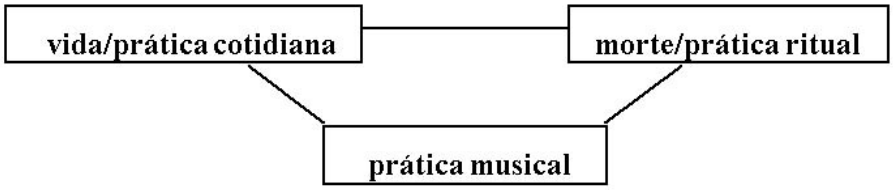
revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

KARE e PARU: análise musical / ritual / comparativa do canto de pesca Bororo na aldeia Córrego Grande - MT

Roberto Victório

Introdução

A nação Bororo - hoje concentrada no Estado de Mato Grosso [1], e com uma população de aproximadamente 1500 pessoas(segundo dados recentes da FUNAI), dividida em cinco aldeias: Meruri, Garças, Perigára, Córrego Grande e Tadarimâna - que tem a morte e a presença da mesma como uma realidade próxima da vida e do próprio cotidiano, traz como alicerce deste convívio dual, uma realização musical tão surpreendente quanto este trânsito(natural) em duas esferas distintas:



Levi-Strauss(1978:217) confirma este convívio dual quando coloca que "a estrutura da aldeia possibilita um sofisticado jogo nas relações entre homem e universo, sociedade e mundo sobrenatural, vivos e mortos". O ritual - e o percurso musical que o conduz - como meio de contato com forças da natureza, num processo de materialização das necessidades cotidianas, onde a percepção da limitação humana faz da ritualização o único viés de adentramento no universo do impalpável.

Para este trabalho, foi escolhido o "Kare e Paru", canto para o início de uma pesca, como um ritual profano, de subsistência; uma preparação(incorporação) para um processo simbiótico com os peixes e com o próprio rio, amparado pelo panteão Bororo:

Baitogogo/Akaruio Boroge **Bakoro Kudu/Bokodori**

A gravação que será utilizada no percurso analítico, foi realizada no ano de 1986 na principal aldeia Bororo de Mato Grosso - *Córrego Grande* - por Joana Fernandes. Após o translado do material auditivo para o visual, pela realização da notação musical [2], será feito, num primeiro plano, a análise musical/ritual do canto, detectando-se sua estrutura textual/ musical e ocorrência gerais, subdivididas em micropartes; e num segundo instante, a comparação entre os percursos, no que se refere a realização musical, sob o prisma da utilização de um

corpo escalar (e linhas melódicas) no trato vocal, a diversidade de instrumentos de apoio, a conexão dos vários planos musicais e suas relações rituais, variantes estruturais gerais como arcabouço do tecido musical e distinção entre as atmosferas criadas em cada micro- parte (musical), associada à intenção final de transcendência (ritual) e a projeção de cada parte do canto através de um mapeamento gráfico.

A GÊNESE DOS CANTOS: A Materialização Ritual

Assim como os cantos de caça, os cantos de pesca, segundo a mitologia Bororo, têm sua origem com os chefes *Baitogogo e Akaruio Boroge*, como personificação da Alma Bororo perdida no tempo. A existência destas entidades para os nativos, como força conceptiva, reforça a essência dos princípios da aldeia e da nação Bororo como um todo. Estas entidades, inimagináveis fisicamente, formam a estrutura da gênese deste povo e sua ligação profunda com a morte.

Após a criação dos textos e dos cantos (que se confundem com a própria gênese Bororo) pelos chefes(ou almas) totemizados, os mesmos foram passados para os primeiros chefes que representam a corporificação destas divindades, sob a forma humana: **Bakoro Kudu** e **Akaruio Bokodori**.

A cada ritualização dos cantos de pesca, o líder do clã assume uma posição de representação da divindade, como que por possessão, com a função de estabelecer o contato com forças sobrenaturais, como um canal que liga (e identifica) a intenção ritual com a fonte mítica dos cantos. "Os cantos são o código dos feitos de heróis lendários, das instituições, dos adornos, das ações célebres de algum membro da tribo, intimamente ligado a seu totem". (Enc. Bororo, vol.III. p.2)

Desta forma, os cantos de pesca são sempre realizados no *Bai Mana Gejewu* (choupana central) na noite que precede a pescaria, seguindo madrugada adentro e inter calados por breves pausas (interlúdios instrumentais) par descanso vocal. O chefe de canto que conduz a cerimônia de pé, marcando o ritmo com os bapos (chocalhos globulares), cumpre um papel de guia, não só pela potência vocal como também pela responsabilidade de conduzir o ritual pela conexão e desenrolar das estrofes.

Convém ressaltar que nos cantos de pesca é permitida a participação das mulheres, sendo que as mesmas emitem apenas alguns murmúrios (que classificamos como terceiro plano no esboço geral da análise) por desconhecerem o conteúdo das estrofes. Em verdade, poucos da tribo conhecem não só os textos, mas os significados dos mesmos, já que para a preparação de um chefe de canto são necessários algo em torno de trinta anos de aprendizado.

