

## A canção *Kikiô* – uma discussão sobre as narrativas dos povos originários a partir dos arranjos nas gravações da banda Tarancón e de Almir Sater

Laís Fujiyama<sup>1</sup>  
William Teixeira<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo discute a potência da relação entre a música e as narrativas dos povos originários, elegendo a canção *Kikiô*, de Geraldo Espíndola, como campo de diálogo, considerando dois de seus: o primeiro, da banda Tarancón (1988) e o segundo gravado por Almir Sater (2016). Para esta discussão trazemos o conceito de “outridade” de Kilomba (2019) e as perspectivas de líderes e escritores indígenas como Kopenawa e Potiguara, com objetivo de explorar como uma canção pode apresentar uma narrativa que protagoniza os povos originários e em quais aspectos os arranjos contribuiriam para um espaço narrativo que dialogue com a cultura dos povos originários? As análises musicais foram guiadas pelos referenciais de White (1976), Copland (2013) e Jardim (2016). Ao final, da discussão, os resultados apontam para diferenças dos arranjos na medida em que potencializam diversamente os significados da narrativa do mito *Kikiô*, demonstrando que a gravação da banda Tarancón contribui de forma contundente à narrativa dos povos originários, ao contemplar instrumentos primitivos e priorizar o aspecto vocal; já na gravação de Almir Sater notamos um arranjo que com sua abordagem eletrônica coloca em evidência o saxofone e suprime a letra sem dialogar efetivamente com o universo indígena.

**Palavras-chave:** Narrativa indígena; Canção; *Kikiô*; Tarancón; Almir Sater.

### Introdução

Ao aproximarmos-nos do universo das narrativas dos povos originários brasileiros, juntamente com as reflexões sobre os discursos nas relações de poder, as redes de comportamentos e as ações inseridas socialmente em nossa cultura brasileira, percebemos o quanto intrínseca é a relação entre a música e suas narrativas míticas e, portanto, quanto a área da canção pode contribuir na construção de um diálogo interdisciplinar. Esse é o caso do mito *Ayvu Rapyta*, que descreve a origem da criação dos povos Mbyá-Guaraní dei Guairá, apresentando a narrativa do criador *Namandú*, a qual, por sua vez, fez brotar da sua sabedoria divina o fundamento da linguagem humana (*Ayvu Rapyta*), concebendo posteriormente o amor,

<sup>1</sup> Professora de música, pesquisadora e violonista. Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás. Licenciada em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9425-4420>. E-mail: [lais\\_dom@hotmail.com](mailto:lais_dom@hotmail.com).

<sup>2</sup> Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor em música pela Universidade de São Paulo. Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela Universidade Estadual Paulista. Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-6622-378X>. E-mail: [william.teixeira@ufms.br](mailto:william.teixeira@ufms.br).

o hino sagrado, suas palavras e seus filhos, companheiros de sua divindade, para compartilharem tal linguagem (CADOGAN, 1959).

De maneira correspondente, a canção *Kikiô* foi escrita por Geraldo Espíndola, a partir de uma variação do mito cosmogônico Guarani, que lhe teria sido relatada por um membro da etnia em Campo Grande/MS. O primeiro arranjo analisado é uma gravação da banda Tarancón, no LP *Mama Hueé*, de 1988; o segundo, é um arranjo gravado por Almir Sater no CD *O violeiro canta*, de 2016<sup>3</sup>. A proposta surgiu justamente ao se pesquisar canções com letras que pudessem trazer uma narrativa dos povos originários; entretanto, tal levantamento, interrompido pelo grau de discrepância que uma primeira escuta aponta entre os arranjos, despertou o interesse sobre as relações da historiografia indígena com o plano musical através da canção. Essa divergência suscitou questões como: qual o potencial de uma canção gravada de conferir significado a uma narrativa protagonizada pelos povos originários? Em quais aspectos os arranjos contribuem para um espaço narrativo que dialogue com a cultura desses povos?

