

## **Tempos de abundância e escassez no alto sertão alagoano ou modos de ser e não ser Kalankó**

Alexandre Herbetta<sup>1</sup>

### **Resumo**

Os Kalankó constituem uma população que, atualmente, se identifica como indígena no alto sertão alagoano. Tal percepção é baseada em dois elementos. Primeiramente, numa noção genealógica que conecta as atuais famílias Kalankó a algumas famílias oriundas de Brejo dos Padres/PE – antigo aldeamento missionário – dissolvido no século XIX. Isto elabora uma ordem genealógica de aproximadamente 6 gerações, as quais explicam os deslocamentos e a territorialização do grupo. Em segundo lugar, a percepção da indianidade tem como base a prática de um complexo ritual que é essencialmente musical. Tal complexo ritual tem como centro o toré, rito amplamente difundido entre os povos indígenas da região e que estabelece uma extensa rede de troca e aliança entre eles. Este texto esboça o campo de atuação da música como dispositivo fundamental no equilíbrio simbólico da vida no alto sertão alagoano, gerando operadores éticos e morais em relação à atuação dos sujeitos do grupo.

### **Abstract**

The Kalankó constitutes a population that, currently, identifies itself as indigenous in the high alagoano hinterland. Such perception is based on two elements. First, in a genealogical notion that connects the current Kalankó families to some deriving families of the Brejo dos Padres/PE - old missionary project - dissolved in XIX century. This notion elaborates a genealogical order of 6 generations, which explains the displacements and the current situation of the group. In second place, the perception of the ethnicity has as its base, the practice of a ritual complex that is essentially musical. Such ritual complex has as its center, the toré, that is widely spread out the indigenous peoples of the region and establishes an extensive net of exchange and alliance between them. This text sketches the field of music as a basic device in the symbolic life balance in the area, generating ethical and moral operators in relation to the citizens lifes.

### **Flecha de Tempo**

O tempo passou para os Kalankó. A passagem do tempo para eles é classificada em períodos históricos, cada qual possuindo características similares e opostas, mas todas apontando para a visão de mundo do grupo. Eles se percebem como descendentes de um dos povos indígenas que viveram, durante o século XIX, no aldeamento de Brejo dos Padres, em Pernambuco. O aldeamento missionário foi a forma mais utilizada no período para o controle da população nativa. Especialmente no século XVIII, o estado português intensificou o processo de aldeamento, agrupando uma série de grupos diferentes num mesmo espaço. Isto para catequizá-los e, ao mesmo tempo, liberar suas terras. Nestes aldeamentos, os indígenas passavam por um amplo processo de

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Membro do MUSA – Núcleo de Estudos da Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

transformação, pelo contato (muitas vezes violento) com outros grupos indígenas, missionários, negros aldeados e com a sociedade do entorno. Este processo de ajuntamento forçado acabou levando à construção de um horizonte cultural “pan-nordestino” (Pompa, 2002). Tal horizonte é fortemente marcado pela estética e pela ética cristãs, que tornaram-se – a partir de uma interpretação própria – fortes operadoras da lógica das populações oriundas da região.

A partir da Lei de Terras de 1850, os aldeamentos foram progressivamente extintos e as terras anexadas a municípios ou adquiridas por grandes proprietários, o que incentivou o processo migratório. A chegada de algumas famílias nucleares à região do alto sertão alagoano é entendida atualmente pelo grupo como o nascimento Kalankó. Até julho de 1998, os Kalankó viveram num tempo classificado como “Dos Antepassados” representando um período em que continuaram desempoderados no sistema de relações de poder estabelecido na região, o que significa dizer que continuaram sendo expropriados de suas terras e sem representatividade política – neste momento, classificados como caboclos. Além disso, foram duramente reprimidos, o que fez com que escondessem alguns gêneros expressivos, como rituais e cantos, já que só podiam mostrar o que não chamava a atenção do não-índio. Este cenário começou a mudar quando a comunidade “reapareceu” para o município de Água Branca, afirmando uma identidade indígena e cantando o toré no centro da cidade. Desde então, atualizam este momento todo mês de julho. Em 2001, surgiram para a imprensa estadual, no jornal “Tribuna de Alagoas” e a partir desta ocasião, passaram a classificar o tempo como “Da Luta”. Este período compreende o tempo presente, iniciado a partir do processo de empoderamento do grupo, que por sua vez está ligado à afirmação de uma identidade indígena Kalankó.

