

“Unakesa”: uma expressão musical Fulni-ô (uma revisão) ¹

Miguel Colaço Bittencourt (PPGA-UFPE, Brasil)²

Resumo: A prática musical indígena do toré foi um forte demarcador genérico de indianidade nos processos de reconhecimento da identidade étnica, desenvolvidos pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), a partir dos anos de 1920. Hoje, já podemos descrever que existem diferentes expressões artísticas e religiosas indígenas revestidas de sentidos e marcos históricos que atuam como elemento diacrítico num sistema de relações étnicas. Diante dos estudos da performance e da patrimonialização, torna-se necessário destacar as particularidades e generalizações, em torno das expressões musicais e das identificações étnicas. Atualmente, a música indígena continua por acionar políticas da alteridade e de autenticidade nas atividades de mobilização étnica, sendo compartilhada nos espaços escolares, nas visualidades intercultural, no etnoturismo, atividades religiosas e artístico culturais. Este manuscrito propõe apresentar a particularidade da *unakesa* Fulni-ô - reconhecida genericamente como *cafurna* - em conjunto com as memórias, histórias cantadas e políticas da tradição. Em síntese, concluo que cantar é um impulso para buscar direitos. **Palavras-chave:** etnografia sonora; etnomusicologia; etnicidade.

Abstract: The toré indigenous musical practice was a strong generic demarcator of indianity in the processes of recognition of ethnic identity, developed by the Serviço de Proteção ao Índio (SPI), from the 1920's. Today, we can already describe that there are different artistic expressions and indigenous religious women with meanings and historical landmarks that act as a diacritical element in a system of ethnic relations. Given the studies of performance and patrimonialization, it is necessary to highlight the particularities and generalizations around musical expressions and ethnic identifications. Currently, indigenous music continues to trigger policies of otherness and authenticity in ethnic mobilization activities, being shared in school spaces, intercultural visualities, ethnotourism, religious and artistic cultural activities. This manuscript proposes to present the particularity of the *unakesa* Fulni-ô - generally recognized as 'cafurna' - together with the memories, sung stories and politics of the tradition. In short, I conclude that singing is an impulse to seek rights. **Key words:** sound ethnography, ethnomusicology, ethnicity.

Introdução

A etnia Fulni-ô está situada no Vale do Rio Ipanema, no município de Águas Belas, no sertão e agreste pernambucano, e corresponde a uma população de 4.689 pessoas (Sesai/ Sisai, 2014), que resguarda em sua memória um longo histórico de contato cultural, regime assimétrico (AZEVEDO, 1959) e pressão econômica. O território indígena abrange cerca de 11.506 hectares

1 Este manuscrito é uma revisão e reelaboração do trabalho publicado nos anais da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF. Tenho como intuito apresentar a mesma base textual, porém, com pequenos aprimoramentos nas relações de parentesco e nas datas dos eventos etnografados, visto que o texto publicado nos anais teve um erro em sua anexação. Por isso, a partir dos dados de campo que foram revisados, busca-se esclarecer determinadas informações.

2 Doutorando em antropologia (PPGA-UFPE), mestre em antropologia (PPGA-UFPE), graduado em comunicação social (FMN). Atualmente, integra o Núcleo de Pesquisas sobre Etnicidade e o Laboratório de Antropologia Visual.

demarcado, o qual contém em sua dimensão três centros populacionais: a aldeia Sede, a Xixia-khlá e a Ouricuri. No entanto, apesar da demarcação a situação oficial da T.I não está formalizada, enfrentando um difícil trabalho de revisão e reelaboração das suas dimensões. Inclusive, já foi comprovado por relatórios técnicos realizados por antropólogos que o território Fulni-ô é maior do que está demarcado. Essa problemática envolve um longo processo histórico-cultural de conflitos sociais na formação da aldeia Fulni-ô com o município que lhe envolve, Águas Belas, visto que o caso Fulni-ô foi emblemático e serviu de parâmetros para as regularizações indígenas no Nordeste brasileiro. Por isso, as memórias em torno dos territórios indígenas são orientadoras e despertam uma relação de comum-pertencimento com práticas ritualísticas e sagradas as quais rememoram os percursos dos antepassados e do grupo coletivo, servindo de orientação e formação de sentido na atualidade a partir de uma causa comum e semelhante (PINTO, 1956; DÍAZ, 1992; QUIRINO, 2007; SCHRÖDER, 2011, DANTAS, 2002a).

