

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PARA UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA ARARA (CARIBE):
UM ESTUDO DO SISTEMA DAS MÚSICAS VOCAIS

Luís Fernando Hering Coelho
Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Co-orientador: Prof. Dr. Márnio Teixeira-Pinto

Florianópolis
2003

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“PARA UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA ARARA (CARIBE): UM ESTUDO DO SISTEMA DAS MÚSICAS VOCAIS”

Luís Fernando Hering Coelho

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Co-orientador: Prof. Dr. Márnio Teixeira-Pinto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela banca composta pelos seguintes professores:

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC/Orientador)

Dr. Márnio Teixeira-Pinto (UFSC/Co-orientador)

Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (Museu de Antropologia-UFSC)

Dr. Guilherme Werlang (Depto. de Arte-Inst. de Arte e Com. Social-UFF)

Florianópolis, 28 de fevereiro de 2003

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, obrigado ao Arnaldo e à Elfi, por tudo. Este trabalho, consciente da própria humildade, é dedicado a eles.

À Paola, sempre uma flor a embelezar esse mundão, obrigado pela compreensão com relação às ausências infinitas.

Aos meus orientadores, Professores Dr. Rafael José de Menezes Bastos e Dr. Márnio Teixeira-Pinto, obrigado pela orientação valiosa, pelo acesso a dados principais, pelo apoio em tantas questões que foram enfrentadas nas diferentes fases do trabalho, pelas revisões cuidadosas e atentas dos textos originais... por tantas coisas, enfim. Encontrei neles não apenas professores e orientadores, mas amigos que me trataram com respeito, generosidade e confiança neste caminho, que às vezes foi difícil. Se cheguei, de algum modo, ao fim de um trecho, devo isso a eles, substancialmente. Devo ainda um agradecimento adicional ao Prof. Teixeira-Pinto pela orientação (e, claro, pelo apoio) na atividade de Estágio de Docência, experiência central dentro do meu curso de Mestrado. Aos alunos da disciplina de Tendências Atuais em Antropologia 2002/2, “vítimas” do referido estágio, obrigado pela simpatia.

Aos amigos do Cravo-da-Terra: Ive Luna, Marcelo Mello e Mateus Costa, e também à Glória, companheiros na música e nos caminhos em que ela mete a gente. Obrigado por tanta paciência.

A todos os amigos e colegas do PPGAS-UFSC. Especialmente à Sílvia Loch, pelo ombro amigo em momentos críticos e pelas conversas sobre esse negócio de antropologia.

Aos professores do PPGAS-UFSC pela consistente iniciação à disciplina.

Aos queridos colegas do MUSA – Núcleo de Estudos *Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe*. Núcleo apontante para mundos fantásticos, irradiador de questões, estímulos e desenvolvimentos que têm norteado desde o início meu interesse pela antropologia.

Os Professores Acácio Tadeu Piedade e Deise Lucy Montardo foram quem primeiro primeirinho me falou das “músicas dos índios” e da antropologia da música. Sou-lhes muito grato por isso.

Aos Professores Dra. Deise Lucy Montardo, Dr. Guilherme Werlang e Dra. Antonella Tassinari, obrigado por aceitarem fazer parte da banca e pela compreensão com relação ao reduzido prazo para leitura da dissertação.

Ao CNPq, obrigado pela bolsa de mestrado que financiou aproximadamente a metade dos 24 meses de meu curso. Obrigado ainda ao CNPq pelo financiamento ao projeto integrado de pesquisa *Música, Cosmologia, Construção do Espaço e Relações de Gênero nas Terras Baixas da América do Sul*.

Ao FUNEVEN e ao PPGAS-UFSC, obrigado pelas ajudas financeiras que colaboraram com a viabilização de minha participação, com um pequeno trabalho sobre canções arara, no I Encontro Nacional da recém fundada ABET – *Associação Brasileira de Etnomusicologia*, no Recife, 19-22/11/2002.

À FUNAI, pela concessão da licença para ingresso na área indígena. Agradeço ainda especialmente ao Sr. Benigno Pessoa Marques, administrador regional da FUNAI em Altamira, e ao todos os funcionários de lá, que me receberam com simpatia e solicitude.

Àqueles que colaboraram com a doação de presentes para os arara: Sulfabril Malhas, Avaí Futebol Clube, Figueirense Futebol Clube (teve clássico no Laranjal), Dimon do Brasil (na pessoa do Sr. Arnaldo Coelho), Sra. Matilde Oberdiek.

Àqueles que foram solidários na superação de dificuldades durante o período de preparação da ida à campo e quanto à obtenção de minha permissão para ingresso na área arara: Professores Dr. João Pacheco de Oliveira Filho e Dr. Sílvio Coelho dos Santos, Dr. João Lupi, Sr. Benigno Pessoa Marques, além, é claro, dos Professores Menezes Bastos e Teixeira-Pinto.

Aos arara, por me receberem em sua casa, especialmente *Mohtibi, Karamium, Mutatá, Pakiriwá, Toitsi, Tiptsigariô, Akitô*.

Àqueles, além dos arara, com quem dividi os dias em campo, e que foram muito solidários e amigos. Registro aqui o meu respeito e admiração por eles (não lhes lembro os nomes completos, infelizmente): Chefe de Posto Sr. Arismar, Professor Sr. Manuel, Professora Sra. Cecília, Enfermeira Sra. Geisa.

Ao Xande e ao Rafa, o primeiro vivendo a dura vida acadêmica no Velho Mundo, o segundo, companheiro aqui em Floripa, de Domingo a Domingo. Meus irmãos.

A todo mundo, enfim, que tenho encontrado no caminho. Lamento a certeza de já não lembrar os nomes de todos.

ÍNDICE

RESUMO / ABSTRACT.....	08
NOTA SOBRE A PRONÚNCIA DAS PALAVRAS ARARA.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
1. ETNOLOGIA CARIBE UM RECORTE.....	14
1.1. Nota prévia: etnologia amazônica e a arte como objeto de estudo antropológico.....	14
1.2. Etnologia caribe: alguns pontos.....	18
1.3. Aproximando-se dos arara.....	34
1.4. Nota sobre a música instrumental.....	42
2. ALGUNS PARÂMETROS TEÓRICOS E ETNOGRÁFICOS: MÚSICA COMO OBJETO DE ESTUDO ANTROPOLÓGICO.....	51
3. APROXIMANDO-SE DO CÓDIGO: SOBRE O SISTEMA DAS MÚSICAS VOCAIS ARARA.....	84
3.1. Notas preliminares.....	84
3.1.1. Sobre conceitos analíticos.....	84
3.1.2. Sobre os glissandos.....	86
3.1.3. Sobre as letras das canções.....	86
3.1.4. Sobre os registros.....	87
3.1.5. Sobre a música vocal.....	88

3.2. Transcrições e apontamentos analítico-interpretativos	89
Fonograma 1 – <i>İbri</i>	89
Fonograma 2 – <i>Weptande</i> (Versão <i>Akito</i>).....	91
Fonograma 3 – <i>İpari</i>	94
Fonograma 4 – <i>Óringó</i> (Versão <i>Akito</i>).....	99
Fonograma 5 – <i>Ereue</i>	102
Fonograma 6 – <i>Ueró</i>	107
Fonograma 7 – <i>Óringó</i> (Versão <i>Toitsi</i>).....	111
Fonograma 8 – <i>Óringó</i> (Versão polifônica).....	115
Fonograma 9 – <i>Weptande</i> (Versão polifônica 1).....	119
Fonograma 10 – <i>Weptande</i> (Versão polifônica 2).....	121
3.3. Comentários	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	128

RESUMO / ABSTRACT

Esta dissertação é um estudo exploratório sobre um repertório de canções dos índios arara (caribe), que vivem às margens do rio Iriri no estado do Pará. O trabalho está baseado em pequena visita a campo e em dados (gravações e outros materiais etnográficos) recolhidos por outros pesquisadores. Depois de resenhar as pertinentes bibliografias etnológica e etnomusicológica, é feito o estudo do repertório referido, com base em transcrições e análises musicais. O estudo busca sistematizar alguns aspectos do plano de expressão (fonológico-gramatical) do repertório em foco, tarefa aqui entendida como passo inicial para sua posterior análise semântica.

This dissertation is an exploratory study about a repertory of songs of the Arara Indians (Karib), who live in the margins of the Iriri River in the state of Pará, Brazil. The work is based on a short visit to their village and on data (sound recordings and other ethnographic materials) collected by other researchers. After reviewing the pertinent ethnological and ethnomusicological bibliographies, the study of the referred repertory is done, based on musical transcriptions and analysis. The study aims to systematize some aspects of the expression plan (phonological-grammatical) of the repertoire in focus, a task here envisaged as an initial step toward its future semantic approach.

NOTA SOBRE A PRONÚNCIA DAS PALAVRAS ARARA

Palavras em arara aparecem em itálico eventualmente ao longo do texto e, mais especificamente, nas letras das canções no cap. 3.

As seguintes indicações visam orientar a leitura dos sons diferentes daqueles do português comum e são retiradas de Teixeira-Pinto (1997:22-23).

ts – uma consoante africada alveo-palatal surda, próxima ao “t” de “tia” no falar carioca.

ng – uma nasal velar sonora, soando quase como o encontro consonantal que em português se escreve da mesma forma.

ó – uma vogal posterior média aberta arredondada, soa como um “o” aberto e acentuado.

é – uma vogal posterior média aberta não arredondada, soa como um “e” aberto e acentuado; alofone da fechada (anotada como e).

ĩ – uma vogal alta fechada não arredondada, soa como um “u” sem arredondamento.

INTRODUÇÃO

Apresentação geral

Considero que as raízes mais longínquas deste trabalho estão em 1997 quando, ainda aluno de graduação em Educação Artística-Música na UDESC fui apresentado à antropologia da música pelo Prof. Acácio Tadeu de C. Piedade, que finalizava sua pesquisa de Mestrado (Piedade, 1997) no PPGAS-UFSC, sob a orientação do Prof. Rafael José de Menezes Bastos. Lembro-me de ter ficado fascinado pelos universos sonoros ameríndios, que então fui conhecendo, primeiramente pelos trabalhos do Prof. Piedade, Prof. Menezes Bastos e Prof^a. Deise Lucy Montardo. Decidi então fazer meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na área de antropologia da música. Este trabalho, orientado pelo Prof. Piedade, consistiu numa breve etnografia entre os guarani da aldeia *Mbiguaçu* (Coelho, 1999), a quem fui apresentado pela Prof^a. Montardo, pelo que lhe sou extremamente grato.

Concluí a graduação em 1999 e, antes mesmo de iniciar o mestrado, cursei, como aluno especial, disciplinas de graduação e pós-graduação do Departamento de Antropologia da UFSC, além de ter sido acolhido como membro pelo MUSA, núcleo de estudos *Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe*, vinculado a este departamento e coordenado pelo Prof. Menezes Bastos. Finalmente, ingressei como aluno regular do PPGAS-UFSC em março de 2001 onde, entre outras coisas, desenvolvi a dissertação que ora apresento.

A idéia de fazer um trabalho entre os arara veio, por um lado, motivada pela escassez de pesquisas sobre música entre povos caribe e, por outro, pelo lugar privilegiado que a etnografia de Teixeira-Pinto (1997) revela para a música entre os arara.

Estive por duas semanas, entre maio e junho de 2002, com os arara da aldeia do Laranjal, às margens do Iriri, no Pará, onde pude conhecer a área e conversar com alguns deles sobre músicas e festas. Este trabalho foi desenvolvido a partir de gravações e dados disponibilizados pelo Prof. Teixeira-Pinto, gravação de uma canção realizada pelo Prof. Jean-Pierre Estival, publicada em CD (Estival, 1995)¹, além daquilo que pude ver e ouvir nesta breve visita ao campo.

Notícia Breve Sobre o Laranjal

A aldeia do Laranjal é uma das duas aldeias onde vivem hoje os arara do rio Iriri². A forma de se chegar lá é por voadeira (idealmente) ou barco (na falta de uma voadeira), a partir de Altamira. De voadeira, chega-se à aldeia subindo-se um trecho do médio Xingu e entrando no Iriri, seu afluente da margem esquerda. A viagem dura poucas horas no “inverno”, quando o rio está cheio. No “verão”, com o abaixamento do nível das águas, o percurso é mais demorado e mais difícil, devido à grande quantidade de pedras e corredeiras que vêm à tona nestes trechos do Xingu e do Iriri.

A aldeia tem de 10 a 12 casas que abrigam os diferentes grupos residenciais. Tem ainda: quadra de vôlei, campo de futebol, posto da FUNAI (onde fiquei), escola (onde moram os professores Manuel e Cecília) e enfermaria (onde mora a enfermeira Geisa), além da casa de um missionário que lá vive já há alguns anos e que não tive a oportunidade de conhecer. Um gerador a diesel garante a iluminação noturna e energia para o rádio, a televisão (que fica na enfermaria) e outros equipamentos. Atualmente há muitas crianças e jovens entre os arara, índice do crescimento da população depois de períodos em que foram enfrentados problemas sérios de saúde pública na aldeia.

¹ Conforme nota sobre os registros no capítulo 3.

O cotidiano é simples: na época em que estive lá, verifiquei que boa parte das famílias sai cedo para trabalhar nas roças que circundam a aldeia. Os que ficam, cuidam de seus próprios afazeres domésticos e cotidianos, mulheres lavam roupa, homens e crianças pescam no rio, um ou outro sai para caçar, etc... A escola funciona diariamente em três turnos: as crianças pela manhã, os adolescentes à tarde e os adultos à noite. Após a aula vespertina, às 17:00 horas, todos os dias, os homens jovens reúnem-se no campo de futebol para jogar, junto com Manuel (Professor) e Arismar (Chefe de Posto). O futebol é uma grande paixão dos jovens arara, o que pude verificar também pela audiência fiel à transmissão dos jogos da copa do mundo e pelas pinturas de brasões e nomes de times junto às “tradicionais” sobre a pele de alguns. Ao anoitecer, notei que os mais velhos recolhiam-se cedo, enquanto os mais jovens ainda ficavam junto à enfermaria, assistindo ao Jornal Nacional e à novela O Clone. Eu permanecia com estes últimos, até por volta das 22:00, quando todos iam dormir ou simplesmente sumiam na escuridão que toma a aldeia quando o gerador é desligado.

Os dados que pude obter sobre música estão incorporados ao longo do texto e vêm basicamente de conversas com os índios *Akito* e *Toitsi*, ambos filhos de *Piput*, um líder residencial já falecido. Estas conversas eram motivadas sobretudo pela audição de gravações do Prof. Teixeira-Pinto e também pelas partituras de canções que eu já havia transcrito com base nestas gravações.

Sobre o texto

Este trabalho é fundamentalmente uma aproximação ao plano expressivo da música vocal arara, com a delimitação de algumas hipóteses analíticas e tentativas interpretativas.

² Conforme capítulo 1.

No capítulo 1, localizo a importância dos estudos sobre arte dentro dos desenvolvimentos da etnologia nas terras baixas da América do Sul³, fazendo em seguida uma revisão de parte da bibliografia caribe, buscando apontar para os lugares da arte e os usos da música entre diferentes povos desta família lingüística. Na parte final do capítulo, apresento brevemente alguns pontos relevantes da cultura arara e localizo o papel da música nos ritos da estação seca.

O capítulo 2 também consiste numa revisão bibliográfica, agora contemplando obras etnomusicológicas sobre povos ameríndios e de outras partes do mundo, em busca de parâmetros para a análise, que é levada a cabo no capítulo 3.

Neste último, procedo à transcrição e análise do material musical, apontando brevemente para possibilidades em direção a um modelo explicativo.

Nos comentários finais, faço um rápido balanço sobre o caminho percorrido, lançando algumas propostas de continuidade.

³ Eventualmente utilizo, ao longo do texto, a abreviatura “TBAS” para “terras baixas da América do Sul”.

CAPÍTULO 1

ETNOLOGIA CARIBE: UM RECORTE

“Like an unfinished symphony, culture is a work of art never meant to be completed.” (Guss, 1990:67)

“Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos -; e todos os homens sentem prazer em imitar.” (Aristóteles: *Poética*, IV-13)

1.1. Nota prévia: etnologia amazônica e a arte como objeto de estudo antropológico

Costuma-se dividir o desenvolvimento da Etnologia Indígena das terras baixas da América do Sul (TBAS)¹ em períodos que são marcados pela dominância de diferentes orientações teóricas. O *Handbook of South American Indians* (Steward, 1948) é o marco de um período inicial, antecedido pela literatura dos viajantes, em que prevalecem orientações de cunho evolucionista, difusionista e determinista. A década de 60 é marcada pela série das *Mitológicas*, nas quais Lévi-Strauss faz um esforço comparativo de grandes proporções, dedicando-se ao estudo das especificidades do pensamento ameríndio através da análise estrutural de mitos de povos de todo o continente. Na década de 70 inicia-se uma fase caracterizada pela reação à aplicação de modelos importados principalmente da antropologia feita na África e Melanésia, de acordo com os quais as sociedades ameríndias seriam “exceções à regra”: *sem* poder centralizado, *sem* grupos de descendência bem definidos, *sem* sistemas de herança de propriedade, etc. A partir de trabalhos como o de Overing (1977), Carneiro da Cunha (1978) e Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1987 [1979]), estas sociedades passam a ser vistas em suas positivities específicas, e não mais

caracterizadas a partir de termos como *falta* e *fluidez* quando analisadas do ponto de vista de sistemas teóricos que não lhes são adequados. Assim, as últimas décadas do século XX vêm não só a crescente consolidação da adequação do instrumental analítico antropológico à realidade ameríndia como também as ricas possibilidades teóricas que o material sul-americano tem para oferecer à disciplina.

Viveiros de Castro (1996) divide os principais estilos analíticos nos estudos contemporâneos sobre sociedades amazônicas² em três grandes vertentes:

1. *Economia política do controle*: desenvolvida por Turner para o Brasil central e generalizada por Rivière para a Amazônia, com influência da distinção funcional-estruturalista entre os domínios jural-político e doméstico. Para o Brasil central, atribui-se às instituições comunais (como metades, classes de idade) a função de mediar entre o domínio público e o doméstico, ao que Turner adiciona o controle, que a residência uxorilocal permite, dos homens mais velhos sobre os mais novos através das mulheres. Rivière vê o trabalho humano como recurso escasso na Amazônia, o que gera uma economia política de pessoas baseada na distribuição e controle da capacidade reprodutiva das mulheres.
2. *Economia moral da intimidade*, cujo principal exemplo são os trabalhos recentes de Joanna Overing. Influenciada pela crítica feminista à distinção entre público/doméstico, enfatiza uma complementaridade igualitária entre os gêneros “e o caráter íntimo das economias nativas rejeitando uma sociologia da escassez objetiva em favor de uma fenomenologia do desejo como demanda

¹ Para balanços do desenvolvimento e estado atual da disciplina veja, entre outros, Descola e Taylor (1993:13-24), Henley (1996), além de Viveiros de Castro (1996).

² As sociedades da região amazônica constituem, neste período, um objeto central nos desenvolvimentos da etnologia indígena das TBAS.

intersubjetiva”. Mais voltada para o interior da comunidade, mas rejeitando a noção de “sociedade” como algo dotado de realidade estrutural objetiva *a priori*³.

3. *Economia simbólica da alteridade*: de orientação claramente lévistraussiana. Interessada em redes de conexão supralocais e processos de trocas simbólicas que cruzam domínios. Apresenta críticas à noção de sociedade como mônada que se contrapõe a mônadas análogas que lhe servem de espelho, como uma Natureza que sirva como Outro transcendental. A noção de *afinidade* aparece como um valor operador sociocosmológico central. Enfatiza a dialética entre alteridade e identidade, que é pensada como uma raiz dos regimes sociopolíticos amazônicos. Autores enquadrados nesta tendência são Descola e o próprio Viveiros de Castro.

A importância e a centralidade dos fazeres agrupados sob o conceito de arte para os povos das TBAS é evidenciada já desde o século XVI com os primeiros relatos dos viajantes, para quem os povos do Novo Mundo investiriam grande parte de seu tempo cantando, dançando, tecendo, pintando e modelando seus corpos⁴. Marco de uma época bem mais recente, o texto supracitado de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1987 [1979]), mostra a centralidade da *noção de pessoa* e da fabricação do corpo, pensado como “matriz de símbolos e objeto de pensamento” e enfatiza a importância dos “processos de comunicação do corpo com o mundo”, abrindo uma perspectiva teórica que aponta também para o lugar central da arte entre as sociedades da Amazônia. A importância destes fazeres é evidenciada ainda por seu lugar de destaque nos sistemas regionais de comunicação

³ Viveiros de Castro (1993:157) nota que “Os trabalhos de Rivière e Overing são a primeira tentativa de generalização sociológica na América do Sul tropical, retomando em outro registro a convicção manifesta por Lévi-Strauss quanto à unidade cultural do continente”.

⁴ Relatos a este respeito são fartos desde que se começou a escrever sobre os povos ameríndios, estando presentes, por exemplo, já a partir das obras de Cabeza de Vaca (1999[1555]), De Bry (1592), Léry (1580), Thetvet (1557).

(Henley, 1996; Whitehead, 1993), dos quais os rituais intertribais do Alto Xingu são um exemplo bastante conhecido⁵.

Witherspoon (1977), num trabalho que mostra a relevância das atividades estéticas na construção social do mundo entre os Navajo, grupo indígena norte-americano, observa que, apesar de ocuparem o mesmo globo, num certo sentido os seres humanos vivem em mundos diferentes, que variam em seus estilos de construção, formas de operação e ainda nas entidades que os preenchem, adornam e obstruem, sendo que:

“Like language, culture is a symbolic code through which messages are transmitted and interpreted. But, more than a code, culture is a set of conceptions of and orientations to the world, embodied in symbols and symbolic forms. Through the adoption of and adherence to particular concepts of and orientations to reality, human beings actually create the worlds within which they live, think, speak and act.” (Witherspoon, 1977:03)

Vidal e Silva (1992), considerando cultura como “sistema simbólico, por meio do qual as sociedades humanas atribuem significados à sua experiência e formulam suas concepções” (p.290), e sem deixar de apontar para a possibilidade de apreciação intercultural em algum nível, encontram nas manifestações artísticas dos povos amazônicos

“a capacidade de condensar, em expressões sensíveis, estéticas e absorventes, as quais se utilizam de uma linguagem elaboradamente simbólica, significados culturais fundamentais para cada sociedade. E o são, porque, primeiro, estão ligados a concepções básicas constitutivas da própria cultura em sua especificidade; depois porque são possíveis de serem compreendidos e apreciados, em algum nível, pelos que não compartilham, como membros, daquela sociedade específica, mas que, enquanto homens, compartilham de uma humanidade universal comum.” (Vidal e Silva, 1992:288).

⁵ Conforme, entre outros, Agostinho (1974), Menezes Bastos (1999), Basso (1973), Gregor (1977).

1.2. Etnologia caribe: alguns pontos

Teixeira (1995) delimita a localização atual da família lingüística caribe num espaço situado “na costa norte da América do Sul, desde a foz do Amazonas até a Venezuela, (passando pela Guiana Francesa, Suriname, Guiana), e estendendo-se para o sul da Amazônia no vale do rio Xingu” (Teixeira, 1995:303). De acordo com a listagem desta autora, os arara são, junto com os bakairi, kalapálo, kuikúro, matipú, nahukuá e txicão, um dos sete grupos caribe que vivem hoje ao sul do Amazonas, sendo porém o único que não vive no estado do Mato Grosso, mas no Pará.

A distribuição territorial atual dos grupos falantes de línguas com diferentes graus de diferenciação entre si está diretamente relacionada às migrações e à mobilidade espacial destes grupos ao longo dos anos. Assim, línguas que pertencem a um mesmo tronco ou família lingüística vêm de uma única língua-mãe, distante no tempo milhares de anos, o que faz dos estudos lingüísticos comparativos instrumentos úteis para indicar possíveis rotas migratórias antigas e mesmo focos de dispersão⁶.

De acordo com Urban (1992), ainda não houve uma tentativa de aplicação rigorosa do método comparativo à línguas caribe, ao contrário do que já foi feito nos casos jê e tupi. Contudo, o estado atual dos conhecimentos permite identificar uma proximidade entre as diversas línguas caribe atuais que é de ordem semelhante àquela encontrada no interior da família tupi-guarani, o que poderia indicar, para os caribe, uma dispersão inicial ocorrida há 2 ou 3 mil anos, que corresponderia à idade da proto-língua falada por um proto-grupo que deu origem a todos os caribe atuais. O ponto inicial desta dispersão estaria entre a

⁶ Para um panorama relativamente atual da situação das línguas indígenas sul e centro-americanas, veja Fabre (1994). Sobre as línguas indígenas no Brasil, conforme também Rodrigues (1986).

Venezuela e as Guianas, na região das cabeceiras guianenses, tendo a partir daí ocorrido ramificações para o leste e para o sul⁷. Outra hipótese interessante é a de uma conexão muito antiga (Rodrigues, 1985) que, como ressalta Urban, localizaria ao sul do Amazonas um grupo que teria dado origem, em algum lugar do Brasil central-ocidental, tanto à família caribe quanto ao tronco tupi, há mais de seis mil anos (Urban, 1992:93-94).

De todos os trabalhos que serão aqui brevemente percorridos, o único que tem uma preocupação específica com a música em termos propriamente analíticos de seu plano expressivo e dos instrumentos musicais é o de Hornbostel (1982 [1924]). De resto, ainda há uma grande lacuna na etnologia indígena das TBAS quanto ao estudo de sistemas musicais entre povos caribe⁸. Se este trabalho puder ser um impulso para o preenchimento desta lacuna, creio que terá cumprido sua função.

Hornbostel (1982[1924]) estuda a música de três povos guianenses de fala caribe – makushi, taulipang e yekuana - a partir das informações, instrumentos musicais e fonogramas recolhidos por Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pela parte norte da América do Sul nos anos de 1911-1913. O contexto deste trabalho, o ambiente teórico no qual ele foi desenvolvido, é o do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, nas décadas iniciais do séc. XX⁹.

A relação de instrumentos musicais apresentada por Hornbostel para estes povos apresenta uma variedade bem maior do que aquela encontrada entre os arara. Registra-se o uso de idiofones (chocalhos e maracas); membranofones (tambores, cuja origem entre os povos em tela é atribuída ao contato com os europeus) e vários tipos de aerofones (trompas,

⁷ Conforme mapa da distribuição atual da família (onde, curiosamente, não constam os arara) em Urban (1992:93).

⁸ Com exceção também do trabalho inicial de Estival (1991, 1994), que será apresentado mais adiante, neste capítulo.

⁹ Conforme Menezes Bastos (1995) e o capítulo 2 desta dissertação.

flautas com orifícios digitais, clarinetes, sendo que Hornbostel atribui também aos invasores europeus a entrada destes últimos na América¹⁰). É bastante forte, especialmente nas considerações sobre os instrumentos musicais, uma orientação difusionista e evolucionista. O texto é ricamente complementado com desenhos dos instrumentos relacionados.

Hornbostel constrói sua análise dos cantos a partir de suas transcrições dos fonogramas e das anotações de campo de Koch-Grünberg. A análise formal leva em conta as estruturas intervalares e a organização motívica, que se revela para o autor como “muy sencilla y poco interesante.” (p.359)

A partir de suas análises, Hornbostel afirma que

“El resultado más importante al que han contribuido los fonogramas de Koch-Grünberg es que el canto de todos los indios, de los esquimales polares a los fueguinos tiene un carácter común que lo distingue claramente del modo de cantar de todos los otros pueblos.” (pp.361-362)

Esta característica comum seria a de que, nas canções indígenas de uma forma geral,

“pequeñas unidades iguales son yuxtapuestas aditivamente como perlas en un hilo. El transcurso del movimiento ni resbala ni fluye; ni brinca ni salta, sino que es serio y lento y anda con gravedad. (...). Es éste estilo propio no del grado del desarrollo ni de la cultura sino de la raza. Es tan extremadamente característico porque no es sino una manifestación de lo que (¡apenas observado por los antropólogos, com excepción de Boas!) caracteriza la raza en su forma más evidente: el modo del movimiento. Este arraiga tan profundamente en el fisiológico que dura por milenios, resistiendo las influencias del ambiente natural y cultural e incluso mezclas com sangre extraña.” (p.362)

¹⁰ Hornbostel partilhava com Izikovitz (1935) a idéia de uma origem européia (pós-colombiana) para os clarinetes nas terras baixas da América do Sul, baseados na ausência de relatos sobre este tipo de instrumentos na região antes do séc. XVIII. Beudet (*apud* Menezes Bastos e Piedade, 1999:135) credita este fato à imprecisão dos próprios relatos dos cronistas, que tratavam qualquer aerofone sob a designação genérica de “flauta”. Menezes Bastos e Piedade (*op. cit.*) chamam a atenção para o fato de que na própria Europa os clarinetes só se desenvolvem a partir do séc. XVIII. De um modo geral, a orientação evolucionista-difusionista tanto de Hornbostel quanto de Izikovitz determinava seu modelo explicativo, fazendo-os conceber os povos ameríndios como “muito atarados” para possuírem este tipo de instrumentos, bem como membranofones e cordofones. Atualmente há, no entanto, fortes argumentos no sentido da comprovação da origem pré-colombiana de clarinetes, tambores e mesmo cordofones (Menezes Bastos, comunicação pessoal). Conforme, enfim, Beudet (1997:57-87) e a resenha de Menezes Bastos e Piedade (1999:129-130) para rotas de dispersão dos clarinetes em terras ameríndias.