Atualmente, os Kalankó somam cerca de 70 famílias, o que perfaz um total de mais ou menos 390 indivíduos que vivem no alto sertão alagoano. O nome indígena – Kalankó – foi uma escolha da comunidade e remete a um dos etnônimos existentes no aldeamento de Brejo dos Padres. Além de lembrar um animal bastante comum e comestível nesta região, o calango. Os indivíduos da comunidade se assemelham física e culturalmente aos sertanejos da região. Atualmente, atribuem-se, porém, uma identidade diferente e reconhecem sua origem indígena, marcando diferenças com outros grupos, como os sertanejos, os negros e até os sem-terra. A vida da comunidade se divide em dois grandes momentos ao longo do ano – o inverno e o verão. O inverno vai de abril a setembro e é vivido sob a marca da abundância. Neste período, vive-se a partir de uma lavoura de subsistência baseada especialmente no feijão, mas também no milho, mandioca e em algumas árvores frutíferas, como o cajueiro, a acerola, o coqueiro e a goiabeira. Os Kalankó contam ainda com uma cultura de algodão herbáceo comercializado nos centros urbanos mais próximos e uma pequena criação de ovinos e caprinos. No verão, que vai de outubro a fevereiro, a marca é a escassez. Neste período algumas pessoas trabalham na lavoura de outros proprietários em troca de diárias miseráveis, outros migram para o litoral, onde trabalham na lavoura de cana-de-açúcar de grandes proprietários rurais e usineiros, a maioria políticos da região. É também a época do umbuzeiro, árvore bastante comum na região e cujo fruto é muito apreciado, puro ou com leite, quando então é chamado de umbuzada. A carne de caça é bastante valorizada o ano inteiro e os animais caçados preferidos são: o peba (espécie de tatu), a gibóia, uma espécie de lagarto e alguns pássaros. O mês de março é o mês das trovoadas e media a passagem da escassez para a abundância. É um mês de planejamento e trabalho, fundamental para a produção de recursos necessários à vida da população ao longo do ano.

Alguns recursos são fundamentais na vida Kalankó: a água, o feijão, o milho, o umbu, as forças e outros elementos da natureza, o dinheiro e a terra. Todos estes recursos são importantes e variam da abundância à escassez ao longo do ano. Concomitantemente, são elementos de solidariedade e generosidade. Na abundância, eles costumam repartir o excesso e usar os recursos como o dinheiro e o alimento de forma exagerada. Na falta, não vêem problema em dividir o pouco que resta e no período intermediário – de planejamento – não se abstêm de ajudar o aliado na busca dos recursos. Tal generosidade às vezes é traduzida em atenção ao próximo. É muito comum uma avaliação positiva sobre o sujeito que dá muita atenção a todos da comunidade, seja através da visitação, seja em conversas cotidianas. O grupo enfrenta, ainda, como diversas comunidades nordestinas, algumas doenças temporárias e perigosas à saúde da população, em especial a das crianças. Em determinados momentos, principalmente no caso do verão, a diarreia torna-se recorrente, relacionando-se com a percepção da falta – falta de água que no caso pode ser fatal. E no inverno, a virose, apontando, desta vez, para a abundância de chuva, vento e temperaturas baixas. As doenças decorrentes destes dois momentos são: dor de barriga e de cabeça, febre e dor no “espinhaço” (quer dizer dor nas costas). A cura para estas doenças é feita de preferência com remédio “do mato” e com a intervenção dos encantados, entidades relacionadas aos antepassados que, ainda em vida, se transformaram em energia, que pode atuar na comunidade solucionando alguns problemas.