Alguns pesquisadores já elaboraram hipóteses acerca do grupo. Inicialmente, Mário Melo (1929) e Pinto (1935) apontaram tais índios como remanescentes dos Cariris/ Kariris. No entanto, Pompeu Sobrinho (1934, 1935) a partir de um estudo comparativo aponta para uma diferenciação linguística entre os “Karnijós” e a família “Kariri”, apresentando a possibilidade da língua dos “Karnijós” assumir uma autonomia linguística, ou, relação com outros representantes. Boudin (1949) também escreveu tal diferenciação linguística entre os grupos e ressaltou que estes indígenas foram confundidos com os Cariris, devido a comum habitação nas regiões do alto e baixo São Francisco. Posteriormente, ainda com o debate em curso, a partir de novas visões, Pinto (1956) classifica os Fulni-ô como pertencentes ao tronco Jê. Já o linguista Mattoso Câmara (1965) pende para a negação do “iá-tê” com os troncos linguísticos identificados no Brasil, enquanto, Rodrigues (2002) classifica a língua indígena como pertencente ao tronco Macro-Jê, porém deslocada das demais famílias linguísticas. Outros pesquisadores contestam estas informações, apresentando um ceticismo em relação a estas classificações (CUNHA, D’ANGELIS, RODRIGUES, 2002; SILVA, 2011). Estas questões envolvem a difícil tarefa de visibilizar a historicidade indígenas com poucos registros e dados de pesquisa.

Todavia, tais indígenas assumiram enquanto consenso o pertencimento ao tronco linguístico Macro-Jê e se auto valorizam, no Nordeste, por serem os únicos que mantiveram vivo o seu idioma materno, o yáthê, que assume a tradução de “nossa língua, nossa boca, nossa fala” (SILVA, 2011). Hoje, é possível destacar uma complexa relação sociocultural e ambiental nas músicas cantadas em yáthê, as quais assumem um projeto de indigenização (à la M. Sahlins

1968), através da reversão de lógicas, preservação e valorização da língua materna, que resguarda um saber, ao mesmo tempo em que adquire um caráter de ferramenta pedagógica e socialidade do idioma no grupo social. Nota-se que o projeto de preservação da língua abrange todo o grupo étnico e marca uma forte peculiaridade na educação escolar indígena, pois o idioma se torna um dos aspectos centrais de pertencimento (DANTAS, 2011a) e de habilidade do ser Fulni-ô. De modo geral, o interesse em ser um ‘falante nato’ é visto na comunidade como uma motivação pessoal. Como destaca Díaz (1992, 2013, 2014, 2015) e Torres de Melo (2011, 2013) a constituição do índio Fulni-ô abrange três eixos fundamentais: a terra, o idioma (yáthê) e a participação no ritual Ouricuri. Consequentemente, a língua nativa assume uma sacralidade e códigos secretos, uma vez que está intimamente conectada ao ritual do Ouricuri, o segredo e a formação do ser indígena Fulni-ô. Concomitantemente, o yáthê apresenta e resguarda a particularidade sagrada da completude e do segredo Fulni-ô (REESINK, 2000).

Neste sentido, a expressão musical das cafurnas indígenas cantadas em yáthê tem uma relação de prestígio e de auto-afirmação no cenário de mobilização étnica, havendo até mesmo entre os Fulni-ô uma visão de hierarquização frente aos outros indígenas no Nordeste, que não conseguiram manter o seu idioma. Pois, no regime de alteridade a língua representa um alto grau de distintividade entre os grupos sociais.

Redes musicais e comunicações indígenas da cafurna no Nordeste

A partir do desenvolvimento tecnológico e acesso facilitado às redes sociais da internet, tais indígenas tem diversas músicas em plataformas digitais que impulsionam a inter-visualidade e a percepção de uma gama de estilos musicais presentes nos territórios indígenas. O tolê, o xaxado de feijão e a cafurna estão associados às relações socioculturais sincrônicas e internas da aldeia, outras como o sertanejo, o forró estilizado e as ‘músicas do mundo’ do campo da Nova Era, demonstram no contexto de interculturalidade atual os hibridismos musicais no cenário étnico nordestino. Ademais, hoje, existe na etnia grupos musicais que se inserem no mercado fonográfico, audiovisual e artístico através da produção de CD’s, DVD’s, clipes, documentários e demais apresentações.

Aqui, nos focaremos na *unakesa*, estilo musical com característica de histórias cantadas que dissemina informações e conselhos, também, expressam a sacralidade da língua e proteção da identidade étnica frente às pressões da globalização e do infortuno (perda identitária). Conforme observado por Grunewald (2005) e Pereira (2011), no Nordeste, a musicalidade indígena é um

campo performático multi semântico com significados de carga histórica, social, regional, local, afetiva e cognitiva.

Segundo Dantas (2004, 2011a, 2011b) cantar é rememorar as histórias vivenciadas pela comunidade, neste caso, os Fulni-ô demarcam fronteiras e expressam a afirmação étnica através dos cânticos, enviando mensagens que comunicam seus mitos, suas histórias, acontecimentos e modos de ser. Durante a etnografia do antropólogo Sérgio Dantas (2004, 2011), Marilena A. de Sá, professora da escola bilíngue e responsável pela ampliação das escolas e formação indígena no Nordeste, disse: “[...] *existe o fundo musical na história [...]*”. Tal trecho emblemático remete à memória da Guerra do Paraguai que evidencia a relação entre etnicidade, música e história. Ainda hoje, o toré ou tolê (nos termos Fulni-ô) é apresentado na aldeia durante os acontecimentos internos, exibindo como uma de suas ‘facetas’ uma expressão densa e séria, que rememora a convocação forçada de setenta e dois índios antepassados à Guerra do Paraguaia, em 22 de Junho de 1865 (SCHRODER, 2011; QUIRINO, 2006).

