Pitiguary, esses jogos de execução se dão em especial entre a umbanda e o *toré*, tanto adaptações rítmicas quanto coreográficas.

e na força do maracá (x2)

Eina reia reio mandjoa,
eina reia reio madjá (x2)

Eu tava no pé da jurema
pra que mandou me chamar? (x2)

Eu venho na ponta do pé
e na força do maracá (x2)

Eina reia reio mandjoa
eina reia reio madjá (x2)

Encontramos evocados nesse samba, alguns símbolos potentes do universo categórico encontrado no entorno do *toré*: a *aldeia*, termo de uso recente para se referir a pequenos povoados como Mina Grande; a *força* - categoria que transpassa e une as semânticas (Valle 1999) políticas e religiosas - dada pelo *maracá*, instrumento por excelência dos “índios”, acompanhante constante dos toantes; a *Jurema*, entidade botânica e espiritual; e por fim, seguindo a quadra de abertura, um trecho em *idioma*, como era tratado esse tipo de segunda parte recorrente nos toantes, e agora nos *cocos de toré*, para o grupo espécie de reminiscência das línguas de seus antepassados, ao mesmo tempo portador de *segredos* e dotado também de *força*.³³ Talvez não seja à toa que tenha sido entoado logo no início dos trabalhos desse dia, logo após os benditos, dado seu potencial poético-evocativo, chamando os índios de aldeia, para no entorno da Jurema, cantar e dançar ao som dos maracás, e marcando a diferença do toré kapinawá para os demais.

Ao longo das gravações, soubemos, ainda, de uma *banda de pífano* em aldeamento vizinho à Mina Grande, e da banda de pífano de Mina Grande que fazia alguns anos estava desarticulada. Estas, por sua vez, nos levam a redes religiosas (novenas) e festivas (bailes, casamentos, batizados e festas de santos). Em filme da década de 1980,³⁴ flagramos aos

³³ Registrei as mesmas idéias, em Kambiwá (Americana, 17-19/12/2005), sobre cantos de Praiá em *idioma*, linguagem secreta, referida a distintos *encantos*.

³⁴ Filme 16 mm finalizado em 1989 e chamado KAPINAWA, *wir dürfen wieder Indianer sein*, realizado pela empresa alemã Aradt Film Bumbold KD em parceria com o Conselho Indigenista Missionário (Cimi). Agradeço a Glauco

Kapinawá de Mina Grande cantando e dançando sambas para pisar chão de casa, evoluindo com um terno de pífano em novena tendo como ponto final a furna da Serra Grande, dançando o *toré* na furna e no terreiro da mata. E mais uma vez encontramos a José Caetano e Maria, cantando, dançando, balançando seus maracás.

3. Músicas, identidades e fluxos culturais

“Mãe dizia que dançava o *toré* em Lagoa de Teixeira, dançava mas não sabia que era *toré*. Ela cantava: ‘*O caminho da Serra Grande / vou mandar e-ladrilhar / é de ouro e prata fina / pra Joaquina caminhar*’. Mamãe dizia que dançava isso lá em Lagoa de Teixeira, aí dizia que era parte de *toré*, mas nós não sabia porque era pequenininho” (Maria Antonia da Conceição *apud* Albuquerque, 2005:90)

Acompanhar a constituição socio-histórica do *toré* Kapinawá serve de entrada para o entendimento dos jogos relacionais entre conjuntos de tradições de conhecimento (Barth, 2000), jogos com que seus membros geram representações e subjetividades sobre quem são, de onde vieram e para onde vão, no nosso caso, o que cantam e como dançam. Alguma historiografia e alguma antropologia, “ao rés do chão” (Revel, 2000), calcadas em modelos de *redes de interação* e em *processos* de formação e revisão de padrões materiais e simbólicos, podem nos ajudar a operacionalizar uma noção de identidade musical em que distintos elementos em lógicas simbólicas e práticas podem gerar múltiplos arranjos de conjuntos culturais e sistemáticas, tanto ao nível individual quanto de grupo. Permitem-nos pensar o fazer musical ao longo de distintas (mas articuladas) situações musicais, gerando modelos de aproximação e representação investigativos voltados para a descrição e análise de processos de produção de significados e sistematização de musicalidades.