Desta citação fica clara uma orientação teórica que norteia o pesquisador: a estrutura musical estaria revelando características psico-fisiológicas mesmo, inerentes à “raça”, havendo traços comuns com muito pouca variação entre os extremos norte e sul da América. Os desenvolvimentos etnográficos e teóricos posteriores já não permitem sustentar facilmente tais conclusões, o que não tira, é claro, o valor do texto, tanto pela documentação que ele traz quanto pelas inspirações analíticas que proporciona.

O trabalho de Guss (1990) é uma etnografia feita também entre os yekuana, e cujo foco principal é na arte da cestaria, atividade que condensa aquilo que o autor chama de uma “underlying configuration of symbols” (p.04) central nesta sociedade.

A realidade tem, para os yekuana, uma natureza dual que determina os modos pelos quais se deve agir no cotidiano:

“The fact that the observable, material manifestation of an object may be an illusion masking yet another more powerful reality is not esoteric information reserved for shamans and singers alone. It is the most centrally encoded message of the culture, repeated in every symbolic system of which it is composed.” (p.32)

A música está, ali, associada às atividades de apropriação de domínios da natureza em benefício da aldeia. Estas atividades são consideradas especialmente críticas devido à lida que elas obrigam que se tenha com os seres e forças desta outra “realidade mais poderosa”. Um destes momentos é a derrubada do mato – pelos homens – para fazer uma nova roça, que será cultivada pelas mulheres. A “matança” de árvores necessária à confecção da roça atinge diretamente os “mestres invisíveis”¹¹ destas árvores, que podem então voltar-se contra os humanos causando-lhes doenças, má sorte e mesmo a morte. O autor apresenta a tradução de um depoimento nativo que é esclarecedor:

“Through the Garden Ceremony we admit our guilt to the invisible masters of these trees and ask them for their favor. The song cleanses us of that guilt.” (p.36)

¹¹ Entre os arara, os correspondentes a estes mestres invisíveis são os “ótó”, neste caso, “donos” dos animais.

Os cantos, junto com o uso de ervas e pinturas corporais, são modos de introduzir no mundo social tudo o que lhe venha de fora. Há cantos para a “purificação” de uma nova casa, de utensílios estrangeiros recém adquiridos, etc. Cantos específicos são requeridos “for every object and being incorporated into a Yekuana village.” (p.65), sendo que eles estão presentes também na socialização das mulheres após a primeira menstruação (p.47). A imposição de adornos, roupas e cantos sobre pessoas vindas de tais estados liminares imprime sobre seus corpos a própria ordem social yekuana, num processo que Guss explica, evocando a *eficácia simbólica*¹² de Lévi-Strauss, pelo poder de indução que têm, umas sobre as outras, estruturas homólogas situadas em planos diferentes (p.49).

O estudo da cestaria yekuana é abordado em termos de um “poética da cestaria” (pp.90-91), que inclui principalmente o estudo dos padrões gráficos destes objetos, mas também as narrativas e cantos relacionados, formas de cultivo e preparo da matéria-prima. Guss demonstra que as cestas concentram em si mesmas o próprio código cultural que permite aos yekuana interpretar e “tecer” o mundo. As cestas são entendidas como metáforas das casas e estas como metáforas da própria organização do cosmos. É neste sentido que a confecção de uma cesta é a imagem da própria confecção do mundo social, à medida em que ambas implicam num papel ativo de cada indivíduo da comunidade na extração da ordem social daquela vigente na natureza.

“The level of metaphor at which the house and basket meet is the same one that joins them to every other artifact in the culture. The preoccupation with the transformation of reality – visible and invisible – into a coherent and recognizable human order is as determinant to the structure of these objects as the practical ends to which they are put.” (169)

Silva (1995) apresenta um breve artigo sobre a música dos yekuana onde discorre sobre os instrumentos musicais (aerofones e membranofones) e usos da música no

¹² Conforme Lévi-Strauss (1996).

cotidiano. Quanto aos instrumentos, a autora enumera alguns tipos de “flautas”, com orifícios digitais, tambores e uma espécie de trompa feita da casca de um grande molusco, sendo que identifica os aerofones todos (com exceção da trompa de casca de molusco), de forma genérica, como “flautas”. A descrição que faz permite, contudo, identificar alguns como instrumentos de palheta, provavelmente do tipo clarinete¹³. Alguns dos instrumentos que ela cita são também citados por Hornbostel (1982). Quanto aos *usos* da música, a autora descreve em linhas bastante gerais o uso dos aerofones na anunciação e chegada dos visitantes e como forma de comunicação¹⁴ entre pessoas que estão na aldeia e outras que se encontram nas redondezas. O artigo é concluído com uma visão pessimista do crescente desaparecimento dos instrumentos musicais que, segundo a autora, vão sendo substituídos “por aparelhos eletrônicos, como o rádio de pilha, o toca-fitas e o *walk-man*, que são adquiridos pela venda ou troca de artesanato, farinha ou mesmo ouro” (p.79). A avaliação final da autora é de que “as tradições e rituais” da cultura yekuana desaparecerão em curto espaço de tempo diante das pressões do “contato com outras culturas”.

A posição pessimista de Silva (1995) não é incomum, mas creio que seja uma postura improdutiva, que se agarra à idéia de cultura “como um objeto em vias de extinção”, travando de saída a possibilidade de se perceber os “índios” como sujeitos ativos diante do que lhes acontece¹⁵. Seeger (1987), ao mostrar o lugar que os receptores de rádio passaram a tomar no universo *suyá* e a forma como estes aparelhos foram apropriados por aquela cultura ativa e não passivamente, dá um dos vários exemplos disponíveis de como se

¹³ O modo de produção do som nos aerofones, que permite classificá-los como flautas, clarinetes ou trompetes, é muito importante, não somente por critérios classificatórios, mas também porque tal distinção via de regra vem acompanhada de conteúdos simbólicos relevantes. Contudo, não é incomum nas etnografias a imprecisão com relação a estes detalhes. Para a classificação dos instrumentos musicais, veja Travassos (1987).

¹⁴ Este aspecto da música como modo de comunicação, seja interno à sociedade, seja com regiões da alteridade, é recorrente nas etnografias, sendo que os araras não são exceção à regra, como se verá.

¹⁵ A este respeito, conforme Sahlins (1997).

pode compreender mais produtivamente a por vezes temida “mudança cultural”, especificamente no caso da música.

Van Velthem (1995) estuda as artes plásticas (cestaria, pintura, arte plumária) entre os wayana, índios caribe da região guianense (norte do Amapá), apontando para a fundamental relação entre as concepções que este povo tem de beleza, por um lado, e da alteridade, domínio da predação, por outro.

Segundo a autora, os wayana concebem que os artistas humanos nada criam, mas imitam as criações dos demiurgos – seres predadores e dotados de uma capacidade criativa descontrolada –, atualizando no presente modelos dos tempos míticos. Esta imitação, no entanto, é repleta de perigo pois traz consigo, especialmente nos contextos rituais, a possibilidade da irrupção da ordem sobrenatural no mundo social, pois é sempre possível que os artistas humanos percam o controle sobre o processo de imitação das criações dos seres sobrenaturais.

“no seio da sociedade, o desenho só existe enquanto imagem, *uluktop*, uma vez que sua concepção literal se manifesta exclusivamente em domínios não-sociais, onde expressa um outro sentido de estética.” (p.274)

Se os produtos artísticos do homem são feitos à maneira das metamorfoses operadas pelos seres sobrenaturais, os próprios homens são também submetidos a metamorfoses operadas por determinados objetos durante o processo de iniciação. A autora mostra como o ritual “opera uma performance multisensorial”, onde a expressão “plástica” encontra complementos sonoros, olfativos e de movimento. A complementação auditiva da produção de objetos

“provém da música das flautas, compreendida como o som, a ‘voz’ destes seres [os chamados ‘entes primordiais e sobrenaturais’], a qual possui a mesma modulação do canto dos pássaros, e pelos cantos masculinos que correspondem à ‘fala’ dos arquétipos antropomorfos que se expressam dessa forma.” (p.120)

A relação que há entre artefatos como máscaras e instrumentos musicais é exemplificada pela ligação da máscara *olokoimë* – que representa um perigoso ser sobrenatural, devorador de gente, associado ao rito de iniciação masculina – com o trompete *tulékoká*, cujo som reproduz a voz do ser representado. A máscara é ainda dotada de pingentes que produzem sons que “são fundamentais para o processo de metamorfose que se procura instaurar ritualmente.”(p.133)

A máscara ritual é tanto perigosa quanto bela. Ela é, a um tempo, tanto o próprio *Olokoimë* quanto um artefato humano, constituindo a ponte entre os dois mundos, seja pela irrupção do primeiro no segundo, seja pelo transporte do segundo ao primeiro.

À medida em que os seres sobrenaturais *são* providos de decoração, os humanos *estão* providos dela, ou seja, nos primeiros ela é fixa, enquanto que os segundos podem mudá-la e renová-la. De modo significativo, o dinamismo da decoração humana é descrito

“através de uma metáfora, que se constrói a partir das variações melódicas produzidas pela execução de diferentes flautas, variações essas referidas pelo termo *tëtitëtiwerenmai*. O passar de uma flauta para outra e, concomitantemente, de uma música à outra, indica uma mudança na aparência e na essência deste ato, pois as flautas se diferenciam entre si formalmente e através do que, encarnam a voz de diferentes seres primordiais, o mesmo ocorrendo com a pintura corporal.”(p.158).

Aqui se nota a possibilidade de uma interessante comparação entre a música de aerofones arara com a wayana. No primeiro caso, Teixeira-Pinto (1997) mostra, como se verá adiante, que a organização do ritual está intimamente relacionada à ordem de execução dos aerofones, cada um com seu tema musical específico. Já no caso wayana, pelo que indica Van Velthem, tal papel estruturador da seqüência musical está relacionado ao dinamismo das pinturas que os humanos fazem sobre suas peles: a seqüência musical é *metáfora* das mudanças na decoração do corpo.

Através do gesto de “criação” estética o artista wayana pode “ver mais adiante” – e “ver” entre os wayana está associado ao saber, tomando, talvez, o lugar do “ouvir” entre os

kamayurá, conforme Menezes Bastos (1999)¹⁶ – à medida em que tal produção lhe põe em contato com o mundo da alteridade, fonte sempre renovada de conhecimento, “o local por excelência da predação, mas igualmente da irrupção estética.” (p.288).

Esta relação dupla com a alteridade – ela é necessária e perigosa a um tempo –, evoca de imediato as reflexões de Overing (1993) sobre os piaroa, povo guianês que, apesar de pertencer a outro grupo lingüístico, tem sua cultura considerada como paradigmática dentro do cenário predominantemente caribe desta região. A necessidade de controle do processo de cópia que é a produção artística wayana – vivida em todo o seu rigor no processo de iniciação masculina – lembra o imperativo piaroa de se controlar as forças culturais, que são guardadas pelos deuses em caixas de cristal e deles obtidas pelos xamãs. O conhecimento, a cultura, a possibilidade da vida em sociedade enfim, têm, em ambos os casos, sua origem numa fonte caótica e excessiva, extracultural, o que parece ser também o caso dos yekuana, conforme Guss (supra). Este cenário parece se deslocar numa comparação com os arara. Para eles, de acordo com Teixeira-Pinto, a ordem social é estabelecida a partir de uma transformação ontológica – obra humana – de uma ordem fundamentalmente predatória reinante no universo. O engano das potências metafísicas e o roubo dos animais, que são transformados em carne-dádiva como condição fundamental da vida social pelo estabelecimento da troca da caça por bebidas, apontaria não para uma relação gradual (de “civilização” e controle do excessivo) com a alteridade, mas para a necessidade mesmo de inversão de sua ordem para o estabelecimento da sociedade dos homens. Ou seja, se para os piaroa, os wayana e os yekuana a ordem social está já contida na ordem cosmológica, bastando ser “civilizada”, para os arara a sociedade é criada a partir de uma ruptura radical com a ordem do cosmos, não há passagem possível se não a

¹⁶ Pude verificar em campo que os arara traduzem o mesmo verbo tanto por “ouvir” quanto por “entender”.

inversão. O que chama a atenção, em todos os casos, além de um “fundo comum cosmológico” que é sempre ameaçador, é a não-naturalização da sociedade para os povos referidos: ela depende sempre da construção humana.

Da Guiana, saltamos agora em direção ao sul, passando por cima do médio Xingu – e das aldeias arara – diretamente para o alto Xingu, palco dos trabalhos de Ellen Basso entre os kalapalo e de Bruna Franchetto entre os kuikúro.

O longo trabalho de Ellen Basso entre os kalapalo, índios caribe do Parque Indígena do Xingu, é materializado sobretudo na trilogia *The Kalapalo Indians of Central Brazil* (1973), *A Musical View of the Universe* (1985) e *In Favor of Deceit* (1987).

The Kalapalo Indians (Basso, 1973) é uma monografia inaugural sobre o grupo, onde a autora trata de temas como modos de subsistência, estrutura da aldeia e da casa, relações de gênero, parentesco, casamento, enfim. Desde o início ela chama a atenção para o ideal que esses índios têm de um comportamento social generoso e pacífico, traduzido pelo conceito de *ifutisu*¹⁷ (p.09). A sociedade, para os kalapalo, depende da manutenção deste ideal de reciprocidade.

Kuakutu, a “casa das flautas” – espaço essencialmente masculino – ocupa o centro da aldeia kalapalo, sendo as casas residenciais distribuídas num amplo círculo ao seu redor (pp.45-46), dentro do tradicional padrão xinguno¹⁸.

Uma das principais formas de se marcar a relação entre os sexos é o complexo de atividades relacionado ao que a autora chama de “culto dos trompetes” (p.60), os *kagutu*, que são proibidos à vista feminina¹⁹. *Kagutu oto* é o termo que se refere ao responsável

Ensinaaram-me a dizer “*idám̃bira uró*” tanto para “eu não entendi” quanto para “eu não ouvi”.

¹⁷ Algo, ao que parece, da mesma ordem que a noção de *otpo’pra* entre os arara (Teixeira-Pinto, 1997), conforme adiante.

¹⁸ Conforme Piedade (2002).

¹⁹ Os *kagutu* – na realidade flautas, e não trompetes (Menezes Bastos, comunicação pessoal) – são instrumentos que, entre os kalapalo, correspondem ao chamado “complexo das flautas sagradas”, como é o

(homem ou mulher) pela manutenção das atividades relacionadas aos *kagutu*. É uma pessoa que em algum momento da vida foi curada através do poder dos instrumentos (pp.61-62, 111), e que deve então realizar bianualmente uma festa em “pagamento”. *Ipoñe*, o rito de furação de orelhas dos rapazes, é um dos importantes ritos intertribais²⁰. Neste rito há um forte caráter competitivo entre visitantes e anfitriões, que na primeira noite competem para ver quem canta *mais bonito* – “in Kalapalo terms, maintaining unison, rhythm and sonority” (p.66). Os sonhos têm um papel importante no período de reclusão que se segue à furação das orelhas, sendo que uma das coisas que eles podem indicar é quem será um futuro construtor de *kagutu*:

“A boy who dreams of the song of the large toucan (*kafoko*) will become the manufacturer of the larger trumpets, and must be taken as an apprentice by the present *kagutu* manufacturer in his village. Similarly, one who dreams of the *fiji* (a smaller toucan) will make the smaller trumpets. Dreams of monsters are said to indicate a short life, and those who dream of arrows will be the victims of snake bite” (pp.69-70).

Os *ifi* – “fazedores” – são pessoas com conhecimentos especializados em canções, cerimônias, fabricação de utensílios e instrumentos rituais. Os kalapalo conhecem mais de 30 cerimônias e cada uma tem de 2 a 4 *ifi* (p.113). O *oto* – “dono” – de uma cerimônia, como foi dito acima, é alguém que já tenha sido curado de algum mal através dela, tornando-se o responsável por sua realização (p.111). *Fuati* é o termo que Basso traduz por xamã. Um *fuati* geralmente é o líder de uma unidade doméstica que acumulou um considerável *status* através de funções como as de *ifi* e *oto* de cerimônia. O “chamado” para

caso das flautas *kawoká* entre os xinguanos wauja (aruak) (Mello, 1999, 2002; Piedade, 2002) e dos trompetes *jurupari* entre os tukano do alto Rio Negro (Piedade, 1997, 1999). “Pode-se dizer que a característica genérica deste tipo de complexo é o emprego de aerofones como objetos de competência exclusivamente masculina em cerimônias musicais interditas à mulheres. A simbologia geral destes ritos parece ter como tema central a questão das relações de gênero, envolvendo interdições e a capacidade procriativa. Tais ritos masculinos foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul.” (Piedade, 1999:94).

²⁰ Veras (2000) descreve o rito correspondente entre os caribe xinguanos matipú.

ser um xamã se faz sentir quando o indivíduo começa a sonhar recorrentemente com monstros e pessoas mortas, então ele busca iniciar-se junto a um *fuati* experiente (p.114).

As canções aparecem ainda ao lado do tabaco como elementos fundamentais nos processos rituais de cura. Doenças menos sérias são tratadas através da retirada de objetos – introduzidos lá por feitiço – do corpo do doente²¹. Em casos mais graves, vários *fuati* trabalham juntos para recuperar a alma da pessoa, roubada por algum *itseke*²². Os xamãs costumam ser generosamente pagos, mas não estão livres da obrigação de distribuir sua riquezas. O que acumulam, de fato, é prestígio (pp.118-119).

Em *A Musical View of the Universe* (Basso, 1985), a autora focaliza diretamente a questão da arte como *performance*. Ela vê a expressão verbal - “*storytelling*” - e a expressão musical como formas de transmissão de conhecimentos fundamentais para esta cultura. A narrativa kalapalo emerge do cotidiano e constrói realidades paralelas - “*ilusões*” - socialmente compartilhadas, que constituem espaços apropriados para a transmissão de conhecimentos profundos, reflexão, afirmação da tradição e impulso para a criação. Mito e ritual são entendidos pela autora como “os únicos elementos expressivos na vida kalapalo que constroem e clarificam princípios fundamentais de ordenação cosmológica, a melhor consciência e compreensão dos quais constitui a experiência especial dos *performers*” (p.06, minha tradução). Nesta construção de realidades especiais, um ponto fundamental é a relação entre o artista (aqui, o contador de mito) e sua audiência, esta, muito mais do que numa recepção estática, atua crítica e criativamente na construção da “obra”, em relação dialógica com o contador, sobretudo através da indispensável atuação do “*what-sayer*”, ou “perguntador”, que numa escuta especialmente atenta, participa da construção da narrativa

²¹ A prática da feitiçaria é algo extremamente condenável para os kalapalo, como para os xinguanos em geral. O feitiçeiro é *kwifi oto* – “mestre, ou dono dos dardos”. Quando descobertas, estas atividades podem ser punidas com a morte de seu praticante (p.129). Tais acusações permeiam freqüentemente as disputas políticas.

com perguntas e comentários. De fato, apesar de todos serem considerados artistas potenciais entre os kalapalo, alguns são especialmente reconhecidos por um domínio mais perfeito da arte narrativa.

A narrativa mítica opera através do uso específico de recursos da linguagem falada onde se incluem um uso especial de elementos gramaticais, focalização da ação, tempos e categorias verbais, imagens espaciais, tudo na direção da criação de uma *fantasia* socialmente compartilhada que permita um pensamento situado em termos de tempo e espaço míticos. Na música ritual, o som atua *como código simbólico modelador*, também na direção da criação de tais realidades paralelas (p.08). Estas fantasias coletivas não devem ser entendidas como estados de consciência “defeituosos” ou marginais com relação ao “real”, sendo, na verdade, momentos privilegiados de elaboração e transmissão de conhecimentos socio-cosmológicos fundamentais para o *ser* kalapalo.

Em *In Favor of Deceit* (1987), mais uma vez são focalizadas as narrativas kalapalo, sendo que a grande parte do livro é constituída de traduções integrais de narrativas, entre as quais a autora intercala seus próprios comentários e análises.

Para Basso os mitos kalapalo podem ser encarados como estudos do *self* e são, por isso, especialmente abertos a abordagens que associem um foco lingüístico no discurso narrativo e um foco interpretativo de ordem psicanalítica.

A condição humana tem, para os kalapalo, um caráter essencialmente dúbio, ambíguo, dado pela habilidade de falar, pela linguagem (p.03). Linguagem e emoção são inseparáveis no pensamento deste povo. A autora busca, com foco no discurso, evidenciar as conexões entre o conteúdo das estórias de *tricksters*, seus contadores e a vida diária como dimensões inseparáveis de um processo individual e social de construção de sentido.

²² Ser fantástico, monstruoso.

A figura do *trickster* (“trapaceiro”, “velhaco”) é recorrente em mitologias de vários povos, e já foi objeto de estudos de Brinton, Boas, Lowie, entre outros. Basso percorre rapidamente algumas idéias centrais desses autores (pp.04-08) e coloca-se criticamente ao considerar que não se tem buscado explicitar o sentido que tais estórias dão à vida cotidiana. Para ela

“The very attributes that make such tricksters inventive heroes and clownish fools in the first place are, after all, natural necessities of human intelligence, operating in practical, concrete, face-to-face relations that people negotiate all the time, sometimes with considerable immediacy” (p.08)

A música está intimamente associada às poderosas habilidades que são características dos *itseke*, sendo que os instrumentos musicais são um meio de acesso a estas habilidades e poderes:

“Taugi is a dangerous and angry *itseke*, or ‘powerful being’, though he is human in many respects. He is by no means the most awesome of the powerful beings, nor one who can fully transform and destroy. Kalapalo sound symbolism links *itseke* with music. In its multiplicity of interpretation, music is associated with the hyperanimacy and transformative abilities that are the *itseketu* or ‘power’ of these beings. Thus Taugi is unable to make musical instruments; he has to obtain them through trickery. People don’t want to give him their ceremonial flutes, neither the *kagutu* nor the *atanga* each of which is closely identified with masculine erotic aggression. (This might mean if he got them he would become uncontrollably powerful)” (p.183).

Os kalapalo percebem uma natureza humana dupla – de um lado egoísmo e extravagância, de outro sinceridade e confiança – e exprimem isso, através das narrativas, na oposição entre *Taugi* e seu irmão mais novo *Aulukuma* (p.214). Nas estórias são expressas também distinções e relações fundamentais, como aquelas entre irmãos (pp.214-216) e entre os sexos (pp.225-226).

Basso analisa as maneiras pelas quais a forma da narrativa se relaciona à explicitação de seu conteúdo. Segundo ela, os métodos estruturalistas clássicos mostram

como “o narrador desenvolve um senso de lugar e evento através de descrições de ações padronizadas e às vezes até estereotipadas”, mas a análise centrada no discurso

“illuminates more sharply how the characters come to be palpable and understandable, even familiar, through the turns of phrase that are part of a people’s conventions for narration, and through a clever storyteller’s imaginative use of these conventions for special purposes.” (p.228)

A *fala citada*, quando o narrador assume a voz do personagem, é um recurso muito utilizado nas narrativas kalapalo. É através dela que aparecem diversas informações a respeito da estória que se desenrola. O sentido final é obtido pela interação dialógica entre narrador e “perguntador”, ao invés de ser totalmente dado monologicamente pelo primeiro (pp.234-235). Através da fala os kalapalo buscam chegar a uma perspectiva comum sobre alguma interpretação, superando a dúvida e a oposição entre os interlocutores, numa interação onde Basso destaca mecanismos de *ratificação*, *validação* e *verificação* como “processos sociais envolvendo a intersecção de dois ou mais pontos de vista que têm que ser negociados” (p.240, tradução minha).

O conceito kalapalo de *auginda* cobre termos como ilusão, fabricação, decepção, mentira, engano, mas refere-se também a ações que “impõem um senso alternativo de validade sobre algum sujeito da fala” (p.242). Este conceito remete a uma forma polifônica de construção de uma realidade compartilhada mais do que a uma oposição simples entre “verdade” e “mentira” (no sentido de falsidade).

“‘Illusion’ thus achieves its greatest substance by contributing to ways of thinking about how human beings experience and learn to comprehend and create a set of meanings about the sensory world, and how these understandings in turn are shaped by the distinctively human ability to invent, to communicate, indeed, to experience at all, through language.” (p.356)

Bruna Franchetto (1993) aborda a tradição oral de um outro grupo caribe xinguano - os kuikuro. O foco da autora é num gênero de discurso chamado *anetâ itaríñu* (cuja

tradução por “conversa de chefe” aponta para sua essência dialógica), relacionada à abertura das grandes festas intertribais. A definição, pelos próprios kuikuro, deste tipo de discurso como *fala cantada* aponta, segundo a autora, para a idéia de que a musicalidade se introduz na linguagem para lhe retirar do plano do prosaico para o da *língua verdadeira*, que se “distingue da língua ordinária por ser esta última sempre sujeita à mentira e à ilusão pela manipulação e pela criatividade dos sujeitos falantes” [e aqui ele faz referência direta a *A Musical View of Universe* de Ellen Basso] (nota 3, p.115)²³.

Entre os kuikuro, aquele que conhece os discursos cerimoniais, responsável pelas relações intertribais, é chamado *amá otó* – o “dono do caminho” (numa alusão específica ao caminho de entrada na aldeia para os visitantes). Tais discursos são extremamente formais e transmitidos de mestres a aprendizes.

A fala cantada divide-se em dois tipos: um o do representante da aldeia dirigindo-se a visitantes, outro quando a audiência do orador é limitada a seu próprio grupo (p.96).

No Alto-Xingu, onde as relações intertribais são fundamentais, como demonstra, entre outros, Basso (1973), a música e a fala cantada são, de acordo com Franchetto, meios de superar as barreiras lingüísticas no estabelecimento da comunicação:

“Se é condenável falar a língua dos ‘outros’, o estilo oral da ‘fala cantada’ representa a existência de um canal neutro onde as diferenças lingüísticas, mantidas no código, diluem-se na comunhão dos traços formais da execução” (p.97).

Sobre a relação entre a fala e o canto:

“Fala cantada e canto se opõem, outrossim, por traços distintos de neutralização lingüística. O tom uniforme da fala cantada contrasta com a variação tonal, embora contida em padrões, do canto. Os perfis entonacionais – o ritmo dado pela interação de altura tonal e intensidade – das variantes dialetais e das diferentes línguas se diluem na linha plana da monotonalidade, quebrada apenas pela curva

²³ Então, se os kalapalo, segundo Basso, relacionam a decepção e o engano fundantes da condição humana à linguagem falada, os kuikuro, segundo Franchetto, vêem no plano da musicalidade a possibilidade de uma “língua verdadeira”. Estas duas verificações vão em direção à revelação de um papel da música como modo de acesso à *verdade* privilegiado em relação à fala.

descendente que marca a última sílaba de cada verso. No canto, a língua e o texto são submetidos à melodia.” (idem)

Ao que parece, o que Franchetto afirma é que, para os kuikuro, a “língua verdadeira”, com sua musicalidade, está no plano daquilo que pode ser compartilhado como “essência do real”, ao passo em que a língua prosaica é essencialmente – perigosamente talvez – sujeita às manipulações individuais. A primeira é essencialmente social à medida em opera uma superação das diferenças no diálogo.

Assim, entre os kuikúro, o *anetâ itariñu*, através de uma poética própria, celebra e realimenta “na solenidade ritual dos encontros intertribais as identidades de povos singulares – os *ótomo* – no interior da identidade dos homens alto-xinguanos” (p.108).

Mas, deixemos aqui este breve percurso entre outros povos caribe e desçamos agora o Xingu, em direção aos arara.

1.3. Aproximando-se dos arara

Pela localização geográfica das terras onde vivem hoje, os arara estão aproximadamente a meio caminho entre as duas principais concentrações de povos da família lingüística caribe: ao norte, a região da Guiana e, ao sul, o Alto-Xingu, como se viu acima.

De acordo com Nimuendaju (1948:223), o primeiro registro oficial de uma tribo chamada arara na região do baixo Xingu data de 1853, sendo que desde então há relatos de contatos eventuais de grupos assim denominados com exploradores de borracha, índios de outros grupos e demais moradores da região. Os relatos recolhidos por Nimuendaju vão até 1932. Tratavam-se estes grupos de várias unidades residenciais econômica e politicamente autônomas, modelo de organização social embasado na separação mitológica entre aqueles

que se referem mutuamente como *ipari*, termo que indica a relação entre primos cruzados bilaterais nascidos em grupos residenciais diferentes (Teixeira-Pinto, 1997:200-201;278). Os contatos entre os grupos arara e a sociedade nacional seguem este padrão fortuito até a década de 1960, quando as pressões sobre o território tradicional aumentam, culminado com a abertura do leito da Transamazônica e a conseqüente intensificação da colonização da área por parte da sociedade nacional. O período de 1961 a 1983 é marcado por um processo bastante conflituoso, que desemboca na aceitação do contato definitivo com o homem branco, com a concentração dos grupos residenciais remanescentes²⁴. Teixeira-Pinto mostra que os arara puderam entender, até os dias atuais, a relação com o homem branco a partir de seu próprio sistema conceitual, equacionando-o à categoria *ipari*. O estabelecimento do contato pacífico pôde encaixar-se na concepção arara do estabelecimento da socialidade como superação, pela construção de relações solidárias e pacíficas, de um estado congênito de diferença, potencialmente violento. No entanto, o autor chama a atenção para o risco que o contato amistoso corre atualmente, sobretudo em função da diminuição dos recursos destinados pela FUNAI ao posto indígena da aldeia do Laranjal, e demais dificuldades que os arara encontram para ver realizadas suas reivindicações, o que põe em cheque a relação de reciprocidade que pôde consolidar o contato “pacífico” (Teixeira-Pinto, 1997:234-238).