Assim, pretendemos discutir, através da análise dos dois arranjos da música *Kikiô*, as construções narrativas a partir do objeto canção, dialogando com referenciais de autores da área da literatura indígena e racial, bem como autores da área da música. Partimos do pressuposto de que a canção, em sua coexistência entre música e poesia, carrega em si uma potência expressiva distinta de outras linguagens, não sendo possível analisar sua força expressiva apenas enquanto música ou apenas enquanto linguagem verbal. Seria possível apenas uma análise parcial da letra de uma canção, ou da construção musical de seus elementos, mas é exatamente no substrato das relações entre texto e música que se encontra o significado pleno da canção. Segundo o pesquisador Nelson Barros da Costa:

A canção parece se situar, na verdade, numa fronteira entre o sério e o não-sério. Ou seja, toda canção é marcada por uma ambiguidade irreduzível. É como uma holografia, que muda de caráter conforme o ângulo de observação. E isso pode ser utilizado de modo estratégico pelo(a) cantante, que pode dizer ao (à) ouvinte sem que este(a) possa decidir se elas são pra valer ou não. (COSTA, 2022, p. 21).

<sup>3</sup> As gravações destes arranjos estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=5rHirIn4Ylc> e <https://www.youtube.com/watch?v=SJzqIeVs3s8>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Acrescentamos aqui não apenas a capacidade expressiva do enunciado da canção, mas todo o bojo musical configurado em um arranjo da obra, tendo como finalidade estruturar o discurso musical, hierarquizando os elementos para enfatizar a narrativa constituída da intersecção entre letra e música. Afinal, “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas da obra musical” (SZENDY *apud* JARDIM, 2016, p 48).

Nesse sentido, a metodologia desse artigo desenvolve-se através das análises dos arranjos da canção *Kikiô* e seus possíveis diálogos com a narrativa indígena. Na organização das impressões analíticas sobre a música, utilizamos os conceitos de análise em nível macro, médio e micro de White (1976). Para subsidiarmos as análises das gravações/arranjos, nos pautamos pelo autor, maestro e arranjador Gil Jardim (2016) que demonstra, de uma maneira particular, as articulações propostas entre arranjo musical e letra. Nesse contexto, para conceituar os elementos musicais, utilizamos o autor e compositor Copland (2013), que descreve os quatro aspectos estruturantes de uma audição consciente: a melodia, o ritmo, a harmonia e o timbre.

O artigo se divide em quatro seções: o primeiro aborda as questões da narrativa indígena permeado no conceito de *Outridade*, da autora Kilomba (2019), dialogando com as perspectivas de autores pertencentes a etnias brasileiras como Kopenawa (2015) e Potiguara (2004), suscitando questões que pretendemos responder ao final das análises. Na segunda seção, traçamos um panorama sobre a obra musical e uma análise preliminar da relação entre texto e a construção melódica, harmônica e rítmica com base nos conceitos de White (1976). A terceira seção descreve e analisa as duas gravações da canção *Kikiô* a partir da perspectiva do arranjo como estrutura e tecido do discurso musical de Jardim (2016) e dos parâmetros composicionais sugeridos por Aaron Copland (2013), com destaque para o timbre. Finalmente, propõe-se a discussão de como cada arranjo potencializa ou não a narrativa dos povos originários, considerando a história da narrativa mítica de *Kikiô* e as características musicais de cada gravação.

### **Em busca da voz indígena nas narrativas dos outros**

A questão das narrativas dos povos originários brasileiros parte da premissa do sujeito indígena como protagonista atuante e consciente da importância da manutenção e perpetuação

de sua cultura, tendo em vista toda a violência sofrida durante a colonização. Nos apontamentos de um desses desdobramentos da colonialidade, a autora portuguesa Grada Kilomba apresenta o conceito de *outridade*, em que o sujeito que está à margem – e aqui ampliaremos a perspectiva da autora que enfoca na negritude para todas as chamadas minorias –, nunca é visto como sujeito, mas sim como o “outro”, invisível; às vezes um objeto, às vezes o sujo, às vezes a representação do que pessoas brancas não admitem ser:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “Outra/o”- o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa branca é medido -, mas também “Outridade” – a personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco. (KILOMBA, 2019, p. 37-38).

Na tomada de consciência dessa perspectiva surgem, em contrapartida, a imposição do discurso hegemônico branco, eurocêntrico e colonizador, os movimentos das comunidades negras, dos povos originários, das mulheres, dos LGBTQIA+, das pessoas com deficiências e tantos outros. Esses movimentos, dentro de suas próprias multiplicidades, procuram tecer um discurso concatenado às principais preocupações para a operação nas estruturas do sistema dicotômico de centro e margem, de maioria e minoria, de superior e inferior, confrontando tal arquétipo binômico e destacando que a diversidade é mais do que variedade, tornando-se uma construção contínua a partir das diferentes perspectivas de corpos, raças, crenças e gêneros.

