

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**



## **Os Cânticos de Guerra de Grupos Kaingang na Grande Porto Alegre**

Monografia apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais  
pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mônica de Andrade Arnt - 00105232

Orientação: Profa. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas

Porto Alegre, Dezembro de 2005.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

**Os Cânticos de Guerra de Grupos Kaingang na Grande  
Porto Alegre**

Monografia apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais  
pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Mônica de Andrade Arnt - 00105232**

**Orientação: Profa. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas**

**Porto Alegre, Dezembro de 2005.**

## SUMÁRIO

Resumo

### **Capítulo 1 – Introdução**

1.1 Repertórios musicais Kaingang

1.2 Sobre a pesquisa de campo

1.3 Referências teóricas

1.4 Sobre a sociedade Kaingang

### **Capítulo 2 – O tempo antigo, a guerra e as práticas bélicas**

2.1 O tempo antigo

2.2 As práticas bélicas

2.3 Tradição e tradução

2.4 Os instrumentos musicais vêm da mata

### **Capítulo 3 – Uma apresentação “ao quadrado”**

3.1 A comunidade Kaingang do Morro do Osso

3.2 A festa do primeiro aniversário da re-ocupação do Morro do Osso

3.3 O Cântico de Guerra no Dia do Índio

### **Capítulo 4 – O Cântico de Guerra**

4.1 Mito, modalismo e circularidade

4.2 Estudo da estrutura musical e transcrições do Cântico de Guerra

**Considerações Finais**

**Referências**

**Discografia**

**Anexos**

## Resumo

Esta pesquisa apresenta a etnografia e a análise das performances coreográfico-musicais de grupos indígenas Kaingang da região metropolitana de Porto Alegre. Busca-se relacionar características musicais com a cosmologia desta sociedade e os processos étnico e de luta pela terra vividos pelas comunidades Kaingang atualmente. Tais performances costumam ocorrer em cerimônias públicas, nas quais o grupo dança e canta para públicos formados por não-indígenas. O confronto entre diferenças culturais e entre interesses políticos que caracteriza estes contextos rituais é fundamental na compreensão de sua constituição. Os “cânticos de guerra” remetem ao passado histórico-mítico da sociedade Kaingang, quando os antigos guerreavam com outros grupos indígenas. Impossibilitados de guerrear com seus inimigos tradicionais, os Kaingang têm acionado o “cântico de guerra” como um sinal diacrítico que, combinado a outros, comunica sua identidade, cujo reconhecimento pela sociedade nacional é fundamental no processo de reivindicação dos direitos originários, especialmente de ocupação dos territórios tradicionais. A análise da expressão musical produzida em tais performances, que articulam as estruturas prescritivas da mitologia com as contingências de sua luta na urbe, contribui para a compreensão da cosmologia Kaingang e, em um nível mais amplo, das problemáticas que relacionam territorialidade e visibilidade.

Palavras-chave: Cânticos de Guerra, etnicidade, temporalidade.

## 1. Introdução

Neste estudo pretendo abordar os eventos musicais realizados publicamente por grupos de dança de grupos Kaingang na região metropolitana de Porto Alegre, explorando os sentidos veiculados nos contextos de performance. Enfoco o processo pelo qual passam as comunidades Kaingang nas zonas urbanas, articulando a dimensão política, do contato interétnico e da luta pela terra, com os aspectos da sua cosmologia expressos na performance coreográfico-musical.

Será focado o “cântico de guerra” (denominação êmica da referida performance), que se constitui hoje no principal gênero musical executado pelos grupos Kaingang. A análise desta performance, que articula as estruturas prescritivas da mitologia com as contingências da luta dos Kaingang no contexto urbano, apresenta-se como um meio de acesso privilegiado para a reflexão a respeito desta sociedade - não apenas como uma discussão sobre certa esfera da sociedade, sobre um circunscrito domínio de práticas - isto é, um canal para a compreensão da cosmologia e da sociedade Kaingang e, em um nível mais amplo, do problema de territorialidade e da visibilidade das sociedades indígenas.

O objetivo desta pesquisa é compreender o que estas expressões musicais cantadas no idioma *kaingang*, apresentados “celebrativamente” ao público “branco”, estão comunicando sobre a sociedade Kaingang, a partir do mapeamento das relações existentes entre os componentes estruturais e discursivos da música, a cosmologia e o atual contexto de luta pela retomada de territórios tradicionalmente habitados e pela sobrevivência étnica na cidade. Em resumo, busco compreender o que as expressões musicais produzidas em um contexto particular revelam sobre o modo como estes grupos compreendem o universo do contato interétnico intenso e como agem no jogo da tensão entre a invisibilidade e a visibilidade étnica.

### 1.1 Repertórios musicais Kaingang

O repertório musical Kaingang abrange diversos temas relevantes à sua cosmovisão e a seus padrões de interação social. Na literatura sobre a sociedade Kaingang e música indígena brasileira, bem como nas histórias narradas pelos seus membros mais antigos, podemos encontrar diversas citações sobre práticas musicais, apresentadas como relativas ao passado e remetentes a práticas tradicionais da cultura Kaingang, as quais foram

fortemente perturbadas pelo processo de colonização. Desse modo, grande parte do repertório musical existe no presente somente na memória dos “velhos”.

As práticas musicais dos Kaingang constituem tanto situações diversas socialmente relevantes quanto a dinâmica do cotidiano coletivo. Compreendem cânticos de batismo, cânticos do Ritual do Kiki (para os mortos), cânticos dos cunhados, cânticos motivados pela iniciação e a primeira caça, cânticos do *kuyã* (xamã)<sup>1</sup>, cânticos de guerra e cânticos dos animais.

Os cânticos dos animais - *nhexi kir*<sup>2</sup> -, bastante enfatizados nas entrevistas, consistem em uma variada coleção de cânticos que remete ao passado primordial, tempo em que os animais e outras entidades da mata falavam e cantavam. Os cânticos dos animais são enunciados do ponto de vista desta categoria de seres, que entre si mantêm relações humanas, de sociabilidade.

Há também repertórios de músicas compostas recentemente, de autoria individual e com estrutura característica da música ocidental, mais especificamente o estilo conhecido como sertanejo, que vão desde hinos religiosos<sup>3</sup> a músicas para dançar em bailes, ambos cantados no idioma Kaingang. Há também canções de protesto contra a violência praticada contra as populações não-brancas e o meio ambiente, de reivindicação de direitos, interpretadas nos idiomas português e *kaingang*.

As festas locais e, principalmente, a popularização dos meios de comunicação de massa, inseriram novos estilos musicais com origem externa à sociedade Kaingang que acabaram sendo incorporados e escutados em casa e nos bailes, como os gêneros conhecidos por sertanejo, vanerão, música de baile, hinos pentecostais e, mais recentemente, *funk*, *dance music*, pagode, etc.

Entre o universo musical associado à tradição Kaingang, o foco deste estudo incidirá sobre os cânticos de guerra, executados especialmente em apresentações do grupo de dança ao público não-índio. As demais músicas incluídas neste tipo de evento, variavelmente, são a canção denominada “Donos da Mata” – será comentada adiante - e também os cânticos dos animais, os quais são mais freqüentemente apresentados em

---

<sup>1</sup> O *kuyã* é o responsável pela mediação entre os Kaingang e os domínios não-humanos do cosmo. Cada *kuyã* tem um animal guia, o *iangré*, que lhe transmite o conhecimento que vem da mata, inclusive os saberes musicais. Sua comunicação ocorre por meio da metamorfose de uma das partes.

<sup>2</sup> Grafia ensinada no Brique da Redenção, por Maraci, em novembro de 2005.

escolas, pois entre os Kaingang este repertório costuma ser transmitido às crianças.

Os Cânticos de Guerra foram selecionados para estudo por, como outras formas de expressão, serem um meio de conhecer a cultura Kaingang, e por expressarem os significados e valores envolvidos no esforço dos grupos Kaingang de diversas localidades em retomarem espaços tradicionalmente ocupados, de alta relevância simbólica e física. Pois, uma das intenções deste trabalho é afirmar e divulgar aspectos da realidade desta sociedade do sul do Brasil, a propósito da constatada difusão de desconfiança quanto à existência de sociedades indígenas tanto no presente desta região do país, quanto nas zonas urbanas.

## 1.2 Sobre a pesquisa de campo

As pesquisas de campo foram realizadas esporadicamente, com concentração de encontros em certos períodos, especialmente na época do ano em que é comemorado oficialmente o Dia do Índio e motiva manifestações entre as quais estão incluídas apresentações dos grupos de dança. Entre os anos de 2003 e 2005, acompanhei apresentações de grupos de danças formados nas áreas Kaingang de São Leopoldo e dos bairros de Porto Alegre: Agronomia, Lomba do Pinheiro e Morro do Osso. Estes grupos apresentaram-se em diversos eventos públicos, realizados em locais como a área da comunidade da Agronomia, o Campus do Vale da UFRGS, o Mercado Público de Porto Alegre, o Palácio Piratini, a Assembléia Legislativa, o Parque do Trabalhador (São Leopoldo), o Parque Harmonia no Fórum Social Mundial.



Zílio coloca um cocar no então prefeito de Porto Alegre Luiz Verle.



Cerimônia de entrega da área Kaingang da Lomba do Pinheiro, no Mercado Público, em 2002

<sup>3</sup> O repertório de hinos religiosos Kaingang foi trabalhado por Rodrigo Frota, em Iraí (1998[?]).

Além do registro etnográfico dos eventos nos quais era apresentado o Cântico de Guerra, realizei entrevistas<sup>4</sup> - predominantemente com representantes (caciques) ou pessoas mais antigas, indicadas por membros de suas comunidades como conhecedoras do tema “música” e com jovens adultos organizadores dos grupos de dança. Diversas vezes em que fui a campo não encontrei integrantes do grupo de dança, por estarem estes comercializando artesanato no centro da cidade ou extraindo matéria-prima para a cestaria, nas Áreas Indígenas localizadas no interior do Estado ou na periferia de Porto Alegre (Morro Santana, Cantagalo, Ponta Grossa, etc). Nestas visitas às comunidades, geralmente tomávamos chimarrão e ouvíamos música, geralmente do estilo de bandas de bailes típicas do interior do Estado, oriunda dos aparelhos de som ligados em alguma das casas ao redor. Em volta, podia observar gente fazendo artesanato com cipós e taquaras e conversando no idioma Kaingang, cuidando das crianças, quer dizer, encontros que criavam a oportunidade de presenciar o cotidiano interno destas aldeias urbanas. Um trecho do diário de uma das minhas primeiras “saídas de campo” ilustra bem a ambientação típica de uma "visita pesquisadora”.

*Acampamento Kaingang de São Leopoldo, 26 de novembro de 2003.*

*Alexandre e eu fomos conversando sobre os índios daqui. (clima futurista do trem zurb é diferente dos trajetos que levam às outras comunidades indígenas de “Poa”). Possibilidade de conversar com D. Lurdes, kuyã da Agronomia. Chegando lá compramos 5 quilos de arroz e farinha de milho para levar.*

*Quando chegamos havia um grupo reunido numa varanda. Fomos recebidos por ele, que levou um banco para a varanda da sua casa e depois chegou o Darcy, então permanecemos ali com os dois. No mesmo espaço estava uma mulher mais velha, muito parecida com o Zé, mas que ficou calada, cestos que acredito se enquadrar no grafismo kamé e uns “vimes” de taquara na parede, pras cestaria. Mais tarde quando entregamos nossa moeda de troca material, pediu que uma guria trouxesse apetrechos pro mate, o que falou “no idioma”, mas no meio da frase aparecia a palavra “garrafa térmica” e também pediu o jornal, para mostrar uma matéria que havia saído sobre o processo de negociações com o Estado. Homens faziam artesanato, e mais tarde passou uma mulher com matéria prima para o mesmo fim. Dentro de uma casa se podia ver um cipó pendurado no teto, já preparado para o emprego em um artefato chamado por Zé de “mais rústico”, acho que era o guaimbé.*

---

<sup>4</sup> Também aprendi e me informei significativamente com os Kaingang em encontros nos locais onde comercializam artesanato, como a Praça da Alfândega e o Brique da Redenção.

O núcleo Kaingang localizado em São Leopoldo fica na periferia da cidade, na costa de um anel viário da BR 116, junto a uma vila de classes populares. Estão lá há mais ou menos 10 anos e ainda não têm serviço eletricidade ou água encanada. Fui até lá pela primeira vez para conversar com Francisco, por mediação do professor Sérgio Baptista. Depois deste encontro, em 27 de outubro de 2003 – a primeira entrevista propriamente dita que realizei - não o vi mais até o dia da festa no Morro do Osso em Abril deste ano, na qual cantou no palco, junto a Antônio Vicente. Em nossa única conversa foi possível perceber o que Francisco tinha um grande conhecimento das tradições e histórias dos seus antepassados. Francisco contou que tocava acordeon quando vivia em Viamão e falou de seu pai, João dos Santos, que vive em Nonoai e tem quase cem anos, com quem aprendeu os cânticos de sua tradição e que conhece muitos outros cânticos. Quando cheguei para o encontro seguinte, que havíamos marcado por telefone para dar continuidade às entrevistas sobre a cultura musical *kaingang*, recebi a notícia de que Francisco havia se mudado para Lajeado, onde tinha outros parentes.

*Comunidade Kaingang de São Leopoldo, 5 de novembro de 2003.*

*Foi surpreendente este episódio da pesquisa, porque tudo estava encaminhado para seguir ouvindo o Chico, como principal “informante”, e eu acreditava na idéia de que ele tinha seu poder de representação legitimado pelo grupo, que ele havia sido escolhido como cacique e mediador com as negociações com os brancos. Chegamos lá e nos receberam Darci, Zé Vergueiro e Genir, “o escrivão”, além de um homem que ficou junto e não falou e as crianças circulando. Chico foi embora para Lajeado com a família, tem parentes lá. [...] Expliquei as motivações e disseram que a gente pode fazer, não tem problema, mas que agora quem cuida dos negócios são três: Darci, Zé e o outro deve ser o Silvino, o que “faz a frente” no grupo de dança. Mandaram a gente pegar o papel para começar a anotar que o Darci sabia alguma coisa e ia nos contar.*

*Pude ver mais detalhes das instalações externas. Estava mais seco e tinha cestos e mulheres fora dos barracos. Foram elas que inicialmente nos puxaram uma cadeira. Faziam artesanato e montaram uma mesa forrada com uma tolha azul na beira da faixa para expor as mercadorias. Chegaram aqueles homens e nos conduziram para a varanda da casa nova do Zé. Durante nossa estada, estacionou um carro para entregar roupas arrecadadas.*

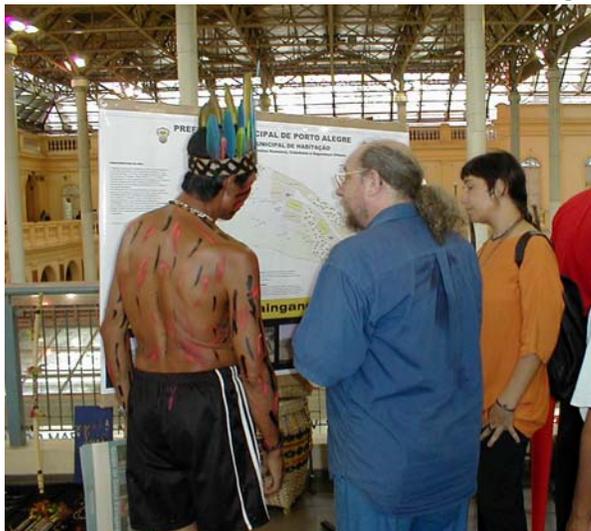
*Darci começou falando do “xig-xig”. Falou várias vezes em “dar o tom”, “mudança de tom”. Não compreendo bem o que quer dizer. Também em “marcar o ritmo” Genir nos ditava a escrita das palavras em *kaingang*.*

Voltei a entrevistar José Vergueiro e Darci mais um par de vezes. Deixei de ir a São

Leopoldo porque parecia que as informações sobre música haviam, por enquanto, esgotado-se e pela chegada das férias. Encontrei José Vergueiro mais algumas vezes; ele é o atual cacique em São Leopoldo e Darci, o vice-cacique.