Pude ser testemunha, desde as preparações de minha viagem a campo até o período em que passei lá, da expectativa que os arara parecem cada vez mais ter com relação àquilo que se lhes tenha para dar. Um dos índios com quem conversei disse-me que “Antigamente a FUNAI dava tudo, hoje não tem mais.” Muitos perguntavam-me diariamente sobre o que mais eu teria trazido para *pagá-los*. Tudo indica que há pessoas, não-índios que por ali

²⁴ Conforme estudo detalhado em Teixeira-Pinto, 1997:197-238.

passam ou vivem, que têm interesses em alimentar nos arara idéias equivocadas a respeito de obrigações que pesquisadores e mesmo entidades como a FUNAI teriam para com eles. Este tipo de atitude é certamente desastrado, pois, muito mais do que de fato proteger e esclarecer os índios, dificulta e embaraça suas relações, concretas e necessárias, com o “mundo exterior”. Mas, enfim, os índios e suas terras, de um modo geral, costumam ter coisas que interessam a muitas outras gentes: madeiras, caça, rios, minas, músicas, almas...

Os arara remanescentes vivem hoje em duas aldeias às margens do Iriri, no Pará: Terra Indígena Arara²⁵ e Terra Indígena Cachoeira Seca do Iriri²⁶ (conforme mapa em Ricardo (2000: 486), respectivamente áreas n^os 29 e 26). A sua população total em 1998 foi estimada em 195 pessoas (Ricardo, 2000:10).

A referência etnológica central neste trabalho é a obra de Teixeira-Pinto (1997), primeira – e única até o momento – etnografia aprofundada sobre este grupo. A breve leitura sua que aqui apresento pretende apenas localizar a interpretação deste etnógrafo sobre o lugar da música no universo arara, bem como apontar para elementos importantes para o estudo do repertório vocal, mais adiante. Para maiores detalhes, remeto o leitor à obra citada.

Os arara têm um ritmo de vida cujo ciclo anual é bastante marcado pela alternância entre as estações do “verão” (período da estiagem relativa, aproximadamente de maio a outubro) e do “inverno” (período das chuvas, aproximadamente de novembro a março-abril) na Amazônia. O verão é a época de fartura de caça – atividade simbolicamente muito importante para os arara –, e da intensa interação social entre os diferentes grupos residenciais, que outrora viviam de fato fisicamente isolados, como se viu. É a época da

²⁵ Homologada, extensão: 274.010 ha. (Ricardo, 2000:488).

²⁶ Delimitada, extensão: 760.000 ha. (Ricardo, 2000:488).

realização das festas que congregam estes diferentes grupos. Já na época das chuvas, a caça diminui e os grupos residenciais ficam novamente mais voltados para o interior de si próprios.

*Karamitpit*²⁷ - as grandes reuniões da estação seca – giram em torno da troca de carne de caça por *piktu*²⁸ entre grupos residenciais diferentes e são caracterizadas pela ordenação de várias festas menores, que são realizadas isoladamente de forma cotidiana, sendo nomeadas uma a uma de acordo com a atividade que as caracteriza: *anmaratpe* – “festa de beber”, *tadanmenopte* – “festa de comer e beber”, *aurotpe* – “festa de comer, beber, tocar, cantar e dançar”(pp.55; 66-67). É em meio às grandes reuniões que pode se dar *ieipari uoriktobongo* – a “festa de *ieipari*”²⁹, uma festa especial pelos sentidos que articula. Teixeira-Pinto (1997) demonstra que um elemento fundamental da concepção de mundo dos arara é a idéia da existência de duas éticas distintas que aparecem como princípios fundamentais e jamais se aglutinam reduzindo-se uma à outra: por um lado, solidariedade e delicadeza, por outro predação e violência. A última é o regime imperante no cosmos, enquanto a primeira é colocada como a condição de possibilidade da vida social entre os homens e materializada no conceito de *otpo’pra*³⁰. O rito de *ieipari* articula esta dupla ética em torno do crânio de inimigo sacrificado, atualmente substituído por uma cabeça de lama, colocado no centro da aldeia sobre o poste ritual. Na festa, é colocado junto ao poste (e, portanto, associado ao crânio do inimigo) um recipiente cheio de *piktu* e concebe-se que as mulheres, ao beberem dele, “bebem filhos” (Teixeira-Pinto, 1997:128-

²⁷ Que Teixeira-Pinto tentativamente traduz por “gentear”, ou “juntar-se à gente”, ou ainda “reuniões do povo das araras” (pp.54-55).

²⁸ Bebida alcólica fermentada feita idealmente de macaxeira, mas que pode ter como matéria prima outros vegetais, como cará, banana, milho.

²⁹ *iei* (pau, tronco, madeira) + *ipari* (“afim”). Para a categoria *ipari*, ver p. 32.

³⁰ Idéia esta que em tudo parece análoga ao ideal de *ifutisu* descrito por Basso (1973) para os kalapalo, conforme supra.

129). A função manifesta da festa, do crânio sobre o poste e do *piktu* que as mulheres bebem como se viesse dele é a de *trazer filhos* às mulheres arara. A morte do inimigo é convertida em vida, a ordem social, baseada nas relações de reciprocidade, é então extraída da violência que impera no cosmos.

“A oposição entre o imperativo moral das atitudes ‘gentis’, ‘solidárias’ e ‘generosas’ na sociedade e o regime de ‘egoísmo’, violência e predação que vigora no cosmos é uma das maiores características de todo o sistema simbólico Arara” (Teixeira-Pinto, 1997:341-342).

A música tem um papel central na ordenação das grandes reuniões, marcando suas etapas no sentido de que a cada uma das festas ou fases da reunião corresponde uma peça musical específica. As músicas instrumentais têm como um de seus papéis instituir a comunicação com seres metafísicos – os *ótó* (“donos-de-bicho”) – para “avisar que os Arara estão caçando”. Já as canções se dão mais dentro do âmbito das relações inter-humanos.

Uma relação importante no sistema de trocas de carnes por bebidas é aquela que se dá entre humanos e *ótó*. Durante as chuvas, tempo em que a caça diminui muito e as grandes reuniões não acontecem, um *okpo* – “xamã”³¹ – vai à floresta pedir aos *ótó* que liberem filhotes para sua criação (*iamit*) (p.96), sendo que os animais criados – amamentados pelas mulheres da aldeia – não podem ser mortos (pp.99-101). Acontece que os caçadores irão caçar, na próxima estação seca, justamente o excedente de animais liberados em decorrência dos pedidos do xamã. Em troca dos animais dados para criar, os *ótó* criam as “almas” (ou parte delas - *editen*) dos arara mortos³². Homens e *ótó* são predadores mútuos, predação é compensada por predação (pp.100-101) e o engano das

³¹ Entre os arara todos os homens são xamãs potencialmente, apesar de apenas alguns acumularem um prestígio maior.

³² A escatologia arara vê a morte como um processo gradual de “secamento” pela perda das substâncias vitais. Uma vez morta, a pessoa se divide em vários seres diferentes, no caso dos homens, sendo que o corpo das mulheres se transforma integralmente em jaguar (pp.165-171).

potências metafísicas é condição para a introdução da carne como dádiva no circuito de trocas que funda a sociedade.

É interessante notar que o pedido do xamã aos *ótó* por animais é um rito oral e solitário “cujo grau de eficácia dizem depender da época em que deve ser feito e do poder de coerção das palavras proferidas” (p.97), ao passo em que o “aviso de que os arara estão caçando” é feito pela música instrumental no contexto das grandes reuniões. Ou seja, não se pede pela caça, o que se pede são animais para criar, e a música não é dada em troca, mas simplesmente “avisa”. E, ainda, os animais que não têm *ótó* – “dono” – não são caçados, como é o caso das corujas. Esta fundação do mundo social sobre um engodo, aplicado pelos humanos, através do xamã, às potências metafísicas remete à noção kalapalo de *auginda* (“decepção”), descrita acima. Contudo, se em ambas as sociedades a idéia da *decepção* está na base da vida social, os kalapalo parecem enfatizar a direção seres metafísicos → humanos na atuação civilizadora dos primeiros sobre os segundos, enquanto que os arara focalizam a direção oposta, na reconstrução periódica da sociabilidade através do engano dos *ótó* pelo xamã.

No início mítico do mundo arara, todos viviam no céu sob os cuidados da divindade *Akuanduba*. Sempre que havia a ameaça de alguma desordem, *Akuanduba* fazia soar a flauta *tsinkoré*, e então a ordem era restabelecida. Certa vez, houve uma grande briga entre pessoas mutuamente relacionadas pela categoria *ipari*, cuja essência é a idéia de afinidade, que teve como causa *otsinme* – o comportamento “egoísta”, em oposição ao ideal de *otpo'pra*. O alarme da *tsinkoré* não foi então suficiente para aplacar os ânimos e a casca do céu rompeu-se fazendo com que todos caíssem sobre a terra. Alguns foram levados de volta pelas araras, e hoje são estrelas; os que aqui ficaram formam a humanidade atual. O jaguar

(*okoro*) – mensageiro da morte para os humanos – é agora a materialização do aspecto vingativo de *Akuanduba* (conforme Teixeira-Pinto, 1997: 133-196).

As relações de parentesco são definidas entre os arara em termos de uma maior ou menor distância em relação a um ideal de comunhão de substância (p.242). A descendência é cognática, sendo que se entende que o pai faz o filho acumulando sêmen no interior da mãe, e esta alimenta a criança com seu sangue (antes do parto) e leite (depois do parto). Tanto o sêmen quanto o leite são tipos de substâncias /- *kuru*/³³. A regra de residência principal é a uxorilocalidade, que é associada à poliginia (as esposas que vêm depois da primeira são levadas a morar na casa desta, se já não forem suas parentes). Dentro de um mesmo grupo residencial todos são *iebi* (“parentes”), gente que compartilha substância; os pertencentes a outros grupos locais são *iebi ibirinda* (“parentes distantes”). Para cada um destes grupos há um sistema específico de classificação (p.260). Os afins potenciais – localizados no extremo exterior do universo de relações – são ditos *topkolo*. Assim, evocando um padrão recorrente no continente, o universo social arara é classificado num gradiente de proximidade e distância³⁴:

próximo		distante
<i>iebi</i>	<i>iebi ibirinda</i>	<i>topkolo</i>
consangüinidade próxima	parentes distantes (afins reais)	outros (afins potenciais)

³³ Uma concepção central na cosmologia arara é a idéia de que há uma circulação incessante de substâncias vitais no universo, que os seres vivos tomam uns dos outros para manter-se. O sêmen e o leite materno são exemplos desse tipo de substância, cujos nomes, na língua nativa, são marcados pelo sufixo /-*kuru*/. A cerveja *piktu* é considerada rica neste tipo de substância, especialmente quando feita de macaxeria, devido à proximidade desta matéria-prima como o solo, considerado o grande reciclador de substâncias /-*kuru*/.

³⁴ O pensar as relações sociais - desde o mais próximo ao distante extremo - em termos de um *contínuo* gradativo é traço característico do pensamento social ameríndio que vem sendo evidenciado principalmente desde as monografias de Basso sobre os kalapalo (1973) e Overing sobre os piaroa (1975).

As trocas entre os arara se dão basicamente de três formas: troca direta de uma coisa por outra equivalente; um presente dado que cria uma obrigação de retribuição posterior através de um bem equivalente; um presente dado que gera uma obrigação na forma de algum tipo de serviço. Esta teoria nativa das trocas vê com muita desconfiança o produto da manufatura humana quando este se destina ao uso particular de alguém, pois há sempre o risco de *otsinme*, o comportamento egoísta entendido como causa da trágica origem do mundo terrestre atual.

As relações sociais se definem em vários planos conceituais simultâneos, o que torna sempre indefinidos os limites entre o mundo social arara e tudo o que, a princípio, não faria parte dele. Ali

“tudo é aberto, não apenas ao evento e ao acaso, mas também aos vários modos pelos quais as ações sociais podem ser concebidas como moralmente adequadas e socialmente pertinentes. Toda ação que pode ser definida a partir de um dos planos conceituais que envolvem as relações tem sempre uma outra ação potencial equivalente nos outros planos, de tal forma que os sentidos das ações podem se ajustar mutuamente (...). Tudo é feito portanto, para que, por um ou outro plano, os valores da ‘solidariedade’ e da ‘generosidade’ se imponham como normas gerais das interações sociais” (pp.338-339)³⁵.

De um modo geral, as músicas instrumentais (que têm como alvo privilegiado os *ótô*) aparecem estruturando o rito em sua “macro-forma”, ao longo de todas as fases, ao passo que as canções aparecem localizadas em *eptande* – a “festa da chegada” (que acontece no segundo dia do rito, quando os caçadores entram pela segunda vez na aldeia, trazendo agora a caça que tinha ficado num acampamento próximo quando da primeira entrada) (p.358). As canções serão analisadas no capítulo 3 deste trabalho.

³⁵ Este senso de abertura e “múltipla escolha” no mundo social arara remete à idéia de um “senso estroboscópico de possibilidades múltiplas” que Basso (1997:356-357) encontra entre os kalapalo. Se num caso (Teixeira-Pinto/Arara) este “princípio de indeterminação” se refere mais à avaliação social dos comportamentos e à flexibilidade dos limites entre “eu” e o “outro”, no outro (Basso/Kalapalo) ele parece se espalhar pelo universo, criando diferentes possibilidades de concepção do real.

A interpretação de Teixeira-Pinto sobre o lugar da música no mundo arara é, enfim, a de que ela atua como um código totalizador:

“Em todos os sentidos, o complexo musical das sonatas e dos motetos, a sinfonia selvagem dos Arara é um instrumento da razão: esquema ou modelação lógica da apropriação do mundo natural pelos fins sociais da troca, ou em outras palavras, a articulação semântica da predação no universo metafísico (pois a caça aos bichos é a relação com os *ótó*) com os regimes de reciprocidade intra-humana.” (363).

O mundo é regido por uma lógica de predação, traição e violência que deve ser superada no interior do *socius*, para sua própria constituição. A mediação entre o cosmos e a sociedade, bem como as relações internas a esta, é realizada através dos ritos e pela música:

“as reuniões rituais associadas às caçadas coletivas são (...) formas de contato com as potências metafísicas através do sistema melódico e das funções semióticas da predação, e um grande e complexo mecanismo de construção de sentido para a vida social através dos valores das carnes e das bebidas que são postas a circular nas fases do rito” (p.387).

A interconexão entre os repertórios instrumental e vocal refaz, então, a própria concepção cultural do modo como a sociedade se constrói a partir da natureza que lhe é anterior,

“como se a música instrumental indicasse, incorporando a sensibilidade ao entendimento, o modo como os homens podem se apropriar do meio natural para atingir os fins sociais da troca, que as músicas vocais organizam.” (p.82)

1.4. Nota sobre a música instrumental

Dou aqui rapidamente notícia da música instrumental arara, com base nas etnografias de Teixeira-Pinto (1997) e Estival (1994).

A música instrumental arara é feita exclusivamente com aerofones, que são:

ereuepipó: Flauta de pã de três tubos, executada nas festas e também cotidianamente por homens, mulheres (única das flautas cuja execução é permitida à mulheres) e crianças, e que tem como música associada a chamada *watemi*, o tema da pomba-galega. Pode ser tocada individualmente por um músico equipado com os três tubos ou em conjunto, quando cada um dos tubos é entregue a um executante e a peça é tocada através da *hocket technique* (técnica de alternância) (Teixeira-Pinto, 1997:68; Estival, 1994:351-358)³⁶. Obtive do índio *Tiptsigariô* o comentário de que “*Watemi* é a que agente mais gosta. É só prá divertir”; ratificado por *Akitô*, que me disse que esta é a música mais bonita, “que dá mais alegria”.

tereret: Teixeira-Pinto a descreve como “uma flauta transversal, feita com duas tabocas secas de bambu largo e um outro gomo mais fino, também já seco, que é encaixado na parte superior das tabocas largas e recebe um orifício retangular através do qual se sopra o instrumento” (p.69). Estival (1994:364-367) identifica o instrumento como uma trompa de embocadura lateral, apresentando desenho esquemático (Estival, 1994, Tomo II, figura 100)³⁷.

tsinkore: pequena flauta feita do fêmur de certos pássaros, idealmente o urubu. Toca o tema do besouro *irin*, “melodia que é a generalização icônica e sonora dos muitos ruídos que fazem os inúmeros insetos que vivem no plano terrestre” (Teixeira-Pinto, 1997:69)³⁸. É o único instrumento musical que deve sempre receber ornamentação: um arranjo de penas de araras vermelhas. Está associada, como se viu acima, à divindade celeste *Akuanduba* e à sua atividade antes do período de existência terrena dos arara. Tocada apenas para anunciar

³⁶ Conforme “FLAUTA DE PAN” em Travassos (1987:183).

³⁷ Conforme “TROMPETE ou AEROFONE DE TIPO TROMPETE” em Travassos (1987:186).

³⁸ Conforme “FLAUTA” em Travassos (1987:182).

o andamento e a progressão de certas etapas rituais das grandes reuniões, condensa uma forte carga simbólica

“Esta característica dúplice da pequena *tsinkore* – o lembrar a existência pré-terrena através da divindade e dos muitos insetos que povoam este mundo, e o marcar a progressão das etapas do ritos (...) faz a diminuta flauta comparável àqueles ‘instrumentos das trevas’, tal como os chamou Lévi-Strauss (1971:274), que codificam a idéia de uma regressão dos humanos a um estado primordial, pré-culinário, acultural. A *tsinkore* carrega um ligeiro tom sublime, divinal, sagrado, através do qual as grandes reuniões (momento exclusivo da possibilidade de ouvi-la) recebem e revelam sua fisionomia, sua qualidade, sua natureza” (pp.69-70).

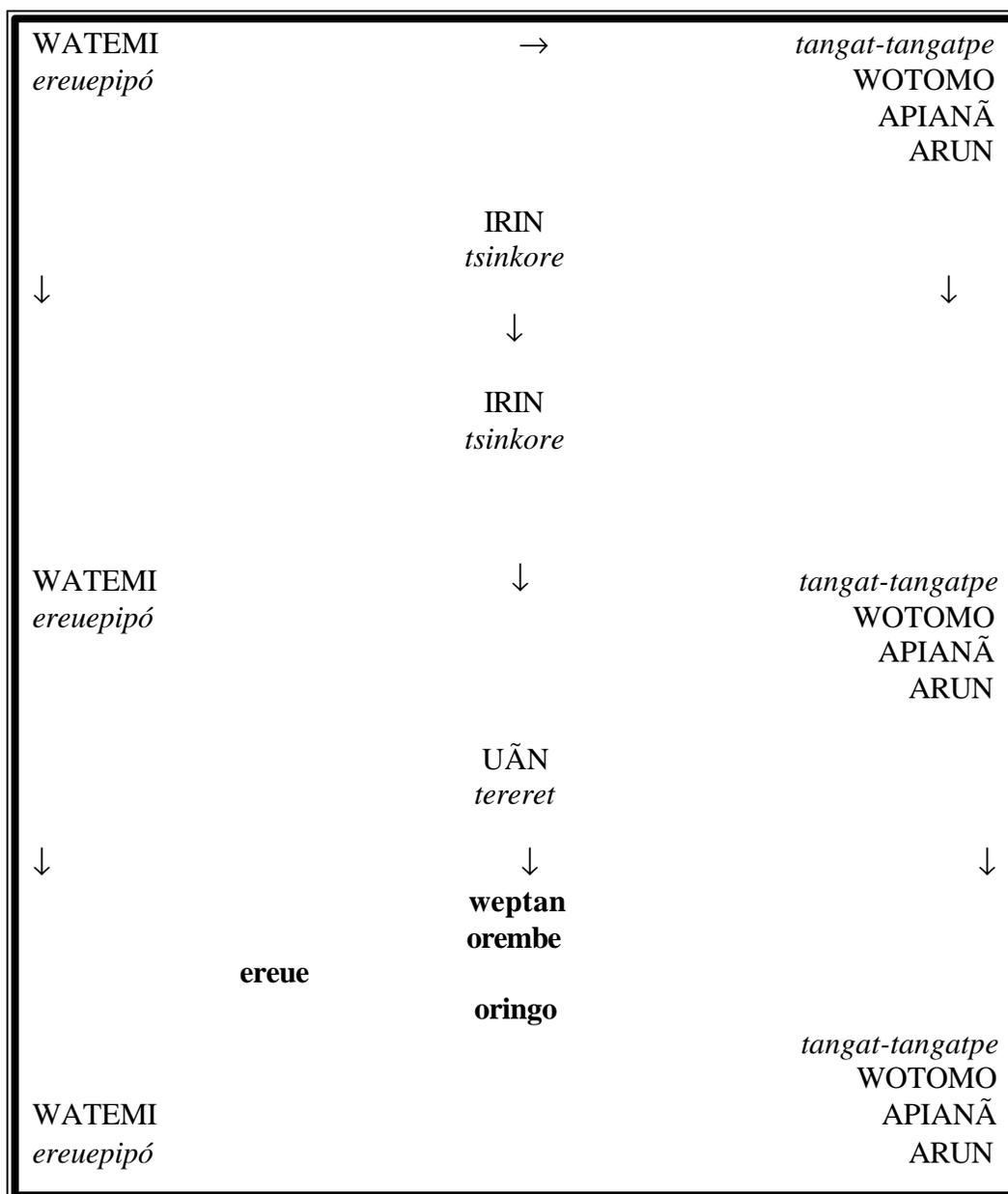
arató: trombeta longa na qual se toca, em duplas, o tema do maguari. “É feita com três nós de taboca verde que recebe na parte superior uma taboquinha (também verde) de um bambu mais fino que, com um corte longitudinal e encaixado na parte superior das tabocas largas, serve de palheta através da qual se toca o instrumento” (Teixeira-Pinto, 1997:70). Estival (1994) não menciona este instrumento.

tangat-tangat: distingue-se da *arató* por possuir três variedades de diferentes tamanhos, de uma, duas ou três tabocas: *imeren* (“filho” em locução feminina, ou simplesmente “pequeno”), *imun* (“filho” em locução masculina) e *imi* (“pai” como forma de tratamento). Sua execução é feita em grupos através de combinações dos diferentes registros dados pelos comprimentos de cada instrumento o que permite a execução de temas melódicos variados. (Teixeira-Pinto, 1997:70). Estival (1994:334-350) descreve o instrumento como sendo do tipo clarinete, apresentando um desenho esquemático (Estival, 1994, Tomo II, figura 100)³⁹.

tididi: flauta “extinta”, até onde se sabe, feita com um crânio humano (o do inimigo) como aeroduto, no qual é introduzida uma taboca que serve de embocadura.

³⁹ Conforme “PALHETA, INSTRUMENTOS DE” em Travassos (1987:184).

Reproduzo abaixo, a partir de Teixeira-Pinto (1997:359), o quadro com a ordem de execução das músicas em *karamitpit*, como forma de sintetizar a pequena notícia que aqui dou da música instrumental, e também situando a execução das canções dentro do rito:



No quadro, os nomes grafados em *itálico* correspondem aos instrumentos musicais (conforme descrição acima), os nomes em **maiúsculas** que lhes vão junto, acima ou abaixo,

indicam as peças musicais que neles são tocadas⁴⁰. As palavras em negrito referem-se às canções, que estão concentradas no momento da segunda entrada dos caçadores e serão objeto de análise no capítulo 3 desta dissertação.

No dia previsto para a volta do grupo de caçadores, a festa está sendo preparada na aldeia, os instrumentos estão sendo afinados e já se começa a beber *piktu*. O primeiro instrumento a ser executado é a flauta de pã *ereuepipó*, na qual se toca *watemi*. Os homens são os primeiros a tocá-la, seguidos pelas mulheres e crianças. Durante toda a festa a flauta poderá ser tocada, o que é indicado pela repetição que se nota na coluna da esquerda, de cima para baixo (o que é também o caso das *tangat-tangat*, representadas na coluna da direita). Após a *ereuepipó*, passa-se na aldeia a tocar as *tangat-tangat*, com seus três temas. Da música das *tangat-tangat* diz-se que atrai os caçadores, que já estão por perto a esta altura e entram na aldeia, simulando um ataque aos que ali estão, e tocando, simultaneamente às *tangat-tangat* que lá soam, o tema *irin* na *tsinkoré* (coluna central). A caça, contudo, foi deixada num acampamento próximo. Após esta primeira entrada os caçadores saem novamente da aldeia, depois de receberem doses generosas de *piktu*. Retornam apenas no dia seguinte, agora carregados com a caça obtida na expedição e tocando o tema *uñn* nas trompas *tereret*. É então, na festa da efetiva chegada da caça, que serão cantadas as músicas vocais. Após esta rígida seqüência de entradas, os instrumentos serão tocados de acordo com a disposição e vontade de seus tocadores durante todo o resto da festa⁴¹.

⁴⁰ Note-se que apenas à *tangat-tangat* corresponde mais de uma “música”. O termo *tangat-tangatpe* refere-se ao ato de tocar as *tangat-tangat*.

⁴¹ Devo uma vez mais chamar a atenção do leitor para a extrema simplificação com que aqui dou esta notícia da música instrumental. Para maior riqueza de detalhes e aprofundamento, remeto a Teixeira-Pinto (1997), etnografia que serve de base a este resumo.

Estival (1994)⁴² apresenta uma etnografia de um rito de retorno da caça observado por ele numa rápida estadia na aldeia do Laranjal em 1987. O autor toma Teixeira-Pinto (1989) como base para uma rápida contextualização, passando então para a descrição do ritual (pp.320-330) que durou, entre os preparativos e o silenciamento final da aldeia, dois dias e uma noite, sendo dividido pelo autor em *preparação* (espera dos caçadores pelos que ficaram na aldeia, preparação dos instrumentos, início das performances musicais - primeiro dia e noite), *chegada dos caçadores* (primeira chegada, com ataque simulado - manhã do segundo dia), *partida dos caçadores* (uma hora depois da chegada) e *refeição coletiva e toque da tereret* (a segunda chegada dos caçadores, agora trazendo a caça - o restante do segundo dia, até de madrugada).

Ao relato etnográfico segue-se uma breve seção de comentários (pp.330-333), onde o autor focaliza os momentos críticos da chegada (a 1ª, ainda sem a caça) dos caçadores à aldeia: tanto a entrada quanto a saída da aldeia nesta primeira chegada são momentos especialmente críticos, marcados pelo som “sintaticamente desordenado⁴³” das *tsinkoré* sob o sopro dos caçadores. Para Estival, a música de *tsinkoré* marca um estado de animalidade que caracterizaria os caçadores que voltam da floresta (p.332). Esta interpretação, que eventualmente tem como fundo uma concepção de oposição entre natureza e cultura que a etnologia tem demonstrado não corresponder às realidades ameríndias⁴⁴, torna-se questionável a partir do momento em que se sabe que a *tsinkoré* é a flauta da divindade *Akuanduba*. “O que a *tsinkoré* anuncia é o estado (como situação) do plano terrestre, no

⁴² O capítulo de sua tese onde Estival trata da música arara foi previamente publicado como artigo em Estival (1991). O conteúdo de ambos é correspondente.

⁴³ Esta “desordem” significa, segundo leio em Estival, a impossibilidade de se descobrir através da análise modelos que expliquem o nível gramatical da música executada com este instrumento.

⁴⁴ Conforme, sobretudo, a terceira vertente analítica citada por Viveiros de Castro (1996) nos estudos ameríndios contemporâneos, no início deste capítulo.

qual a proliferação de insetos sonoros é evocação de que este mundo não é mais o mesmo [que era no tempo mítico].”⁴⁵

A execução da *tsinkoré* é precedida, na aldeia, pela das *tangat-tangat* e seguida pela das *tereret*⁴⁶, numa seqüência que poderia ser assim representada, de acordo com a interpretação de Estival:

<p>peças na aldeia <i>tangat-tangat</i> sintaticamente ordenada humanidade</p>	→	<p>caçadores <i>tsinkoré</i> sintaticamente desordenada animalidade</p>	→	<p>caçadores <i>tereret</i> sintaticamente ordenada humanidade</p>
--	---	---	---	--

Assim, o autor coloca como uma hipótese a ser explorada a de que a música atua como fator de transformação nas diferentes passagens e metamorfoses que se dão no ritual (p.333). Consistentemente com o que se disse acima, o papel da música no rito talvez seja mais adequadamente interpretado como marcando de fato seqüências, passagens e deslocamentos (como o mostra Teixeira-Pinto, 1997), mas que não implicam em transformações de estado (humano ↔ animal) em seus participantes.

Para cada um dos instrumentos é analisada sua organologia, construção e estrutura do(s) tema(s) musical(is) relacionado(s): clarinetes *tangat-tangat* (pp.334-350), flautas de pã *erewepipó* (pp.351-363), trompas *tereret* (pp.364-367).

A economia melódica da música instrumental arara leva o autor a caracterizá-la como *minimalista*: cada instrumento produz uma única nota (frequência), os temas musicais relacionados a cada um sendo conseguidos através da técnica de alternância entre tubos de comprimentos diferentes (“*hocket*”). O repertório máximo de notas para cada peça musical

⁴⁵ Teixeira-Pinto, comunicação pessoal.

