

134

Audição do Mundo Apàap II

Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres.

Ouvindo o Aparentemente Inaudível

Rafael José de Menezes Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitora: Roselane Neckel

Diretor do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Paulo Pinheiro Machado

Chefe do Departamento de Antropologia: Miriam Furtado Hartung

Sub-Chefe do Departamento: Oscar Calavia Sáez

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Alicia Norma González de Castells

Vice-Coordenadora do PPGAS: Evelyn Martina Schuler Zea

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Edviges Marta Ioris

Maria Eugenia Dominguez

Rafael Victorino Devos

Conselho Editorial

Alberto Groisman

Alicia Castells

Antonella Imperatriz Tassinari

Carmen Rial

Edviges Ioris

Esther Jean Langdon

Evelyn Schuler Zea

Gabriel Coutinho Barbosa

Jeremy Paul Jean Loup Deturche

José Kelly Luciani

Maria Regina Lisboa

Maria Eugenia Dominguez

Mármio Teixeira Pinto

Miriam Furtado Hartung Miriam Grossi

Oscar Calávia Saez

Rafael Victorino Devos

Rafael José de Menezes Bastos Scott Head

Sônia Weidner Maluf

Théophilos Rifiotis

Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Jeremy Paul Jean Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Eugenia Dominguez, Maria Regina Lisboa, Mármio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Victorino Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2012

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copyleft

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011 - v.134; 22cm
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714
e-mail: revista.apm@gmail.com

Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível¹

Rafael José de Menezes Bastos

Resumo

O sistema de classificação, nomeação e identificação relativo ao mundo sonoro-musical dos índios Kamayurá² (xinguanos falantes de uma língua Tupi-Guarani) é abrangente, sofisticado e potente. Ele envolve a comunicação com “humanos” e “não-humanos” (“espíritos”, “animais” e “seres inanimados”), estando na base daquilo que chamei de *world hearing*, uma concepção do mundo (*world view*) cujo primado é fono-auditivo. A distinção entre “humanos” e “não-humanos”, conforme elaborada pelo mundo Ocidental (tipicamente de acordo com o pensamento iluminista), não faz sentido para esses índios, para quem esses seres podem situar-se em patamares ontológicos de um mesmo nível, o que invalida a tripartição entre “natureza”, “cultura” e “sobre-natureza”. A existência do sistema em comentário está assentada em sua percepção e habilidade de execução (através da voz e de instrumentos musicais) virtuosas, o que torna os Kamayurá capazes de conversar com “animais”, “espíritos” e outros seres, e de escutar suas produções sonoro-musicais, muitas vezes imperceptíveis pelos Ocidentais. O artigo desenvolve um texto de 1999, revisitando o citado sistema, comparando-o com o que sobre o assunto tem sido noticiado pela literatura sobre as terras baixas da América do Sul, brevemente refletindo sobre suas eventuais conseqüências para as atuais discussões sobre os modos de relação ali entre os “humanos” e os demais seres, e propondo que o sistema em consideração constitui a base de uma biopolítica da sensorialidade sem, ou melhor, contra a modernidade. Ele aponta para a necessidade urgente de novas pesquisas na região sobre a percepção acústico-musical (e a percepção em geral), o universo do ritual e suas conexões com o mundo do poder e do político.

Palavras-chave : Kamayurá; ritual; *world hearing*

Apùap World Hearing II – Conversing with “Animals”, “Spirits” and other Beings. Listening the Apparently Inaudible

Abstract

The Kamayurá (Apùap) system of classification, identification and nomination concerning the sonic domain is comprehensive, sophisticated and powerful. Those Indians inhabit Central Brazil, are Xinguanos and speak a Tupian-Guarani language. The cited system involves communication with "humans" and "non-humans" ("spirits", "animals" and "inanimate beings") and is the basis for what I have called world hearing, a worldview whose cosmological and philosophical primacy is phono-auditory. The distinction between "human" and "non-human" as established by the Western world (typically under the Enlightenment thought) does not make sense for these Indians, for whom these beings can be situated at the same ontological level. This invalidates the tripartition among "nature", "culture" and "supernature". The existence of the system in comment has as its basis a virtuous perception and ability of performance (through voice and musical instruments), making the Kamayurá able to

¹ Muito obrigado a Anthony Seeger, Bernd Brabec de Mori e a meus alunos Izomar Lacerda e Kaio Domingues Hoffmann pelos comentários a uma versão prévia deste texto. Sou, porém, o único responsável por ele.

² Os Kamayurá (palavra de origem Aruaque que significa “canibais”) reconhecem-se como sendo compostos por grupos diferentes, de fala Tupi-Guarani, entre os quais os Apùap, tidos como os “verdadeiros Kamayurá” (veja Menezes Bastos 1995).

converse with "animals", "spirits" and other beings, and listen to their sonic productions, often taken by Westerners as inaudible or even inexistent. This paper develops a text of 1999, revisits the referred system, compares it with what has been reported in other places of lowland South America, briefly discusses its possible consequences for the current debates about the modes of relation there among "humans" and the other beings, and suggests that the cited system is the base of a biopolitics of sensoriality without, or, better, against modernity. The text calls for new research in the region about accoustic-musical perception (and perception in general), the universe of ritual, and their conexions with the worlds of power and politics.

Key-words: Kamayurá; ritual; *world hearing*

Audição do Mundo Apuap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível³

Rafael José de Menezes Bastos⁴

Introdução

Voltávamos da roça, atravessando de canoa a lagoa de Ipavu. Conversávamos, remando, sob o bonito por do sol. Em um dado momento, *Eweka* parou de falar e remar, fez-se silencioso e pediu-me silêncio, indicando-me com gestos o fundo da lagoa. Baixinho, disse-me para ouvir o que vinha dali. Apesar de todo o esforço, eu nada ouvi provindo do fundo das águas. Ele insistentemente dizia-me – “você não está ouvindo, peixe cantando? Ouça, ouça...” Eu nada escutava. Isto durou alguns minutos. Passado o episódio, concluí que *Eweka* tivera um surto alucinatorio, de inspiração poética ou de êxtase santo, todo o ocorrido tendo tido, assim, realidade puramente imaginária. Recordo que, dias depois, ele simplesmente disse-me que eu precisava treinar a minha audição. Isto aconteceu em 1981, quando eu realizava trabalho de campo entre os Kamayurá e Yawalapití (que eu conhecia desde 1969), por cerca de 11 meses, visando a elaboração de minha tese de doutorado (veja Menezes Bastos 1990, no prelo).

Alguns anos depois desse episódio, residindo já em Florianópolis – à época do referido período de campo eu morava entre Brasília e São Paulo -, onde desde 1984 sou professor no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, fui a uma exposição sobre o “comportamento sonoro” de animais, organizada por estudantes de pós-graduação de várias áreas da biologia. Pude lá ouvir gravações de cantos de pássaros e vários outros animais. Mas o que mais me encantou ali, surpreendendo-me, foram as gravações de canções de peixes, especialmente tendo chamado a minha atenção aquelas de dourados⁵. Foi então que aprendi que *Eweka*, no episódio narrado acima, mais parecera um diligente ictiologista do que um inspirado poeta, alguém vítima de alucinação ou entregue a uma santa experiência extática.