Para nós, forasteiros, a apresentação dos textos se mostra, a princípio, desordenada, sem nexo,

como uma espécie de mosaico. Esta "desordem" se dá, primeiro, pela interferência dos chefes de canto como co-autores e pelo que Levi-Strauss(p.207) cita a respeito desta despercepção: ".... as direções do espaço, tais como os indígenas as imaginam, jamais correspondem exatamente às leituras na bússola".

Outro dado relevante neste processo de materialização ritual, diz respeito ao envolvimento de cada pescador (*Arove* - variação de *Aroe* = Alma) encarnando o espírito de algum membro já falecido da tribo. Todos os participantes são considerados almas e estão sob a proteção do *Aroe et-Awara Are* (xamã das almas) que acompanha a empreitada como uma encarnação de *Bakoro Kudu*. Nota-se que o envolvimento com os mortos atua tanto como segurança individual e coletiva dos membros da tribo, como também em consonância com a essência do pensar Bororo. A alma tangenciando toda e qualquer atividade cotidiana.

Concluindo a idéia de que o chefe de canto atua como um porta-voz das hierarquias superiores, pelo amálgama música/ritual e tendo a natureza como suporte, fica patente que:

> "Um bom feiticeiro deve ser um bom cantor. Isso não significa que tenha que ter uma bela voz; o que deve ser é um ressoador seco pelo sacrifício, capaz de reproduzir todos os sons da natureza". (Enc. Pleiade, p.181)

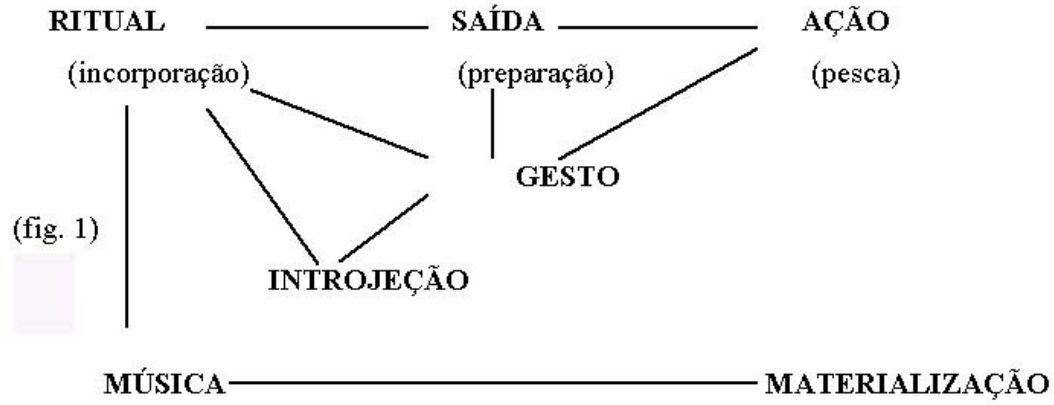
A trilogia dos cantos

Os cantos, enquanto parte de um ritual profano e apesar da aparente desconexidade - que rege não só os textos voltados à caça e pesca, mas principalmente os que pontuam os ritos funerários (como um ritual sagrado) - têm como vetor, tanto textual como (por reflexo) gestual, a materialização de práticas cotidianas sustentadas pelo contato com o imaterial.

Percebemos uma tríade conceptiva transcendente, como espinha dorsal de toda ação ritual Bororo, da seguinte forma: *Baitogogo*(alma Bororo) / *Bakoro*(antepassados) / *Bari* (xamã/ canal humano) como forças ou hierarquias que habitam regiões distintas; do imaginário (imaterial) até o canal humano pela presença do xamã (*Bari*) como um canal entre mundos e como proteção para as ações, a partir do momento em que ele representa a presença da alma Bororo entre os membros da tribo.

Esta tríade espelha o processo de ritualização, igualmente triádico, onde o **ritual** abarca o gesto, a música e a introjeção; a **saída**, envolvendo o gesto e a introjeção; e a **ação**, sendo a pesca em si, como último estágio de materialização (fig. 1)

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017



(fig. 1)

Este sentido triádico, ocorre igualmente na estrutura dos cantos. Podemos detectar três cantos distintos no ritual da pesca e cada um dos cantos, seccionados por estrofes (fig. 2), onde a intenção materializadora é claramente percebida; gesto, introjeção e música, conectadas para o fim conceptivo final.



