

O FUNDO MUSICAL DA HISTÓRIA: MEMÓRIA, SAGRADO E TRADIÇÃO INDÍGENAS

SÉRGIO NEVES DANTAS

Professor adjunto da Universidade Federal de Campina Grande

RESUMO

Neste artigo abordo a experiência do sagrado à luz do dinamismo proporcionado pelos vários campos de composição musical indígena. Dirijo-me, em especial, ao contexto cultural do Nordeste brasileiro, particularmente representado pela sociedade indígena Fulni-ô, no interior de Pernambuco, para dar relevo aos significados estéticos e simbólico-regenerativos ligados ao repertório musical que estrutura a fenomenologia religiosa nessa sociedade. Nas múltiplas ambiências de instauração simétrica do sagrado e da música, destaco o valor do Toré (e suas variantes) nas condições em que este imerge na memória coletiva, no ritual e nos canais contemporâneos de tecnologia musical (compact disk-CD's, bandas étnicas eletrônicas etc.).

PALAVRAS-CHAVE

Memória, Sagrado, Música Indígena.

ABSTRACT

In this paper the author focuses on the experience of the sacred in the light of multiple dimensions of Indigenous traditional music. He analyses the particular experience lived with the Indians Fulni-ô, at the country city of Águas Belas in the state of Pernambuco (Northeastern Brazil), in order to consider the aesthetic and symbolic-regenerative meanings of the musical repertoire that structure the religious phenomenology in this society. In the multiple perspectives of symmetrical instauration of the sacred and music, he emphasizes the value of the Toré (and its variants) under the conditions it immerses into the collective memory, ritual as well as in the modern musical technologies (CD's-compact disk, Digital versatile disks-DVD' s etc.).

KEYWORDS

Collective memory, Sacred, Indigenous Music.

1. APRESENTAÇÃO

Existe o fundo musical na história, a melodia que eles cantavam na hora da partida... Esse Toré sagrado – o lamento das mulheres.

(Marilena Araújo de Sá - Recife, 2002)

Em meados de 2002 entrevistei Marilena Araújo de Sá na sede do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco, em Recife. Como conselheira de cultura, natural que os assuntos se voltassem para a arte, a dança, folias, alegrias, cânticos e melodias, rodas de música... Ocorreu perguntar-lhe se conhecia alguma música triste. A conversa até então prosaica e despretensiosa ganha dramaticidade e o fio das letras tem agora o peso da pregação por uma causa pessoal e planetária. Já não fala por si, mas parece segredar uma solidariedade para com as gerações anteriores de sua aldeia. Não se tratando de um simples testemunho ligado ao passado, cada palavra é realçada em tom solene e o olhar quer transmitir a correnteza da própria vida com a intensidade de quem assimilou tormentos e injustiças como matéria prima para transmutá-la em composição artística. As linhas resumidas abaixo não conseguirão resgatar a força original daquela declaração, mas contenta-me poder lançá-la em campo aberto para liberar o que Walter Benjamin costumava chamar de enorme energia da história: as histórias contadas à história.

– Vou lhe contar sobre uma música dolorosa. Melhor: vou lhe contar a história de uma cantiga muito triste, porque a música conta muito da história do meu povo:

Fizeram uma festa e convidaram os índios para dançar. “Levem os homens mais fortes.... Os guerreiros”, disseram. No cântico de entrada, logo na primeira volta do Toré, o Pajé percebeu que era um truque, iam recrutá-los à força para a Guerra do Paraguai: “Nós estamos sendo traídos!”, ele falou no yathê - “fujam!”. Quase todos os adultos foram pegos, amarrados com cordas. Os índios não tinham armas nenhuma. Sabiam que se não se entregassem, iriam morrer. Não só homens..., ia morrer mulher, morrer menino, morrer todo mundo.... Estavam misturados com as crianças. Desde essa época começaram a correr...

Pelo fim do relato, a entonação das frases, reticências, timbres das palavras, a prosa falada ganha ritmo, cadência, sonoridade, como se imprimisse a aura cênica necessária para entoar – com devida justiça por um passado oprimido – os versos finais de uma cantiga sagrada de seu povo:

Existe o fundo musical na história, a melodia que eles cantavam na hora da partida. O “chororô das mulheres”; eles cantaram esse toré sagrado – “o lamento das mulheres”:

O que foi que nós fizemos? Onde erramos? Para que tudo isso? Para que será...?

Onde é que meu esposo vai, para onde meu filho vai? Onde é que meu neto vai?”

As velhas ficaram chorando nesse canto, sem saber aonde eles iam.

O Pajé sabia que eles não iam voltar...

2. MÚSICA, MEMÓRIA E SAGRADO: PERCURSOS, ESTRATÉGIAS

O fenômeno da música, da memória coletiva, e aqueles associados aos ritos e doutrinas sagradas, podem se transformar em conceitos, ideias, sistemas de ideias, mas a experiência do canto, da recordação, do sentimento de nulidade que nos envolve como ouvintes completamente identificados ao narrador e a sua história – algumas vezes delicada, outras violenta, radical, avassaladora – ultrapassa os limites de nossos conceitos. Para tratar de temas tão intangíveis, profusos e, sobretudo imbricados, nutro-me do expediente fenomenológico e ensaístico, a despeito

