

A ANTROPOLOGIA MUSICAL DE ANTHONY SEEGER: UMA PROPOSTA PARA OS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Elizabeth Travassos

RESUMO: O artigo comenta a proposta de uma "antropologia musical" desenvolvida por Anthony Seeger a partir de seus trabalhos etnográficos sobre os índios Suyá. Destaca-se o interesse metodológico das estratégias comparativas e dos conceitos associados de estrutura e *performance* tal como operacionalizados pelo autor. Trata-se de uma proposta nascida das preocupações centrais da etnomusicologia, entendida não como estudo das músicas de grupos "primitivos" e comunidades tradicionais, mas como uma perspectiva original sobre as músicas e as culturas.

Quase duas décadas se passaram desde a publicação, no Brasil, de dois textos de Anthony Seeger sobre as canções dos índios Suyá (habitantes do Parque Indígena do Xingu), que têm sido lidos por alunos de graduação e pós-graduação em música. O primeiro encontra-se numa coletânea de sociologia da arte; o segundo, capítulo de um livro reunindo vários estudos do autor sobre a sociedade Suyá, faz-se acompanhar de uma descrição introdutória da pesquisa de campo e de análises de tópicos diversos, porém interrelacionados, tais como o sistema de liderança, os ornamentos corporais, o lugar dos velhos na sociedade. Entretanto, as duas monografias mais extensas do autor, que tratam respectivamente da sociedade e da arte vocal Suyá - *Nature and Society in Central Brazil* e *Why Suyá Sing* -, ainda não foram traduzidas para o português.¹ O mesmo ocorre com outros artigos de interesse etnomusicológico e por essa razão, provavelmente, eles são menos referidos nos cursos de música. Este comentário da "antropologia musical" de Anthony Seeger tem por objetivo trazer esses outros textos para o *corpus* bibliográfico corrente das escolas de música e chamar a atenção para o interesse da metodologia proposta pelo autor. Nascida da experiência etnográfica e reflexão teórica do autor, a antropologia musical pode interessar a pesquisadores cuja área de especialização não é a etnomusicologia nem a etnologia dos grupos indígenas sul-americanos.

Um aspecto a destacar é a forma direta e clara com que o autor expõe o desafio central da etnomusicologia: evidenciar as relações entre a música de grupos humanos específicos, sua organização social e sua cultura. Identificar tais relações e compreender sua natureza constituem os principais objetivos da teoria etnomusicológica, tal como se desenvolveu desde a segunda metade do século 20, sobretudo nos Estados Unidos. A formulação do desafio contribuiu para construir a identidade de um campo de conhecimento relativamente novo, mais jovem que as tradições já estabelecidas da antropologia, por um lado, e da musicologia, por outro. Uma divisão interna sugerida pelo nome da disciplina - "etno" evoca o

1 V. SEEGER, Anthony (1977) "Por que os Índios Suyá cantam para suas irmãs?" In: Velho, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar. (1980) *Os Índios e Nós*. Rio de Janeiro: Campus. (1981) *Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Harvard University Press. (1987) *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

saber sobre os povos e as culturas; “musicologia” o discurso científico sobre a música - tornou-se quase simbólica na medida em que se constatava a dificuldade de responder adequadamente ao desafio. Em outras palavras, a dificuldade de realizar, em trabalhos etnográficos concretos, o propósito de descrever e compreender a diversidade das músicas paralelamente à das culturas. A simples justaposição de etnografia e análise musicológica foi considerada insatisfatória, assim como a tendência a trabalhar exclusivamente numa das duas direções. A frustrante “polarização entre a *etno* e a *musicologia* no interior da disciplina” (Seeger 1977:40) não abalou a premissa fundamental dos etnomusicólogos sobre a natureza cultural das músicas, presentes em todos os grupos humanos de que se tem notícia, porém tão diversas entre si quanto as línguas e culturas. O desejo de integração foi expresso em algumas definições da disciplina, caracterizada como estudo da música “em seu contexto cultural”, estudo da “música na cultura” e ainda estudo da “música como cultura”.²