Antes destas pesquisas de campo em São Leopoldo, eu havia entrado em contato com os Kaingang por duas vezes. A primeira foi em Salto do Jacuí/ RS, em um seminário sobre o território da Borboleta, junto com os colegas da disciplina Antropologia II e o professor Catafesto. A segunda foi em um núcleo urbano, com a turma de Etnologia e Etnologia do Brasil I e o professor Sérgio Baptista. O motivo era um evento destinado à “apresentação da cultura Kaingang” para estudantes, onde os anfitriões venderam artesanato, contaram histórias, serviram *fuá* e *õmi*<sup>5</sup> e o grupo de dança interpretou o Cântico de Guerra e o cântico do porco-do-mato (*pon dói*).<sup>6</sup> O terreno fica no alto da Av. Dolores Duran, no Bairro Agronomia, em Porto Alegre. É comprido e estreito, preenchido com um grande corredor de casas.

Em 2003, a Prefeitura de Porto Alegre cedeu uma área de 6 hectares aos Kaingang, para onde se mudou grande parte da população que vivia no bairro Agronomia e outras famílias que viviam na periferia da cidade. Na Agronomia ficaram algumas famílias, e algumas delas vieram, mais tarde, a migrar para o Morro do Osso. Atualmente, no bairro Agronomia, moram em torno de 6 famílias kaingang e mais 3 famílias de não-índios.



Zílio sobre o banner do Projeto Espaço Kaingang da Lomba do Pinheiro com um não-kaingang

A aldeia da Lomba do Pinheiro fica na avenida de mesmo nome, poucos quilômetros acima da aldeia Guarani. O cacique era Zílio Salvador, mas no ano de 2005 passou a ser Felipe, que disse que Zílio está se preparando para se tornar *kuyã*. Conheci Felipe apenas neste ano, durante a festa do Dia do Índio nesta área. Conversamos longamente e ele

<sup>5</sup> Itens da culinária tradicional. *Fuá* é uma espécie de folha cozida na gordura. *Õmi* é um bolo de farinha de milho assado nas cinzas.

<sup>6</sup> Foi a única vez que assisti à dança de um cântico do repertório dos animais.

contou sobre o CD que acabara de gravar com Zílio e Kaxu e mostrou o *winxy* (instrumento musical também conhecido por arquinho).



Zílio, Felipe e Kaxu. Fotografias: Maria Clara Adams.

João Kanheró, mais conhecido como Kaxu, foi um colaborador fundamental nesta pesquisa. Com seus inacreditáveis 87 anos, dissertou horas sobre sua vida, as práticas dos Kaingang de antigamente, os animais e sobre o tema da expressão musical, sempre articulada ao modo de entender o universo *kaingang*. Além de muito ter cantado. Kaxu já viveu em diversas aldeias Kaingang e, entre suas rotas, chegou a passar períodos em Porto Alegre para trabalhar. Voltou para este município há alguns anos e hoje vive ainda na Agronomia, com sua Maraci, filha dele com Lurdes.

Lurdes foi igualmente importante. Ela nasceu em Votouro, no norte do RS, onde viveu durante um período no mato com sua avó para ser iniciada como *kuyã* (xamã kaingang). Lurdes disse que deixou de ser *kuyã* por causa de seu casamento com Kaxu e das proibições da FUNAI. Tiveram 5 filhos, que também colaboraram neste trabalho: Maria, Marta e Maraci, que seguidamente acompanhavam nossas entrevistas, e Moisés e Elias, integrantes do grupo de dança do Morro do Osso. Dona Lurdes e suas filhas foram alguns dos que permaneceram na Agronomia após a área da Lomba do Pinheiro ter-se originado. Desde Abril de 2004 mudou-se com os filhos e suas respectivas famílias – menos a de Maraci - para o Morro do Osso.<sup>7</sup> O neto de Lurdes, Kemi, é o responsável pelo grupo de dança do Morro do Osso. É filho de Maria e Vicente, que ao me encontrar dava sempre notícias dos processos de negociação do território do Morro do Osso.

Antônio Vicente é um Kaingang conhecido por suas habilidades musicais, tendo

<sup>7</sup> O núcleo do Morro do Osso e o processo de transferência para lá será apresentado no capítulo 3.

inclusive gravado suas composições. Encontrei-o na festa no Morro do Osso, descrita a seguir, na qual se apresentou. Ele foi cacique da aldeia de Iraí, demarcada em 1992 e onde surgiu, segundo relatos, o primeiro grupo de dança Kaingang. Antônio Vicente estava de passagem pela cidade, indo morar em alguma aldeia Kaingang do Estado de Santa Catarina.

### **1.3 Referências teóricas**

Este estudo se apóia, de modo mais constante, na afirmativa de que as manifestações estéticas estão profundamente relacionadas com a estrutura da organização social. De acordo com as idéias do etnomusicólogo Anthony Seeger a respeito da sociedade Suyá, que pertence à mesma família lingüística que a sociedade Kaingang, as manifestações estéticas não apenas refletem, mas recriam e atualizam as características duais daquela sociedade. Para o autor, a idéia ocidental de música como “arte de artista” dificulta o entendimento de que a música é fundamental para a vida social destas sociedades indígenas e não uma atividade estética opcional.

De acordo com a proposta de se compreender os significados do Cântico de Guerra em articulação com as dimensões cosmológicas e com as tensões políticas da vida cotidiana dos Kaingang nos centros urbanos, as referências teóricas em que se baseia este estudo acompanham duas linhas de pensamento, cruzadas na realidade empírica e publicizadas nos eventos musicais Kaingang, em que são apresentados os cânticos de guerra.

O primeiro eixo interpretativo da pesquisa é relativo ao tema da identidade étnica, compreendendo desde autores clássicos como Barth, aos desdobramentos do tema realizados no âmbito da etnologia brasileira por Novaes (2002) e Carneiro da Cunha (1986). Noções de diferenciação por contraste e manipulação de sinais diacríticos instrumentalizarão a reflexão acerca da auto-afirmação étnica e à identidade social, considerando-se que o tipo de evento selecionado como contexto central da análise está em uma situação de contato interétnico planejado e, dadas algumas de suas características, ritualizado, distintivamente do contato interétnico constante que a vida na cidade proporciona.

Para Barth, as unidades sociais caracterizam-se por mutabilidade e instabilidade e que os “elementos culturais” sofrem mudanças no tempo e pelo espaço, de maneira que a ênfase não recai sobre a substancialização da cultura e o congelamento de seus elementos,

mas sobre a manutenção de uma mesma forma de organização e a padronização de interações entre membros e não membros do grupo:

*“A única continuidade que talvez seja possível sustentar, recuperando o processo histórico vivido por tal grupo, é a referente ao modo como o grupo refabricou constantemente sua unidade e diferença frente a outros grupos com os quais esteve em interação” (1998, p. 261).*

O critério central de Barth é o da auto-definição e da definição pela sociedade envolvente, em contrapartida às duas perspectivas típicas do senso comum, quais sejam a perspectiva da assimilação, remanescência e diluição e a perspectiva da inexistência de autenticidade em função do desvirtuamento cultural, acusação de manipulação étnica para a obtenção de benefício materiais.

O segundo eixo interpretativo é colocado no quadro das concepções acerca da dinâmica entre categorias distintivas de temporalidades que estão por trás das apresentações da dança de guerra, isto é, a relação entre mito e história, ou mito e tempos passado e presente, para então traçar a relação das expressões musicais com o modo como esta dinâmica se dá na prática coletiva, que é apresentada de forma simbólica – e concretamente disponibilizada ao etnógrafo - durante a performance.

Sahlins (1990) classificou os modelos de estrutura em dois tipos ideais: estruturas prescritivas e performativas. No primeiro, a ação é percebida como uma repetição do mito, determinadas pelo passado (*mitopraxis*); as estruturas prescritivas corresponderiam a modelos mecânicos, sociedades com relações prescritas, que costumam incorporar a narrativa mítica na sua dinâmica. Nas sociedades moldadas pelos modos de interação, onde predominam as estruturas performativas, a determinação do mito não tem a mesma força, pois o evento determina a estrutura em uma frequência mais intensa.

Para Marshall Sahlins, a noção de estrutura difere da definição clássica de modelo universal e atemporal, defendida por Lévi-Strauss, pois chama a atenção para o aspecto diacrônico da estrutura. Os fatos da vida social, para este autor, têm uma estrutura de longa duração que subjaz às mudanças históricas e também determina as formas adquiridas no campo da política. A temporalidade se estende para além dos fatos e das transformações; o que permanece permite o entendimento da história política, que seria a estrutura de curta duração. Desse modo, evento e estrutura apresentam uma relação dinâmica, de modo que se

deve sempre considerar a “estrutura na conjuntura”, o “contexto da situação”.

Conforme registrou Rosa, (1998), os Kaingang categorizam as diferentes dimensões temporais como *uri, vasy e waxi*, isto é, o tempo passado, o tempo mitológico e o tempo presente, e a dinâmica entre estas temporalidades, hipotético, está bem expressada nas suas performances musicais.

#### **1.4 Sobre a sociedade Kaingang**

A sociedade Kaingang é originária do sul da América do Sul e habitava as matas de araucária existentes neste território desde tempos pré-históricos. Nos primeiros três séculos de colonização, os índios Kaingang viviam em relativo isolamento e eram tidos como um povo extremamente hostil. Há pelo menos dois séculos sua extensão territorial compreende a zona entre o Rio Tietê (SP) e o Rio Ijuí (norte do RS). No século XIX seus domínios se estendiam, para oeste, até San Pedro, na província argentina de Misiones (Becker, 1995).

Nos primeiros três séculos de colonização, os índios Kaingang viviam em relativo isolamento e eram tidos como um povo extremamente hostil. Por volta do século XIX, os Kaingang, chamados também de Coroados, foram reduzidos a aldeamentos, os toldos ou áreas indígenas. No Rio Grande do Sul, tais áreas estão concentradas no planalto da região norte do Estado. Dentro delas, os índios viviam sob a tutela do Estado, que agia através de serviços criados para fins de “pacificação” e tentativa de integração daqueles à sociedade nacional. Os povos indígenas eram considerados como crianças e submetidos à catequização e à omissão de diversos hábitos e crenças originais que, entretanto, não foram absolutamente extintos, embora seja claro que tenha havido muitas altera es no seu modo de vida ao longo destes séculos de contato (Becker, 1995).

Com a Constitui o de 1988, o Estado deixou a sua tutela oficial sobre os índios, que passaram   condi o de cidadãos e foi então prescrita uma série de direitos às “comunidades tradicionais”, como, por exemplo, o direito a reaverem seus territórios de origem. Desde então, foram criados planos de políticas públicas para atenderem às suas demandas, muitas vezes mal compreendidas ou “ressemantizadas estrategicamente” pelas institui es responsáveis pela execu o dos projetos.

Algumas das motiva es que incentivaram a migra o indígena para os centros urbanos foram os problemas nas áreas indígenas causados pela coopta o de caciques por

autoridade locais, certas políticas públicas levadas pela FUNAI que visavam à transformação do Kaingang em agricultor, a dificuldade de comercialização de artesanato no interior do Estado e a impossibilidade de se viver como índios na aldeia, onde não há mais frutos, caça, pesca, pinhão e os próprios índios são contratados para trabalhar no comércio de madeira, são obrigados a trabalhar como agricultores.

Além disso, estando “isolados” na aldeia, a sociedade não reconhece a sua existência e eles permanecem invisibilizados. Silvino afirma que as pessoas passam pela área e dizem que não sabiam da existência de índios do Sul, achando que só havia na Amazônia, vistos pela TV. Chico cita como vantagem de se estar na cidade a proximidade com a universidade e com a administração central do Estado – pois as áreas são muito distantes para as pessoas visitarem. Nesta situação de contato acentuado, há maior contraste, sua indianidade ficaria mais evidente; aqui na cidade eles poderiam “retomar a sua cultura”.

Atualmente os Kaingang ocupam cerca de 30 áreas reduzidas, distribuídas sobre seu antigo território, nos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, com uma população aproximada de 29 mil pessoas. ([http://www.portalkaingang.org/index\\_home.htm](http://www.portalkaingang.org/index_home.htm), 20 de junho de 2005).

A organização social Kaingang, assim como a sua compreensão do universo, é marcada principalmente pelo dualismo - uma propriedade atribuída pela etnologia aos povos da família lingüística Jê (Rosa, 1998; Silva, 2002). A sociedade Kaingang é dividida em duas metades clânicas patrilineares, exogâmicas, assimétricas e opostas, porém complementares: *kamé* e *kainru-kré*<sup>8</sup>. Os homens com relações de afinidade, isto é, pertencentes a metades clânicas diferentes, têm obrigações de reciprocidade entre si e são chamados *iambré* (cunhados). *Kamé* e *kairu-kré* são os nomes dos gêmeos ancestrais que protagonizam o mito de origem Kaingang. Segundo Nimuendaju (1993), os gêmeos ancestrais seriam respectivamente as personificações do Sol e da Lua. Tal dualismo se aplica a todos os seres do universo, concebido como bipartido, onde a cada forma é atribuída uma dessas marcas, que revela certas propriedades do ser.