de um delineamento antropológico convencional, fluindo pela narrativa oral indígena, para sublinhar da trama, o que esta deliberadamente suscita. No exemplo de abertura é o imponderável que nos capta, o temor, a ascese redentora e criativa do canto diante do vertiginoso da existência. Nesse fluir, uma estratégia marca o curso geral deste ensaio: refletir sobre a natureza universal, pluridimensional e fenomenológica do sagrado, com apoio da literatura geral dedicada ao tema, e à luz do dinamismo proporcionado pelos vários níveis de composição musical indígena. Dirijo-me ao contexto cultural do Nordeste, particularmente representado pela sociedade indígena Fulni-ô, no interior de Pernambuco, para dar relevo aos significados estéticos e simbólico-regenerativos ligados ao repertório musical que estrutura a experiência religiosa nessa sociedade. A música, das artes vivas na aldeia, é a linguagem que provavelmente mais se prolifera: presta-se a diferentes usos, em modalidades múltiplas; dentre essas sobressai-se o Toré (ou Tolé): “O Toré é o mastro da religião Fulniô”, expõe a professora Ivonilde ao pesquisador em Etnomusicologia Romério Nascimento, em 1998.

A dança, música, ou ainda, o ritual conhecido por Toré, comum a quase todas as sociedades indígenas do Nordeste brasileiro, abrange diversos níveis performativos. Assim, é comum falar-se no Toré político, entendido como estratégia étnica de reconhecimento oficial (ou de manutenção étnica da fronteira), sendo apresentado oficialmente, com buzo e maracá e em pares, para o público em geral; o Toré ludico, de brincadeira, que admite participação do público, e aquele mais propriamente religioso, o Toré sagrado, que inclui danças e cantos grupais, acompanhados, no caso Fulni-ô, de vocábulos secretos na língua indígena Yathê, e incorporação de entidades (encantados) via transe e êxtase. Este Toré sagrado Fulni-ô é, por sua vez, parte integrante de um ritual mais abrangente, sigiloso, chamado Ouricurí. É comum também a variante conhecida por “Toré de Roda de Côco”, de caráter reservado (porém não tão proibitivo quanto aos que tomam parte no Ouricurí Fulni-ô) que tem lugar nas festividades juninas. Neste último, em que me foi permitido participar, tratarei a frente.

Para resumir, nas múltiplas ambiências de instauração simétrica do sagrado e da música, realço o valor do Toré Fulni-ô (e suas variantes) nas condições em que este imerge na memória coletiva, no ritual, e nos canais contemporâneos de tecnologia musical, como compact disk-CD's, bandas étnicas eletrônicas, no mundo Fulni-ô, enfim.

3. MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS, MÚSICA, E SAGRADO: A REORDENAÇÃO DO MUNDO NA RELAÇÃO SOM, RUÍDO, E SACRIFÍCIO

As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior.

(José Miguel Wisnik)

O trecho de abertura deste ensaio é vertiginoso, traz a marca do imponderável e do nefasto. Faz de nós, leitores, meros expectadores sensíveis, mas exige do agredido duras respostas e, não raro, confere grandezas. O assalto tenebroso, imprevisível e nefasto é o oculto, o desconhecido extrínseco que ameaça a unidade constitutiva de um grupo. Medo, a dúvida frente a um mal externo não identificado, o espanto aterrorizador, enfim, são elementos presentes na formulação de Rudolfo Otto para o sagrado: um mistério tremendo e fascinante. Mas pode-se entrever outras dimensões no texto (na linha do que propõem Mircea Eliade, Peter Berger e outros), onde sagrado e religião, para além de simples interpelação irracional, agregam força coletiva e transcendência. No exemplo em questão, uma força que se impõe como catalisador num processo criativo de formulação prática e simbólica, na ordem da sobrevivência espiritual, física e emocional do grupo.

Violências externas são por vezes misto de terror, mistério e transcendência. Uma inexorável realidade se coloca aos agredidos: imersão compulsória no desconhecido. A uma súbita irrupção de energia coletiva, segue-se um movimento mais radical voltado aos poderes latentes do grupo no sentido de restabelecer a ordem. A música, o canto sagrado, como uma sinfonia de vozes, é recurso vigoroso nesse impulso do conjunto. José Miguel Wisnik, na instigante obra “O Som e o Sentido”, refere-se à violência externa para tratar da música grupal extática como estando investida de poder mágico-terapêutico: a “música vivida como uma experiência do sagrado justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído.” E detalha:

Um único som afinado, cantado em unísono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior. Assim a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada (Wisnik, 1989, p.30)

Dentre as analogias tecidas pelo autor entre fenômeno musical e organização humana, vale ressaltar as que unem música, violência, rito sacrificial e o sagrado:

Assim como o sacrifício de uma vítima (bode expiatório, que os gregos chamavam *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico. Assim como o *pharmakós* (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente do veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de “farmácia”, fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas) (Wisnik, 1989, p.31).

Som, música, e palavra, caminham lado a lado. Se a música é som criativo e harmônico, análoga é a composição das letras que a acompanha já que narrativa, rimas e versos dilatam a textura da percepção – é a voz humana reordenando o sentido da experiência vivida. Vozes e cantos coletivos agregam mais um elemento: a expressão ritual. O barulho, o evento catastrófico, ressoam níveis sagrados de transcendência grupal num choro-canto ritual.