⁴⁶ Note-se que a descrição de Estival concorda com a de Teixeira-Pinto, representada no quadro acima.

limita-se a três (nos temas da *tangat-tangat e ereuepipó*) e duas (no tema da *tereret*). Para a análise do “som da música”, são utilizados sonogramas e partituras, cuja simplicidade, segundo o autor, fica em dívida para com a real profundidade daquilo que efetivamente se ouve, especialmente no caso das *tereret*:

“On remarquera que la notation est peu adaptée à rendre compte de la musique des trompes *tereret*, de la profondeur (au sens de la profondeur de champ en photographie) sonore résultant de ce dialogue de six musiciens à propos de la même note... Une grande frustration saisit en tous cas l’analyste au vu de la pauvreté de son discours sur un système musical qui, pour être minimaliste n’en pas moins chargé d’une grande densité esthétique et d’une forte puissance émotive” (p.367)

Estival estabelece uma hierarquia em termos de organização sintática para o repertório instrumental, que seria em ordem crescente: *tsinkore – tereret – tangat-tangat – ereuepipó*. Finalmente, de acordo com seu modelo interpretativo, coloca uma oposição entre dois sistemas musicais que marcariam as relações entre caçadores e pessoas que ficaram na aldeia:

“L’étude syntaxique nous montre ainsi une opposition entre les systèmes musicaux ‘pluriformulaires’ et éventuellement variés joués par les hommes restés ou village, et ceux exécutés par les chasseurs, de type hétérophonique ou ‘monoformulaire’.

Des mouvements inverses dans la complexité gramaticale peuvent aussi être remarqués: les hommes du village commencent le rituel avec *ereuepipó* et finissent par *tagat-tagat*, les chasseurs arrivent en jouant les *tsingule* et le rituel se termine avec les trompes” (p.370).

O autor enfatiza a necessidade de se estudar o discurso nativo para um adensamento das interpretações e coloca a importância da análise das músicas vocais para uma visão mais completa dos mundos sonoros arara. Numa conclusão geral, que considera os resultados obtidos tanto entre os asurini quanto entre os arara, aponta para o que acredita ser uma paradigma ritual a nível regional, que teria como uma característica constante a divisão

dos homens em convidadores e convidados, com a música tendo um papel central nesta divisão (p.378).

Mas, deixemos aqui, por ora, os arara. Voltaremos a eles no Capítulo 3, onde alguns aspectos de sua música vocal serão examinados um pouco mais detidamente.

CAPÍTULO 2

ALGUNS PARÂMETROS TEÓRICOS E ETNOGRÁFICOS: MÚSICA COMO OBJETO DE ESTUDO ANTROPOLÓGICO

A disciplina que hoje se conhece por etnomusicologia, ou antropologia da música, tem suas bases institucionais primeiras com a fundação, em 1900, do *Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim*, sob a direção de Carl Stumpf, e o estabelecimento da chamada *Escola de Berlim de Musicologia Comparada*¹. A ênfase da instituição era em

“estudar transculturalmente os processos mentais envolvidos na música, especificamente se interessando pela análise melódica e organológica. Por sua vez, esta análise melódica aí se centrava nas alturas (frequências) sonoras, sistemas de afinação e escalas.” (Menezes Bastos, 1995:21)

O trabalho de Hornbostel (1982[1924]) sobre músicas dos taulipang, makushi e yekuana, citado no capítulo anterior, é um exemplo paradigmático desta produção, que era bastante marcada pelas mesmas orientações evolucionistas e difusionistas vigentes em importantes correntes da então também nascente antropologia².

¹ O texto que serve de base para esta pequena introdução é Menezes Bastos (1995), que apresenta um estudo abrangente do desenvolvimento da etnomusicologia e das demais musicologias, num enfoque antropológico. Remeto a ele o leitor que deseje maiores detalhes.

² O paradigma evolucionista em antropologia postulava a existência de uma linha única de desenvolvimento onde os diferentes povos eram classificados em mais ou menos evoluídos, seja do ponto de vista psíquico, moral, social, intelectual, econômico, religioso, afetivo, etc. No topo da linha estavam, é claro, os seus próprios inventores: europeus-brancos-cristãos-capitalistas. Trabalhos como os de Frazer (s.d.[1890]), Morgan (1976[1877]) e Tylor (1958[1871]) – leituras muito importantes quando adequadamente relativizadas, diga-se de passagem – estão entre os mais comumente associados ao paradigma. O difusionismo aparece bastante associado ao evolucionismo, e procura explicar a presença de quaisquer “traços culturais” numa sociedade por sua difusão no contato com grupos diferentes. Trabalhos como os de Boas (1966[1940]) contém alguns dos primeiros posicionamentos críticos contra o evolucionismo, especialmente com relação às suas implicações racistas. O projeto estruturalista lévi-straussiano, cujo “marco zero” são as *Estruturas Elementares do Parentesco* (Lévi-Strauss, 1982 [1947]) traz uma alternativa teórica potente para se pensar a unidade psíquica e a diversidade cultural humana de forma comparativa, mas para além das mais duras suposições evolucionistas e difusionistas. Para uma introdução à antropologia que trata de tais questões, entre outras, conforme DaMatta (2000). Para uma história de alguns dos paradigmas teóricos da disciplina, veja Augé (1977).

A ascensão do nazismo na Alemanha e a eclosão da II Guerra Mundial marcam a desarticulação da *Escola* naquele país e a migração de pesquisadores e parte do acervo de fonogramas para os Estados Unidos onde, já em 1933, estava sendo fundada a *American Society for Comparative Musicology* por Herzog, aluno de Hornbostel, além de Charles Seeger e outros. A *Society*, contudo, extingue-se em 1939.

Em 1955 reúne-se nos EUA pela primeira vez a *Society for Ethnomusicology* (SEM), que se mantém até hoje – ao lado do *International Council for Traditional Music* (ICTM) – como importante organismo internacional de pesquisas nesta área, entidades que marcam o fortalecimento da disciplina naquele país, e também internacionalmente, nas décadas finais do século XX.

A transformação, então, da *Musicologia Comparada* em *Etnomusicologia*, materializada neste fenômeno de difusão que transporta a disciplina da Alemanha para os Estados Unidos, opera um deslizamento de um enfoque principalmente psicológico para outro, principalmente etnológico. De fato, nos EUA a etnomusicologia se estabelece com forte vinculação à antropologia, chegando a constituir-se finalmente como um sub-campo desta, num processo onde o nome de Boas tem importância central:

“O nome de Boas é congênito na direção da conformação da Etnomusicologia nos Estados Unidos. Detentor de um grande interesse pela música, ele vai incluí-la em sua atividade de professor. Boas foi professor de Kroeber e Herskovits, respectivamente professores de Roberts e de Merriam.” (Menezes Bastos, 1995:26)

A publicação, em 1964, de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam é um marco fundamental do processo de consolidação da disciplina. Ao definir a música como *resultado* da cultura, entendida como comportamento aprendido e modelado, Merriam (1964:06) materializa aquilo que Menezes Bastos (1995, 1999) identifica como o dilema etnomusicológico:

“Trata-se, o dilema, do cerne da cultura etnomusicológica, uma cultura onde a música é fonografia, isto é, pura sensorialidade cuja inteligibilidade nunca é semântica mas pragmático-contextual.” (Menezes Bastos, 1995:30-31)

O desafio de compreender o que possa efetivamente *significar* a música, tanto de forma geral quanto dentro de diferentes culturas, tem sido abordado de diversas formas desde então, por pesquisadores que tomam posições várias, indo desde a negação ou do não-reconhecimento da questão até propostas de maneiras efetivas de tratá-la. É isto que se verá neste capítulo, em breves pinceladas, a partir da revisão de algumas obras e tendências importantes da etnomusicologia.

A produção de John Blacking (1995, 1995a, 2000) constitui-se num marco importante para a teoria etnomusicológica após 1960, representando vários avanços, especialmente no que diz respeito às relações entre “música” e “cultura”, em direção à superação da postura dilemática consolidada por Merriam (1964). Em *Venda Children's Songs* (1995[1967]), Blacking estuda um conjunto de 56 canções infantis dos venda (África), evidenciando as relações deste repertório com outros gêneros musicais, como a dança nacional *tshikona*, e mostrando que, para encontrar estas relações, é necessário ir além de uma análise puramente formal, considerando fatores extra-musicais em sua conexão com o plano expressivo da música. A língua dos venda é tonal, ou seja, a diferença na altura dos sons da língua falada é semanticamente significativa, e Blacking mostra que ali a tonalidade da língua interage com as melodias das canções de forma que determinados intervalos diferentes são considerados equivalentes. Assim, uma análise puramente formal pode estabelecer como diferentes duas canções que na realidade são concebidas pelos nativos como uma única e mesma peça. A isto o autor chama de o *princípio da equivalência harmônica*.

É interessante notar que a primeira edição de *Venda Children's Songs* (1967) sai apenas três anos depois de *The Anthropology of Music* (Merriam, 1964). De fato, Blacking em vários momentos ainda preserva uma separação mais ou menos radical entre “música” de um lado e “cultura” de outro, à moda de Merriam, mas, especialmente na parte final do livro, onde ele discorre sobre “*Problems of Method in Ethnomusicological Analysis*” (194-198), a intimidade entre os padrões melódicos das canções venda e elementos de outros aspectos da cultura o levam em direção à efetiva consideração da semanticidade do código musical:

“Although my analysis has been confined to the *form* of the children's songs, it also reveals something of the emotional *content* of the music. The rhythms and melodies are indeed influenced by patterns of words and speech-tone, but the music of the songs is more of a mere embellishment of their words.” (p.196)

Tal conteúdo emocional seria dado por relações temáticas dentro do próprio sistema musical:

“The Venda children's songs convey emotional meaning beyond the immediate significance of their cultural context, because they are ‘sung’ and not merely ‘spoken’; and this meaning is to be found in the relationships between their melodies and certain themes of Venda music, in much the same way that the meanings of sections of, say, a symphony are to be found in the relationships between their melodies to its basic theme.” (p.197)

Blacking vê o estudo aprofundado de um sistema musical a partir de seus próprios termos como um passo preliminar indispensável para trabalhos comparativos, pois os mesmos elementos – como intervalos, escalas, ou quaisquer outros – podem ter significados diversos em diferentes culturas.

A descrição da música consiste, para o autor, fundamentalmente na elucidação das relações entre processos tanto psico-fisiológicos quanto sociais e *estruturas profundas*³ que determinam a organização das “notas”, de forma que

“The problem of musical description is not unlike that in linguistic analysis: a particular grammar should account for the processes by which all existing and all possible sentences in the language are generated.” (Blacking, 1995a:55)

Para Blacking, todas estas questões deveriam idealmente ser tratadas por um sistema único de análise que, no entanto, a disciplina ainda não logrou obter por completo:

“We need a unitary method of analysis which can not only be applied to all music, but can explain both the form, the social and emotional content, and the effects of music as systems of relationships between an infinite number of variables.” (Blacking, 1995a:56)

A estes desenvolvimentos de Blacking seguem-se, nas décadas seguintes, importantes contribuições de uma nova geração de pesquisadores, entre os quais se incluem Menezes Bastos (1999[1978]), Feld (1990[1982]), Seeger (1987) e Roseman (1991).

Seeger (1987) centraliza sua etnografia num rito de iniciação masculina, a cerimônia do Rato, que os suyá – índios de fala gê que vivem na parte norte do Parque Indígena do Xingu – realizaram em 1972. O autor propõe um programa de trabalho interessado em “um estudo da sociedade do ponto de vista da performance musical”, mais do que na aplicação dos métodos antropológicos ao estudo da música (p.xiii). Há entre os suyá uma divisão do ano em dois períodos que lembra, em linhas gerais, o caso dos arara⁴: um onde se concentram as realizações de ritos juntamente ao consumo coletivo de alimento, outro onde

³ Em suas próprias palavras, “at the level of deep structures in music there are elements that are common to the human psyche, although they may not appear in the surface structures.” (Blacking, 2000:109)

⁴ Conforme cap. 1 desta dissertação.

os ritos escasseiam e as famílias nucleares mantêm-se econômica e socialmente mais autônomas (p.06).

Se Blacking (1995[1967], 2000[1973]) já principiara a chamar a atenção para a necessidade de se perceber a relação constitutiva de mão dupla entre “sociedade” e “música”⁵, com autores como Seeger notamos o grande peso que o estudo da música entre os ameríndios faz colocar no sentido de uma *soundly organized humanity*. Para Seeger,

“As far as we know, throughout lowland South America music is used to represent and create a transcendence of time and substance: past and present are linked and humans and non-humans communicate and become comingled. The time and potentiality of myth is to some degree reestablished in the present through the sound of flutes, rattles and voice.” (p.07)

O etnógrafo mostra que o rito, com o cantar, comer e dançar juntos, traz *alegria* para os suyá. Entende-se ali que estas atividades deixam as pessoas *felizes* (pp.14-15). Lembro aqui a declaração que alguns arara me fizeram de que a melhor música assim o é porque traz alegria⁶. Também entre os guarani, conforme Montardo (2002) a alegria é ingrediente importante para os participantes do rito, o que também pude verificar pessoalmente lá entre eles⁷.

Seeger não faz uma distinção estanque entre “fala” e “canto”, mas estuda a arte vocal dos suyá a partir de sua divisão em quatro gêneros, sendo que em todos eles os artistas lidam com os parâmetros tom, timbre e tempo (p.51)⁸: fala, instrução, canção e invocação. As canções são divididas em *akia* (“cantos gritados”) e *ngere* (“cantos em uníssono”). As *akia* são cantos individuais executados na região aguda, onde o cantor espera ser ouvido por parentes femininos que têm uma certa distância social marcada com

⁵ É interessante neste sentido notar os títulos dos capítulos de abertura e de conclusão de seu “*How Musical is Man?*” (Blacking, 2000): respectivamente “Humanly Organized Sound” e “Soundly Organized Humanity”.

⁶ Conforme cap. 1.

⁷ Conforme Coelho (1999).

⁸ Conforme tabela e esquema comparativo dos gêneros suyá de arte vocal em Seeger (1987:26 e 51).

relação a ele. Os *ngere* são cantos executados coletivamente numa tessitura mais grave, expressando a unidade de grupos cerimoniais baseados em nomes⁹.

Seeger compara, então, os diferentes gêneros em termos da precedência de texto ou melodia, relações intervalares, frases, de modo a concluir que

“Since Western conceptions of music are predominantly harmonic and melodic, pitch relations are often considered to be music’s distinguishing feature. This is not universally so. Melody is not a particularly good way to distinguish between Suyá speech, instruction and song.” (p.49)

Um dado interessante no caso específico das canções é o fato de que elas têm uma origem extra-social (p.52) – no mundo da alteridade está a fonte de novas canções para estes índios, seja esta alteridade a do tempo mítico, dos domínios dos espíritos, animais, plantas¹⁰ ou de homens estrangeiros¹¹. Esta relação entre domínios da alteridade e fontes de música para os humanos é bastante comum, como o mostram, entre outros, Montardo (2002) para os guarani, Werlang (2001) para os marubo, Feld (1990) para os kaluli. Entre os suyá, há dois tipos de especialistas que podem trazer novas canções ao meio social: feiticeiros e “homens sem espírito”¹². Quanto aos primeiros, sua lida comum com os níveis extra-humanos os coloca em contato com as fontes de novas canções. Os “homens sem espírito” são pessoas que, tendo sido seu espírito, ou duplo, roubado por algum feiticeiro – roubo que está na origem das doenças – enfrentam a possibilidade de que ele jamais volte a ligar-se completamente ao corpo. O duplo então pode vagar pelos domínios extra-humanos, metamorfosear-se nos diferentes seres que lá vivem e obter novas canções (p.53). Há um princípio único, então, que explica a origem das canções no tempo mítico (quando elas

⁹ Para maiores detalhes sobre estes dois gêneros de canções conforme também Seeger (1980).

¹⁰ “Each kind of animal or plant had its own language, and usually sang about itself” (Seeger, 1987:55).

¹¹ “By taking and performing other group’s songs, the Suyá incorporated some of those groups’ power and knowledge into their own community. They did this first with animal songs, and more recently with foreigner’s songs” (Seeger, 1987:58-59).

foram ensinadas aos homens por animais) e a sua “composição” nos tempos atuais, quando é necessário cruzar a fronteira do humano em direção a outros domínios.

As canções, intimamente relacionadas que são aos mundos animais, são também meios de metamorfose para os humanos. Cantando se está simultaneamente nos mundos humano e animal. Na cerimônia do Rato, os cantores são a um tempo humanos e animais (p.60). Cantos são, como comida, elementos extra-humanos trazidos para o centro da sociedade.

“Both food and song were parts of the natural world that were introduced into Suyá society at its very center: rites of passage such as the Mouse ceremony. They shared other aspects as well: both were oral. Eating and speaking (including singing) are central features of the cosmologies of many South American Indians.” (p.60)

Além das metamorfoses e da comunicação ritual inter-domínios, Seeger mostra que entre os suyá a música atua também na ordenação do espaço social da aldeia, dos períodos do ano, das relações sociais (pp.65-87), enfatizando o fato de que ali a sociedade é criada e mantida – além de manter sua relação com aquilo que lhe é exterior – pelo ritual e pela música.

“Through their singing, the Suyá – and I suspect many other native South American communities – incorporated the power of the outsideworld into their social reproduction and simultaneously established the changing, growing self-ness of themselves as members of a community and re-established the form and existence of the community itself.” (p.140)

Em *Sound and Sentiment*, Feld (1990), ao tratar da música do povo kaluli da Nova Guiné, entende a música como um *sistema de símbolos*, e propõe um tripé teórico sobre o qual pretende basear sua etnografia: o estruturalismo de Lévi-Strauss, a descrição densa de Geertz e a etnografia da comunicação tal como proposta por Hymes (p.04). O autor advoga por uma relação de complementaridade entre estas três correntes teóricas (que

¹² O espírito, para os suyá, é dotado de individualidade (ao contrário do que acontece entre os arara). Quando a pessoa morre, o espírito viaja à aldeia dos mortos (pp.81-82).

freqüentemente são entendidas como concorrentes): enquanto o estruturalismo lhe inspira na análise formal de mitos e outros fatos culturais, o paradigma hermenêutico lhe permite explorar os modos pelos quais os símbolos operam o sentido na vida quotidiana dos “nativos”. A etnografia da comunicação faz a ponte entre estes dois aspectos: o da relação lógica entre os símbolos e o de como eles são produzidos e atuam na vida concreta.

Entre os kaluli, o mito do garoto que é abandonado por sua irmã e reduzido a um estado não humano por medo e tristeza, tornando-se um pássaro *muni*, articula temas nativos fundamentais, como as relações entre homens e mulheres; a patrilocalidade; a socialização das crianças e a importância do papel da irmã mais velha neste processo; a comida como organizadora das relações sociais; a associação da solidão e ausência de socialidade à morte. O canto do pássaro *muni*, com seu contorno melódico descendente, é associado pelos kaluli a um tipo específico de sentimento, sendo que os pássaros são considerados reflexos espirituais dos mortos.

“The major point about Kaluli weeping in relation to the *muni* bird story is that the three-or four-note melody is used as a sound metaphor for sadness, expressing the sorrow of loss and abandonment. The reduction to a state of loss becomes equivalent to the state of being a bird” (p.33)

Entre as diversas formas de canção kaluli, Feld volta sua atenção especialmente para aquelas que são categorizadas como *gisalo*, palavra que determina, num nível, “cerimônia” e “composição de canção” de forma geral e, em outro, a cerimônia e também a canção cujo objetivo específico é *fazer chorar* (p.36). O bom *performer* de *gisalo* leva a audiência às lágrimas e torna-se um pássaro (p.37).

O sistema nativo de classificação dos pássaros é estudado detidamente por Feld, sendo que estes animais constituem marcadores fundamentais de tempo, espaço social e conhecimento da natureza entre os kaluli. Há uma certa analogia entre o mundo humano e o

dos pássaros, sendo que eles guardam semelhanças de forma, comportamento, som e cor. A continuidade entre estes dois mundos está ligada à noção de uma realidade dual dividida entre os mundos “visível” e “invisível”.

“The notion that things are not only what they appear to be but have another side – a reflection – or an underneath is a pervasive Kaluli mode of thought” (p.66).

Os pássaros são classificados fundamentalmente de acordo com os sons que emitem (pp.72-73), sendo que a dimensão sonora toma entre os kaluli uma importância muito grande no próprio entendimento do mundo. Os sons dos pássaros se constituem em metáforas de sentimentos por causa da íntima relação que lhes é atribuída com a transição entre os mundos visível e invisível (este último, domínio dos mortos).

Analisando um gênero específico de choro – *sa yelab* – executado pelas mulheres em contextos de morte e perda, Feld – através de transcrição e análise musicológica e textual (pp. 108-129) de uma performance – observa como a estrutura sonora do canto do pássaro *muni* está presente na composição deste tipo de choro. O caráter espontâneo e improvisado do início da performance adquire gradualmente uma elaboração estética que converte o choro numa espécie de canto, indicando que o cantor, assim como o morto, tornou-se um pássaro.

A poética kaluli é estudada em termos de suas denominações metalingüísticas, recursos formais e intenções estéticas. É feita de início uma distinção entre dois modos distintos de fala, com diferentes funções referenciais e expressivas: “*hard words*” e “*bird sound words*”. Forma, conteúdo e performance são aspectos inseparáveis de uma intenção comunicativa onde o *performer* não busca apenas que a audiência o interprete ou compreenda, mas sim que compartilhe com ele a especificidade de sua experiência¹³. Aqui,

¹³ O que nos remete, imediatamente, às performances orais kalapalo, conforme Basso (1985, 1987).

o território geográfico é um elemento importante na criação de uma realidade compartilhada:

“All songs are sung from the point of view of movement through lands. The composer’s craft is not to tell people about places but to suspend them into these places” (p.135).

Desafiando a idéia de que povos “sem escrita” carecem necessariamente de teoria musical¹⁴, Feld explora a teoria musical kaluli, que é expressa fundamentalmente através de metáforas aquáticas¹⁵, constituindo um corpo de conhecimento que é obtido e dominado em diferentes graus por diferentes integrantes da sociedade (p.164). O autor observa que teorias freqüentemente são expressas por meio de metáforas sistemáticas, não sendo esta uma particularidade kaluli.

Texto e melodia são conceitualmente distinguidos pelos kaluli, sendo que o primeiro “vai dentro” da segunda. Apontando para elaborações nativas da relação natureza/cultura, Feld mostra que o som, a melodia, é para os kaluli uma substância natural, dada, ao passo que a letra é criada culturalmente – *humanamente* –, espaço da criatividade do compositor (p.166). São nomeados também intervalos, contornos melódicos específicos e centro tonal (168-169). O aspecto rítmico é conceitualizado através de noções de fluxo. As teorias nativas sobre as técnicas de produção vocal são também bastante discutidas por Feld (pp.174-177).

O “cenário” ideal para uma performance de *gisalo* é no interior da casa, em meio à escuridão, para que se crie uma continuidade entre o ambiente doméstico e a floresta circundante (pp.178-181). No momento da performance, o cantor é uma espécie de médium

¹⁴ O trabalho de Menezes Bastos (1999) também contribui para a superação desta idéia. Conforme adiante, neste capítulo.

¹⁵ O termo *sa-salan*, por exemplo, refere-se tanto à cachoeiras quanto à introdução de textos lingüísticos dentro do som (melodia) (p.133).

através do qual um espírito se manifesta, cantando um mapa (p.193) do território por onde andou em vida.

Feld condensa sua conclusão no contraste verificado entre “choro” (*weeping*) e “canção” (*song*), enfatizando uma vez mais que tanto num quanto em outro caso, a “eficácia” reside no fato de que

“they create that momentary social and personal ‘inside’ sensation in which the weeper or singer can be seen, heard, or felt to be a bird” (p.222)

Da Nova Guiné, voltamos agora para as terras baixas da América do Sul, com a obra de Menezes Bastos sobre a música kamayurá, que constitui uma das mais aprofundadas descrições do sistema musical de um povo ameríndio disponíveis atualmente. Ela é materializada sobretudo nos trabalhos *A Musicológica Kamayurá* (1999 [1978]) e *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa* (1989).

Em *A Musicológica Kamayurá* (1999), Menezes Bastos trata da apresentação e análise do chamado *metassistema de cobertura verbal* do sistema musical dos kamayurá, povo tupi do Parque Indígena do Xingu, região onde o ritual tem sua importância marcada por ser um dos três sistemas de comunicação intertribais, ao lado das trocas matrimoniais e comerciais (pp.27-33).

Numa análise crítica do desenvolvimento da etnomusicologia, o autor mapeia três correntes principais: uma com foco na expressão musical, representada por autores como Hood e Kolinski; outra voltada exclusivamente para seu nível de conteúdo, onde se encontram autores como Lomax; e finalmente um modelo etnomusicológico que opera a partir da simples justaposição dos níveis de expressão e de conteúdo, cujo maior representante é Merriam, conforme se viu no início deste capítulo. A dificuldade de todas estas três aproximações em abordar de forma integrada os níveis de expressão e de

conteúdo musical está enraizada, segundo o autor, no fato de ser a linguagem falada tomada como modelo por excelência da linguagem no Ocidente e na antropologia, modelo este inadequado para uma compreensão da linguagem musical em sua especificidade.

O autor trata de aspectos do conhecimento kamayurá tomando como base um entendimento da relação percepção/conceptualização que define a primeira como fundamental para a segunda (pp.101-102, 108). Neste sentido, a própria distinção kamayurá entre os verbos *anup* e *cak* é esclarecedora: o primeiro incorpora os sentidos de *ouvir*, *compreender*, *entender*; enquanto que o segundo refere-se a *ver*, *saber*, *conhecer* (p.105). Também importante é a distinção entre os dois modos de tempo kamayurá: o *ãng* – tempo histórico, e o *mawé* – tempo mítico (pp.109-110). *Ãng* é o tempo dos acontecimentos atuais e tangíveis, onde as coisas são organizadas paradigmaticamente, *mawé* aponta para a realidade original, onde os eventos são potencialmente possíveis e a ordenação das coisas é sintagmática. Ambos coexistem e são intercomunicáveis, seja através do fluxo de nascimentos e mortes (p.111) seja através de viagens propiciadas por doenças ou pela atividade xamânica. A existência desta dupla noção de tempo implica na obtenção pelo autor de dois tipos de exegeses musicais dos kamayurá: em relação ao *ãng* a música é explicada como sistema de alturas, timbres, etc. Já com relação ao *mawé*, ela é máquina de transformar verbo em corpo (p.112).

O autor apresenta propriamente a teoria musical kamayurá analisando a taxonomia relativa ao universo sonoro a partir de níveis de abrangência cada vez menores. Um primeiro conceito chave é o de *ihu*, que abarca toda e qualquer corrente sonora. *Ihu* se subdivide em *2ihu* – “corrente sonora qualquer” e *ñe’eng* – “linguagem”. O domínio *ñe’eng*, por sua vez, divide-se em *2ñe’eng* – “língua falada” e *maraka* – “música”. Para o

kamayurá, apenas seres humanos e pássaros possuem *ñe'eng* – linguagem¹⁶. Esta taxonomia inicial (e o autor vai além, explorando níveis mais profundos) aponta para uma compreensão do mundo como dividido em dois níveis: um “natural” e outro “sobrenatural”. O primeiro é o palco da distinção entre “humano” e “não-humano”, caracterizados pelos tipos de mensagens que os seres de cada um desses domínios emitem: respectivamente *ñe'eng* e *Zihu* (p.131); o segundo sendo domínio dos *mama'e*, seres sobrenaturais, potenciais, que não têm um discurso próprio seu, mas adotam o discurso da forma que assumem ao se manifestarem. Esta distinção entre humano e não-humano não se dá, contudo, de forma a constituir estes domínios antagonicamente. Apesar da distintividade humana ser a capacidade de *pensamento*, mensagens não-humanas não são consideradas desprovidas de significado (p.132).

Com relação ao domínio *Zihu*, os sons são classificados de acordo com três parâmetros: tamanho, força e origem¹⁷ (pp.133-141), o que, segundo o autor, aproxima muito a teoria kamayurá da teoria científica ocidental do som. Outra característica importante do sistema é a cobertura monolexêmica para uma grande variedade de “ruídos”.

No domínio *maraka*, a peculiaridade de *kewere* (“reza”) em relação a *Zmaraka* (“música”) é a de que *kewere* é música específica de terapia, destinada ao tratamento de doenças físicas (pp.142-144).

Na classificação dos sons de *maraka*, além dos três parâmetros pertinentes a *Zihu*, são considerados também duração, processamento gramatical, origem e processos de geração (pp.145-151). Um som que *canta*, para o kamayurá, é um som que muda de tamanho e de duração (pp.144-145).

¹⁶ Conforme Feld (1990), acima, para a importância simbólica dos pássaros no mundo kaluli e Montardo (2002) para o mesmo entre os guarani.

¹⁷ Que podem ser aproximados às nossas noções *folk* de altura, intensidade e timbre.

No estudo dos *marakatap* – instrumentos musicais (pp.155-187) – são analisadas sua classificação, construção, afinação e formas de execução, com desenhos detalhando sua constituição. A afinação é de responsabilidade exclusiva do mestre de música e é feita em duas etapas: durante a própria construção do instrumento, através da determinação de suas dimensões, e como forma de preparação antes de cada sessão de execução.

A música é o elemento de ligação entre o *mawe* e o *ãng* através da operação de transformação do mito (*morõneta*) em dança (*aporahay*) “pela produção das ambiências necessárias que harmonizam a entrada com a saída” (p.200). Aqui é fundamental a noção kamayurá de *toryp* (“ritual”) como “a representação que move o xinguano (...) em direção a seu modelo mítico, do *mawe*, sendo ela, enfim, uma tentativa de aprisionamento do *mawe* no *ãng*” (idem).