A metodologia desenvolvida por Anthony Seeger desde o artigo sobre as “canções gritadas” (tradução para o termo nativo *akia*) dos índios Suyá apareceu no contexto de discussão das possibilidades de resposta ao desafio etnomusicológico. Desenvolvida posteriormente na monografia sobre a arte vocal do mesmo grupo, desembocou na idéia de uma “antropologia musical”, definida como “estudo da sociedade na perspectiva da performance musical” (1987:xiii). A frase pode sugerir, à primeira vista, que o autor abandona a preocupação de definir objeto e método de uma disciplina autônoma, capaz de lidar com as músicas de uma forma original. Na verdade, a antropologia musical leva adiante e amplia o alcance da etnomusicologia ao afirmar que temas como música e dança podem deslocar-se da posição periférica que têm ocupado nas ciências sociais. As teorias sociológicas e antropológicas desenvolveram-se a partir de outros temas, como parentesco, sistemas políticos e econômicos, mito e religião. As formas de expressão verbal e corporal, segundo o autor, poderiam ocupar outro lugar nas ciências da cultura, que se beneficiariam da experiência de lingüistas, etnomusicólogos e etnocoreógrafos (especialidade praticamente desconhecida no Brasil). Dessa forma, seria alcançado um outro patamar de interação entre essas áreas de investigação, a sociologia e a antropologia.³ A proposta baseia-se nos conceitos de **estrutura** e **performance**, elaborados a partir do material empírico produzido durante a pesquisa de campo entre os índios Suyá.

Os trabalhos sobre os Suyá estão ligados ao conjunto de pesquisas realizadas entre os anos 1970 e 1980 sobre organização social e cosmologia de grupos indígenas da família lingüística Gê. As razões da escolha dos Suyá e a experiência de campo numa aldeia do Brasil central foram relatadas na monografia geral e no livro

2. V. Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

3. V. Seeger (1994). Music and Dance. In: Ingold, Tim (org.) *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*. London: Routledge.

publicado no Brasil. Dentre os estudiosos que se especializaram nas sociedades Gê nessa época, Seeger era o único que combinava o treinamento acadêmico em antropologia com a vivência de músico, além da familiaridade com os estudos de etnomusicologia e folclore desenvolvidos nos Estados Unidos, onde se formou. Conforme conta o autor, as primeiras relações com índios e funcionários da Funai no Parque do Xingu, logo de sua chegada, foram travadas em meio à música: ele e sua esposa cantaram ao som do banjo e do violão, a pedido do então diretor do Parque, enquanto um índio alto-xinguano registrava os cantos com seu gravador portátil. Sua disposição para aprender e executar as canções nativas permitiu o acesso progressivo a várias experiências da vida social dos Suyá, especialmente no que tange aos rituais.⁴

A natureza etnográfica da pesquisa e a vinculação com um grupo étnico específico não restringem o interesse teórico dos resultados. Uma vez que tanto a etnomusicologia quanto a antropologia não demarcam suas fronteiras pelo tipo de sociedade que estudam, o problema da natureza das relações entre música e cultura não diz respeito apenas aos estudiosos de grupos “primitivos” e comunidades “*folk*”. Por essa razão, o desafio da etnomusicologia emerge também no estudo das músicas em sociedades complexas do mundo urbano industrial.

Afirmar a natureza cultural da música implica, necessariamente, entender a coerência entre domínios diversos da cultura. O caso Suyá é particularmente claro. O estudo da música ou, mais exatamente, das canções do grupo, conduz o autor aos princípios básicos que ordenam a sociedade Suyá. Como os mitos, os ornamentos corporais e tantos outros temas, a música é uma das rotas de acesso à estrutura da sociedade, como lembrava há alguns anos o antropólogo Lévi-Strauss:

...il y a une quantité d'angles d'attaque et [...] tous ces angles nous conduisent à la connaissance de la société. On peut être anthropologue social et commencer par les systèmes de parenté, on peut être linguiste et commencer par la langue, on peut être botaniste et commencer par les plantes, musicologue et commencer par la musique. Et je dirais que tous ces chemins mènent à Rome.⁵

