

## Resenha de livro

**SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kĩsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.**

Alcides Lopes

*“O arco não significa nada para os homens que perseguem jaguares (...) com rifles. (...) As flautas sagradas acumulam poeira, suas palhetas apodrecem, suas melodias caem em um esquecimento quase total, e não são páreo para o fonógrafo” Bulkhalter (1982)*

## Prólogo

Este texto se estrutura de acordo com o esquema prefaciado pelo autor da obra aqui em análise. Ele toma questões de falsa simplicidade, relativas a eventos musicais em uma pequena comunidade indígena brasileira e sugere uma metodologia para estudos etnomusicológicos que leva em consideração as ideias do povo, relativas ao som e ao canto, como na relação do cantar em sua sociedade, com outras formas verbais e processos sociais (13)<sup>1</sup>.

Trata-se de uma reedição da publicação original lançada pela Cambridge University Press intitulada *Why Suyá Sing* (1987). O tema abordado na pesquisa é a música. Por que cantam os Kĩsêdjê? Uma pergunta “artifício”, na verdade, integrante de uma série de sete questões formuladas pelo pesquisador, às quais ele responde no derradeiro capítulo. Pergunta esta que devemos fazer a nós mesmos, e certamente a fazemos múltiplas vezes ao longo da leitura desse livro.

A edição que tenho em mãos foi escrita na língua portuguesa. A tradução foi acompanhada pelo autor, que também fala português. A grafia das palavras kĩsêdjê apresentada nas páginas 23 e 24 consiste de um sistema desenvolvido pelos próprios atores com a assessoria de linguistas brasileiros. A mudança do título reflete a preferência do grupo pela autodenominação Kĩsêdjê, em lugar de Suyá, historicamente utilizado pela literatura para se referir a eles.

Com o objetivo de atingir um público de antropólogos não musicais que poderiam voltar a sua atenção para música e performance, a escrita se encontra em um jargão comedido, com poucas transcrições musicais. O autor chama atenção para o fato de a música em questão e o fenômeno estudados, apesar das diferenças, revelarem algo da mesma motivação que, no capitalismo avançado, torna as pessoas musicistas e fãs (11).

## Problemática

---

<sup>1</sup> Os números que se encontram em parênteses referem-se ao número da página do livro analisado. Outras referências bibliográficas estarão de acordo com as normas vigentes praticadas nesta casa.

A problematização da questão em torno do método, no que concerne à relação entre representação do trabalho de campo antropológico e a realidade factual de qualquer trabalho de campo particular (SMITH, 2012, p. 3-21) ganha nova perspectiva quando Seeger estabelece de antemão um contraste entre a sua antropologia musical, a qual trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social, e a antropologia da música, conforme propôs Alan Merriam (1960, 1964), que aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Portanto, o autor, em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais, e desta forma, estabelece decisivamente a correlação entre forma e processos musicais, sociais e simbólicos (18). Evidentemente, o trabalho de campo pode tomar tantas formas quanto existem antropólogos, projetos e circunstâncias (CARRITHERS *apud* SMITH, 2012, p. 3-21).

Um dos aspectos mais importantes e pertinentes para o estudo da antropologia ainda hoje é a questão da autoria dos sujeitos estudados e como se dá a gerência desse conhecimento, como também dos frutos colhidos posteriormente pelo pesquisador. A posição de Anthony Seeger não poderia ser mais exemplar, na medida em que o próprio assume que o tipo de antropologia e etnomusicologia que pratica têm uma carga de benefícios e dificuldades potenciais da pesquisa de longo prazo e do ativismo político (270).

Ao propor uma incursão pela antropologia musical a fim de estabelecer o caráter musical de aspectos da vida social, mostrando como a sua criação e recriação se dão por meio da performance, Seeger lança mão de uma definição mais abrangente do conceito música. Uma que abarca desde a construção e uso de instrumentos que produzem sons, o uso do corpo para produzir e acompanhar sons, a emoção que acompanha a produção, bem como a apreciação e a participação em uma performance, além dos próprios sons, após a sua produção, a intenção como realização, a emoção e valor, e, finalmente, estrutura e forma (16).