Como ressalta Lassiter (1998:77) a partir do caso dos Kiowa (Oklahoma, Estados Unidos), também operando com o modelo *rede de relações*³⁵ para pensar a circulação de bens musicais de diversas tradições entre grupos indígenas norte-americanos: “não estamos mais falando de agregados de indivíduos, mas de diferentes mundos [musicais] nos quais os indivíduos participam”. Aqui também, “suas dinâmicas atravessam e se chocam com as definições políticas

Machado por uma cópia do mesmo.

³⁵ Neste ponto, vale lembrar o alerta epistemológico de Barnes (1987) de que, por mais empiristas que queiramos ser, ao final, nossos “indivíduos”, os que acompanhamos em rede, são também *modelos*.

de tribo usualmente usadas por nós para interpretar uma comunidade desde o exterior”, aproximando, “de uma só vez, as fronteiras entre a via de Jesus, a via do peyote e a via da dança” (ibid:77-78).³⁶ No nosso caso, aproximando Jesus e o Padre Cícero, a Jurema e os *Encantos*³⁷, o *coco* e seu *trupé*³⁸ na dança do *toré*. Fazendo da música kapinawá um arranjo de múltiplos gêneros, de distintas tradições e situações musicais, em alguns casos fundidos, aqui, no “ritual do índio”, ponto de encontro, expressão e fomentador da produção de alguma especificidade social, no caso, étnica.

Trabalhar com visões panorâmicas (Appadurai,1990), reparando, ao largo da paisagem sonora,³⁹ no entrelaçamento de repertórios, situações e identidades musicais, pode ser um dos caminhos para dar conta das brincadeiras de boi e da adaptação de *linhas* de umbanda para o *toré* entre os Pitaguary (Magalhães 2009), das bandas de pífanos em Kambiwá,⁴⁰ dos grupos de Penitentes e Romeiros e suas jornadas até Juazeiro do Norte entre os Pankararu (Mura 2008), da participação de gente xucuru em grupos de *coco* da cidade de Arco Verde, ou da crescente gravação de CDs com parte de seus repertórios tradicionais, bem como de composições. Como celebra Slobin (1993:10) frente à diversidade e alta rotatividade musical contemporânea: “a coisa boa sobre música é que ela combina o local e o nacional, o imediato e o intercultural”. Se aceitamos esse desafio, cruzamos, então, aldeamentos e etnias, circulamos por situações musicais religiosas, festivas, mais formais, menos formais, nos relacionamos com índios e não-índios; da mesma forma que cruzamos campos intelectuais adentrando estudos de campesinato e de cultura e catolicismo populares. Nessa caminhada, podemos tanto tentar (será rentável) traçar alguns dos contornos de uma musicalidade kapinawá, resultado do entrelaçamento socio-histórico de tradições musicais em fluxos locais e supra-locais (Hannerz 1993); quanto, através de José Caetano, Arlindo e Maria, acompanhar os fazeres musicais em Kapinawá, fazeres que independente de seus posicionamentos identitários iniciais (como indígenas ou sertanejos), podem, nos jogos de produção de fronteiras sociais, servir para modelar musicalidades distintivas com os mais diversos materiais, como benditos, cocos, linhas e, mesmo, cantigas de

³⁶ Para uma aproximação histórica à formação/reformulação de certas danças como sinais diacríticos entre grupos indígenas norte-americanos em contextos indigenistas da virada dos séculos XIX-XX, vide Troutman (2009). Tomadas as especificidades, as semelhanças são notáveis com os processos descritos por Grünwald (1999) para o caso dos índios do Nordeste.

³⁷ Em resumo, antepassados indígenas ou entidades espirituais.

³⁸ *Trupé*: passo característico do *coco*. Desfaz-se a dança circular que acompanha os toantes, e pisa-se ritmicamente no chão, de um lado para o outro, marcando a cadência do *coco*.

³⁹ Schaefer, 2001.