A estrutura núcleo-periferia, estreitamente relacionada com a teoria da concepção kamayurá e explicitada na organização espacial dos músicos, aparece como ordenadora do fazer musical:

“a realização musical Kamayurá implica o emprego das mesmas categorias que eles usam para discernir a concepção de crianças: uma ‘substância’, algo de nuclear, digamos assim, original e anímico (*-awyky*) e uma elaboração periférica (*-awykytyte*).” (p.214)

A música, assim como a língua falada, são aquisições do tempo mítico. Antes de tê-las, os kamayurá dizem que eram “parecidos com onças” (p.215). A criatividade individual é valorizada, bem como é valorizada a propriedade musical. O músico recebe a música de algum *mama’e* e a elabora, apresentando-a então como *sua* aos demais.

A transmissão do conhecimento musical pode se dar de forma linear, restrita a núcleos residenciais, ou através da contratação de aprendizes pelos mestres (pp.217-220).

A realização de um ritual está inicialmente baseada na tríade “patrocinador”, “mestre de música”, “participantes”. O patrocinador é alguém que, tendo sido acometido por doença causada por determinado *mama’e*, fica, após sua cura, responsável pela realização do ritual relacionado àquele *mama’e*. A contratação de um mestre de música é o passo inicial que irá culminar, na fase intertribal, com o envolvimento integral de duas ou mais aldeia xinguanas (anfitriões e convidados) (pp.220-222).

O complexo das flautas sagradas é representado entre os kamayurá pelo rito do *Yaku’i*. Uma questão central aqui é a relação entre gêneros sexuais elaborada e mediada musicalmente¹⁸. Os instrumentos musicais foram roubados pelas mulheres no tempo mítico e, tendo sido recuperados pelos homens, são hoje exclusividade destes. Menezes Bastos vê a exclusividade masculina sobre as flautas sagradas como movida por um sentimento de desvantagem em relação ao poder feminino de criar pessoas, mas o complexo não opera uma separação entre os sexos, apontando antes para um desejo de reunião (p.232).

O autor conclui o trabalho indicando possibilidades de continuidade da pesquisa e retomando questões já delineadas na introdução, sobretudo apontando para uma *antropologia da comunicação* como possibilidade de superação das limitações intrínsecas à abordagem etnomusicológica, localizado que foi o constrangimento verbal-cognitivo ocidental-antropológico como uma de suas raízes.

A *Festa da Jaguatirica* (Menezes Bastos, 1989), constitui-se numa etnografia densa do ritual do *yawari* realizado pelos kamayurá em junho de 1981, sendo que autor percorre um caminho que vai desde uma antropologia das diversas musicologias até a formulação de um modelo musicológico próprio, passando por análises da estrutura social e cosmologia

¹⁸ Sobre o complexo das flautas sagradas, conforme cap. 1.

kamayurá, além da descrição detalhada do sistema musical, incluindo processos de composição nativos.

O cerne da teoria semântica apresentada pelo autor é resumido na seguinte passagem:

“Ao que tudo faz parecer, o processo de significação musical é basicamente temático. Quer dizer – ao menos nas músicas tonais – , ele se caracteriza pela construção de um tempo-espaço memorial, altamente redundante, onde a repetição é o traço fundamental. (...). O motivo é, sem dúvida alguma, o elemento desse processo, o estudo semântico, portanto, devendo estar assentado sobre o anterior conhecimento da gramática e, assim, da fonologia.

...a semântica musical se centraliza na problemática referente ao deslindamento das transformações, inconscientemente levadas a cabo pelo nativo, entre expressão e conteúdo musicais. Na direção disto, faz-se necessário o equacionamento das questões atinentes às categorias – definidas em termos de observáveis – envolvidas nessas transformações e às operações – estabelecidas no plano da redutibilidade – que as elaboram. Finalmente, tal equacionamento não deve simplesmente reproduzir o mundo das normas nativas sempre ad hoc quanto ao universo das regras, estrutural – mas, por outro lado, devem de ser aplicáveis, como legislação, às evidências empíricas da música em estudo das quais tais normas são intento de explicação.” (pp.519-20).

Mais adiante, no final deste capítulo, retomarei alguns pontos da teoria de Menezes Bastos que são especialmente relevantes no contexto desta dissertação.

Montardo (2002) estuda a música e o xamanismo entre os guarani, povo da família tupi-guarani que vive em várias aldeias no sul, sudeste e centro-oeste do Brasil, e partes do Paraguai, Argentina e Uruguai. A autora mostra que os guarani entendem que a própria vida humana sobre a Terra seria inviável se não fossem seus cantos e danças. Concebem que o próprio sol – um dos deuses de seu panteão – canta e toca *mbaraká* para manutenção da ordem do universo, trabalho que deve necessariamente ser complementado pelos cantores, instrumentistas e dançarinos guarani:

“Os Guarani têm a responsabilidade de cantar e dançar: se não o fizerem, estarão colocando em risco a continuidade da vida no planeta, pois, assim como os deuses mobilizam uns aos outros tocando seus instrumentos, os homens também o fazem.” (p.201)

A autora conjuga o estudo da história de vida de uma xamã, etnografia de ritos entre diferentes sub-grupos, análise musical e também iconográfica, além da organologia, para mostrar que, além da manutenção da ordem universal, a música está ali associada também à comunicação com os deuses e ancestrais míticos da humanidade em sua morada, sendo que o cantar constrói um *caminho* que liga os mundos humano e sobre-humano com um “deslocamento dos corpos num caminho ascendente” (p.262). No rito – *jeroky* – são também aperfeiçoados os corpos e espíritos dos participantes, no sentido de se atingirem ideais como o de beleza, leveza e alegria (p.32).

As transcrições e análises musicais, associadas às exegeses nativas, apontam para a delimitação de dois gêneros musicais entre os guarani, um relacionado à prece, com caráter de invocação, (pp.203-206) e outro à luta, com caráter de superação de obstáculos, (pp.206-209), sendo que

“Os dois gêneros presentes no repertório xamanístico guarani se caracterizam pela forte dialogia. Em um deles, no qual se exortam os participantes a ouvir os deuses, a dialogia é realçada pelas diversas vozes que falam nas letras, e no outro, no qual se travam lutas, pelos seres e obstáculos com o qual os participantes se enfrentam.” (p.194)

A relação entre música e espacialidade é evidenciada pela materialização do “caminho” que é percorrido durante o rito na própria estrutura sonora, através das variações dos centros tonais das canções durante as noites do rito.

Piedade (1997) apresenta uma etnografia musical entre os *ye-pa-masâ* (tukano) da região do alto Rio Negro (noroeste amazônico), alinhando-se aos estudos centrados na performance, como os de Seeger, Basso e Hill e encontrando forte apoio em idéias desenvolvidas por Menezes Bastos, como a da música como pivô entre a linguagem (mito) e sua corporificação na dança (p.17) e música como sistema semântico (p.23).

Entre os tukano, *bayá* é o termo que designa o mestre de música e dança, que hoje assume também funções de representação política. A etnologia da região tem explorado bastante o que crê ser uma característica hierárquica na organização social, em relação ao que Piedade se coloca de forma crítica, propondo uma revisão de tal conceito de hierarquia, alinhando-se à proposta de S. Hugh-Jones da existência de um equilíbrio dinâmico entre descendência-hierarquia-masculino por um lado, e parentesco-igualitarismo-feminino por outro (p.32).

Piedade divide os gêneros musicais *Ye'pâ-Masa*, a partir do discurso nativo¹⁹, em:

Música instrumental: *Cariço*, *Japurutu*, *Jurupari* (os três correspondem a tipos de aerofones).

Música vocal: *kapiwaiâ* (cantos coletivos masculinos) e *ãhadeaki* (cantos individuais femininos).

A música de *Jurupari*, por seu caráter sagrado, é considerada como um gênero à parte, a lista de quatro gêneros ficando em: música instrumental (*cariço e japurutu*), *kapiwaiâ*, *ãhadeaki* e *jurupari* (pp.51-53). A idéia de gênero musical é entendida por Piedade, a partir da noção de *gêneros da fala* de Bakhtin, como “esferas onde há tipos relativamente estáveis de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional” (p.53).

Os cantos *kaapiwayâ* são apresentados com base em descrições de performances, acompanhadas de transcrições musicais (p.60-82). As performances se dão em seqüências de cantos que duram geralmente um dia, uma noite e uma manhã. Homens e mulheres interagem durante as performances, onde há também consumo de bebidas fermentadas (pp.60-62). Os diferentes cantos são separados por seções de transição denominadas

vinhetas. Chama a atenção, também, a utilização comum de línguas desconhecidas pelos cantores.

Já os cantos *ãhadeaki* (pp.83-95) constituem forma de expressão essencialmente feminina. Sua temática gira muito em torno do padrão de casamento virilocal “de aldeia”: as esposas sempre vêm de lugares distantes para viver junto às famílias dos maridos, e costumam lamentar-se da separação de sua própria família ao cantar.

A música instrumental (pp.96-123) divide-se em profana (*cariço e japurutu*) e sagrada (*jurupari*). A técnica de *hocket* é utilizada em todas as músicas. A música de *japurutu* é sempre executada por um par de músicos (“chefe” e “respondedor”), cada um com um instrumento, o que determina uma dinâmica de alternância entre dois registros (p.105). As diversas notas são obtidas fazendo-se soar os harmônicos dos tubos²⁰. Na música de *cariço* há um chefe e vários respondedores. Os nativos afirmam que as músicas de *cariço* “falam” e que cada instrumentista “toca em sua língua” (p.107). A música de *jurupari* é fortemente carregada de um simbolismo “sagrado” e está relacionada ao ritual de iniciação masculina, a furação de orelhas no Noroeste Amazônico. Tal rito carrega o simbolismo de uma menstruação masculina onde “a capacidade feminina de criar gente encontra sua contrapartida na capacidade masculina de criar homens com os instrumentos *Jurupari*” (p.110). A visão, mas não a audição, dos instrumentos de *jurupari* é interdita às mulheres. Como é comum também entre os xinguanos, no tempo mítico as mulheres roubaram os instrumentos sagrados, recuperados depois pelos homens (p.111)²¹. A

¹⁹ Segundo o autor, “O discurso nativo muitas vezes apresenta claramente os gêneros musicais, e partir deste material é o caminho mais fértil para um estudo ‘relativizado’ da música” (p.53).

²⁰ A obtenção de várias notas em cada tubo contrasta com a utilização dos aerofones pelos arara, que tiram de cada tubo apenas uma frequência. Conforme Estival (1991, 1994) e o cap. 1 desta dissertação.

²¹ Também entre os arara, os instrumentos musicais, bem como a arte da caça, foram motivo de disputa entre homens e mulheres no passado mítico. Os aerofones eram inicialmente “das mulheres”, que assim detinham um duplo poder criativo: o de gerar filhos e também o de gerar a própria sociedade através das músicas que são, conforme se disse no capítulo anterior, meios de comunicação fundamentais para o funcionamento da

performance de jurupari também é efetuada por duplas de instrumentistas: chefe-macho x respondedor-fêmea. Piedade descreve uma performance (pp.113-120), onde chama a atenção a sua postura, no momento do ritual, como aprendiz de executante, o que lhe leva a vivenciar o “micro-transe” provocado pela concentração no som. Há, no ritual, uma “ordenação temporal dos eventos [sonoros] múltipla” (p.118), o que faz que a “partitura” resulte diferente de acordo com o lugar onde se situa, num mesmo momento, o microfone. Piedade enfatiza, a partir disso, que a análise, necessariamente feita a partir de *um* ponto de escuta, acaba sendo inevitavelmente parcial e reduzida. A multiplicidade de fontes sonoras, a impressão espacial causada pela “zoada” do jurupari, conforme descrita por Piedade, faz lembrar a impressão que se tem ao ouvir determinadas “peças” arara, como a de *tereret*.

No caso dos cantos *kapiwayâ*, o autor chama a atenção para a função das vinhetas como marcadores de entrada e saída, não só nos diferentes trechos musicais, mas em espaço-tempos especiais (p.125). Para análise dos *ãhadeaki*, Piedade estabelece uma distinção entre frase musical (puramente formal) e gesto musical – “uma unidade de conteúdo expressivo e simbólico, unidade esta que se ‘cola’ a partes da frase” (p.127) – e, através da noção de *gesto* equaciona a distância do centro tonal na melodia com a saudade feminina do sib paterno. O sentido maior dos *ãhadeaki*, no entanto, reside na sua interação com os *kapiwayâ* – relação entre gêneros sexuais e musicais. Segundo a interpretação de Piedade,

“a ação masculina é estruturada, fixa, enquanto a ação feminina é histórica, móvel, e neste sentido, os mitos parecem ser mais dos homens, e o fluir do tempo mais das mulheres. Pode-se inferir daqui que o equilíbrio dos gêneros e papéis sexuais no mundo ritual-musical Ye’pâ-masa corresponde à dinâmica entre estrutura e agência. Na visão de mundo Ye’pâ-masa, assim, há uma projeção da distinção entre o estático e o dinâmico na esfera musical em termos de gênero sexual, e o equilíbrio

sociedade. Os homens tomaram as flautas para compensar este excesso de poder feminino (Teixeira-Pinto, comunicação pessoal). Ver este autor (1997:73-74) para a questão de relações de gênero na música instrumental arara.

das expressividades masculinas e femininas aponta de volta para a cultura, ...” (p.131).

Com relação às músicas instrumentais, o autor demonstra algumas regras de alternância entre “chefe” e “respondedor” na música de *japurutu* (pp.133-134). As flautas de *cariço* são “instrumento franco” no Alto Rio Negro e, segundo os músicos, as músicas soam na língua de quem toca a flauta (p.135). Suas conclusões a partir da música de *cariço* levam o autor a reafirmar a convicção de que os significados codificados na música são “culturalmente construídos, não podendo ser compreendidos fora do repositório simbólico da cultura de origem” (p.138). As flautas sagradas – entre os *ɣ’pâ-masa*, o complexo de *jurupari* – existem em várias partes do mundo, como na Amazônia e na Nova Guiné. No caso do Alto-Rio Negro, elas estão associadas à menstruação simbólica masculina que, segundo Piedade, nasce de uma “inveja” masculina do poder reprodutivo feminino. O autor coloca a hipótese de que existe um poder masculino sobre as mulheres através do controle pelos homens dos instrumentos de *jurupari* (p.147).

Um último ponto para o qual eu gostaria de chamar a atenção neste trabalho de Piedade é a sua observação de que os tukano se seguiram aos povos de língua arawak na colonização do ARN, o que aponta para a possibilidade de que as letras em língua desconhecida cantadas hoje pelos *ɣ’pâ-masa* sejam de origem arawak. Para o autor, os tukano, em sua chegada na região “se apropriaram dos deuses e da língua arawak na reconstrução do seu cosmos” (p.152)²².

²²Esta hipótese é muito interessante, à medida em que permite pensar que aquilo que eventualmente se julga mais “original” ou “puro” numa cultura pode perfeitamente ser apenas um momento num processo sem fim de “misturas”. Misturas, no entanto, que parecem não resultar num processo de homogeneização cultural, talvez por que haja um equilíbrio entre forças centrífugas – que buscam o outro, e centrípetas – que, voltando-se para “dentro”, reafirmam o contraste. A diversidade cultural – que para Lévi-Strauss (1999:21) “é a nossa única safda” – se criando a si mesma?

Mello (1999) apresenta um estudo de música entre os wauja, grupo de fala aruák do Alto Xingu, num trabalho que usa a mitologia²³ como porta de entrada para o mundo simbólico deste povo.

As flautas *kawoka* – representantes entre os wauja do complexo das flautas sagradas – têm uma relação íntima com certos *apapaatae*²⁴ e, como as máscaras são, “no contexto ritual, instrumentos de ativação dos poderes dos *apapaatae*” (p.71). Mas as próprias flautas são elas mesmas *apapaatae*, e os humanos também podem se transformar nestes seres. Apontando para um mundo altamente transformacional, a autora cita um trecho de Viveiros de Castro: no pensamento ameríndio, “corpo e alma, assim como natureza e cultura, não correspondem a substantivos, entidades auto-subsistentes ou províncias ontológicas, mas a pronomes ou perspectivas fenomenológicas” (Viveiros de Castro, apud Mello, 1999:73). Uma pessoa fica exposta a ter sua alma roubada por um *apapaatae* quando não consegue alinhar perfeitamente suas ações a seus desejos. O processo de cura consiste em recuperar a alma do doente, convertendo o espírito inimigo em aliado.

A música wauja é tratada por Mello dentro de uma perspectiva comparativa alto-xinguana e, sobretudo, em relação aos estudos de Menezes Bastos sobre os kamayurá (1989, 1999), cuja aldeia dista apenas 30Km da aldeia wauja. Na exploração que a autora faz das categorias sonoro-musicais nativas, chama a atenção a ênfase dada por este povo no sentido auditivo como canal principal de compreensão do mundo, fato que encontra paralelo entre os kamayurá e entre os suyá.

“Entre os Wauja, através da visão do mundo físico, no cotidiano – excetuando-se aqui a visão do xamã quando em transe – tem-se uma experiência de

²³ A categoria wauja *aunaki* pode ser aproximadamente traduzida como “mito”.

²⁴ Os *apapaatae* são seres metafísicos – “espíritos” – que povoam o mundo wauja, sendo causadores de doenças quando roubam a alma das pessoas. Através da música e do ritual, no entanto, eles podem ser convertidos em aliados (pp.60-61). A mesma estratégia parece se aplicar ao homem branco nos contatos intersocietários.

superfície, seria como que um primeiro contato com a ‘coisa’, enquanto que com a audição pode-se chegar à compreensão de tal ‘coisa’” (p.95).

A classificação dos instrumentos musicais (pp.98-113) é feita a partir do modelo de Hornbostel e Sachs. Chama a atenção a utilização de fotos e desenhos feitos pelos próprios índios, bem como pentagramas com escalas e tessituras dos instrumentos, resultando numa apresentação gráfica muito interessante do texto, onde aparece inclusive o processo de fabricação de uma flauta *kawokatã*, com fotos (p.101). Entre os aerofones, as *kawoká* ocupam lugar de destaque. Estas flautas têm sempre um *dono*, que é uma pessoa que alguma vez tenha ficado doente por ataque do *apapaatae kawoká*. Depois de curada, a pessoa fica responsável pela realização periódica do ritual relacionado a este *apapaatae*.

As cerimônias de cura *Sapukuyawá* e *Ewejo*, são apresentadas no texto com detalhes a respeito das movimentações coreográficas (p.118), seqüência de eventos dos rituais (p.119-126) e transcrições musicais (p.131-137).

O repertório musical *wauja* é classificado em quatro categorias: festa para homenagear os mortos (p.139); músicas para crianças (p.139); festa sazonal *Akã* - a festa do pequi (p.140-145); ritos de iniciação (p.146): *Paloká* – rito intertribal de iniciação masculina, furação de orelhas e *Kajatepá* – iniciação feminina, colocação do *sapalaku* (*uluri*).

A análise de Mello parte das narrativas míticas *wauja* para lançar hipóteses a respeito das relações de gênero – na mitologia *wauja* as mulheres também foram as primeiras donas das flautas sagradas –, indo em busca de correspondências musicológicas. Analisando os gêneros musicais, ela encontra correspondências que permitem estabelecer os repertórios vocais femininos de *iamurikumã* e *kawokakumã* como versão cantada da música de *kawoka* (masculina), numa “fusão de gêneros sexuais em um super-gênero

musical” (p.182). A autora se alinha então a “Lagrou, McCallum e Overing, que percebem os rituais e a vida (esferas inseparáveis) dos povos indígenas das terras baixas como um entrelaçamento dos poderes criativos masculinos e femininos” (p.184). Relações de poder aparecem aqui deslocadas para o plano da expressão musical. Os repertórios musicais que são *de e para os apapaatae* constituem, por outro lado, formas de *cura estética*, onde a música atua como veículo e mensagem a um tempo “colocando seres humanos e seres de uma outra dimensão em contato estreito” (p.183).

Werlang (2000, 2001) estuda as relações entre mito e música entre os marubo, povo de fala pano do sudoeste amazônico, através da análise do *saiti*, termo que denomina tanto um gênero musical traduzido por *canto-mito* quanto as festas onde os mitos são cantados e dançados. Nos *saiti* são narradas as origens e os nexos do mundo e de tudo o que há nele, humanos, animais, plantas, almas e coisas corporais.

O foco de análise do autor é no *saiti Mokanawa Wenia*, o “canto-mito do surgimento”. A estrutura musical de *Mokanawa Wenia* é composta por uma única célula repetida centenas de vezes enquanto se desenvolve a letra da narrativa. Esta célula é dividida em duas frases, cada uma delas composta por um par de intervalos melódicos. Werlang mostra que na reiteração desta estrutura musical aparentemente simples são expressos elementos fundamentais da cultura marubo, como os movimentos históricos dos grupos residenciais e a estrutura diametral característica de sua psico-fisiologia. Ao mostrar a centralidade dos *saiti* na ordenação do mundo marubo e a impossibilidade de sua plena compreensão sem que se recorra ao estudo de sua própria estrutura musical, Werlang chama a atenção para a necessidade da efetiva constituição de uma antropologia “de ouvidos abertos”.

Aytai (1985) estuda a música dos xavante (gê) do Brasil central, apresentando transcrições de fonogramas que recolheu entre 1960 e 1976. Para ele, “A música é o meio por excelência para estabelecer os contatos com o mundo sobrenatural, não só entre os xavante, mas entre outros povos também.” (p.31) A principal fonte de novos cantos para os xavante são os sonhos²⁵ (pp.23-24). Após sonhar com um novo canto, o “compositor” deve submetê-lo ao julgamento dos velhos, que poderão aprová-lo ou não (pp.24-25)²⁶. Na parte inicial do livro, o autor enumera alguns recursos analíticos em termos dos quais estuda a estrutura musical das peças recolhidas. Após enumerar alguns critérios possíveis para a determinação do centro tonal, Aytai julga como mais adequados para a música xavante a alta ocorrência de determinado som e sua posição como som final e/ou inicial da canção (pp.39-40). Para cada fonograma é isolada sua escala. Um critério usado para a análise melódica é o *contorno melódico*, que caracteriza uma peça ou trecho como ascendente, descendente ou ondulada (pp.56). A partir da segmentação das melodias, o autor identifica três tipos de estruturas conforme a repetição dos segmentos (pp.83-84): estrutura reiterativa – com repetição imediata de um setor da peça; estrutura retrógrada – com repetição (não imediata) de trechos que já ocorreram; estrutura progressiva – com inclusão de trechos que expõem material melódico novo.

Quanto às letras, é bastante comum o uso de sílabas aparentemente sem conteúdo semântico (pp.73-76).

A grande parte do livro (Cap. X, pp.105-292) é dedicada à apresentação das transcrições musicais dos fonogramas recolhidos, com registros breves do contexto da

²⁵ Também entre os guarani (tupi) os sonhos são importantes fontes para a composição de novas canções (conforme Montardo, 2002:45-54).

²⁶ Laura Graham (1995) apresenta um extenso trabalho com foco nas conexões, centradas no sonho, entre a musicalidade e a cosmologia xavante.

gravação e do tema geral da peça musical. A forma usada por Aytai para classificar os cantos é especificada pelo autor no seguinte trecho:

“O procedimento ideal seria seguir a classificação dos próprios Xavante se eles tivessem algum sistema de ordenar sua música. Infelizmente este não é o caso. Eles dão nome a muitos tipos de cantos, mas o sistema que apenas se presta a denominar seus elementos ainda não é uma classificação.

Após várias tentativas optamos por uma classificação mista, na qual temos, primeiro, um grupo geral, e dentro de cada grupo geral temos os tipos específicos. A base da formação do grupo geral é a função da música. A base da formação do grupo específico é a nomenclatura Xavante.” (p.106)

A partir destes critérios, então, o autor apresenta os cantos xavante divididos nas seguintes classes: cantos que dividem o dia (pp.113-145); cantos relacionados à atividades econômicas (pp.145-168); cantos de guerra (pp.168-169); cantos de festas e acontecimentos esportivos (pp.169-208); cantos ligados à organização social (pp.208-214); cantos de curar (pp.214-225); cantos da chuva²⁷ (pp.225-227); cantos relacionados com emoções, vida, morte, laços familiares (pp.227-235); cantos para ilustrar lendas (pp.235-242); cantos da aculturação²⁸ (pp.242-250); cantos relacionados com idéias ocidentais²⁹ (pp.249-250); cantos especiais (pp.250-262)³⁰. Há ainda uma última seção dedicada ao estudo da música instrumental e mista, onde se destaca a cuidadosa descrição que o autor faz da organologia e processos de fabricação dos instrumentos musicais (pp.262-291).

Num capítulo sobre aculturação musical (pp.293-295) o autor enumera vários fatores que, segundo ele, atuam na mudança da música tradicional xavante, com destaque

²⁷ O rito xavante para fazer chover é descrito brevemente por Aytai, que o interpreta como “um exemplo clássico da ‘magia simpática’, como a descreve Frazer.” (p.225).

²⁸ De acordo com Aytai, os xavante mostram muito interesse em aprender cantos de culturas exóticas. Na classe de “cantos da aculturação” estão fundamentalmente composições de índios sob influência de missionários, como cantos em louvor a São José, com letra em xavante. Com uma breve análise musical destes cantos, Aytai os considera como uma espécie de “híbridos” que têm tanto características atribuídas pelo autor à música xavante (como mudança constante de compasso) quanto à música ocidental (como linha melódica “mais movimentada”).

²⁹ Nesta classe está colocado um canto criado a partir de um sonho de seu compositor com o Diabo, conforme o dito cujo lhe foi apresentado por catequisadores cristãos.

³⁰ Estes são cantos de cuja classificação o autor não está certo.

para a atuação missionária (modo de inclusão da música ocidental) e a fabricação de instrumentos musicais especialmente para a venda a turistas.

Na parte de “observações sobre análises numéricas” (pp.297-298), o autor dá breve notícia de análises por computador de parâmetros como duração dos sons, escalas, índices de repetição, que não foram incluídas na publicação.

O trabalho é completado com um pequeno glossário de termos xavante relacionados à música (pp.299-300).

Arom (1991) apresenta um trabalho de grande fôlego analítico sobre as músicas tradicionais polifônicas e polirrítmicas da África central, com valiosas contribuições teóricas e metodológicas, além de etnográficas. O autor encara a música como fenômeno puramente formal, mantendo-se bem dentro do dilema etnomusicológico merriamiano, que remete à “cultura”, pensada aqui como um compartimento estanque em relação à música, qualquer significação que a música possa ter. Ou seja, como já se viu, dentro desta concepção o significado de uma peça musical não está ali tecido na trama dos sons organizados, mas deve necessariamente ser buscado em outros níveis, seja a mitologia, a religião, a cosmologia, e até mesmo regras de organização social. Esta forma de encarar a música limita o alcance antropológico do trabalho, mas não prejudica vários dos desenvolvimentos analíticos, metodológicos e registros etnográficos obtidos pelo autor.

O primeiro desafio encontrado é de ordem técnica: como registrar a extraordinariamente complexa polifonia centro-africana de modo que o analista possa separar, para estudá-las, as diferentes partes que constituem a trama sonora? O equipamento portátil de que se dispunha na época do trabalho de campo de Arom era bastante limitado, sendo que existiam apenas gravadores que permitiam a gravação em duas pistas separadas.

Através do uso simultâneo de dois gravadores estereofônicos, o autor pôde obter a gravação de todo o conjunto instrumental e/ou vocal de cada peça estudada, bem como a gravação de cada parte individual para cada peça³¹. Todo o processo de gravação é monitorado por músicos nativos com fones-de-ouvido, tomando eles mesmos o constante papel de verificadores em todo o processo de construção do trabalho, que consiste, basicamente, na reconstrução, através de gravações separadas, do todo polifônico..

Com o registro adequado em mãos, Arom procede à transcrição do material recolhido, que é baseada no código de notação ocidental. Ao considerar a possibilidade de transcrição por máquinas, o autor argumenta em favor da transcrição *de ouvido*, pois só através dela se pode notar aquilo que seja relevante³² do ponto de vista da cultura em estudo.

O autor diferencia três tipos de partituras (pp.173-174). *Etic score*: onde se busca grafar tudo aquilo que se ouve e escrever da forma mais acurada possível. As transcrições de Bartók são um exemplo deste tipo de transcrição. Arom é crítico quanto à este tipo de procedimento que, segundo ele, torna a transcrição complexa demais e de difícil legibilidade. Para ele, tal tipo de transcrição lança pouca luz sobre a música em estudo. *Emic score*: é o tipo de transcrição feita dentro já de uma certa familiaridade com o sistema musical em estudo, onde o transcritor-analista tem a possibilidade de identificar os níveis de tolerância usados pelos músicos, de forma que “The melodic and rhythmic deviations which they consider meaningless are restored to the norm on the basis of a cultural judgement of relevance.” (p.174). Arom compara este tipo de transcrição musical à

³¹ Conforme a descrição detalhada do método, com diagramas e fotos em Arom (1991:93-133).

³² A noção de *relevância* (p.137) aponta para a necessidade de que a transcrição possa materializar aquilo que é musicalmente operante dentro do sistema. Com uma máquina, por exemplo, pode-se grafar todas as oscilações de frequência dentro de uma melodia, mas apenas o contato com a prática nativa e a intimidade com o próprio sistema podem indicar ao pesquisador aquilo que é, afinal de contas, musicalmente importante para o nativo.

transcrição fonêmica em lingüística. É a transcrição de *uma das realizações possíveis* de determinada peça musical. É, para ele, um estágio absolutamente necessário no processo de caracterização de um repertório musical. *Modelised score*: é a partitura que representa a *referência estrutural que é comum a todas as realizações possíveis* de determinada peça musical. A busca deste tipo de estrutura é tida por Arom como um dos principais objetivos do estudo, pois o autor entende que, em sua lida, o etnomusicólogo

“try to uncover implicit laws wich the performers themselves cannot state theoretically, although they make systematic use of them in practice.” (p139)

É claro que o deslindamento de tais estruturas não deve sobrepujar o importante estudo de como se dão as variações, o que é contemplado pelas partituras êmicas, de modo que

“A double transcription including an emic score and a modelised score is required to explain the structure of an individual piece of music and its materialization.” (p.176).