O reconhecimento das contribuições de vários autores que apresentam em suas pesquisas a descrição de valores e emoções de tradições musicais não ocidentais, e defendem o estudo de todas as formas musicais, ou levam em consideração as fontes não musicais dos sons, ou ainda dão importância ao movimento corporal, etc., entre estes; McAllester (1954), Alan Merriam (1964), John Blacking (1967), Ruth Stone (1982), Steven Feld (1982; 1984) e Ellen B. Basso (1985), a meu ver, é um aspecto legitimador, para que o autor procure identificar a causa do que eu chamo de “deslocamento fulcral” do “*o que é?*” para “*por quê?*” como um esforço para sanar um problema que é comum à etnomusicologia e a antropologia em uma vertente, e à filosofia e a teologia em outra. Neste sentido, Seeger trata de esclarecer que seu estudo não tem nada a ver com os objetivos propostos por Bowra (1962) e nem por Lomax (1968). No entanto, citando Steven Feld (1984), propõe-se a fazer comparações significativas a partir de exemplos cuidadosamente apresentados em seu contexto social total (18).

Ao abrigo dessa perspectiva, o autor constrói uma fundamentação etnográfica em um evento performático; a Festa do Rato. O livro trata da performance de uma única cerimônia, na qual o autor foi participante e pesquisador, inicialmente em 1972, posteriormente em 1976. Seeger afirma também possuir gravações em fita de uma

performance realizada em 1963. Para ele, devido a esta riqueza de dados, a festa se torna a melhor opção para um tratamento etnográfico (19).

O etnomusicólogo não só narra, mas também acredita e, por esse motivo, consegue demonstrar que a música para os Kĩsêdjê é realmente importante, por ser uma das mais significativas formas pelas quais a sociedade é construída. Quando ele se depara com uma realidade em que não há tradições, como ele as conhecia até então, nem relógios, nem estações, nem direções, nada a não ser a música para nortear esses princípios, quando o que existe é a música para a estação seca e a música para a estação chuvosa, em que o espaço é também organizado de acordo com a lógica do fazer ou não fazer música, Seeger percebe que, naquela sociedade, fazer música é uma forma de recriá-la, e também uma forma de criar relações entre pessoas. Como nos casos descritos no livro (nos capítulos 1, 6 e 7), em que se canta para certos indivíduos por certas razões nas cerimônias, e não se canta para outros.

Com o objetivo de sugerir uma análise das performances musicais como eventos, o autor sugere que uma maneira de abordar o contexto dos eventos musicais seria dissecá-lo, algo arbitrariamente, através de um *set* de questões: “o quê, onde, como, quando, por quem para quem e por quê” (173), e que, as respostas àquelas questões não constituem a finalidade da análise, e sim um meio, pois a etnografia não é um fim em si mesmo.

### **Por que cantam os Kĩsêdjê?**

Ao abordar a origem dos cantos e dos mitos (cap. 3), Seeger percebe que estes são muito diferentes dos de muitos outros grupos indígenas sul-americanos. Na cosmologia, os humanos e os animais são cuidadosamente separados e contrastados, mas a natureza e a sociedade não são reinos fixos, e sim, princípios que organizam o pensamento e a ação que os Kĩsêdjê empregam de forma dinâmica e criativa. Natureza e sociedade agindo uma na outra, transformando-se mutuamente, transformando o natural em social e vice-versa (131).

A proveniência externa de todos os tipos de cantos, sejam esses cantos em mitos (116), aprendidos por entes parte humanos, parte animais, em processo de metamorfose, ou os cantos dos homens sem espírito (117), cuja metamorfose parcial assumia uma espécie de marginalidade permanente, e ainda cantos estrangeiros – índios inimigos, índios pacíficos e não índios (126), que apresenta uma espécie de inversão das duas primeiras formas, sendo, entretanto, intimamente relacionada a elas, implica que, no contexto kĩsêdjê, não se pode estabelecer uma separação entre a experiência histórica e mitos, uma vez que uma incide sobre a outra.

Se, por um lado, o temor aos feiticeiros encorajava as pessoas a compartilhar coisas e alimento, e as acusações de feitiçaria desencorajavam as pessoas de pedi-los, entendemos que a sociedade se baseava em redes de partilha e reciprocidade, e a dádiva a pessoas que pediam era uma habilidade social fundamental, que tinha suas próprias sanções. Por outro lado, a significação dos cantos estrangeiros para o grupo, e a continuidade entre esse modo de aprender música e os outros acima mencionados, estão diretamente implicadas na construção do conhecimento, uma forma importante de poder para a maioria dos grupos indígenas sul-americanos.