(fig. 2)

Temos então, quarenta e três estrofes que são utilizadas livremente pelo chefe de canto, dependendo do clã ou sub clã a que pertence[3]. O Canto I, por exemplo, com suas cinco estrofes, é exclusivo do clã dos *Kie* (clã das antas) que ocupam o noroeste da aldeia.
Textualmente, a junção das estrofes em cada canto está conectada com os dois últimos estágios da tríade conceptiva (introjeção e materialização) já que o primeiro é o próprio ritual.
A subdivisão das estrofes em frases, conduz nitidamente o desenrolar do canto para a materialização, ou seja, para a comunhão final com o rio e com os peixes.
A seguir transcrevemos as primeiras frases das cinco estrofes do Canto I, com a tradução literal e respectiva adaptação, com o intuito de se fazer perceber a desconexidade textual original e o sentido de materialização na junção das cinco estrofes.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

CANTO I Estrofes / Frases

I

1- *Mano iroio kaie jureia*

Peixe carvoento a fila (A fila dos pescadores vai aos peixes escuros)

II

9- *Oroaibo iroio*

Ao rio palmífero o carvoento (Vamos ao rio palmífero escuro)

III

20- *Oroaibo kaie arove*

Rio palmífero a os pescadoes (Os pescadores vão ao rio palmífero)

IV

31- *Oroaibo iagu arove*

Rio palmífero iminência os pescadores (Os pescadores estão para chegar ao rio palmífero)

V

42- *Oroaibo é, éé, é, éé*

Rio palmífero é, éé, é, éé (Rio palmífero, é, éé, é, éé)

Resumindo, temos formada a imagem que nos conduz da fila dos pescadores, em comunhão e sob a proteção do xamã, à chegada no rio e o congraçamento com suas águas, na última frase do Canto I / estrofe cinco : "ó prego de penas dançante, refletido no rio, é,éé!!", que representa a ritualização total, enquanto materialização (pesca) e enquanto unidade com as forças sobrenaturais, na simbiose: águas / homens / peixes.

KARE e PARU (análise)

A gravação foi realizada em 1986, pela antropóloga Joana Fernandes e uma equipe do Instituto de Linguagens e do Museu Rondon / UFMT. Um registro total que se estendeu por quase dois anos, até a edição do material final pela Coordenação de Cultura da universidade.

O ponto de partida é dado pelo bapo (chocalho globular), imprimindo uma constante rítmica que se mantém durante todo o ritual, com pequenas variantes de pulso nos momentos de descanso vocal (interlúdios instrumentais). A regularidade rítmica - como um ostinato - do bapo (bem como seu timbre diluído) funciona não só como um alicerce para o tecido musical, mas principalmente como um veículo de efeito hipnótico, de encantamento. Os ataques,

depois de um certo tempo, acabam incorporados ao pulsar dos participantes, haja visto que a constante rítmica, em geral, é a mesma do pulso humano.

A respeito da importância dos chocalhos nas cerimônias, citamos um trecho significativo de Levi-Strauss(p. 205).

> "Não surpreende que outrora os indígenas e os próprios missionários tenham acreditado, em outras tribos, ouvir os demônios falarem por intermédio dos chocalhos.... parece provável que, pelo menos entre certos povos, eles se baseiem numa verdadeira codificação da língua, reduzida a alguns contornos significativos simbolicamente expressos".

Logo, os bapos criam um suporte mágico/musical para a apresentação do Canto I (principal), pelo chefe de canto, como um desmembramento do pulso inicial. Dois planos extremos (1 - 6) são delineados, confirmando o pulso ritual de contato. Na primeira parte, que segue até o terceiro compasso, quatro planos são nitidamente definidos pelo surgimento, no segundo compasso, do Canto III (terceiro plano) representado pelos demais participantes.

Esta intervenção se dá sob a forma de murmúrios (indefinição notal e rítmica) com eventuais conexões com o Canto I. No compasso três, o segundo plano surge como uma fala (quase cantada) dos murmúrios, confirmando textualmente os finais de frase da voz principal, com variação rítmica.

Temos então, até o terceiro compasso, um jogo em quatro planos e sua correlação musical/ritual definida da seguinte forma:

PLANO 1 : voz principal (Bakoro Kudu personificado) / texto das estrofes na íntegra / plano do sagrado.

PLANO 2 : voz falada (quase cantada) pelo segundo chefe de canto / reflexo do Canto I / desestabilização rítmica como variação do pulso constante dos planos 1 - 6 / conexão imaginária entre planos.

PLANO 3 : murmúrios (demais participantes) / eventuais conexões com o canto principal / busca de integração com forças superiores nos momentos de isorritmia / plano humano.

PLANO 6 : som contínuo do bapo / sustentação rítmica / manutenção da organicidade do ritual pela repetição (despercepção).

O plano 1, que representa o sagrado, personificando a alma Bororo, é sempre realizado por um chefe de canto com pleno conhecimento das estrofes e seus significados, além de amplo domínio e potência vocal, ao passo que no plano 2 (sub-chefes de canto) as vozes funcionam como sustentação e têm uma menor profundidade vocal; um timbre que se situa entre a gravidade e definição do plano 1 e a rarefação e diluição do plano 3.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

As mudanças de compasso, como parte do mapeamento do canto, estão em consonância com o desenrolar textual desenvolvido pelo Canto I a cada estrofe. Poder-se-ia ter escrito cada parte ou seção, divididas apenas com separações regidas pelas estrofes; optamos por utilizar as alternâncias de compasso com o intuito de definir as sub-seções que são demarcadas pela atuação dos planos e pela lógica interna do canto, como forma.