Como exemplo peculiar dessa súbita força de transcendência coletiva que irrompe em momentos de crise, vale destacar as linhas finais da transcrição de abertura. Note-se uma justaposição de forças, a afinidade de propósito suscitada pela memória e pela música-ritual. Marilena narra sobre como os índios foram recrutados à força e como foi entoado o Toré sagrado, ao serem eles conduzidos à Guerra do Paraguai: “*Existe o fundo musical na história, a melodia que eles cantavam na hora da partida. Eles cantaram esse toré sagrado – o lamento das mulheres: “...o que foi que nós fizemos?” (...)* As velhas ficaram chorando nesse canto, sem saber aonde eles iam. O Pajé sabia que eles não iam voltar...”

É freqüente vozes femininas adquirirem formas rituais de lamento choroso. São inúmeros os exemplos fornecidos por Lawrence E. Sullivan em “Icanchu’s Drums” no contexto das sociedades tribais da América Latina: “O caráter limiar do choro das mulheres Tapirapé se origina dos sons dos pássaros após a destruição cósmica pelo fogo. As mulheres cantam lamentações e choram pelo morto ao por do sol” (Sullivan, 1998, p. 281, minha tradução). O autor menciona ainda formas de sons rituais festivos entre os Kaó, durante o nascer e por do sol; canções de lamento ritualizadas entre os Cuna e em rituais de passagem (nomação, iniciação) dos Xavante, Guayaki etc. Particularmente “efetivo nos principais ritos de passagem da pessoa”, diz Sullivan, o canto feminino “é um canto choroso como num luto. Um canto de mediação entre a vida e a morte, entre o céu e a terra” (idem, *ibidem*).

Dado o caráter secreto dos rituais sagrados Fulni-ô não podemos nos servir dos exemplos de Sullivan para comparação direta e cotejo da experiência Fulni-ô com ritos de passagem e canto feminino. Entretanto, é plausível supor que a participação feminina na dança/canto do Toré sagrado contemporâneo encerre um sentido de réquiem solene em solidariedade e reverência à dor dos antepassados – sentido esse transformado em instrumento da tradição, como veremos mais a frente. Januacele, uma mulher admiradora do Toré Fulni-ô, dá um depoimento que se acerca desse ponto de vista:

“o mais bonito no Tolé é porque ele não é uma dança alegre, é uma dança fúnebre, um ritual (...), alguma coisa de compenetração. Você vê aqueles tocadores de flauta (...) ficam lá de cabeça baixa o tempo todo e as mulheres (...) ficam só aguardando a hora de entrar na dança, mas sem alegria” (apud. Nascimento, 1998, p. 105)

4. SOM, VOZ, SILÊNCIO E XAMANISMO: O TORÉ SAGRADO COMO FACETAS MUSICAIS

Em Icanchu’s Drum, Sullivan fornece abrangente visão da música ritual indígena, com respeito ao âmbito mais geral de qualquer som dotado de significado:

Da mesma forma que qualquer consideração profunda de significado de uma imagem religiosa deve incluir uma avaliação do valor da imagem no sonho e no delírio, assim também a interpretação da música sagrada numa performance deve ser analisada dentro do contexto de interpretação de todo e qualquer som significativo: nome, discurso, grito, barulho, bem como os sons subliminares e os ruídos de fundo de uma sociedade (Sullivan, 1988, 288, minha tradução).

O autor demonstra uma visão aguda acerca da fenomenologia do sagrado destacando planos simétricos, porém distintos, aquele que concerne à imagem religiosa e o da música sagrada ritualizada. A travessia por esses planos revela-se enriquecedora. Na sua formação totêmica, mágico-religiosa ou xamânica, o som, o ruído, palavra e discurso, canto e música, em suma, toda sonoridade, como sua contraparte - o silêncio, o sigilo, o segredo - guardam níveis sutis na sua relação com o imaginário sagrado Fulni-ô. Aprofundemos cada um desses níveis, a começar pelo sagrado silencioso.

A “regra do silêncio” é um expediente místico remoto na história humana. No primeiro grau da Iniciação Pitagórica, chamada preparação, os noviços eram submetidos à regra do silêncio: meditação silenciosa e disciplinada por meio da contemplação da “Musa do Silêncio”, estátua de mulher envolta em amplo véu e com um dedo a lhe serrar os lábios (Schuré, s/d, p. 349). Semelhante dramatização da disciplina do silêncio é encontrada na ópera “A Flauta Mágica”, de Mozart, representando a prova final iniciática do Príncipe Tamino (Mackenzie, 1973, p. 19). O príncipe Gautama (Buda) teria jurado guardar inviolável segredo dos ensinamentos secretos que lhe comunicaram. Enfim, todos os iniciados nos “mistérios”, como Pitágoras, Buda, Jesus, Confúcio etc., recomendaram silêncio sobre determinados fatos religiosos.

Por motivos análogos, a “regra do silêncio” é atributo de pureza para o Fulni-ô, condição necessária para que a sabedoria divina “desça ao grupo”, e mantenha a ordem interna. É interessante notar que o sentimento de fidelidade ao grupo quanto ao sigilo, fomentado através de rígida recomendação, internalizado via dramatização ritual, ou ainda, por meio de um juramento formal ritualizado, acompanha a consagração do neófito em muitas sociedades secretas. Não sabemos se no caso Fulni-ô há juramento formal, mas que “... muitos morreram porque contaram...” Num sentido coletivo: “muitos povos que passaram o conhecimento se extinguiram!”, advertem os Fulni-ô. A prática de se “guardar silêncio” quanto ao conhecimento místico mais profundo (“nossa ciência”, dizem os Fulni-ô) faz parte do movimento mais geral de disciplina interna. Pude percebê-la ativa no comportamento geral do grupo (incluindo as crianças), no policiamento recíproco que é exercido nas conversas e trocas de advertências que, suponho, são estabelecidas em Yathê, sempre que há suspeita quanto ao caráter esotérico de um determinado assunto.

