

# Cantos de protesto – Modos de ser no alto sertão alagoano

**Alexandre Ferraz Herbetta**

Doutorando em Ciências Sociais – PUC-SP [Brasil]  
Mestre em Antropologia Social – UFSC [Brasil]  
alexandre\_herbetta@yahoo.com.br

Este artigo é resultado de um estudo mais amplo, presente na dissertação, sobre a teoria musical indígena dos Kalankó, relacionada à música dos outros grupos indígenas do alto sertão alagoano. Neste texto, tento demonstrar como, em um sistema cultural específico, a música é responsável pela constituição do grupo étnico, por sua identificação com outros grupos da região, a sociedade do entorno e o governo brasileiro, pela comunicação de símbolos e sentidos basilares ao grupo e também como forma de atuação política, o que acontece, especialmente, por meio do toré, um dos gêneros musicais das comunidades, que é entendido historicamente como elemento cultural diacrítico e símbolo de “indianidade”.

**Palavras-chave:** Etnia. Identidade. Música. Política.



# 1 Introdução

Este artigo esboça o campo de atuação da música e sua importância na constituição e no reconhecimento oficial de cinco grupos étnicos no alto sertão alagoano em que ser ou não índio está longe de ser uma essencialidade. É uma polêmica, sempre em processo, que tem como mote a atuação e validação de algum sistema cultural diferenciado que marca diferenças em relação a outras populações. No caso deste estudo, trata-se de um sistema musical particular, ligado a um complexo ritual.

Tal sistema musical mostra-se, assim, relevante politicamente, ao articular e distinguir tais coletividades, colaborando para a formação de unidades étnicas (WEBER, 1999), nas quais é fundamental a consciência de orientação mútua, sobretudo na esfera política, dando origem à “comunidades políticas” (WEBER, 1999, p 270). Tais comunidades são entendidas como “nós coletivos imaginados” e se constituem à medida que compartilham a crença numa origem comum e em alguns modos de atuação no mundo, e, ao mesmo tempo, se reconhecem em oposição ao surgimento de diferenças conscientes em relação a terceiros (WEBER, 1989).

## 2 Gênese de um espaço geográfico

O sertão nordestino compreende a região do entorno da parte nordestina do Rio São Francisco, mais especificamente a área que atravessa os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco.

A partir do século XVII, essa região serviu de via de penetração e assentamento de tropeiros e fazendeiros, que abasteciam centros urbanos (principalmente Salvador e Olinda) e proviam também os produtores açucareiros com animais de trabalho (boi e cavalo) e carne (ANDRADE, 1963). Ainda na segunda metade do século XVII, mais exatamente em 1654, após ocuparem a região por um grande período, os holandeses foram expulsos da área, o que contribuiu para a entrada e ocupação da região.

Tais frentes de ocupação mantiveram contato com os nativos, que pertenciam a diversas etnias, mas, à época, eram denominados genericamente de “Tapuias”, ou seja, os não-Tupis, “caboclos de língua geral” ou “Cariri”. A partir desse contato, alguns povos foram simplesmente exterminados, e outros, descidos, ou seja, deslocados do sertão para o litoral para viverem próximos a núcleos de povoação. A

maioria dos indígenas, porém, manifestou grande reação à invasão de suas terras, o que teve como consequência a chamada “Guerra dos Bárbaros” ou “Confederação dos Kariri”, iniciada em 1687 e finalizada apenas em 1720 (MEDEIROS, 2000).

O crescente interesse da coroa portuguesa sobre os nativos tinha como objetivo atender a interesses econômicos – aproveitamento da mão-de-obra indígena (PINTO, 1956) e a liberação de grande quantidade de terra para a exploração econômica, principalmente ligada à pecuária – e militares – utilização dos índios como soldados de defesa contra inimigos, tanto externos quanto internos.