⁴⁰ T. I. Kambiwá, Americana, 17-19/12/2005.

roda. Reunindo, na religiosidade do toré, seus “folgares antigos” (Albuquerque 2005:263). Não é sem razão que a essa versão kapinawá do toré, Albuquerque (ibid:273) chamou de *torécoco*, “um toré ‘ludicizado’”, um “*toré* sambado”.⁴¹

Como tem criticado autores como Abu-Lughod (1991), pode-se, e deve-se, tratar o *outro*, a alteridade, no caso, musical, não só como algo erigido na diferenciação, mas também na semelhança, mais bem, na aproximação, no *mesmo*. Assim como se adentra um *toré* kapinawá e, por vezes, tem-se a impressão de já ter ouvido algumas daquelas melodias, alguns daqueles versos. Ao final desta breve incursão, parafraseio Agawu (2003), em seu trabalho sobre a produção colonial e pós-colonial de uma “música africana”, sobre o caráter de “invenção”, por parte do Ocidente, de uma “rítmica africana” (afinal, harmonia e melodia estariam em outro lugar): em que medida estaremos em fase de “inventar” uma música “indígena” no Nordeste? Qual música inventaremos? Vamos separá-la de alguma das tradições musicais que lhe são constitutivas e com as quais esta, historicamente, dialoga? Em que medida esta música será realmente *outra*? Em que medida, provoca Agawu (1995), precisamos que seja *outra* para que possamos fazer etno-musicologia?

⁴¹ “O *toré* construído dentro da lógica musical já operacionalizada pelo grupo, ou seja, o sagrado das músicas religiosas e o profano da brincadeira do samba de coco” (Albuquerque, 2004:271).

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-lughod, Lila. 1991. "Writing against Culture". Em: Fox, R. (ed.) *Recapturing Anthropology. Working in the Present.*, pp.137-162. School of American Research Press.
- Achselhad, Maria & VILAR, Gustavo & SANDRONI, Carlos. 1993. "Torés pankararu ontem e hoje". Em: grünewald, R. de A. *'Regime de Índio' e Faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação de Mestrado, PPGAS-UFRJ.
- Agawu, Kofi. 1995. "The invention of "African Rhythm?". *Journal of the American Musicological Society*, XLVIII (3):380-395.
- _____. 2003. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. Routledge.
- Albuquerque, Marcos Alexandre S. 2004. "O Torécoco (o forjar lúdico dos índios Kapinawá de Mina Grande)". Em: Grünwald, Rodrigo (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.
- _____. 2005. *O Torécoco. A construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá da Mina Grande – PE*. Dissertação de mestrado, UFCG.
- Alvarenga, Oneyda. 1960. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Globo.
- Álvaro, Carlini. 1993 *Cachimbo e Maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo, CCSP.
- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras.
- Andrade, Ugo Maia. 2004. "Etnogênese tumbalalá. Identidade e rede de comunicação interétnica no sub-médio São Francisco". Em: Almeida, Luiz Sávio de & Silva, Christiano Barros Marinho da (orgs.) *Índios do Nordeste: temas e problemas 4*. Maceió: Edufal.
- Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, INL.
- _____. 1983. *Musica de Feitiçaria*. Belo Horizonte, Itatiaia.
- Appadurai, Arjun. 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory Culture Society* (7): 295-310
- Araújo, Alceu M. 2004. *Medicina Rústica*. SP: Martins Fontes.
- Arcanjo, Jozelito Alves. 2007 "Toré, o som dos Antigos entre os Pipipã". Em: Athias, Renato (org.) *Povos indígenas de Pernambuco. Identidade, Diversidade e Conflito*. UFPE, 2007.
- Arruti, José Maurício Andion. 1999. "A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco". Em: Oliveira, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. RJ: Contra Capa, 1999.
- Ayala, Maria I. N. & AYALA, Marcos (org.) 2000. *Cocos: Alegria e Devoção*. Natal, EDUFRN, 2000.
- Bachelard, Gastón. 2004. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. RJ: Contraponto, 2004.
- Barnes, John. A. 1987 "Redes Sociais e Processo Político". Em: Feldmann-Bianco, Bella (org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.
- Barth, Fredrik. 2000. "A análise da cultura nas sociedades complexas". Em: Barth, F. *O guru e o iniciador e outras variações antropológicas*. RJ: Contra Capa.
- _____. 2000b. "Os grupos étnicos e suas fronteiras". Em: Barth, F. *O guru e o iniciador e outras*

variações antropológicas. RJ: Contra Capa:25-68.