Neste sentido, notamos que o primeiro compasso do canto (6/4), reflete o número total de planos já na apresentação de sua tessitura inicial (1 - 6). Outro exemplo na definição de compassos é a presença marcante e delimitadora do compasso (5/4) definindo sempre os interlúdios instrumentais, como ligação entre planos, e preparando a entrada de nova estrofe.

Portanto, temos a Parte A estruturada da seguinte maneira:

Compasso Ritual	**Resultante Estrutural**	**Resultante Rítmica**	**Resultante**
6/4	apresentação / definição de planos extremos	regularidade	definição do sagrado
9/4	desenrolar textual / conexão de planos	irregularidade / regularidade	ponto de contato
5/4	interlúdio / ligação	irregularidade	definição do humano

A Parte B, desenvolve-se ainda em três planos e duas sub-seções. No compasso (6/4) há uma variação rítmica no plano 2 sob a forma de um encurtamento temporal em tercinas; nota-se que todas as intervenções do plano 2 ocorrem como desestabilizadoras do pulso original, confirmando a condição humana.

Na Parte C, surge pela primeira vez um contorno melódico para o desenrolar textual, ainda que com uma certa indefinição notal pela acentuada oscilação da voz solista, no limite da microtonalidade. Os murmúrios atuam como um suporte harmônico dentro da esfera dos aglomerados sonoros e como um intrincado contraponto por justaposição textural. A indefinição notal do Canto I (melódico) está diretamente relacionada com a instabilidade do

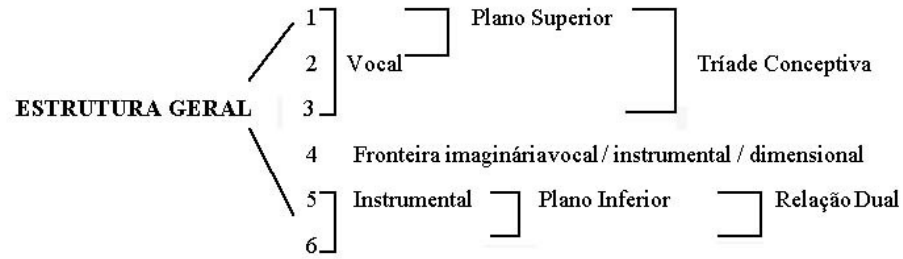
percurso dos murmúrios do Canto III, fazendo perceber a imprecisão no momento do translado do incognoscível à um nível de percepção humana.

Todo o percurso melódico discorre sobre uma escala pentatônica (fig. 3) com uma extensão de sol sustenido(2) alto, até ré natural(3) baixo; ou seja, uma oscilação que aproxima a tessitura escalar da relação quartal, que é exatamente a antecipação do número de planos vocais percebidos no momento climático do ritual, como segue:



O segundo som da escala (lá sustenido) e o quinto (ré natural), como notas de maior assentamento temporal, concluem os dois blocos melódicos das partes C e D com um glissando que sugere o direcionamento para o plano inferior humano. Esta descida em glissandos, vai ser repetida logo a seguir, no plano 2, com a voz falada (espelhamento) que se dilui nos murmúrios (plano 3), representando o plano da materialidade. Os glissandos, atuando como interseccionadores de planos, coadunados com a tríade conceptiva Bororo.

Na Parte D, abrem-se mais dois planos com a inserção do quarto plano vocal, através de uma nota pedal oscilante (ostinato não seccionado, sem ataque) que atua no contexto geral / planimétrico como um delimitador de regiões:



Este quarto plano foi classificado como divisor, principalmente pela sua indefinição sonora, enquanto precisão notal e percepção tímbrica. O som emitido pela voz (na verdade, vozes que se alternam) pode ser auditivamente confundido como instrumento (de sopro).

O som etérico, nasalado e indefinido que pontua este quarto plano, tem a mesma característica de sustentação ininterrupta do terceiro plano e comunga do mesmo resultado notal indefinido

dos demais planos, estabelecendo uma relação de unidade entre eles e confirmando a profundidade e inexplicabilidade ritual enquanto ação e contato com o imaterial.

Sobre o aspecto da inserção da música e do instrumental utilizado no contexto ritual, como veículo de transcendência, Seeger, p.117:118, coloca que: "a música é um *medium* ideal de comunicação com seres invisíveis, especialmente distantes.... o significado de certas matérias-primas, partes do corpo e eventos, podem influenciar o modo pelo qual um instrumento é tocado".

O outro plano que se abre, ainda *na Parte D*, é o som da *Panna*[4]. A resultante auditiva desta flauta - que a aproxima da percussão, e sua utilização como um segundo ostinato (como o *Bapo*) não contínuo - é a de um duplo efeito hipnótico; uma ramificação do efeito de encantamento (por repetição) do plano 6. O trânsito neste momento ocorre em cinco planos (três vocais e dois instrumentais) e a relação da panna e do bapo é a mesma do Canto I para com o Canto III, ou seja, a de um espelhamento das eventuais isorritmias, que representam a busca da integração com o sagrado. Portanto, a intenção de unificação entre os planos 1 - 3 (Superiores) se repete nos planos 5 - 6 (Inferiores) por oposição. Outro compasso (5/4) de ligação conduz para a parte seguinte.