Uma das questões problemáticas da historiografia literária é o modo como ela referencia os povos originários, geralmente recorrendo a estereótipos e construções de um imaginário colonizador (através da *outridade*), seja na romantização da figura do indígena indolente e preguiçoso ou na fixação da beleza natural e enfeitiçante da mulher indígena. Ao nos depararmos com a historiografia literária indígena, todavia, observamos as principais diferenças de visões, experiências e amalgamações culturais deste sujeito protagonista que sai da posição de outro para relatar, criar, expressar e construir a sua história e garantir seu espaço social. Em *A Queda do Céu*, o xamã Yanomami Davi Kopenawa se manifesta:

Os brancos não pensam muito adiante no futuro. Sempre estão preocupados demais com as coisas do momento. É por isso que eu gostaria que eles ouvissem minhas palavras [...]. Gostaria que, após tê-las compreendido, dissessem a si mesmos: “Os Yanomami são gente diferente de nós, e, no entanto, suas palavras são retas e claras. Agora entendemos o que eles pensam. São palavras verdadeiras! A floresta deles é bela e silenciosa. Eles ali foram

criados e vivem sem preocupação desde o primeiro tempo. O pensamento deles segue caminhos outros que o da mercadoria. Eles querem viver como lhes apraz. Seu costume é diferente. Não têm peles de imagens, mas conhecem os espíritos *xapiri* e seus cantos. Querem defender sua terra porque desejam continuar vivendo nela como antigamente. Assim seja! Se eles não a protegerem, seus filhos não terão lugar para viver felizes. Vão pensar que a seus pais de fato faltava inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas!” (KOPENAWA *apud* ALBERT, 2015, p. 64).

O excerto supracitado foi transcrito pelo etnólogo Bruce Albert e nos apresenta a narrativa indígena nas palavras de um líder xamã Yanomami que, tendo crescido em imposto contato com o sujeito branco colonizador, é visivelmente consciente das influências oriundas das relações de poder da colonização, constatando a importância da luta pela preservação de seu povo, suas tradições, e ao mesmo tempo pela coexistência com o sujeito branco, enfatizando o poder da comunicação para que todos os povos tenham direito de cultivar suas culturas.

Ao encontro desse cenário do sujeito indígena como protagonista, inserido na sociedade branca, em contato com a herança eurocêntrica das linguagens e ao mesmo tempo moldado nos costumes de suas tribos e etnias, apresentamos a figura de Eliane Potiguara, um dos expoentes contemporâneos da literatura indígena, escritora e professora, ativista e poeta com publicações como *Metade cara, metade máscara* (2018), e que carrega em suas obras a ancestralidade e as preocupações atuais dos povos originários. Conforme Dorrico:

[...] a identidade literária de Eliane denota e conota ancestralidade e resistência política. [...] as narrativas que fazem parte do arcabouço tradicional do povo Potyguara (e, isso, não se pode *inventar*), ressignifica de modo criativo na poesia, [...]enunciam temas que evocam a uma reflexão para os povos originários em situação de exílio físico, político e epistemológico. A crítica em torno à colonização e à neocolonização não apaga a crença de que os povos indígenas e não indígenas podem viver em solidariedade; por isso mesmo, é possível encontrar ainda, nos versos escritos à luz da memória ancestral, temas de amor, reivindicando Direitos Humanos e terras, sobre família, valorização da sexualidade da mulher indígena, da etnia, da violência contra a mulher indígena, do racismo e da migração. (DORRICO, 2018, p. 245).

Seguem os versos do poema Identidade Indígena de Eliane Potiguara:

Em olhares de ternura  
Como são os teus, brilhantes, acalentante identidade

E transformaremos os sexos indígenas  
 Em órgãos produtores de lindos bebês guerreiros do  
 Futuro  
 E não passaremos mais fome  
 Fome de alma, fome de terra, fome de mata  
 Fome de História. (POTIGUARA, 2004, p. 103).

Em depoimento gravado durante o evento *Mekukradjá* – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas, em setembro de 2016 –, Eliane relata que a dança – o *toré* – é um grande marco do sagrado, do místico, constituindo-se como uma alta expressão cultural da etnia potiguara, corporificando suas narrativas míticas por meio do olhar, do contato, do silêncio e, é claro, da língua originária, produzindo por meio dessa mistura uma memória viva, no caso da autora, evocando lembranças da sua infância em família com a avó e as mulheres do gueto na periferia do Rio de Janeiro<sup>4</sup>.

