

Canoa em dois tempos: Kilza Setti e a Cultura Caiçara

Canoa em dois tempos: Kilza Setti and the Caiçara's Culture

Marcela Rohsbacker Gonzalez¹
Acácio Piedade²

RESUMO

O artigo tem como objetivo relacionar a composição *Canoa em dois tempos* (1982) de Kilza Setti (1932) com as características musicais caiçaras apresentadas na pesquisa de doutoramento da compositora (1985), e evidenciar seu engajamento no processo de resgate cultural caiçara.

PALAVRAS-CHAVE: Kilza Setti. *Canoa em dois tempos*. Música Caiçara.

ABSTRACT

The article aims to relate the composition *Canoa em dois tempos* (1982) of Kilza Setti (1932) with the characteristics of caiçara music presented in the doctoral research of the composer (1985), and to show her engagement in the process of caiçara cultural rescue.

KEYWORDS: Kilza Setti. *Canoa em dois tempos*. Caiçara Music.

* * *

Introdução

A cultura caiçara do litoral norte do estado de São Paulo, foi objeto da pesquisa de doutoramento em Antropologia Social desenvolvida por Kilza Setti, cujo material reunido gerou a publicação do *livro Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* pela editora Ática no ano de 1985, e a criação do *Projeto Acervo Memória Caiçara*. O projeto é fruto da doação do acervo particular de Kilza Setti para o Museu Caiçara de

¹ Mestre em composição musical. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina, Brasil. E-mail: marcela.rohsbacker@gmail.com.

² Professor Associado no Departamento de Música e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. E-mail: acaciopiedade@gmail.com.

Ubatuba, que possui como local em sua fase inicial a *Fundart* – Fundação de Arte da Prefeitura Municipal de Ubatuba, responsável pela preservação do acervo e pela organização das consultas públicas. Através do Programa Petrobrás Cultura 2006/07, incentivado pelo Ministério da Cultura (Minc), o acervo de Kilza Setti foi catalogado, digitalizado, e disponibilizado em uma base de dados para consulta online e presencial, e compreende assim o núcleo documental do *Projeto Acervo Memória Caiçara*.

Pianista, compositora e antropóloga, Kilza Setti nasceu na cidade de São Paulo em 26 de janeiro do ano de 1932. Seu catálogo de composições compõe-se de cerca de cem obras para diversas formações, sendo dez de suas peças premiadas em concursos nacionais (Ricordi, MEC e Funarte). Grande parte de sua produção foi apresentada em território nacional e no exterior. À convite da Fundação Apollon de Bremen na Alemanha, suas composições datadas entre os anos 2000 e 2003 que utilizam textos de Carlos Drummond de Andrade, passaram a integrar os programas do projeto “Poesia e Música Sonoridades Brasileiras”, que estreou em cidades europeias como Bayreuth, Berlim, Viena e Londres. Kilza Setti participou do projeto *The Universe of Music: a History*, da UNESCO, e atualmente ocupa a cadeira n.9 da Academia Brasileira de Música. Integra o Conselho Editorial da Revista *African Music* (Rhodes University, South África), o corpo editorial da revista online *Música e Cultura do International Council for Traditional Music* de Nova York (ICTM), é membro fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), e membro da *Akademie Brasil – Europa* (Köln).

Nas trocas de correspondências para a fundamentação teórica deste artigo Kilza Setti comentou que em seu catálogo de obras podemos observar composições com citações propositais às minorias que se encontram em situação de prejuízo cultural, social e material. A compositora dedicou obras com a intenção de chamada de atenção aos povos Mbyá-Guarani do sudeste brasileiro, aos seis grupos da etnia Timbira do Tocantins e do Maranhão, ao desgaste cultural de povos do sul da Austrália e da Tasmânia, e aos caiçaras

do litoral do estados de São Paulo, aos quais dedicou décadas de pesquisa. Kilza Setti fala que não somente se afeiçãoou à comunidade caiçara, mas que principalmente tentou encontrar meios para sinalizar o processo de apagamento cultural que estas comunidades de pescadores vêm sofrendo, bem como os prejuízos materiais com a perda de territorialidade, a mudança de dieta, e dificuldade de sustento com a atividade pesqueira e no exercício de demais atividades de subsistência.