---

<sup>8</sup> Kainru-kré pode ser referido também, pelos kaingang de outras regiões, como kairu ou kairu-kré. Esta última forma seria, conforme foi dito por Zé Vergueiro, em São Leopoldo, referente aos kaingang de Santa Catarina, como Xapecó. Foram apontadas outras diferenças de pronúncia entre os kaingang destes Estados.

## 2. O tempo antigo, a guerra e as práticas musicais

### 2.1 O tempo antigo

A experiência com os Kaingang mostrou a importância do tempo antigo, representado ora como histórico, ora como mitológico e, referido corriqueiramente como “aquele tempo”. O tempo referente às guerras, à fartura, aos antepassados e à origem das danças e das músicas, quando enfim era possível viver como Kaingang gostava, com fartura de mato, caça, mel.

Antes tínhamos uma vida saudável coletando frutas, caças, pescados, nos alimentando com mel de abelhas silvestres e vivendo nossos costumes rituais. Não adoecíamos porque o kuyã nos protegia. Com a chegada dos brancos nos tornamos escravos do SPI, e com isso, perdemos nossas crenças, costumes, rituais e até mesmo as danças do *Kiki*. (Antonio, Iraci Greja - Comunidade de Ligeiro/ RS. “Hoje e antigamente”. In: Vyjgág et al, 1997, p. 36)

S. Kaxu, que me fez várias descrições de como era a vida antigamente, contou, durante uma entrevista gravada em uma manhã sobre um banco da Praça da Alfândega<sup>9</sup>, que *“naquele tempo tinha toda qualidade de caça, de peixe, toda qualidade de peixe; o índio não trabalhava, ele vivia só festejando. Hoje ele mudou, depois que os brancos invadiram. Aí o índio tem que trabalhar, tem que mudar de idéia [...] não precisava plantar, vivia de caça; tinha remédio do mato. O kuyã mandava o iangré cuidar do país em volta. O iangré dá recado ao kuyã, a quem chama de pai (iõn), e ensina a este quais remédios do mato utilizar”*. Sobre as árvores entenderem as nossas palavras, ainda hoje, embora a gente não as entenda, fala em Kaingang com a árvore da Praça da Alfândega que estava atrás do banco em que estávamos sentados e depois comenta: *“Há 500 anos atrás, a árvore conversava”*.

Seu Kaxu contou que naquele tempo, motivados pela ida para a guerra, os índios dançavam e tocavam. Podia ser na aldeia e dentro da mata, ou no caminho, “no pique”, no mato e, *“quando voltavam, faziam pior, pois já haviam matado muita gente, ganho a guerra”*. Pintavam-se, usavam penas, lanças, flechas de cerne de guajuvira, com ponta de ferro, de madeira, ou de osso e usavam também flechas envenenadas. O “*pajê*” estava

<sup>9</sup> Havíamos marcado encontro na sua casa, no Bairro Agronomia, em Porto Alegre. Porém ele tinha de pagar uma conta no centro e me chamou para eu ir junto e lá realizarmos a entrevista.

sempre junto.

*Kaxu: Eu também dancei muito neste negócio de dança de guerra, eu trabalhei muito com isso aí.*

*Mônica: quando?*

*K: quando eu tava com 18 anos, eu dancei muito dança da guerra, e depois canto de guerra também sei, então isso tá tudo gravado no CD<sup>10</sup> que foi tirado. Então isso, tá na mão já, um dia quando vem você vai pegar um, vai ver, começar a estudar essa gravação, como é que ficou...*

*M: e a dança q o sr dançava era parecida com a de hoje?*

*K: É igual. [...] não vou falar nada contra, tá bem legal, tá bem certo.*

*M: o cântico também tá igual?*

*K: o canto também tá bem igualzinho. Uma parte fizeram, mais, uma parte ficou bem certinho, bem gravadinho, bem certinho também.*

*M: pergunto sobre hoje, q não se guerreia mais e antes, quando dançavam e guerreavam, as guerras.*

*K: mas assim como eles nasceram ali, então eles vão te que continuar sempre tem que representar, a representação, poder apresentar ele, diz óia esse é o tempo da guerra, como os índio tão fazendo, como os índio hoje vão dançar, pra vocês ouvir, aquele tempo há 400 ano atrás, 500 ano atrás, aquele tempo quando os índio ia pra guerra, eles dançavam, de alegre, contente [...].*

No discurso contemporâneo, em que já estão englobadas diversas novas categorias (articuladas a novas práticas, como a gravação de um CD de músicas) os Kaingang reclamam do distanciamento de práticas tradicionais como as festas, danças e guerras que, em função da interferência missionária e estatal, passou a ser associada ao tempo antigo. Tal nostalgia é destacada na canção “Donos da mata”, que é com recorrência apresentada ao lado do Cântico de Guerra. Dona Lurdes contou que Antônio Vicente já era músico antes de ser cacique e criou a música “Donos da Mata”,<sup>11</sup> “quando ele [Antônio Vicente] estava brigando sobre a terra dele. Então quando ele viu que tirou [a terra] cantou em brasileiro na frente do palácio”.

---

<sup>10</sup> Referência ao CD *KANHGÁG AG VI YMÃ MÁG KI – vozes kaingang na aldeia grande*. [disco compacto] Produzido por Rodrigo Venzon, et al. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2005, em cujo encarte consta um texto explicativo dos produtores, que diz: “O CD Kanhgág Ag Vi Ymã Mág Ki priorizou o registro de expressões musicais relacionadas ao universo cultural dos kófa (velhos). Inicia com o canto do gufã (tempo mitológico), particularmente, os sons dos bichinhos do mato cantados pelos adultos às crianças.” Há ainda um discurso de Felipe sobre a destruição da natureza, tal como ocorre nos contextos de performance pública.

<sup>11</sup> Segundo João Eliseu e Adílson, dois rapazes de São Leopoldo a canção Donos da Mata (Non ga) tem a autoria do avô dos dois, que é *kuyã* e vive em Nonoai. Não lembraram o nome dele em português. Antes de minha primeira audição/ gravação desta peça, durante a “Festa do Índio”, como nomeou Adílson, em São Leopoldo, 2003, os intérpretes – dentre os quais estavam estes dois - agradeceram “por gostar da música deles, que vivem da sua cultura”.

“Donos da Mata  
 Aonde que existem os índios  
 Ainda tem a mata  
 Os brancos já chegaram  
 Já destruindo  
 Abelha e caça já  
 Estão se terminando  
 Os peixes estão morrendo no rio poluído.  
 Somos índios  
 E somos donos desta mata  
 Queremos coisas naturais  
 Para ver nossos filhos aprenderem”<sup>12</sup>

A canção “Donos da Mata”, além da evidente militância pelos direitos à terra, através da alusão a uma identidade indígena inspirada em uma representação popular romantizada e à territorialidade indígena, expressa algumas transformações que a sociedade Kaingang, assim como outras sociedades indígenas, têm passado recentemente sem, no entanto, sofrer passivamente o processo de aculturação ou desmembramento do grupo étnico. Os efeitos da modernidade aparecem, feita a comparação entre a canção “Donos da mata” e algum outro cântico do repertório associado à tradição Kaingang – que, por exemplo, é apresentada tanto no idioma português quanto no Kaingang, é dotada de autoria individual e, quando cantada em dupla, adota um padrão harmônico característico do gênero sertanejo – a sobreposição das vozes em intervalos de sextas e terças. Contudo, sua mensagem verbal – de certo modo ecologista - afirma a afinidade do grupo com o domínio da mata e reivindica o acesso “às coisas naturais”, além do direito original à terra e o reconhecimento da identidade indígena diante do Estado e da sociedade nacional<sup>13</sup>, como já foi apontado (Frota, 1998[?]).

## **2.2 As práticas bélicas**

A origem do cântico e da dança de guerra é atribuída à realidade correspondente ao tempo passado/ mítico, especialmente às práticas bélicas de então. Os cantos seriam

---

<sup>12</sup> Letra da canção retirada de Frota, 1998 [?], p. 40.

<sup>13</sup> Como “Donos da Mata”, há diversos exemplos paralelos de produção musical indígena contemporânea visando à reivindicação territorial – de maneira que se infere que tal fenômeno compreende vários grupos indígenas, além do Kaingang, como é o caso dos Macuxi-Wapixana, que compuseram um CD em cujas canções no estilo forró solicitava a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (observação feita durante o Fórum Social Mundial 2005).

executados na preparação para o combate e no retorno, após a conquista. Zílio Salvador, ex-cacique da aldeia da Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, disse durante uma conversa na mesma aldeia, em 2003, que os cantos das apresentações foram inventados na época da guerra.

As múltiplas narrativas a respeito deste tema costumam evocar com frequência os inimigos Botocudos, ou Xokleng – destacado como o principal grupo inimigo dos Kaingang - mas também outros inimigos como os Guarani, os Xavante, os “índios do Xingu” e mesmo os posseiros que se aplicavam em usurpar os territórios ocupados milenarmente pelos povos autóctones. Variam também os cenários, aludindo algumas vezes a episódios históricos, a exemplo da Guerra do Paraguai. O mito da guerra foi referido por Batista, filho de Kaxu e professor bilíngüe da aldeia da Guarita, como o mito da guerra com arco e flecha.<sup>14</sup>

“A última guerra entre Kanhgág e os Xokleng

O que eu vou relatar me foi contado por João da Silva Mig Mág e Doralina Crespo Gakjá. Os fatos ocorreram em tempos antigos, quando Mig mág era rapaz, novo e forte. Ele pensa muito nesses tempos!

Nós, Kanhgág, habitávamos terras que foram dominadas por nossos pais e avós, territórios que eram dos índios Xokleng, mais conhecidos como Kanhgág Ju, que significa índio bravo. Pela ação de nossos antepassados, que dominaram e expulsaram os Xokleng ainda hoje ocupamos estas terras.

Os Xokleng, expulsos de seu território, fugiram dos Kanhgág atravessando o rio Uruguai, e se estabeleceram no Estado de Santa Catarina; atualmente estão no Ibirama. Antigamente, essa terra era chamada *Fág Kavá*, que significa o pinheiro sem galho, um tipo de pinheiro que existia na época [...]

Com o grito da índia Kanhgág, que alertou os homens da aldeia, os Kanhgág Ju surgiram da mata pintados para a guerra por todo o corpo, armados com arcos para a atacarem a aldeia” (Kagrër, Gelson Vergueiro – Setor Vila Alegre, A. I. Nonoai. In: Vygág e al, 1997, p. 161-162).

Uma das diversas narrativas de seu Kaxu sobre as guerras de antigamente, que destaca a defesa “das suas maneiras”, territórios, e da questão da vingança pela morte do *iambré*, já que os *iambrés* mantêm relações de afinidade e obrigações de reciprocidade entre si.

*O índio brigou a favor da sua terra, seu Brasil, pra disputar a sua maneira do mato, selvagem, então eles guerrearam, mas os espanhol mataram um companheiro dos que cantava naquele tempo dos antigo, então eles mataram um companheiro deles, então ele ficou chorando de*

<sup>14</sup> Em entrevista, junto com D. Lurdes, no Morro do Osso - maio de 2004.

*tristeza, depois num dia ele aumentou... [fala de quatro mulheres para um homem e de uma certa estratégia de aumento populacional; vai perdendo o ritmo marcado, volta ao ritmo de sua fala anterior], mas com choro e com lágrima ele fez a vingança do cunhado dele, eles mataram o cunhado dele [Mônica: o iambré?] é, o iambré, kairukré e kamé, então eles mataram o kairukré, o kamé escapou e daí a 40 anos, a família aumentou, eles foram se cobrar. E eles descobriram este dono do Brasil que e o índio e disseram, tão sofrido, tão espremido, vamos comprar uma área para eles.*

E continua: *Então a música do índio é esta música do kairukré. Pros kamé é a mesma coisa, posso traduzir essa como palavra dos kaingang. é dos dois né porque eles tão junto e cada um tem a sua cantoria. A música é sempre dos dois porque os dois tão sempre junto. Obrigado (Kaxu, 5/1/2004).*

Esta narrativa épica é marcante na história dos índios Kaingang, que segundo João da Silva Mig Mág, sempre foram temidos por outros povos por serem guerreiros (Vyjgág et al, 1997, p. 155). Bastião, da aldeia Guarani do Cantagalo, em Viamão/ RS, caracterizou os Kaingang como violentos, pois costumavam manter os prisioneiros por 4 ou 5 dias, enquanto os guarani eram mais breves (comunicação pessoal em reunião sobre preparação de material didático para escola guarani em Coxilha da Cruz, maio de 2004).

Os guerreiros eram preparados desde crianças com remédios do mato (Vyjgág et al, 1997, p. 155, 161-ss). Darci e Zé Vergueiro, contaram que antigamente os guerreiros eram escolhidos e, quando nasciam eram lavados com ervas especiais. Até chegar à idade apropriada, o futuro guerreiro “não podia namorar nem olhar para guria”.

### **2.3 Tradição e tradução**

Durante uma entrevista que um colega e eu fazíamos com Darci e José Vergueiro, em São Leopoldo, buscamos aprender a palavra que denotaria música. Darci disse que a palavra que significava “cântico, saber cantar” era *hagtag* (ou algo parecido) e ensinou-me a escrevê-la. Entretanto, tal palavra não foi acionada novamente nas situações etnográficas que se seguiram. Depois de dois anos, tentei recuperá-la entre outro núcleo Kaingang e a palavra não foi reconhecida - o que talvez deva-se à deficiência da minha pronúncia da fonética Kaingang.

Poucos dias antes de escrever este trabalho, encontrei por acaso Kaxu no campus

central da UFRGS. Falamos sobre música, seu CD<sup>15</sup> e suas apresentações. Aproveitei para perguntá-lo como se dizia música em *kaingang*, ou algo parecido como cantar – uma questão que eu estava precisando retomar. Ele me disse: *vānkir*, palavra diferente da que eu havia aprendido em São Leopoldo.

Eu já havia tido contato com esta palavra através de Lurdes, que a associou à flauta (pertencente à metade *kamé*), em uma entrevista em sua casa, no Morro do Osso, em 2004. Após um instante refletindo sobre qual seria a palavra Kaingang para música, *vānkir* foi confirmada por Maraci – que me ensinou a escrevê-la, pois estudou até o quinto ano da escola bilíngüe - e por seu pai, Kaxu, como sendo o termo que designa música. *Vān* significa taquara<sup>16</sup>, o material do qual é feita a flauta e que serve como instrumento musical ao ser batido contra o chão. Maraci ensinou também outras categorias Kaingang que mostram a associação da taquara ao domínio dos sons: *vān mōnh* (barulho), *vān grég* (dança), *vān gég* (dança da guerra) entre outras palavras como *tānh*, que significa cantar.

O “tempo antigo” está associado às práticas musicais tanto nas origens mitológicas destas, quanto no conteúdo semântico que é cantado - seja, por exemplo, ao colocar os bichinhos da mata na ação enunciativa, seja ao enaltecer a harmonia sócio-ambiental vivida pelos grupos Kaingang então, ou ainda ao tratar das antigas guerras travadas contra os inimigos.