Ainda com relação à teoria, mas já voltando-se para a tradição musical que constitui seu objeto específico de estudo, ao explorar a “organização do tempo na música africana” (pp.177-212), Arom nota que a noção de *metro*, tão fundamental na música de tradição clássica-romântica ocidental, é inadequada para se pensar a temporalidade musical africana. Não há ali uma organização em termos de acentuações regulares à maneira de compassos, mas sim *pulsações* – “a sequence of isocronous temporal units which can be materialised as a beat” (p.180), algo similar ao *tactus* da música européia medieval (pp.189-190, 206). A partir desta verificação, são evidenciadas as dificuldades e até mesmo os equívocos a que

foram levados pesquisadores que tentaram explicar a temporalidade musical africana adaptando-a à divisão em compassos³³.

Arom encontra, então, três formas de organização recorrentes na música tradicional africana (p.211): estrutura periódica estrita, dada pela repetição de material musical idêntico ou similar; pulsação isócrona como elemento estrutural básico do período; ausência de matrizes de acento regular.

Durante sua análise, Arom busca não só evidenciar os princípios estruturais da polirritmia africana mas, preocupado também com questões relativas à cognição, encontra na acentuação e na cor tonal os critérios pelos quais os nativos percebem e reconhecem as diferentes combinações polirrítmicas (pp.304, 434-436).

Nesta breve revisão notou-se nos diversos autores diferentes formas de se conceber e tratar a relação “música” – “cultura”, com vários matizes de entendimento sobre a questão da semântica musical. Embora nem sempre abordada explicitamente, ela tende a polarizar os estudiosos em duas posições: ou a música é considerada um sistema semanticamente pleno ou, por outro lado, construção puramente formal, vazia de significado. Volto agora, rápida e finalmente, a alguns pontos dos desenvolvimentos de Menezes Bastos (1989, 1999), que aborda o fenômeno musical em dois níveis integrados: o de expressão (ou plano fonológico-gramatical, cf. 1989:220) e o de significação (plano semântico). Como se viu, a

³³ É certo que não se deve concluir disto que toda música de povos “simples”, ou como quer que sejam chamados, não é organizada metricamente. O que é importante é que se busque evitar a imposição *a priori* de formas de organização que não se sabe ao certo se realmente atuam na música em questão. Os trabalhos de Hornbostel (1982[1924]) sobre a música yekuana (conforme cap.1) e de Aytai (1985, supra) sobre a música xavante utilizam sem maiores preocupações a notação métrica. Isto, por vezes gera dificuldades, como a necessidade de constantes mudanças de compasso ao longo da transcrição musical. Creio que seja importante buscar no próprio sistema musical elementos para que se opte ou não por uma notação métrica. No caso de minhas transcrições de música vocal arara, evitei a colocação *a priori* de fórmulas de compasso, como o fazem Menezes Bastos (1989) e Montardo (2002). Há elementos, contudo, que permitem pensar determinadas peças dentro de fórmulas bastante regulares, como é o caso do fonograma 9 (capítulo 3), onde a marcação dos passos dos cantores revela uma organização que poderia sem problemas ser escrita sob a fórmula 4/16.

dificuldade de se atingir tal integração é a característica fundamental do “dilema etnomusicológico”, entrave teórico que marca boa parte da produção da disciplina (conforme Menezes Bastos, 1995, 1999). Uma das fontes principais deste entrave seria o fato de que se costuma tomar a linguagem falada como modelo da linguagem em si, o que já de início trava a possibilidade de compreensão da música em sua especificidade, dada a diferença que de fato existe entre as duas. Tal diferença seria da seguinte ordem: a língua falada sustenta-se na cognição como forma de conhecimento tanto em seu estrato expressivo quanto de conteúdo, sendo linguagem fundamentalmente referencial, ao passo em que a música tem na cognição a âncora apenas de seu nível expressivo, enquanto que seu conteúdo é fundamentalmente de natureza afetivo-psicomotora sendo ela, além disso, uma linguagem não-referencial (Menezes Bastos, 1999: 41-51).

Dentro da abordagem analítica e teórica que desenvolve, Menezes Bastos (1989, 1999) concebe que as escalas musicais são, pelo menos nas músicas tonais, axionomias, ou seja, entende que os sons que as compõem são culturalmente ordenados de forma valorativa, hierárquica, seguindo-se daí a importância das relações, qualitativamente variadas, da tônica com os demais graus (notas) da escala, e também destes entre si. A fonologia musical é aqui, então, entendida como sistema tonal, onde a metáfora gravitacional encontra um bom rendimento. O plano gramatical, por sua vez, é estruturado na forma de sistema motivico, *motivo* aqui sendo entendido como “segmento mínimo do estrato sintático” (Lidov *apud* Menezes Bastos, 1989:220). Dentro desta abordagem, entende-se que a significação musical mora no espaço construído pelas relações entre os sistemas tonal e motivico. Estes sistemas constituem, nas músicas tonais, o código de significação musical. Este código é que faz a interface entre a expressão e o conteúdo, pois ele porta ao mesmo tempo os significados e os significantes da música. Em relação ao rito

do *yawari*, o sistema cancional³⁴ é constituído exatamente pelas canções e vinhetas que Menezes Bastos estuda em termos dos sistemas tonal e motivico. Mas há uma forma específica e estruturada pela qual as canções e vinhetas são ordenadas ao longo do rito. Cada dia do rito é dividido em sete partes, chamadas instâncias, que são: “noitinha”, “noite”, “noite funda”, “madrugada”, “mutum”, “clausura da madrugada” e “tarde”. Menezes Bastos nota que, ao se repetirem isonômica e isotopicamente, “instâncias homólogas (...) permutam componentes (canções e vinhetas), partículas livres a incorporar ou ceder.” (p.218). Esta permutação, a ordenação do *yawari* no campo *macro*, da seqüência das vinhetas e canções que o compõem, é estruturada a partir fundamentalmente de operações de inclusão, exclusão, substituição e resseriação. Ao modo pelo qual se dá esta ordenação, com a atuação das quatro operações, o autor denomina estrutura seqüencial³⁵.

Deixamos aqui este breve percurso panorâmico teórico-etnográfico para voltar finalmente aos arara, mais especificamente à sua música vocal. No próximo capítulo se lerá, basicamente, uma tentativa de sistematização inicial de alguns elementos do plano expressivo de algumas peças deste repertório.

³⁴Para o sistema cancional do *yawari*, conforme Menezes Bastos, 1989:256-462.

³⁵Para a estrutura seqüencial do *yawari*, conforme Menezes Bastos, 1989:226-256.

CAPÍTULO 3

APROXIMANDO-SE DO CÓDIGO: SOBRE O SISTEMA DAS MÚSICAS VOCAIS ARARA

“What we recognize, and what may or may not ‘send’ us in a piece of music, is ‘in the notes’ and particularly in the tonal and rhythmic *patterns of the notes.*”

Blacking, 1995a:54-55.

3.1. Notas preliminares

O presente capítulo busca uma aproximação ao plano de expressão da música vocal dos índios arara, com tentativas exploratórias de interpretação daquilo que poderiam ser elementos semânticos codificados na trama musical, isto com base tanto na etnografia já existente (Teixeira-Pinto, 1997)¹ quanto na coerência interna do sistema das músicas vocais e nos meus próprios dados de campo. Alguns esclarecimentos iniciais se fazem necessários.

3.1.1. Sobre conceitos analíticos

As noções analíticas que utilizo aqui estão baseadas fundamentalmente na teoria desenvolvida por Menezes Bastos (1989, 1999)², na qual se inspiram também outros autores, como Piedade (1997), Bueno da Silva (1997), Mello (1999), Montardo (2002), Werlang (2001). Seguem algumas definições:

Escala – entendo a escala de uma canção como o repertório de sons (graus da escala) utilizados em sua constituição. Este repertório se apresenta, nas músicas tonais, como uma axionomia, com a organização hierárquica de seus elementos.

Centro tonal (CT) – é o grau de hierarquia mais alta da escala, agindo sobre os demais à maneira de um atrator gravitacional. Tomo, portanto, como critério fundamental

¹ Conforme o capítulo 1 desta dissertação.

² Conforme a parte final do capítulo anterior.

de estipulação do CT, a localização – dentro do contexto tonal de cada canção – de pontos de polarização e convergência do movimento melódico, calculando-o “de acordo com a hierarquia dos tons utilizados, que para ele convergem” (Montardo, 2002:73). Isto foi feito a partir da análise das transcrições e audição atenta das gravações, bem como de algumas performances ao vivo. No entanto, devo alertar o leitor para o fato de que, com os dados de que disponho, a estipulação dos CTs aqui é hipotética. Em muitos casos, a estrutura melódica da canção deixa pouca margem de dúvida sobre o CT conforme acima definido, sendo que em outros esta margem é maior. Desenvolvimentos futuros, com a obtenção de exegeses nativas e aprofundamento no sistema musical, deverão, naturalmente, trazer consistência adicional ao quadro que aqui é esboçado.

Motivo – é o “segmento mínimo do estrato sintático” (Lidov *apud* Menezes Bastos, 1989:220)³, a menor unidade extensional em que a melodia é dividida. Tal unidade não contém em si mesma repetições da mesma ordem. Nas transcrições, a divisão entre os motivos corresponde à numeração em ordem crescente que vai anotada sobre a pauta. A figura situada sob um número qualquer marca o início do motivo correspondente. O final de cada motivo corresponde à figura imediatamente anterior ao número que indica o início do segmento seguinte. Dada a intensa repetição que caracteriza as melodias do repertório vocal arara, trato os motivos que se repetem, com ou sem variações, como **tipos** ou **padrões motivicos**. Os tipos motivicos de cada canção são identificados por meio de letras maiúsculas.

Frase – segmento melódico extensionalmente superior ao motivo e que guarda em si mesmo um certo sentido conclusivo. Corresponde aproximadamente ao trecho que se canta de um fôlego. Sugiro que este é um nível de organização melódica importante para a

³ Conforme capítulo anterior.

análise formal da música vocal arara (conforme adiante). Da mesma forma que acontece com os motivos, há no repertório vocal a repetição intensa de **padrões frásicos**, com ou sem variação.

Intervalo – é a distância (diferença de frequência, ou altura) entre dois sons (graus da escala), notada aqui da maneira convencional desenvolvida pelas musicologias a partir da teoria musical ocidental.

3.1.2. Sobre os glissandos

As execuções das canções são freqüentemente pontuadas por glissandos finais, executados via de regra numa região mais aguda do que a canção, e que são notados como traços oblíquos no fim da pauta, indicando aproximadamente a região de execução. A audição extensa das gravações de rituais mostra que tais glissandos aparecem muito freqüentemente como exclamações ao longo da festa, geralmente intercalando peças musicais vocais e/ou instrumentais. Tudo leva a supor que eles atuam como marcas de finalização de trechos musicais. Com os dados e o tempo de que disponho, não posso fazer considerações analíticas adicionais sobre estes elementos.

3.1.3. Sobre as letras das canções

As letras das canções apresentadas são aquelas publicadas por Teixeira-Pinto (1997). Elas aparecem aqui para que se tenha uma noção geral do que diz o texto verbal da canção. As partituras em que as letras não aparecem integralmente sob a melodia são casos em que a versão transcrita por Teixeira-Pinto não coincide exatamente com aquela de que dispus para as análises musicais.

3.1.4. Sobre os registros

Apresento aqui transcrições de dez fonogramas de música vocal gravados entre os arara em diferentes ocasiões e que cobrem um período de 7 anos, de 1987 a 1994. Os fonogramas 1 a 9 foram gravados pelo professor Dr. Márnio Teixeira-Pinto em diferentes idas a campo entre janeiro de 1987 e junho de 1994, tendo sido utilizado um gravador comum de fitas cassete. Para utilizá-los, passei estes registros diretamente para um suporte digital (MD e/ou CD), sem aplicação de filtros ou redutores de ruído. O fonograma nº 10 foi gravado pelo professor Dr. Jean-Pierre Estival em 1987 (conforme Estival, 1994:23-24), com equipamento de alta fidelidade, e faz parte do CD editado por este autor com músicas arara e asurini (tupi) (Estival, 1995).

A data, local e cantores, quando conhecidos, são indicados para cada fonograma. Seis dos fonogramas foram gravados numa única ocasião: em 03/06/1994, durante um encontro entre moradores da aldeia do Laranjal (P.I. Arara) e da área de Cachoeira Seca (P.I. Iriri) no contexto do processo de identificação do segundo como um grupo arara. O índio *Akito*⁴ canta a pedido do pesquisador, para que se verifique se o grupo de Cachoeira Seca reconhece as canções, o que seria mais um elemento de confirmação de sua história comum⁵. Pude ouvir estas gravações na companhia do próprio *Akito*, que as comentou brevemente numa conversa da qual pude gravar um trecho. Os seus comentários, quando disponíveis, são acrescentados à apresentação de cada canção, logo após a partitura.

⁴ Pela genealogia de Teixeira-Pinto, *Akito* estava então com a idade de 31 anos (Teixeira-Pinto, 1997: genealogia em anexo).

⁵ Teixeira-Pinto, comunicação pessoal. Conforme também Teixeira-Pinto, 1997:215.

3.1.5. Sobre a música vocal

Teixeira-Pinto, baseando-se exclusivamente no conteúdo temático das letras, propõe uma divisão da música vocal arara em dois conjuntos:

“um que engloba canções inscritas em situações sociais mais gerais – quando se vem de visita, se saúdam os anfitriões, se pede ou se agradece alguma coisa –, outro que reúne as músicas cantadas em situações rituais bem específicas: o encantamento das flechas (*ĩbrĩ*), o prenúncio do sacrifício de um inimigo capturado (*uero*) e a saudação ao poste cerimonial (*ĩpari*).” (Teixeira-Pinto, 1997:74).

Por comodidade, denominarei o primeiro conjunto de “cantos sociais” e o segundo de “cantos rituais”. O conjunto de cantos sociais é composto de quatro peças, cada uma delas dizendo respeito a uma etapa do encontro, durante uma festa, entre o grupo anfitrião (provedores de *piktu*) e o grupo de “convidados” (caçadores, provedores de carne)⁶. As peças são: *Weptan* (saudação inicial dos convidados), *Oringo* (pedido de bebida, por parte dos convidados), *Orembe* (cantada na segunda entrada dos convidados na aldeia, quando trazem a carne) e *Ereue* (canção de agradecimento dos anfitriões pela caça recebida). O material que pude analisar contempla uma execução de *ĩbrĩ* (fonograma 1), três execuções de *Weptan* (fonogramas 2, 9 e 10), uma de *ĩpari* (fonograma 3), três de *Waió* (fonogramas 4, 7 e 8), uma execução de *Ereue* (fonograma 5) e uma execução de *Ueró* (fonograma 6).

⁶ Conforme o capítulo 1 para a descrição do rito.

3.2. Transcrições e Apontamentos Analítico-Interpretativos

Fonograma 1 - *İbri*

Cantor: *Akito*. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Iriri, 03/06/1994.

Duração: 1'03"

1 A 2 B 3 C 4 A 5 B 6 C 7 D 8 E

i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa

9 A 10 B 11 C 12 A 13 B 14 C 15 D 16 E

i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa e - ta tan - ga - vi ba - dap - kok

17 A 18 B 19 C 20 A 21 B 22 C

ie - rep - tan te - man i - bri e - ta pa - rak - ta pa - rak - ta i - bri

23 A 24 B 25 C 26 D 27 E 28 A 29 B 30 C

ie - rep - tan e - ta i - bri i - bri i - bri ie - re - pa i - bri ie - re - pa e - ta

31 A 32 B 33 C 34 A 35 B 36 C 37 D 38 E

pa - rak - ta pa - rak - ta i - bri i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa

39 A 40 B 41 C 42 A 43 B 44 C 45 D 46 E

i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa

47 A 48 B 49 C 50 A 51 B 52 C

i - bri ie - re - pa e - ta i - bri ie - re - pa e - ta i

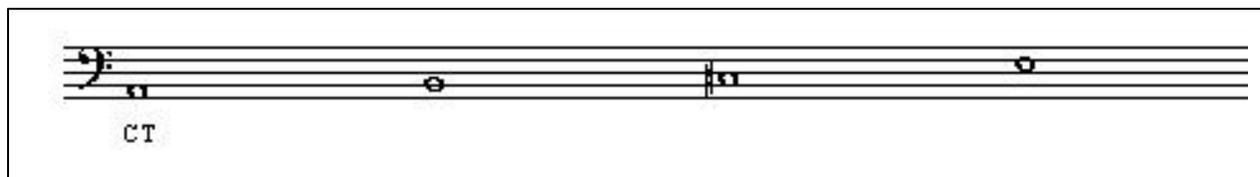
İbrî (“flecha”) é cantada pelos caçadores com vistas à boa eficiência destes instrumentos na caça⁷ (Teixeira-Pinto, 1997:74-75).

Letra:

*“İbrî ienepa, eta/ İbrî ienepa, eta/ İbrî ienepa/ İbrî ienepa, eta/ İbrî ienepa, eta/
tangawi badapkok/ ieneptan teman, İbrî/ eta, parakta, parakta/ İbrî, ieneptan eta İbrî / İbrî,
İbrî ienepa.”* (Teixeira-Pinto, 1997:75)

“flecha, flecha
flecha, vamos esperar chegar
flecha, flecha
flecha de pena de mutum
eu trouxe flechas para nós
vai flecha, flecha
flecha de pena de gavião
flecha, vá buscar para nós, flecha
flecha, vamos esperar” (Teixeira-Pinto, 1997:75)

A escala e o centro tonal da canção são:



A partir da segmentação sintática que proponho, os motivos podem ser agrupados nos seguintes tipos:

Tipo **A**: 1, 4, 9, 12, 17, 20, 23, 28, 31, 34, 39, 42, 47, 50.

Tipo **B**: 2, 5, 10, 13, 18, 21, 24, 29, 32, 35, 40, 43, 48, 51.

Tipo **C**: 3, 6, 11, 14, 19, 22, 25, 30, 33, 36, 41, 44, 49, 52.

Tipo **D**: 7, 15, 26, 37, 45.

Tipo **E**: 8, 16, 27, 38, 46.

⁷ Noto que, atualmente, as armas de fogo são um importante substituto do arco e flecha na caça. Munição é, sem dúvida, um dos melhores “presentes” que o visitante pode levar para os arara, pelo menos para os

Com isto, pode-se esquematizar a canção da seguinte forma:

**//ABC ABC DE ABC ABC DE ABC ABC ABC DE ABC
ABC DE ABC ABC//**

Nos motivos de tipo **A**, a melodia se mantém na tônica (como em 1), atingindo depois a sua terça maior superior em **B** (como em 2). **C** conduz o movimento melódico de volta ao CT, que é retomado quando a **C** se segue a **A** (como em 3-4). Eventualmente, entre **C** e **A** é intercalado o par de motivos **CD**, que joga a melodia à quinta justa superior da tônica, desce à terça maior e volta à quinta, terminando na nota final de **E** com a recondução do movimento para **A** e, portanto, para o CT.

Os agrupamentos motivicos **ABC** e **DE** constituem frases, que nunca são fracionadas. O arco melódico formado em **ABC** é um movimento bem equilibrado que parte da tônica e volta a ela, firmando-a, quando a seqüência é completada no retorno a **A**. Este movimento é momentaneamente variado, com o adiamento do retorno ao CT, quando entre duas exposições de **ABC** é intercalado **CD**.

Fonograma 2 – *Weptande* (ou “*Weptan*”) (versão Akito)

Cantor: Akito. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Iriri, 03/06/1994.

Duração: 1'42"

wep - tan wep - tan wep - tan - de wep - tan - de

i

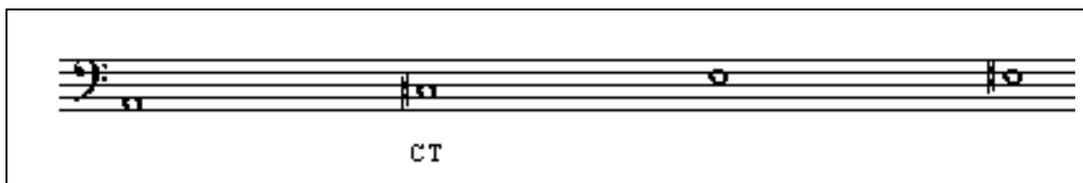
Esta canção é denominada *Weptan* ou *Weptande* – “cheguei”, ou “estou chegando”. Abertura da seqüência⁸ dos “cantos sociais”, é canto de quem chega de visita (via de regra, o grupo de caçadores trazendo carne), agradecendo pelo convite e/ou saudando os anfitriões (Teixeira-Pinto, 1997:356-359). Ao ouvir esta gravação, *Akito* disse que na ocasião estava “só treinando” para aprender a cantá-la. Confirmou a tradução do título: “*Weptande* é ‘eu cheguei’”.

Letra:

“*weptan/ weptande/ wamba/ weptan temanoge/ wanba/ wanba weptamuge/ man uro manman/ teptoprit urolān/ weptante uro/ weptante man/ pīrimo‘pra limon (ou pīrimo epralimon)/ umngīrimopé‘pra limon (??)/ ungmīrimope‘pra tinmaten/ imeren uro/ imun uro/ murangma tīmongne/ imeren tīmongne/ uganpo mianepete/ imeren tekumik pamiten (??)/ uro manuge/ man uro manuge teptoprit.*” (Teixeira-Pinto, 1997:77).

“Eu estou chegando
chegando
Já estou chegando
Venham ver, eu estou chegando
venham ver minha chegada
Há muito tempo eu não venho
eu era pequeno
eu era apenas filho
menino pequeno eu era antigamente
menino pequeno eu fui
agora sou eu
eu agora estou chegando” (Teixeira-Pinto, 1997:76)

A escala e o centro tonal⁹ são:



⁸ Sobre esta seqüência, conforme o quadro da seqüência das músicas no rito, no capítulo 1 desta dissertação.

⁹ Note-se que os quatro motivos iniciais constituem a introdução da canção. Após a introdução, a estrutura melódica consiste na repetição constante do intervalo de terça superior que reiteradamente parte da nota dó# e volta a ela. Este é o critério que tomo para considerar este grau da escala como o centro atrator principal da canção.

Nesta gravação, após os movimentos introdutórios que estão notados na partitura, *Akito* mantém-se numa fórmula melódica que identifiquei como um único motivo, que é repetido 39 vezes antes do glissando que marca o fim do trecho. A letra da canção é cantada com a melodia que corresponde à repetição deste motivo.

A parte introdutória é constituída de quatro motivos separados por pausas notadas no fim de cada um. Nos dois primeiros, a melodia fica estacionada na nota lá, enquanto que os dois seguintes são caracterizados pelo salto de quinta justa ascendente de lá a mi. A partir deste trecho toda canção é repetição do padrão motivico principal (notado apenas uma vez entre as barras de repetição). Neste padrão, parte-se da tônica (dó suspenido) num glissando ascendente que atinge a terça (primeiro menor e depois maior), para retornar em seguida à tônica, que é então afirmada por repetição.

Nota-se nesta canção uma certa ambigüidade entre a terça maior e a menor: é como se fronteira entre as duas fosse “borrada” pelo glissando ascendente. Como no segmento **ABC** da canção anterior, o motivo principal de *Weptan* desenha um arco melódico que vai da tônica à sua terça maior superior e volta à tônica. Aqui, no entanto, o movimento é “sumário” no sentido de que não há variações interpoladas às repetições do movimento afirmativo da tônica.

Fonograma 3 - *İpari*

Cantor: *Akito*. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Iriri, 03/06/1994.

Duração: 1'64"

1A 2B 3C 4A 5B 6C
i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba

7D 8E 9F 10D 11E 12F
ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba

13A 14B 15C 16A 17B 18C
i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba

19D 20E 21F 22D 23E 24F
ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba

25A 26B 27C 28A 29B 30C
i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba

31D 32E 33F 34D 35E 36F
ha-ñ-tu ie-ge-ba'e-ta hai-a-tu e - ta ha-ñ-tu ie-ge-ba'e-ta ha-ñ-tu e - ta

37A 38B 39C 40A 41B 42C
i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba i - pa-ri i - pa - ri ha-ra ie-ge-ba

43D 44E 45F 46D 47E 48F
ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba ha-ra ie-ge-ba e - ta ha-ra ie-ge-ba i

Esta é *İpari*¹⁰, a canção de saudação ao poste cerimonial *Ieipari* (Teixeira-Pinto, 1997:30-31;123-124). Quando perguntei a *Akito* sobre o significado da canção, sua

¹⁰ O termo *İpari* é “uma **categoria** pela qual as relações entre homens de grupos natais diferentes são determinadas e apreendidas, como uma espécie de ‘a priori’ classificatório, um operador sintético que define e

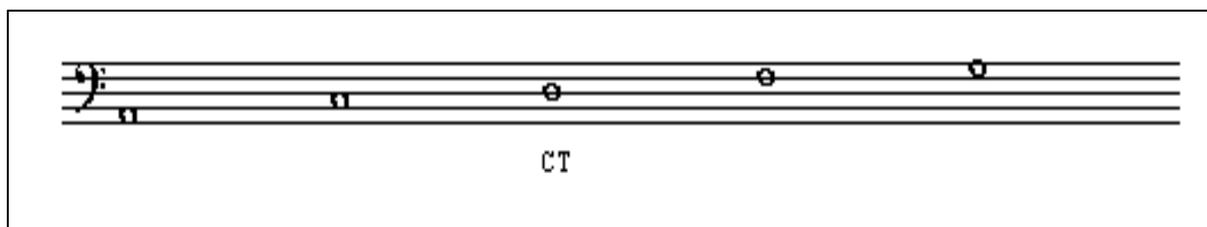
explicação foi de ordem absolutamente prática: descreveu o corte do tronco no mato e sua colocação no centro da aldeia, para que todos dançam ao seu redor “a noite inteira, até amanhecer”. *Toitsi*, que participava da conversa (e que é menos fluente que *Akito* no português), acrescentou: “Cabeça. Lama.”, indicando a confecção da cabeça de lama que atualmente substitui a cabeça humana sobre o poste¹¹.

A letra da canção diz:

“*ĩpari/ ĩpari kara iegeba/ ĩpari/ ĩpari kara iegeba eta/ ĩpari/ ĩpari kaiatu iegeba/ kaiatu eta/ kaiak-kaiak, karaia/ kara iegeba/ ĩpari koi iegeba eta/ koi iegeba/ ĩpari karaum iegeba/ karaum eta/ ĩpari karaie iegeba eta/ iegeba eta/ ĩpari ieiepikotãn eta/ ĩpari*” (Teixeira-Pinto, 1997:31)

“*Ĩpari*
Ĩpari, a pequena arara vermelha voou
Ĩpari
Ĩpari, a pequena arara vermelha voou e foi embora
Ĩpari
Ĩpari, o maracanã voou
 O maracanã voou e foi embora
 A curiquinha, a grande arara vermelha
 E a pequena arara vermelha voaram
Ĩpari, a curica voou e foi embora
 Curica voou
Ĩpari, a arara preta voou
 A arara preta foi embora
Ĩpari, a arara azul voou e foi embora
Ĩpari, nós vamos arrancar sua pele
Ĩpari” (Teixeira-Pinto, 1997:123-124)

Esta canção tem como escala e centro tonal:



articula as diferenças entre os vários grupos locais” (Teixeira-Pinto, 1997:278).

¹¹ Conforme descrição do rito, e a função da cabeça sobre o poste no capítulo 1.

De modo semelhante ao que se nota nos fonogramas anteriores, a intensa repetição que caracteriza esta canção permite classificar-lhe os motivos em tipos, que ficam assim:

Tipo **A**: 1, 4, 13, 16, 25, 28, 37, 40

Tipo **B**: 2, 5, 14, 17, 26, 29, 38, 41

Tipo **C**: 3, 6, 15, 18, 27, 30, 39, 42

Tipo **D**: 7, 10, 19, 22, 31, 34, 43, 46

Tipo **E**: 8, 11, 20, 23, 32, 35, 44, 47

Tipo **F**: 9, 12, 21, 24, 33, 36, 45, 48

A partir desta tipologia, pode-se esquematizar a canção da seguinte forma:

**//ABC ABC DEF DEF ABC ABC DEF DEF ABC ABC DEF DEF ABC ABC
DEF DEF//**

Em **A**, a melodia se mantém na nota sol, quarta justa superior do centro tonal ré. **B** inicia neste mesmo grau da escala, descendo uma quarta justa em direção à tônica, que não se mantém, saltando logo em seguida uma terça menor acima, e é ali, alongando-se na nota lá, que o segundo tipo motivico estaciona (como em 2)¹². A passagem de **B** para **C** é caracterizada pelo movimento de terça menor descendente, direto em direção à tônica (como em 2-3), que é então firmada por repetição nos movimentos iniciais de **C** (como em 3). Mas, ainda em **C**, a melodia se afasta novamente do centro tonal num salto descendente de quarta justa (como em 3) e o motivo termina na nota lá, grau mais grave da escala de *Īpari*. Como se vê no esquema acima, a estrutura da canção prevê apenas duas possibilidades após **C**: a volta a **A**, com um salto ascendente de nona (como em 3-4) e, com isto, a reexposição do ciclo **ABC**, ou então a passagem a **D**, que leva obrigatoriamente a

¹² De acordo com Teixeira-Pinto (comunicação pessoal), esta canção pode ser executada de forma “polifônica”, onde o côro executa os motivos de tipo **A**, sendo seguido pelo solista com os motivos de tipo **B**. Ou seja, cada uma das partes canta a letra “*Īpari*” com um segmento melódico distinto. Infelizmente, na falta

uma dupla exposição de **DEF** (como em 6-7). A passagem de **C** para **D** é marcada pelo salto melódico de quarta justa ascendente em direção ao centro tonal (como em 6-7), que é firmado – com uma rápida oscilação à sua terça menor superior – em **D** (como em 7). Na passagem de **D** para **E**, novamente a melodia cai do centro tonal uma quarta justa (como em 7-8), o que faz do lá a primeira nota do padrão motivico **E**. O padrão **E** é caracterizado pelo movimento de terça menor ascendente que leva de lá a dó, e é em dó que se inicia **F**, fazendo justamente firmar, por repetição, este grau da escala (como em 9). **F** termina invertendo o salto que caracterizou **E**, fazendo a melodia descer uma terça menor, de dó para lá. Depois de **F**, novamente a estrutura prevê duas possibilidades: o retorno a **D**, por salto de quarta justa ascendente em direção à tônica (como em 9-10), com a conseqüente reexposição do ciclo **DEF**, ou então a passagem a **A**, com salto melódico ascendente de nona (como em 12-13). Note-se que esta segunda possibilidade leva invariavelmente a uma dupla exposição do ciclo **ABC**.

