

Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul

DOI

[http://dx.doi.org/10.11606/
2179-0892.ra.2017.137312](http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.137312)

Rafael José de Menezes Bastos

🏠 *Universidade Federal de Santa Catarina | Florianópolis, SC, Brasil*

✉ *rafael@cfh.ufsc.br*

RESUMO

Este texto parte do panorama que elaborei em 2007 da música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. De lá para cá, houve um crescimento importante da subárea de estudo. Já em 2007, considerei promissores os resultados dos esforços de pesquisa realizados. Algo muito mais forte posso dizer hoje, apontando também para a necessidade de análise da produção em comentário na direção do desenho do perfil da música na região e da projeção de novas investigações. Farei isto aqui brevemente, com base em algumas etnografias, inclusive a do ritual do Yawari dos Kamayurá do Alto-Xingu, de minha autoria.

PALAVRAS-CHAVE

Terras baixas da América do Sul, rituais, cadeia intersemiótica, sequencialidade, variação.

Em 2007, publiquei um artigo sobre as características da produção intelectual acerca das músicas das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e sobre as características dessas músicas conforme a produção em tela¹. Essa dualidade – entre a produção e seu objeto – é interessante, mas não a abordarei aqui. A primeira marca das pesquisas que levantei foi a de sua origem predominante na etnologia. A segunda foi a verificação de que ela quase sempre recusava o rótulo de “etnomusicologia”, tendo preferência pelos de “antropologia da música”, “antropologia musical” e outros. Sugiro hoje que essa preferência tem a ver com a diplomacia dos campos intelectuais envolvidos – antropologia e música (veja meu texto de 2005a). Agora entendo que, dessa maneira, a segunda característica é subsidiária da primeira. Em seguida, observei que a produção referida estava sendo realizada em instituições acadêmicas de vários países, envolvendo igualmente profissionais que eram nacionais de países diversos. Isto concedia uma forte marca internacional à etnomusicologia em análise. O Brasil, a França, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos detinham em relação a este aspecto posição de destaque, o primeiro sendo o país onde, ao que tudo fazia parecer, a literatura em foco era mais numerosa – particularmente a partir dos anos 1990 –, mercê da produção cada vez mais expressiva e abundante dos programas de pós-graduação em antropologia social, que – entre outros itens – produziam dissertações de mestrado e teses de doutorado (veja Beaudet, 1993; Menezes Bastos, 2005a; Coelho, 2007). Agora diria que essa afirmação merece ser revista, com base em levantamentos detalhados. A perspectiva comparativa, constituída a partir do interior da etnografia, era a quarta característica da produção considerada no artigo. Ela se sustentava na convicção teórico-metodológica, partilhada pelos americanistas de extrações as mais diferentes entre si, de que as terras baixas da América do Sul constituíam um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes. Apesar de hoje essa convicção não parecer estar sendo contestada, vale considerar que os estudos comparativos parecem sempre ter sido baseados em etnografias particulares ou generalizações sub-regionais – conforme tipicamente o caso xinguano, base das minhas próprias investigações. Por fim, a quinta característica apontava para o reconhecimento, no período, do interesse que os estudos etnomusicológicos nas terras baixas encontravam no nível político das relações das sociedades da região com o “mundo dos brancos”, a musicalidade e a artísticidade em geral, tão fortes entre esses povos, sendo, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Entendo que agora essa marca é muito mais forte, tendendo inclusive em alguns casos – como o brasileiro (Menezes Bastos, 2011) – a condicionar a natureza mesma dos estudos.

Quanto às características da música da região, levantadas com base na

¹ Conforme Menezes Bastos (2007).