Noutro nível, semelhante senso operante de superação para lograr-se alcançar a sabedoria suprema dá-se a partir do próprio idioma dos Fulni-ô, uma vez que conhecimento supremo é também palavra revelada, quer dizer, o receber ou atrair um dom ou poder místico se faz mediante a palavra sagrada. O Yathê, e sua entonação almejada com requinte são, nesse sentido, canal de acesso ao sobrenatural, instrumento vivo da ciência do grupo, conforme se ouve: “tem palavras no nosso idioma que são revelações divinas”.

Existem palavras Fulni-ô que dizem respeito só ao indivíduo, outras evocam respeito e proteção no contexto de cada clã. A julgar pelos depoimentos, a palavra ritual é concreta e simbólica, revestindo-se de um poder vital em cada etapa dos cerimoniais. Em suma, a marca principal na evocação do Yathê é ritual; religião e idioma são, para os Fulni-ô, indissociáveis e interdependentes enquanto valores culturais. Como explica o cacique João Pontes: “[durante o Ouricurí] fala-se o tempo todo em Yathê, uma língua que vibra, reúne, inspira, que organiza”.

Há um panteão simbólico relacionado a cada clã, guardando um conhecimento que lhe é exclusivo e secreto. Assim, como cada Fulni-ô pertence a um determinado clã, associado a certos

nomes sagrados, ele devota respeito, submissão e adoração a estes nomes-significados que atribuem a si mesmos. Há um relato interessante, de que "... se por acaso dois índios estão brigando ou discutindo, basta que se pronuncie em voz alta (evocando) o nome sagrado relacionado a um deles para que parem de brigar". Um sentido místico atribuído a evocação de palavras sagradas, vale notar, dá-se no contexto de iniciação de Pitágoras. Dos magos persas teria este aprendido sobre o poder sugestivo, atrativo e criador do verbo humano:

"Empregavam na evocação dos espíritos formulários, graduados, pedidos de emprestado às mais velhas línguas da terra, e davam disso a si mesmos a seguinte razão: não devemos mudar os nomes bárbaros da evocação; pois que eles são os nomes panteísticos de Deus e, estando magnetizados pelas adorações das multidões, o seu poder é inefável" (Schuré, s/d, p. 318).

Entretanto, para um Fulni-ô, a função mais sagrada do idioma se manifesta enquanto elemento de comunicação xamânica ritual. Os relatos do Pajé indicam diversos graus de aperfeiçoamento/iniciação na língua, desde o Yathê aberto ao público em geral, passando por um nível intermediário de domínio interno generalizado e, finalmente, o Yathê mais secreto e antigo, falado apenas pelos mais velhos e incompreensível ao resto do grupo, o "clássico", para utilizar o termo usado pelo Pajé, de uso exclusivo ritual.

O Yathê clássico (ritual) adquire seu poder maior quando entoado na invocação de espíritos, durante a música/dança do Toré. Note-se que, nesse caso, a própria sonoridade da música constitui-se linguagem secreta, uma realidade à parte que se agrega ao idioma Yathê enquanto canal vibratório de acesso ao sobrenatural.

Segundo Romério Nascimento quando os Fulni-ô emitem "facetadas musicais" não necessariamente se agregam significados semânticos do Yathê. A melodia, que se forma via fonemas entoados de forma nasalizada, seriam verdadeiros símbolos sonoros, uma metalinguagem secreta, diríamos. Apoiado em depoimentos indígenas, este autor sustenta que a percepção que os Fulni-ô têm por "facetadas musicais" teria existido antes mesmo de sua origem, encontrando-se no espaço (Nascimento, 1998, p. 100).

Nesse sentido, o idioma entoado constitui recurso ampliado de sonoridade vocal de encontro à experiência metafísica. O "puxar" improvisado em Yathê da cantiga do Toré, prática extensiva entre os Fulni-ô, corresponde à mesma experiência universal de transe xamânico, descrita por Mircea Eliade em que se supõe que o Xamã "compreende a linguagem de toda a natureza" (Eliade, 1998, p.115). Eliade refere-se aos cânticos xamânicos como linguagem dos espíritos, podendo se apresentar como uma imitação das vozes dos animais, uma linguagem secreta e superior. Aprender a linguagem dos animais, diz ainda, "... equivale (...) em qualquer parte do mundo, a conhecer os segredos da natureza, e, portanto, ser capaz de profetizar (...) poder comunicar-se com o além e com os Céus". (Eliade, 1998, p.117-118)

Acrescente-se, com relação à música em rituais xamânicos (Sullivan, 1998; Taussig, 1993), a presença de percussão rítmica de tambores, mundo afora, acompanhada ou não, de cantos e danças, para efeito de transe, viagem extática e cura xamânica.