A literatura antropológica e etnomusicológica sobre as sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul é eloquente no registro de que os mundos do som e da música têm marcada importância entre esses índios (veja Menezes Bastos 2007). Este registro tem começo já no século XVI (veja Léry 1558 [1941]), tendo forte interesse nos meus escritos, desde seu momento inaugural (Menezes Bastos 1976 [1978]). Em 1999, elaborei o conceito de audição do mundo (*world hearing* no original, em inglês) para cobrir as culturas ameríndias – como a dos Kamayurá e xinguanos em geral - com um nítido primado nos referidos mundos, diferentemente do que parece acontecer no Ocidente e em algumas outras culturas das terras baixas (para estas, veja Gow 1988, Lagrou 1993 e Viveiros de Castro 2010), onde a visão parece ser o sentido primordial.

Hoje tenho duas contenções sobre o que formulei em 1999: primeira, a que me refiro exatamente quando falo em Ocidente? Como antropólogo, sei cada vez mais que não devo obviá-lo, mas qualificá-lo. Segunda: as terras baixas da América do Sul, tanto quanto o

³ Muito obrigado a Anthony Seeger, Bernd Brabec de Mori e a meus alunos Izomar Lacerda e Kaio Domingues Hoffmann pelos comentários a uma versão prévia deste texto. Sou, porém, o único responsável por ele.

⁴ Professor do Departamento de Antropologia – PPGAS / UFSC

⁵ Nomes científicos, *Salminus maxillosus* ou *Salminus brasiliensis*, família *Characidae*. Pouco a pouco, fui verificando que a especialidade ligada ao estudo do referido comportamento entre os seres aquáticos - fluviais, marítimos e lacustres; peixes, mamíferos e outros – é muito desenvolvida, produzindo uma literatura cada vez mais numerosa (veja por exemplo, entre muitos outros, Podós e outros 2002).

próprio Ocidente, poderão ser compreendidas através de uma idéia única, por mais abrangente que esta seja, espécie de redutor universal seu? Por não poder aqui desenvolver a fundo essas contenções, brevemente aponto quanto à primeira que o Ocidente a que me refiro é uma chave de leitura, tendo no Iluminismo, com a sua entronização da razão, seu ponto nevrálgico. Trata-se de um Ocidente limitado e sem lócus territorial (pode manifestar-se em Tóquio, São Paulo, Paris), e não congruente com as miríades de diferentes universos sócio-culturais incluídos em sua extensa geografia, muitos desses universos podendo mesmo ser seus avessos ou contra-exemplos. Quanto à segunda contenção, penso que certamente não: nenhum mundo tão complexo e diverso como aqueles das terras baixas da América do Sul e do Ocidente – mesmo que definido de maneira limitada conforme fiz - pode ser compreendido adequadamente por uma idéia única, por mais globalizante que ela pareça. No máximo, essa idéia poderá ter a natureza exatamente de uma chave de leitura, que muitas vezes, entretanto, poderá ser contra-exemplificada. A este respeito e especialmente sobre a questão da eventual prevalência de um sentido sobre os outros na região em estudo, posiciono-me a favor da idéia de que os sentidos são no mínimo solidários entre si (pensada aqui inclusive a importante questão da intersensorialidade), recordando simultaneamente – para mim e para os demais americanistas - a máxima de Horácio, *de te fabula narratur*.

Conforme elaborei em vários textos (veja 2011a para o mais recente), os Kamayurá são um povo para o qual a noção de audição do mundo é uma chave de leitura poderosa. Recordo que para eles a categoria verbal *anup*, cujo significado original é "ouvir", indica também o nexos de "compreender", nexos que tem em sua escala de valores de fidedignidade percepto-conceptual uma posição hierárquica superior àquela ocupada pelo verbo *tsak*, originalmente "ver", mas que também aponta para o sentido de "entender", forma analítica de percepção e conhecimento, do campo da intelecção e explicação. Observe-se que a exacerbação da capacidade de "ver", entre eles – como também entre os Suyá (Seeger 1975) -, é tida como sinal de associalidade, caso típico dos feiticeiros e dos *mama'e*, "espíritos", ferozes⁶. Em contraposição, para eles "ouvir" indica a percepção e o conhecimento de síntese, ligados ao domínio da sensibilidade e da compreensão, a capacidade exagerada desta faculdade sendo considerada como índice de virtuosidade nas artes da música e verbal. Os Kamayurá equiparam a capacidade de percepção sonoro-musical dos *maraka'úp*, "mestres de música" – *Eweka*, hoje falecido, era um virtuoso *maraka'úp* -, com as qualidades dos gravadores de som, de captura, armazenagem e reprodução sonoras. Essa capacidade para eles resulta tanto de talento propriamente dito quanto de intenso e contínuo treinamento durante a vida⁷. As etnografias de Piedade (2004) e Mello (2005) sobre os também xinguanos Wauja (Aruaque) permitem generalizar essa afirmação para o mundo xinguanos como um todo.

O presente texto desenvolve aquele de 1999. Aqui trarei evidências Kamayurá, xinguanas e de outros povos das terras baixas da América do Sul que permitam dar sustento maior ao ponto talvez mais relevante do texto original: o de que os sentidos, no presente caso, a audição, estendida ao universo geral da fonação e da produção sonoro-musical em geral é, como o corpo conforme a clássica elaboração de Marcel Mauss, o primeiro instrumento da cultura. Recordo que o que disse em 1999 é que os sentidos, para longe de serem aparelhos bio-psicológicos universalmente padronizados, são construídos de maneira própria por cada grupo humano, detendo nestes marcas constitutivas únicas. Assim, aquilo que ouvimos (tratarei aqui apenas da audição) ouvimos conforme aprendemos a ouvir em nosso cenário

⁶ É interessante lembrar que para Spengler (veja 1941 [original de 1931]) a visão é o sentido predominante do predador nórdico, a audição, da presa. Obrigado a Carlos Palombini por ter me chamado a atenção este ponto. Sobre a posição de Viveiros de Castro quanto à prevalência da visão entre os sentidos nas terras baixas, conforme seu texto de 2010.

⁷ Quanto ao treinamento, muito pouco posso dizer, apenas registrando que ele tem como base o exercício contínuo da atenção e observação.

sócio-cultural-ambiental. Acrescento: aquilo que ouvimos e aquilo que produzimos no respectivo mundo sonoro-musical. A essas considerações hoje eu adiciono que os sentidos não são simplesmente “como o corpo”. Eles constituem o seu cerne. Sem eles, o corpo (tanto quanto a alma) é ilegível e impronunciável - inodoro, invisível, inaudível, insípido, intangível.

Os Kamayurá e o Alto Xingu

Os índios Kamayurá somavam cerca de 500 pessoas em 2011, sendo falantes de uma língua da família linguística Tupi-Guarani. Eles habitam, em duas aldeias, na região dos formadores do Rio Xingu - afluente da margem direita do Rio Amazonas -, no Parque Indígena do Xingu, sendo ali integrantes do sistema social xinguano. Este sistema – de fronteiras abertas e moventes (Menget 2001) – é composto por grupos locais de várias filiações lingüísticas: das famílias Caribe (grupos Kuikúro, Kalapálo e Nahukwá-Matipúhy) e Aruaque (Waurá [Wauja], Mehináku e Yawalapití), as mais antigas na área. O quadro completa-se pela inclusão mais recente – ao que se pode estimar, a partir do século XVIII – dos Tupi (Awetí e Kamayurá) e Trumái (que falam uma língua isolada). O Parque é habitado ao norte por outros grupos: Tupi (Kajabí e Juruna [também conhecidos como Yudjá]), Jê (Suyá [Kisedje], Txukahamãe [Mutuktíre], Krenakarore [Panárá]) e Caribe (Txicão [Ikpeng]). Estes últimos grupos têm entrada bem mais recente ali.