Relacionar, comparar

Tema de amplos debates que vêm sendo travados há muito tempo entre pensadores da música, filósofos e musicólogos, o problema da significação na música foi retomado na etnomusicologia com o concurso de descobertas da lingüística e da antropologia. Na abordagem dos gêneros de canção dos índios Suyá, Seeger afasta-se das análises musicais que desvelam a ordem interna do discurso sem aventurar-se no terreno da significação - entendida como uma relação culturalmente estabelecida entre signos sonoros e significado. Da mesma maneira como os signos lingüísticos mantêm relação arbitrária com as coisas às quais se referem,

4 A pesquisa de campo inicial estendeu-se por dois anos, entre 1971 e 1973, complementados por uma série de viagens posteriores. Entre 1975 e 1982, o autor lecionou no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e em seguida na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Atualmente, é diretor do *Center for Folklife Programs and Cultural Studies* da *Smithsonian Institution*.

5 V. Lévi-Strauss, Claude (1987:12). “Musique et Identité Culturelle”, In *Inharmoniques*, 2. Paris: IRCAM; Centre Georges Pompidou.

os sons são percebidos como “musicais” e fazem sentido para aqueles que os criam e ouvem quando agenciados dentro de estruturas particulares. A natureza cultural do significado em música, lembra Seeger, foi percebida há muito por Jean-Jacques Rousseau. Ao constatar que os soldados das tropas suíças desertavam ou choravam quando ouviam os cantos entoados por vaqueiros conduzindo o rebanho, concluiu que o poderoso efeito dos sons se devia à sua condição de “signos rememoradores” (citado por Seeger 1994). A tristeza e saudades eram provocadas por associações e lembranças específicas desencadeadas pelos sons nos soldados da região, totalmente estranhas àqueles que não partilhavam suas experiências.

A observação de Rousseau, em 1779, vale como uma observação de método etnomusicológico, para Anthony Seeger. A sensibilização pelos sons musicais e a compreensão de seu sentido dependem do pertencimento a um grupo cultural e, por conseguinte, do domínio de seus códigos. Coerentemente, a resposta para a pergunta “por que os Suyá cantam?” - que não é uma pergunta sobre a gênese última da música, mas sobre suas formas particulares criadas por um grupo humano específico -, é buscada “nas idéias nativas sobre o som e a canção e na relação entre cantar e outros processos sociais”. De acordo com a premissa aceita pelo autor, o significado das formas culturais não reside nelas mesmas, mas nas relações que guardam entre si e com a ordem cultural mais ampla de onde são extraídas pelas operações analíticas do observador.

Qualquer estudo etnomusicológico deveria começar pelo exame da música em sua relação com outras formas artísticas, porque nada existe simplesmente em si mesmo. Tudo é sempre definido, em parte, por aquilo que não é - pelos outros membros de um conjunto, os quais estão sistemática e coerentemente relacionados em si. Definir por interrelação é um princípio fundamental do estruturalismo e da semiótica (1987:25)

A forma dual das “canções gritadas” - duas seções reconhecidas e nomeadas pelos Suyá - é relacionada com os dualismos da cosmologia e da organização social. As várias formas verbais, entre as quais estão as canções - oratória, narração de mitos, fala cotidiana etc. -, são comparadas entre si e suas características distintivas relacionadas com a identidade social dos grupos sociais que as praticam: as canções gritadas são uma forma de expressão individualizada masculina; a oratória, isto é, os discursos públicos proferidos no centro da aldeia, é praticada exclusivamente por homens adultos que ocupam posições de liderança; as canções em uníssono são entoadas por grupos cerimoniais masculinos constituídos com base no nome dos indivíduos. Os homens cujos nomes pertencem a um mesmo conjunto cantam e dançam juntos nas cerimônias. Assim, sistemas de classificação etária e de *status*, grupos de nomes, ciclo de produção econômica e reprodução simbólica da sociedade são estabelecidos no mesmo movimento que estabelece quem canta, onde canta e em quais ocasiões. Vale a pena lembrar a relevância de uma outra variável, freqüentemente negligenciada: para quem se canta. A interpretação do significado das *akia*, que leva em conta a relação de comunicação entre o cantor masculino e seu ouvinte preferencial - a irmã -, demonstra a impor-

tância do dado. Sem que o autor considerasse para quem os Suyá cantam e as distâncias sociais relativas entre categorias de parentes, a análise das *akia* poderia ter sido reduzida a uma descrição da forma.