Kilza Setti comenta em sua participação no programa radiofônico Veredas na série de quatro capítulos Caminhos da Etnomusicologia da Rádio Cultura FM de São Paulo, que se limitou a visitar cinco aldeias em sua pesquisa etnográfica acerca dos índios Mbyá Guarani, a fim de retribuir a dose de reciprocidade que estes esperam, e sobre a exposição do material cultural colhido em campo, a antropóloga comenta:

Meu receio é que sempre se canalizem atenções para o produto (folclórico) a ser consumido, sem levar em conta a vida, as realidades e as necessidades dos agentes desse produto”, ela dizia. “O que se pensa ser produto é parte intrínseca do dia a dia desses agentes (...), essa coisa de exibir um produto me causa desconforto. (SETTI em entrevista à PAULA, 2003, 0’20”)

Segundo Moreira (2014, p.82), a obra da compositora, predominantemente de câmara, raramente apresenta materiais ou temas recolhidos em suas pesquisas antropológicas. Este fato é confirmado através do texto contido na contracapa da gravação das composições *Missa Caiçara* (1990) e *Ore Ru Nhamandu Etê Tonondeguá – preces Mbyá Guarani* (1993), em que consta que nesta última, Kilza Setti não utilizou materiais sonoros indígenas, apenas textos sagrados em dialeto Mbyá Guarani extraídos do livro de *El Canto Resplandeciente – Ayyvu Rendy Verá* (1984) publicado em Buenos Aires. A descrição de contracapa complementa que os “[...] textos são basicamente os mesmos utilizados nas rezas pelos povos Mbyá do Brasil,

incluindo os de São Paulo, com os quais a compositora trabalha em estudos antropológicos desde os anos 1987” (SETTI, 1996).

Como prestigiada compositora, Kilza dedicou duas composições ao universo caiçara: *Canoa em dois tempos* (1982) e *Missa Caiçara* (1990). De acordo com Diegues (2006, p.13) o caiçara origina-se da miscigenação entre “descendentes dos índios, sobretudo dos Carijós, colonizadores portugueses e escravos negros”. O autor comenta que a região litorânea do estado de São Paulo e do Paraná, foi uma das primeiras regiões brasileiras a ser habitada pelos povos ibéricos, assim “se considerarmos como caiçaras os primeiros filhos mestiços da nacionalidade brasileira então o “povo caiçara” começou a se formar por volta de 1500, sob a influência marcante das culturas indígenas litorâneas misturadas à cultura lusitana”. (BRANCO, 2005, p.17).

Pretendo neste artigo contemplar a composição *Canoa em dois tempos* (1982) sob o prisma das características musicais caiçara apontadas no livro *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985), a fim de investigar suposta relação entre os aspectos musicais caiçara registrados no livro de Kilza Setti, e em sua composição, que data de três anos anteriores à esse.

1 Canoa em dois tempos

Setti (1985) comenta em âmbito geral que a “procedência” do patrimônio musical não desperta curiosidade nos caiçaras, que atribuem às suas origens musicais um fator extranatural, à uma antiguidade muito distante que impossibilita atribuir-lhe identidade e estimar seu tempo. Sobre este aspecto e à preservação do repertório tradicional a antropóloga e compositora elucida:

Expressões como: “isso é do tempo dos antigo...” ou “essas música é desde os começo do mundo” ou ainda “isso é dos primeiro tronco, não se sabe quem inventou”, mostram o quanto é abstrata a ideia de contagem de tempo do

universo caiçara. Mas o que fica bem visível é a proposta de conservação do repertório tradicional por músicos e não-músicos. Embora reconhecido como produto de um ou alguns indivíduos, esse repertório, cuja notícia de autoria perdeu-se no tempo, é visto como propriedade coletiva, na medida em que a comunidade pode aceita-lo, acrescentar-lhe elementos, conservá-lo ou rejeita-lo, de acordo com um consenso grupal. (SETTI, 1985, p.116)