5. MÚSICA SAGRADA E TRADIÇÃO

Retomando o quadro das lembranças coletivas que abriram este ensaio, não requer muito entender que a música, num quadro de aflição e revolta, torna a dor suportável; expressa e delibera uma força coletiva de afeto e consolo solidário, um lamento coletivo que no caso Fulni-ô expande seu significado ao atingir a contemporaneidade. O Toré sagrado atual que alude a temas catastróficos ainda é lamento e catarse, mas a força da reminiscência embalada na letra musicada canaliza sentidos e desígnios de uma nova práxis. Dança e música do Toré vão constituir instâncias rememorativas ligadas a valores atuais que se deve preservar. Dramáticas lembranças tornam-se símbolos evocativos de elos grupais que se quer manter, de injustiças ainda por combater. Marielena reconhece o valor da reminiscência:

... eu transcrevi tudinho, tudo que eles me contavam, (...) a história era muito bem contada na comunidade e não era por um velho só. Um contava a história, outra velha contava e eles sabiam até o fundo musical do Toré, na despedida deles. Ainda hoje, num horário de dança, quando cantam essa música, caem lágrimas dos olhos dos índios. Essa história é uma história muito verdadeira.

A retomada no presente de imagens de pesadelo constitui força regenerativa que invoca a tradição através do duplo recurso que justapõe, em narrativa, música sagrada e memória coletiva. Vem a propósito registrar que a música, como linguagem de transferência da tradição, é o *leitmotif* da obra de Lilian Erlich (1975), dirigida às sociedades da África Ocidental. Desenvolvimentos atuais no campo da Etnomusicologia são igualmente relevantes no que diz respeito à relação da música do Toré com o sagrado e a tradição. A exemplo do que nos diz Bruno Nettl (1966, p.168, minha tradução), “na música, talvez mais do que em outros domínios da cultura, as pessoas desejam unir seu “presente” ao passado. Assim, existem mudanças totais na cultura musical que operam no sentido de manter alguns aspectos da tradição intactos - por exemplo, secularização de um repertório tribal sagrado...”

São inúmeros os recursos na cultura que unem presente e passado, mantendo determinadas lembranças vivas no grupo. Embora sejam raros os exemplos na aldeia de consciências individuais que se empenham em escrever a história de seu povo, tal predisposição encontra na música um recurso espontâneo, vibrante, vigoroso, sagrado por excelência. Outrora acionado no momento mesmo da tragédia, a música do Toré sagrado constitui, em sua atualidade, arsenal espontâneo de lembranças, reciclado a cada novo ritual.

Toadas e cânticos do Toré podem ser vistos como acervo sagrado do que importa reter e transmitir às gerações futuras. Nesse sentido são instância pedagógica em que gestos e ritmos extáticos, toadas, percussão, integram vigoroso recurso mnemônico de performance coletiva. Não posso me basear em fatos concretos sobre o Toré praticado durante o ritual do Ouricurí, uma vez que este acesso é negado. Julgo entretanto que relações e sentidos similares seguem por extensão da experiência de um evento em que participei como convidado, na véspera de São Pedro, em 28 de junho de 2001.

Estar na roda do “autêntico Toré de Roda de Coco” dentro da aldeia (em se comparando com outras performances aberta ao público, fora da aldeia) representou, diga-se de passagem, ocasião única em que pude participar de um ritual Fulni-ô. Ritual, vale dizer, no contexto estrito de

significação daquele evento, enquanto dança de roda sagrada, e canal de transmissão, retenção e construção da memória coletiva, por meio da música. Oportuno resumir o Toré de roda.

O ritmo é fornecido pelo “puxador” oficial, um ancião com admirável repertório de cantigas em português e yathê. As letras em português são escassas e têm conotação estritamente lúdica. Contrariamente, as cantigas sagradas em Yathê prevalecem mas não podem ser traduzidas aos estrangeiros. Breve e genérica alusão semântica me foi transmitido, mas suficiente para discernir as demandas em jogo: evocação do sagrado, propagação de uma reserva de memória, e uma premissa de conservá-la viva no grupo. As baladas falam da força de renovação do grupo em torno de uma causa incessante: a de manter-se em vigília, em estado de alerta para eventuais invasões indesejáveis no espaço do Ouricurí sagrado. Aludem igualmente a festas memoráveis, nostalgia e saudade, situações pitorescas e, sobretudo, aos tempos trágicos antigos, narrativas que passam a combinar elementos simbólicos, adquirindo atmosfera mítica (são os assim chamados mitos históricos).

Ao som do maracá e no centro da roda quem abre a cantoria é sempre o ancião. Os movimentos iniciam lentos, passadas e vozes em percussão embalam o movimento dos dançarinos num círculo em sentido anti-horário. A cadência avança gradativamente para eclodir, de súbito, num estrilo de vozes e passadas firmes no solo, como se um grande tambor ressoasse aquele estampido de pés sincronizados.

Participar da roda é como sair do tempo. Assim o foi para mim, em tudo que a memória inspira em pensamentos, recordações de livros e idéias sobre o assunto, em comunicação com a experiência de sentir e se emocionar com a realidade de nosso objeto, fundo em nós mesmos. Quando penso no possível efeito daquela experimentação sobre os amigos Fulni-ô, os elementos se ampliam. Tratam-se de sensibilidades afloradas pela música e imaginação mítica, percepções e reminiscências. O psicólogo James Hillman sustenta que a sensibilidade mítica é equivalente à matemática e à música, e que “para entender ou ser entendido pelo mito é necessário ter intuição”. A relevância de um mito, continua, “bate como uma revelação ou uma proposição auto-evidente, que não pode ser demonstrada pela lógica, nem induzida através de evidências factuais” (Hillman, 1997, p. 112).