Os Kalankó ainda não têm suas terras demarcadas e encontram-se territorialmente misturados à parte do município de Água Branca. Grande parte da terra tradicional passou às mãos dos fazendeiros da região. Isto aconteceu através da venda, resultado de pressão econômica do grande proprietário sobre o pequeno, como também a partir do casamento e conseqüente presença do não-índio na aldeia. Assim, mais do que tudo, eles necessitam da demarcação de suas terras, que significam além da sobrevivência material, a própria existência do grupo étnico. A luta pela terra, vista como elemento de empoderamento do grupo no sistema de relações sociais do alto sertão alagoano e recurso fundamental à vida dos indivíduos, se fortaleceu a partir da década de 1980, quando passaram a lutar de forma expressiva pelo reconhecimento oficial de sua indianidade. Suas festas e rituais, muitos dos quais eram reprimidos até este momento, passaram a ocupar novos espaços, dando visibilidade à trajetória dos Kalankó.

### **Gênese de mundo**

A experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento. A percepção é a estrutura decorrente daquilo que se apreende com os sentidos e das relações contingentes a eles e constitui o pano de fundo de um universo cultural, estruturando um “mundo dado”. Os Kalankó têm absoluta percepção do violento processo histórico de contato e desempoderamento a que formam submetidos e expressam este entendimento em suas narrativas, falas e ritos. Além disso, expressam-se comumente através de operadores claramente apropriados no processo de entedimento de um mundo cristão. Se não possuem uma intrincada elaboração simbólica do casamento, do nascimento e da morte, como algumas comunidades indígenas amazônicas, parecem ter uma concepção da existência do grupo bastante complexa. Eles percebem a experiência deles na caatinga alagoana a partir do sofrimento, pano de fundo de suas emoções, concepções e condutas. Conforme Merlau-Ponty (2006 [1945]) a percepção reúne nossas experiências sensoriais em um mundo único (: 310), no caso Kalankó, um mundo de dor.

As narrativas referentes ao trabalho, por exemplo, sempre possuem como tema central a questão do sofrimento, que serve para se obter algo. O trabalho, inclusive, parece ser um elemento bastante valorizado justamente por ser um instrumento de conquista e alívio do sofrimento. Há poucos meses, por exemplo, Cícero me contava – de modo empolgado – que, apesar de não ter comido muito do seu feijão durante o inverno e ter tido problemas de saúde decorrentes desta “falta” de alimentação, ele conquistou, no final do período, uma boa quantidade do recurso que pôde ser vendido gerando uma renda para sua família. Sua fala é cheia de dor, orgulho por suportá-la e alegria por recompensá-la. Tal narrativa, assim como outras, emerge do contexto e evidencia o modelo de como a comunidade organiza seus outros dramas sociais.

O próprio cotidiano é visto como um sofrer “em si”, o que de acordo com Ponty (2006 [1945]: 23-83), traz a idéia do lançar-se no mundo, experienciando-o. É muito comum se ouvir na comunidade, quando a expressão comum de cumprimento: “Tudo bem?” é usada, uma resposta como “Mais ou menos”, “Indo”, “Como Deus qué”, apontando novamente para o sofrimento como percepção do mundo Kalankó. É como se, para eles, viver fosse equivalente a sofrer. Os próprios rituais, especialmente o do Praiá, chamados às vezes de “festa” e/ou de “comemoração”, é também chamado de “provação”, indicando o mesmo sentido de sacrifício/dor supracitado. Em julho de 2008, por exemplo, ocorreu um evento bastante marcante na região, que foi por eles denominado de “retomada de terra Kalankó”. No ano seguinte, em julho de 2009, quando completou-se um ano da retomada da terra, a comunidade foi pressionada pelo CIMI – Conselho Indigenista Missionário – a realizar uma celebração da data. Após algumas reuniões, os Kalankó decidiram não fazer a festa argumentando que não havia nada a se comemorar, pois havia sido um ano de intenso sofrimento e a terra – recurso máximo no universo Kalankó – todavia não houvera sido demarcada.