O aldeamento missionário foi a forma mais utilizada no período para o controle da população nativa. Os missionários, que haviam iniciado seus trabalhos na região litorânea, partiram para o sertão, nas denominadas missões rurais. Os primeiros a chegar à região do São Francisco foram os capuchinhos franceses. Os jesuítas, que no resto do território tinham a preferência da coroa, no sertão do São Francisco foram preteridos pelos carmelitas, oratorianos, franciscanos, beneditinos e capuchinhos, que exerceram o papel de capelães militares, sempre ligados ao poder do estado.

Especialmente no século XVIII, o estado português intensificou o processo de aldeamento, agrupando uma série de grupos diferentes num mesmo espaço, para catequizá-los e liberar suas terras. Nesses aldeamentos, os indígenas passavam por um amplo processo de transformação, pelo contato (muitas vezes violento) com outros grupos indígenas, missionários, negros incorporados e com a sociedade do entorno. Esse processo de ajuntamento acabou levando à construção de um horizonte cultural pan-nordestino (POMPA, 2002).

A partir da Lei de Terras, de 18 de setembro de 1850, os aldeamentos foram progressivamente extintos, e as terras, anexadas a municípios ou adquiridas por grandes proprietários, o que incentivou o processo migratório. O sistema de posse, bastante utilizado na região e responsável pela maior parte do povoamento do sertão nordestino, não era mais legalizado pelo Estado. O uso da terra passava a se feito pelo sistema de propriedade particular.

Para os indígenas, a lei teve duas vertentes: parte de suas terras foi considerada proveniente do “indigenato”, e, portanto, reconhecida como indígena por direito originário, o que, porém, quase nunca significou a real posse da terra pelo povo nativo, tanto que a maior parte, proveniente da colonização dos índios, foi considerada “devoluta” e deixada à mercê dos latifundiários, que passaram

a reivindicar a legitimação de tais territórios. O artigo 87, que deixava nas mãos dos juízes municipais, delegados e subdelegados, o controle sobre as terras “devolutas”, e o artigo 14, que possibilitava ao governo vender essas terras “devolutas”, “como e quando julgasse mais conveniente” (BONAVIDES; AMARAL, 1996), criaram um padrão que seria muito utilizado pelos governadores de províncias, sobretudo das regiões Nordeste e Sudeste: declarar, por decreto, a extinção dos aldeamentos, para que os terrenos fossem revertidos ao patrimônio das províncias, daí para as Câmaras Municipais e, então, para o domínio de particulares. A própria miscigenação, intensificada com a política pombalina, cem anos antes, foi utilizada, naquele momento, para desqualificar o indígena como tal, o que significava mais liberação de terras. Assim, vários aldeamentos em Pernambuco e em todo o Brasil foram extintos sob essa alegação (CUNHA, 1986). Ao indígena “des-desterritorializado” restou migrar, hábito já conhecido das populações nativas. Em razão disso, eles se incorporaram aos municípios vizinhos, escondendo sua origem e suas práticas tradicionais como forma de resistência, mas mantiveram alguns sistemas culturais tradicionais, por meio de um processo de reelaboração e adaptação.

Algumas comunidades indígenas, aproveitando-se de uma conjuntura favorável, voltaram a se afirmar como tais, a partir de reivindicações políticas pela posse do território, que se iniciaram início na década de 1930 e seguem até hoje, ainda que muito timidamente. Esse processo de reafirmação foi legitimado pela posição do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) – por meio da figura de seu inspetor regional, Raimundo Dantas Carneiro, que, acompanhando o etnólogo Carlos Estevão Oliveira, reconheceu um dos rituais religiosos – o toré – como critério para reconhecimento étnico. Por esse motivo, o toré tornou-se expressão obrigatória da indianidade nordestina. Outros rituais praticados por algumas comunidades, como o praiá, foram classificados como Xangô, acompanhando a posição sobre os rituais de origem africana, duramente reprimidos durante o século XX, o que fez com que diversas comunidades deixassem de praticá-lo.