Se Hillman compara a sensibilidade mítica à experiência musical, que dizer do efeito conjugado música/mito de que venho tratando, da música ritual sagrada cantada em versos míticos, matizando o vivido coletivo?

A experiência do Toré provê, nesse sentido, efeitos agregados na consciência, um mundo de estímulos e cognições de campos variados. É o imaginário mítico povoando versos que narram o passado, somado à influência sensorial da música em si. A música do Toré é melodia, ritmo e palavra: conteúdo concebido em caracteres claros e estímulo sensível envolto em mistério. Inspira e comove essa combinação de som e letra. Falta-nos recurso, contudo, para descrever o efeito na alma e sua influência criativa. Quem ouve o cântico é tomado por sensações indescritíveis, sabe apenas que as sente. É nessa relação complexa entre o empírico e o transcendente, o intelectual e o sensível, que os cânticos míticos se inserem no ritual e se afirmam como linguagem transcendente.

É instrutivo lembrar, no tocante ao poder da música em sociedades tribais, a lição de Lévis-Strauss: “ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical” (Lévis-Strauss, 1997,

p. 68). Se Lévis-Strauss referia-se a simetria entre a estrutura do mito e da música ocidental tonal, fica em aberto o exame mais minucioso da música que embala o Toré de roda de côco, basicamente, um ritmo modal, de formato cíclico, associado a cantigas de versos organizados em estrutura serial-tonal narrativa.

Na conjunção rito-mito-som-letra, pude colher pouco, digamos, da experiência do Toré de roda Fulni-ô, desde que as cantigas em Português tratam de temas e eventos, pesarosos e lúdicos, que não correspondem à experiência vivida deste autor. Mas imagine-se o efeito e a força que os Fulni-ô retiram da palavra musicada em Yathê, versando episódios de significados consagrados pelo grupo, de imagens intensas e dramáticas. Não convém trazer a experiência desse si-mesmo projetado ao outro, em generalizações, mas é instrutivo descrever aqueles momentos em que me vi parte de um carrossel humano movido a canto, dança e música: como um alargamento de sentidos se dá a cada volta, a sensação de aderir a um todo vibrante, solidário em espírito; a experiência de retirar uma força misteriosa daquele alarido de canto e dança rotativos, e presenciar o modo vigoroso das pessoas tomadas em júbilo extático, a evocar uma causa, uma história, um retorno.

Embora não possamos afirmá-lo categoricamente, é bastante provável que o tema da Guerra do Paraguai ocupe lugar de destaque dentre as lembranças evocadas via Toré, durante o ritual secreto do Ouricurí. A lembrança recorrente do episódio no quadro considerável de entrevistas que realizei com velhos da aldeia apóia tal suposição. Nessas ocasiões, o lamento, a tristeza e revolta são re-significados, em sentimentos positivos de honra, força e vitória. Afinal, a princesa Isabel os recompensou com terras, narra Sr. Amadeu: “A princesa Isabel disse assim: ‘Você querem o dinheiro ou a terra?’ E o índio: nós queremos a terra”.

As lembranças tratam de como os índios que retornaram da guerra receberam um tipo de certificado. O Sr. José Correa é contundente: “receberam o certificado na volta... em troca do sangue”. Marilena: “olhe, nossas terras, foi porque nós fomos à guerra do Paraguai..., foi ganho com o sangue”.

A altivez e dignidade espirituais dos que retornaram mesclam-se, nos depoimentos, com o espírito guerreiro Fulni-ô, fato que justificaria a longa viagem empreendida pelos oficiais, dos confins da campanha na fronteira do Paraguai, ao sertão nordestino, para recrutar os melhores combatentes. A imagem da reminiscência suscitada sugere uma re-edição de qualidades distintivas do “ser Fulni-ô” no mundo de hoje, espelho do brioso caráter dos antigos.

6. MÚSICA SAGRADA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NAS NOVAS GERAÇÕES

Uma reflexão mais ampla sobre aspectos da memória na relação com a música sagrada e a tradição Fulni-ô é ainda um campo bastante estimulante a ser explorado. Uma possível contribuição, que aqui apenas sinalizo alguns poucos exemplos, consiste na atenção dirigida às produções musicais das novas gerações na aldeia, que ampliam a experiência religiosa na exploração de modernas tecnologias musicais como os DVD's, CD's, formação de bandas étnicas etc. Trata-se de invitar a música num princípio de identidade que lança o sagrado em campo aberto para uma platéia mais larga. Considere-se um exemplo.

Ainda com relação à esfera das reminiscências dramáticas, contam os mais jovens: “eu ouvia os mais velhos dizer que o caboclo só vivia com a trouxa na cabeça, pelo mundo. (...) Eles tocavam fogo no Ouricuri. Santana, Poço, Bom Conselho, por esse mundo: caboclo era espalhado.” Casas de palha de Ouricuri queimadas e o desterro para territórios circunvizinhos são imagens recorrentes. No trecho da letra da música “Índio é Terra” (CD recente de grupo de jovens da “Banda Fulni-ô”), note-se a interessante combinação desses temas de injustiça, piedade e desabafo, com a história da conquista da América portuguesa, integrando a sagrada canção do degredo:

Tedoyadekasê (Sem dó):

Quando os brancos chegaram / No seio dessa terra / Não tiveram pena.

Apesar de nos ver como crianças / Nos enganaram... Como pode se dizer / Que a causa desse problema / Tenha sido por meu pensamento? / O meu sentido? / Como posso eu contar agora / Sobre nossas casas de palha / Que não existem mais...