Como em *İbri* (fonograma 1), nota-se nesta canção a existência de segmentos melódicos supramotívicos que não se fragmentam. A estrutura, aliás, é rigorosamente regular, consistindo em 4 vezes o ciclo //ABC ABC DEF DEF//.

Dentro do esquema que esbocei aqui, o “clima” melódico da canção *İpari* pode ser interpretado como relativamente instável, com fracas afirmações da tônica quando comparadas às canções anteriores. Um elemento que chama a atenção é o que poderia talvez ser interpretado como uma tonicização da nota dó em **E** e **F**. Este grau da escala é, nos dois motivos citados, atingido pelo movimento de terça menor ascendente e afirmado por repetição (como em 8-9). Ainda nesta direção, chama a atenção a semelhança entre os padrões **C** e **F**, cada um deles finalizador das unidades maiores, respectivamente **ABC** e

de gravações (e de tempo), as implicações destas observações não podem receber aqui um tratamento detalhado.

DEF. Ritmicamente estes dois padrões motivicos são equivalentes, sendo diferenciados apenas por sua nota principal, repetida 4 vezes em semicolcheias no início do padrão: em **C** é a tônica – a nota ré –, enquanto que em **F** seu lugar é tomado pela nota dó. Tudo se passa como se os padrões motivicos **EF**, enquanto contrastantes a **BC**, não só ameaçassem o lugar da tônica mas efetivamente a negassem, substituindo-a por outro grau da escala fortemente colocado em seu lugar. Talvez o que se esteja cantando na melodia de *Īpari* seja a concepção de um mundo onde a ordem das coisas não pode estar sujeita a um único princípio polarizador. A ordem imposta pela tônica é relativamente fraca, e efetivamente usurpada pelo grau da escala que lhe é imediatamente inferior. Esta interpretação encontra argumento favorável no mito expresso pela letra de *Īpari*: nos primeiros tempos, a ordem imposta por *Akuanduba* ao tocar a *tsinkoré* é quebrada por uma grande briga, que faz romper a casca do céu e caírem os homens sobre a terra. Alguns são salvos pelas araras, que os levam de volta ao céu para se tornarem estrelas. Os que não são salvos passam a viver sobre a terra, formando a humanidade atual, sujeita agora à ira vingativa de *Akuanduba* na forma de *okoro* – o jaguar (cf Teixeira-Pinto, 1997:133-145).

Fonograma 4 - Óringó (ou “Waió”) (Versão Akito)

Cantor: Akito. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Iriri, 03/06/1994.

Duração: 1'11"

1A 2B 3A 4B 5A' 6B 7C 8D 9A 10B
wa - he ñ-bo-tse wa - he ñ-bo-tse ñ - bo - tse wai - o wa - he ñ-bo-tse

11A 12B 13A 14B 15C 16D 17C 18D 19A' 20B
wa - he ñ-bo-tse wai - o wai - o

21A 22B * 23A' 24B 25C 26D 27C 28D
wai - o wai - o

29A 30B 31A 32B 33A' 34B 35C 36D 37C 38D
wa - he ñ-bo-tse wa - he ñ-bo-tse ñ - bo - tse wai - o wai - o

39C 40D 41A' 42B 43A 44B 45A 46B 47C 48D
wai - o wa - he ñ-bo-tse wa - he ñ-bo-tse ñ - bo - tse wai - o

49C 50D
wai - o i

Quarto da seqüência dos “cantos sociais”. Os caçadores/convidados “pedem bebida” cantando *Oringo*. Via de regra, a canção é executada dentro de uma estrutura responsorial (conforme adiante), podendo ser também executada por um cantor solo, como é o caso desta gravação (Teixeira-Pinto, 1997:356-359). Note-se na partitura o pequeno motivo interrompido entre os motivos 22 e 23. Quando ouvi as gravações e transcrevi esta canção antes de ir a campo, este trecho me pareceu um erro por parte do cantor, que pára

brevemente e retoma depois a melodia. Isto foi confirmado espontaneamente por *Akito* quando ouvimos juntos a gravação - no trecho referido ele disse: “perdeu”, confirmando que ali ele havia errado a melodia no dia gravação. Comentários adicionais de *Akito* com relação à esta canção são que ela é “música de bebida”, sendo que uma vez mais sua explicação foi de ordem prática: “porque a gente segura aquele [recipiente] dez litro, vinte litro, que a gente bebe dentro. Daí bebe, bebe, bebe e canta.” E ele acrescenta: “Quem gostava de cantar isso era finado meu pai. Ele era cantor mesmo. Cantava a noite toda, bebia... Porque não tinha trabalho, a gente não sabia trabalhar. Não sabia que nem agora, limpá terreiro, varrer terreiro.”¹³

Letra (parte fixa):

“wahe iabotse, eh eh/ wahe iabotse, eh eh/ waio iabotse, eh eh/ adukpāmuro, uro/ waio iabotse, eh eh/ ompiptip teptoprip/ uro, uro/ teptoprip/ uro, uro/ wahe, eh.” (Teixeira-Pinto, 1997:78)

“Tragam uma cabaça pequena, eh eh
 tragam uma cabaça pequena, eh eh
 tragam uma cabaça grande, eh eh
 tragam uma cabaça grande, eh eh
 eu vou tomar tudo o que trouxerem
 tragam uma cabaça grande, eh eh
 estava passeando, agora estou chegando
 eu estou chegando
 as cabaças, eh” (Teixeira-Pinto, 1997:77-78)

A escala e centro tonal da canção são:



¹³ *Akito* é filho de *Piput* que em vida era o líder de um dos grupos residenciais (conforme Teixeira-Pinto, 1997: genealogia em anexo).

Identifico 4¹⁴ tipos motivicos na canção, que ficam assim distribuídos:

Tipo **A**: 1, 3, 9, 11, 13, 21, 29, 31, 43, 45

Tipo **B**: 2, 4, 6, 10, 12, 14, 20, 22, 24, 30, 32, 34, 42, 44, 46

Tipo **A'**: 5, 19, 23, 33, 41

Tipo **C**: 7, 15, 17, 25, 27, 35, 37, 39, 47, 49

Tipo **D**: 8, 16, 18, 26, 28, 36, 38, 40, 48, 50

Com base nesta tipologia, pode-se esquematizar a canção da forma como segue:

**//ABABA'B CD ABABAB CDCD A'BABA'B CDCD ABABA'B CDCDCD
A'BABAB CDCD//**

No tipo motivico **A**, a melodia se mantém no CT centro tonal fá susenido (como em 1). Nota-se que **A'** é um subtipo de **A** ao se verificar que o salto de quarta justa descendente característico de **A'** é uma variação que não altera a função deste padrão motivico na melodia: tanto após **A** quanto após **A'**, o padrão **B** inicia na tônica. Nos motivos de tipo **B**, a melodia ainda está inicialmente na tônica, deslizando em seguida um tom para baixo (como em 2). A partir do tipo **B**, a melodia pode seguir dois caminhos: voltar a **A** ou **A'**, com a afirmação do CT (como em 2-3 e 4-5), ou então conduzir a uma variação que se dá em **CD**, com ênfase momentânea da nota mi, segunda maior inferior do CT. Como se nota na pauta e no esquema, nesta canção **CD** pode ser exposto uma, duas ou três vezes antes da volta a **A**, onde se dá novamente a afirmação da tônica e reinício do ciclo.

Também nesta canção nota-se uma estruturação frásica que atua pela repetição de um trecho que afirma a tônica – **AB** – eventualmente intercalado por outro trecho que a desestabiliza – **CD**. No presente caso, a afirmação da tônica é feita no diálogo com sua

¹⁴ Considerando **A'** como um sub-tipo de **A**.

segunda maior inferior (em **A-B**) e quarta justa inferior (**A'-B**), enquanto que no trecho tipo **CD** a nota momentaneamente enfatizada é a segunda maior inferior do CT.

Fonograma 5 - *Ereue*

Cantor: *Akito*. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Iriri, 03/06/1994.

Duração: 2'53"

1 A 2 B 3 A 4 B 5 A 6 B' 7 A 8 B' 9 C 10 B
ma en-dit-ka ma-bo-ge

11 A 12 B 13 C 14 B 15 D 16 E 17 B' 18 C 19 F 20 A 21 B
ma en-dit-ka ma-bo-ge ma en-dit-ka ma-bo-ge

22 A 23 B 24 A 25 B' 26 A 27 B 28 C 29 B' 30 D 31 E 32 F
ma en-dit-ka ma-bo-ge ma en-dit-ka

33 C 34 F 35 A 36 B 37 A 38 B 39 A 40 B 41 C 42 B

43 D 44 E 45 B' 46 C 47 F 48 A 49 B 50 A 51 B' 52 A 53 B
ma en-dit-ka ma-bo-ge ma en-dit-ka ma-bo

54 A 55 B' 56 D 57 E 58 B' 59 C 60 F 61 A 62 B 63 A 64 E

65 A 66 B 67 C 68 B 69 C 70 B 71 D 72 E 73 B' 74 C 75 F
ma en-dit-ka ma-bo-ge ma en-dit-ka ma-bo-ge

76 A 77 B 78 A 79 B 80 A 81 B 82 C 83 B 84 A 85 B
man en-dit-ba man-bo

86 F 87 F 88 A 89 B 90 A 91 B 92 A 93 B
man u-ro

94 A 95 B 96 D 97 E 98 E' 99 C 100 F 101 A 102 B 103 C 104 B
man en-dit-ba man-bo man en-dit-ba man-bo

105 A 106 B' 107 D 108 E 109 B' 110 C 111 F 112 A 113 B 114 A 115 B
man en-dit-ba man-bo

116 A 117 B 118 D 119 E 120 B' 121 C 122 A
man en-dit-ba man-ba

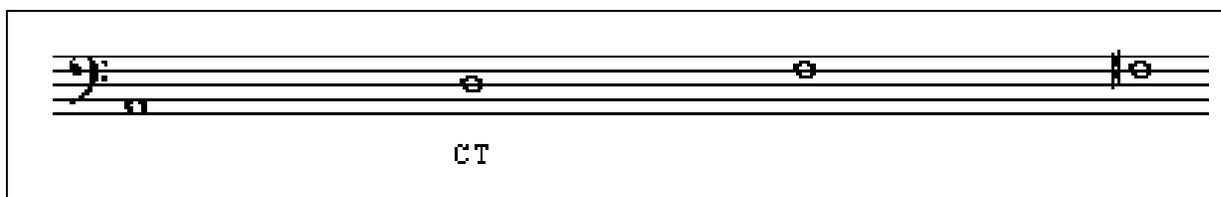
Terceiro da seqüência dos “cantos sociais”, é executado pelos anfitriões como “pagamento” pela carne trazida pelos visitantes (Teixeira-Pinto, 1997:356-359). Ao ouvir a gravação, *Akito* disse: “essa aí é música daquele que tá lá na aldeia. Tá esperando o caçador.”

Letra:

“man uro/ man enditka manboge/ tamitkomanba/ man enditka manboge/ kungetangie/ man uram/ uro metimbongmã/ man enditka manpa/ man enditka manboge/ kumetamie man eïna/ man enditka endendo/ kumetamie manuge/ murangmã panma/ tanguan endit lompamane/ tanguan lanpam momenpa/ murangma panma/ man enditka manboge/ kumetamie manoge/ urangma pongma/ kumetamie man uro/ man uro/ man enditka endendo/ man enditka manboge/ kumetamie urangma pongma/ iakpitpot man uro/ man uro, man endo/ tibïdemdubop/ urangma pongma/ man uro uge/ man enditka manpa/ kumetamie man/ urangma pongma/ man enditka manboge...” (Teixeira-Pinto, 1997:80)

“Eu estou aqui
 e você vai ficar aqui também
 Vocês falaram para a gente ficar
 e vocês vão ficar aqui também
 fiquem aqui
 Você falou que eu era pequeno
 mas agora sou grande
 então fica aí
 você vai ficar bem aqui
 mandaram os meninos ficar
 para ficarem sabidos
 eram pequenos e agora são adultos
 você fica aqui então
 estão dando bebida
 já deram bebida
 todo mundo mandou ficar...” (Teixeira-Pinto, 1997:80)

Esta canção tem por escala e centro tonal:



Os motivos podem ser classificados nos seguintes tipos:

Tipo **A**: 1, 3, 5, 7, 11, 20, 22, 24, 26, 35, 37, 39, 48, 50, 52, 54, 61, 63, 65, 76, 78, 80, 84, 88, 90, 92, 94, 101, 105, 112, 114, 116

Tipo **B**: 2, 4, 10, 12, 14, 21, 23, 27, 36, 38, 40, 42, 49, 53, 62, 66, 68, 70, 77, 79, 81, 83, 85, 89, 91, 93, 95, 102, 104, 113, 115, 117

Tipo **B'**: 6, 8, 17, 25, 29, 32, 45, 51, 55, 58, 64, 73, 98, 106, 109, 120

Tipo **C**: 9, 13, 18, 28, 33, 41, 46, 59, 67, 69, 74, 82, 99, 103, 110, 121

Tipo **D**: 15, 30, 43, 56, 71, 96, 107, 118

Tipo **E**: 16, 31, 44, 57, 72, 97, 108, 119

Tipo **F** (contração de **A+B**): 19, 34, 47, 60, 75, 86, 87, 100, 111, 122

A partir desta classificação, a canção pode ser esquematizada da seguinte forma:

//ABABAB'AB'CB ABCBDEB'CF ABABAB' ABCB'DEB'CF ABAB
 ABCBDEB'CF ABAB' ABAB'DEB'CF ABAB' ABCBCBDEB'CF
 ABABABCBAFF ABABABABDEB'CF ABCBAB'DEB'CF ABABABDEB'CF//

Os motivos de tipo **A** são caracterizados por uma bordadura de terça maior superior que parte da tônica (ré) e volta a ela, para em seguida descer uma quarta justa até a nota lá (como em 1). Na passagem de **A** a **B** este salto de quarta é invertido, fazendo com que **B** inicie na tônica (como em 1-2). No padrão motivico **B** observa-se uma vez mais o salto de quarta justa descendente em direção à nota lá. Uma variação deste motivo é dada em **B'**, que permanece na tônica (como em 6). Nos motivos de tipo **C**, a melodia permanece estacionada na nota lá, quarta justa inferior em relação ao centro tonal. Note-se que esta repetição da nota lá característica de **C** não é enfatizada por algum movimento de terça sendo, além disso, sempre precedida e sucedida pela própria tônica (observe-se, por exemplo, as seqüências 8-9-10; 17-18-19; 45-46-47). Ou seja, a nota lá, primeiro grau da escala, é sempre alcançada por uma quarta descendente em relação à tônica e abandonada pela inversão deste mesmo movimento. É como se esta nota – o lá – fosse uma espécie de substituto funcional da tônica – o ré – que, não sendo ela mesma tonicizada, não coloca em risco a polarização que esta última imprime ao sistema¹⁵.

No padrão motivico **D**, a melodia insiste na terça menor superior do centro tonal (como em 15), que imediatamente alcança, por salto descendente, a tônica, que é atingida e novamente se lança à terça superior no padrão tipo **E**. A **D** e **E** segue-se invariavelmente o padrão **B'**, com a afirmação da tônica (como na seqüência 15-16-17).

¹⁵ Aqui é de extremo interesse a observação do Prof. Teixeira-Pinto, feita a partir desta análise, de que na letra desta canção está marcada a complementaridade entre carne e bebida na relação entre os grupos residenciais (caçadores e anfitriões). A equivalência funcional que sugiro haver entre o CT e o seu quarto grau (e isto, como hipótese, para o sistema como um todo, conforme os “comentários” no fim deste capítulo) corresponderia aqui a esta equivalência entre carne e bebida.

O padrão **F** nada mais é do que uma espécie de resumo da seqüência **A-B**, como se pode observar comparando, na partitura, o segmento 19 com a seqüência 1-2. Aliás, nota-se no esquema acima que, sempre que o motivo **D** é exposto, inicia-se a seqüência **DEB'CFA**. Se a seqüência **DEB'** faz firmar a tônica, **F** lhe faz uma espécie de comentário, que conduz ao reinício do movimento com **A**¹⁶.

¹⁶ Isto com exceção seqüência final da canção (segmentos 118 a 122), onde a um **F** resumido se segue o glissando final ao invés de **A**.

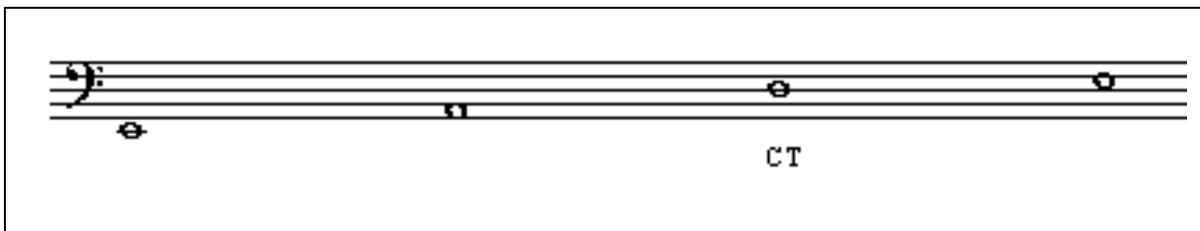
cap. 1, está relacionado à concepção arara de extração da ordem social a partir do regime predatório do universo.

Letra:

“*uero iemiange/ uero iemiangeta/ uero iemiange/ uero iemiange/ ongoro ngodagouinãgri udot/ ongoro ngodagouinãgri panmãn/ udot timongne tilo itamarãn/ anda gouïpra itadamik udot panmãn/ napko wabitkedomaligon/ ongoro ngodagouinãgri/ totidepralanpan longpa andago witkenip/ andago ibritadamik/ udot tinbanmãn/ napko wabikedomalignon wabikedoma/ napko odit pïgetkegalignon, odit pïgetkek/ endobïdek enditlamongne, udot tinbanmãn/ udot ongoro nektek panpa, nektek panpa?/ ukarãngmã engebra ongoro udot, udot tïpangmãn/ ongoro mubitkenïgri waditeba/ wanbitum ipedit kangongne, udot tinbanmãn/ napko waktadamalignon wambit panmãn/ nektek panba ongoro?/ udot omoro.*” (Teixeira-Pinto, 1997:117)

“Eu tirei você das mãos da onça
 Mas porque você ficou andando por aí, inimigo?
 Você é inimigo!
 Você ficou andando por aqui muito tempo
 Então se aquieta!
 Não vai andar mais por aqui!
 Deixa eu brigar com você, deixa eu matar você
 Porque você não se aquieta
 Você ficava andando muito
 Você não tem casa não?
 Você gosta muito de andar,
 Mas agora não vai andar mais para canto nenhum.
 Você é inimigo!
 Deixa a gente matar você!
 Pode sofrer, porque vai perder a pele,
 Porque você quis assim
 Porque você andava muito,
 Agora vai sofrer, perder a pele
 Não é assim que você queria?
 Você é inimigo
 Não parece com *ukarangmã*.
 Porquê você ficou procurando?
 Você queria morrer para ficar para os urubus?
 Deixa então o urubu lhe comer!
 Quem é você, então?
 Você é inimigo!” (Teixeira-Pinto, 1997:116-117).

A escala e o centro tonal da canção são:



A tipologia motívica que sugiro para esta canção é:

Tipo **A**: 1, 3, 7, 10, 13, 15, 19, 21, 25, 27, 31, 34, 37, 39, 43, 45, 49, 51, 55, 58, 61, 63, 67, 70, 73, 75, 79, 81, 85, 88, 91, 93, 97, 99, 103, 105

Tipo **A'**: 9, 33, 57, 69, 87

Tipo **B**: 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, 35, 38, 41, 44, 47, 50, 53, 59, 62, 65, 68, 71, 74, 77, 80, 83, 89, 92, 95, 98, 101, 104, 107

Tipo **C**: 4, 16, 22, 28, 32, 40, 46, 52, 56, 64, 76, 82, 86, 94, 100, 106

Tipo **D**: 6, 12, 18, 24, 30, 36, 42, 48, 54, 60, 66, 72, 78, 84, 90, 96, 102, 108

Com base nisto, a canção pode ser representada da seguinte forma:

**//ABACBD ABA'ABD ABACBD ABACBD ABACBD ACA'ABD ABACBD
ABACBD ABACBD ACA'ABD ABACBD ABA'ABD ABACBD ABACBD ACA'ABD
ABACBD ABACBD ABACBD//**

Note-se no esquema a distribuição regular de frases de seis motivos, sendo **ABACBD** o tipo principal (aparece 13 vezes num total de 18) e tendo como variações as possibilidades **ABA'ABD** (2 vezes) e **ACA'ABD** (3vezes). Na verdade, **ABA'ABD** e **ACA'ABD** equivalem-se, uma vez que **C** pode ser considerado, neste contexto melódico, uma variação de **B**. Assim, esta canção apresenta uma estrutura frasal (supramotívica) que pode ser resumida na alternância e/ou repetição de dois tipos frásicos: um com núcleo (2º e 3º motivos) **AC** (tipo frásico **AC**) e outro com núcleo **A'A** (tipo frásico **A'A**). O “motor” estrutural desta canção – que não possui intervalos de terça – é uma oscilação daquilo que

seria o centro tonal, oscilação que represento pela diferenciação entre os tipos motivicos **A** e **A'**.

O tipo **A** consiste fundamentalmente na nota ré como centro tonal, que pode ser apresentada em tempo longo, de 4 pulsos (como em 3), com uma bordadura superior – “ornamento” que já aponta para a fragilidade da fronteira de **A** com **A'** – (como 7), ou ainda com a bordadura e uma nota final de passagem que pode conduzir a **B** (como em 91-92) ou a **C** (como 31-32).

O tipo **A'**, por sua vez, apresenta a nota mi como centro tonal, sempre exposta com duração longa, de 4 pulsos (como em 9).

No tipo **B**, a melodia permanece na quarta justa inferior de ré (nota lá) (como em 2). Como se nota, este motivo pode conduzir a qualquer outro da canção, com exceção de **C**.

O tipo motivico **C** é constituído pelo salto de quarta justa ascendente em direção ao centro tonal ré (como em 4).

O tipo **D**, finalmente, é feito da nota mi grave com duração breve, seguida de pausa que sempre reconduz a **A** (com exceção do cabo da canção onde, após a pausa de **D**, há o glissando final) (como em 6). **D** aparece como uma forma de pontuação final em todas as 18 frases da canção (centro tonal em mi cantado oitava abaixo?).

Bem, de forma bastante geral, a canção arara de sacrifício do inimigo apresenta uma estrutura melódica onde dois graus da escala (as notas ré e mi) parecem disputar a centralidade tonal. No tipo frásico **AC**, parece haver a consolidação do centro em ré, consolidação que, no entanto, é desestabilizada por elementos como a bordadura superior que aponta para o mi (como em 7) e pela “incômoda” pontuação final, sempre presente na frase, na região do mi grave (como na seqüência 13-18). Já no tipo frásico **A'A**, a nota mi

aparece na posição do terceiro motivo, que seria o lugar da tônica ré, aglutinando momentaneamente a tensão melódica (como na seqüência 31-36).

Fonograma 7 – Óringó (ou “Waió”) (Versão Toitsi)

Cantor: *Toitsi*. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. P.I. Arara, 09/07/1988.

Duração do trecho: 2'06"

The musical score is written in bass clef and consists of 57 measures, divided into 14 groups of two measures each. The lyrics are: in - bo - tse, in - bo - tse, in - bo - tse, ma u - ro, u - ro, u - ro.

Measure numbers and group labels are as follows:

- 1 A, 2 B
- 3 A, 4 B
- 5 A, 6 B
- 7 A, 8 B
- 9 C, 10 C, 11 D, 12 C, 13 D
- 14 A, 15 B, 16 A, 17 B
- 18 A, 19 B, 20 A, 21 B, 22 A, 23 B, 24 A, 25 B
- 26 A, 27 B, 28 A, 29 B, 30 A, 31 B, 32 C, 33 D
- 34 C, 35 D, 36 A, 37 B, 38 A, 39 B, 40 A, 41 B
- 42 A, 43 B, 44 A, 45 B, 46 A, 47 B, 48 A, 49 B
- 50 A, 51 B, 52 A, 53 B, 54 A, 55 B, 56 A, 57 B

58 A 59 B 60 A 61 B 62 A 63 B 64 A 65 B
in-bo-tse ma u-ro

66 A 67 B 68 A 69 B 70 A 71 B 72 A 73 B
u-ro

74 A 75 B 76 A 77 B 78 A 79 B 80 A 81 B
ipó-ira

82 A 83 B 84 A 85 A 86 A 87 B 88 A 89 B
u-ro

90 A 91 B 92 A 93 B 94 D 95 C 96 D

97 C 98 D Segue...

Na ocasião da gravação, o cantor, tomando *piktu*, pede ao pesquisador que traga o gravador, pois irá cantar¹⁷. A melodia permite identificar esta canção como sendo a mesma do fonograma 4 – *Waió*, a canção de “pedir bebida”. Tenho também uma anotação de campo que registra que a índia *Karamium*, esposa de *Toitsi*, falou-me, ao ouvir esta mesma gravação: “Ele tá cantando prá pedir bebida”.

Esta canção tem por escala e centro tonal:

¹⁷ Teixeira-Pinto, comunicação pessoal.

variações possíveis do tipo **A** são rítmicas e podem ser verificadas, por exemplo, nos segmentos 1 e 5.

No tipo **B**, a melodia cede e desce do centro tonal para sua segunda maior inferior (como em 2). Nesta versão, uma variante muito utilizada para o tipo **B** é como a que se vê no segmento 47, onde apenas a primeira nota do motivo – o CT – é atacada, sendo seguida por pausa. Há aqui talvez uma variação estilística diferenciando a performance de *Toitsi* daquela de *Akito*, à medida em *Akito* em momento algum deixa de cantar em **B** a descida do CT para a sua segunda maior inferior.

Na seqüência **CD**, o que se observa aqui é uma ênfase momentânea da nota dó via sua própria terça menor inferior, exatamente o que caracteriza **CD** no fonograma 4, considerando-se a devida transposição de tom.

Novamente aqui, portanto, a alternância entre trechos de afirmação da tônica (**AB**) e de sua desestabilização (**CD**). Note-se que, na performance de *Toitsi*, a interpolação de trechos **CD** entre as repetições da **AB** é menor. Além disso, a comparação entre as duas performances (fonogramas 4 e este) permite identificar variações possíveis dentro de uma mesma canção, como fica especialmente evidente nos motivos de tipo **B**.

Fonograma 8 – Óringó (ou “Waió”) (Versão polifônica)

Cantores: não identificados. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. 05-06/08/1987.

The musical score is written in bass clef and consists of 42 measures, each labeled with a letter and a number (e.g., 1A, 2B, 3A, 4B, 5A, 6B, 7C, 8C, 9D, 10C, 11D, 12A, 13B, 14A, 15B, 16A, 17B, 18A, 19A, 20A, 21B, 22C, 23D, 24C, 25D, 26A, 27A, 28A, 29B, 30A, 31B, 32C, 33C, 34D, 35C, 36D, 37A, 38B, 39A, 40B, 41A, 42B). The lyrics "in - bo - tse" are written below the notes in several measures. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like f and 7 .

43 A 44 B 45 C 46 C 47 D 48 C 49 D

50 A 51 B 52 A 53 B 54 A 55 B

56 A 57 B 58 A 59 B 60 A 61 B

62 A 63 B 64 C 65 C 66 D 67 C 68 D

69 A 70 B 71 A 72 B 73 A 74 B

75 A 76 B 77 A 78 B 79 A 80 B

81 A 82 B 83 A 84 B 85 A 86 B

87 A 88 B 89 A 90 B 91 A 92 B

93 A 94 B 95 A 96 B 97 C 98 C 99 D Segue ...

n - bo - tse

Durante uma festa, um cantor começa sua performance, sendo que o acompanhamento do cõro vai se juntando aos poucos à melodia principal, nesta versão polifônica de *Waió*, a canção de pedir bebida, da qual já foram analisadas aqui duas execuções “solo” (fonogramas 4 e 7). Nesta gravação, ouve-se o constante barulho dos recipientes de *piktu* circulando de mão em mão e as conversas e risos animados dos presentes. Apresento na transcrição os primeiros minutos da performance, onde está clara a voz do solista e de pelo menos um respondedor, evidenciando uma estrutura que se mantém durante a gravação. Esta, datada de agosto de 1987, é a mais antiga das gravações feita por Teixeira-Pinto apresentadas neste trabalho. Este ano marca o fim da parte mais difícil da “pacificação” dos arara, que era ainda um grupo basicamente monolíngue à época (Teixeira-Pinto, 1997: 197-239). Na partitura, a 2ª voz (cõro) começa a entrar no segmento 7. A partir daí, as notas com haste voltada para cima indicam a primeira voz (solo) e aquelas com haste para baixo correspondem à 2ª voz (cõro).