As “novas” comunidades indígenas, resultado das sucessivas migrações, do processo de contato com o não-índio e do abandono dos antigos aldeamentos missionários, passaram a se classificar como “ramas” em relação à categoria “tronco”. Elas elaboraram, assim, um sistema genealógico – de figuração filogenética vegetal – que envolve, de um lado, os “Troncos Velhos”, representados pelos cita-

dos aldeamentos e, do outro, as “Pontas de Rama”, as “novas” comunidades.

Por volta de 100 anos atrás, cinco “pontas de ramas” de um único “tronco velho” migraram para o alto sertão alagoano. Eram elas os Kalankós, Karuazus, Koyupankás, Katókins e Geripankós, e o tronco velho era o aldeamento de Brejo dos Padres/Pe. Nessas “novas” comunidades, ressaltam-se sua origem comum e o uso de alguns sistemas culturais semelhantes, como a música.

Os Geripankós, que vivem no município de Pariconha, no alto sertão alagoano, somando aproximadamente 1.500 indivíduos, foram os primeiros a ser “reconhecidos” oficialmente como indígenas e, até por isso tornaram-se essenciais para outros processos étnico de reconhecimento da área. Além disso, é o único grupo da região que tem a terra demarcada, apesar de ser de tamanho muito inferior às necessidades da comunidade.

Os Karuazus estão presentes também no município de Pariconha/Al e são compostos por três comunidades – Campinho, Tanque e Alto Pariconha. Eles “reapareceram” para o município onde vivem, em abril de 1999. No entanto, divergências políticas fizeram com que, em 2001, se dividissem em: os Karuazus de Tanque e os de Campinho. As duas comunidades somam, aproximadamente, 700 pessoas e 115 famílias. O cacique Karuazu lidera a comunidade de Tanque, e o pajé Antônio José da Silva, a do Campinho. A de Alto da Pariconha, ao separar-se dos Karuazus, deu origem a um novo povo e etnônimo – os Katókins, cujo pajé é Jovelino Soares de Araújo, e a cacique, Maria das Graças Soares de Araújo, a Nina, filha de Jovelino. Os Katókins, cujo nome foi recebido dos encantados pelos sonhos da cacique Nina, “reapareceram” em setembro de 2002 e são compostos de 62 famílias, totalizando 350 índios. Os encantados são os espíritos dos antepassados que, ainda em vida, transformaram-se em entes protetores da comunidade e agem pela presença e/ou posse de algum indivíduo e aconselhamento de outros.

Os Koyupankás chegaram à região do Inhapi/Al, vindos de Brejo dos Padres/Pe, há cerca de 100 anos. O grupo soma 825 pessoas, que vivem no município de Inhapi/Al e em algumas comunidades vizinhas: Baixa do Galo, Baixa Fresca, Sítio Roçado, Pau-Feio e Sítio Chã. Seu cacique é Zezinho Sustero, e o pajé, Antonio Gomes. A comunidade “reapareceu” em 1999, um ano depois dos Kalankós, descendentes dos mesmos grupos que migraram para a região. Eles vivem próximos do município de Água Branca há mais ou menos 100 anos e hoje,

constituem 350 pessoas que se espalham por algumas comunidades: Januária, Gregório e Lageiro do Couro. O pajé é Tonho Preto, e o cacique, seu filho Paulo.

### 3 Rede de comunicação e política ou festas indígenas

Todos esses grupos estabelecem alianças e mantêm-se relacionados socialmente por meio de um sistema ritual composto de uma série de festas que recebem o nome, muitas vezes, de frutos típicos da região e das quais participam grupos indígenas do alto sertão, com destaque para aqueles que mantêm ligações genealógicas de grau mais próximo. A Festa do Umbu Kalankó, realizada na Semana Santa de 2005, por exemplo, contou com a participação dos Koyupankás. A recíproca aconteceu, algumas semanas depois, na Festa do Murici Koyupanká.