Ao se apropriarem e interpretarem os cantos de outros grupos, os Kĩsêdjê incorporavam à sua própria comunidade algo do poder e do saber daqueles grupos. A cultura material fazia parte da produção, e os cantos, da reprodução social. A sua história

relata a aquisição regular e simultânea dos meios de produção e reprodução, primeiro, dos animais, depois, de grupos indígenas históricos, e, por último, de não índios (128).

### **Da performance à estrutura**

A prática do canto como uma atividade criativa (cap. 4) integra a construção do mundo *kîsêdjê*, sendo parte da criação de alguns processos, formas e ideias sociais espaciais e individuais. A configuração da aldeia se assemelha à de uma “sala de concertos” onde acontece a recriação sônica das relações espaciais. A relação dos *Kîsêdjê* com o som e o silêncio implica uma polaridade. Se o ruído caracteriza o público, o coletivo, o eufórico, por sua vez, o silêncio preconiza a marca das emoções mais fortes, porém socialmente destrutivas.

A sociedade podia ser organizada como uma orquestra onde havia a recriação das relações sociais. Como demonstrado na tabela II (157-159), as performances musicais ocorriam de acordo com o sexo e a idade. O corpo era utilizado como instrumento musical, com ornamentos significativos, que enfatizam a significação da audição. A decoração do corpo nunca era arbitrária. Os ornamentos e chocalhos corporais criavam um corpo socializado que exprimia aspectos fundamentais do comportamento correto para homens e mulheres. O discurso e a canção para os homens, a audição e o comportamento correto para ambos os sexos. O conceito de pessoa *kîsêdjê* compreendia três componentes: o corpo – que concernia aos pais do indivíduo; a identidade social – que se recebia junto com os nomes de um parente mais distante; o espírito ou sombra (*mekarõ*) – que era de todo individual.

A proposta de Seeger de estudar a música como um processo, segundo o próprio, se inspira em grande medida na pesquisa linguística e folclórica de Bauman e Scherzer (1974) e nos escritos de Erving Goffman ([1959] 1973), entre outros estudos publicados nas décadas de 70 e 80 do século XX, que consonantemente recomendam diferentes maneiras de conciliar a forma de análise com a natureza do objeto.

A noção de performance como “comportamento real”, sendo fruto da interação dos executantes entre si e com a plateia, incluindo os erros, a insatisfação ou satisfação, e assim por diante, é uma concepção de Norma McLeod e Marcia Herndon (1980) que vêm insistindo em destacar a importância da noção de performance para a etnomusicologia. McLeod sugere aos etnomusicólogos que estudem as performances reais, em vez do ideal ao qual elas podem aspirar. Dessa forma, concordando com o autor, não só temos que definir o conceito de performance, como temos de debater sobre os tipos de performance que ocorrem em cada sociedade (172).

Em diálogo com Béhague (1984), Seeger reivindica a questão do que é “musical” e o que é “extramusical” como sendo problemática, e a questão sobre a medida em que as performances são consequência de regras fixas ou sua causa. Adicionalmente, com relação ao enfoque contemporâneo na influência que o contexto tem sobre a performance, o autor argumenta que a performance musical é tão parte da criação da vida social quanto qualquer outro aspecto da vida, e que a criação e a recriação das relações por meio da cantoria cerimonial criam um contexto social que afeta os demais (173).

A partir da crítica às abordagens que superestimam a rigidez da vida social e subestimam o papel interpretativo dos participantes, como atores pensantes, passou-se a dar mais crédito a visões da vida social como resultado de negociações, práticas, produção,

performance e “estruturação” (ver ORTNER, 1984; BOURDIEU, 1977; GIDDENS, 1979). Seeger, por seu turno, demonstra, por meio de sua pesquisa, que os códigos só poderiam existir na medida em que a performance os criasse de algum modo. A criação e a recriação da vida social se davam nos detalhes da vida cotidiana, bem como no ritual. De acordo com Seeger, os Kĩsêdjê estavam sempre recriando a sociedade. A redefinição de relações espaciais e temporais, o estabelecimento e restabelecimento de relações sociais, a formação do corpo e a manifestação de personagens sociais em contínua formação estavam associadas ao canto. O cantar para os Kĩsêdjê é criativo, sendo parte da criação da sua sociedade e de seu cosmos, uma criação de estruturas.