A etnografia das artes verbais dos Suyá também demonstra o rendimento das estratégias comparativas, que a maioria dos antropólogos pratica, de forma implícita ou explícita. A comparação está, de fato, na origem da etnomusicologia. Basta lembrar que a “musicologia comparada”, surgida na Alemanha no século passado, é reconhecida como uma das linhagens da disciplina. Entretanto, a comparação foi muitas vezes empregada com o objetivo de descobrir elementos universais da música ou os marcos principais numa grande evolução das formas, das mais “primitivas” e simples às mais avançadas e complexas. As comparações realizadas pelo autor têm, ao contrário, o propósito de evidenciar as particularidades da cultura Suyá. Isso torna inevitável a reflexão sobre o aparato de observação do antropólogo ou etnomusicólogo, revelando, eventualmente, quão inadequada pode ser a projeção das noções, crenças e valores musicais da tradição ocidental da era moderna sobre outras culturas. No caso em pauta, o autor não tem qualquer expectativa de comparabilidade das estruturas sonoras, nem dos sistemas de classificação dos produtos musicais em gêneros e estilos. Trata-se, diferentemente, de estabelecer outras bases de comparação.

No interior da cultura Suyá, os gêneros verbais da fala, oratória pública, narração de mitos, canção e “invocação” (uma espécie de recitação destinada a curar ou fortalecer o corpo de um indivíduo) são cotejados entre si quanto a vários aspectos (1987:25-51). Embora alguns soem como “canto” para o observador estrangeiro, cada um deles tem fronteiras precisas e características próprias que poderiam escapar caso o pesquisador trabalhasse com uma definição ingênua de “música”. Pois em lugar de isolar o que soa como música para si mesmo, ignorando o sistema de categorias do grupo, o autor investiga como os Suyá organizam suas formas de expressão vocal. Na verdade, tanto a narração de mitos como a “invocação” parecem musicais para o autor, por seu uso intenso de sons de alturas diferentes, paralelismos poéticos e outros recursos que, entre nós, costumam estar restritos às canções.

Analogamente, o autor não tenta comparar produtos musicais oriundos de diversas culturas e elege outros níveis de aproximação e contraste, como os processos de produzir música e as crenças sobre a origem da música. O estado de euforia coletiva característico dos ciclos rituais dos Suyá é comparado a outros estados de intensificação emocional nas sociedades nativas da América do Sul (1987:7). O contexto da performance das canções gritadas é comparado ao do festival de Woodstock e ao dos concertos de música de câmara (1977:44-45). As idéias dos Suyá sobre a origem das canções e a relação entre música e mundo natural são comparadas às dos Kaluli da Nova Guiné, às das teorias pitagóricas e às crenças modernas no talento natural para a música vigentes entre norte-americanos. Todas as comparações iluminam aspectos específicos da cultura Suyá e têm como pano de fundo a comparação mais ampla entre idéias, valores e práticas do observador

e do grupo “observado”: *Os índios e nós*, aliás, é o título de um de seus livros (1980). A própria eleição dos Suyá ocorreu num momento em que cresciam as possibilidades de um projeto comparativo das sociedades de língua Gê, com o aparecimento de monografias substanciais sobre várias dentre elas: Apinayé, Krahô, Bororo, Xavante, Kayapó. Conforme conta o autor, seu projeto de pesquisa pretendia: “investigar comparativamente a natureza da relação do mito e do ritual com aspectos da organização social, e a coerência geral dos sistemas simbólicos” (*id. ibid.*, p.28). No intermédio entre a primeira formulação das intencões de pesquisa e a apresentação de seus resultados, o conhecimento direto da vida ritual do grupo revelou a importância da canção. Este dado, somado às competências específicas do pesquisador, permitiram o desenvolvimento do que ele veio a chamar uma “antropologia musical”.