Esses rituais estão assentados na contínua reprodução e elaboração de um repertório musical comum entre os cinco povos indígenas da região, pois as canções cantadas por determinado grupo nos vários encontros rituais são aprendidas pelos outros presentes e reproduzidas nas diversas comunidades. Isso evidencia a existência de um sistema de comunicação músico-ritual supralocal – espécie de metalinguagem franca –, o que evoca outros povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (TBAS), como é o caso xinguano (MENEZES BASTOS, 1999 [1976]).

Por toda a caatinga alagoana, é bastante comum ouvir algumas canções do repertório considerado. Como o seguinte toré cantado por D. Jardimina Kalankó, considerado particularmente importante por ser de origem Pankararu, no Brejo dos Padres/PE:

Abre-te porta, janela,  
Que por ela,  
Eu quero entrá  
(2X)  
Eu quero visitá  
A mesa do ajucá  
(2X)

### 4 Gêneros musicais

Os grupos da região não cantam canções de amor ou de trabalho – suas categorias musicais

compreendem músicas cerimoniais, nas quais, por meio do canto, estabelecem o encantado no tempo presente e transformam a realidade. Eles possuem três gêneros musicais, cada qual ligado a um ritual: o toré, o praiá e o serviço de chão.

De acordo com Seeger (1987), esses gêneros, denominados voco-sonoros, formam um sistema inter-relacionado, no qual os diversos gêneros distinguem-se pelo emprego diferencial de características sonoras diversas.

No toré, que é um gênero-chave nesse sistema musical, a voz é o elemento fundamental, e a pisada (a sonoridade conseqüente do modo como se pisa no chão), o complementar. Um bom cantador de toré é aquele que canta por muito tempo e conhece um bom repertório de cantos baseados numa estrutura “pergunta-resposta”, na qual o cantador canta dois versos, e os participantes respondem com mais dois, além de algumas variações. Por exemplo:

Caboclo de pena,  
não pisa no chão (cantador);  
Peneira no ar,  
que nem gavião (participantes)  
Além de algumas variações sobre essa base, há um complemento produzido a partir do jogo de vogais, característicos do praiá:  
Vamô minha gente,  
uma noite não é nada  
(2 X)  
ô, quem chego foi Kalankó  
(Cantador)  
No romper da madrugada (participantes)  
Vamo vê se nós acaba (Cantador)  
O resto da empeleitada (participantes)  
Lê lê lê eio há há  
Há há he Eio a há há  
(Complemento)

Muitas vezes, o desenvolvimento da peça, baseia-se no canto e na repetição desse complemento. O toré permite maior variação. Uma só letra pode dar origem a quatro ou cinco novos torés e o canto pode ser realizado por meio da improvisação. O toré age também como marco na memória dos indivíduos. É por intermédio de algum canto, que o indivíduo se lembra de suas realizações e daquelas do grupo, como este toré, que remete ao tempo que invadiram a sede da FUNAI em Maceió, reivindicando o reconhecimento oficial do governo brasileiro:

Somos índios brasileiros  
da bandeira nacional(cantador)  
viemos por nossos direitos  
no governo federal(participantes)

O praiá é um canto masculino cujo elemento fundamental é a pisada, e o seu canto pode ser denominado de linha (ou cordão) e de parêlha e ambos dependem da repetição de células, baseadas num jogo de sílabas e vogais, repetidas durante a execução da peça. O padrão de execução identificado é a formação de três células – A, B e C –, que podem ser articuladas nas seguintes formas:

He o ha he	
He ha he hoa	A
He ho ha he	
He ho ha haia	
He ho ha he	B
He ho ha haia	
He ho ha he	
He ho ha haia	B
He ho ha he	
He ho ha hoa	
He ho ha he	C
He ho ha haia	

Alguns cantos têm uma introdução, realizada com as gaitas, flautas produzidas com bambu que possuem três orifícios. Em alguns outros praiás, pode-se ainda observar trechos cantados em português, com base nas letras do toré.