Neste sentido, as performances perpassam gerações e produzem sentidos ao relembrares tais acontecimentos, acionando contrastes e alteridades nas relações de inter-subjetividades, também, ordenam acontecimentos coletivos, sentimentos de pertença étnica e coesão social. Por isso, a execução da performance apresenta tonalidades variantes de acordo com as lógicas internas e externas intrínsecas ao seu ato. Embora o toré de búzio não seja cantado em yáthe, ele é lembrado como sendo do tempo dos antigos, na sua realização se rememora uma imagem do aspecto totalizante da tradição indígena, por isso, é visto como uma das magnitudes da tradição Fulni-ô.

Arruti (2004), ao pesquisar a rede de comunicação Pankararu, no Nordeste, evoca a metáfora do *enxame de abelhas* e *criação de sementes* para ilustrar a disseminação de informação dos indígenas Pankararu, Fulni-ô e Tuxá, no processo de etnogênese, emergência étnica e territorialização. Tais metáforas abordadas no cenário de mobilização visibiliza as complexas trocas, expressões do toré indígena e criação de particularidades. Apesar da ausência de maiores dados entre os Fulni-ô, cujos foram importantes difusores neste movimento, é possível destacar a continuidade da presença nas redes de comunicação entre os indígenas, no Nordeste, as quais repercutem em lutas territoriais, busca por direitos e criatividades estéticas. Neste aspecto, Zeferino Nascimento aponta na historicidade da musicalidade Fulni-ô:

“o coco de roda é uma herança do contato dos Fulni-ô com o povo negro, enquanto, a cafurna é uma herança dos povos indígenas Kariri-xokó e Xucuru. A cafurna, por sua vez, funciona como um mecanismo de conscientização do grupo acerca de sua cultura, é também um modo que os Fulni-ô encontraram para apresentarem

uma cultura musical indígena para os não índios. Tem diversas coreografias de dança e, como o coco, possui um ou vários solistas com acompanhamentos de um coro. O instrumento musical é o Maracá que normalmente está na mão do solista (NASCIMENTO, 1993:5).

Como bem esclarece Nascimento, a cafurna é um instrumento de conscientização dos dilemas e dramas vivenciados pela comunidade étnica, sendo um modo de disseminar informações através da comunicação oral. Os temas cantados abrangem a manutenção do idioma, a preservação das serras, reverência aos animais da região, identidade indígena contemporânea, modos de integração do grupos e os demais sentidos identitários. Hoje, existem diversos indígenas e grupos musicais criadores de cafurnas, cujos assumem uma relação de prestígio pelo dom, criatividade e domínio da pedagogia musical. Ademais, segundo o relato abaixo de Leonardo Cunha (2008), outros percursos e redes são mencionados nas combinatórias culturais.

Embora não seja objeto central desta pesquisa, este tipo de Toré tem sido apresentado amplamente pelo grupo da Thá-Fene, o qual atribui sua origem ao povo Fulni-ô. Na cultura Fulni-ô, o próprio nome Toré ou Tolê (em yathê) designa o ritual sagrado onde o par de Búzios é tocado por dois homens, que dançam ao lado de duas mulheres que seguram nos seus braços. Segundo alguns informantes, no contato com a cultura kariri-xocó, os Fulni-ô assimilaram o Toré destes últimos, começaram a traduzir as letras para o Yathê e designaram esta forma como cafurna, diferenciando do seu Toré (Búzios). De maneira oposta, os Kariri-Xocó assimilaram o Toré Fulni-ô, que passaram a designar como Toré de Búzios (referencia ao instrumento), mas fazem questão de frisar que a maneira de dançar e praticar esse Toré segue a “forma kariri”. Aqui designado Toré de Búzios Kariri-Xocó, pode-se levantar algumas hipóteses relacionadas a sua relativa frequência nas apresentações do grupo da reserva Thá-Fene e outros grupos Kariri-Xocó que vêm a Salvador, posto que os Fulni-ô que aqui estiveram não mostraram este Toré. (CUNHA, 2008, p. 149).