Se os conhecimentos musicais têm origem em tempo e espaço que se diferem da situação presente, como será exposto na seção seguinte, depara-se com o problema da composição de novas canções existentes, sobretudo, no grupo de dança do Morro do Osso, cujo nome é *Tupe Pon*. Este grupo alterou o Cântico de Guerra adaptando-o ao contexto de reivindicações territoriais e de reconhecimento identitário na cidade. Segundo D. Lurdes: “*Porque aquela época dos antepassados eles já vieram com todo os cânticos da mata. [...] Não tem como mudar e se nós mudar nós tamo mintindo, entendeu?*”. Durante a pesquisa de campo, o questionamento deste impasse dado com Antônio Vicente e D. Lurdes foi solucionado no jogo da interação. No seu relato, D. Lurdes utiliza a noção de “música”, que aparenta tratar do conjunto conhecido popularmente como letra e música.

---

<sup>15</sup> *KANHGÁG AG VI YMÃ MÁG KI – vozes kaingang na aldeia grande*. [disco compacto] Produzido por Rodrigo Venzon, Rogério R. G. da Rosa e Jorge Herrmann. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2005.

<sup>16</sup> Silva (2002) grafa taquara como “von”.

*Mônica: E as músicas novas que fazem hoje aí já é outra coisa...  
Lurdes: É outra coisa. Tem uns agora eles tão inventando né, uma música, mas só que eles tão inventando uma música sobre os requerimentos da terra, esse que é uma música nova, que aquela época dos nossos antepassados, nossos avô, nossos avô, não tinha branco que tava tomando ou invadindo terra, então eles tinham como fazer outras músicas. Agora eles fizeram essas músicas porque eles tão tirando os direitos deles esse que é uma música nova que foi inventada, mas sobre os requerimento da terra. [...] Não tinha isso, então agora que os branco já tão lutando, ganhando o que é de direito dos índios, eles inventaram agora uma música nova; o que que diz: a terra é nossa, e eu sou dono da terra, então essa aqui é a música dos direito deles e a música sobre a área que eles são dono das terra. [...] Tupen Pon é a música sobre o Morro do Osso. Eles tão fazendo a música para esta área, não é para todas as áreas que eles tão fazendo. [...] Tupen Pon tá, eles tão dizendo assim né que onde ta o pé de deus [...] então a música que eles fizeram é sobre o Morro do Osso, sobre a luta e sobre o Morro do Osso.. [...] Tupen Pon é onde que ta um pé em cima da pedra, então ali eles fizeram esta música porque nós temo o direito a esta terra, por causa que ta os nossos antepassados,, que já tem a mostra ali, que é o Tupen Pon [...] então cada requerimento da terra tem uma música [Antônio Vicente em Irai], esses novo que já tão criando já não tão mais cantando as música dos pássaro, a música da onça, eles tão mais é fazendo as música sobre os requerimento da terra. É onde o Francisco cantou ele disse que os branco tomaram conta né [...] eles tão brigando por causa da terra e tão dizendo que é nosso: Tupen Pon ênh tu vê, o pé de deus é nosso, na língua indígena [...] então eles tão cantando música da guerra mas só sobre a vitória da terra e mostrando para os branco como é nosso. Agora eles vão traduzir em português, eles vão cantar em Kaingang e em português” (D. Lurdes. Morro do Osso, 19 de maio de 2004).*

Antônio Vicente afirmou, em uma entrevista realizada ao fim da tarde do dia da festa de um ano do Morro do Osso, descrita no segundo capítulo, que o cântico de guerra não tem tradução para a língua portuguesa. Disse que esteve conversando com o *kuyã*, para pedir autorização, mas não obteve. Esta música é de luta e é necessária a aprovação da autoridade de *kuyã*: “eu por mim eu faria; eu tenho condições de fazer a tradução, mas por outro lado, ela [a música] é religiosa. Ela é no sentido de muito bem mais significante para gente”. Antônio realiza apenas tradução das canções de sua autoria, como a citada “Donos da Mata”.

Além da canção de guerra, Antônio Vicente cantou durante a entrevista um cântico “da marca” que tinham no facão na época em que lutavam – de uma das metades clânicas, aqui a *kamé*. Este cântico, assim como o de guerra, não seria suscetível de tradução, pois, em suas palavras, “*tem sentido forte pra gente e, se a tradução for feita, mais cedo ou mais tarde o pajé pode vir cobrar*”. O canto da marca foi aprendido com o seu avô de 115 anos.

O avô fez o ritual com ele, ensinando a música que ele só pode usar 10 anos depois, quando da conquista da terra de Iraí, em 1991.

A posição contrária à tradução do Cântico de Guerra não é compartilhada por todos, de maneira que logo nas primeiras entrevistas, em São Leopoldo, tive acesso à sua tradução, cuja escrita foi orientada por Darci. Esta versão traz as frases mais corriqueiras deste cântico, dentro do espectro de variações que ocorrem em cada interpretação.

*Kaigang vōg kaigang*

(Somos kaigang; kaigang = povo do mato)

*Hágvãg gegkah hágmá hãg*

(gostamos de guerrear)

*Nō ka vōg nō ka vōg nō ka vōg nō ka*

(somos donos-da-terra)

*Notã na' geg ka grãhgotã*

(Frase que descreve a preparação do arco e desvio da flecha, que passa por cima do guerreiro; *no* = arco e *tã* = preparando)

## 2.4 Os instrumentos musicais vêm da mata

Entre a gama de instrumentos musicais da cultura musical *kaingang*, associada às práticas musicais antigas, serão descritos em maior profundidade aqueles que são empregados nas performances musicais públicas, nas quais é destacado o Cântico de Guerra. São eles, em



Kaxu, Zílio e Felipe se apresentam no Teatro Renascença (vide seqüência do texto) utilizando o *winxy*, a *von* e o *xikxy*. Fotografia: M. C. Adams

ordem de assiduidade nas performances, as *võn* (arco ou flecha de taquara), o *xikxy* (chocalho) e o *winxy* (arquinho).<sup>17</sup>

Os instrumentos musicais *kaingang*, assim como a música, originam-se no domínio da mata, tendo sido ensinados aos antigos pelos animais, "na época lendária em que eles falavam", como uma vez foi dito no núcleo Kaingang de São Leopoldo.

É desta dimensão temporal que se originam os cânticos conhecidos pelos antigos e os instrumentos musicais, como narrou Kaxu: “...o *iangré do kuyã que ensinou o instrumento do índio*”: “o *iangré que traz a sabedoria pra gente [...] o iangré que traz a cantoria pro índio, para o kuyã, e o kuyã já ensina, qual é que quer saber cantar [...] o kuyã pergunta à comunidade quem quer aprender a tocar*”.

O mito de origem do canto e da dança, presente na literatura sobre a sociedade Kaingang, conta que certo dia Kairukré abriu sua boca e cantou os cantos que tinha ouvido na clareira, fazendo com a vara que tinha a cabaça e com o corpo os movimentos que tinha visto; seus companheiros o imitaram, e eis como aprenderam a dançar sem saber quem fora o mestre. Passados tempos, Kairukré encontrou no caminho um tamanduá-mirim (*Krakretin*) e levantou o bastão para matá-lo. O tamanduá ficou de pé, principiou a dançar e cantar os cantos que ele tinha aprendido na clareira; conheceu, então, Kairukré que fora ele o seu mestre de dança. Esta versão da narrativa mítica sobre a origem do canto, da dança e do chocalho foi descrita por Dante de Laytano em 1956 (*apud* Becker, 1995); Camêu (1977, p. 262) também menciona o mito, de forma resumida, ao falar sobre funções religiosas da música indígena. Becker cita alguns etnógrafos que estiveram entre os Kaingang em meados do século XX descreveram instrumentos musicais como o licongue (*winxy*), chocalhos e cilindros.

Interessada em especular sobre as referências contemporâneas a respeito deste mito registrado por intelectuais, perguntei sobre o tamanduá para Darci, que o relacionou com a transmissão do conhecimento do chocalho. Kaxu afirmou que o tamanduá tinha seu próprio cântico – o qual me apresentou - como vários outros animais, mas que não se relacionava com a origem da música.

---

<sup>17</sup> As grafias dos nomes dos instrumentos musicais foram retiradas do CD *KANHGÁG AG VI YMÃ MÁG KI – vozes kaingang na aldeia grande*. [disco compacto] Produzido por Venzon *et al.* Porto Alegre: FUMPROARTE, 2005.

D. Lurdes, quanto a esta questão, foi mais incisiva, no sentido de negar a existência de cântico do tamanduá e justificar o porquê: “às vezes eles cantam tudo errado, como o tamanduá não tem música. Esse aí não canta, ele farreia quieto”. Contou D. Lurdes que o tamanduá não poderia ter seu cântico porque ele não pertence à classe de animais que são músicos, cantam, dançam e tocam instrumentos musicais, a exemplo do macaco (*kanher*). Estes animais foram descritos como tendo uma personalidade própria - “o *kanher* é pequeno, mas é muito mentiroso, ninguém vai me dizer que os músico é santo, são malandro e todo mundo gosta” - e distinta do comportamento dos animais caracterizados como aqueles que “dão curso de kuyã”.

Ainda quanto ao macaco, Lurdes o descreveu como portador dos conhecimentos sobre o *winxy*, um instrumento que é referido na língua portuguesa sempre em relação a outros instrumentos mais conhecidos, de origens extra-ameríndias, como o berimbau e o violão – chamando-o “berimbau de boca”, “violão de boca”, ou ainda, “violino indígena”. Além destes nomes conhecidos durante a pesquisa de campo, o *winxy*, em português, é chamado de “arquinho”.<sup>18</sup> Na mesma argumentação suscitada acima, Kaxu fala que o *winxy* teria sido ensinado pelo gavião e que sua corda era feita de fibra de urtigão.



No CD *Kahngág Jikre* (2001), há o registro de uma história, contada por um Kaingang, em que um cantor pede que aumentem os sons dos instrumentos porque ele vai

augmentar o som da sua voz. O texto conta sobre a utilização do taquaruçu na produção de instrumentos musicais, além das flechas e flautas. Em convergência com a tradição dos guerreiros Kaingang, os homens dançam portando lanças, arcos ou flechas feitos de taquara, que são empregadas na produção do som, através de batidas contra o chão, geralmente marcando o tempo forte da música, produzindo um *ostinato*<sup>19</sup>; às vezes portam arcos nas mãos, com os quais não produzem som, mas fazem o mesmo gesto de quem bate a lança no chão. O som percussivo produzido através da taquara está registrada também em reza gravada pelo grupo de dança da Escola do Toldo dos Coroados (Vyjgág et al, 1997). Silvino, coordenador do grupo de dança de São Leopoldo, por volta de 2003, comentou comigo seu interesse em gravar o som das lanças para reproduzi-las em um aparelho de som durante as performances, a fim de reforçar o volume na execução da dança.

O chocalho globular, *xikxy*, é conhecido por ser o instrumento musical usado pelos xamãs (Melatti, 1994; Camêu, 1977)<sup>20</sup>. Popularmente conhecido como maraca, é um instrumento bastante representativo da música ameríndia das terras baixas. Na dança de guerra o *xikxy* é manejado pelo coordenador do grupo. Os grupos da Lomba e de São Leopoldo o empregam, porém o do Morro do Osso não, e afirmaram que era por não o possuírem, nem disporem de matéria-prima para confeccioná-lo.<sup>21</sup> Sobre a construção de maracás entre os Fulni-ô, do Nordeste brasileiro, Nascimento afirma que “há uma forte ênfase para com o material pelo qual os instrumentos são construídos, onde estes são do ‘mato [...] é da obra da natureza’ e existem entre o grupo em uma data imemorial” (2000, p. 53).

O material utilizado na construção deste idiofone está associado às suas funções e à cosmologia *kaingang*. Durante uma conversa no núcleo do bairro Agronomia, D. Lurdes

---

<sup>18</sup> Assim, a propósito, chamaram-no no encarte do CD “*Kanhgág ag vi ymã mág ki – vozes kaingang na aldeia grande*” e durante seu lançamento do mesmo, no Teatro Renascença, em Porto Alegre, em 15 de junho de 2005.

<sup>19</sup> Repetição contínua de uma célula musical.

<sup>20</sup> “L. B. Horta Barbosa verificou entre os Kaingang, que ‘quando morre um Kaingang, dois homens se posta, de cócoras, um de cada lado da cabeça, tangendo maracás, cantando...’. Fernando Altenfelder Silva descreveu uma cena de invocação dos espíritos pelo feiticeiro paramentado com maracá e tufo de penas, presenciada em 1948: Em passos lentos e compassados, ao som do chocalho de cabaça, cantavam, chamando espírito protetor”. (*apud* Camêu, 1977, p. 214).

<sup>21</sup> Kaxu descreveu, em entrevista na Praça da Alfândega, em abril de 2005, um tipo distinto de xixig, feito com taquara. Abria-se um cavidade no centro da taquara, colocava-se pedrinhas dentro e amarrava-se uma corda. Kaxu cantou uma melodia imitando o instrumento e descreveu sua sonoridade e como o modo de construí-lo.

explicou que a cabaça pertence a uma metade clânica e as sementes de uma planta chamada lágrima-de-nossa-senhora pertencem à outra, formando uma combinação que enfatiza a fertilidade da união de elementos percebidos como opostos e complementares, *kamé* e *kairu-kré* que, “segundo os princípios de homologia e de acordo com uma concepção de eficácia simbólica da junção de contrários, plantas, animais e objetos são percebidos como proteção contra doenças” (Silva, 2002, p. 207). Esta força que é obtida interessa, sobretudo, em contextos de rituais xamânicos, mas a eficácia pode estar sendo buscada para a vitória na luta pela terra.



Como todos os entes do universo, os instrumentos estão incluídos nesta bipartição do cosmo, sendo o *xikxy* da metade *kairukré*. É preciso que se toque o instrumento da própria “tradição” (metade), a não ser que o *iamburé* permita. “*O xig xig já é tudo, é invertido, ele se inverte com qualquer músico, ele é misturado, o xig xig é só ele, é só o kairukré, ele não tem parceiro [...] Só o kairukré pode tocar*”. Lurdes fala também que a mulher fez o *xikxy*, mas não toca; ela fez e deu para o homem. Entretanto, Kaxu atribui a invenção do *xikxy* ao beija-flor: “*o beija-flor foi músico muito grande; quando ele tava avoando, quando ele enxergava uma flor, daí ele tocava de alegre*”.