Na *Parte E*, temos o clímax do canto que materializa uma atmosfera densa em seis planos, com interrelacionamentos entre as partes que reduzem os acontecimentos à manifestação triádica original. Os planos 1 e 2, como diálogo e complementação textual; 3 e 4, unificados pela continuidade: som pedal / murmúrios: e 5 e 6, pela constância de pulso e eventuais conexões. Esta relação triádica pode ser ainda reduzida a uma relação dual, se vista sob o prisma das ações primárias e seus desmembramentos:

(1 - 3 - 6) Imagem Original	**(2 - 4 - 5) Imagem Reflexiva**
1- SAGRADO (plano incognoscível)	
2- REFLEXIVO (afluente imaterial)	
3- PROFANO (plano humano)	
	4- FRONTEIRIÇO (delimitador de planos)
	5- CONECTIVO (insights esporádicos)
	6- DESPERCEPTIVO (pulso constante)

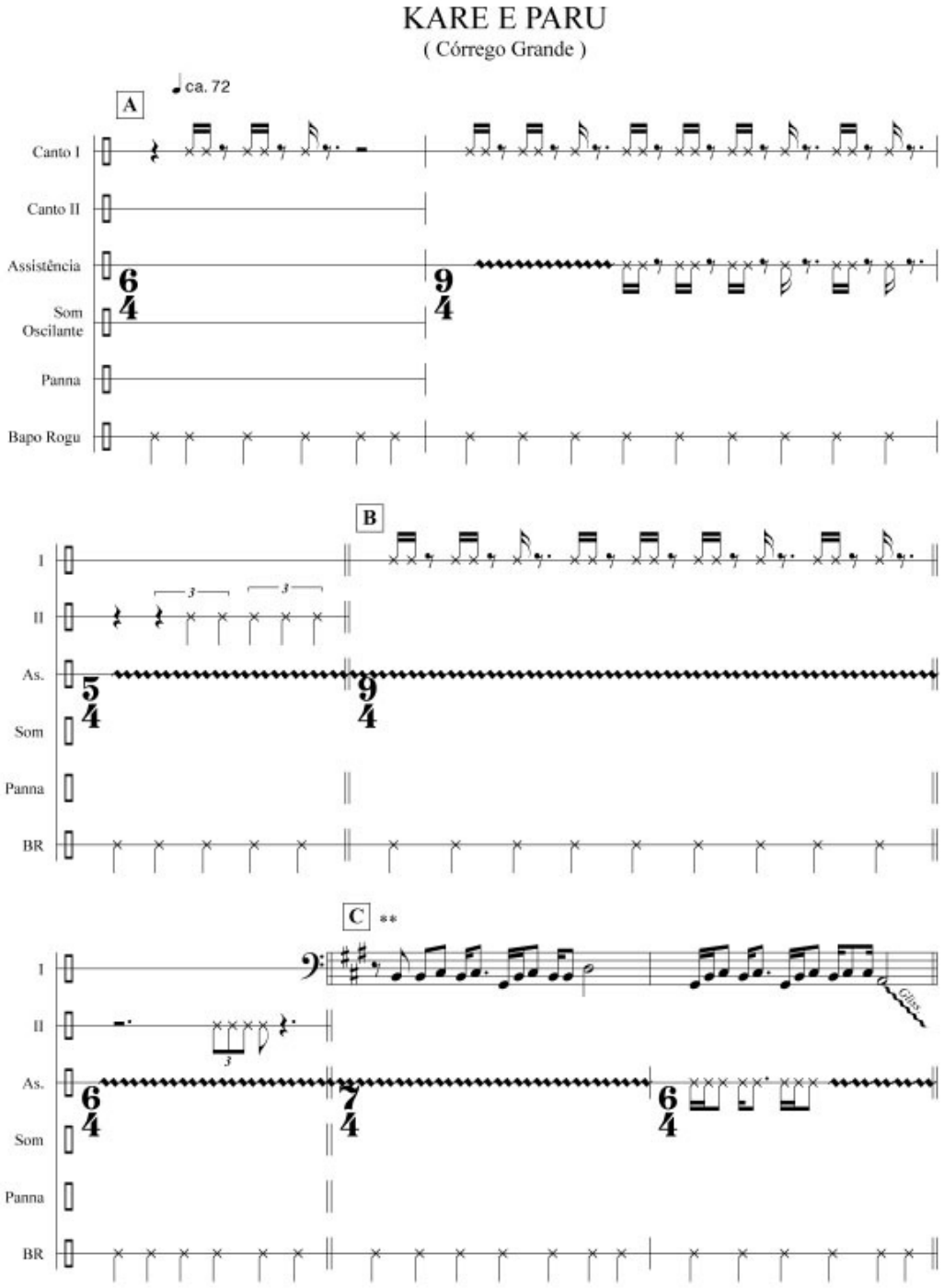
Um terceiro compasso (5/4) sob a forma de interlúdio conclui a Parte E, que como a anterior situa-se no âmbito dos quatro planos (3 - 4 - 5 - 6).