literatura citada, considerarei aqui centralmente três – deixando para trabalhos futuros as demais –, que retomo abaixo, procurando trazer maior substância etnográfica para elas. A primeira característica aponta para o papel desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual. Disse em 2007 que isto foi originalmente estudado em áreas bem diferentes da região, e afastadas entre si: (1) na Amazônia peruana, entre os Amuesha (aruaque), conforme Smith (1977); (2) e no Alto Xingu (Menezes Bastos, 1978 [1999a]), entre os xinguanos Kamayurá (tupi-guarani). Para Smith o papel da música no ritual amuesha é o de *centro integrador* dos discursos nele presentes. Similarmente, o caso kamayurá estabelece a música como um sistema *pivot* que faz a intermediação, no rito, entre os universos das artes verbais (poética, mito) e aqueles vinculados às expressões plásticas-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro). *Integração e intermediação* seriam, pois, os sentidos que, a partir dessas fontes dos anos 1970, tipificariam o papel da música na cadeia em análise. Basso (1985), estudando os também xinguanos Kalapálo (caribe), confirma esses sentidos, levando-os adiante: para ela, a natureza da performance ritual kalapálo é musical – daí seu conceito seminal de *ritual musical* –, a música constituindo a *chave* (*key*) da performance. Gebhart-Sayer (1986, 1987), abordando os Shipibo-Conibo (pano) da Amazônia peruana, desenvolve esses nexos. Para ela, a relação entre a música e os desenhos visuais é de *tradução*, as canções ali sendo a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Brabec de Mori e Laida Mori Silvano de Brabec (2009: 108-110) dão sustentação à existência dessa relação entre o grafismo e a música, mas não estão de acordo com a autora de que ela seria de tradução. Umnexo próximo aos comentados parece fazer sentido também entre os caribe Yekuana da Venezuela, envolvendo a cestaria e o canto (Guss, 1990). Sumarizando, de acordo com o meu texto de 2007, parece ser razoável falar de uma generalidade do papel da música na cadeia intersemiótica do ritual na região, apontando para um lugar semântico que compreende os nexos de *integração*, *intermediação*, *desencadeamento* e similares, em suma, *tradução*. Sugeri em 2001 que o sentido de *tradução* salientava a relação semântica interdependente entre os subsistemas presentes na referida cadeia, de forma entretanto não alegórica. Isto é, ela não deveria ser pensada em termos da reprodução – por assim dizer “sinonímica” – dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Tal sentido de tradução que sugeri aproxima-se daquela de *evocação*, preconizado por Benjamin (1968).

De 2007 para cá, muito tem sido publicado que vem a reforçar, desenvolver e expandir a teoria que resumi acima sobre a cadeia intersemiótica do ritual. Começo com a investigação de Barcelos Neto (2008, 2011) sobre os Wauja – conhecidos também como Waurá –, povo xinguanos falante de uma língua aruaque (ver também Piedade, 2004 e Mello, 2005). No texto de 2011, esse autor, reto-

mando as minhas elaborações sobre a cadeia em tela – que ele considera ter um profundo interesse para a compreensão das terras baixas como um todo –, elaboro a proposta de que a natureza intrínseca da arte do trançado é simultaneamente musical e iconográfica. Faz isto com base na narrativa mítica. A contribuição, entretanto, que me parece mais forte de seu estudo está na resposta que ele oferece à sua grave pergunta: “como esta teoria etnográfica – a de minha autoria –, que tem a música como pivô, relaciona-se com as artes visuais?”. Passando a palavra a um dos seus professores indígenas, este faz a seguinte sequência de afirmações: “o mito vira música e esta se transforma em dança; sobre esta estão as ‘coisas’; não há dança sem tais ‘coisas’”. Note-se que nesta resposta – afirma o autor – “coisas” significa aquilo que torna o corpo capaz de dançar, a saber, adornos e pintura corporal. Essa impressionante resposta do plano explicitamente etnográfico lembra uma outra que, no português de contato dos índios kamayurá, ouvi de um interlocutor quando lhe perguntei sobre a natureza do ritual – “tem história (mito), tem música e tem dança” (Menezes Bastos, 1978). Observe-se que aí meu interlocutor apontava para o ritual como tendo uma composição em cadeia, com âncora na narrativa mítica e se expressando nas artes do corpo, tudo passando pela música, espécie de pivô de conversão do mito na dança. Este nexos está profundamente presente na etnografia do ritual do *Yawari* (conforme meu texto de 2013).

Outra investigação que aqui levarei em conta é a de Cesarino (2011, 2013) sobre os Marubo, falantes de uma língua pano e habitantes do Vale do Javari (conforme também Werlang, 2001). Sua pesquisa tem foco nas artes verbais (mito, poesia, narrativa, e também canto) e seu artigo de 2013 traz como tema especificamente as relações entre essas artes, a iconografia e os desenhos – em termos gerais, entre os planos verbal (incluindo o canto) e o visual. Note-se que o autor, por motivos não explicitados, prefere não usar a categoria *música* – tipicamente, no caso, *música vocal* – mas *canto*, incluindo esta categoria na categoria geral de *artes verbais*. Consistentemente com tal escolha, sua análise desses cantos tem por objeto tão somente suas letras, não atingindo suas músicas. A relação entre os dois planos referidos – o verbal (canto sem música incluída) e o visual – é patente nas formulações do autor, seu encadeamento também, particularmente para os xamãs (também glosados pelo autor de cantadores) e as mulheres desenhistas dos desenhos do tipo *kene*². Finalmente, essas relações são elaboradas por ele enquanto de tradução no sentido acima elaborado, isto é, não alegórico (ou “sinonímico”), muito próximo ao de tradução como *evocação*, de acordo com Benjamin.