Lévi-Strauss, em uma das suas discussões sobre a vasta problemática imposta pela noção de estrutura social e a interdependência entre os campos da antropologia, música, linguística e literatura, em um texto intitulado *A noção de estrutura em etnologia*<sup>2</sup>, aborda a definição e problemas do método, afirmando que o princípio fundamental da noção de estrutura social remete aos modelos construídos a partir dela, que as pesquisas de estrutura constituem um método passível de ser aplicado a diversos problemas etnológicos e se aparentam a formas de análise estrutural utilizadas em diferentes campos. Ao definir os três elementos que integram o caráter sistemático da noção de estrutura, reitera que o modelo deve ser de tal modo construído que seu funcionamento possa dar conta de todos os fatos observados.

Contudo, na seção sobre morfologia social ou estruturas de grupo, Lévi-Strauss, em uma reflexão sobre o tempo etnográfico, creio eu, afirma que o continuum temporal se apresenta como reversível ou orientado, segundo o nível que oferece o maior valor estratégico, no qual nos devemos nos situar, do ponto de vista da pesquisa em questão. Entretanto, na sua crítica, ele assinala que, até então, ninguém havia procurado realmente as correlações que podem existir entre a configuração espacial dos grupos e outros aspectos de sua vida social. Atrevo-me a dizer que o livro aqui analisado se aventurou pelos domínios aos quais o sociólogo se refere na afirmação anterior, e que, na verdade, confirma as constatações de Lévi-Strauss quando ele menciona que a distribuição circular das aldeias Jê no Brasil Central e Oriental varia de acordo com a sua significação social atribuída por cada tribo.

Por meio dessa maravilhosa obra ficamos sabendo que, para os Kĩsêdjê, o espaço, o tempo, o corpo e a identidade social, todos definiam e se definiam pela arte vocal. Que a criatividade era arte da graça da vida social, e as cerimônias ofereciam uma ampla margem para criatividade e humor, criatividade na fala e no canto, criatividade na auto-ornamentação e criatividade no grau de participação ou falta dela (179).

Finalizando, lembramos aqui o comentário do cacique sobre alguns índios da região não se pintarem mais, nem cantarem ou dançarem, e que os moradores de uma aldeia, em outra tribo, se converteram todos ao protestantismo em troca do apoio da organização missionária, mas que eles, os Kĩsêdjê, cantavam e tinham orgulho de quem são. Quando todos os índios se reúnem, são eles que se pintam e cantam.

---

<sup>2</sup>. Traduzido e adaptado da comunicação original em inglês “Social Structure” (Wenner- Gren Foundation International Symposium on Anthropology, Nova York, 1952), posteriormente publicada em *Anthropology Today* (LÉVI-STRAUSS, 1953b).

## Referências bibliográficas

BASSO, E. B. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.

BAUMAN, R.; SHERZER, J. (Orgs.) *Explorations in Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

BEHÁGUE, G. (Org.). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BLACKING, J. *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusical Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BOURDIEU, P. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BOWRA, C. M. *Primitive Song*. Cleveland: The World, 1962.

BULKHALTER, S. B. *Amazon Gold Rush: Markets and the Munduruku Indians*. Tese de Doutorado. Nova York: Columbia University, 1982.

FELD, S. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

\_\_\_\_\_. "Sound structure as social structure". *Ethnomusicology*, n. 21. Illinois: University Press, p. 383-409, 1984.

GIDDENS, A. *Central Problems in Social Theory*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1979.

GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life* [1959]. Woodstock, NY: Overlook Press, 1973.

HERNDON, M. MCLEOD, N. (orgs.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

LOMAX, A. *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, n. 8, 1968.

MCALLESTER, D. P. *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum Papers, vol. 41, n. 13, 1954.

MERRIAM, A. P. "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field". *Ethnomusicology*, n. 4. Illinois: University of Illinois Press, p. 107-114, 1960.

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of Music*. Evanston Illinois Northwestern University Press, 1964.

ORTNER, S. B. "Theory in Anthropology since the sixties". *History and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 126-166, 1984.

SMITH, N. A. Conflicto y Distancia: Notas críticas de lecturas y trabajo de campo antropológico. *Latin American Research Review*, v.47, n.3, p. 3-23, 2012.

STONE, R. M. *Let the Inside Be Sweet: the interpretation of music event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.