A *Parte F*, como última e maior seção de todo o canto, começa a se diluir a partir de cinco planos iniciais. As intervenções do canto principal (plano 1) igualmente se tornam menos presentes e menores em extensão, ao contrário das percussões (como atuação do Plano Inferior) que, por um acirramento de ataques, projeta e encaminha o canto para o fim. O plano

instrumental passa a prevalecer no contexto geral como retorno à condição humana, em unidade com o início do canto através do pulso do bapo, como pulso primordial. Com o fim das estrofes, a percussão assume a posição de retorno à materialidade com o desfecho diluído dos ataques do bapo, até a total inaudibilidade.

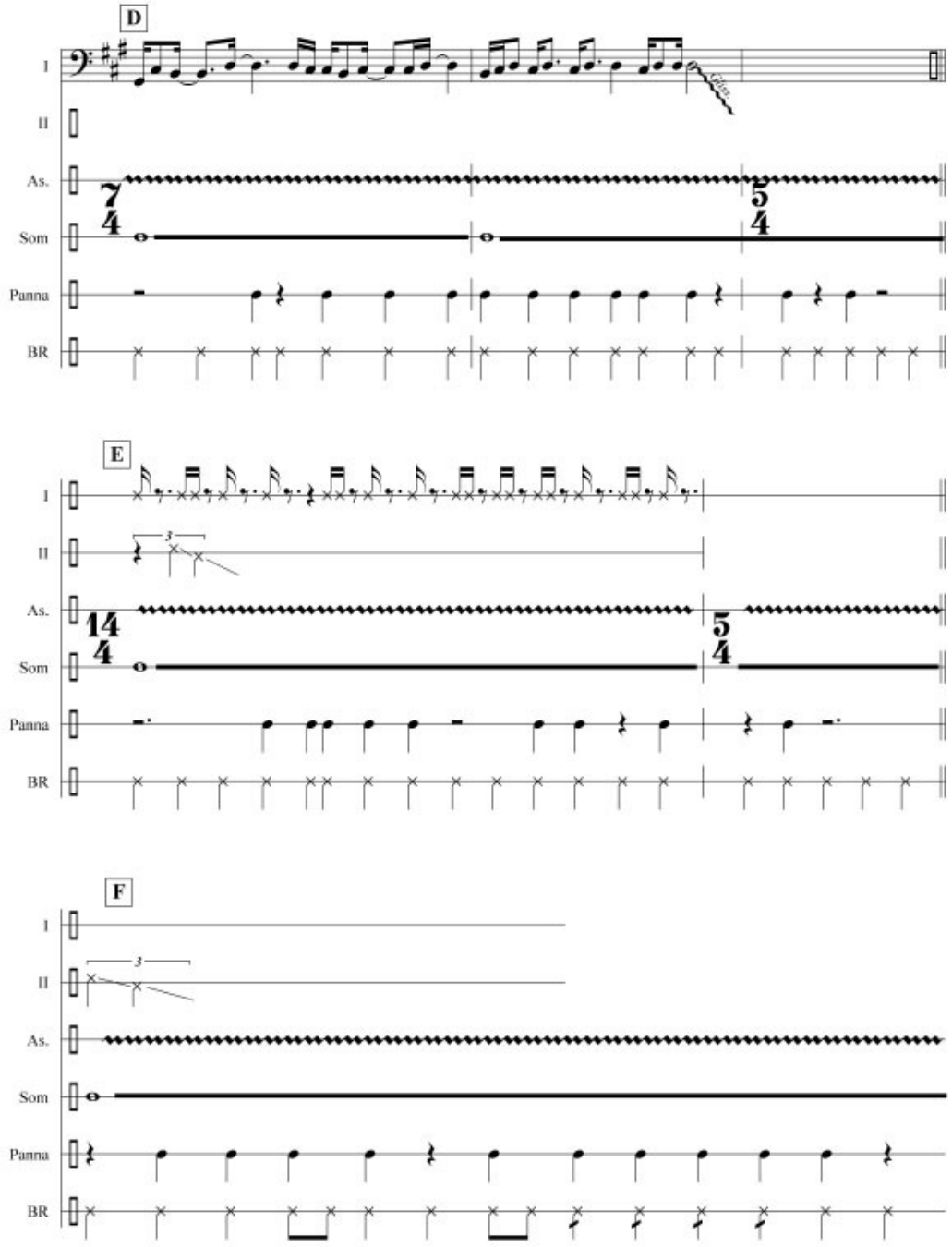
revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

KARE e PARU (partitura)