Portanto, é a base etnográfica sobre a qual repousa o trabalho que previne o traçado de paralelismos simples e garante a comparabilidade dos dados. Seja entre grupos indígenas pertencentes à mesma família lingüística, seja entre grupos relacionados histórica e geograficamente - os Suyá e seus vizinhos alto-xinguanos - ou entre sociedades radicalmente distintas, a comparação não incide sobre fenômenos que o observador escolhe aleatoriamente. Seeger indaga, de início, como os Suyá dividem o espectro de manifestações vocais. Em seguida, examina em que medida as categorias de sua língua podem traduzi-las, ainda que aproximadamente. Por isso, a investigação começa com a pergunta “o que é isso que eles fazem”. Conforme o autor sugeriu diversas vezes, perguntas aparentemente simplórias, da praxe jornalística - o que? quem? quando? onde? por que? - podem sintetizar os cuidados exigidos por uma etnografia que deseja compreender as diferenças entre sistemas culturais. A mais complexa, naturalmente, é a última delas, que dá título ao livro sobre a música Suyá.

Graças à busca de relações e às comparações, Seeger chama a atenção do leitor para um aspecto característico das idéias corriqueiras sobre música, dança e outras artes nas sociedades ocidentais modernas: o discurso destas sociedades produz a separação das artes entre si e isola todas elas dos processos da vida social em que estão imersas (1994). Toda etnografia da “música” ou da “dança”, pelo menos fora do raio de ação dessas sociedades começa, por conseguinte, por tentar uma “correção” da visão que isola as formas entre si e as abstrai dos processos sociais. A necessidade pode ser sentida mais fortemente quando a distância cultural entre o etnógrafo e o grupo com o qual trabalha é grande, como no caso da etnografia de sociedades tribais. Mas ela aparece também quando a distância é supostamente pequena. Estudiosos de músicas populares da sociedade moderna, como Richard Middleton, têm observado que sua marca é a heteronomia: destinam-se à dança, ao cinema, ao teatro e outras formas de apropriação coletiva, em contraste com a música chamada erudita, destinada à sala de concerto e à apropriação contemplativa individualizada.⁶

6. V. Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Se a etnografia da música requer uma correção de perspectiva da parte do observador, a tradicional divisão do trabalho entre várias ciências humanas e sociais também é posta em questão. A análise comparativa dos vários gêneros vocais dos Suyá recorre a saberes que estão dispersos em disciplinas separadas, como a lingüística e a análise literária. A conclusão do autor é quase um protesto contra o esfacelamento conceptual que isola a música tanto de outras formas verbais quanto dos contextos que regem sua prática. Estudiosos formados na área dos estudos literários tendem a tratar a canção como texto literário; musicólogos e etnomusicólogos não dão a devida atenção aos textos; antropólogos subestimam a dimensão da performance na narração de mitos, e assim por diante. A tendência ao esfacelamento, como lembra o autor, vem sendo contrabalançada em todas essas áreas por tentativas de produção de um conhecimento integrado da cultura (1987:51). Poucos estudiosos têm a desenvoltura do autor no trato com diferentes disciplinas, mas suas observações podem ser lembradas quando da adoção de estratégias específicas de análise.