A força da oralidade para a comunicação das tradições, sua resignificação e ocupação de espaço na sociedade brasileira torna-se relevante quando, ao considerarmos a trajetória dos líderes indígenas e pessoas com ascendência indígena, que atuaram na história da ocupação e resistência dos povos originários, percebemos o poder que a língua exerce na comunidade, nas negociações, nas construções de identidades coletivas e conquistas de direitos em todas as esferas (políticas, sociais, econômicas).

Exposto esse cenário, podemos nos voltar ao objeto deste artigo: a canção, que tem como principal elemento a voz e, conseqüentemente, a língua e sua capacidade narrativa. Nosso grande desafio, como pessoas não indígenas, não está em falar *sobre* os povos originários, mas *com* eles. Posto isso, através de nossas análises em perspectiva dialógica com a narrativa indígena, pretendemos responder: como uma canção que narra um mito pode se aproximar de fato da narrativa destes povos sem cair no âmbito da *outridade*? Como uma canção composta por um sujeito que não pertence à determinada etnia pode dar voz a uma de suas narrativas? Em quais aspectos os arranjos podem contribuir para a criação de um espaço narrativo que dialogue com a cultura dos povos originários?

<sup>4</sup> O depoimento de Eliane Potiguara pode ser acessado pelo link do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=TZwOXaJVzYU&t=36s>. Acesso em: 10 maio 2023.

### Por uma canção que escuta o outro: o caso de Kikiô

Nesta seção propomos apresentar um panorama contextual do objeto de análise, seus aspectos composicionais e uma análise preliminar da relação entre o texto e a construção melódica e harmônica, para perscrutar o caráter narrativo criado pelo compositor.

A canção *Kikiô* foi composta por Geraldo Espíndola, em 1987, e se baseia em um mito da criação dos povos Tupi e Guarani no povoamento da América, conforme lhe fora relatado por um membro da etnia, então acadêmico de medicina na capital de Mato Grosso do Sul, que o compositor teria conhecido. Apesar de não se encontrar outras menções a esse mito na bibliografia antropológica sobre a etnia, é evidente que ela se constitui como uma variação antropomorfizada de mitos cosmogônicos como o *Ayvu Rapyta* em sua difusão por meio da tradição oral em distintas localidades. Anos mais tarde, em 2015, Espíndola publica um livro ilustrado da história de *Kikiô*, com a letra da canção e ilustrações de Wanick Correa e Alexandre Leoni (FACCIONI; SOUZA, 2019, p. 187).

Eis a letra da canção:

*Kikiô nasceu no centro  
Entre montanhas e o mar  
Kikiô viu tudo lindo  
Tudo índio por aqui  
Índia América deu filhos  
Foi Tupi foi Guarani  
Kikiô morreu feliz deixando  
A terra para os dois  
Guarani foi pro Sul  
Tupi pro Norte  
E formaram suas tribos  
Cada um em seu lugar  
Vez em quando se encontravam  
Pelos rios da América*

*E lutavam juntos contra o  
Branco em busca de servidão  
E sofreram tantas dores acuados  
no sertão  
Guarani foi pro Sul  
Tupi entrou no Amazonas  
Kikiô na lua cheia quer Tupi  
Quer Guarani  
Kikiô na lua cheia quer Tupi  
Quer Guarani  
Kikiô na lua cheia quer Tupi  
Quer Guarani  
Kikiô*

Podemos organizar nossa análise prévia dos materiais musicais (melodia, ritmo e harmonia) e dos versos da letra da perspectiva sugerida por John White (1976) nas divisões de níveis macro, médio e micro de análise<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> “A microanálise inclui análise melódica, harmônica e rítmica detalhadas, forma e textura no menor nível e os menores detalhes de orquestração e timbre. A análise intermediária, por sua vez, lida com as relações entre frases e outras unidades de tamanho médio e praticamente qualquer aspecto que não se encaixe nas categorias de unidades

Assim, uma análise em nível macro mostra que, estruturalmente, a canção se divide em verso, refrão, verso, refrão, verso – uma forma ternária (A-B-A) nos moldes da teoria musical, muito comum em canções populares. A harmonia se desenvolve dentro do campo harmônico de Ré maior, de maneira cíclica; e a melodia dos versos é mais narrativa e articulada do que no refrão, que tem um caráter de sustentação e clímax explorando a ênfase textual das direções tomadas pelo mito (personagens da narrativa da canção, filhos de *Kikiô*). O andamento é lento, aproximadamente 60 b.p.m.<sup>6</sup>