Essa forma de cantar, característica do praiá, é semelhante à de outros grupos indígenas das TBAS, como o dos Xavantes, estudados por Aytay (1985), em cujo canto é bastante comum o uso de “sílabas” aparentemente sem conteúdo lingüístico semântico.

Outro gênero musical das comunidades é o serviço de chão, muitas vezes classificado como uma variação bem próxima do praiá e, geralmente, cantado na abertura e no fechamento de ritos de cura. Esse canto é feito também pela repetição de estruturas com base num jogo de sílabas e vogais com andamento rápido.

## 5 Considerações finais

A prática do complexo ritual em análise, se, por um lado, caracteriza e constitui os povos indígenas do alto sertão alagoano, por outro, os distingue de outros grupos sociais, tipicamente não-índios.

Além disso, a música age no complexo ritual como pivô, ligando a mitocologia dos grupos a alguns outros domínios culturais, especialmente à dança.

O papel de pivô exercido pela música nos complexos rituais indígenas das TBAS tem sido evidenciado por vários autores, que têm como âncora o trabalho de Menezes Bastos sobre os Kamayurás do Alto Xingu (1999 [1976]). Neste texto, o autor mostra que a música intermedeia, “traduzindo”, os discursos verbal e mitológico, de um lado, e o corporal e da dança, de outro. Isso configura que o mesmo Menezes Bastos rotulou de estrutura mito-música-dança, para ele traço marcante da música ameríndia na região das TBAS (MENEZES BASTOS 1996, 2001).

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

Entre os cinco povos indígenas do alto sertão alagoano esse papel pivotal da música no complexo ritual parece também ter vigência “traduzindo” o mundo encantado – ou melhor, a mitocologia que o revela – especialmente em dança e em pintura corporal e adereços, assim comunicando símbolos e significados fundamentais para a visão de mundo nativa e, conseqüentemente, para o sentimento de pertença a uma comunidade étnica, – fundamental para a constituição da comunidade política.

Os cantos do alto sertão alagoano são, portanto, um meio essencial de expressão social, elaborando identidades sociais. Assim, a música, não tendo limites fixos e definidos, pode ser sempre reelaborada, conforme indica a denominada “teoria da articulação dos significados musicais” (MIDDLETON, 1991), e remete ao conjunto das representações sociais construídas e articuladas por meio de uma estrutura musical, pois os cantos provenientes da música indígena-sertaneja-nordestina têm como origem o aldeamento de Brejo dos Padres/PE, do século XIX, onde já era identificada pelos missionários como elemento principal na negociação cultural com os indígenas e agia como tradutora cultural, dando novo sentido aos dois universos simbólicos distintos – o dos missionários e o dos indígenas (POMPA, 2002).

Posteriormente, a partir da década de 1930, a mesma música tornou-se um dos sinais de diferenciação étnica eleitos pelo estado brasileiro como indicadores de indianidade, o que fica claro no tra-

balho de Dâmaso (1935), que mostra como o toré foi fundamental nos processos de territorialização da região, nos quais foi constantemente utilizado como forma de comunicação e diferenciação em relação à sociedade nacional, produzindo significados sociais específicos e servindo de base para determinados processos sociais (SHEPHERD, 1991); no caso aqui tratado, dos processos de etnogênese observados no alto sertão alagoano.

Logo, nas palavras de Shepherd (1991), a música pode alterar o *status quo* social, constituindo um meio de expressão e comunicação que liga diretamente o indivíduo ao grupo social e à sociedade inclusiva. Se a música ocidental permite ao indivíduo sentir sua ocidentalidade tanto quanto conhecê-la, a música indígena-sertaneja-nordestina permite ao índio sentir tanto sua indianidade quanto conhecê-la.