Por fim, comento o trabalho de Severi (2014), dono de formulações teóricas e metodológicas de grande interesse, muito próximas às minhas. Seu texto estuda três grupos do Alto Orinoco, dois de língua caribe, os Yekuana (Guss, 1990),

² Para os índios kaxinawa (também de língua pano), *kene* são padrões gráficos expressamente não figurativos desenhados somente pelos homens (Lagrou, 2007).

mencionados anteriormente, e os Wayana (Welthen, 2003); e um de língua tupi-guarani, os Wayapi (Beudet, 1997). A reflexão de Severi parte do clássico de Jakobson (1959), e das suas definições de três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e transmutação. Registro que, de acordo com Jakobson,

intralinguistic translation or “rewording” is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language,” “interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language” and “intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems (Jakobson, 1959: 233, apud Severi, 2014: 46).

Severi usa o primeiro caso etnográfico (o trançado entre os Yekuana) para identificar alguns traços formais (que equaciona como semióticos) da transmutação como uma forma de tradução não arbitrária ou idiossincrática de signos verbais em não-verbais. Conforme adiante retomarei, este é um ponto de grande interesse de seu artigo. Quanto ao segundo e terceiro casos – iconografias wayana (para o autor, um desenvolvimento da tradição visual yekuana) e a música wayapi –, eles são usados para confirmar os traços formais da transmutação. De acordo com Severi, o que distingue a iconografia wayana da Yekuana é a complexidade do discurso verbal sobre a representação visual. Na música dos Wayapi, de acordo com o autor, existiria uma forma muito similar às dos Yekuana e Wayana de representar a natureza real dos predadores invisíveis como seres coletivos. Os músicos wayapi tocam a partir do conhecimento dos nomes dos espíritos (aqueles usados nas narrativas mitológicas), da mesma maneira através da qual os Wayana e os Yekuana os representam no plano visual. Na verdade, executar uma música em um instrumento, como flauta ou clarinete, é para os Wayapi um ato de comunicação definido com muita precisão, dirigido tipicamente para seres não humanos (recordo que Piedade, 2004, e Mello, 2005, apontam para algo muito similar entre os xinguanos Wauja). Diria eu, desta maneira, que a pragmática das performances rituais musicais wayapi – e é o que penso de muitos outros grupos ameríndios – é ao mesmo tempo complexa e explícita, não estando ligada, por outro lado, a nenhuma ideologia da inefabilidade. Considero este ponto de funda importância para a continuidade dos estudos sobre a cadeia intersemiótica do ritual no mundo ameríndio, estando fortemente presente em minha etnografia do *Yawari* (2013) e trabalhos posteriores.

No artigo de 2007, anotei como segunda característica da música nas terras baixas da América do Sul a *sequencialidade*. Ela distinguiria a organização musical dos rituais da região no plano intercancional, isto é, naquele definido pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou voco-

-instrumentais) componentes. A sequencialidade explicitar-se-ia pelo fato de que os repertórios musicais da região – quase sempre, conforme visto acima, parte de complexas cadeias intersemióticas – organizam-se em sequências (ou sequências de sequências) de cânticos (que podem ser canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou voco-instrumentais. Essas sequências e sequências de sequências usualmente apontam para a cronologia das partes do dia e da noite e são por elas ancoradas, sendo possível que também o façam em relação àquelas de outros ciclos temporais, como meses, estações e outros. Ainda no artigo em comentário propus a ideia de que peças musicais solitárias não pareciam fazer muito sentido na região em estudo. Recordo que em outro trabalho (2009) eu avancei a proposta de que em uma região do planeta famosa por descurar o tempo histórico – as terras baixas da América do Sul –, a música, vista no Ocidente como a arte que cancela o tempo, opere exatamente a longa duração. Sugeri então, no texto de 2009 – e ora o faço de novo –, que seria como se a música fosse nas terras baixas uma espécie de arquivo. Quer dizer, as célebres sociedades frias amazônicas seriam tão quentes quanto a sua música.