<p><b>Análise Macro</b> Andamento 60 b.p.m</p> <p><b>Kikiô nasceu no centro</b> Entre montanhas e o mar Kikiô viu tudo lindo Tudo índio por aqui</p> <p><b>Índia América deu filhos</b> Foi Tupi foi Guarani Kikiô morreu feliz deixando A terra para os dois</p> <p><b>Guarani foi pro Sul</b> Tupi pro Norte</p> <p><b>E formaram suas tribos</b> Cada um em seu lugar Vez em quando se encontravam Pelos rios da América</p> <p>Verso ■ Refrão ■</p>	<p><b>Harmonia</b> Verso: T - Tr - Sr - S - D - T - Tr Refrão: D - S - D</p> <p><b>E lutavam juntos contra o</b> Branco em busca de servidão E sofreram tantas dores acudados no sertão</p> <p><b>Guarani foi pro Sul</b> Tupi entrou no Amazonas</p> <p><b>Kikiô na lua cheia quer Tupi</b> Quer Guarani Kikiô na lua cheia quer Tupi Quer Guarani Kikiô na lua cheia quer Tupi Quer Guarani Kikiô...</p>	<p><b>*Guaraniíííííí</b> Fooooi pro Sul Tupi entroooo no Amazonas</p> <p>Silabas com mais sustentação melódica no refrão</p>
---	--	--

Fig 1 Quadro representativo da análise em nível macro.<sup>7</sup>

Uma análise em nível médio aponta que as frases melódicas distribuídas nos versos se apresentam em três variações que vão alcançando maior extensão na tessitura. O verso “Kikiô morreu feliz deixando a terra para os dois” (estrofe 1, verso 4) quebra a expectativa anunciada pelo verso anterior em região mais aguda “Índia América deu filhos foi Tupi foi Guarani”

muito grandes nem muito pequenas. A macroanálise começa com descrições de coisas como o meio instrumental ou vocal e a duração total do tempo, e prossegue para o menos óbvio, como a disposição de grandes eventos dentro desse intervalo de tempo e amplas considerações harmônicas, texturais e rítmicas” (WHITE, 1976, p. 13, tradução nossa).

<sup>6</sup> B.p.m é a abreviação de batidas por minuto, um modelo de métrica para a velocidade da contagem do padrão rítmico.

<sup>7</sup> As siglas T, SD e D se referem às palavras Tônica (acorde da harmonia que indica um relaxamento da progressão sonora), Subdominante (acorde da harmonia que indica um afastamento da região da tônica) e Dominante (acorde que cria tensão e causa um efeito de suspensão na progressão sonora).

(estrofe 1, verso 3), repetindo a sequência melódica do primeiro verso da música, “Kikiô nasceu no centro entre montanhas e o mar”. Em seguida, entra o refrão de forma inesperada, mas desejada, pois se havia anunciado, melódica e harmonicamente, por meio da expectativa no verso 4 da primeira estrofe, sendo esse esquema repetido posteriormente. Toda a estrutura melódica, harmônica e rítmica é repetida com letras diferentes. Ao final da repetição dessa estrutura compilada em quatro versos de estrofe e dois versos de refrão, a música segue a ideia melódica dos primeiros versos com ênfase na letra através de um caráter repetitivo e derradeiro: “Kikiô na lua cheia quer Tupi, quer Guarani”. A sequência harmônica coincide com as respectivas funções de repouso, distanciamento e tensão de acordo com a progressão e variação melódica. O ritmo de acompanhamento da canção enquadra-se no gênero de balada musical, que historicamente é conceituado como “canção folclórica estrófica, com forte elemento narrativo, em estrofes de quatro ou mais versos, normalmente sem repetição melódica dentro de uma estrofe” (SADIE, 1994, p. 67).

Finalmente, a análise de nível micro demonstra que o motivo inicial de notas repetidas dá ênfase ao texto da canção, bem como sua divisão rítmica com padrões de fácil memorização conferindo um efeito de pergunta e resposta entre os materiais melódicos das frases. A progressão melódica em graus conjuntos (notas vizinhas) no começo de cada verso desperta a sensação de que algo vai se desenrolar na história, tanto do discurso musical, quanto textual. O quarto verso surpreende com o retorno à região mais grave, coincidindo intencionalmente com o texto de sentimento mais triste da música: “Kikiô morreu feliz deixando a terra para os dois”; “E sofreram tantas dores acuados no sertão”:

<p><b>Kikiô nasceu no centro</b> <b>Entre montanhas e o mar</b></p> <p><b>*verso começando na nota mais grave</b> Kikiô viu tudo lindo tudo índio por aqui</p> <p><b>*verso começando meio tom acima</b> Índia América deu filhos Foi Tupi foi Guarani</p> <p><b>*verso começando em nota mais aguda que o verso anterior (expectativa)</b> <b>Kikiô morreu feliz deixando</b> <b>A terra para os dois</b></p> <p><b>*verso voltando a nota mais grave do começo</b> Guarani foi pro Sul Tupi pro Norte</p>	<p><b>Análise de nível médio e micro.</b></p> <p>Refrão entra de forma inesperada, mas preparada pela progressão melódica dos três primeiros versos e tem caráter de sustentação vocal.</p> <p>A harmonia nos dois primeiros versos orbita pela região da tônica e subdominante (sensação de afastamento). No terceiro verso a harmonia cria tensão através da dominante mas logo em seguida volta ao repouso. No refrão os acordes transitam entre o distanciamento e a tensão (subdominante e dominante)</p> <p>O acompanhamento rítmico sugere um gênero próximo à balada, com andamento bem perceptível para articulação vocal e consequentemente o entendimento da letra.</p>
---	--

Fig 2 Quadro representativo das Análises médio e micro.

## Duas formas de escuta: os arranjos nas vozes de Almir Sater e da banda Tarancón

O compositor e autor americano Aaron Copland, em seu livro *Como ouvir e entender música*, divide a estrutura básica para uma audição consciente da música em quatro elementos: ritmo, harmonia, melodia e timbre:

A música tem quatro elementos essenciais: o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre, ou colorido tonal. Esses quatro ingredientes são a matéria-prima do compositor. Ele trabalha com eles da mesma maneira como qualquer artesão trabalha com seus materiais. Do ponto de vista do ouvinte leigo, esses elementos não têm importância, pois raramente temos consciência de ouvir algum deles separadamente. É o efeito combinado – o tecido sonoro aparentemente inextricável que eles compõem – que costuma interessar à maioria dos ouvintes. (COPLAND, 2013, p. 39).

Na análise preliminar feita no tópico anterior mostramos as correlações harmônicas, melódicas e rítmicas com o texto da canção Kikiô. Aqui pretendemos discorrer principalmente

sobre o timbre, pois identificamos esse elemento como o mais discrepante entre as gravações ouvidas, o que gerou um resultado predominante no discurso musical.

Sendo assim descrevemos aqui as nossas impressões analíticas das duas gravações, a partir de duas premissas metodológicas utilizadas pelo autor e arranjador Gil Jardim (2016). São elas: a experiência da vivência musical como arranjador e a análise auditiva como ferramenta. Ainda de acordo com Gil Jardim (2016) em ambos os excertos a seguir, podemos classificar os arranjos em dois tipos: os autorais e os convencionais:

Arranjos convencionais: nesta modalidade está a maior parte da produção de arranjos que conhecemos, com trabalhos feitos comercial ou caseiramente, por arranjadores profissionais ou não. Proponho que na estante dos arranjos convencionais estejam os trabalhos que atendem às demandas do tipo mudança de meio de expressão – ato de escrever para instrumentos disponíveis em dada ocasião – ou mesmo adaptações ou reduções funcionais de algum arranjo já existente, ou, por exemplo, a construção de um perfil sonoro concebido como protótipo para algum público-alvo, comercial ou não. São os trabalhos realizados sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra musical. (JARDIM, 2016, p. 48).

Arranjos autorais: refiro-me aos trabalhos que informam elementos que se tornam significativos na apreensão perceptiva de determinada canção. Isso pode acontecer de várias maneiras e destaco aqui duas delas: 1) quando o arranjo musical traz elementos de relevância suficiente para contribuir estruturalmente para o discurso musical, desempenhando um papel significativo no desenho da sintaxe da obra; 2) quando o arranjo musical caracteriza de forma contundente o conjunto de informações que resulta na canção ouvida. Noutras palavras, isso acontece quando o arranjo passa a ser informação indissociável de determinada canção, tanto para a versão original quanto em eventual releitura. Este é o caso de arranjos cujas texturas se tornam características estilísticas de alguns compositores. Sem dúvida, há exemplos de releituras de canções em que os arranjos se tornam responsáveis pelo êxito da proposta. (JARDIM, 2016, p.48-49).