Batista, Mércia. 2004. "O Toré a Ciência Truká". Em: Grunewald, Rodrigo (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.

Blacking, John. 1966. *How musical is man?* University of Washington Press.

Bourdieu, Pierre. 1968. "Campo intelectual e projeto criador". Em: POUILLON, J. *Problemas do Estruturalismo*. RJ: Zahar Editores.

Brasileiro, Sheila. 1999. "Povo indígena Kiriri: emergência étnica, conquista territorial e faccionalismo". Em: Oliveira, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. RJ: Contra Capa.

Carlini, Álvaro. 1993. *Cachimbo e Maracá: o catimbó da Missão*. SP: CCSP.

Cascudo, Luis da C. 2003. *Antologia do Folclore Brasileiro (segundo volume)*. SP: Global.

Cunha, Maximiliano C. da. 1999. *A Música Encantada Pankararu. Toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*. Dissertação de Mestrado, PPGAC-UFPE.

_____. 2007. "Performance e Prática nos Cerimoniais Pankararu". Em: Athias, Renato (org.) *Povos indígenas de Pernambuco. Identidade, Diversidade e Conflito*. UFPE.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Wesleyan University.

Gallet, Luciano. 1934. "O Índio na Música Brasileira". In: Gallet, L., *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs & Cia.

Gluckman, Max. 1987. "Análise Social na Zululândia Moderna". In: Feldman-Bianco, B. (org.), *Antropologia nas Sociedades Contemporâneas*. São Paulo, Globo.

Grunewald, Rodrigo de A. 1993. *'Regime de Índio' e Faccionalismo: os Atikum da Serra do Umã*. Dissertação de Mestrado, PPGAS-UFRJ.

_____. 1999. "Etnogênese e 'regime de índio' na Serra do Uma". Em: Oliveira, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. RJ: Contra Capa.

_____. 2004. (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.

_____. 2004b. "As múltiplas incertezas do Toré". Em: Grunewald, R. (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.

Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural complexity: Studies in the social organization of meaning*. New York: Columbia.

Herbetta, Alexandre Ferraz. 2006. "A Idioma" dos índios Kalankó: Por uma etnografia da música no Alto-Sertão Alagoano. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC.

Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence. 1989. "Introdução". Em: *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra.

Lassiter, Luke E. 1998. *The power of kiowa song*. University of Arizona Press.

Leach, Edmund. 1999. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia*. SP: Edusp.

Mitchell, J. C. 1968. *The Kalela Dance*. Manchester, Manchester University Press.

Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the World System: the emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology*, 24:95-117.

Magalhães, Eloi dos Santos. 2007. *Aldeia! Aldeia! A formação histórica do grupo indígena Pitaguary e o ritual do tore*. Dissertação de mestrado, UFCE.

_____. 2009. "O Balanço da aldeia pitaguary no giro do maracá". Em: Palitot, Estevão (org.) *Na mata do sabiá. Contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. CE: Secult/Museu do Ceará/IMOPEC.

Mcallester, David. 1949. *Peyote Music*. NY: Viking Fund Publications in Anthropology.

Menezes Bastos, Rafael. 2006. "O índio na música brasileira. Recordando quinhentos anos de esquecimento". Em: Tugny, Rosângela Pereira de & Queiroz, Ruben Caixeta. (orgs.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. BH: UFMG.

Mota, Clarice N. & Barros, José F. P. de. 2002 "O Complexo da Jurema: Representações e Drama Social Negro-Indígena". In: Mota, C. & Albuquerque, U. P. de (org.), *As Muitas Faces da Jurema. De espécie botânica à divindade afro-indígena*. Recife, Bagaço.

Mura, Cláudia. 2008. "Circuitos rituais e fluxos interétnicos no Nordeste". GT 20, 32º Encontro Anual da Anpocs.

Nascimento, Marco Tromboni de S. 2004. "Toré kiriri: o sagrado e o étnico na reorganização coletiva de um povo". Em: Grunewald, Rodrigo (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.