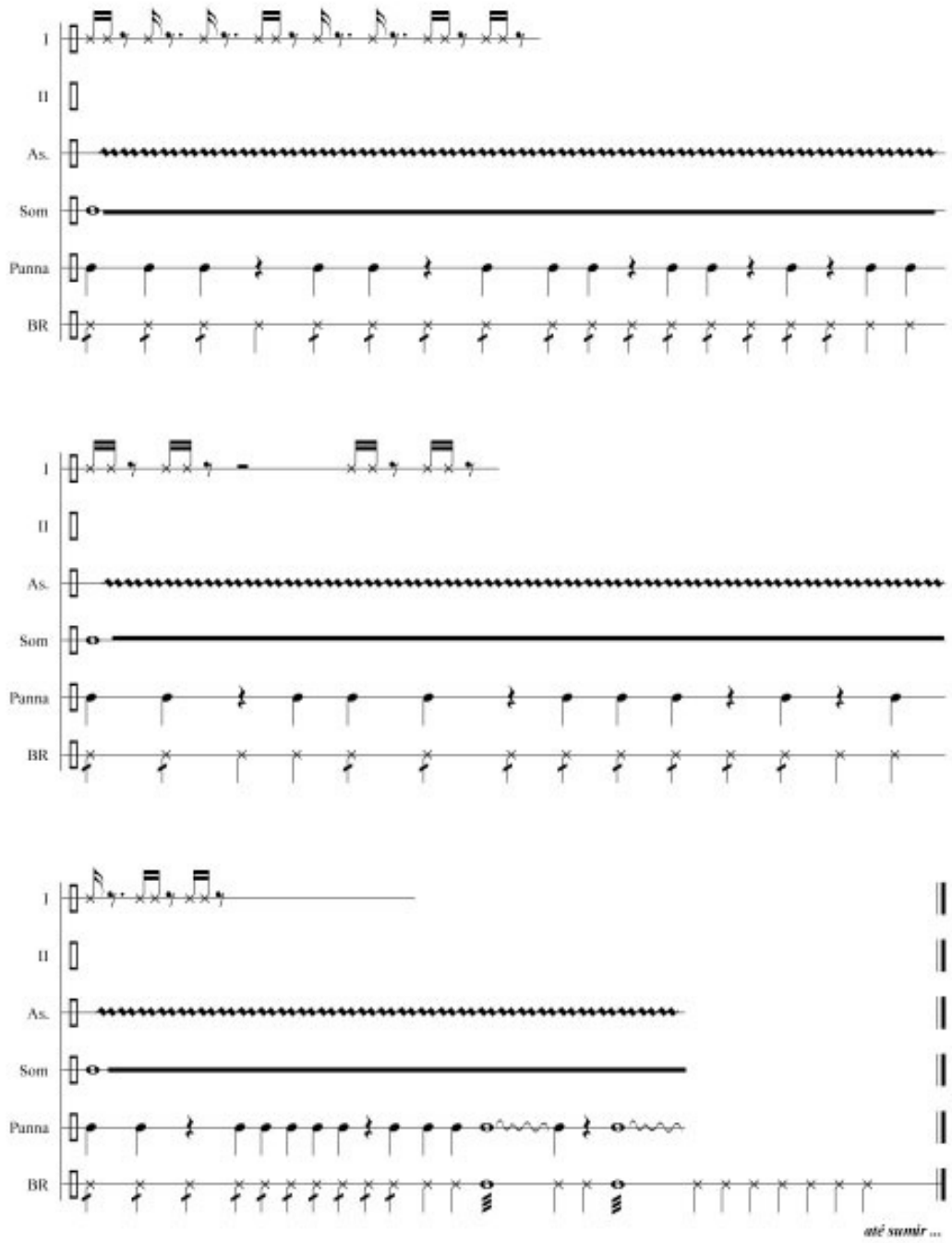


** com extrema oscilação na emissão, acentuada nas notas longas (limite microtonal)

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017



revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017



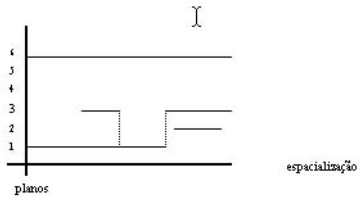
KARE e PARU (Grágicos planimétricos)

Visando uma percepção maior das conexões de planos que envolve o trilhar deste canto, transplantamos para o âmbito puramente visual (não musical) as atuações dos seis planos, suas interseções e ocupações espaciais. O translado para o perfil gráfico, possibilita a

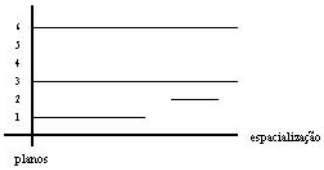
revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

percepção de cada plano, individualmente, facilitando a visualização do corpo ritual como um só organismo e a detecção das ocorrências que atuam simultaneamente na criação das atmosferas da ação ritualística. Em suma, uma tentativa de transpor ao compreensível (ainda que precariamente, pelas limitações dos sentidos) os meandros internos do imaterial.