Kilza Setti atribui à cultura musical árabe – supostamente adentrada em território nacional pelos portugueses – o tratamento dado às linhas melódicas caiçaras, sejam estas cantadas ou tocadas. “A música vocal caiçara só pode ser compreendida na medida em que o ornamento esteja incorporado à própria substância sonora dessa música” (Ibidem, p.196). Segundo a autora os ornamentos mais frequentes na música vocal caiçara, utilizando a terminologia musical tradicional, são apojeturas tanto breve como longas, mordentes, glissandos, e portamentos, este na maioria dos casos empregado em movimento descendente. Com menor frequência é utilizado o portamento descendente antecedido por um mordente ligado à sua estrutura.

A compositora apresenta na publicação de 1985 uma tabela de sinais musicais que utilizou para realizar a notação musical de transcrições das práticas musicais caiçaras que realizou durante sua pesquisa. Na tabela encontra-se o símbolo de figura musical com cabeça de nota em “x” representando som indeterminado. Desta forma, subentende-se que os símbolos idênticos a este que aparecem na partitura do segundo movimento da composição, determinam a mesma ideia musical. Como é possível observar na figura abaixo, as duas ocorrências na composição de nota com cabeça de “x”, são precedidas de portamentos descendentes para encerrar a frase musical. Kilza Setti (Ibidem, p.196) comenta que “[...] os portamentos descendentes conduzem à nota ‘final’ (que arremata a linha melódica) a um som indeterminado que, embora dentro da tessitura vocal do cantador, não é emitida como voz cantada, mas sim como fala.”

foi realizada³, Kilza Setti a compreendeu como sendo um procedimento vocal-tipo de região ubatubana, com a ressalva de futura investigação nos municípios de Iguape e Cananéia, região de repertório musical semelhante. A cadência silábica *repetitiva* compreende a tendência do cantador à terminação vocal cadencial, em que se repete a última ou as últimas duas sílabas da palavra final da frase musical.

Um aspecto interessante a ser examinado neste procedimento é o processo de transformação a que o cantor submete a última vogal da última sílaba a ser repetida, metamorfoseando-a progressivamente através de som produzido por maior ou menor abertura da boca, até chegar a sílaba anterior que ele deseja repetir. Assim, as palavras passam pela seguinte alteração: memóriaaaaaaaaaaôôôôôôóóóóória; pingooooooooooooooooooooo; sagradooooo-ooooóóóóaaaaado. (SETTI, 1985, p.205)

Segundo a autora, além do canto silábico, a cantoria caiçara pode apresentar também aspectos do canto melismático. Este no universo caiçara, “costuma ser utilizado no meio ou nos finais de frase [...], envolve duas ou três notas e, muito frequentemente está incorporado aos ornamentos” (Ibidem, p.02). No exemplo abaixo é possível observar duas passagens da composição que revelam traços do canto melismático e a presença do que Setti chama de “hoteto” – “pausa súbita que corta a frase, ou mesmo a palavra, como um soluço” (Ibidem, p.203). Mesmo que este último não apresente frequência no canto caiçara, foi possível também estabelecer relações com as descrições musicais do livro da Kilza Setti (1985) com determinado trecho de sua composição:

³ Na tentativa de ultrapassar os limites da música caiçara paulista, tentou-se em vão buscar possíveis pistas que expliquem o procedimento que se irá aqui abordar. Verificada a documentação gravada em Portugal (1970), consultadas outras fontes de documentação (música indígena no Brasil, música da cultura negra no Brasil) e repassados alguns artigos sobre música vocal em outros tipos de cultura, chegou-se a uma constatação: em toda a investigação não foi encontrada, até o presente, nenhuma referência ao assunto. (SETTI, 1985, p.204)

Figura 2 – Exemplo de canto melismático caiçara. Trecho da composição *Canoa em dois tempos*, compasso 51 ao 56 do primeiro movimento. A linha da Contralto (segunda pauta do sistema) apresenta do compasso 53 ao 56 canto melismático.