As comparações contribuem para relativizar a categoria "música", que deixa de ser tomada como designação universal de uma realidade passível de reconhecimento imediato, uniformemente distribuída no tempo e no espaço. Algumas formas tradicionais de pensar a diversidade de músicas são abandonadas. Ao tratar de música e dança num plano mais genérico, distante da realidade Suyá, Seeger abre mão das oposições entre "popular" e "culto", oral e escrito, que tiveram força na classificação de tipos de cultura - e música - durante muito tempo. Argumentando em favor dos estudos etnomusicológicos e etnocoreográficos em toda e qualquer sociedade, parte da premissa segundo a qual "música e dança estão inextricavelmente envolvidas nos processos sociais humanos" (1994:686). Segundo o autor, a contribuição distintiva desses estudos ao conhecimento da cultura reside na observação dos processos de performance, isto é, processos de geração e recriação das estruturas básicas da cultura. Mesmo músicas que têm a escrita como modo de composição, registro e difusão têm, em algum momento, realização sonora e podem ser encaradas pelo prisma da performance. De um lado, o reconhecimento da imersão social dos fenômenos musicais e coreográficos implica abandonar o pressuposto da autonomia das formas artísticas; de outro, o reconhecimento de seu caráter de performance põe em questão o primado da estruturação escrita. Ambas as crenças sustentam uma vertente importante do pensamento sobre a música no Ocidente moderno.

O autor não conclui, contudo, pela insuficiência absoluta de categorias genéricas como "música", "canto" e "dança" num discurso científico sobre as culturas. No caso das formas de expressão vocal, propõe um contínuo que vai das vocalizações menos estruturadas e não-intencionais à estruturação rigorosa do maior número de parâmetros do som vocal (timbre, altura, duração, etc.). Fenômenos como fala, recitação, canto e outros estariam distribuídos diferencialmente ao longo do contínuo, de tal sorte que algumas distinções seriam significativas em certas culturas e irrelevantes em outras, algumas regiões privilegiadas em algumas cultu-

ras e desprezadas por outras. Outros gradientes poderiam ser sugeridos para as formas de movimentação corporal e para a produção de sons por intermédio de instrumentos. A oposição entre os pólos extremos do contínuo guarda semelhança com a distinção entre contração automática das pálpebras e piscadela significativa, que Clifford Geertz usou para ilustrar sua conceituação de cultura.⁷

Estutura e performance ⁸

Os conceitos complementares de estrutura e performance, que podem ser aproximados do par *langue e parole* da lingüística, são elaborados por Seeger a partir da etnografia Suyá. O primeiro revela a preocupação com a descoberta dos princípios básicos de organização da sociedade e da cultura, inscritos em um código inconsciente por meio do qual a mente humana ordena o mundo, que se reproduz simultaneamente nos domínios da linguagem, do parentesco, cosmologia, ar-te, e que pode ser abstraído em sistemas de oposições binárias, mediações e transformações. A abordagem estruturalista foi frutífera na análise das sociedades Gê, cuja cosmologia e organização social estão nitidamente ordenadas conforme oposições e mediações entre princípios que se podem resumir com os termos “natureza” e “cultura”. A etnografia Suyá mostra como as estruturas duais das sociedades Gê se manifestam especificamente no domínio da canção. O segundo conceito, performance, desenvolveu-se a partir da necessidade de levar em conta a ação criativa por meio da qual os princípios são postos em operação nos processos da vida social. Assim, a procura de estruturas fundamentais subjacentes é complementada pela observação de sua contínua geração na prática social. Trata-se, como lembra o autor, de uma visão tributária tanto da lingüística quanto da antropologia de autores como Erwin Goffman e outros atentos à vida social como ação.

Os conceitos de estrutura e performance são aplicados na análise das *akia*, gênero de canção masculina que os Suyá prezam como um dos mais importantes elementos definidores de sua identidade étnica. A análise revela o paralelismo entre a forma dual das canções e os princípios de oposição binária presentes na concepção Suyá do mundo. As *akia* possuem duas seções reconhecidas pelos Suyá. A mesma ordem dual estabelece o local em que canta cada grupo cerimonial⁹. A análise das canções integra dados tais como o local *onde se canta*, o tipo de emissão vocal, as pessoas *com quem se canta*, as pessoas *para quem se canta* e *por quanto tempo*, ao lado de outros mais comumente levados em conta nas musicologias.

O par de conceitos “estrutura” e “performance” foi desenvolvido mais extensa-

7 V. Geertz, Clifford (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.

8 A palavra performance consta do *Dicionário da Língua Brasileira* de Aurélio Buarque de Holanda como vocábulo estrangeiro incorporado à língua portuguesa. No artigo sobre as *akia* publicado em português (Seeger 1977), performance foi traduzido por “desempenho”. Por tratar-se, neste caso, de um conceito muito usado na etnomusicologia, é preferível mantê-la em inglês.