Na minha leitura, devido a ausência de registros e mais informações, ainda não é possível ter certeza da completude dos caminhos da cafurna Fulni-ô. Alguns anciãos me afirmaram que: *“veio de fora, dos Kariri e da mata da cafurna”*, fazendo referência aos Kariri-Xocó e aos Xucuru-Kariri da Mata da Cafurna, em Palmeiras dos Índios/ AL. Em entrevistas pessoais, a professora Marilena A. de Sá também confirmou a possibilidade de uma rede de comunicação, com consequências nas expressões musicais. Por outro lado, alguns jovens Fulni-ô engajados no universo musical ressaltaram que a comunicação intra-étnica ocorre com os Kariri-Xocó, cujos tem costumes parecidos e a prática do Ouricuri. No entanto, ao meu ver, tais relatos e escritos carecem de maiores detalhes, sendo apenas possível indicar e supor redes de comunicação entre determinados indígenas, no Nordeste brasileiro, as quais giram em torno de um índio genérico e na criação de um particular. Neste sentido, é possível supor que tais redes impulsionaram

aprendizados comuns e criações de sementes nas etnias, que desenvolveram e aprimoraram um particular musical.

Breve suporte teórico-metodológico

Como destacam os pesquisadores (DÍAZ, 2015; DANTAS, 2002b; FOTI, 2011) abordar os trajetos de pesquisa com os Fulni-ô é destacar a crise de representação (CLIFFORD, 2014) e compreender os limites epistemológicos da pesquisa, acionados pelos indígenas através dos segredos do sagrado e das impossibilidades de saber do não índio.

Uma análise heurística pautada pela dialética wagneriana (2015) e pelas teorias da performance turneriana (1986, 1987, 2015), através das expressões musicais revela uma gama de sentidos, histórias, contatos, comunicações e redes que acionam coesão e solidariedade do grupo, pautados por uma estruturação dos acontecimentos coletivos e sentimentos de pertença (HOBSBAWM, 1996; BARTH, 2000). Neste direcionamento, busca-se através da memória e performances indígenas com sentidos musicados, a compreensão das estéticas indígenas e seus sentidos imanentes. A questão norteadora é: qual a relação entre música e memória entre os Fulni-ô? O objetivo principal é compreender as políticas da tradição através da *unakesa*, criada³ pelo índio Sr. Abdon dos Santos, mestre e compositor de cafurnas no yáthê.

Tal proposta é decorrente da pesquisa de doutoramento em curso, a qual utiliza o método praxeológico de observação participante e do trabalho colaborativo com os sujeitos da pesquisa. Para tal, com a intenção de compreender a relação entre música:memória:sentido é realizado um estudo de escrita e tradução com os especialistas da tradição (HOBSBAWM, 1996), sendo estes anciões, anciães, professores, musicistas e artistas. Aqui, tradição se refere ao fluxo e processo, passível de mudança e permanência, onde os acionamentos das suas ocorrências evidenciam os contextos, jogos de negociações e sinais de indianidade presentes nos mecanismos e no regime de alteridade (HELEMAY, 2008; GRUNEWALD, 2005).

Neste manuscrito foram selecionadas duas cafurnas que são de conhecimento coletivo na comunidade, as quais representam e transmitem relações com ambiente, a memória, o idioma e as políticas identitárias. A primeira foi trabalhada em conjunto no campo de pesquisa com os professores indígenas: Abdon, Telson e Ediraldo, em Agosto de 2018. Enquanto, a segunda foi extraída do audiovisual Histórias Cantadas (2014), produzido no Museu do Rio de Janeiro, na

³Aqui, utilizo o termo criação com a finalidade de exprimir a criatividade individual do indígena, uma vez que, de fato, são muitos cânticos compartilhados na aldeia feitos e aprimorados pelo mesmo. Ou seja, há uma abordagem de escala nas criatividades musicais que intenciona compreender a dimensão processual nas trocas de informação e valorizar a ação de indivíduos indígenas para compor uma etno história.

oficina de edição em *Final Cut*. Com o intuito de não cometer equívocos no idioma yáthê, foi preferível destacar apenas o português na segunda cafurna.

Por conseguinte, busca-se refletir as facetas musicais e os campos semânticos da performance Fulni-ô pelos sentidos êmicos e relacioná-los as formas de visibilidade dos dilemas enfrentados em uma comunidade étnica. Deste modo, a oralidade musical assume mensagens proféticas, memórias, condutas e políticas identitárias que ao serem acionadas, compartilhadas, lembradas e cantadas transmitem uma série de buscas por transformações e estratégias de adaptação.

Como destaca Turner (1986, 1987) a performance é um campo semântico de comunicação e realização, a qual se conceitua como uma ação em curso numa compreensão de movimento e interação. Logo, como pontua Seeger (2015), a partir da visão proto-estética e da relação entre música:sociedade, a performance se torna um elemento ativo de criatividade e produção sociocultural.