Nos exemplos que seguem as formações musicais e o imaginário do sagrado sinalizam novos afrescos, para além dos moldes dualísticos usuais. Também aqui José M. Wisnik proporciona aberturas instigantes. Referindo-se a estrutura mítica da sonata, no recurso a experiência musical refletida em outras estruturas de sentido como a memória, o mito, a ideologia, ou a cultura, o autor destaca o esquema Hegeliano de objetivação sonora, onde a “subjetividade se reconhece e se supera” como uma “luta amorosa.” Segue os passos da dialética e sugere pensar tal luta, ou tal amor, como “processo interno ao espírito”, numa progressão advinda da tensão de temas, ora antagônicos, ora complementares (Wisnik, 1989, p.156).

Sou mais inclinado a pensar em termos de uma afinidade mais radical entre tais temas, que ultrapassam confinamentos dialéticos para afirmarem-se em simultaneidade dialógica. É oportuno ilustrar, com respeito ao mesmo pano-de-fundo etnográfico (das produções musicais das novas gerações Fulni-ô), desdobramentos criativos que operam num possível esquema dialógico, a saber, na concomitante pulsão do conhecer-se e reconhecer-se diferente, para melhor inscrever-se na semelhança do todo. Trata-se de anseios que afloram em diversos contextos da música, onde o orgulho de ser Fulni-ô se desvanece numa identidade incompleta, a reclamar legitimação num espaço de ontologia comum. Inúmeros exemplos da religiosidade Fulni-ô encontram paralelo nesse movimento geral de centrar-se em si e abrir-se à convivência para ampliar-se no todo. Diga-se de passagem em “História de Lince”, Lévi-Strauss já sugeria uma predisposição indígena de transcendência via abertura ao outro.

Dirija-se um olhar sensível aos temas de algumas das músicas que nomeiam *compact disks* (CD's) em produção (ou já lançados) por grupos de bandas étnicas emergentes, e veremos um microcosmo Fulni-ô querendo marcar presença no mundo. Chamam atenção os trechos cantarolados durante as missas celebradas na aldeia: “Maria é Yasaklanelhá, ser Igreja em unidade no novo milênio...”, “quando o padre visitou nossa aldeia, Jesus já estava lá...”; fragmentos que estão em via de inserção no mundo dos CD's. Além disso, na fileira dos já lançados: “Etnias aldear”, uma produção conjunta com outras etnias do país, “O Baile”, Matydy Ekytoá (caminho de todos), “Cantos Tradicionais dos índios Fulni-ô”, uma oficina-estúdio em Recife do grupo musical Fulni-ô: Saktêlhassato Yaathê (Yathê mais sagrado Fulni-ô). Enfim, os amigos Fulni-ô se mostram através da arte, gostam de compartilhar sua música sagrada para compreender-se, interrogar-se, melhor relacionar-se.

Há, de outro modo, semelhante propensão dialógica no enredo de uma das faixas de um CD recente. A música que dá título ao CD, “Índio é Terra”, do grupo “Banda Fulni-ô”, resume o sentido pragmático e existencial desse “ser em luta”, emblema vivo de uma luta pela terra geo-sócio-política e simbólica, que faz de uma causa coletiva sentimento de pertencimento, uma identidade na ação. Assim, “terra” é um signo preponderante na articulação e manutenção de uma identidade, espaço do viver indígena no universo da singularidade. Mas há outra estrofe em “Índio é Terra” onde também se ouve, em refrão: “Irmão, que foi que eu fiz pra você, não sou diferente, são seus olhos que não querem ver” .

Índio é “terra” porque é preciso um ventre, um centro, alimento, raízes. A luta pela terra-raiz verte para a condição e o direito à alteridade, desde que deite raízes no mundo, elos de ligação a outrem. “Quando chegou em nossa aldeia, Jesus já estava lá”, diz a canção. A luta Fulni-ô contemporânea é também aquela por ser o mesmo que o “outro”, alter ego na sociedade maior, pessoa simplesmente, igual, idem no mundo. A sua música sagrada é manifesto e convite. Em meio eletrônico-profissional é agora arte ilimitada e incessante, não atada exclusivamente à cor, ideologia ou nome étnico: arte universal e imortal, como o sagrado.

NOTAS

O trecho referente à cantiga de Toré “Lamento das Mulheres” foi traduzido espontaneamente, como esclarece Marilena, do Yathê (idioma indígena) para o Português, no momento mesmo da conversa – disso resulta inegável prejuízo quanto a sonoridade e rima. Com relação à escritura final desta e demais narrativas indígenas aqui transcritas, procurei imprimir bom estilo à escrita, o que evidentemente foge ao modo como as falas foram emitidas originalmente, sejam aquelas registradas em gravador ou as anotadas num momento seguinte. Tive, no entanto, o cuidado de ser fiel ao pensamento de meus interlocutores.

Um breve relato da participação forçada dos Fulni-ô (conhecidos por Carnijós à época) na Guerra do Paraguai é oferecido no estudo histórico de Sanelva de Vasconcelos, “Os Cardosos de Águas Belas” (1962: 126) Consta que setenta e dois índios foram presos e conduzidos para o campo de batalha, por Apolinário Maranhão, em 22 de junho de 1865. Vale mencionar que este estudo registra, sem fornecer detalhes: a dança do Toré no momento da captura; que os índios foram advertidos de que “se fossem recebidos pelo Imperador, não dissessem que iam obrigados, sob pena de serem mortos. (...) Terminada a guerra, (...) Lina Ribeiro Onça – caboclo chefe – foi condecorado pela sua coragem e bravura demonstrada na campanha. Não mereceu melhor prêmio porque não sabia ler nem escrever”. E finalmente, que poucos retornaram, pois a maioria morreu de febre, no campo da luta.