9 Os grupos constituem-se com base no nome dos indivíduos e organizam boa parte do comportamento por ocasião das cerimônias, definindo padrões de pintura corporal e paramentação, o local em que se canta etc.

mente no livro *Why Suyá Sing*, embora já se encontre presente em artigos anteriores. Construído a partir da descrição da cerimônia do Rato realizada em 1972, portanto de um acontecimento único e datado, o trabalho explora o leque de formas e performances vocais dos Suyá. A cerimônia ocorre na época da colheita do milho e rememora o mito de origem desse item da dieta alimentar. Foi o rato, contam os Suyá, quem ensinou a uma mulher e seu filho pequeno a reconhecer a planta, num tempo em que só comiam madeira podre que encontravam no rio. Trata-se também de uma cerimônia de iniciação na qual um menino recebe seu nome de um tio materno, o que define o grupo cerimonial a que estará ligado e o habilita a participar da vida masculina adulta. A cerimônia de 1972 desenrolou-se durante cerca de cinco semanas durante as quais, como de costume, foram alteradas as atividades, o ritmo e o tom da vida na aldeia. Um estado peculiar de euforia, que os Suyá reconhecem como característico dos períodos cerimoniais, toma conta de todos. Homens e meninos dançam e cantam por horas a fio e as caçadas provêm a aldeia de comida mais farta que o habitual.

No último dia da festa, os homens usam capas de folhas de buriti com as quais se transformam parcialmente em ratos. Em seguida à realização de uma série de ritos que envolvem deslocamentos entre a aldeia e a floresta, os “homens-ratos” são “mortos” simbolicamente por flechas empunhadas por suas irmãs. Despídos das capas e banhados ritualmente, voltam a ser homens. “O poder desta transformação dará à cerimônia e à iniciação do menino em seu grupo de idade muito de sua eficácia” (1987:5), explica o autor. A afirmação é demonstrada ao longo do texto à luz da oposição entre os princípios de “natureza” e “cultura” no pensamento Suyá e sua ativação nos processos de performance.

A metamorfose por que passam os homens nessa cerimônia é parte de uma série mais ampla de transformações que constituem a própria sociedade e a cultura. A produção de música é um dos domínios onde se manifestam as transformações, de tal sorte que “onde houver metamorfose, há canção” (*id. ibid.*, p.52). Um mito conta que seres metamórficos, simultaneamente homens e animais, introduziram canções específicas que até hoje são cantadas pelos Suyá. A expansão do repertório nos tempos históricos segue o modelo mítico, o mesmo que governa a aquisição de bens valiosos - como as plantas cultivadas - oriundos de domínios externos à sociedade Suyá. Quem apresenta novas cantigas nas cerimônias são indivíduos que, por força da ação de um feiticeiro, perderam sua alma que vagueia entre as plantas e os animais. É no mundo natural que se aprendem os novos cantos. O enfeitamento faz com que se tornem seres duais cujo corpo é humano e alma animal ou vegetal. Quando a transformação é definitiva, aquele que perdeu sua alma torna-se especialista em certa cerimônia e passa a fornecer rotineiramente novas canções aprendidas do mundo natural. A vítima do feitiço transforma-se, pela mediação da natureza, em provedora de canções, num movimento que traz o natural para o centro do social: “Natureza e sociedade operam uma sobre a outra constantemente, transformando-se uma à outra” (*id. ibid.*, p. 60).