Por fim, pode-se depreender que o sofrimento é, então, uma essência da existência Kalankó, e pode ser percebido a partir da facticidade que envolve o grupo. Seguindo Merleau-Ponty (2006 [1945]: 23-83), a realidade social é dada ao sujeito antes mesmo da sua reflexão. Neste sentido, o lugar social de injustiça, resignação e opressão, experienciado pelos Kalankó no sertão nordestino, é percebido como um mundo de sofrimento<sup>2</sup>. É sobre esse mundo que o sujeito pode elaborar uma série de elementos – como rituais, festas, cantos e narrativas – estabelecendo assim importantes relações de adaptação e transformação da realidade. Destarte, é possível afirmar que este sofrimento pode ser atenuado. Isto ocorre através da “graça”, ou seja, um recurso que os sujeitos ganham de alguma ordem sobrenatural – como de Deus ou dos encantos – por meio do próprio trabalho. É a partir da graça, então, que o grupo e os indivíduos deverão atuar no mundo em relação à sua adaptação e transformação – do “dado” –, em busca de um sutil equilíbrio da vida na caatinga alagoana. Este processo é colocado em prática especialmente através da expressividade do grupo, dando dinâmica ao universo simbólico nativo. A vida na caatinga não é fácil.

A dor contingente à percepção do sofrimento pode, portanto, ser atenuada pelo ardor, que vem de alguns momentos especiais da comunidade. Momentos estes em que estão envolvidos valores – como solidariedade e generosidade – entre outros - de importante expressão para o ser Kalankó. Os ritos aparecem como espaços privilegiados de

---

<sup>2</sup> É importante observar, contudo, que esta reflexão não parte de uma concepção naturalizante e estática de mundo, mas sim, conforme Viveiros de Castro (2002), de um mundo que, apesar de “dado” (ao sujeito), está sempre em um movimento contínuo de construção e relação com os processos sócio-históricos.

expressão destes valores, talvez por lidarem com o sentimento de pertença a algo maior, por possuírem um projeto de ser no mundo, ou mesmo por comunicarem símbolos e significados importantes referentes à idéia do ser Kalankó. Mas, concretamente, na visão nativa, os ritos são importantes por relacionarem o espaço e o sujeito ao mundo encantado, ou seja, à atuação de uma força encantada. O ardor vem assim de uma experiência estética, que não é individual, mas uma abertura para o outro, engendrada pela atração de sensibilidades e a socialização pelos gostos partilhados.

### Ritos musicais

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 mitocsmologia dos grupos a alguns outros domínios culturais como, em especial, à dança. O papel de pivô exercido pela música nos complexos rituais indígenas das TBAS – Terras Baixas da América do Sul - tem sido evidenciado por vários autores, que tem como âncora o trabalho de Menezes Bastos sobre os Kamayurá do Alto Xingu (1999 [1976]). Neste texto, o autor mostra que a música intermedia, “traduzindo” os discursos verbal e mitológico de um lado, e o corporal e da dança, de outro. Isto configura o que Menezes Bastos rotulou de “estrutura mito-música-dança”, para ele traço marcante da música ameríndia na região das TBAS (Menezes Bastos, 1996). Já as investigações de Smith (1977) – sobre os Amuesha da selva peruana – e de Basso (1985) – sobre os Kalapálo, xinguanos Karib – dão maior amplitude a essa proposta de Menezes Bastos. Para o primeiro, a música é o centro integrador dos demais discursos rituais, para a segunda, os rituais Kalapálo – quase sempre rituais musicais – encontram na música a sua chave. Entre os Kalankó, esse papel pivotal da música no complexo ritual parece também ter vigência, “traduzindo” o mundo encantado – ou melhor, a mitocsmologia que o revela – especialmente na dança, na pintura corporal e adereços que comunicam símbolos e significados fundamentais para o ser no mundo Kalankó.