Os dados aqui apresentados são justaposição de depoimentos cotidianos, alguma documentação histórica, e memórias e narrativas míticas obtidas durante os quase quatro anos (1998 – 2002) vividos em Recife e Águas Belas (aldeia Fulni-ô, Brasil), em períodos alternados entre um local e outro, variando de um mês a um ano. Grande parte do material está registrado em áudio. Esses conteúdos compõem o diário de campo, anotados em momentos subsequentes aos encon-

tros e conversas, integrando-se a uma massa de outras informações: gravuras indígenas, convites de festas, panfletos sobre eventos na aldeia, e sobretudo, capas e informações sobre Compact Disks (CD's) de grupos musicais formados nos quadros da aldeia.

Extensiva exploração da relação entre rito sacrificial, violência e o sagrado, constitui o *leitmotiv* da obra de Girard em “A Violência e o Sagrado”, ou seja, uma assimilação mimética da violência em torno de uma vítima expiatória, o que corresponde a uma ritualização sagrada da violência para reordenamento das comunidades humanas.

É interessante observar, tendo em conta estes dados e a linguagem secreta dos animais, que há um panteão simbólico associado a cada clã, representado na figura de um animal

Escrita originalmente no idioma Yathê, por Mimo Fulni-ô. A tradução foi realizada pela professora indígena Ivanilde Lucio Lima (Vanide) sem qualquer preocupação quanto a transferência e equivalência de elementos de sonoridade, rima e ritmo da fonte original.

Compact Disks (CD's) de grupos musicais Fulni-ô, formados nos quadros da aldeia:

CD – Índio é Terra, Grupo Musical Fulni-ô: Banda Fulni-ô, direção geral: Aguinaldo Fulni-ô, Rildo Fernando, 2001; CD – O Baile, Grupo Musical Fulni-ô: Banda Tribu's, direção geral Marco fulni-ô, 1998; CD – Matydy Ekytoá (Caminho de Todos), Grupo Musical Fulni-ô: Wakay, direção geral: Luciano Bahia, Ney Modesto e Mauro Peltier, 2000; CD – Etnias, ALDEAR – Assessoria, Planejamento e Projetos, Brasília, DF, Brasil, Direção geral: Jairo Mozart (Potiguara), 2001; CD – Cantos Tradicionais dos índios Fulni-ô, Grupo Musical Fulni-ô: Saktêlhassato Yaathê, gravação: Oficina Studio, Recife-PE, Produção: Sonopress-Rimo da Amazônia, Indústria e Comércio Fonográfica Ltda, 2001; CD – Cantando com o Sol, Grupo Musical Fulni-ô: Fethxa, gravação: Studio Auto Tech, João Pessoa, PB, Produção: Ciranda Produções e Boro (Boro, Matinho e Virginia Airola), 2001

Refrão da música: “500 Anos de Resistência”, por Mimo Fulni-ô, CD: Índio é Terra, Banda Fulni-ô, direção geral: Aguinaldo Fulni-ô, Rildo Fernando, 2001

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1985). *Magia e Técnica, arte e política*. Obras escolhidas, Volume 1. São Paulo, Editora Brasiliense.

DANTAS, Sérgio Neves. (2002), *Sou Fulni-ô, meu Branco*. São Paulo Tese de Doutorado em Ciências Sociais/Antropologia, Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP.

ERLICH, Lílian (1975). *Jazz: das raízes ao rock*, São Paulo, Cultrix

GIRARD, René (1990). *A Violência e o Sagrado*, São Paulo, UNESP – Paz e Terra;

HILLMAN, James. (1997) *O Código do Ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal*. Rio de Janeiro, Objetiva.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1983). *História de Lince*, São Paulo, Companhia das Letras

MACKENZIE, Norman. (1973). *Sociedades Secretas*, Madrid, Alianza Editorial

MELO, Mario (1930). Os Carnijós de Águas Belas, *In Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Vol XXIX (1928-1929 – números 135 a 142), Recife, 1930.

MORIN, Edgar (1996). A Noção de Sujeito *In* Schitman, Dora, (org.), Vários Autores - Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade, Porto Alegre, Artes Médicas

NASCIMENTO, Romério H. Zeferino (1998). *Aspectos Musicais no Tolê Fulni-ô*: Evidenciando a Identidade Étnica, Salvador, (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música) Bahia.

NETTL, Bruno. Relating the Present to the Past: Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology, *In* Ethnomusicology, Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean, number1. Disponível em <http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>, [consultado 10/03/2007].

SCHURÉ, Édouard (sem data) *Os Grandes Iniciados* (Esboço da História Secreta das Religiões), tradução de Domingos Guimarães, 2º Tomo, Elos, 2ª edição

SULLIVAN, L. (1988) *Icanchu´s Drums: an orientation to meaning in South American Religions*, New York, Macmillan

VASCONCELOS, Sanelva de. (1962) *Os Cardosos de Águas Belas*, Arquivo Público Estadual, Recife.

WISNIK, José Miguel (1989) *O Som e o Sentido*, São Paulo, Companhia das Letras.