São, então, os animais – *iangrés* (guias) que ensinam ao *kuyã* o que ele deve saber. Em sua monografia sobre a música *kaingang*, Frota afirmou que “todo o ritual, as rezas, cantos e dança, foi aprendido com os *bichinhos*” (1998[?], p. 21), ou seja, os cânticos

*kaingang* vieram da mata: dos *iangré*, bichos, do *kuyã*, da morada dos antepassados.

*“A guerra dos antigo eles tão aprendendo pra na hora quando eles tão se largando atrás dos inimigo deles né, então o kuyã ensinou eles, tudo é entremeio dos kuyã.*

*[Mônica:] o kuyã que ensinou?*

*[Kaxu:] ensinou a dança da guerra, até o iangré mesmo ensinou o kuyã, pro kuyã ensinar o povo indígena. Então o iangré é o mais principal”* (Kaxu, em entrevista na Praça da Alfândega, abril de 2005).

A analogia entre manifestações estéticas e organização social proposta por Seeger (1980) com a questão do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1992) sugere que o que se entende por estrutura nas expressões musicais, entre os índios meridionais transcende a dimensão social, o princípio sociológico da espécie humana. A cosmologia dos povos ameríndios caracteriza-se por conceberem diversos entes do universo, aparentemente não-humanos - os animais, os vegetais e os mortos - como pessoas, seres socializados. A cultura e as formas de sociabilidade, nas sociedades ameríndias, não são concebidas como opostas à natureza, pois entre os seres pertencentes a outros domínios do cosmos que não seja o dos humanos, também são mantidas relações sociais, tanto intra quanto interespecificamente, constituindo um movimento de sociabilidade cósmica. A estrutura musical estaria, assim, numa relação de correspondência – não necessariamente de homologia - com a cosmovisão, com a cosmogonia, em uma abrangência mais ampla – totalmente ampla, pois o universo não seria compartimentado, de forma que a lógica da organização social transcenderia a internalidade social.

### 3. Uma apresentação “ao quadrado”<sup>22</sup>,”

#### 3.1 A Comunidade Kaingang do Morro do Osso

Desde a sexta-feira Santa do ano de 2004, um grupo de índios Kaingang advindos da área da Lomba do Pinheiro e de outras localidades da periferia de Porto Alegre está vivendo no Parque Municipal do Morro do Osso, onde entraram em postura ritual – com os corpos pintados e os homens caracterizados como guerreiros – a fim de retomar o espaço onde afirmam existir um cemitério indígena. O atual cacique desta comunidade, Jaime, conta que chegaram em uma das entradas do Parque, no alto do Morro, com um ônibus e uma Brasília, deixando o guarda assustado. Entretanto, ressaltou que este ato foi precedido de quatro pedidos formais de autorização à Prefeitura.

A *kuyã* do grupo, Dona Lurdes, afirma ter tido o conhecimento da área como uma habitação de seus antepassados, através da comunicação estabelecida com o espírito do *kuyã* da antiga comunidade Kaingang que lá vivia. O fato de a região onde se localiza esta reserva ter sido território de passagem de índios que tinham de vir a Porto Alegre é apontado também por outras fontes.

Alguns dias após a entrada no Morro do Osso, os Kaingang foram expulsos e proibidos de entrarem no Parque. Seus pertences foram apreendidos pela Guarda Municipal e o principal argumento usado pelo governo municipal para justificar tal violência foi a preservação da Reserva ambiental e da mata nativa. Porém, a consistência da resposta se evidenciou por causa da existência de um projeto, que já estava em andamento, de loteamento deste valorizado espaço imobiliário. Alguns dias depois, os Kaingang voltaram ao Morro e a polêmica se mantém entre a associação de moradores, os políticos em tempo de eleição, a administração do Parque, a Prefeitura Municipal, os movimentos ambientalistas, os indigenistas e os Kaingang. Apesar dos esforços de representantes políticos locais em “higienizarem” tão valioso espaço imobiliário, os Kaingang montaram suas casas, com lona e restos de madeira, ao fim de uma rua numa parte alta do morro, em

---

<sup>22</sup> Apresentação de um evento cultural, “artístico” e apresentação da cultura no sentido dado pela Antropologia Interpretativa, da exibição ritual de símbolos que seriam um meio de acesso à cosmologia e história social de um grupo.

frente a um portão que demarca os limites da Reserva. No princípio da re-ocupação<sup>23</sup>, o ingresso nos domínios da Reserva era proibido, mas aos poucos foi liberado, e mesmo os guardas municipais deixaram de vigiar aquele espaço.

O espaço do cemitério indígena do Morro do Osso é considerado muito importante pelos Kaingang, pois tem forte relação com ancestrais já falecidos, localizados no *numbê*, a aldeia dos mortos. Dona Lurdes afirmou que onde não há cemitério, não há aldeia Kaingang, de modo que a aldeia da Lomba do Pinheiro, concedida pelo Estado, não teria este status, e a localidade do Morro do Osso que seria uma potencial aldeia Kaingang legítima em Porto Alegre. É possível traçar um paralelo com os Mbyá-Guarani, que somente consideram uma aldeia verdadeira (*tekoá*) se nela houver ao menos uma porção de mata e uma *opy*, que é como chamam a casa de reza.

O grupo do Morro do Osso foi diretamente formado com aproximadamente três crianças e três jovens adultos. Perguntei sobre a criação do grupo de dança do Morro do Osso ter se dado imediatamente após a mudança. Lurdes respondeu que as crianças aprendem a dança de guerra desde cedo, participando dos ensaios e sendo *ensinadas desde criança para não perderem a cultura e vão se criando já naquela tradição*. Explica que Kemi é o líder do grupo porque tem mais tempo para se dedicar a isso que os mais velhos, que se ocupam muito trabalhando com o artesanato, “se intertem com os netos e as encomendas; outros vão atrás de remédios”.

### **3.2 A festa do primeiro aniversário da aldeia Kaingang do Morro do Osso**

No dia 9 de abril de 2005, os Kaingang do Morro do Osso prepararam uma festa para marcar a “re-ocupação” desta área, promovendo um contexto propício à visibilização do processo de reivindicação desta valiosa “ilha” coberta de mata em meio à cidade. Receberam muitos convidados, a maioria destes tendo chegado até o fim da manhã<sup>24</sup>, a quem ofereceram música, churrasco – patrocinado pelo CIMI (Conselho Indigenista Missionário) – e a manifestação do desgosto quanto ao tratamento conferido pelo Estado e pela sociedade nacional às populações autóctones e ao meio ambiente.

---

<sup>23</sup> Para os kaingang, o termo “re-ocupação” é considerado o mais adequado, ao invés de outras designações dadas a esta ação, principalmente os que se vinculavam à posições que se opunham à decisão dos kaingang, tais como “ocupação” e “invasão”.

<sup>24</sup> Ápice do evento ocorreu entre o almoço e as performances rituais.

Cheguei cedo, por volta das 10 horas da manhã, para acompanhar os preparativos da festa. Ao passar a última casa da rua e chegar no local onde se encontram os Kaingang, notei que havia ainda poucos carros, nenhum de gente conhecida. Havia alguns núcleos de homens conversavam sentados. As mulheres circulavam em frente às casas e ajudavam a preparar a festa. Parei, olhei e pensei para onde eu me dirigia, tentando reconhecer as pessoas. Andei até a mesa onde alguns homens, entre eles um funcionário do CIMI, espetavam a carne em espetos de taquara. Então, creio que me identificando com o grupo, eles me comunicaram que o professor Sérgio Baptista e uma turma de alunos de graduação haviam entrado no Morro com Lurdes, a *kuyã*, o cacique Jaime, entre outros. Busquei-os pela estrada principal, não os encontrei e voltei para a rua.

Ao cruzar a cancela, conversei um homem chamado Volmir que estava montando o equipamento de som no palco, pensando em saber mais sobre a programação musical do dia. Ele era músico, acho que tocava teclado, e filho de Valdomiro, que formava uma banda de música evangélica, da Igreja da Reconciliação. O palco era forrado por dentro e por fora com um tecido grosso azul escuro, o que quer dizer que foi construído com cuidado. Havia duas caixas de som potentes, embora não fossem novas, uma mesa de som, cabos, amplificadores, microfones e pedestais.

Após breve diálogo Rosa, moradora da casa mais próxima, me chamou para sentar ali e preparou um chimarrão. Rosa, como a maioria dos índios Kaingang que eu conversei nesta região metropolitana, veio da Terra Indígena de Nonoai<sup>25</sup>. Veio para o Morro do Osso recentemente, depois que a comunidade já estava instalada neste espaço. Ela tem um filho que pertence ao grupo de dança Kaingang do Morro do Osso. Enquanto conversávamos, com o chimarrão nas mãos, outras mulheres se acomodaram por ali, entre elas duas peruanas, identificadas como *quéchuas*. Mais tarde, começaram a chegar grupos de pessoas que se identificavam pela adesão ao argumento existencial de uma igreja pentecostal, a mesma do conjunto musical. Havia também representantes de organizações cristãs católicas e protestantes, tais como a Pastoral da Criança, o COMIN e o CIMI. Uma delas era uma Kaingang de Chapecó e estava morando por aqui. Perguntei pelo Ritual do Kiki em Chapecó e ela não participou porque a religião não permitia.

Dentro desta casa tocava uma rádio evangélica. Na casa em frente tocava outra

---

<sup>25</sup> A maioria dos kaingang que se encontram em Porto Alegre, vieram da A.I. de Nonoai.

música, de dança, e em mais ou menos outras três casas idem. Era o próprio som desorganizado. Ao contrário da maioria das festas em que já estive, não havia, durante a maior parte do tempo, o monopólio de uma fonte de emissão sonora “elétrica”. Em decorrência desta multiplicidade simultânea de músicas que compunham a paisagem musical, a música produzida “ao vivo” dentro do palco ganhava destaque. Contudo, acompanhado do ruído dos sons mecânicos distantes ainda ligados. E mais outros ruídos formados por vozes infantis, minha comunicação com alguém, risadas etc..

Eu já havia estado ali tomando mate há muito tempo e conversando com as mulheres. Saí andando em direção à “saída” e parei perto da casa da D. Lurdes, onde havia uma churrasqueira alternativa, em domínios domésticos de um núcleo residencial. Ali eu conversei de modo geral com os filhos de D. Lurdes e com Kemi. Eu estava gravando um depoimento dele sobre a festa, que afirma ser mais de protesto que comemoração e sobre o Cântico de Guerra, do qual é o principal organizador, que exerce funções de líder do grupo. Tivemos de interromper a entrevista e mudar de lugar porque as caixas de som estavam altas e nos nossos ouvidos, de maneira que outro senhor chegou a nos recomendar que saíssemos dali.

Desci caminhando até um orelhão - o telefone público – e, na volta, na rua deserta de pessoas e silenciosa, típico domingo de um bairro burguês, escutava-se o pulso do bumbo e já alguns acordes da passagem de som. Apressei o passo e tratei de ativar o gravador cassete e a câmera filmadora, que eu estava utilizando pela primeira vez. Posicionei o gravador sobre uma pilha de madeiras depositada próximo ao palco, em frente a uma das caixas de som. A madeira era de uma casa que foi desmontada, onde morava uma família kaingang que veio recentemente viver no Morro do Osso. Contaram que a subida do caminhão com material para construir as casas causa a revolta dos moradores locais não-kaingang que se opõe à habitação deste grupo indígena naquela área.

A banda era formada por um baixo elétrico, uma guitarra elétrica, um teclado e mais a dupla de cantores: Antônio Vicente, Kaingang conhecido por seus dotes musicais, já tendo músicas gravadas, e Francisco.

Como a amplificação sonora estava falhando e aquela não era ainda a apresentação oficial das peças da dupla, fomos almoçar o churrasco, o pão, a salada e o refrigerante que nos haviam guardado, pois a comida havia sido servida enquanto se iniciaram as primeiras

manifestações musicais não mecânicas. Ainda não se sabia se as músicas seriam repetidas mais tarde, parecendo que aquele era o momento certo para o registro sonoro e da performance dos músicos. Depois de comer, em frente à casa de Rosa, isto é, no mesmo local em que estava mais cedo, que a estas alturas já tinha uma mesa e várias cadeiras onde se situavam majoritariamente membros da igreja evangélica, fui tentar buscar um momento de “semi-liminaridade”, quer dizer, ir para um sítio onde eu não precisasse conversar com ninguém, mas sem ter de sair dali e correr o risco de perder algum acontecimento importante. Antes de voltar às atividades de observação e registro áudio-visual, sentei no cordão da calçada, em uma extremidade da rua oposta ao palco. Em minha frente estava mais um dos diversos grupos que compunham o cenário do evento. Era uma roda de pessoas em pé, conversando, que se destacava por ser formada por “brancos-classe-média”, com outras vestimentas e posturas, tais como ativistas e/ ou profissionais de organizações governamentais e não governamentais. Parece que eles sustentavam um ar misto de superioridade e satisfação. Cada um era mais parceiro “dos índios”.

Enquanto isso, o palco era reativado por manifestações verbais ao microfone, protagonizadas por Antônio Vicente, Francisco e pelo cacique Jaime. Falaram em defesa da cultura indígena e dos Kaingang em particular, das destruições ecológicas e dos pinheiros, que possuem um valor peculiar em comparação a outras espécies vegetais, etc.. Os discursos eram declamados simultaneamente ao teste com a amplificação dos instrumentos musicais, inaugurando uma longa seqüência de discursos e manifestações musicais, tanto plugadas – músicas de Antônio Vicente – quanto desplugadas – Cântico de Guerra. O decurso das expressões verbais centralizadas e destacadas pelo poder do equipamento de amplificação sonora foi marcado pelo fundo musical produzido pela banda durante o discurso de Jaime<sup>26</sup>. A trilha instrumental – improvisação talvez devida à necessidade de testar a qualidade do sistema de amplificação sonora - possuía um padrão semelhante ao do gênero musical sertanejo romântico, como das canções de Antônio Vicente, mas o tom

---

<sup>26</sup> Alguns dias depois voltei ao Morro do Osso e Jaime e eu escutamos um trecho do cassete em que eu havia gravado seu discurso, que ele escutou com manifestado apreço e pediu três cópias da fita: uma para ele, outra para a comunidade do Morro do Osso e outra para deixar no NIT (Núcleo de Antropologia das sociedades Indígenas e Tradicionais. Enquanto o Cântico de Guerra era reproduzido, após o seu discurso, as crianças, do lado de dentro da casa, na frente do aparelho de som, dançavam e cantavam.

menor criava a atmosfera sensibilizadora e comovente, que associada ao modo como os oradores “ritmizavam” e entoavam a fala remetia ao tipo emoção que pode ser relacionada às pregações de um pastor de igreja pentecostal.