A música é fundamental para o sujeito Kalankó. Eles, porém, não cantam canções de amor ou de trabalho – suas categorias musicais compreendem músicas cerimoniais nas quais, por meio do canto, se estabelece o encantado no tempo presente. 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 – gênero chave neste sistema musical – a voz é o elemento fundamental e a pisada – sonoridade gerada pelo modo como se pisa no chão – o complementar. O toré permite maior variação. Uma só letra, cantada em português, pode dar origem a quatro ou cinco novas letras e o canto pode ser realizado por meio da improvisação. Deste modo, o toré também é importante para o ser Kalankó. Ele é visto como um momento de alegria no meio da dificuldade da vida no alto sertão alagoano. Normalmente, aos sábados, mas também às terças e quintas, ele é praticado em alguns dos terreiros localizados nas comunidades Kalankó. Um bom cantador de toré é aquele que puxa a roda por muito tempo e conhece um extenso repertório de cantos. O toré é a música que se canta desde o tempo dos antepassados e a que se pratica no dia-a-dia, desde num jogo de dominó até na hora de ninar o filho. Alguns torés podem, ainda, ser usados no Serviço de Chão. É comum ouvir na comunidade que todos nasceram no toré. O toré age, também, como marco na memória dos sujeitos. É a partir de um canto que o indivíduo se lembra das suas realizações e

daquelas do grupo, como por exemplo, o toré que segue abaixo e 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. O canto do praiá pode ser denominado de linha (ou cordão) e de parrelha, e são praticados duas vezes no ano – no sábado de aleluia e, mais recentemente, no dia 25 de julho. O ritual do praiá dura normalmente o final de semana inteiro. Alguns cantos têm uma introdução realizada com as gaitas, flautas produzidas com bambu que possuem três orifícios. Em alguns praiás pode-se observar trechos cantados em português com base nas letras do toré. Esta forma de cantar, característica do praiá, é semelhante à de outros grupos indígenas das TBAS assim como a dos Xavante – estudados por Aytay (1985) – e, em cujo canto é bastante comum o uso de “sílabas” aparentemente sem conteúdo lingüístico semântico. O outro gênero musical da comunidade 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. No serviço de chão o elemento fundamental é a puxada e o complementar a voz.

Os cantos do alto sertão alagoano são, portanto, um meio essencial de expressão, elaborando identidades sociais, condutas e relações que remetem ao conjunto das representações sociais construídas e articuladas por meio das estruturas musicais. Estas relações produzem significados sociais específicos e servem como base de determinados processos sociais (Shepherd, 1991). 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. Assim, se a música ocidental permite ao indivíduo sentir a sua ocidentalidade, tanto quanto conhecê-la, a música indígena permite ao índio sentir sua indianidade, tanto quanto conhecê-la.

### **Transubstanciação Kalankó**

Além disso, a música Kalankó aponta para um processo de transubstanciação na caatinga alagoana. Tal transformação está ligada à percepção e manejo de uma energia encantada. Os Kalankó têm a ideia de uma força encantada proveniente da presença e atuação dos encantados no espaço ritual – o terreiro. A origem desta força encantada é sempre ligada a um lugar ideal na natureza. A força encantada tem três níveis de atuação – todos ligados ao ato de cantar que se relaciona à ação do encanto. O primeiro acontece no toré, quando a partir do canto os encantos apenas observam o evento. O segundo se realiza no praiá, quando a força encantada chega ao terreiro e é dividida entre todos os dançadores. O terceiro momento é no serviço de chão, quando a referida força atua de forma direta no cantador e o encanto fala para os presentes. A força encantada é traduzida como fonte de coragem e proteção, sentimentos que juntos geram, de acordo com o nativo, emoção, sabedoria e saúde no sujeito.

As transformações supracitadas ficam claras quando se analisa semanticamente o sistema terminológico musical Kalankó, ligado a uma fonética bastante própria,