Essa sequencialidade no plano intercancional tem uma organização similar à da suíte ocidental (Fuller, 2007). Ela de começo foi estudada por mim mesmo, entre os tupi-guarani Kamayurá do Alto Xingu (Menezes Bastos, 1990, 1994, 1996a, 2004a, 2004b; Menezes Bastos e Piedade, 1999). Depois, foi abordada entre os aruaque Kulina (Silva, 1997), os tucano Yepamasa (Piedade, 1997), os aruaque xinguanos Wauja (Piedade, 2004; Mello, 1999, 2005), os tupi-guarani guaranis do sul e do centro-oeste brasileiros (Montardo, 2002), os caribe Arara (Coelho, 2003) e entre os Kalankó de Alagoas (Herbetta, 2006, 2013). No artigo de 2007 eu disse que era minha hipótese de trabalho que esse tipo de organização era muito mais disseminado que a abrangência dessa amostra daria a entender, acrescentando, por outro lado, que tudo parecia apontar para o fato de que a sequencialidade apresentar-se-ia como um dos *racionales* da organização dos rituais da região no plano intercancional. Registrei também que no caso kamayurá por mim investigado, a sequencialidade assumiria uma elaboração muito complexa, seguindo um padrão que chamei de *estrutura sequencial*, de grande interesse do ponto de vista cognitivo. Sugeri que esse padrão seria muito espalhado pela região e não simplesmente uma ocorrência isolada ou rara (Menezes Bastos, 1990, 2004a, 2004b e enfaticamente 2013).

Uma considerável massa de dados teórico-etnográficos, de autores de origens e orientações as mais diferenciadas, abordando casos igualmente bem diferentes entre si, tem evidenciado, de 2007 para cá, a consistência e interesse do acima levantado sobre a sequencialidade como característica fundamental da música nas terras baixas da América do Sul. Se bem que de maneira inespecífica, a sequencialidade está presente em obras coletivas, como aquelas

organizadas por Brabec de Mori (2013) e Brabec de Mori, Lewy e García (2015). Sua presença mais forte, porém, é verificada em outras fontes. A etnografia de Domínguez (2016), sobre os Chané do Chaco argentino (que a autora caracteriza como Aruaque guarinizados), é uma delas, sendo preta quanto à presença da sequencialidade (assim como dos processos de variação e repetição). Note-se que também em meu texto de 2007 aponte a variação – assim como a repetição (e diferenciação) – como marca relevante da música em comentário. Hoje eu diria talvez a mais importante de todas. Voltarei a isto adiante. Os Chané, que se consideram como mestiços puros (Combès e Villar, 2007), são estudados por Domínguez de maneira aguda, por meio de vídeos feitos por ela de sua música ritual para flautas, vídeos partilhados com os músicos indígenas e por estes usados como instrumentos de análise. Nas elaboradas exegeses feitas em campo pelos nativos com bases nos vídeos resultaram muito fortes a sequencialidade como princípio da organização das peças de música, assim como sua elaboração sutil através do processo de variação, que exibe uma fina dialética entre repetição e diferenciação.

Outra etnografia na qual a sequencialidade está presente tem como objeto o sistema cancional do ritual *Pep-cahàcdos Ràmkkòkamekra/Canela*, dos índios timbira (jê) do Brasil Central (Soares, 2015). Na etnografia em comentário, a autora aponta como a sequencialidade está conectada com as ideias da música como pivô (que estudei em meu livro de 1978), como chave da performance na cadeia intersemiótica do ritual e como sua tradução sonora. Ela também registra que as sequências e sequências de sequências apontam para a cronologia do dia e da noite. Observe-se que a ideia de sequencialidade está presente nessa etnografia desde o conceito de ritual com o qual opera – proveniente de Tambiah (1985) –, como sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos. Para concluir essa consideração sobre a questão da sequencialidade, vale registrar o texto de Seeger (2013), onde o conjunto dos estudos que tenho feito sobre ela são tomados como *insight* proveniente do pensamento indígena para iluminar a abordagem de tradições musicais de outras partes do planeta – o pensamento ameríndio, longe de ser paroquial, é por excelência aberto para compreender o mundo. Também vale considerar, fechando esta parte do texto, que recentemente recebi do colega xinguanista Mark Munzel a notícia de que um colega seu, matemático, na Alemanha, observando as sequências de fotos de máscaras contendo os célebres desenhos geométricos xinguanos chamados em kamayurá de *tapaka*, estariam baseados na sequência geométrico-matemática de Fibonacci. Deixando este ponto para desenvolver em trabalhos futuros, recordo que constantemente tenho apontado em meus textos – desde mesmo 1978, mas especialmente em 2013 – para a preta matemática dos meus estudos sobre os Kamayurá, xinguanos e ameríndios, o que infelizmente