Antônio e Jaime avisam que a TV está para chegar e logo poderão realizar as atividades programadas: a apresentação do grupo de dança e o “ritual com a nossa pajé”, e falam sobre esses temas. Antônio Vicente comunica que “essa dança não veio de lá do exterior, essa dança não veio de outro país, essa dança é criada aqui mesmo, nesse nosso país brasileiro”. A dupla de cantores e o cacique seguem entretendo e militando: “liberdade, companheiros e companheiras!”. As falas captadas em segundo plano pelo gravador são também interessantes, as crianças kaingang sentaram sobre as madeiras onde estava o



aparelho para assistir à música e deixaram registrados os burburinhos agudos de sua conversa. Nessa profusão de símbolos em ação, que embaralha o aspirante a etnógrafo, uma voz desconhecida comenta que estava achando aquilo “surreal...”.

O conjunto reinicia sua atuação e Antônio Vicente convida o público para se aproximar e fala do motivo da festa. Jaime chama o público para perto do palco. Tocam “Donos da Mata”, a primeira e mais célebre canção de Antônio Vicente. “Na próxima festa vamos estar lembrando junto o que a gente sofreu”. As canções são geralmente interludiadas por discursos militantes do (não-institucionalizado) movimento indígena. Em seguida, Antônio falou da luta e apresentou a canção “Índios e Negros”: “esta canção eu compositi em nome dos indígenas, e negros...”. Sua melodia é claramente inspirada, em “Fio de cabelo”, uma canção sertaneja bastante popular interpretada por Chitãozinho e Xororó.

Paralelamente a estes acontecimentos centralizantes/ centralizados no palco, os rapazes e meninos se preparavam para a dança. Estavam reunidos na área que fica entre a casa de D. Lurdes e de Vicente e sua filha Marta. Pedi permissão para filmar a preparação do grupo, enquanto eles se investiam de paramentos (pinturas, cocares, saias, adornos), mas não tive sucesso – pela situação, acredito que tenha sido mais por timidez que por critério cerimonial. O grupo demora o suficiente para os presentes ficarem impacientes, inclusive a

equipe da emissora de televisão TV COM, que chegara pouco antes do reinício do “show” do conjunto musical. E eis que aparece uma entidade coberta por uma longa túnica branca e sobrepeliz multicolorida, que não estava no protocolo que eu havia suposto sobre o evento: um padre católico.

“Armada a lona”, tudo estava pronto para a continuidade das apresentações principais. O grupo de dança surgiu de entre as casas e pôs-se em frente ao palco. Os presentes voltaram-se e muitas das conversas que estavam em andamento foram suspensas. Solicitei a um conhecido do COMIM e depois a D. Rosa, que fotografassem a dança enquanto eu filmasse. (Isto serve para explicar a escassez de detalhamento fotográfico da coreografia, que eu suspendi pensando que poderia basear a descrição no vídeo, pois não imaginava que ele seria roubado junto à câmera alguns dias depois).

Kemi, então, vai até a frente do palco e começa a discursar, gritando, sem o microfone, batendo com sua lança de taquara contra o chão, sobre “a retomada do que é índio” e enfatiza que ali eles não estão comemorando nada,



eles estão protestando. Inicia-se, então, a performance do Cântico de Guerra “em si” – se for considerado que a performance foi inaugurada com as palavras de Kemi, como é corriqueiro neste grupo. Logo, iniciou-se a dança, cujo cântico traz os seguintes versos (com as respectivas traduções aproximadas)<sup>27</sup>:

<sup>27</sup> Grafia orientada por Maraci, em 2005, no Brique da Redenção; tradução orientada por Maraci e Kemi.

*Tupé pon ta to kô nhê*

[O pé de deus está na nossa terra - ou no morro]



*Tupé pon*

[pé de deus]

*Ênh ga vó*

[terra]

*Muna kanhgág [?]*

O grupo de dança do Morro do

Osso se diferencia dos grupos formados

na Lomba do Pinheiro e São Leopoldo por investir em uma dramatização mais forte, isto é, um caráter mais trágico e mais românticamente exagerado – com destaque para a interpretação do líder do grupo, que altera as expressões faciais e que “sola” durante a música, em um diálogo mantido com os demais membros.

A dança da guerra, conforme a explicação de Chico – que foi reforçada por outros interlocutores depois - é composta de três fases que seguem uma ordem. Primeiro é a preparação para a guerra, depois significa que estão guerreando e, por fim, a dança da vitória, que é quando se passa dançar em roda.

Quando o grupo finaliza a dança, recebe aplauso do público e, prontamente, o conjunto musical que permanecia no palco



Cacique Jaime

toca a canção “Essa terra é nossa mãe”, de Antônio Vicente. Os oradores/ vocalistas chamam as crianças para a beira do palco para a realização da “*cerimônia com a nossa pajê*”. Dirijo-me para o local onde ocorrerá o rito, com o gravador na mão, enquanto Antônio continua discursando no microfone e, ao passo que eu vou cruzando a cancela por baixo, a voz dele vai desaparecendo e surge a voz de D. Lurdes, dando entrevista à TV COM. Mais tarde eu reparei que Jaime estava discursando no palco, mesmo havendo poucas pessoas à sua frente, notadamente o grupo da igreja pentecostal. O centro da atenção passou a ser o ritual com queima de ervas e lavagem com remédio de ervas. O ritual foi

apresentado como tendo o objetivo de curar uma criança doente, porém estendeu às demais crianças e, na seqüência, a todos os presentes que se interessassem.

Lurdes dizia ao repórter: *“Kuyã é na língua indígena que se chama pajê”*. Falou sobre o remédio que estava preparando com água e ervas e que ela era *kuyã* desde os doze anos. Disse umas palavras na língua Kaingang, em tom de concentração e depois traduziu para a



portuguesa. Passou o remédio no corpo de uma criança doente, trazida no colo da mãe: *“Eu tô sentindo um milagre... da minha fé, há milagre do bajé, o bajé dos antepassados tá aqui com nós; ninguém enxerga, somente eu que tô enxergando”*. Depois mostra *“para o país o bajézinho”*, que vai ocupar seu lugar de *kuyã* quando ela morrer. As crianças fazem fila para receber a bênção, sendo lavadas com o remédio e recebendo do futuro *kuyã* uma florzinha da cestinha que ele estava carregando ao



lado de D. Lurdes. Aos poucos os adultos foram se agregando à fila e se curvando ante a *kuyã* - também eu. Basicamente, apenas os visitantes da igreja pentecostal não entraram na fila e flexionaram as suas cabeças diante das mãos de Dona Lurdes, inclusive o padre católico.



O espaço foi aos poucos esvaziando e eu saí dali conversando com S. José Vergueiro, de São Leopoldo, lembrando que eu havia estado na “aldeia” outrora para pesquisar a música. Eu lhe perguntei sobre o estado das atividades do grupo de dança Kaingang de São Leopoldo e ele contou que estava coordenando o grupo, não mais era Silvino, como na época em que os visitava. Vergueiro me convidou para uma festa do dia do índio na sua aldeia, que aconteceria na semana seguinte. Ocorreu no domingo; sábado a festa do dia do índio foi na aldeia da Lomba do Pinheiro.

Na saída, em frente ao palco e muito próximo dele, o padre batizava uma criança, que eu não sei de onde veio. Quase ninguém além dos pais e dos próprios padre e criança estavam atentos ao rito. Fui falar com uma antropóloga que estava a registrar os eventos musicais do grupo de dança e da banda, sobre a carona de volta, enquanto ela estava falando com Francisco e Antônio Vicente. Ela sugeriu então que eu entrevistasse rapidamente Antônio Vicente ali mesmo. Sentamos no cordão da calçada os três, ele no meio de nós duas, cada uma com um gravador eu tive de improvisar umas questões, como por exemplo, quando e como ele havia se tornado músico. Ao fim da mesma, quando o sol estava se pondo, foi o momento de algumas despedidas e, extasiada, cheia de idéias, fui para o concerto da OSESP no Teatro do SESI, curtir um contraste cultural. Aproveitei a necessidade de “fazer hora” e esbocei um diário de campo.

### **3.3 O cântico de guerra e o Dia do Índio**

As performances da dança de guerra Kaingang costumam ocorrer em eventos diversos tais como cerimônias promovidas por órgãos do Estado, festas do Dia do Índio e apresentações da cultura Kaingang para estudantes de escolas e universidades. Estes eventos, ainda que sejam motivados por razões variadas, possuem muitas características comuns. Geralmente são freqüentados por antropólogos, estudantes universitários, especialmente da Antropologia, imprensa, representantes políticos, instituições religiosas dedicadas à temática indígena, como o CIMI e o Conselho de Missão entre os Índios - COMIN, organizações não-governamentais, índios Guarani e além das famílias Kaingang e seus parentes oriundos de outras aldeias. A constituição pluri-étnica e multi-religiosa, de confronto de diferenças, destes espaços, são fatores fundamentais à compreensão das configurações que tomam estas situações em que o cântico de guerra é buscado no

repertório musical relativo ao “tempo antigo” para ser performatizado a partir de intenções políticas, constituindo-se em um idioma de etnicidade.

Foi possível notar quando estas festas ocorrem no espaço de alguma aldeia, são completadas por certas atividades regulares quanto à seqüência, em que se dão variações. No início do dia o espaço é limpo e organizado pelos anfitriões para a recepção



dos convidados não-índios. Formam-se rodas de chimarrão ou alguma outra bebida. Enquanto isso, as peças de artesanato são expostas para a venda e o churrasco é preparado e há músicas de dança – vanerão, banda de baile - tocando nos aparelhos de som. Os representantes indígenas discursam antes da apresentação de dança. Ao final, aproveitava-se a atenção dos espectadores e, dependendo do contexto, a posse da palavra. Almoça-se e ocasionalmente o grupo de dança novamente apresenta o cântico de guerra, em função da chegada de alguma emissora de televisão e, depois, os homens jogam futebol.

O período próximo ao dia 19 de abril, data em que se comemora o Dia do Índio, concentra diversas atividades relacionadas à temática indígena, nas quais os kaingang costumam apresentar a dança de guerra. Não por acaso, boa parte do material etnográfico produzido nesta pesquisa originou-se nesta época. Será apresentado um panorama destes eventos nos últimos três anos, no qual estão compreendidos apenas aqueles dos quais participei com pretensões etnográficas, afim de expor algumas regularidades e especificidades.

#### *19 de abril de 2003*

Em São Leopoldo, o grupo de dança formado por crianças era, inicialmente, destinado a apresentações em escolas. Porém, ao longo da pesquisa passou a haver apenas um grupo de dança, no qual se juntou as crianças aos adultos e isto deve-se à mobilidade dos Kaingang entre seus núcleos populacionais e, por conseguinte, nos seus grupos de dança<sup>28</sup>. Participei da festa do dia do índio em galpões do Parque do Trabalhador, em São

---

<sup>28</sup> É interessante observar que os componentes dos grupos não são absolutamente fixos, em conformidade com o costume de transitarem entre as áreas onde há parentes. Adílson liderava o grupo de São

Leopoldo. Silvino, o líder do grupo recebeu a meus colegas e a mim e falou sobre música, cultura, resgate cultural, tradição e identidade. Na festa havia vinho e churrasco - “bancado” por um comercializador de móveis revestidos com cestaria Kaingang, o qual teve a pretensão de afirmar que ele mesmo havia ensinado aos Kaingang a trama em plano reto – ao som de música gauchesca. O grupo de dança realizou duas performances, uma antes do jogo de futebol, filmada pela emissora de televisão Band, e outra depois, motivada pela chegada da TV COM. Estava exposta no local uma maquete do projeto de um centro cultural, que os Kaingang pretendiam construir na área, quando ela fosse demarcada como área indígena. Entretanto, esta área do Parque já foi descartada e os Kaingang de São Leopoldo permanecem aguardando. Seguem acampados no mesmo terreno, próximo à estrada.

*19 de abril de 2004*



As atividades do dia iniciaram com uma reunião no gabinete do presidente da Câmara dos Deputados, Dep. Vieira da Cunha, onde houve uma reunião para se falar de projetos e o caso do Morro do Osso. A cerimônia aconteceu no Palácio Piratini, sede do governo estadual do RS. A



apresentação de dança Kaingang foi precedida pela do coral Guarani da Lomba do Pinheiro. O líder do grupo Kaingang, Kemi, dirigiu um discurso aos dirigentes do Estado que estavam sobre o palco: *eu vou dançar agora a dança da guerra, mais de 500 anos, a guerra contra o índio continua, não parou até hoje, o sangue tá derramado. Onde vocês tão pisando, vocês tão*

---

Leopoldo há dois anos atrás, mas voltou para a área de Nonoai.



*pisando no sangue dos meus antepassados. Obrigado.* [aplausos] O grupo dançou junto ao público não oficial e seus seguranças enquanto os representantes do Estado assistiam de cima do palco. Este discurso foi recordado mais de uma vez, um ano depois na festa do Morro do Osso, por alguns não-índios que conversavam com o pai de Kemi, impressionados com a atitude do rapaz diante das autoridades, pois Kemi gritava olhando nos olhos delas. Vicente, seu pai, responde: *este aí vai ser militante.*

Após a cerimônia, houve um rito de nomeação de *kuyã*, no Morro do Osso, para onde se dirigiu parte do público que estava no Palácio.

Sobre o dia do índio de 2005, convém mencionar dois eventos, cada qual do estilo de um dos dois acima apresentados. Em 19 de abril de 2005, no Plenarinho da Assembléia Legislativa, houve uma discussão sobre educação indígena com a presença de deputados e índios de várias áreas. Os políticos discursavam à mesa, tentando fazer propaganda da atuação do Estado entre as sociedades indígenas e serem politicamente corretos no discurso da diversidade cultural. Depois foi a vez de falar um antropólogo e alguns representantes indígenas, caciques ou estudantes universitários. Então o grupo de dança do Morro do Osso, *Tupen Pon*, apresentou-se no estreito espaço que havia entre as cadeiras e a mesa-palanque do “plenarinho”. Ao fim da dança, Kemi discursou sobre a preservação da cultura na cidade e pediu apoio para manter a cultura Kaingang. A palavra foi passada para os deputados, que discursaram mais um pouco sobre a educação indígena e encerraram a sessão.

Um andar abaixo aconteceria a “Cerimônia de instalação e posse da subcomissão para examinar e aprofundar a questão educacional indígena” no gabinete da Presidência da Assembléia Legislativa. Além das burocracias discursivas, o Hino Nacional Brasileiro foi cantado em Kaingang pelo professor Lourival, que explicou a intraduzibilidade de algumas

palavras. Tiraram fotografias oficiais, de deputados posando ao lado de índios e o *Tupen Pon* repetiu a dança.