Começamos com a análise do arranjo da gravação de “Kikiô” com a banda Tarancón, lançada no LP *Mama Hueé*, de 1988, da gravadora Continental.

A organização musical deste arranjo é assim dividida: a introdução apresenta uma instrumentação com timbres do violão, viola caipira e a zampona (um instrumento da família da flauta pan) e posteriormente com instrumentos percussivos, criando uma atmosfera musical indígena que primazia pela música como rito com ênfase nos instrumentos de sopro de madeira e percussivos (KABOURKOVÁ, 2007) para a narrativa da canção. A presença dos violinos,

que atuam suavemente nos espaços dos versos, funciona para preenchimento musical harmônico, não ofuscando o caráter da natureza memorados pelos sons da flauta pan e instrumentos percussivos. A construção instrumental nos imerge na floresta, com seus ecos sonoros e de base geográfica. A textura adicional na canção com a voz da cantora configura uma homogeneidade em forma de dueto vocal masculino e feminino, o interlúdio instrumental no centro da forma da canção evidencia timbres de instrumentos primitivos e o final configura a característica coletiva do canto, outra sinalização aos povos originários e suas tradições orais. Todo esse arranjo tem como objetivo evidenciar o caráter narrativo do mito contido na letra da canção como plano sonoro principal, reforçado por uma instrumentação que cria um espaço sonoro imaginário para a *contação* desse mito indígena.

A/o gravação/arranjo com Almir Sater cantando (CD *O Violeiro Canta*, 2016, gravadora Warner Music Brasil) mostra logo de início o ambiente eletrônico da instrumentação com uma guitarra dedilhando na introdução e um teclado no plano sonoro mais ao fundo; apresenta-se então uma marcação rítmica forte que remete, esteticamente, à música *pop* dos anos 80: configurações de banda da era eletrônica, com baixo elétrico, saxofone, teclado, guitarra, bateria com a caixa mais aguda (bem popular nas gravações da banda Legião Urbana, por exemplo); uma das principais características dessa gravação é o protagonismo assumido pelo saxofone ao final da canção atuando como uma continuação da melodia até se tornar uma voz solista instrumental, lembrando que o virtuosismo instrumental como personagem musical foi desenvolvido na Era Romântica (século XIX, na História da Música Ocidental). Conforme a presente abordagem, toda essa construção timbrística do arranjo na voz de Almir Sater pouco contribui para a narrativa da letra da canção, distanciando-se do discurso do mito indígena do Kikiô, seus povos, suas relações geográficas com a floresta e a natureza.

## Conclusões

Como se pode notar, a música na gravação com o cantor Almir Sater, sua roupagem moderna, eletrônica e timbres que se sobressaem à voz (saxofone, por exemplo) é uma construção discursiva musical que pouco se aproxima da narrativa textual. Poderíamos colocar uma outra letra com métricas rítmicas similares que funcionaria muito bem, talvez até melhor na coerência da intersecção entre letra e música. Já a música gravada pela banda Tarancón, nas

vozes de Turcão e Luanda, estrutura cuidadosamente a distribuição de timbres e a organização hierárquica de planos sonoros para potencializar o caráter narrativo do texto, fazendo-nos acompanhar a história de *Kikiô*. Seu arranjo nos aproxima da esfera textual construindo um imaginário do mito da tradição indígena dos povos Tupis e Guaranis. Vale considerar aqui que a banda Tarancón se dedica à performance e pesquisa de ritmos andinos, brasileiros e caribenhos, corroborando para a coerência discursiva da música através de instrumentos característicos aos povos originários, como a flauta pan, por exemplo.

Acreditamos que essa gravação cantada por Almir Sater possa ser tomada como exemplo de um arranjo pouco inclusivo no sentido estético de aproximação dos discursos entre letra e música, aqui no caso uma letra que remete à historiografia literária indígena de um mito que reconta a origem de seu povo. Priorizou-se uma sonoridade bem afastada das evocações literárias da canção. Poderíamos justificar um intento expressivo desse tipo de arranjo se a figura de Almir Sater assim o permitisse, mas nem seu legado artístico podemos colocar na conta, pois Sater é mais conhecido pelas interpretações que remetem a um gênero musical rural e de raiz sertaneja, algo quase que na contramão do arranjo de *Kikiô* por ele interpretado e descrito aqui. Nesse sentido, o citado arranjo vai ao encontro de uma das preocupações de Gil Jardim, dentro da classificação de arranjos convencionais:

Por outro lado, questiono escolas, especialmente algumas internacionais, famosas por oferecerem padrões de procedimentos standardizados de escrita para *big bands*, orquestras etc. Se seus conceitos forem assimilados passivamente, corre-se o perigo de alunos “entrarem porquinhos e saírem salsichas” dessa máquina de escrever música, ou seja, produzirão arranjos segundo uma cartilha de mandamentos em vez de *ouvirmos o que a canção pede*. (JARDIM, 2016, p. 48, grifos nossos).