não tenho podido levar adiante, leigo que sou na matemática.³

Encerro aqui este texto retomando brevemente o que disse em 2007 sobre o processo de variação como uma terceira (naquele artigo, quarta) marca da música nas terras baixas da América do Sul. Disse ali que se trataria, a variação, do processo predominante na região de composição de peças musicais. Afirmo também que no citado processo o material temático – os motivos tipicamente – na maioria das vezes, exposto no começo das peças, é elaborado através de vários procedimentos. Entre esses procedimentos estão os de repetição, aumentação, diminuição, transposição e retrogradação. Falei ali que as mudanças resultantes dessa elaboração não seriam de tal ordem a cancelar as características básicas daquele material. Anotei por fim que neste último caso – quando as características em referência são dissolvidas – ter-se-ia *desenvolvimento* e não *variação* (não deixei de comentar, entretanto, que essa diferenciação é polêmica). No texto em comentário, a variação é entendida como atuando no nível micro da composição, envolvendo tipicamente os motivos, apontando como os estudos detalhados de Menezes Bastos (1990, 2013), Piedade (2004) e Mello (2005) “lançam luz sobre como o processo de variação está na base da composição musical em nível *intracancional* entre os xinguanos” (2007, ênfase minha agora). Hoje o que eu diria é que, além de a variação constituir-se na característica mais forte do processo de composição intracancional na região – ou seja quanto a seu nível micro –, ele também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das sequências, conforme o anteriormente estudado, e naquele das sequências de sequências, atingindo ele, assim, também o nível macro. Neste sentido, cada uma das sequências integrantes de um mesmo universo de sequências seria, via de regra, variante da respectiva sequência de referência. Na base de tudo isso estaria, como já disse, uma fina dialética entre repetição e diferenciação (Menezes Bastos, 2013). Recordo, por fim, que em vários textos tenho apontado para o interesse da aproximação entre o conceito lévi-straussiano de transformação e o musicológico de variação. Esta aproximação de começo poderia tomar como base, de um lado, uma comparação entre as análises realizadas por Lévi-Strauss tipicamente n’ *As Mitológicas* e, de outro, o processo de variação na tradição da música clássico-tonal ocidental – através de repertório adequado, a escolher – quanto especificamente às operações – por exemplo, inversão, retrogradação e outras – adotadas por um e outro. Evidentemente, somente novos estudos poderão levar tal proposta adiante. Conforme comentado, o texto de Severi (2014) antes citado tem grande interesse na direção desses possíveis estudos futuros. Recordo que ele parte do clássico de Jakobson (1959), e das suas definições de tradução: intralinguística, interlinguística e transmutação. É exatamente em relação ao último tipo de tradução que o artigo de Severi tem grande importância, suas elaborações envolvendo cadeias intersemióticas entre os Yekuana, Wayana e Wayapi sendo extremamente produtivas.

3 A sequência de Fibonacci compõe-se de números inteiros começando geralmente por 0 e 1. Cada número subsequente perfaz a soma dos dois anteriores. O matemático italiano Leonardo de Pisa, conhecido como Fibonacci, descreveu em 1202 o aumento de uma população de coelhos, com base nessa sequência. Ela é conhecida desde a antiguidade clássica e pelos índios quíchua das terras altas da América do Sul.

Rafael José de Menezes Bastos é professor de antropologia na UFSC e compositor, cantor e violonista. Estuda os Kamayurá do Alto Xingu e os índios em geral das terras baixas da América do Sul desde 1969, colaborando com os primeiros nos seus projetos sobre patrimônio musical e cultural. Pesquisa a música no Brasil e na América Latina desde 1971.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELOS NETO, Aristóteles

2008 *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

2011 “A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado”. *Revista de Antropologia*, 54 (2): 981-212.

BASSO, Ellen B.

1985 *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BEAUDET, Jean Michel

1993 “L’Ethnomusicologie de l’Amazonie”. *L’Homme*, 126-128:527-533.

1997 *Souffles d’Amazonie: Les Orchestres tule des Wayãpi*, Vol. 3. Nanterre, Société d’Ethnologie.