partindo das palavras e suas conotações para a prática musical. Keil (1979) foi a base desta análise. Ele estuda a música dos Tiv da Nigéria, mas esbarra no fato de que eles estavam em guerra e os eventos musicais suspensos. Ele partiu, então, do sistema terminológico da vida diária para entender o significado da música Tiv. Entre os Kalankó os principais termos referentes ao universo em questão são: trabalho, levantar, entoar, toré, pesado, capacidade, brincadeira, posição, linha, toante, puxar, pisada, puxada, voz e canto. Posteriormente, estes termos foram divididos por categorias sintáticas tais como verbos, adjetivos, advérbios e substantivos, a fim da elaboração de um sistema terminológico. Procurei, então, compreender a semântica das palavras através da análise dos diversos textos e contextos utilizados. Busquei o texto no discurso nativo que é diretamente ligado à representação de si e nos dá acesso aos demais códigos e sistemas culturais. E o contexto, nos diversos momentos, nos quais o discurso é produzido, já que as metáforas ou imagens elaboradas para significar a música são usadas em outras esferas da vida social, com destaque para os momentos em que falam sobre o ritual e o futebol. Por fim, tentei apreender quais são os conceitos nativos que se referem à prática musical. Isto porque todo o processo de elaboração de um vocabulário musical, apesar de inconsciente, não é feito ao acaso e remete a significados próprios. O próprio termo “música” não existe no vocabulário nativo. Música para eles serve para designar o que é produzido pelo não-índio. Os termos Kalankó equivalentes são: canto, toante ou linha – indicando o que é produzido pelo índio. Estes três termos podem ser substituídos pela expressão “a idioma” que representa a globalidade do sistema musical. Observamos que assim, dá-se especial valor para o que é produzido na comunidade e tem origem na tradição. O verbo “cantar” também não é utilizado. O termo correto é “puxar”. Noto que “puxar” significa “trazer algo novo à realidade” e que, assim como para os Tiv, a expressão traz a idéia de “iniciar um processo”. Logo, “cantar/puxar” para os Kalankó é “iniciar um processo” e requer uma série de complementos à ação. Outro verbo bastante utilizado é “entoar”, que significa acompanhar um canto auxiliando o cantador principal. Por fim, é possível afirmar que, se “cantar” é “iniciar um processo” então “cantar” é transformar. Para os Kalankó o verbo “levantar” também traz esta idéia de criação e transformação. “Levantar” pode ser usado quando se refere a cura ou ao processo de mobilização social para reivindicações de ordem política. As vestes de praiá são levantadas ou criadas e transformadas. A música também pode ser “levantada”. O termo “levantamento”, na prática musical, tem a ver com criação musical e indica que a música pode consolidar um processo e transformar a realidade. O termo “posição” é outra palavra importante. Ele designa que tipo de processo vai ser trazido para a realidade, apontando qual das linhas ou gêneros musicais vão ser praticados. As “posições” podem ser classificadas a partir dos termos: “brincadeira”, “trabalho” e “pesado” – indicando o conteúdo da “posição”. O adjetivo “pesado” indica, na prática musical, toda aquela música que é mais intensa e que a presença do encantado é mais forte e sua atuação mais direta. Além disso, aponta para tudo que é mais relevante e poderoso para a comunidade. “Trabalho” indica também uma posição de “puxar” um canto poderoso, próprio para o encanto atuar diretamente. O adjetivo “brincadeira”, outra “posição” para o canto, é utilizado sempre que se refere à prática do toré. Isto em oposição à posição “pesada”, apontando para o caráter “menos poderoso” ou “mais aberto” do canto e indicando o tipo de processo a ser iniciado. Assim, se para praticar o toré deve se ter respeito, para se praticar o praiá deve se ter respeito e capacidade. Afinal, só assume uma posição e inicia um processo, transformando a realidade quem tem capacidade para isso. Existem pessoas que têm capacidade para assumir determinada “posição”, outras são capazes de assumir todas. O termo capacidade parece apontar, assim, para duas idéias relacionadas:

competência discursiva e poder. Note-se que, não por acaso, quem tem a capacidade musical tem um destaque político maior, já que possui o poder de transformação da realidade. A expressão tempo da luta, referente à história Kalankó e elaborada em relação de “oposição” à de “tempo dos antepassados”, apesar de não estar ligada diretamente à prática musical, é bastante comum no discurso Kalankó quando falam sobre “música”. Essa expressão mostra o difícil período em que vivem, iniciado a partir do momento em que tiveram a capacidade de “puxar posições pesadas” e transformar a realidade da caatinga. O termo “terra”, também seguidamente repetido, mostra o quão importante é para a comunidade a territorialização, e traz também a idéia do mundo encantado. Os cantos Kalankó, portanto, expressam símbolos e significados que apontam para uma transformação simbólica na caatinga. Tal transformação parece estar relacionada à emoção sentida pelos sujeitos a partir dos eventos rituais, espaços de energia encantada. O ardor Kalankó, decorrente da percepção desta energia, parece, então, ter papel fundamental no equilíbrio do sofrimento da população.