Unakesa: vamos procurar nossos direitos

Ao acompanhar os Fulni-ô em suas atividades inter-escolares, artísticas, religiosas e de turismo para os não índios, tendo como eixo principal a beberagem de Jurema, fiquei impressionado e entusiasmado com as dimensões da cafurna indígena. Tal expressão musical surge tanto nas lógicas internas quanto nas externas à aldeia. No caso das atividades interculturais com tonalidade *religiosa* ou de *brincadeira*, muitos participantes não Fulni-ô ficavam comovidos ao ouvirem as cafurnas, pois se diziam sensibilizados por uma certa força que a música continha. Embora, não sabiam exatamente o que a canção expressava pela ausência de conhecimento no idioma e historicidade Fulni-ô⁴. Neste cenário, permeia a ideia entre indígenas e não-indígenas de que existem poderes intrínsecos e originários nos idiomas nativos, sendo dotados de uma eficácia na comunicação religiosa e espiritual. Consequentemente, dentro do cenário religioso inter-cultural as músicas são bem vistas por segmentos da sociedade, logo, revelam dispositivos de alteridade que resguardam nas suas performances histórias vividas e modos de relacionamento. Este elemento de afetação se apresentou significativo na pesquisa, uma vez que a experiência estava pautada pelo dispositivo musical, sob o viés teórico-metodológico do paradigma da corporalidade.

⁴Ressalto que se formou no mundo globalizado da educação brasileira uma peculiaridade, as escolas de ensino fundamental nas grandes cidades têm por obrigação ensinar idiomas estrangeiros como o inglês, espanhol ou francês, no entanto, os idiomas indígenas são excluídos das pautas escolares, deixando-nos um verdadeiro vazio. Deste modo, há um desconhecimento frente às realidade indígenas e as questões sociolinguísticas.

Ao adentrar na aldeia Fulni-ô com essa curiosidade, alguns indígenas me apresentaram ao sr. Abdon, cujo ocupa uma posição de destaque na comunidade, pois a sua família tem uma centralidade nas posições de autoridade e nos acontecimentos internos da aldeia. O seu recente falecido irmão, João de Pontes⁵, era o antigo cacique Fulni-ô e atualmente o filho de sua esposa Dona Thereza, Djik, ocupa a posição do cacicado⁶. Durante a minha estadia, Sr. Abdon estava responsável por guardar os búzios das apresentações dos torés e cantar em importantes acontecimentos. Ademais, é conhecido por ser o mestre dos mestres da cafurna Fulni-ô, tendo um alto repertório musical e prestígio na comunidade.

Nas palavras do sr. Abdon a música indígena era vista unicamente como o toré, que não tinha letra, era cantada apenas em “hea, heea”, após ver a necessidade dos mais jovens aprenderem a língua, Sr. Abdon cria um grupo musical chamado Unakesa, tendo em seu repertório cafurnas autorais que retratavam a realidade e o contexto indígena Fulni-ô. É importante destacar que o termo em yáthê, *unakesa*, segundo Sr. Abdon dos Santos, também, refere-se a cafurna, sendo uma junção de elementos e modos de operação musical. Através das nossas conversas compreendi que a *unakesa* adquire sentido múltiplo, pois se refere a dança, música, modos de cantar, técnicas, grupo musical, profecia, estilo, tradição e estética.

É importante destacar que diversos indivíduos se sentem envolvidos com a socialidade musical na aldeia e participam ativamente deste movimento criativo. Obtive outros relatos de que professores colaboradores, padres, amigos e demais índios também participaram do processo de criação deste estilo musical e influenciaram no surgimento deste estilo, não sendo uma criação de apenas um homem. Portanto, aqui, é possível afirmar que a cafurna Fulni-ô assume uma complexa criatividade sociocultural através de combinatórias culturais, as quais através das performances produzem e dinamizam processos sociais.

Também, como destaca Nascimento (1993) o estilo foi disseminado como uma forma de inovar nas atividades artísticas e culturais. Pois, diferente das modalidades musicais secretas, a cafurna assume a abertura e o potencial de estabelecer relações e alianças com sujeitos não Fulni-ô. Logo, a música enquanto ferramenta pedagógica é uma forma de resgatar e impulsionar a fala nativa na comunidade, assim como estabelecer alianças culturais. Hoje, tais músicas são

⁵O cacique faleceu em 18/08/2018, em decorrências de problemas de saúde. O antigo cacique finalizou sua vida com mais 90 anos de idade. Partiu, deixando saudades e lágrimas na aldeia. O seu velório foi realizado no dia 19/08/2018 com um cortejo, a realização de um toré e muitas lembranças positivas.

⁶Hoje, já não é mais segredo que desde o falecimento do antigo cacique, João de Pontes, os Fulni-ô passam por uma divisão e separação política interna, devido a algumas reivindicações de cargos, como o cacicado e o pajé. No entanto, não traremos mais detalhes deste assunto, que, certamente, será citado em futuras teses de doutorado de antropologia.

ensinadas nas escolas da aldeia e fazem parte do repertório musical Fulni-ô, sendo compartilhadas por indígenas de diferentes gerações.

Por outro viés, a tradicional *unakesa* que se refere ao estilo da cafurna é uma chamada para uma procura cantada, que utiliza da estrutura organológica do maracá (*tsaka*) como fonte sonora e rítmica. Na organização musical há um ou mais puxadores e o coro que responde em canto uníssono. Como o repertório musical na comunidade é extenso, são utilizadas diversas técnicas de canto e dança nas cafurnas. *Alto, meio, baixo* e *muriçoca* são categorias e técnicas compartilhadas que expressam a pedagogia musical indígena e a colocação da voz na posição dos intervalos, agudos e graves (ARRUDA, 2017).