As aproximações entre texto e música no gênero canção são movimentos artísticos e discursivos, que possuem intenções expressivas muito definidas; as escolhas da construção estética da gravação com o cantor Almir Sater parecem confirmar o pensamento colonizador no sentido de não considerar as impressões artísticas e literárias inseridas no contexto da narrativa da canção *Kikiô*, tentando deslocar o discurso para uma representação estética da música mais moderna com aparatos eletrônicos e virtuosística (lembremo-nos do grande solo de saxofone ao final) e ainda reforçando a ideia de *outridade* (construída pelo imaginário do colonizador) discutida anteriormente. Já a gravação da banda Tarancón parece comungar de um

mesmo discurso expressivo que trata a narrativa da letra. Ao mesmo tempo em que une as linguagens artísticas e traz o lugar de fala da tradição dos povos originários como ponto principal do discurso musical, prioriza a narrativa da letra através do plano vocal como centro, cerceado de sons que nos ambientam para a floresta, lugar sagrado para os povos originários.

## Referências

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio: Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CADOGAN, L. *AYVU ROPYTA: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní dei Guairá*. Antropologia n. 5. Boletim n. 227. São Paulo: USP, 1959.

COPLAND, A. *Como ouvir e entender música*. Tradução: Luiz Paulo Horta. São Paulo: É realizações, 2013.

COSTA, N. B. da. *A Vida em Canção*. São Paulo: Pá de Palavra, 2022.

DORRICO, J. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, J. et al. (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

ELIANE Potiguara – culturas indígenas (2016). [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZwOXaJVzYU&t=36s>. Acesso em: 25 jan. 2023.

FACCIONI, F.; SOUZA, C. C. de. Kikio: entre palavras e cores, o imaginário social. *Revista Crioula*, [s. l.], n. 23, p. 184-213, 2019.

JARDIM, G. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 45-58, 2016.

KABOURKOVÁ, K. *As Origens da Música Brasileira*. 2007. Bacharelado (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Masaryk, Brno, 2007.

KIKIO Almir Sater. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Brazilian Music. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJzqIeVs3s8>. Acesso em: 25 jan. 2023.

KIKIÔ – TARANCÓN (Geraldo Espíndola). [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Serginho Jekemem. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=5rHirIn4Ylc> >. Acesso em 25 de janeiro de 2023.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MAMA HUEÉ: Tarancón. Continental, 1988. LP (33 min).

O VIOLEIRO CANTA. Intérprete: Almir Sater. Rio de Janeiro: Warner Music, 2016. 2 CD (42 min).

POTIGUARA, E. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

SADIE, S. (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WHITE, J. D. *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentise Hall, 1976.

### **The song *Kikiô* – a discussion about indigenous narratives from the arrangements in the recordings of the band Tarancón and Almir Sater**

**Abstract:** This article discusses the potential of the relationship between music and the narratives of indigenous peoples, choosing the song *Kikiô*, by Geraldo Espíndola, as a field of dialogue, considering two of his songs: the first, by the band Tarancón (1988) and the second recorded by Almir Sater (2016). For this discussion, we bring Kilomba's concept of Otherness (2019) and the approaches of Kopenawa and Potiguara, to answer questions such as: How can a song presents a narrative that stars the original peoples? In what aspects do the arrangements contribute to a narrative space that dialogues with the culture of the native peoples? The musical analyzes were guided by White (1976), Copland (2013) and Jardim (2016). At the end of the discussion, the results pointed to differences in the arrangements regarding the narrative of the *Kikiô* myth, demonstrating that the recording of the band Tarancón strongly contributes to the narrative of the original peoples, by contemplating primitive instruments and prioritizing the vocal aspect; already in the recording by Almir Sater we saw an arrangement that, with its electronic guise, highlights the saxophone and suppresses the lyrics without dialoguing with the indigenous universe.

**Keywords:** Indigenous narrative; Song; *Kikiô*; Tarancon; Almir Sater.

**Recebido em:** 9 de fevereiro de 2023.

**Aceito em:** 26 de julho de 2023.