Integrando as comemorações do dia do Índio do mesmo ano, no domingo 17, houve uma festa na aldeia da Lomba do Pinheiro, com um grande churrasco. Foi servido o *kiki*, uma bebida fermentada que integra o ritual de mesmo nome – e que normalmente é servida apenas durante o ritual - feito de modo “estilizado”, ou seja, com ingredientes acessíveis na cidade, pois aqui faltam diversos tipos de ervas. Houve também jogo de futebol entre os Kaingang e os Guarani residentes em uma Reserva Indígena também localizada Lomba do Pinheiro, a qual se distancia poucos quilômetros da aldeia Kaingang. Não houve apresentação da dança de guerra, pois o coordenador do grupo, Zílio Salvador, estava passando um tempo nas áreas das zonas das araucárias, indo até Santa Catarina e Paraná com o objetivo de ser iniciado no xamanismo e tornar-se *kuyã*. Desta vez, a música Kaingang foi veiculada pelo som mecânico. Entre a trilha sonora do som mecânico que tocava vanerões e demais gêneros musicais de baile (?), foram reproduzidas músicas do CD Kaingang, antes de o terem lançado.

Entre churrascos e comidas tradicionais Kaingang, o agito da multiplicidade de músicas tocando em alto volume e pessoas conversando é quebrado no momento em que se inicia dança do grupo Kaingang. Toda a atenção do ambiente é dirigida a eles e faz-se silêncio, sendo o momento ápice do ritual, o que dá a impressão de suspensão da temporalidade ordinária. Os adultos param de conversar e as crianças passam a brincar com a dança. Ao fundo, sobra um som distante de algum aparelho de som que não foi desligado. Alguns espectadores comentam entre si e riem de certo da atuação de algum *performer* com quem tem intimidade.

Em geral, as manifestações musicais públicas dos Kaingang costumam ser precedidas de discursos em defesa das terras roubadas pelos brancos e do resgate e/ ou da preservação da cultura. Então, eis a questão: por que essa alteração no padrão de produção sonora do grupo? Seria relativo à produção de um tempo diferente? Afinal, poder-se-ia discursar apenas ou passar todo o tempo da festa cantando.

Nestas situações de contato interétnico “formalizado e publicizado”, a dança de guerra é, na maioria dos casos, executada por homens – dependendo do grupo, adultos jovens ou crianças, enfeitados para a ocasião. A indumentária compõe-se de calção ou saia

feita de pano (calça cortada em tiras) ou de folhas de palmeira. Eles dançam descalçados, sem camisa, enfeitados com adornos - cocares, munhequeiras e tornozeleiras feitos com penas, miçangas de plástico e folhas – e grafismos pintados no corpo que representam as metades clônicas.



Cada homem leva a “marca” (termo nativo para metades) da metade clônica a que pertence. Os grafismos são feitos com tinta têmpera e, ocasionalmente, com outro material de emergência, batom ou carvão - antigamente usavam tinta de casca de árvore - e representam as metades *kamé* (“marca comprida”) e *kairukré* (“marca redonda”). Os grafismos da pintura corporal da dança de guerra representam os aspectos dualistas que caracterizam a organização da sociedade Kaingang. “Esta concepção dualista de idealmente buscar simetria nas relações entre opostos vai se refletir nas formas de sensibilidade estética Kaingang e, conseqüentemente, no sistema de representações visuais, já que as “marcas” (grafismos) opõem e, ao mesmo tempo, aproximam os opostos [...]” (Silva, 2002, p. 195).

Os símbolos produzidos e sustentados em seus corpos, independentemente do fato de serem considerados “genuinamente tradicionais” – se fosse possível dizer isto<sup>29</sup> - ou claramente inspirados em estereótipos de índio idealizados pelo senso comum, atuam em níveis diversos posto que, ao mesmo tempo, marcam a negociação de uma fronteira social e atualizam a estrutura de “longa duração”, nos termos de Sahlins. A circularidade temporal – ou a “prescritividade da estrutura” - é expressa nas janelas estéticas do que há de plasticidade na suíte dança-música-mito, ao trazer à tona o *vasy*, o tempo mitológico

<sup>29</sup> Índio puro ou verdadeiro e índio falso: categorias êmicas, citadas para duas situações diferentes, por pessoas diferentes, na mesma entrevista.

Kaingang, como referência para a construção do presente e afirmar a sua concepção cosmogônica diferenciada ao/ do público de outros.

Além de realizar a atualização das referências de origens imemoriais, a dança da guerra tem sido acionada no contexto urbano como um sinal diacrítico que distingue a identidade do grupo em situações de contato interétnico, na luta pela reivindicação do reconhecimento, pela sociedade e pelo Estado, da sua identidade étnica e da respectiva existência de índios na cidade e no sul do Brasil e dos direitos que a Constituição de 1988 prescreve para os grupos indígenas. Etnografias musicais têm mostrado que as danças rituais praticadas pelas populações autóctones têm sido fundamentais como “uma das bases de orientação social de que os membros deste[s] grupo[s] têm se valido para afirmarem constantemente sua identidade” (Nascimento, 2000, p. 46).



## 4. O cântico de guerra

### 4.1 Mito, modalismo e circularidade

Tendo sido apontada acima a pertinência da comparação do mito das guerras Kaingang com o cântico de guerra em questão, faz-se interessante a exploração deste paralelismo. Por termos, tradicionalmente, mais intimidade com a linguagem falada, no caso a análise da letra do cântico (texto verbal) torna-se mais acessível que o desvelamento da semântica da música, do texto do “som musical em si”, da parte sonora destituída das palavras. Mesmo assim, esboçar-se-á aqui uma análise da expressão musical, correlacionada, na medida do possível, ao contexto das situações em que o Cântico de Guerra é produzido e ao esquema cosmológico ao qual está vinculado.

José Miguel Wisnik, músico leitor de Lévi-Strauss, enfatiza a concepção da música como uma encarnação do mito na estrutura sonora (1989, p. 63), e chega a relacionar a escala musical com o modelo cosmogônico e político de uma sociedade. “Esses percursos discursivos que avançam retomando sob novas formas aquilo que já foi apresentado, de modo a evidenciar pela própria sintaxe uma espécie de sentido global, são comuns à música e ao mito” (*idem*, p. 165).

Almeida (2002) arrola algumas características musicais comuns a diferentes comunidades indígenas, compatíveis com as mesmas enfatizadas por Wisnik. “Dentre elas podemos citar: - a forma cíclica: melodias que se repetem durante muito tempo, criando um estado de transe durante os rituais; - o modalismo: melodias não possuem a referência tonal-harmônico característica da música ocidental européia; - a presença do pulso marcado, sistematicamente, geralmente realizado com os pés e maracás, dá um caráter hipnótico à música” (2002, p. 53).

Os Cânticos de Guerra, de acordo com a teoria musical “ocidental”, apresentam características de músicas modais. Não foi identificado um *modo* escalar particular – a linha melódica do canto é associada a um modalismo simplesmente por não ser tonal. Chamar-se assim, de “não ser tonal” no sentido ocidental, explicita um etnocentrismo inevitável, do conhecimento musicológico que media esta análise.

Em convergência com as características deste tipo de estruturação musical, apontadas por Wisnik, as melodias participam da produção de um tempo circular,

recorrente, que caminha para a experiência de um não-tempo, um tempo que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que o amarram ao tempo social comum (1989, p. 78). A música modal é incluída na ordem do sacrifício, como um instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam (*idem*, p. 77). A produção de uma percepção de temporalidade distinta passa, paradoxalmente, por uma insistência na repetição de uma marcação de um tempo forte, uma “pulsção”, através da qual se pode inferir que os Kaingang estão “colonizando” o tempo, ordenando-o ao seu modo frente aos “brancos” e conforme seu interesse naquela situação.

A circularidade em torno de um eixo harmônico e rítmico fixo (uma tônica) é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo tonal da música ocidental moderna (Wisnik, 1989). No Cântico de Guerra, tal circularidade se expressa, além do próprio forma da dança predominante ser em roda, nas variações rítmicas sobre um eixo fixo, quer dizer, uma marcação acentuada e clara dos tempos do compasso, a qual é produzida através das repetidas batidas das flechas contra a terra (*ngá*).<sup>30</sup> A noção cíclica da música remete à lógica temporal circular dos mitos ameríndios, circulares, que se opõe à linearidade do tempo histórico. A “produção comunal do tempo” (Rosa, 1998) de que se investem os cânticos de guerra, articulam a circularidade do tempo mítico - que, conforme Sahlins (1990), prescreve a ação na história - com a ordem das contingências, da performatividade das interações sociais, se colocam como modalidades simbólicas de controle do tempo, de ordenação dos fenômenos (1990).

Viveiros de Castro (1986) analisa a música dos Araweté – povo Tupi-Guarani que habita o Xingu - e compara a música de dança com a música xamânica: “A música de dança contrasta sistematicamente com a música xamanística. Todas as canções de dança apresentam uma forma fixa: letras curtas (quatro a oito versos, repetidos dezenas de vezes), tempo ritmado (quase sempre binário), linha melódica monótona<sup>31</sup>, e uma divisão em duas partes, marcadas por uma diferença de andamento (a cada uma corresponde uma parte da letra). O canto xamanístico é sempre um solo; a música de dança é coletiva, cantada em

---

<sup>30</sup> A idéia de um movimento cíclico, de retorno ao princípio, é suscitada por este tipo de percussão, pois da terra (*ngá*, grafada também como *ga*) originaram-se Kaingang, os donos da terra (*no ngá*), após o dilúvio, segundo o mito cosmogônico.

<sup>31</sup> O uso do termo “monótono” parece um resquício de etnocentrismo musical do autor, se é que sua intenção tenha sido fazer referência à repetitividade das frases musicais. Entretanto, é possível considerar a

uníssono, no registro grave, por todos os homens” (1986, p. 582).

Um segundo nível de comparação, agora entre a música de dança Araweté e a música de dança Kaingang, atualmente representada pela dança de guerra, foi suscitada pelas semelhanças identificadas entre estas, apesar de os dois povos pertencerem a troncos lingüísticos diferentes e de o primeiro se localizar em um contexto urbano e, outro, em um florestal.

repertório	Música xamanística	Música de dança Araweté	Música de guerra Kaingang
cantor	xamã	Homicida/ guerreiro	guerreiro
forma	solo	coral	coral
estrutura	Refrão/ frase	Dualismo marcado por mudança de andamento	Alternância de estrofes, repetidas em número de vezes não definido previamente
lugar	Casa (mata/ pátio)	Pátio (aldeia)	Aldeias e espaços urbanos públicos

Tanto a música/ dança de guerra Kaingang quanto à música de dança Araweté são associadas à série “inimiga”, porém esta é enunciada pronominalmente da posição do inimigo, enquanto o Cântico de Guerra Kaingang o é da primeira pessoa do plural, do ponto de vista da coletividade étnica. Com efeito, para além das semelhanças entre a música/ dança de guerra Kaingang e a música de dança Araweté – cuja única característica aparentemente não similar é a da divisão da música em apenas duas partes - as diferenças entre as características das músicas xamânica e as de dança Araweté podem ser estendidas ao repertório Kaingang, em que a música xamânica – aqui, os cânticos do *kuyã* para afastar doenças e os cânticos dos animais, trazidos por este – e a música de dança, comportam diferenças análogas entre os dois grupos.

---

possibilidade de o autor tenha objetivado aplicar o termo em seu sentido etimológico mais restrito, porém pouco usual: monótono = um tom, sempre o mesmo tom.

## 4.2 Estudo da estrutura musical

Nesta seção pretendo descrever alguns elementos das estruturas musicais do Cântico de Guerra comuns, em sua maioria, aos diversos grupos de dança Kaingang.<sup>32</sup>

A seleção das versões do Cântico de Guerra a serem exploradas em maior profundidade foi orientada pela busca de um registro sonoro que fosse representativo do conjunto das interpretações assistidas. Como nem todas as performances observadas foram registradas em áudio, decidi privilegiar uma performance musical do grupo de dança de São Leopoldo que, dentre as gravações de que disponho, apresenta as frases mais constantes notadas nas pesquisas em campo. São 4 frases recorrentes baseadas na versão recolhida durante a performance do grupo de dança de São Leopoldo, no Parque do Trabalhador, neste mesmo município, em 19 de abril de 2003.<sup>33</sup>

Ao mesmo tempo, pensei em trabalhar as alterações instauradas neste antigo cântico pelo grupo *Tupen Pon*. A performance de 9 de abril de 2005, do grupo de dança do Morro do Osso é o registro que corresponde à última etnografia de uma performance musical Kaingang que realizei e apresenta as últimas atualizações das heterodoxias musicais praticadas por este grupo.<sup>34</sup>

O andamento do Cântico de Guerra varia em torno de sessenta batimentos por minuto do metrônomo. É possível aproximar este andamento não muito rápido com a forma das danças na qual, conforme foi descrito, durante a maior parte do tempo os homens formam uma configuração circular e um homem marcha atrás do outro, colocando o círculo em movimento. A velocidade do pulso corresponderia então ao tempo de uma marcha, talvez associada ao movimento em direção ao inimigo, ou de retorno à aldeia, já que, conforme Francisco ressaltou em nossa única entrevista, o Cântico de Guerra é também da vitória. Um movimento de conquista do espaço e demarcação do território e da identidade. O andamento do Cântico de Guerra varia em torno de sessenta batimentos por minuto. É possível aproximar o valor do seu andamento com a forma da dança, que, conforme foi descrito, durante a maior parte do tempo os homens formam uma configuração circular, na

---

<sup>32</sup> Vide esquema gráfico e registro sonoro em anexo.

<sup>33</sup> Levo aqui em consideração também registros do Cântico de Guerra realizados pelos alunos da Escola Toldo Coroado, orientados por Dorvalino Refej Cardoso, em Abril de 2002, em Votouro/ RS (Kanhgág Jikre, 2001).

<sup>34</sup> Para melhor exemplificar essas mudanças, é interessante comparar a versão do cântico apresentado na performance em questão com a versão apresentada em 19 de abril de 2004, no Palácio Piratini, em Porto Alegre.

qual um homem marcha atrás do outros, girando a roda.

Cada frase é repetida inúmeras vezes - foi impossível apreender alguma regularidade, de modo que se conclui que o número de repetições de cada frase não é pré-determinado, mas não costuma ser inferior a 4 nem superior a 10 vezes. Um ciclo de repetições de uma frase musical pode ser retomado após o ciclo repetições de outra frase. Em performance alguma foi observada regularidade na forma musical, do ponto de vista técnico da teoria musical ocidental. As alterações nos padrões da coreografia acompanham as mudanças de frase musical.

A iniciativa de mudar de verso é tomada pelo “líder” do grupo - ou puxador, organizador, algum destes termos – e, diversas vezes, sua adesão não é imediata, de maneira que o grupo leva um tempo até re-atingir a simultaneidade durante o canto. O esquema abaixo mostra a seqüência de repetições do Cântico de Guerra apresentado em São Leopoldo, a 19 de abril de 2003. Cada frase nova de texto e música corresponde à letra que está em destaque ao seu lado, seguida do número de repetições.