_____. 1994. *O tronco da jurema. Ritual e etnicidade entre os povos indígenas no Nordeste: o caso kiriri*. Dissertação de Mestrado. FFCH/UFBA, 1994.

Nascimento, Romério H. Z. 1995. "Tolê Fulni-ô. O som musical em um ritual indígena". In: Lucas, M. E. & Bastos, R. J. M. (org.), *Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Mercosul*. Série Estudos: 1. Porto Alegre, Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música, 1995.

Oliveira, João Pacheco de. 1988. *O Nosso Governo: Os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo, Marco Zero, MCT/CNPq.

_____. 1999. "Uma etnologia dos "Índios misturados": situação colonial, Territorialização e fluxos culturais". Em: Oliveira, J. P. de. (org.) *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro, Contra Capa.

Oliveira, Kelly Emanuely de. 2009. "Os terreiros e o toré: diálogo entre religião e política no fortalecimento do povo Xucuru de ororubá (PE)". *Cadernos do LEME*, volume 1(1: 47-66).

Pereira, Edmundo. 2004. "Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande". Em: Grunewald, Rodrigo (org.) *Toré. Regime do Índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana.

Peti. 1993. *Atlas das Terras Indígenas do Nordeste*. Rio de Janeiro, PETI/PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

Reyes-schramm, Adelaida. 1982. "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary". *Year Book for Traditional Music*, 14:1-14.

Reesink, Edwin. 2000. "O segredo do sagrado. O toré entre os índios do nordeste". Em: Almeida, L. S. de & Galindo, M. & Elias, J. L. (orgs.) *Índios do Nordeste: temas e problemas II*. AL: EDUFAL.

Revel, Jacques. 2000. "A história ao rés-do-chão". Em: Levi, Giovanni. *A herança imaterial*.

Trajétória de um exorcista no Piemonte do século XVII. RJ: Civilização Brasileira.

Rhodes, Willard. 1971. "A study of music diffusion based on the wandering of the opening peyote song". Em: McAllester, D. (org.) *Readings in Ethnomusicology*. NY: Johnson Reprint Corporation.

São paulo, Centro Cultural. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. 2000. *Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade: 1936-1938*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo.

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo*. SP: Unesp.

Silva, José da. 2000. "Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira",. In: Ayala, Maria I. N. & Ayala, Marcos. (org.), *Cocos: Alegria e Devoção*. Natal, EDUFRN.

Siqueira, Batista. 1951. *Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro, Universidade do Brasil.

Slobin, Mark. 1993. *Subcultural sounds. Micromusics of the West*. University Press of New England.

Stokes, Martin. 1997. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In: Stokes, M. (org.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/New York, Berg.

_____. 2004. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology*, 33:47-72.

Turner, Victor. 1968. *The Drums of Affliction. A study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Claredon Press.

Troutman, John W. 2009. *Indian blues. American Indians and the politics of music, 1879-1934*. University of Oklahoma Press.

Valle, Carlos Guilherme Octaviano do. 1987. "Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará" Em: Oliveira, João Pacheco de (org.) *A viagem da volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. RJ: Contra Capa, 1999.

Van Velsen, J. 1987. "A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado". Em: Feldmann-Bianco, B. (org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. SP: Global.

VilaR, Gustavo. 2003. "Novos registros e velhos problemas: no percurso da Missão de Pesquisa Folclórica de 1938". Comunicação apresentada no GT 08 (Música, Ritual e Política). São Luiz, VIII ABANNE.

Vilhena, Luís R. 1997. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte, FGV.

Edmundo Pereira

Antropólogo. Mestrado (1999) e doutorado (2005) em Antropologia Social pelo PPGAS-Museu Nacional (UFRJ). Professor adjunto do DAN-PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é coordenador do Curso de Ciências Sociais/CCHLA/UFRN. Pesquisador vinculado ao LACED-MN/UFRJ e ao LEME-UFCG. Co-editor da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional. Atua principalmente nos seguintes campos temáticos e etnográficos: etnologia indígena, etnomusicologia e cultura popular e patrimonialização.

Cita recomendada

Pereira, Edmundo. 2011. "Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os Índios do Nordeste brasileiro". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]