### **A abundância do ser Kalankó**

Para finalizar, entendo que para os Kalankó, a emoção que gera o ardor e desloca o sofrimento do ser no mundo é vista através da conquista da abundância – forma de se compensar o sofrimento vivido na caatinga alagoana. Busca-se o excesso para que se compensem as perdas decorrentes da vida na região. A vida cotidiana é sempre pautada pelo exagero, que é visto como abundância. Um prato de comida, por exemplo, mais do que compensar as vitaminas e nutrientes necessários a quem trabalha na roça, é bastante exagerado. Abundante de feijão, arroz, carne e de tudo mais que houver no momento. Algumas narrativas que exploram o campo da fantasia também apontam para o exagero como motivo a ser explorado. Seu Francisco, por exemplo, me contou a história de um homem que depois de passar fome comia “tanto, mas tanto, que sua barriga começou a crescer, crescer, até estourar”. Já Abdias me contou a história de um cachorro que defecava tantas moedas de ouro que poderia gerar a abundância do dinheiro – recurso importante no universo indígena. Na primeira história, a barriga do homem estourou, trazendo de novo a idéia da falta e na segunda o cachorro era uma farsa, pois quando vendido a peso do ouro nunca mais produziu suas moedinhas. Ambas as histórias apontam para um equilíbrio sutil vivido na caatinga – a escassez e a abundância. A família Kalankó também é vista como a “família grande”. Cada casal deve ter o máximo de filhos possíveis; abundância familiar esta que deve compensar tanto as mortes decorrentes das doenças comuns à população, quanto a “falta” ou o sofrimento. Ter muitos filhos, mais do que mão-de-obra para a lavoura, equilibra a emoção dos indivíduos na caatinga alagoana. O cacique Paulo, por exemplo, modelo do ser Kalankó, diz que tem dez, mas quatro morreram.

A idéia de abundância está, portanto, ligada à quantidade e repetição. Os cantos Kalankó apontam para a mesma situação. No toré a estrutura do canto é a de “pergunta-resposta” na qual o cantador canta dois versos e os participantes respondem com mais dois. Por exemplo:

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

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

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

O desenvolvimento da peça baseia-se no canto e na repetição desses elementos. De acordo com os registros de campo, o canto de toré pode durar de 3 a 22 minutos. Quanto mais longo, melhor, pois a sensação de alegria e envolvimento será ainda maior. Quanto mais células repetidas, mais intenso, pois mais energia encantada chegará no terreiro. Sendo assim, o toré também produz a abundância na caatinga alagoana.

O desenvolvimento do canto do praiá depende 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	

O canto dura em média 5 minutos e conta com algumas variações: ABCC, ABBA, ABCA. O serviço de chão também é produzido pela repetição de estruturas com base num jogo de sílabas e vogais. Neste canto elabora-se uma célula composta por sílabas aparentemente sem conteúdo semântico. Por exemplo: a expressão “ahei” ou “ahum” que tem um andamento mais intenso e é repetida muito rapidamente, configurando o que chamo de “repetição radical”, o que, por sua vez, dá origem ao que os Kalankó classificam como o momento de maior energia encantada presente no terreiro, suficiente para curar e para matar.

Deste modo, o pensamento musical Kalankó também trabalha com a idéia da quantidade e repetição. Os cantos Kalankó, assim, são uma máquina de produzir

abundância no alto sertão. Abundância esta que está ligada à energia encantada fundamental para a vida na caatinga alagoana e, entre outras coisas, é essencial para o equilíbrio da dor de se viver e de ser Kalankó.

### Referências Bibliográficas:

AYTAI, Desidério. “O Mundo Sonoro Xavante”. *Coleção Museu Paulista de Etnologia*, Vol.5. São Paulo: USP, 1985.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José 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*, pp. 251-263, 1996.

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

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

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

SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

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

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.