The musical score for Figure 2 consists of four staves. The top staff is the Soprano line with lyrics: "gar - ra não sou co - mo ci - gar - ar - ra, como ci - gar - ra". The second staff is the Contralto line, marked *mp*, with lyrics: "Quan - do canta le - va - di - a". The third staff is the Tenor/Bass line, also marked *mp*, with lyrics: "Não sou co - mo ci - gar - ra, Quan - do canta le - va - di - a". The bottom staff is the Bass line with lyrics: "Quan - do canta le - va - di - a". A circled measure number "55" is placed above the second staff.

Fonte: Kilza Setti (1982).

Figura 3 – Exemplo de hoteto - “solução da voz” (SETTI, 1985:XI). Trecho da composição *Canoa em dois tempos*, compasso 123 ao 126 do primeiro movimento. A linha da Soprano (primeira pauta do sistema) apresenta no compasso 125 uma ruptura brusca no canto.

The musical score for Figure 3 consists of four staves. The top staff is the Soprano line with lyrics: "Eu vi - nha vin - do de vi - a - ge". The second staff is the Contralto line with lyrics: "a - mor, vin - do de vi - a - ge, En - con - trei c'o meu a -". The third staff is the Tenor/Bass line with lyrics: "mor, vi - nha vin - do de vi - a - ge, En - con - trei c'o meu a -". The bottom staff is the Bass line with lyrics: "Eu - vi - nha vin - do de vi - a - ge". A circled measure number "125" is placed above the second staff.

Fonte: Kilza Setti (1982).

O uso de linguagem coloquial e expressões como “violino que toca”, “violino que canta” e “violino que faz sapateado” são frequentemente

utilizadas para se referir a emprego de ornamentos, articulações, subdivisões rítmicas e alterações de andamento no fazer musical caiçara. Na transcrição musical presente no livro da Kilza Setti (SETTI, 1985: 130), das três expressões mencionadas acima, observamos que o “violino que canta” possui articulações que delimitam fraseados bastante expressivos, e alterações de andamento com maior frequência que as outras duas maneiras de tocar. A antropóloga confere este tratamento à uma aproximação das características vocais, e à maior liberdade que se atribui ao canto e à fala.

O conjunto instrumental caiçara pode com facilidade enrijecer a expressividade vocal dos cantadores, destes espera-se destreza para imprimir possíveis alargamentos métricos, que segundo Setti (1985) são comumente realizados através de *rallentandos* intermitentes ou com a prática do *tipe* – abertura de voz em registro agudo. O *tipe* pode não oferecer a liberdade necessária para determinadas interpretações vocais, visto que sua performance deve obedecer a um tempo determinado, um “número de compassos” previamente combinado pelo grupo musical. O *tipe* é uma prática exclusivamente pertencente ao repertório religioso, e se apresenta como figura central do canto sagrado caiçara. Como *Canoa* é um tema musical profano, não encontramos supostas menções deste na composição *Canoa em dois tempos* (1982), como é possível observar na análise de Ribalta (2011), sobre a composição *Missa Caiçara* (1990) da compositora Kilza Setti, dedicada à religiosidade caiçara.

No glossário apresentado na publicação de Miguez (2017) o *tipe* é definido como “cantor da Folia do Divino. Chamado também de tiple”. Segundo o autor, o *tipe* entoa sempre a voz mais aguda na cantoria, “os músicos foliões se organizam em roda dentro das casas, tendo o *tipe* ao centro desta roda, eles permanecem próximos. O *tipe* é um aspecto corriqueiro no canto religioso caiçara e pode ser entendido como uma prática da abertura de vozes. De maneira empírica seus cantadores são capazes de desdobrar melodias em intervalos ascendentes simples e compostos, que geralmente são realizados no final de frase ou da quadra, em movimento direto, onde um dos

cantores entoam uma oitava acima da voz principal. A sobreposição de mais vozes também pode ocorrer, neste caso as aberturas são realizadas em relação à voz mais grave, em que se cantam intervalos de 5^a, 6^a, 8^a e 10^a.