O sistema social xinguano é uma elaborada organização de diferenças envolvendo os grupos locais respectivos. Estes falam línguas de famílias lingüísticas ininteligíveis entre si, o que também acontece mesmo entre aquelas de algumas destas famílias (Aruaque e Tupi), a língua Trumái sendo ininteligível por todas as demais. O ritual intertribal é um dos sistemas de constituição e articulação mais importantes do sistema social xinguano, sua linguagem franca (Menezes Bastos 1978). Ele consiste de um universo diversificado de festivais, compreendidos pelos nativos através de uma estrutura de três partes. Nesta, a mito-cosmologia encontra-se na posição de entrada; a pintura corporal, a dança e o sistema de adereços na de saída; a música evidenciando-se como *pivot* entre os dois pontos. De acordo com esse modelo explanatório, a mito-cosmologia constitui as personagens do tempo mítico, enquanto que as artes do/no corpo os atualizam no tempo histórico. A música cria as ambiências ambientais-axiológicas responsáveis pela tradução do que vem na entrada do sistema naquilo que acontece em sua saída⁸.

A realização de um rito intertribal xinguano depende da cooperação entre pelo menos dois grupos locais, que ocupam as posições de anfitriões e convidados. Baseia-se também na articulação entre um *-yat*, "patrocinador", "dono", dois ou três *ye'engyaret*, "pedidores"; e um número variável de *maraka'ùp*, "mestres de música". O "patrocinador" é o núcleo da cerimônia, responsabilizando-se pelo sustento (alimentação e hospedagem) dos participantes convidados. Os "pedidores" são os encarregados pela arregimentação dos participantes entre os anfitriões, exortando-os ao desempenho modelar. Os "mestres de música" se ocupam da liturgia, o que, a depender da cerimônia, pode ser feito em termos de música vocal, instrumental ou mista⁹.

A região habitada pelos xinguanos caracteriza-se pela abundância de rios, muito ricos em peixes, base de sua alimentação – que exclui animais de pelo. Destes rios, os mais importantes são o Ronuro, o Batovi e o Culuene, afluentes do Rio Xingu. O relevo é praticamente inexistente na região. A vegetação e a fauna são, na parte sul, aquelas características do cerrado do Brasil central. No norte, elas são as de floresta de transição para a de tipo amazônico. Há na área uma marcada oposição entre as estações seca e chuvosa, esta

⁸ Sobre os Kamayurá e o Alto Xingu, conforme meus textos de 1978, 1990 e 1995.

⁹ Sobre o ritual xinguano, veja meus textos de 1990, 2001 e 2004.

última se estendendo de outubro a abril. Nesta época, a precipitação pluviométrica é de grande magnitude e as grandes extensões de terras de várzea ficam alagadas. Na seca não há chuvas. Esta é a estação por excelência dos grandes rituais intertribais xinguanos.

O Sistema de Conhecimento Acústico-Musical Kamayurá¹⁰

Entre as questões perenes da Antropologia, está a da comensurabilidade entre mundos. Ela está na base das discussões sobre o relativismo, cuja acepção mais radical aponta para a incomensurabilidade, e sobre o seu avesso, ou seja, a pretensa objetividade etnográfica, segundo a qual haveria a possibilidade da completa comensurabilidade, através da etnografia, tida neste caso como critério de verdade. Sempre estive longe desses extremos, defendendo a postura de que o papel do etnógrafo é o de compreender o “outro”, base do meu entendimento do *verstehen* Weberiano. É neste sentido que desde meu trabalho inaugural (Menezes Bastos 1978 [original de 1976]) – uma das primeiras descrições etnográficas das concepções sonoro-musicais de um povo não Ocidental - tenho insistido em basear tudo o que faço no estudo das categorias, classificações e concepções nativas. Esta posição tem se revestido de particular pertinência, na medida em que tenho tido como objeto central de investigação o universo sonoro-musical, visto como “intangível” e, mesmo, “imaterial”, no Ocidente, diferentemente do que acontece entre os ameríndios, tipicamente entre os Kamayurá e os xinguanos em geral, para quem o som é tão material quanto, por exemplo, as pedras.

O estudo que a seguir apresento sobre a percepção sonoro-musical Kamayurá e xinguanos em geral pretende ser uma contribuição para uma antropologia do corpo do ponto de vista de sua construção mais elementar, na medida em que tem como objeto a audição e a fonação, duas de suas condições *sine qua non* de legibilidade e expressão. Além disto, o estudo – somado àquele que logo se lhe segue, sobre o ritual - também intenciona dar continuidade a meus trabalhos sobre o político e o poder entre esses índios, tipicamente sobre a vigilância capilar que, através exatamente de sentidos como o da audição – e de maneira igualmente relevante, o olfato (Menezes Bastos 2011a)¹¹ -, ali se faz presente de maneira obsessiva e que está na base da versão xinguanos de uma biopolítica sem, ou melhor, contra a modernidade¹². Conforme tenho estudado em vários textos, essa vigilância capilar constitui uma disciplina que abarca todos os domínios da vida social, neste sentido o mundo xinguanos podendo ser caracterizado como uma sociedade disciplinar – conforme inspiração que busco em Foucault (veja Deleuze 1996) -, de novo, contra a modernidade. Desde as etnografias de Quain (Murphy e Quain 1966) e Gregor (1980), até a de Mello (2005) e a minha (Menezes Bastos 1978, 1990, 1995, 2001, 2011a, no prelo), essa vigilância a partir do exercício elaborado da sensorialidade é evidente na região. Tudo ali se passa como se a uma abrangente lógica das qualidades sensíveis se somasse uma onipresente biopolítica da sensorialidade.

De acordo com os Kamayurá, quando duas coisas se chocam com um mínimo de força, origina-se *ihu*, “som”, que chega aos *yapù*, “ouvidos”, através do ar, sendo ele, por outro lado, ativamente também buscado e captado pelos ouvidos do agente. Note-se aí a ideia talvez mais básica da percepção entre esses índios, como simultaneamente ativa e passiva¹³.

¹⁰ Conforme meus textos de 1978 e 1986.

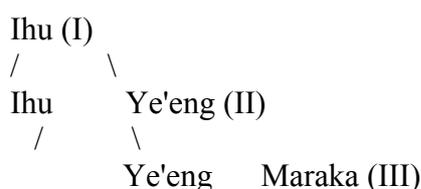
¹¹ Em 2011a, estudando o sentido do olfato, caracterizei a “casa das flautas” (ou “dos homens”) xinguanos como um “pan-osfrésico” (e não “pan-ótico”, conforme Foucault), espaço nevrálgico de controle da sexualidade através de seus olores. “Osfrésico” provem da palavra grega clássica para “cheirar”.

¹² Empréstimo aqui de Clastres o qualificativo contra, essa contrariedade podendo ser compreendida já com base na característica contenção dos ameríndios, enquanto povo tradicional, em relação à produção de híbridos (no sentido de Latour 2006).

¹³ Piedade (2004) e Mello (2005) falam de maneira muito similar para os também xinguanos Wauja.