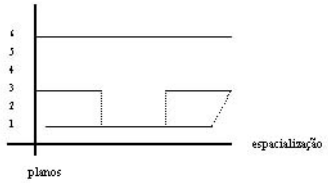
PARTE A



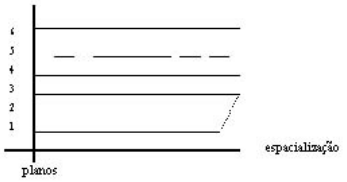
PARTE B



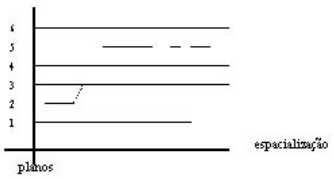
PARTE C



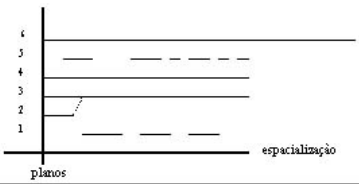
PARTE D



PARTE E



PARTE F



revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Apêndice

Depois deste percurso analítico, embasado na relação dual Bororo entre vida e morte, e alicerçado sobre o pilar triádico da manifestação ritual, percebemos que as correlações musicais / rituais desta análise e do complexo social que conduz o dia a dia da aldeia, nos levam à um entendimento da alma Bororo como íntimo contato e sutil relação do homem com a natureza. As ações, sejam elas voltadas para empreitadas de sobrevivência ou contato com entidades suprafísicas , têm na música um forte aliado.

Constatamos que a intenção ritual primordial de rompimento com as fronteiras do físico e da integração com forças superiores, é refletida na estrutura do corpo musical pela relação dual constante, expressa pelo posicionamento (e atuação) instrumental / vocal, ordem hierárquica dos eventos e estabelecimento de pontos de contato entre os planos, como entidades. A relação quase sacramental entre sons e gestos, imantada pela ideação (como concepção), cria uma ponte ou estado receptivo - individual e coletivo - que propicia a concretização das ações e a comunhão com o imaterial, pelo suporte triádico materializador:

Baitogogo / Bakoro / Bari	BORORO
Ideação / Ritualização / Consecução	RITUAL
Concepção / Notação / Performance	MÚSICA

Notas

[1] No início do século XIX os Bororo ocupavam uma área de 400.000 Km2. Em 1986, sua população contava com cerca de 750 pessoas, sobrevivendo em áreas reduzidas sob a tutela da FUNAI e dos Salesianos (Fernandes:2).

[2] A notação musical que segue em anexo, representa um tempo mínimo do ritual (2’22’’) haja visto que o mesmo dura uma noite inteira; a noite que precede a saída para a pescaria. Percebe-se também que as ocorrências musicais “giram” em torno do resultado notacional registrado no trabalho, pelas alternâncias das estrofes que são inseridas no desenrolar ritualístico pelo chefe de canto.

[3] Estas quarenta e três estrofes dos três cantos, fazem parte da descrição dos padres salesianos C. Albisetti e J. Venturilli, realizada em 1976. O pesquisador R. Canzio, em 1987, detectou na mesma aldeia Meruri, um total de 57 estrofes, o que consolida a co-participação dos chefes de canto não só na escolha dos textos a cada ritual, como também a criação de textos novos pelos mesmos.

[4] Principal flauta Bororo, de som grave, confeccionada com a superposição de duas ou três cabaças que lhe confere um resultado sonoro (de ataque) idêntico ao da percussão. Somente no último momento do ritual, sua emissão de som é prolongada (não pontuada), para a conexão final com os bapos (confirmação da materialidade).

Fonografia

BORORO VIVE 1986 Disco de cantos Bororo gravado na Aldeia Córrego Grande - Mato Grosso. Departamento de Antropologia. UFMT.

Bibliografia

ALBISETTI, César e VENTURELLI, Angelo (1942). Os Bororo Orientais. Publicação do Museu Regional Dom Bosco, Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

_____ (1962) Enciclopédia Bororo . Publicação do Museu Dom Bosco, Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

ENCICLOPÉDIA PLEIADE (1957). O papel da música na mitologia e nos ritos das civilizações não européias. Lisboa.

FERNANDES, Joana (1993). Índio, esse nosso desconhecido. Mato Grosso. Editora Universitária - UFMT

GENNEP, Arnold (1967). Os ritos de passagem. Rio de Janeiro. Editora Vozes

SEEGER, Anthony (1980). Os índios e nós - estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro, Campus.

STRAUSS, Levi (1970). Tristes trópicos. Editorial Universitária de Buenos Aires.

_____ (1978). Mito e Significado. Edições 70. Lisboa

Berta G. Ribeiro(ed.) (1986). "Arte índia". Suma etnomusicológica . Volume III. . Rio de Janeiro, FINEP e Editora Vozes.

VIERTLER, Renate (1983). Implicações adaptativas das crenças funerárias dos Bororo do Brasil Central. Tese de Livre Docência. São Paulo, USP.