Assim, se por um lado essa música serviu e serve de critério de identificação indígena, por outro, criou redes de sociabilidade entre os próprios grupos indígenas, que trocam músicas para fortalecer alianças; por exemplo, quando os Kalankós incorporaram novas famílias de Santa Cruz do Deserto/Al, por conhecerem um determinado repertório musical. Como tal processo ocorre pela reelaboração dos seus significados, por meio de novas relações construídas entre os diversos elementos musicais e os agentes sociais envolvidos, criam-se novas ordens musicais e sociais (MIDDLETON, 1990).

No alto sertão alagoano, portanto, além de mulheres, bens ou palavras (LÉVI-STRAUSS, 1970), trocam-se também músicas. No caso aqui tratado, as comunidades que partilham da mesma linguagem musical possuem também as mesmas canções que, transmitidas de grupo a grupo, constroem um mesmo repertório musical e alimentam uma intensa rede de migração musical, na qual se destacam algumas músicas mais identificadas com o aldeamento de Brejo dos Padres/Pe, que, de acordo com os indivíduos, possuem maior poder.

O canto indígena, portanto, é, em si mesmo, um canto de protesto, pois traz implícito o poder de mobilização social da música que, ao identificar, reunir, comunicar e relacionar grupos étnicos, torna-os também políticos, uma vez que reivindica também os direitos indígenas garantidos na Constituição de 1988, entre os quais, especialmente a terra. Só os Geripankós possuem um pequeno pedaço dela no alto sertão alagoano.

Nenhum dos grupos indígenas do alto sertão vai parar de cantar um dia, pois isso faz parte da sua constituição. Mas quanto canto vai ser cantado

e quanto tempo vai se passar até que eles conquistem seus direitos legais?

### Protest Songs – Ways of being in Brazilian Northeast “Sertão”

This article is the result of a broader study, present in dissertation on indigenous music theory, especially the Kalankó, but also of other indigenous groups in the Brazilian northeast sertão. In this text, I demonstrate how a specific cultural system, the music, is responsible for the formation of ethnic group, identification of them among other groups in the region, society and with the Brazilian government; the expression of basic symbols and meanings to the group and also by means of political action, especially since the Tore, one of the musical genres of communities has been historically perceived as a cultural and diacritical symbol of “Indian”.

**Key words:** Ethnicity. Identity. Music. Politics.

## Referências

- ANDRADE, M. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, v. 13, 1963.
- BASSO, E. *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985.
- CUNHA, M. C. da. *Antropologia do Brasil – mito, história, etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.
- DÂMASO, Pe. A. P. O Serviço de proteção aos índios e sua obra. In: *O índio brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa Mattos, 1935.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- MEDEIROS, R. P. de. *O descobrimento dos outros: povos indígenas do sertão nordestino no período colonial*. Recife, 2000. 280p. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Universidade Federal de Pernambuco. p. 34, 2000.
- MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá – para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999 [1976].
- \_\_\_\_\_. *Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da Escuta de um Disco de Música Xikrin*. *Anuário Antropológico*, 1995/1996.
- \_\_\_\_\_. *Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (Jawari)*. In: FRANCHETTO, B; HECKENBERGER, M. *Os povos do Alto Xingu – história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MIDDLETON, R. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University, 1990.

PINTO, E. *Etnologia brasileira* (Fulni-ô – Os Últimos Tapuias). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

POMPA, C. *Religião como tradução* – missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial. São Paulo: Edusc, Anpocs. 2002.

SHEPHERD, J. *Music as social text*. Cambridge: USA. 1991.

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

SMITH, R. C. *Deliverance from chaos for a song: a social and a religious interpretation of the ritual performance of Amuesha Music*. Tese (doutorado em Antropologia), Cornell University, 1977.

WEBER, M. *Conceitos básicos de sociologia*. São Paulo: Editora Moraes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

recebido em 6 ago. 2008 / aprovado em 28 out. 2008

**Para referenciar este texto:**

HERBETTA, A. F. Cantos de Protesto – Modos de ser no alto sertão alagoano. *Cenários da Comunicação*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 177-183, 2008.