Quer dizer, para esses índios ouvir significa ao mesmo tempo receber sons e ativamente captá-los. Tudo se passa como se entre eles ouvir fosse já escutar, neste sentido a percepção supondo simultaneamente as ações de rastreamento, recebimento e captura dos sons. Para os Kamayurá, é extremamente importante o conhecimento tanto do fenômeno sonoro em si, quanto de sua geração e captação. Observe-se que o limiar de audição dos xinguanos em geral é efetivamente extraordinário, todos ali sendo capazes de captar os sons – de aviões ou lanchas, por exemplo – muito antes que qualquer alienígena¹⁴. O mesmo deve ser dito em relação aos sons produzidos por animais e fenômenos diversos, todos eles sendo continuamente os objetos de diligente observação e atenção. Quanto à geração do som, são muito importantes para os Kamayurá – para o caso especialmente dos humanos – o conhecimento dos sistemas fonador e auditivo e, no caso da música, dos instrumentos musicais. A inteligibilidade do mundo ali se evidencia particularmente na medida em que ele emite mensagens sonoras: alguém que se afasta, um animal que se aproxima, um incêndio no campo, etc. Eventos desses e de muitos outros tipos, por se manifestarem através de estruturas sonoras para eles bem marcadas, são logo detectadas e decodificados pelos índios. Note-se que no deslocamento pela floresta (onde a visão tem alcance muito limitado¹⁵) os Kamayurá demonstram ter uma impressionante capacidade de detecção, discriminação e produção fônicas em relação aos sons do meio ambiente (“humanos” e “não-humanos”), virtualmente conversando com os “animais” e “espíritos” com os quais cruzam. Em uma das experiências mais longas que tive com eles de viajar pela floresta, eles explicaram-me que estavam continuamente conversando com os “animais” e “espíritos” à volta, dizendo-lhes, através dos sinais voco-sonoros adequados, por exemplo, que não lhes iam fazer mal, e simultaneamente pedindo-lhes que também não lhes fizessem.

A categoria geral *ihu* se biparte na oposição *ihu/ye'eng*, nesta a forma fonológica *ihu* se colocando em um nível de contraste abaixo daquele de sua primeira ocorrência. Agora, *ihu* aponta para o nexos de “ruído”, oposto ao de *ye'eng*, “linguagem”. Observe-se que esta última categoria também se subdivide, em *ye'eng/maraka*, respectivamente “linguagem falada”/“música”, *ye'eng* agora, como se verá, também operando em um nível mais baixo de contraste. Essas classificações podem ser resumidas através da árvore abaixo:



Quadro I

A classificação interna do subdomínio *ihu* no sentido de “ruído” é feita pelos Kamayurá através de um paradigma constituído por traços distintivos (ou dimensões de contraste) que podem ser compreendidos como contínuos formados a partir de oposições. São os seguintes os traços distintivos: extensão, força e origem. Esta última dimensão de contraste compreende três subdimensões: processos de geração sonora, consistência e densidade. A extensão se explicita em termos volumétricos (tridimensionais), os sons podendo variar num contínuo limitado pelos extremos *tapiatsa*, “pequeno”/*tuwiap*, “grande”. Quanto à força (“intensidade”), os sons podem variar de acordo com o par contrastivo *mewe*, “fraco”/*aga’ù*, “forte”. No que respeita à subdimensão consistência da dimensão origem, o par é *ata*, “duro”/*ipüu*, “mole”. A subdimensão densidade, por outro lado, tem o par *moyepetewat*,

¹⁴ Brabec de Mori (comunicação pessoal) informa que o mesmo acontece entre os índios do Ucayali.

¹⁵ Note-se que no campo (savana) isso não parece acontecer.

"concentrado"/*ayangwat*, "difuso". Por fim, a sub-dimensão processos de geração sonora inclui um conjunto imenso – senão infinito - de verbos relativos às maneiras através das quais os sons são produzidos: *-pang*, "bater", *-tsini*, "chocalhar", *-tsirik*, "amassar", etc. Resumindo, este paradigma inclui três traços distintivos ou dimensões de contraste, o *ihu* no sentido "ruído" se definindo, pois, a partir de sua extensão, força ou intensidade e origem. Com base nesse paradigma, os Kamayurá realizam a identificação, classificação e nominação dos ruídos, o que resulta em um sofisticado espectro auditivo, de extrema importância eco-ambiental e sociocultural.

As dimensões de contraste relativas ao subdomínio *ihu* podem ser resumidas através do quadro abaixo:

1. Extensão: os sons são compreendidos como volumétricos, sendo encarados como absolutamente tangíveis e materiais. A oposição básica aqui é "grande"/"pequeno".
2. Força: a quantidade de energia usada quando duas coisas que geram som entram em contato. Oposição básica: "forte"/"fraco".
3. Origem: as características distintivas da "personalidade" de cada som. Esta dimensão supõe três subdimensões:
 - 3.1. Processos de geração sonora: os processos através dos quais (i.é., bater, roçar, soprar, etc) os sons são gerados. A lista de processos, senão infinita, é imensa.
 - 3.2. Consistência: a "resistência" dos sons. Oposição básica: "duro"/"mole".
 - 3.3. Densidade: aponta para a quantidade de sons de cada moção sonora. Oposição básica: "difuso"/"concentrado".

Quadro II

Conforme visto, a categoria *ye'eng* no sentido de "linguagem" se subdivide em *ye'eng*, "língua falada"/*maraka*, "música". Essa oposição se evidencia na medida em que o *ye'eng* do tipo *maraka* "canta", o que significa dizer, muda constantemente de extensão. Adicionalmente, sua duração e velocidade são muito importantes para a sua distinção. Note-se que a língua Kamayurá não é tonal, a duração nela não sendo significativa. No caso de *maraka*, o paradigma usado na abordagem da categoria *ihu* sofre profundas modificações, o que torna evidente que os respectivos universos são simultaneamente descontínuos e contínuos entre si. O paradigma de *maraka* por um lado se alarga, acrescentando três outras dimensões de contraste: duração, velocidade e processamento gramatical. Além disto, a subdimensão consistência é ampliada, pensada em termos de maneiras de cantar e tocar. Por outro lado, o paradigma encolhe, a subdimensão densidade sendo cancelada e os processos de geração sonora se reduzem a cinco. Observe-se que quanto à dimensão extensão, o par *tapiatsa/tuwiap* passa a ter um valor comparativo-relativo, a identificação dos sons passando a ser feita dentro de gradações. Desta maneira, uma série geral é gerada. Esta série é aplicada à análise melódica, constituindo-se, então, diversas "afinações" ("escalas"), cada uma delas apropriada aos diferentes gêneros vocais ou instrumentais Kamayurá. Existem "afinações" de dois, quatro, cinco, seis, sete, oito e mesmo mais sons. Note-se que esses sons têm rótulo verbal, através de sílabas como *tã*, *nã*, *tĩ* e outras, merecendo registro especial o fato de que os Kamayurá parecem ser dotados de uma espécie de ouvido absoluto, tais rótulos de sons sendo categorias, não podendo, pois ser relativizados através de transposições. Entre eles, os nomes dos sons – como os das cores – não são intercambiáveis entre si, *tã*, por exemplo, não podendo ser chamado de *nã*, tanto quanto "azul" não pode ser rotulado de "verde". Este ponto – como tantos outros aqui referidos - está a depender de investigações sistemáticas futuras.