A escala e o centro tonal da canção estão indicados no quadro abaixo:

O diagrama apresenta uma escala musical em uma única linha de cinco linhas. As notas são: 'e' (primeira linha), 'a' (segunda linha), 'u' (terceira linha) e 'e' (quarta linha). A nota 'e' na quarta linha é rotulada 'CT'. Acima da escala, há duas linhas de delimitação: a superior, rotulada 'Solo', e a inferior, rotulada 'Coro'. Ambas as linhas de delimitação possuem hastes voltadas para cima, indicando que se referem à primeira voz (solo).

Os motivos podem ser classificados nos seguintes tipos:

Tipo **A**: 1, 3, 5, 12, 14, 16, 18, 20, 26, 28, 30, 37, 39, 41, 43, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95

Tipo **B**: 2, 4, 6, 13, 15, 17, 19, 21, 27, 29, 31, 38, 40, 42, 44, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96

Tipo **C**: 7, 8, 10, 22, 24, 32, 33, 35, 45, 46, 48, 64, 65, 67, 97, 98

Tipo **D**: 9, 11, 23, 25, 34, 36, 47, 49, 66, 68, 99

Com base nisto, a canção pode ser esquematizada da forma como segue:

**//ABABAB CCD CD ABABABABAB CDCD ABAB AB CCDCD ABABABAB
CDCD ABABABABABABAB CCDCD ABABABABABABABABABABABABABABAB
CCD//**

A tipologia motívica deste fonograma corresponde, para a parte do solo, àquela apresentada para os fonogramas 4 e 7. O coro intervém sob a melodia principal nos tipos **B**, **C** e **D**, o que exigirá uma análise adicional. Em **A**, a melodia se mantém no CT – nota ré. Numa variação deste motivo, pode-se cantar após o ré a sua quarta justa inferior, como em 1.

Nos motivos de tipo **B**, a melodia é conduzida descendentemente da tônica para a sua segunda maior inferior (como em 2).

Em **CD**, na parte do solista, como se observou para os fonogramas 4 e 7, a melodia é transitoriamente deslocada para a segunda maior inferior do CT.

A intervenção do coro necessita uma análise à parte. Observe-se na partitura como a linha do coro só é introduzida após o segmento 7, entrando em 7 e 8 na constituição do tipo motívico **C**, junto com o solista e em forma de pergunta-resposta (observe-se uma variação possível desta mesma estrutura em 32-33). A partir do segmento 13, o coro passa a participar também nos motivos de tipo **B**, levando mais adiante o deslizamento da tônica para baixo, e alcançando a nota lá (observe-se o mesmo movimento, por exemplo, em 15 e 21). O ciclo 32-36 mostra a forma completa de interação entre solista e coro nos motivos tipos **C** e **D**: em **C** (32,33,35) a mesma nota é atacada primeiro pelo solista e depois pelo coro, como num eco ou pergunta e resposta. Em **D** (34, 36), a intervenção do coro é em

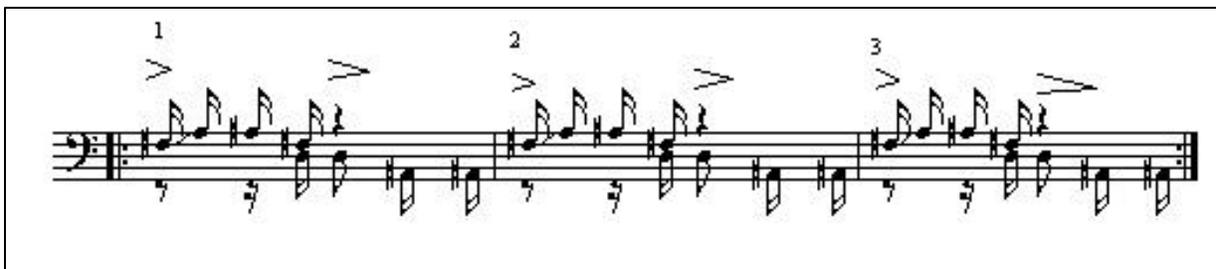
uníssono simultâneo com o último ataque que o solista faz da segunda maior inferior do CT, contribuindo assim com a ênfase momentânea que este grau da escala recebe nos motivos **C** e **D** de *Waió*.

A intervenção completa do coro sob os motivos tipo **B** só é realizada a partir do segmento 82. Chamarei de **B^C** este motivo autônomo cantado pelo côro. Creio que ele atua no sentido de prolongar e enfatizar o movimento descendente que parte da tônica no início do motivo, levando-o até a nota lá, quarta justa inferior do CT, que é reforçada via sua própria quarta justa inferior (nota mi).

Creio estar claro, então, que a parte do coro na versão polifônica de *Waió* atua no sentido de enfatizar os momentos de questionamento e desestabilização da tônica: seja cantando a mesma melodia que o solista em **CD**, seja com um motivo autônomo sob **B**, levando um pouco mais adiante o movimento descendente que a melodia principal introduz nestes motivos.

Fonograma 9 - *Weptande* (Versão polifônica 1)

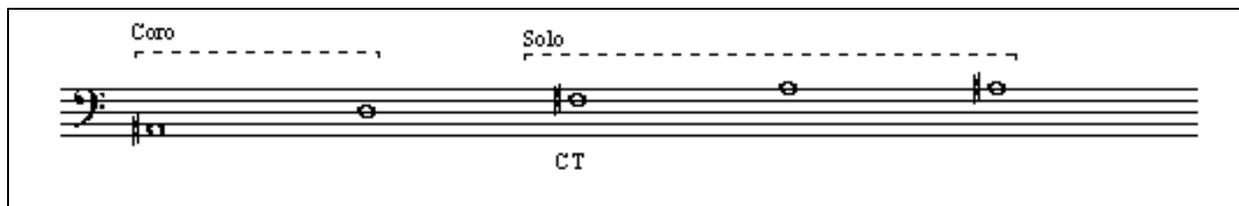
Cantores: não identificados. Gravação: Márnio Teixeira-Pinto. Laranjal, 23/09/1992.



Durante uma festa, um grupo conversa e bebe *piktu* animadamente. Alguém puxa um “solo” e é acompanhado pelo coro que se forma. Na partitura está notado três vezes em

seqüência o padrão melódico em cuja repetição consiste toda a canção. Os acentos sobre a pauta indicam os sons de passos que o microfone pôde gravar, tornando clara uma marcação regular a cada 4 pulsos, o que permitiria notar a canção sob a fórmula de compasso 4/16.

A escala e o centro tonal da canção são:



Como na notação do fonograma anterior, as figuras com haste para cima indicam a voz do solista, enquanto que aquelas cuja haste está apontada para baixo indicam a voz do coro.

A análise da célula melódica como um único motivo facilitará a descrição. O solista inicia na tônica e sobe em glissando à região de sua terça superior, menor e depois maior, para imediatamente voltar à tônica, onde sua parte estaciona. Este movimento é estruturalmente idêntico ao da melodia do fonograma 2, *Weptan*, cantado aqui uma quarta justa acima. Esta similaridade leva à confirmação de que os fonogramas 2, 9 e 10 são diferentes execuções da mesma peça, sendo o primeiro monofônico e os outros dois polifônicos. Observe-se, ainda neste sentido, que o “tamanho”, em termos de pulsos, do motivo principal é o mesmo nas três versões: 8 pulsos. Durante o movimento ascendente da voz principal, o côro permanece em silêncio para, no momento em que o solista retorna à tônica, atacar, simultaneamente ao fá susinado do solista, a nota ré, sua terça maior inferior. Partindo de ré, agora com silêncio na voz principal, o côro executa o último

movimento do motivo, que é um salto descendente de terça maior, indo alcançar a nota lá sustenido – terça maior superior do CT, cantada na oitava grave.

O que pensar desta movimentação melódica? Se o coração da parte do solista é a pura afirmação da tônica, o côro aparece como elemento desestabilizador ao atacar no quarto pulso, junto com a tônica do solista, a sua terça inferior para, em seguida, agir como se jogasse todo o movimento melódico ao chão naquele salto descendente de terça maior (notada como uma quarta diminuta, ré-lá sustenido, intervalo enarmônico de ré-si bemol). Mas este chão, destino derradeiro do motivo antes de seu “perpétuo” reinício, é um lugar muito especial: a própria terça maior superior do centro tonal, ápice do glissando inicial do solista, rebatida oitava abaixo por seus respondedores.

Fonograma 10 – *Weptande* (Versão polifônica 2)

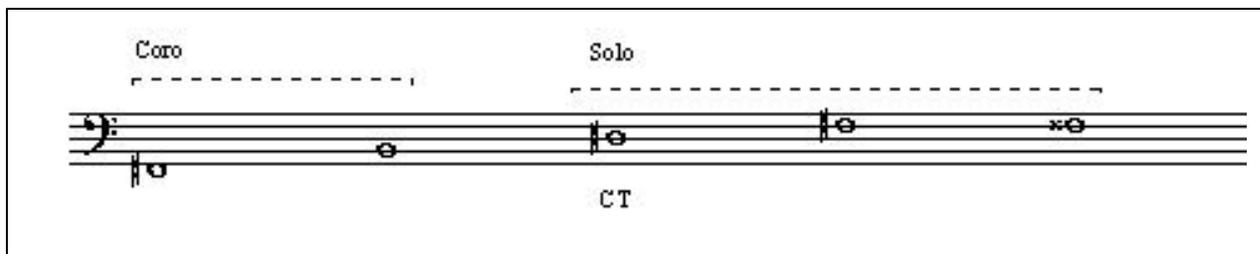
Cantores: não identificados. Gravação: Jean-Pierre Estival. Laranjal, 11/1987.

Duração: 3'10"

Nota-se aqui a mesma estruturação de todo o período pela repetição de um padrão único. No trecho gravado por Estival, o padrão (notado três vezes na pauta) é repetido 51 vezes. Após a 51ª vez, há uma série de exclamações em forma de glissando numa região aguda. A primeira exclamação é feita pelo solista, o coro então lhe responde com a

segunda, o solista canta a terceira exclamação e o coro a última. Como para as outras canções, creio que, esta exclamação em forma de glissando é uma marca de fim de uma canção ou trecho de canção.

A escala e o centro tonal da canção são conforme se vê abaixo:



A parte do solista tem estrutura idêntica àquela verificada para os fonogramas 2 e 9, sendo no presente caso cantada um tom acima do fonograma 2 e um tom abaixo do fonograma 9¹⁸. Se compararmos esta parte com a melodia do solista do fonograma anterior, notamos que nesta, ao invés de parar no quarto pulso, o solista ataca uma vez mais a tônica antes de silenciar. Isto em nada altera a estrutura do padrão. A parte do coro corresponde àquela descrita para o fonograma 9, com algumas diferenças: o ataque inicial do coro se dá não sobre o quarto, mas sobre o quinto pulso. Como a parte do solista é aqui estendida até este mesmo ponto, o intervalo de terça maior gerado pela simultaneidade das execuções é mantido. A diferença com relação à versão do fonograma 9 é que o salto descendente da parte do cômico aproxima-se mais de uma quarta justa, sendo fá sustenido a nota atingida. Este alargamento do salto descendente do cômico tem como efeito o rebatimento final na oitava grave não da terça maior superior do centro tonal, mas sim da menor.

¹⁸ Se considerarmos os fonogramas 2, 9 e 10 como três versões da mesma canção, o que parece ser o caso, vale notar o intervalo de tempo que separa a recolha de cada um dos registros: o primeiro foi recolhido em 03/06/1994, o segundo em 23/09/1992 e o terceiro em 11/1987. São quase sete anos separando, portanto, a mais antiga da mais recente.

Neste fonograma, como no anterior, o côro atua afastando a melodia do CT em direção à parte mais grave da escala.

3.3. Comentários

A primeira constatação que salta à vista é a intensa repetição – seja motívica, seja frásica – que constitui o repertório vocal arara. O material melódico é rapidamente apresentado em cada canção sendo que, a partir daí, qual obra de um *bricoleur* extremamente econômico, apenas se redispõe os mesmos fragmentos. Se lembrarmos da classificação proposta por Aytai (1985)¹⁹, diríamos que estas melodias são fundamentalmente de tipo reiterativo-retrógrado.

Mas esta movimentação melódica tão econômica parece se dar de uma forma especial: como numa espécie de moto-contínuo que faz alternar períodos de estabilização e desestabilização do CT na forma de oposição entre dois padrões frásicos. Este esquema é tentativamente apresentado na tabela abaixo, onde, na coluna central (“estabilização”) estão identificados, para cada canção, os graus da escala com os quais o CT dialoga neste primeiro tipo de frase e, na coluna da direita (“desestabilização”), os graus da escala que são momentaneamente enfatizados pelo movimento melódico neste segundo tipo de frase²⁰. Os tipos frásicos entre parêntesis indicam os trechos respectivamente de estabilização e desestabilização em cada canção.

Fonograma	Estabilização	Desestabilização ²¹
1 <i>İbrî</i>	3M↑ (ABC)	5J↑ (DE)
2 <i>Weptan Akito solo</i>	3m↑, 3M↑ (motivo único)	Não há na versão solo.
3 <i>İpari</i>	4J↑, 3m↑, 4J↓ (ABC)	2M↓ (DEF)
4 <i>Waió Akito solo</i>	2M↓, 4J↓ (AB)	2M↓ (CD)

¹⁹ Conforme capítulo 2.

²⁰ Os graus da escala de cada canção estão na tabela sempre representados por sua relação intervalar com o centro tonal. Os símbolos ↑ e ↓ devem ser lidos respectivamente como “superior” e “inferior”.

²¹ Note-se que o intervalo de quarta não aparece na coluna da direita, ou seja, não é utilizado como um concorrente do CT.

5 <i>Ereue</i>	3M↑, 4J↓	3m↑ (DEB') ²²
6 <i>Ueró</i>	2M↑, 4J↓, 7m↓ (ABACBD)	2M↑ (ABA'ABD)
7 <i>Waió Toitsi</i> solo	2M↓, 4J↓ (AB)	2M↓ (CD)
8 <i>Waió</i> polifônico	2M↓, 4J↓ (AB)	2M↓ (CD)
9 <i>Weptan</i> polifônico 1	3m↑, 3M↑ (solista)	3M↓ (coro)
10 <i>Weptan</i> polifônico 2	3m↑, 3M↑ (solista)	3M↓ (coro)

Nas revisões da literatura feitas nos capítulos 1 e 2 vimos, não só entre os povos ameríndios, a música criando tempo e espaço sociais e também materializando concepções sócio-cosmológicas centrais.

Entre os arara não parece ser diferente, como já descreveu exemplarmente Teixeira-Pinto (1997). Cabe, então, perguntar qual seria a qualidade do tempo-espaço criado pela música vocal arara e quais as concepções sócio-cosmológicas que estão nela tecidas, ou seja, quais os seus significados.

Fica aqui, neste esboço de um esboço, apenas indicado que parecem estar expressas, na própria estrutura musical, dualidades fundamentais que perpassam os temas cantados nas letras das canções. Sejam estas dualidades, para citar só alguns exemplos, aquela que há entre caçador e caça, mediada pela flecha, em *İbrî*; a dramática peleja entre diferença e identidade na relação com o inimigo em *Ueró* (ali nesta canção, os dois padrões frásicos postos a dialogar seriam equivalentes, não fosse o deslocamento do CT em um deles), ou a parte do côro introduzindo instabilidade na canção *Weptan*, onde os caçadores anunciam àqueles da aldeia a sua chegada.

É certo que essas dualidades estão ali, nas melodias, não como um mero reflexo de outras estruturas ou domínios culturais, mas pela elaboração musical – que o código exprime de maneira diferenciada em cada canção – de uma reflexão sensível, nestes dias e

²² Na canção *Ereue*, representada pelo fonograma 5, não há propriamente a ênfase momentânea sobre outro grau da escala em detrimento do CT. O que se nota ali é que a relação do CT com sua terça maior superior, bastante marcada nos motivos de tipo A, é periodicamente substituída pela relação do CT com a sua terça

noites em que, lá entre os arara, se “Canta... *Piktu, piktu...* Canta...”, como me explicou *Toitsi*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho consistiu numa exploração inicial do código musical do repertório vocal dos índios arara, com foco em seu plano de expressão.

A revisão da literatura etnológica, com ênfase nos povos caribe, mostrou que os arara não são exceção ao elegerem a música como meio privilegiado de comunicação, tanto a nível intra-social quanto no cruzamento de domínios, em direção aos seres que povoam os mundos da alteridade mais afastada. O papel da música na organização das fases do ritual mostrado por Teixeira-Pinto (1997), e também sugerido por Estival (1991, 1994), foi aqui relembrado e marcado.

A revisão da literatura etnomusicológica buscou mostrar a importância da consideração do nível semântico da música, indicando suas fundamentações teóricas e modos pelos quais se tem abordado, ou não, a questão.

Entre os arara, como se viu, a música instrumental atua ao longo de todo o rito, marcando suas fases. A música vocal, alvo de nossa análise, é concentrada, no caso dos “cantos sociais”, no momento da chegada dos caçadores e marca profundamente a interação entre estes e os anfitriões, que os aguardam com *piktu*. Os “cantos rituais” não têm um lugar definido dentro das seqüências do rito.

O repertório vocal foi aqui analisado em suas características musicais estruturais gerais, com o levantamento de escalas, propostas de segmentação motívica e centros tonais. Esta análise pôde caracterizá-lo em termos formais, apontando para a economia e a extrema reiteração que marcam as canções, o que converge, de um modo geral, com as observações de Estival (op. cit.) sobre o repertório instrumental. De uma maneira mais específica, foi sugerida, com base nestas análises, a hipótese de que há uma dualidade estrutural que

marca o repertório vocal em termos da oposição dialógica entre períodos de estabilização e desestabilização do CT. Sugeri que esta dualidade, marcada de forma diferente (em termos de relações tonais e motívicadas) em cada peça, exprime, ou aponta para, dualidades fundamentais presentes no universo simbólico arara e mencionadas nas letras das canções. Eventualmente foram feitas indicações do que poderia ser um conteúdo semântico das melodias de algumas das canções, questão que necessita aprofundamento baseado em exegeses nativas.

Há fortes indícios, na música arara, da possibilidade de um grande rendimento da idéia de estrutura seqüencial¹ (Menezes Bastos, 1989), através da qual se poderia elucidar o mecanismo que rege a ordenação, no rito, tanto das músicas instrumentais quanto das vocais. As transcrições aqui apresentadas constituem um material de base para isto, que deve ser acrescido da obtenção de novos dados e análises, com etnografias e gravações extensas dos ritos. A partir dos dados que analisei, sugiro que também a idéia de estrutura seqüencial pode ser interessante para pensar a ordenação interna das canções a nível “micro”, motívico. O exame disto, com uma comparação motívica inter-canções, seria, creio, uma continuação “natural” do ponto em que aqui se interromperam as análises.

¹ Conforme capítulo 2.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Pedro. Kwarip: Mito e Ritual no Alto Xingu. São Paulo: USP-Edusp, 1974.
- AROM, Simha. African Polyphony & Polyrhythm. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- AUGÉ, Marc. The Anthropological Circle: Symbol, Function, History. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- AYTAI, Desidério. O Mundo Sonoro Xavante. São Paulo: USP, Coleção Museu Paulista de Etnologia, Vol.5, 1985.
- BASSO, Ellen. The Kalapalo Indians of Central Brazil. New York: Holt, 1973.
- _____. A Musical View of the Universe. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. In Favor of Deceit. Tucson: The University of Arizona Press, 1987.
- BEAUDET, Jean-Michel. Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi. Nanterre: Societé d'Ethnologie, 1997.
- BLACKING, John. Venda Children's Songs. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995 [1967].
- _____. Music, Culture & Experience – Selected Papers of John Blacking. Reginald Byron (ed). Chicago: The University of Chicago Press, 1995a.
- _____. How Musical is Man? Seattle and London: University of Washington Press, 2000 [1973].
- BOAS, Franz. "The Limitations of the Comparative Method in Anthropology". In: Race, Language and Culture. Do autor. New York: The Free Press, 1966 [1940].
- BUENO DA SILVA, Domingos A. Música e Pessoaalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do alto Purús. Florianópolis: UFSC, Dissertação de Mestrado, 1997.
- COELHO, Luís Fernando Hering. Canções Guarani entre os Nhandéva da Aldeia Mbiguaçu-SC. Florianópolis: UDESC, Trabalho de Conclusão de Curso, 1999.
- _____. Para uma antropologia da música arara. Recife: I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2002 (digitado).
- CABEZA DE VACA, Álvar Nuñez. Naufrágios e Comentários. Porto Alegre: L&PM, 1999 [1555].

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Os Mortos e os Outros. São Paulo: Hucitec, 1978.
- DAMATTA, Roberto. Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1987].
- DE BRY, Theodore. America Tertia Pars Memorabile Provincias brasiliae hisitoriam contines. Frankfurt, 1592.
- DESCOLA, Philippe & Anne Christine Taylor. ‘Introduction’. In: *L’Homme* 126-128 (1993), pp. 13-24.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. ‘La Musique Instrumentale dans un Rituel Arara de la Saison Séche (Pará, Brésil)’. In: *J.S.A. LXXVII* (1991), pp. 125-156.
- _____. ‘Musique Instrumental des Arara’. In: Musiques Instrumentales du Moyen Xingu et de l’Iriři. Do autor. Paris: Université de Paris X. Tese de Doutorado, 1994, pp. 314-378.
- _____. Brésil: Amérindiens d’Amazonie – Asurini et Arara. Paris: Ocora – Radio France, 1995. CD C560084.
- FABRE, Alain. Las Lenguas Indígenas Sudamericanas en la Actualidad. Diccionario Etnolingüístico Classificatórioy Guía Bibliográfica. Tampere, 1994.
- FELD, Steven. Sound and Sentiment. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990 [1982].
- FRANCHETTO, Bruna. Falar Kuikúro: estudo etnolinguístico de um povo caribe do Alto Xingu. Rio de Janeiro: UFRJ-Museu Nacional, Tese de Doutorado, 1986.
- FRAZER, Sir James J. O Ramo Dourado (edição resumida). São Paulo: Círculo do Livro, s.d. [1890].
- GRAHAM, Laura. Performing Dreams: discourses of immortality among the Xavante of central Brazil. Austin: University of Texas Press, 1995.
- GREGOR, Thomas. Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- GUSS, David M. To Weave and Sing. Berkeley: University of California Press, 1990.
- HENLEY, Paul. ‘Recent Themes in the Anthropology of Amazonia: History, Exchange, Alterity’. In: Bulletin of Latin American Research 15(2) (1996), pp. 231-245.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. ‘La Música de los Makushi, Taulipang y Yekuana’. In: Del Roraima al Orinoco. Theodor Koch-Grünberg. Caracas: Banco Central de Venezuela, 3º Volume, 1982 [1924], pp. 331-366.

IZIKOVITZ, Karl Gustav. Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians. Göteborg: Eleander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

LÉRY, Jean de. Histoire d'une voyage fait a la terre du Brèsil autrement dit Amerique. La Rochelle: Antoine Chuppin, 1580.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As Estruturas Elementares do Parentesco. Petrópolis: Vozes, 1982 [1947].

_____. "A Eficácia Simbólica". In: Antropologia Estrutural. Rio: Tempo Brasileiro, 1996 [1949], pp. 215-236.

_____. "Entrevista a Betariz Perrone Moisés". Revista de Antropologia 42, n^os 1-2 (1999), pp. 09-25.

MELLO, Maria Ignez C. Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu. Florianópolis: UFSC, Dissertação de Mestrado, 1999.

_____. Ukitsapai – o 'ciúme/inveja' na música e nos rituais Wauja. Recife: I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2002 (digitado).

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 1989.

_____. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". In: Anuário Antropológico 93 (1995), pp. 09-73.

_____. A musicológica Kamayurá. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999 [1978].

MENEZES BASTOS, Rafael José de & Acácio Tadeu de Camargo Piedade. "Sopros da Amazônia: Sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. In: Mana 5(2) (1999), pp. 125-143.

MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 2002.

MORGAN, L.H. A Sociedade Antiga. Lisboa: Ed. Presença, 1976 [1877].

NIMUENDAJU, Kurt. "Tribes of Lower and Middle Xingu River". In: Steward (ed), 1948, pp.213-243.

OVERING, Joanna. The Piaroa: a People of the Orinoco Basin. Oxford: Clarendon Press, 1975.

_____. “Orientation for Paper Topics”. (Simpósio Social Time and Social Space, 42º CIA, 1977).

_____. “Death and the Loss of the Civilized Predation Among the Piaroa of the Orinoco Basin”. In: L’Homme 126-128 (1993), pp. 191-211.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Música Ye’pâ-masa: por uma antropologia da música no alto Rio Negro. Florianópolis, UFSC, Dissertação de Mestrado, 1997.

_____. “Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: Sobre o Gênero e Música do Jurupari”. In: Horizontes Antropológicos 5(11) (1999), pp. 93-118.

_____. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. Recife: I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2002 (digitado).

RICARDO, Carlos Alberto (ed). Povos Indígenas no Brasil 1996/2000. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.

RODRIGUES, Aryon D. “Evidence for Tupi-Carib Relationships”. In: H.E.M Klein & L.R. Stark (orgs). South American Indian Languages: retrospect and prospect. Austin: University of Texas Press, 1985, pp. 371-439.

_____. Línguas Brasileiras: Para o Conhecimento das Línguas Indígenas. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

ROSEMAN, Marina. Healing Sounds from the Malaysian Rainforest. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

SAHLINS, Marshall. “O ‘Pessimismo Sentimental’ e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em vias de extinção”. (Partes I e II). In (respectivamente): Mana 3(1):41-73 e 3(2):103-150 (1997).

SEEGER, Anthony, Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In: Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil. João Pacheco de Oliveira Filho (org). Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987 [1979], pp. 11-29.

SEEGER, Anthony. Os Índios e Nós: Estudos Sobre Sociedades Tribais Brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, Julieta Souza. “A Música dos Índios Yekuana”. In: Ciência Hoje 18(106) (1995), pp. 77-79.

STEWART, Julian H. (ed). Hanbook of South American Indians. Washington: United States Governement Printing Office, 1948.

TEIXEIRA, Raquel. “As Línguas Indígenas no Brasil”. In: A Temática Indígena na Escola. Aracy Lopes da Silva & Luís D. B. Grupioni (orgs). Brasília: MEC-MARI-UNESCO, 1995, pp.291-311.

TEIXEIRA-PINTO, Márnio. Os Arara: Tempo, Espaço e Relações Sociais em um Povo Karibe. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ, Dissertação de Mestrado, 1989.

_____. Sacrifício e Vida Social Entre os Índios Arara. São Paulo: HUCITEC-Anpocs-Editora UFPR, 1997.

THEVET, André. Les Singularitez de la France Antarticque , autrement nomée Amerique. Paris: Maurice de la Porte, 1557.

TRAVASSOS, Elisabeth. “Glossário dos Instrumentos Musicais”. In: Suma Etnológica Brasileira. Berta Ribeiro (org). Petrópolis: Vozes, 1987, Vol.3, pp. 180-187.

TYLOR, Edward B. The Origins of Culture. New York: Harper Torchbooks, 1958 [1871].

URBAN, Greg. “A História da Cultura Brasileira Segundo as Línguas Nativas”. In: História dos Índios no Brasil. Manuela Carneiro da Cunha (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 87-102.

VAN VELTHEM, Lúcia H. O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 1995.

VERAS, Karin Maria. A Dança Matipu – Corpos, Movimentos e Comportamentos no Ritual Xinguano. Florianópolis: UFSC, Dissertação de Mestrado, 2000.

VIDAL, Lux B. & Aracy Lopes da Silva. “Conclusão: Antropologia Estética – Enfoques Teóricos e Contribuições Metodológicas”. In: Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética. Lux Vidal (org). São Paulo: Studio Nobel, 1992, pp. 279-293.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico”. In: Amazônia: Etnologia e História Indígena. Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (orgs). São Paulo: Fapesp-USP, 1993, pp. 149-210.

_____. “Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology”. In: Annual Review of Anthropology 25 (1996), pp. 179-200.

WERLANG, Guilherme. "Emerging Amazonian Peoples: Myth-Chants". In: K. Ralls-McLeod & G. Harvey. Indigenous Religious Musics. Aldershot: Ashgate, 2000.

_____. Emerging Peoples: Marubo Myth-Cants. University of St. Andrews, PhD Thesis, 2001.

_____. "Mito-Música Marubo". In: Anais do Encontro de Etnomusicologia da UFMG. Belo Horizonte: no prelo.

WHITEHEAD, Neil L. "Ethnic Transformation and Historical Discontinuity in Native Amazonia and Guayana, 1500-1900". In: L'Homme 126-128 (1993), pp. 285-305.

WITHERSPOON, Gary. Language and Art in the Navajo Universe. The University of Michigan Press, 1977.