O termo em yáthê *unakesa* assume a tradução de: “onde está? Vamos procurar nossos direitos” (Abdon dos Santos, etnografia 08/2018), sendo histórias contadas na história, as quais através do saber narrativo despertam eticamente uma busca aos direitos indígenas e a noção transpessoal coletiva de tempo/ espaço. Deste modo, as estéticas indígenas estão acompanhadas por moralidades e expressam significados compartilhados em torno da comunidade Fulni-ô. O som quando organizado expressa sentido, distancia-se dos ruídos e compõe orientações, condutas e modos de ser. Para demonstração, segue abaixo duas cafurnas que representam dilemas e preocupações na etnia Fulni-ô.

Cafurna nº 1

Owe unakesa	Eu sou aquele que procura
Unay nosesé	Por onde ele foi?
<u>Unakesa</u> ⁷ .	<u>Vamos procurar nossos direitos</u>
Unay nosesé	Por onde ele foi?
Nokase txhuay	Ele foi por ali
Unay nosesé	Por onde ele foi?
<u>Unakesa</u>	<u>Vamos procurar nossos direitos</u>
Nokase txhuay	Ele foi por ali -
<u>Unakesa</u>	<u>Vamos procurar nossos direitos</u>

(Unakesa – Sr. Abdon dos Santos, registrado em Agosto de 2018)

O significado de Unakesa é que nós estamos procurando os nossos direitos que estão se perdendo, fugindo... eles estão levando nossos direitos e a gente tá cantando essa música para resgatar o que está perdido... os nossos direitos, o que?!... Principalmente, em primeiro lugar o nosso idioma, está se perdendo, está fugindo da cabeça dos nossos jovens... e, também, os nossos direitos que a FUNAI dava, hoje, não está dando os direitos que davam antigamente, e a gente... vê se a gente adquire esses os que estão perdidos, onde foi?! Onde está?! A música diz assim: “aonde foi, aonde é que está? Aí o outro diz: foi por ali, vamos atrás, né?! (Sr. Abdon dos Santos, Agosto de 2018)

Cafurna nº2

7 Os trechos destacados representam a resposta do coro que em uníssono respondem ao *puxador* do cântico.

O céu, o sol e a lua, foi Deus que fez
O céu, o sol e a lua, foi Deus que fez
pra vocês ensinarem pros seus filhos
o nosso yáthê, que Deus deu pra nós
Mar, peixe, pedras e árvores, foi tudo Deus que fez...
Mar, peixe, pedras e árvores, foi tudo Deus que fez...
eu estou aqui para ensinar seus filhos...
e isso para aprender nossa língua...
e isso para aprender nossa língua...
Chuva forte, vento forte, foi Deus que fez...
Chuva forte, vento forte, foi Deus que fez...
para que eles aprendam
ensinar seus filhos pra eles aprenderem nossa nossa língua
O povo indígena, foi Deus quem fez...
ensinar seus filhos pra eles aprenderem...
aprenderem nossa língua.
(Sr. Abdon dos Santos, vídeo Histórias Cantadas)

Nota-se na explicação da *unakesa* do sr. Abdon dos Santos avisos e preocupações importantes que cada pessoa Fulni-ô deve buscar, o primeiro deles se refere ao idioma. Tornar-se um falante assíduo está intimamente conectado com a identidade Fulni-ô e a conquista dos direitos indígenas no enfrentamento às instituições e nos seus jogos de negociação. Logo, dominar o idioma para o Fulni-ô é um modo de sabedoria e preparação para, de fato, conquistar direitos indígenas e não sucumbir ao infortuno da diminuição étnica frente à sociedade dominante.

Tal preocupação abrange questões de geração e do ensino da língua, como demonstra a segunda *cafurna*, pois, a comum-identidade associa e insere o indivíduo no coletivo. Neste sentido, é possível afirmar que fortalecer uma identidade étnica coletiva é um modo de ação distinto das lógicas neoliberais e individualistas, as quais pressionam o sujeito para se individualizar, operando como oposição a sociedade, o coletivo e os vínculos de pertencimento étnico. Portanto, diante das pressões econômicas e da globalização estão evidentes as dificuldades de preservação do idioma Fulni-ô na inter-culturalidade contemporânea. Anteriormente, os indígenas aprendiam o idioma em casa e com a família, porém, devido às pressões sociais externas, o português ganhou um grande destaque insípido. Certa vez, um ancião em tom de lamento me disse: “*o português e o dinheiro acabaram com nós, trouxeram ao nosso povo a inveja, a ganância e a arrogância*”⁸.