O traço distintivo “força” também sofre, no domínio *maraka*, muito mais elaboração, o par contrastivo *mewe/aga’ù* sendo desenvolvido. A dimensão duração, como disse, é particularmente distintiva do domínio *maraka*. A oposição básica agora é *mewe* (aqui, no sentido de “longo”)/*tikwaraip* (“curto”). Observe-se que é comum no sistema de percepção Kamayurá o emparelhamento da noção de “longo” com as de “lento” e “fraco”. O mesmo acontece com as suas opostas respectivas (curto, rápido e forte). Este emparelhamento não constitui, no entanto, um impedimento à discriminação das referidas noções, isto de acordo com os vários testes que realizei. Sugiro que esse emparelhamento representa apenas uma tendência principal. Sobre a dimensão velocidade, observe-se que o par contrastivo analítico básico é *mewe* (no sentido de “lento”)/*tikwaraip* (com o sentido de “rápido”). Aqui o que se analisa é a totalidade da corrente sonoro-musical, o que vem a corresponder à dimensão andamento. Esta dimensão é especialmente crucial no sentido representativo dos *éthoi* (plural de *éthos*) dos personagens arquetípicos no ritual, tendo forte importância para a dança. A dimensão processamento gramatical tem como âncora o conceito de *ipù*, “pé” (“tema”). Etimologicamente, *ipù* quer dizer “pé” (parte do corpo), no campo da categoria *maraka* a noção se referindo ao material temático das peças musicais. O *ipù* de uma música evoca via de regra uma cena mítica, a ser dramatizada no ritual. Neste sentido, o conceito é similar ao de *leitmotif*. No sentido da *awùkù*, “elaboração”, de um *ipù*, os Kamayurá reconhecem três processos fundamentais: *yoyowitewat*, “repetição”, *awitewat*, “imitação” e *atùtewat*, “transformação”. Vale registrar que o conceito de transformação tem forte interesse para a cultura Kamayurá e xinguana em geral, dizendo respeito à *-rowak*, “transformação” de uma essência em outra. A dimensão origem - que pode ser correspondida à de “timbre” - é de importância especial para o paradigma da categoria *maraka*. Dois pontos são básicos para a sua explicitação: os “processos de geração sonora” e as “maneiras de tocar e cantar”. Os Kamayurá reconhecem cinco processos musicais de geração sonora: *-pù*, “soprar”, *maraka* (no sentido de “cantar”), *-tsini*, “chocalhar”, *-pang*, “bater” e *-pùrùrù*, “girar”. Quanto ao segundo ponto, trata-se de analisar o estado emotivo-afetivo do executante. Quanto às maneiras de tocar e cantar a oposição *-tsin*, “triste”/*-rùp*, “alegre” é a peça chave no sentido dos discernimentos deste campo, aplicável à verificação das maneiras que o músico (instrumental ou vocal) adota no momento da execução.

Marcas Globais do Ritual Musical e da Música das Terras Baixas da América do Sul¹⁶

Apesar de a cobertura etnográfica sobre o assunto ainda ser limitada - mas não irrelevante -, é não somente já possível como necessário estabelecer um perfil geral da música nas terras baixas da América do Sul, de extrema importância para o planejamento de pesquisas futuras. Este perfil geral não deve significar, porém, que a música na região - tão vasta e diversificada - seja monolítica. Claro que não, e assim ele apenas deve apontar tendências principais, algumas delas podendo vir a incluir variações mais ou menos diversas entre si, inclusive contra-exemplos. Estou me referindo à música aqui preferencialmente com suas conexões com o universo do ritual, no caso particularmente do Alto Xingu um espaço-tempo privilegiado - tanto quanto os da sexualidade e alimentação - de manifestação da vigilância capilar antes mencionada, vigilância esta que constitui uma ética e uma estética de extremo interesse em termos do que chamei de biopolítica da sensorialidade.

Por outro lado, o presente estudo procura avançar por sendas antes pouco trilhadas, abordando o ritual com ênfase em sua musicalidade tão escancaradamente marcante, o que uma sua tradição de estudos sempre evitou, porém, tipicamente devido à diplomacia dos campos intelectuais antropológico e etnomusicológico, onde avulta a problemática do

¹⁶ Veja meus textos de 2007 e 2011b.

esoterismo da escrita musical. Assim é que autores tão absolutamente focais da antropologia têm entendido o rito preferencialmente em termos de sua gestualidade e verbalidade, no caso clássico de Lévi-Strauss – autor que sempre esteve na base de meus estudos -, por exemplo, remetendo a música para fora do campo ritual, como símile do mito. Aí certamente se encontra um dos nexos da caracterização que Viveiros de Castro (2002) faz do ritual no âmbito do estruturalismo, como “primo pobre”. Vale adicionar que assim fazendo procuro recuperar o espírito, pioneiro sob todos os pontos de vista, do clássico da etnomusicologia e da antropologia devido a MacAllester (1954).

Uma primeira marca global da música na região tem a ver com o papel que ela desempenha na cadeia intersemiótica do ritual. Este papel aponta para o nexo geral de tradução, conforme elaboro abaixo. Trata-se de um papel de suma importância, originalmente estudado em subregiões bem diferentes e afastadas umas das outras das terras baixas, por antropólogos fazendo pesquisa independentemente: na Amazônia peruana, entre os Amuesha, falantes de uma língua Aruaque, por Smith (1977); e no Alto Xingu, por mim, entre os Kamayurá (Menezes Bastos 1978 [original de 1976]). O primeiro autor caracteriza o papel da música no ritual Amuesha como o de centro integrador dos discursos envolvidos, centro que produz a unidade da expressão ritual a partir da diversidade existente entre os referidos discursos. Para Smith, a música entre os Amuesha é, assim, o lugar centrípeto para onde convergem os discursos ligados, no rito, aos diversos canais - visual, olfativo e outros. Similarmente, meu estudo sobre os Kamayurá estabelece a música como um sistema pivot que intermedia, no ritual, as artes verbais (poética, mito) com aquelas plásticas-visuais (grafismo, iconografia, sistema de adereços) e com as coreológicas (dança, teatro). Integração e intermediação parecem ser os nexos, assim, que a partir dessas fontes dos anos 1970 caracterizam o papel da música na cadeia intersemiótica do ritual na região. Note-se como essa primeira marca aponta de maneira clara para a idéia de que os vários sentidos constituem-se de maneira concatenada e solidária entre si, muitas vezes aliando-se na direção da produção de modalidades perceptivas inter-sensoriais.

As investigações de Basso (1985) sobre os Kalapálo, também xinguanos mas de língua Caribe, são compatíveis com as referidas acima. Para ela, a natureza da execução ritual entre esses índios é musical (daí originando-se inclusive seu importante conceito de ritual musical), a música evidenciando-se como a chave da citada execução, desencadeando-a. Também dos anos 1980, as investigações de Gebhart-Sayer (1987) sobre os Shipibo-Conibo da Amazônia peruana, falantes de uma língua Pano, apontam para esses nexos. Para ela, no ritual xamânico desse povo a relação entre a música e os desenhos visuais é de tradução, as canções sendo, por assim dizer, a tradução sonora, reversível, dos motivos pictóricos. Um nexo próximo a este, segundo Guss (1990), existe entre os CaribeYekuana da Venezuela, envolvendo a cestaria e o canto. De acordo com Barcelos Neto (2011), algo similar a isto ocorre entre os xinguanos Wauja (Aruaque).