De maneira semelhante, adquirem-se canções das tribos vizinhas, ensinadas sobretudo por mulheres estrangeiras com quem os Suyá freqüentemente se casaram, numa época de redução da população que se seguiu à pacificação, nos anos 1950. Em outras palavras, a música tem origem, sempre, em regiões externas à sociedade Suyá. Portanto, a “composição musical” é análoga à produção de alimentos que toma itens da natureza e os transforma para garantir a subsistência dos homens. Como na agricultura, na caça e na pesca, a música é trazida da natureza e incorporada à reprodução simbólica da sociedade. As canções são ouvidas sempre durante cerimônias que, como a do Rato, estabelecem a identidade social dos indivíduos e grupos ou reafirmam a existência desses grupos:

A história Suyá conta a aquisição contínua e simultânea dos meios de produção e reprodução, de início dos animais, depois de grupos indígenas historicamente existentes, e agora de não-índios [...] A adoção contemporânea de canções de estrangeiros é uma maneira de incorporar o poder e os recursos materiais de estrangeiros à reprodução social de sua própria sociedade, ao mesmo tempo em que estabelece-se a alteridade dos outros (colocados no mesmo plano com os animais) e sua identidade mutante, criativa e em crescimento (*id. ibid.*, p. 59).

Todas as cerimônias exigem alguns tipos de performance verbal, musical e coreográfica que tornam efetivas as identidades de que fala o autor. Assim sendo, as formas de música e dança não são a ornamentação festiva das relações sociais existentes, mas o processo mesmo por meio do qual são criados os grupos sociais e efetivadas as relações entre eles. Não há, na visão do autor, uma estrutura social da qual a música seja o subproduto. As performances são parte da criação e recriação da vida social.

Proposições como essas podem surpreender o leitor que não conhece diretamente a argumentação que as sustenta. Cantar e dançar, como outras atividades de performance, podem ser elementos institutivos da sociedade e da cultura. Isso altera a perspectiva corriqueira a respeito das relações entre música, sociedade e cultura, assim como desloca a visão segundo a qual os processos sociais básicos, na esfera da produção material, são coroados por uma superestrutura que os confirma ou legitima. Nesse deslocamento reside o potencial interpretativo da antropologia musical proposta pelo autor:

Uma antropologia musical é uma antropologia atenta aos processos sociais como performances intencionais, estruturantes, e às soluções criativas dentro de uma gama de padrões e dentro de certas situações históricas percebidas (*id. ibid.*, p.140).

Nesse programa de investigação, música e dança podem ocupar, potencialmente, um outro lugar nos estudos antropológicos. Lidando tradicionalmente com formas de expressão verbal, com o olhar como canal perceptivo central, com a descendência como relação social fundamental e a produção material como base do edifício social, a antropologia pode ter sido marcada por tendências características da cultura ocidental (Seeger 1994). Nas últimas décadas surgiram vertentes mais inclinadas à observação dos processos de constituição do significado e das relações não-estruturadas, indicando um possível horizonte de convergência com a etnomusicologia e o estudo das performances:

Se, como sugeri, os processos de performance estão no coração da constituição da sociedade, música e dança devem mover-se da periferia para o centro da preocupação antropológica. De fato, mais do que qualquer outra especialidade nas ciências humanas, os estudiosos de música e dança estão aparelhados para lidar com as estruturas e suas variações (1994:689).

A previsão é, no mínimo, bem-vinda para os que se dedicam aos estudos musicais, quer se identifiquem como etnomusicólogos, musicólogos ou cientistas sociais. De qualquer forma, uma antropologia musical, da maneira como a entende o autor, teria como objeto a cultura e a sociedade; e como estratégia metodológica a identificação das estruturas e a descrição dos processos de performance, entre eles os musicais, coreográficos e verbais. A antropologia musical seria o “estudo da sociedade da perspectiva da performance musical” (1987:xiii), capaz de um diálogo produtivo com as ciências humanas e de uma contribuição significativa à antropologia.

ELISABETH TRAVASSOS é doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1996 defendeu tese comparando os ideários estéticos e as etnografias de Mário de Andrade e Béla Bartók. Trabalhou na Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Funarte entre 1982 e 1996, organizando o arquivo sonoro e editando a série fonográfica “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”. Publicou artigos sobre o grupo indígena Kayabi e sobre músicas populares no Brasil. Atualmente é professora do Instituto Villa-Lobos e do Mestrado em Música Brasileira da UNI-RIO.