8 Pareceu-me de extrema importância completar nesta versão a continuidade das palavras deste ancião, uma vez que a mudança social com os seus arranjos de classe e reestruturação trouxeram novos comportamentos e modelos afeto-cognitivos. Pareceu-me naquele instante que este senhor reclamava direcionado aos mais jovens sobre os conflitos internos presentes na aldeia e a motivação que os jovens tem para fazer trabalhos fora da aldeia, porém, pouco interesse nas questões internas de artesanato com *craú* e agricultura familiar.

Hoje, as crianças aprendem o idioma nativo em suas casas com os detentores e detentoras de maior idade e principalmente nas escolas bilíngues na aldeia, as quais assumem um trabalho vinculado aos aspectos tradicionais do particular. É necessário frisar que somente na constituição de 1988 foi decretado o ensino particularizado nas escolas indígenas que estabelecem o viés da integração nacional, em conjunto, com as lógicas e desenvolvimentos internos nas etnias. Neste sentido, como destaca a índia Fulni-ô e pesquisadora Yracoama Silva (2011), a fala está intimamente vinculada a formação indígena, os sentidos, modos de operação e constituição dos sujeitos. Pois, é um mecanismo de comunicação interior com o mundo que organiza sentidos e histórias. Por conseguinte, as estratégias de preservação e continuidade do idioma são maneiras de se afastar dos ruídos identitários e resguardar a genuína criatividade indígena que opera por contrastes. Neste aspecto, a musicalidade e as profecias Fulni-ô guardam o que há de mais sagrado na música, a potência do canto que encontra harmonias e sentidos como forma de revelar o que é autêntico, dentro de regimes bem delimitados.



Figura 1: Sr. Abdon dos Santos com a maracá na mão puxa uma cafurna no terreiro, durante o encontro interétnico dos Fulni-ô, com o coletivo de cinema Beturie/ Kayapó, em Águas Belas/ PE, T.I., 2018. Foto do autor com a datação correta.

Considerações finais

De acordo com José Miguel Wisnik (1989), a música traz consigo um princípio ambivalente de ordem/ desordem, mas, que, quando organiza o mundo vivido oferece a ordenação do modelo utópico de uma sociedade. Este sentido formado e expresso pela música é constantemente

totalizado reflexivamente no termo de cultura (CARNEIRO DA CUNHA, 2017), sendo um instrumento reflexivo da tradição, que, quando acionado expressa suas histórias, políticas, normas e controles sociais.

Brevemente, procurei apresentar através de uma faceta musical das cafurnas as redes de comunicação, a particularidade Fulni-ô e as pressões sofridas pelo grupo étnico e junto com suas formas de resistência. Por fim, sabe-se que os idiomas assumem uma dinamicidade devido às transformações nas expressões e nos modos de comunicação, deste modo, apresentou-se através da organização e dinâmicas musicais, as formas de contar histórias, resistir e resguardar a identificação étnica. Pois, paralelamente, tais questões são respostas às imposições internas/externas. A predição cantada é um aviso ao grupo social que demonstra seus agenciamentos na remodelação social por modelos imaginados de sociedades.

Portanto, cantar é um modo de pertencer (DANTAS, 2011a) resistir, reivindicar e apresentar injustiças. A busca nestas canções está na justiça social, por isso, elas são o instrumento que despertam a memória e profetizam entre os iguais a atenção para se buscar direitos.



Figura 2: atividade indígena no terreiro de uma família que reuniu coletivos de cinema e grupos musicais, Abril de 2018. Foto do autor..

Referências

AZEVEDO, Thales de. 1959. “Aculturação dirigida: notas sobre a catequese indígena no período colonial brasileiro”. Recife: [S/ editora], Anais III Reunião Brasileira de Antropologia.

ARRUTI, José M. A.. 2004. A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. Em: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra capa.

ARRUDA, André V.. 2017. Processos de Aprendizagem Musical entre Estudantes Indígenas Fulni-ô em uma Escola Pública de Ensino Médio de Paudalho-PE. Paraíba: João Pessoa, dissertação de mestrado UFPB.

BARTH, Frederik. 2000. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

BOUDIN, Max. 1949. Aspectos da vida tribal dos índios Fulni-ô. [s.ed.] Cultura. Bibliografia.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2017. Cultura com aspas. São Paulo: Ubu Editora.

CUNHA, Leonardo Campos Mendes da. 2008. Toré – da aldeia para a cidade: música e territorialidade indígena na grande Salvador. Universidade Federal da Bahia, Salvador, dissertação de mestrado.

CUNHA, Carla M.; D’ANGELIS, W. da R.; RODRIGUES, A. D.. (orgs.). 2002. Bibliografia das línguas Macro-Jê. São Paulo: Campinas.

DANTAS, Sérgio. 2002a. CONTANDO, CANTANDO, REMEMORANDO: HISTÓRIA, SAGRADO, E TRADIÇÃO. Revista Tempo de Conquista. Disponível em: <http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC2/SERGIODANTAS2.pdf>.