A relação de tradução em comentário é aqui pensada de maneira tautegórica e, não, alegórica. Ela não se evidencia, pois, enquanto conjuntos de reproduções sinonímicas dos mesmos significados pelos diversos subsistemas de significação envolvidos, mas como universos de mimeses diferenciadas de expressões significantes de significados de outros canais. Tal sentido de tradução aproxima-se daquele originalmente colocado por Benjamin (1968), como “procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos, e de totalizações de pontos de vista parciais” (Carneiro da Cunha 1998:16; também Cesarino 2011). Segundo Barcelos Neto (2011), a teoria da cadeia intersemiótica é uma teoria da transformação de abrangência amazônica regional em relação às terras baixas, similarmente ao que acontece com o perspectivismo.

A segunda marca global da música na região é a sequencialidade. Ela se reporta à organização musical dos rituais no plano intercancional, constituído pela articulação entre as respectivas canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes. Lembro que Basso afirma que os ritos Kalapálo são musicais por compreender que é através da performance musical que a comunicação é neles desencadeada. No contexto dessa caracterização, a sequencialidade explicita-se pelo fato de os repertórios musicais da região — na maioria das vezes, parte de complexas cadeias intersemióticas, conforme visto acima — organizarem-se em seqüências (ou seqüências de seqüências) de cânticos (canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou voco-instrumentais. Essa sequencialidade no plano intercancional — cujo tipo de organização evoca a da suíte ocidental — foi primeiramente descrita por mim, de forma sistemática, entre os Kamayurá, no final dos anos 1980 (veja Menezes Bastos 1990, no prelo). Posteriormente, foi estudada em muitos outros grupos da região, entre os quais os Aruaque Kulina do Acre (Silva 1997), Tukano Yepamasa do Alto Rio Negro (Piedade 1997), Wauja (Piedade 2004; Fausto, Franchetto e Montagnani 2011), Guarani do sul e do centro-oeste brasileiros (Montardo 2009), Javaé (Lourenço (2009), CaribeArara do Pará (Coelho 2003) e Kalankó de Alagoas (Herbetta 2006, 2011).

Sugiro que a sequencialidade é um dos racionales mais importantes da organização dos ritos na região. Segundo Seeger (No prelo), minhas pesquisas sobre o assunto (1990, No prelo), seguidas por aquelas realizadas por Montardo (2009), Piedade (2004), Mello (2005), Lourenço (2009) e outros têm contribuído de maneira decisiva para a “reconfiguração das nossas ideias sobre as sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul como um todo nos últimos vinte anos”, revelando como os grupos da região “organizam as unidades musicais bem pequenas em suítes complexas e muito maiores, com uma escala jamais antes apreciada”. Por fim, diz ele que as referidas investigações “convincentemente demonstram que a unidade apropriada para a análise musical... não é a pequena peça, que facilmente se pode registrar, fazer circular em compilações de CDs e analisar em poucas horas. Pelo contrário, elas revelam a coerência de unidades bem mais longas, integradas por muitas peças pequenas, difíceis de gravar, transcrever e analisar”. Essa reflexão de Seeger traz como corolário a exigência de que somente transcrições tanto quanto possível integrais dos ritos musicais em comentário – que às vezes duram em sua fase de performance dez e mesmo mais dias – podem ter a capacidade de efetivamente constituir-se em bases adequadas de análises significativas dos referidos ritos.

Entre os Kamayurá, a sequencialidade assume uma elaboração complexa e extremamente elaborada, seguindo um padrão que chamei de estrutura sequencial (Menezes Bastos 1990, 2007, no prelo), de grande interesse em termos cognitivos e que entendo ser muito espalhado nas terras baixas como um todo, estando na base de seus rituais musicais. Quanto a estes se note que quase sempre são de longa duração, suas fases preliminares podendo estar a décadas daquela de sua performance, sua posteridade, da mesma maneira, podendo estender-se também por décadas (Menezes Bastos 2011c). A estrutura sequencial pode ser entendida, como eu já apontei em meu texto de 2007, tanto como um relato (uma “história”) quanto como um programa (“estrutura”) de composição de seqüências (de cânticos [canções e vinhetas] e de seqüências de cânticos), administrando através de uma fina dialética dois processos, repetição e diferenciação, tendo canções e vinhetas como unidades de processamento.

Cabe quanto a essa segunda marca sugerir que ela aponta para a música – sempre em sua inscrição no ritual - como a arte por excelência de controle do tempo, produzindo mecanismos de poder disciplinar (sempre, contra a modernidade) que se poderiam chamar de cronogramas, particularmente horários, calendários e cronologias diversas. Note-se que as seqüências acima estão sempre referidas a partes do dia (tipicamente noitinha, noite, noite

funda, madrugada, alta madrugada, clausura da madrugada e tarde¹⁷), do mês, do ano e de outras unidades temporais, cada uma delas tendo características, de vários tipos, bem marcadas (por exemplo, a alta madrugada é a parte do dia na qual se ouvem copiosamente os cantos do mutum)¹⁸. Esse é mais um tema de forte interesse presente neste escrito que espero poder tratar com mais densidade em trabalhos futuros.

A terceira e última marca da música na região que gostaria de aqui registrar aponta para o processo predominante ali de composição musical, a variação¹⁹. Através dele, o material temático das peças musicais — particularmente os motivos —, exposto no seu começo, é elaborado através de procedimentos diversos, entre os quais os de repetição, aumento, diminuição, transposição, retrogradação e muitos mais. Essa marca é muito disseminada na região. Os estudos detalhados, meus entre os Kamayurá e de Piedade (2004) e Mello (2005) entre os Wauja, evidenciam como ele está na base da composição musical em nível intracancional e intercancional entre os xinguanos como um todo. Adicionalmente, consolidando suas análises anteriores, Mello (2005) evidencia como parte dos repertórios masculino e feminino Wauja, especificamente os das chamadas “flautas sagradas” e os do ritual feminino do *Amurikumã*, são variantes entre si, as mulheres cantando transposições vocais das músicas das flautas referidas, os homens fazendo o inverso, tocando à flauta as músicas femininas vocais. Isso significa que o processo de variação entre os Wauja – o que se pode generalizar para o mundo xinguanos como um todo - atravessa os gêneros musicais e “sexuais”.

Música e Modos de Relação Entre os “Humanos” e os Demais Seres nas Terras Baixas da América do Sul: Nota Breve

“Assim, *para si mesmos*, os porcos tocam flautas, que para os humanos são simplesmente os cocos (esvaziados do miolo, comida desse animal) que os porcos fuçam, provocando a emissão de um som que lembra o apito *para* uma audição humana, mas cuja musicalidade, na audição dos porcos, é tão rica como aquela das flautas”. (Lima 1996: 31 [itálicos no original])

O estudo do perspectivismo está a contribuir de maneira decisiva para o avanço da etnologia e etnomusicologia regionais e da antropologia e etnomusicologia como um todo. Tratarei desse tema nesta nota, brevemente, porém, e em conformidade com a definição – mais leve, diga-se assim - original de Viveiros de Castro, a saber, como aquela “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (1996: 115). Sigo também o que diz esse autor (p. 116) sobre não ver a concepção em tela como a inversa “demasiado simétrica” de um pretensão naturalismo ocidental²⁰. Aliás – como adiantei no começo deste texto -, cada vez menos entendo

¹⁷ Especificamente para os xinguanos o dia tem início na noite, encerrando-se na tarde do „nosso“ dia seguinte. Assim ele pode ser compreendido como aproximadamente 18 horas atrasado (ou 6, adiantado) em relação ao „nosso“ (que arbitro como tendo início a 0 hora). Veja Menezes Bastos (1990, No prelo).