Além da explícita função de reafirmação tonal que a utilização do *tipe* designa, é possível através da abordagem de Kilza Setti (1985), relaciona-lo esteticamente ao canto coral dos índios Kaipó Kubén-Kran-Kégn que entoam sons superagudos através da técnica vocal do falsete, e à música portuguesa - sob a hipótese de ter sido introduzido em território nacional no período jesuítico. Outras relações de origem estética da prática do *tipe* podem ser estabelecidas, porém estas perpassam para o campo da musicologia, remeto aqui apenas algumas analogias realizadas pela antropóloga em que se observa a predileção por sons extremamente agudos, estridentes, gritados e prolongados em determinadas práticas musicais e ritualísticas ameríndias, europeias, mediterrânicas e africanas.

A repetição na música caiçara orienta a performance musical vocal e instrumental: “na música caiçara falar em repetição será admitir a existência de variantes. Estas são consequências daquela”. (SETTI, 1985, p.228). O aspecto que Kilza Setti nomeia como desenhos obstinados, são “motivos melódicos ou rítmicos que se repetem seguidamente durante muitos compassos (Ibidem, p.212), desempenhando reforço melódico, sistematização de rasgueado na viola e padronização rítmica na percussão, são frequentemente encontrados tanto no repertório caiçara religioso como profano. Porém na composição *Canoa em dois tempos* (1985), não foi possível encontrar clara menção desta característica musical, apenas sua descrição na publicação de 1985.

Apresento apontamentos entre *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985) e *Canoa em dois tempos* (1982), para investigar uma suposta relação entre os aspectos musicais caiçara registrados no livro de Kilza Setti e em sua composição. No entanto, mesmo que hajam possíveis relações além das apontadas pelas análises

mencionadas, estas ocorrem de forma bastante discreta, se ponderarmos a amplitude da pesquisa antropológica de Kilza Setti acerca dos caiçaras.

Através destes apontamentos, podemos observar na composição *Canoa em dois tempos* que Kilza Setti, além de utilizar matrizes melódicas do repertório musical caiçara, optou também por integrar à sua composição de música coral algumas das características práticas do canto caiçara, as quais viria a descrever de forma etnográfica três anos após a composição. Este viés antropológico regionalista entretanto não tem relação com a escola nacionalista de Camargo Guarnieri, que foi seu professor. A produção de Kilza Setti, tanto como antropóloga quanto como compositora, para além da apreciação de sua beleza, nos incita a pensar questões de cultura, etnografia e gênero, representando uma chamada de atenção para as transformações sociais que muitas vezes ameaçam as culturas tradicionais. O processo de apagamento cultural e perda de territorialidade entra em foco neste repertório. No entanto, além de ter valor artístico em si mesma, esta obra pode ser considerada um registro, ou retrato, tanto da cultura caiçara quanto da música de Kilza Setti neste momento dos anos 1980, que revela a ideologia e o espaço conquistado por uma mulher compositora diante de uma sociedade patriarcal. Atualmente se pode notar que as transformações sociais são inevitáveis e nem sempre são negativas como se acreditava no pensamento antropológico desta época. A arte é um excelente documento das transformações sociais.

Referências

ACERVO MEMÓRIA CAIÇARA. Projeto de preservação da memória caiçara. Disponível em: <<http://www.memoriacaiçara.com.br/projeto.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.

BRANCO, Alice. *Cultura Caiçara*: resgate de um povo. Peruíbe: Etecê, 2005.

DIEGUES, Antônio Carlos. Cultura e meio-ambiente na região Estuarina de IguapeCananéiaParanaguá. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 13-19.

MOREIRA, Rosemeire. *A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2014.

PAULA Júlio de. *Música, cultura e realidade do outro, por Kilza Setti. Veredas – caminhos da etnomusicologia*. Programa radiofônico. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/musica-cultura-e-realidade-do-outro-por-kilza-setti>> Acesso em: 18 nov. 2017.

RIBALTA, José Luiz Chamorro. *Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2011.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudos do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Canoa em dois tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988. 1 partitura (16 p.) (Arranjos corais de música folclórica brasileira. PM). Coro misto a capela.

_____. *Preces Mbyá- Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Rádio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min), digital, estéreo.