**A** *Nō ka vōg nō ka vōg nō ka vōg nō ka* – número de repetições: 12,

**B** *Kaigang vōg kaigang* – 1,

**C** *Hágvāg gegkah hágmá hāg* - 10,

**D** *Notā na' geg ka grāhgotā* – 5,

A 1,

C 8,

D 6,

C 6,

A 2,

C 3,

D 4,

C 9,

D 6,

A 1,

C 9,

A/ B/ C (embaralhado),

C 5 (estabilizando),

D 1,

C 4,

D 1,

A 3,

C 5,

D 1,

A 1.

(tempo médio: 6 minutos)

Muitas vezes, nessas mudanças, a batida da taquara contra o chão sai da marcação do tempo forte e entra no contratempo. Também ocorria de os membros do grupo que executam estes instrumentos - que em muitas situações eram todos - produzirem um som “desencontrado”, uma marcação formada tanto por vibrações sonoras acentuadas na tônica rítmica (tempo forte), como no contratempo da mesma frase.

O Cântico de Guerra dos Kaingang é uma construção vocal-percussiva, pois utiliza-se basicamente de vozes, taquaras e idiofones (*xikxy*), não havendo outro instrumento melódico além das vozes. A vocalização dos guerreiros busca alcançar uma intensidade alta e aproxima-se de um grito. Quando a intensidade pretendida, forte, não é atingida, o líder do grupo chama a atenção de todos fazendo comentários durante a execução. Embora comente em seu idioma, e eu não o entenda, é possível inferir sobre o que se trata pelo efeito notado no momento imediato ao em que é produzido.

A linha melódica das vozes costuma variar, tratando-se de uma mesma frase, de uma performance para a outra e, também, durante uma mesma performance. Alguns intérpretes cantam de maneira que se percebeu que nunca ultrapassam o intervalo de uma segunda maior, tanto horizontal (linha melódica), quanto verticalmente (na sobreposição das vozes). Algumas vezes notou-se que o registro (afinação) das vozes passava a ser mais agudo no decorrer da interpretação. Entretanto, alguns intérpretes cantam como recitativos, sustentando notas repetidas, mantendo-se em um mesmo registro sonoro durante toda a frase. O efeito de sobreposição das vozes de cada intérprete no seu próprio registro, na

percepção do ouvinte sugere um “pseudo-unísono”<sup>35</sup>, que se configura como uma espécie de acorde em “*cluster*”.<sup>36</sup>

O grupo do Morro do Osso busca distinção em relação aos outros grupos. Kemi afirmou que já conhecia os cânticos em sua forma mais recorrente - dançava no grupo organizado por Zílio Salvador, na Lomba do Pinheiro - e buscou transformá-lo com a cooperação de Elias e Moisés. Mudaram os versos, a coreografia e o desenho musical. Em cada uma das performances deste grupo foram observadas novas alterações.

Esta diferenciação se dá na introdução de novas frases, que falam sobre a sacralidade do território do Morro do Osso, onde existe a *Tupen Pon* (pedra de deus), o valor do cemitério indígena de seus ancestrais, incluindo no texto musical o tema do movimento pela regularização do território do Morro do Osso como área indígena. As performances musicais passaram a ser precedidas de um discurso proferido por Kemi, que na versão acima, passou a fazer solos em jogos de pergunta e resposta com os demais intérpretes. Musicalmente introduziram alterações e, também, alteraram as formas da pintura corporal, transgredindo a tradição dos grafismos “compridos” e “redondos”, que representam as metades clônicas *kamé* e *kairu-kré*, passando a pintar grande área da superfície do corpo e/ ou a região do rosto em torno dos olhos de preto.

Um dos contextos dos quais foram captados aspectos de performance foi o da cerimônia de entrega da área Kaingang da Lomba do Pinheiro, no Mercado Público de Porto Alegre, em 2003.



<sup>35</sup> Estou usando essa expressão para explicitar que os participantes do canto buscam cantar em unísono, apesar de, ao final, o coletivo emitir pequenas variações de altura entre as vozes individuais.

<sup>36</sup> “acorde formado pelo aglomerado de notas juntas, que um pianista produz batendo o pulso, a mão, ou todo o braço no teclado” (Wisnik, 1989, p. 32)

## Considerações Finais

A performatização do mito de guerra, enquanto acontecimento oral e gestual, traz o mito ou, retorna ao mito, ao ponto de partida e de chegada do ciclo, atualizando-o e dando sentido ao presente histórico. Para Zumthor (2000), a performance aspira à qualidade de rito. Cria uma situação de enunciação, traz o discurso como acontecimento (que já foi e que está sendo novamente, com novos sentidos também); a performance re-atualiza a enunciação (mítica).

Para além do movimento dialético das categorias temporais que se dá quando o mito é retomado e ritualmente comunicado, “outra finalidade é utilizar as tradições lendárias para fundamentar reivindicações contra os “brancos” – reivindicações territoriais, reivindicações políticas, e outras” (Lévi-Strauss, s/d, p. 56).

Embora Barth (1998) afirme que nas situações de contato acentuado, as diferenças étnicas são mais explícitas e, portanto, a “indianidade” estaria mais evidente no contexto urbano das sociedades poliétnicas, os indígenas têm sido invisibilizados pela sociedade nacional. A tradição mítico/ musical passa a ser, então, manipulada estrategicamente como sinal diacrítico, interessando tanto na “preservação da cultura” conforme as palavras de um colaborador Kaingang, como na manutenção das fronteiras interétnicas, que por sua vez é conveniente quando o reconhecimento da identidade indígena por parte dos agentes do Estado nacional se faz necessário para o cumprimento de direitos conferidos aos povos autóctones na Constituição de 1988.

Os sinais diacríticos que configuram as performances da dança de guerra, como o cântico (pelo idioma e pela sonoridade que expressa), a pintura corporal, os adornos etc., mesmo quando parecem artifícios, não perdem seu valor distintivo, pois, não estão dados previamente. Eles aparecem na relação interétnica, que é possível de ser compreendida somente em sua conjuntura. A etnicidade não é substância cultural nem origem; é uma forma de organização política (Cunha, 1986, p. 107), onde a ênfase está nos processos de interação, na fronteira mais que no item da cultura.

Transcendendo a questão da dramatização da identidade social, as performances do cântico de guerra estão operando em uma “dramática da temporalidade” (Rosa, 1998). A

música, definida objetivamente como “som periódico, combinação singular de som e sentido” (Wisnik, 1989) ou como “estruturas de som e tempo” (Seeger, 1987), atua como um dos meios utilizados para os povos autóctones da América do Sul dizerem publicamente algo sobre si mesmos (Seeger, 1980, p. 95). A música seria o resultado do trabalho humano de articulação do som com o sentido, no tempo, neste “grande esquema cíclico de conciliação de metades”. Entretanto, além de se atentar ao modo como a música é trabalhada no tempo, trabalho dos sons no tempo, é mister que se foque como ela trabalha o tempo, os níveis de temporalidade e, por conseguinte, de estruturas de longa e de curta duração, nos termos de Sahlins.

As representações estéticas, simbólicas e concretas, incluem valores, comunicam e expressam densamente idéias sobre um grupo étnico e, os Kaingang da Grande Porto Alegre se mostraram enquanto tais jogando com estas representações, organizando-se politicamente, lançando mão do repertório de memórias e de histórias. Entendendo-se que as expressões musicais, ao lado dos demais símbolos a elas associados no momento da performance, tangenciam de forma concreta regras e valores da sociedade. A dança se coloca como uma expressão densa deste ato, pois nas situações que aqui interessaram, a dança e a música existiram como um canal de corporização, um tornar sensível ao outro – ou "outro". Em se tratando de um “outro”, no sentido daquele que não faz parte do “nós” (clássico antropológico), esta linguagem simbólica e retórica corrobora para a instituição de uma diferenciação quanto a outros grupos étnicos. Nesses contextos com hora e local marcados para um encontro interétnico, seja no Mercado Público da cidade ou na aldeia, em sua periferia, ao invés de aculturação e mistura, o contato provoca a exposição das diferenças através dos sinais diacríticos, fortalecendo o contraste.

O fato de se tratar de uma manipulação étnica, não confere falsidade ou ilegitimidade à expressão Kaingang destes rituais interétnicos, pois os símbolos trazem em si aspectos da cosmologia, do mito e da história deste grupo. Pois o ponto de partida para o grupo que vai a bailes em clubes citadinos, “usa roupas e vê televisão” ao mesmo tempo em que fala a língua de um povo autóctone é um fundo cosmológico, comum entre eles e diferenciado da sociedade nacional, que se expressa musicalmente. Há elementos de referência para a construção da performance tanto retiradas do repertório “tradicional” da cultura Kaingang (mito, música, língua...), quanto elementos “emprestados de outras

sociedades indígenas que passam por situações semelhantes de marcação da identidade e/ou a representação arquetípica de um índio genérico emanada pelo Estado há séculos; romantizado, puro e selvagem.” (Nascimento, 2000, p. )

É interessante salientar a possibilidade de se focar a questão da manipulação de símbolos aos quais são atribuídos poderes de eficácia, do poder de discurso em linguagem outra que não a falada, o código sonoro. Afinal, a mensagem da letra, que fala diretamente da terra, não é entendida pelos “brancos” e é possível tanger a ação da manipulação étnica através da manipulação de símbolos sonoros – como, por exemplo, a sonoridade da batida repetitiva da taquara.

Para finalizar, manifesto meu interesse pela eficácia, na comunicação interétnica, das performances dos Cânticos de Guerra, que das antigas disputas corporais com os Xokleng e outros grupos indígenas, ressurgem, atravessadas por novos e antigos significados, no presente da guerra simbólica instaurada em favor do reconhecimento da identidade Kaingang no contexto urbano e dos seus direitos territoriais.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. Berenice de. *Outras terras, outros sons*. São Paulo: Callis, 2002.
- BARTH, Federik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: POUTIGNAT, Philippe & Streiff-Fenart, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- BASTOS, Rafael. *A musicológica kamayurá*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- BASTOS, Rafael. “Kiriri de Mirandela” (música e manipulação étnica). In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- BECKER, Itala Irene Basile. *O índio kaingáng no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 1995.
- CAIUBY NOVAES, Silvia. *Jogos de espelhos*. São Paulo: Ed. da USP, 1993.
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- FROTA, Rodrigo. Atual situação da cultura musical kaingang em áreas da Reserva da Mata Atlântica do RS. Monografia produzida para o “Grupo de estudos musicais: história, etnografia, análise”, coordenado pela prof. Maria Elizabeth Lucas. 1998(?)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70,
- MELATTI, Julio Cezar. *Índios do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MONTAGNER, Delvair. “Cânticos Xamânicos dos Marúbo”. In: LANGDON, Jean. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1996. (p. 171-195).
- MONTARDO, Daisy Lucy. “Cantos”, “hinos”, “rezas”, “danças” buscando as categorias nativas da música Guarani. In: LUCAS, Maria Elizabeth & MENEZES Bastos, Rafael José de (orgs.). *Série Estudos Musicais* vol. 4. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2000.
- MÜLLER, Regina Polo. “Maraká, o ritual xamanístico”. In: *Os Assurini do Xingu – História e arte*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- NASCIMENTO, Romério Humberto Zeferino. “Tolê Fulni-ô – O som musical em um ritual indígena.” In: LUCAS, Maria Elizabeth & MENEZES BASTOS, Rafael José de (orgs.). *Série Estudos* vol. 4. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2000.

- NIMUENDAJU, Curt. *Etnografia e indigenismo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.
- RIBEIRO, Berta G., A linguagem simbólica da cultura material. In: RIBEIRO, Berta G. (org.) *Suma Etnológica Brasileira* vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. *A temporalidade Kaingang na espiritualidade de combate*. UFRGS: Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia).
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SEEGER, Anthony. “Novos horizontes na classificação de instrumentos musicais”. In: Ribeiro, Berta (org.) *Suma Etnológica Brasileira* vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. “O que podemos aprender quando eles cantam?” In: *Os índios e nós: estudos sobre as sociedades tribais*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- SEEGER, A., R. DA MATTA, e, E.M. VIVEIROS DE CASTRO. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In: OLIVEIRA FILHO, J. P. (org.) *Sociedades indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, p. 11-29, 1987.
- SILVA, Sérgio Baptista da. “Dualismo e cosmologia kaingang: o xamã e o domínio da floresta”. In: *Horizontes Antropológicos* n.18. Porto Alegre: PPGAS UFRGS, 2002.
- SILVA, Sérgio Baptista da. “Nomes e performances: fabricando corpos kaingang” – no prelo
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes epistemológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Revista MANA*, vol. 2, n. 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Xamanismo e sacrifício” In: *A insconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cossac & Naify, 2002.
- VYJGÁG et al. *Eg Jamen Ky Mu: Textos Kanhgág*. Brasília: APBKG/ Dka ÁUSTRIA/ MEC/ PNUD, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.
- HYPERLINK "[http://www.portalkaingang.org/index\\_home.htm](http://www.portalkaingang.org/index_home.htm)"
- [http://www.portalkaingang.org/index\\_home.htm](http://www.portalkaingang.org/index_home.htm). Acessado em 20 de junho de 2005.

## DISCOGRAFIA

*KANHGÁG AG VI YMÃ MÁG KI – vozes kaingang na aldeia grande.* [disco compacto]

Produzido por Rodrigo Venzon, Rogério R. G. da Rosa e Jorge Herrmann. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2005.

*KANGHÁG JIKRE: Pensamento Kaingang* [disco compacto]. Realização NIT, MARS. 2001.

TOMMASINO, K., Rezende, J. F. *Kikikoi – Ritual dos Kaingang na A. I. Xapecó/ SC* (Registro áudio – fotográfico do ritual dos mortos), 2000.



# ANEXOS

## Índice das faixas do CD

Gravações realizadas pela autora durante as performances

### Faixa 1

Data: 09/ 04/ 2005

Local: Morro do Osso.

Seqüência:

Fala de Antônio Vicente – *música*.

Fala de Jaime - Cacique do Morro do Osso.

Fala de *Kemi*, membro do grupo de dança do Morro do Osso.

### Faixa 2

Continuação da Faixa 1 – “Cântico de Guerra” interpretada pelo grupo de dança do Morro do Osso.

Data: 19/ 04/ 2004

Local: Palácio Piratini – Porto Alegre/ RS.

“Cântico de Guerra” interpretada pelo grupo de dança do Morro do Osso

“Somos índios” interpretada por Francisco. Autoria: Antônio Vicente.

### Faixa 3

Data: 19/ 04/ 2003

Local: Parque do Trabalhador – São Leopoldo/ RS.

Cântico de Guerra (segunda performance realizada no dia) pelo grupo de dança de São Leopoldo.