¹⁸ Sobre o tempo entre os Kamayurá, conforme Ramos (2010) e meus textos de 1990 e No prelo.

¹⁹ Sobre o processo de variação no universo da música ocidental, veja Sisman (2012). Para a autora esse procedimento pode ser rastreado ali desde o século XVI. No futuro será interessante fazer uma comparação entre o conceito de variação na musicologia ocidental e o de transformação em Lévi-Strauss.

²⁰ Vale notar, porém, que na continuação do texto, apesar do que diz no começo, Viveiros de Castro compõe uma relação exatamente inversa e “demasiado simétrica” entre os pensamentos Ocidental moderno e ameríndio: enquanto o primeiro suporia uma “unicidade da natureza sob uma multiplicidade das culturas”, o segundo, inverteria os termos, estabelecendo uma “unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (:116]). Essa aceção – diga-se assim, radical – do perspectivismo é a que tem dominado a obra posterior do autor e da imensa maioria dos demais estudiosos do tema.

contributiva para a antropologia, a filosofia e as ciências humanas a ideia de um Ocidente, de um lado, óbvio – e muitas vezes estúpido em sua obviedade -, de outro, decretado como inverso, exato e simétrico do selvagem, tipicamente do “ameríndio”, ou mais pontualmente dos povos das terras baixas da América do Sul, espécies de sucedâneos dos “primitivos”, eventualmente em conjunto com os melanésios. O segundo ponto que gostaria de colocar sobre a temática do perspectivismo – tanto quanto sobre aquelas referentes aos demais modos de relação dos „humanos“ com os demais seres - tem a ver com a posição que tenho sobre a agenda de pesquisa dos dois campos referidos, a etnologia e a etnomusicologia: sob pena de empobrecimento, essa agenda não deve ser monolítica, as terras baixas devendo ser aproximadas generosamente, de vários pontos de vista, ou, exatamente, perspectivas.

Registros como o de Lima, acima transcrito, certamente são muitos – e muitos mais poderão ser levantados - na etnografia das terras baixas da América da Sul. Não será possível negar, pois, que o perspectivismo (como creio que também o totemismo e o animismo) tem lugar na etnografia regional sobre o mundo sonoro-musical²¹. Dizer isto não significa dizer, porém, que ele se evidencia como possibilidade única e irrecorrível de pensar os citados modos de relação, na região, entre os “humanos” e os “não-humanos”, isto é, entre a “cultura” e a “natureza”.

Sobre esses modos na região em estudo, segundo Latour (2009) existiriam duas posições bem diferenciadas - as de Descola (2005) e Viveiros de Castro. Enquanto o primeiro pensaria em tipos, entre os quais o animismo, naturalismo, totemismo e analogismo – o perspectivismo aí eventualmente podendo vir a se incluir -, o segundo entenderia o perspectivismo como uma posição radical e única, descolonizadora e excludente das demais, na demanda da detonação da dicotomia “natureza”/“cultura”. Na contramão dessa posição, note-se que Luciani (2011) evidencia que o perspectivismo pode ser compreendido como uma transformação estrutural do totemismo e que, devido a isto, ele mantém uma forte relação com a fórmula canônica do mito de Lévi-Strauss²². É com base nessa elaboração seminal de Luciani que prefiro pensar o perspectivismo.

Sobre a dicotomia “natureza”/“cultura” – com seu terceiro termo, “sobre-natureza” – no mundo xinguno e particularmente Kamayurá, vale remarcar (o que faço desde 1978 [1976]; veja também 1990, no prelo) que ela não parece fazer sentido ali, seja *ipsis litteris* seja como mera transformação. Para intentar aproximar como esses índios pensam sobre questões eventualmente correspondentes – digo “eventualmente”, pois tais questões, elas com certeza, não são propriamente comensuráveis em relação à dicotomia em análise - àquela que no Ocidente (conforme brevemente qualificado logo ao começo deste texto) embute a dicotomia em comentário, faço uma pequena incursão à sua mitologia: o mundo subterrâneo de hoje, do tempo histórico, é o exílio dos *mama'e*, “espíritos” ou seres totalmente potenciais e transformacionais, em constante devir. Era uma vez, no tempo mítico, esses seres habitavam a superfície. Então, não havia luz, somente a dos vaga-lumes e cupins, nas casas de quem os Kamayurá (note-se que não propriamente os “humanos”, no sentido genérico) habitavam²³. Fogo também não havia, então. Quando a luz e o fogo, roubados pelo demiurgo dos urubus para esses índios, expandiram-se na superfície, os *mama'e* refugiaram-se, preferencialmente no patamar subterrâneo, mas também em alguns lugares das florestas, das águas e em alguns outros locais escuros (para a versão Wauja do mito, conforme Barcelos Neto (2008) e Mello (2005). Observe-se, por outro lado, que o mundo da socialidade humana, no tempo histórico,

²¹ Sobre o assunto, veja, entre outros textos, Uzendoski e outros (2005), Alvarenga (2007), e o artigo de Bernd Brabec de Mori nesta coleção de ensaios.

²² Sobre a fórmula canônica do mito, conforme Almeida (2009).

²³ Os Kamayurá e os xingunos em geral não são excepcionais, enquanto ameríndios, em compreenderem-se não como “humanos” genéricos, mas como únicos – traço marcante de seu etnocentrismo -, neste sentido o termo “homem” para eles parecendo ser antes um adjetivo que um substantivo.

é visto pelos Kamayurá como o mundo da reprodução social, caracterizando-se pela relação produtiva entre homens e mulheres. Este mundo é o resultado de uma renúncia original à naturidade, uma naturidade definida em termos de uma *natura naturans* e, não, *naturata*, onde homens e mulheres viviam em comunidades separadas, sem relações socialmente produtivas. Este é o mundo original – anti-hobbesiano por excelência - das mulheres Amazonas e dos homens Amazonas, tão presentes, ambos, no ritual xinguano do *Yawari* (veja meus textos de 1990, 2001, 2004, no prelo). O que é possível depreender desse pequeno corte na mitologia xinguana é que entre a dicotomia ocidental iluminista em consideração – sempre com seu terceiro termo – e aquilo eventualmente mais próximo dela no mundo Kamayurá e xinguano em geral não parece existir maior comensurabilidade.

Coda

Entre as prioridades que vejo para uma agenda de pesquisa sobre as terras baixas da América do Sul, saliento o estudo concatenado dos universos rituais, com suas respectivas cadeias intersemióticas; da percepção sonoro-musical, aí incluída a problemática da intersensorialidade, como base do que denominei biopolítica da sensorialidade; do processo de variação, com o seu eventual cruzamento com o de transformação (segundo Lévi-Strauss); do processo de comunicação sonoro-linguístico-musical, que não somente envolve os “humanos”, mas tem alcance trans-específico, incluindo “animais”, assim como “seres inanimados” e “espíritos”. Algumas perguntas de imediato vêm-me à mente: do que se trata, exatamente, aquilo que anteriormente apontei como “um tipo de ouvido absoluto”? Qual o limiar auditivo entre os grupos ameríndios das terras baixas da América do Sul? Que percepção auditiva é esta que não somente recebe como intencionalmente rastreia e capta os sons? Muitas outras certamente poderão emergir.