_____. 2002b. 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.

_____. 2004. Profecia, destino, transubjetividade: movimentos da memória coletiva Fulni-ô, Águas Belas – PE. Brasília: Revista Múltipla, 9(17): 33 – 54, dezembro.

_____. 2011a. Sagrado canto Fulni-ô: por uma causa, uma história, um pertencer.. In: SCHRÖDER, Peter (org.). Cultura, identidade e território no Nordeste indígenas. Recife: Ed. Universitária, pp. 187-206.

_____. 2011b. O fundo musical da história: memória, sagrado e tradição indígenas consciências. 04 - 2011 / PP. 225 – 238

DÍAZ, Jorge Hernández. 1992. Los fulni-ô: un grupo indigena del nordeste brasileño y la historia de su lucha por la tierra. Instituto PanAmericano de Geografia e História: Boletín de antropología americana.

_____. 2014. Los Fulni-ô. Territorialidad e identidad en el nordeste de Brasil. Mexico: IX Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Sociología Rural.

_____. 2013. A constituição da identidade étnica dos Fulni-ô do nordeste brasileiro. Recife: Revista Antropológicas, ano 17, v. 24(2),pp. 75-112.

_____. 2015. “Los Fulni-ô: lo sagrado del secreto. Construcción y defensa de la identidad en un pueblo indígena del nordeste brasileño”. Quito: Ed. Abya-Yala.

FOTI, Miguel. 2011. Resistência e segredo: relato de uma experiência de antropólogo com os Fulni-ô. In: SCHRÖDER, Peter (org.). Cultura, identidade e território no Nordeste indígenas. Recife: Ed. Universitária.

GRUNEWALD, Rodrigo. 2005. Toré: regime encantado do índio do Nordeste. Recife: Ed. Massangana.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. 1996. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NASCIMENTO, Romério Z.. 1998. Tolê Fulni-ô: evidenciando a identidade étnica. Salvador: UFBA-EMUS.

PEREIRA, Edmundo. “Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os índios do Nordeste brasileiro”. *Trans* (Barcelona), 15:1-26, 2011.

PINTO, Estevão. 1935. Os indígenas no Nordeste. Vol 1. São Paulo: Companhia Ed. Nacional.

_____. 1956. Etnologia brasileira: Fulni-ô os últimos Tapuias. São Paulo: Ed. Nacional.

POMPEU SOBRINHO, TH.. 1935. Índios Fulni-ô: Karnijós de Pernambuco. Revista do Instituto do Ceará, tomo XLIX, pp.31-58.

_____. 1934. O Tapuias do Nordeste e a monografia de Helias Herckman. *Revista do Instituto do Ceará* tomo XLVIII, p. 7-28

QUIRINO, Eliana Gomes. 2006. Memória e Cultura: Os Fulni-ô afirmando identidade étnica. Natal -RN: UFRN.

REESINK, Edwin. 2000. O segredo do sagrado: o Toré entre os índios no Nordeste. In: L. S. de Almeida; M. Galindo e J. L. Elias (orgs.), Índios do Nordeste: temas e problemas – II. Maceió: EDUFAL.

SAHLINS, Marshall. 1968. *Tribesmen*. Prentice Hall: Englewood Cliffs.

SEEGER, A. 2015. Por que cantam os Kĩsêdje – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify.

SCHRÖDER, Peter. 2011. Terra e território Fulni-ô: Uma história inacabada. In: SCHRÖDER, Peter (org.). Cultura, identidade e território no Nordeste indígenas. Recife: Ed. Universitária, pp. 15-62.

SILVA, Yracoama Cruz da. 2011. YAATHE: O Ensino Bilíngue com a problemática de uma escrita padrão. Anais do V Encontro das Ciências da Linguagem Aplicada ao Ensino. UFRN – Natal: GELNE.

HELEMAY, K. K.. 2008. The ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. In: BARZ, G.; COOLEY, T.. Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Oxford: University Press.

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

TURNER, V.. 1986. Turner, Victor. (1986). Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience. In: Turner, Victor & Bruner, Edward M. (orgs.). The anthropology of experience. Urbana: University of Illinois Press, p. 33-44.

_____. 1987. The anthropology of performance. Nova York: PAJ Publications.

TORRES DE MELO, Wilke. 2013. “Dinámicas políticas indígenas: Una interpretación etnográfica del fenómeno político en el proceso de resistencia étnica Fulni-ô en noreste de Brasil. México: Universidad IberoAmericana.

_____. 2011. Identidade étnica e reciprocidade entre os Fulni-ô de Pernambuco. In: SCHRÖDER, Peter (orgs.). Cultura, identidade e território no Nordeste indígena: os Fulni-ô. Recife: Ed. Universitária.

WAGNER, R. 2015 [1975]. A invenção da cultura. São Paulo: Cosac Naify.

Referências sonoras

Histórias Cantadas, 14’18” (2014), produzido durante oficina em Final Cut, promovida pelo Museu do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lhSkEyun9ZA&t=484s>

CD – Unakesa 45 anos – Abdon dos Santos, produção independente.