Referências

- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. 2009. “A Fórmula Canônica do Mito” (Versão corrigida disponível em <http://mwba.files.wordpress.com/2010/03/almeida-2009-a-formula-canonica-do-mito-corrigida.pdf>) [acessada em março de 2012].
- ALVARENGA, Ana Cristina Santos. 2007. *Música na cosmologia maxakali Um olhar sobre um ritual do “Xünĩm” - uma partitura sonoro-mítico-visual*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de mestrado em música.
- BARCELOS Neto, Aristóteles. 2008. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp.
- , 2011. “A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado”, *Revista de Antropologia* 54(2): 981-1012.
- BASSO, Ellen B. 1985. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BENJAMIN, Walter. 1968. “The task of the translator: an introduction to the translation of Beaudelaire’s ‘Tableaux parisiens’”, *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp. 69-82.
- BRABEC de Mori, Bernd. Comunicação pessoal.
- CESARINO, Pedro N. 2011. *Oniska: Poéticas do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva.

- COELHO, Luis Fernando Hering. 2003. *Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em antropologia social.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. 1998. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”, *Mana*, 4(1):7-22.
- DELEUZE, Gilles. 1996. « Un Nouveau Cartographie (‘Surveiller et Punir’) », in *Foucault*, Paris: Minuit, pp. 31-51.
- DESCOLA, Philippe. 2005. *Par del-là nature et culture*. Paris: Gallimard.
- FAUSTO CARLOS, Bruna Franchetto e MONTAGNANI, Tommaso. 2011. “Les formes de lamémoire: Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil), *L’Homme* 197 : 41-70.
- GEBHART-SAYER, Angelika. 1987. *Die Spitze des Bewusstseins Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag.
- GOW, Peter. 1988. “Visual Compulsion: design and Image in Western Amazonian Art”, *Revindi* 2:19-32.
- GREGOR, Thomas. 1977. *Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Brazilian Indian Village*. Chicago: University of Chicago Press.
- GUSS, David M. 1990. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- HERBETTA, Alexandre Ferraz. 2006. *O “idioma” kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em antropologia social.
- . 2011. *Peles Braiadas: Modos de Ser Kalankó*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Tese de doutorado em antropologia social.
- LAGROU, Elsje. 1995. “Compulsão Visual: Desenhos e Imagens nas Culturas da Amazônia Ocidental”, *Antropologia em Primeira Mão* 13: 1-15.
- LATOUR, Bruno. 2006 (original de 1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* Paris: La Découverte.
- . 2009. “Perspectivism: ‘Type’ or ‘bomb’?”, *Anthropology Today* 25 (2): 1-2.
- LERY, Jean de. 1941. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins.
- LIMA, Tânia Stolze. 1996. “O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi”, *Mana* 2(2): 21-47.
- LOURENÇO, Sonia Regina. 2009. [*Brincadeiras de Aruanã: Performances, Mito, Música e Dança entre os Javaé da Ilha do Bananal \(TO\)*](#). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em antropologia.
- LUCIANI, Jose Antonio Kelly. 2011. “Perspectivismo multinatural como transformação estrutural”, *Ilha* 12(1): 135-160.
- Mcalister, David. 1954. *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navajo Music*. Cambridge, Massachussets: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. 2005. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em antropologia social.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1976. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.

- . 1978. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio (Funai)²⁴.
- . 1986. “Música, Cultura e Sociedade no Alto-Xingu: A Teoria Musical dos Índios Kamayurá”, *Latin American Music Review* 7(1): 51-80.
- . 1990. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado em Antropologia Social.
- . 1995. “Indagação Sobre os Kamayurá, o Alto-Xingu e Outros Nomes e Coisas: Uma Etnologia da Sociedade Xinguara”, *Anuário Antropológico/1994*: 227-269.
- . 1999. “Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture”, *World of Music* 41(1): 85-96.
- . 2001. “Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da Festa da Jaguatirica (Jawari)”, Franchetto, B. & Heckenberger, M. (orgs.) *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 335-57.
- . 2004. “The Yawari ritual of the Kamayurá: a xinguano epic”. Malena Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history* (vol.1: *Performing beliefs*). Austin: University of Texas Press. pp. 77-99.
- . 2007. “Music in the indigenous societies of lowland South America: the state of the art”. *Mana* vol. 3 selected edition²⁵.
- . 2011a. “Leonardo, the Flute: On the Sexual Life of Sacred Flutes among the Xinguano Indians”, J. D. Hill e J.P. Chaumeil, orgs., *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 69-91.
- . 2011b. „Relação de Tradução e Seqüencialidade nos Rituais Musicais das Terras Baixas da América do Sul“. Comunicação apresentada à Reunião da Salsa, Belém, 22-26/06/2011.
- . 2011c. “Claude Lévi-Strauss, il Mito Amerindio e la Musica Occidentale”, Paride Bollettin e Renato Athias, orgs., *Claude Lévi-Strauss Visto dal Brasile*, Padova: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, pp. 195-204.
- . No prelo. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- MENGET, Patrick. 2001. *Em Nome dos Outros - Classificação das Relações Sociais entre os Txicão do Alto Xingu*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2009. *Através do “Mbaraka”: música e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MURPHY, Robert F. e QUAIN, Buell. 1966. *The Trumai Indians of Central Brazil*. Seattle e Londres: University of Washington Press.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em antropologia social,
- . 2004. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em antropologia social.

²⁴ Este livro teve uma segunda edição em 1999, pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

²⁵ Veja http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_mana/v3nse/scs_a01.pdf, acessado em 08/05/2012.

- PODOS, Jeffrey e outros. 2002. "Vocalizations of Amazon River Dolphins, *Inia geoffrensis*: Insights into the Evolutionary Origins of Delphinid Whistles", *Ethology* 108: 601-612.
- RAMOS, Diego F. 2012. *O Tempo Kamayurá. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em antropologia.*
- SEEGER, Anthony. 1975. "The meaning of body ornaments: a Suyá example", *Ethnology* 14(3): 211-224.
- . No prelo. "Prefácio", Rafael José de Menezes Bastos, *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*, Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- SILVA, Domingos A. Bueno da. 1997. *Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em antropologia social.
- SISMAN, Elaine. 2012. "Variations", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050pg4> (accessado em 31/05/2012).
- SPENGLER, Oswald. 1941 (1931). *O Homem e a Técnica: Contribuição a uma Filosofia da Vida*, tradução brasileira de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Edições Meridiano.
- SMITH, Richard Chase. 1977. *Deliverance from chaos for a song: a social and religious interpretation of the ritual performance of Amuesha music*. Ithaca: Cornell University. Tese de doutorado em antropologia.
- UZENDOSKI, Michael A., Mark Hertica e Edith Calapucha Tapuy. 2005. "The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador", *Current Anthropology* 46 (4): 656-662.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. "Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio", *Mana* 2(2): 115-143.
- . 2002. "Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro" (concedida a Rafael José de Menezes Bastos e Carmen Rial). *Ilha*, 4(2):113-129.
- . 2010. "The Forest of Mirrors. A few notes on the ontology of Amazonian spirits", http://amazone.wikia.com/wiki/The_Forest_of_Mirrors (accessado em 01/06/2012).