BENJAMIN, Walter

1968 “The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Beaudelaire’s ‘Tableaux Parisiens’”. In *Illuminations*. Nova York, Schocken Books, pp. 69-82.

BRABEC DE MORI, Bernd e BRABEC, Laida Mori Silvano de

2009 “La corona de la inspiración. Losdiseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música”. *Indiana*, 26: 105–34.

BRABEC DE MORI, Bernd (org.)

2013 “The Human and non-Human in Lowland South American Indigenous Music”, *Ethnomusicology Forum, Special Issue*, 22(3).

BRABEC DE MORI, Bernd; LEWY, Matthias e GARCÍA, Miguel A. (orgs.)

- 2015 “Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas”, *Estudios Indiana*, 8.

CESARINO, Pedro de Niemeyer

- 2011 *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Editora Perspectiva.
2013 “Cartografias do cosmo: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo”. *Mana* 19(3): 437-471.

COELHO, Luis Fernando Hering

- 2003 *Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais*. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
2007 “A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul”. *Mana*, 13(1):237-249.

COMBÈS, Isabelle e VILLAR, Diego

- 2007 “Os mestiços mais puros: representações chiriguano e chané da mestiçagem”, *Mana*, 3(1): 41-62.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia

- 2016 “Western Chaco Flutes and Flute Players Revisited”. In LANDA, Enrique Cámara e ISOLABELLA, Matias (orgs.). *Musicam 2014 Symposium, Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid, Universidad de Valladolid-ICTM.

FULLER, David

- 2007 “Suite”. In MACY, L. (org.). *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.grovemusic.com>, acesso em 07/04/2007.

GEBHART-SAYER, Angelika

- 1986 “Una terapia estética. Los diseños visionários de ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. *América Indígena*, 46(1):189-218.
1987 *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn, Klaus Renner Verlag.

GUSS, David M.

- 1990 *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rainforest*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press.

HERBETTA, Alexandre Ferraz

2006 O “idioma” *kalankó*: por uma etnografiada música no Alto-Sertão alagoano. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

2013 *Peles Braiadas: modos de ser Kalankó*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco.

JAKOBSON, Roman

[1959] 2008 “Aspectos lingüísticos da tradução”. In *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, pp. 63-72.

LAGROU, Els

2007 *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro, Top Books.

MELLO, Maria Ignez C.

1999 *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

2005 *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1978 *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília, Fundação Nacional do Índio.

1990 *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. São Paulo, tese de doutorado, Universidade de São Paulo.

1994 “Aspects of Music in Amazonia: Comparative Perspectives from the Study of Kamayurá Music (Apùap/ Upper-Xingu)”. Comunicação apresentada no 48o. Congresso Internacional de Americanistas. Estocolmo/Uppsala, 4-9 de julho de 1994).

1999a *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*, 2a. edição. Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

2001 “Ritual, história e político no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festada jaguatirica (Jawari)”. In: FRANCHETTO, Bruna e HECKENBERGER, Michael (orgs.). *Os povos do Alto Xingu. História e cultura*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, pp. 335-357

2004a “Estrutura seqüencial como *rationale* dos rituais musicais das terras baixas da América do Sul: uma hipótese de trabalho a partir do estudo do *Yawari* kamayurá”. Comunicação apresentada na 24ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Recife, 12-15 de junho de 2004.

- 2004b “The Yawari Ritual of the Kamayurá: A Xinguanó Epic”. In KUSS, Malena (org.). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History* (vol.1: *Performing beliefs*). Austin, University of Texas Press, pp. 77-99.
- 2005a “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. In: LÜHNING, Ângela Elisabeth e ROSA, Laila Andresa Cavalcante (orgs.). *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Anais do 2º. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Salvador, Contexto, pp. 89-103.
- 2007 “Músicas nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte”, *Mana*, 13(2): 293-316.
- 2009 “Claude Lévi-Strauss, o mito ameríndio e a música ocidental”. In *Comunidade Virtual de Antropologia, Artigos no. 50*. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/>, acesso em 22/4/2016.
- 2011 “Etnomusicología, producción de conocimiento y apropiación indígena de la fonografía: el caso brasileño hoy en día”. *Trans*, v. 15: 23.
- 2013 *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

MENEZES BASTOS, Rafael José de e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo

- 1999 “Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani”. *Mana*, 5(2):125-143.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira

- 2002 *Através do “Mbaraka”: música e xamanismo guarani*. São Paulo, tese de doutorado, Universidade de São Paulo. (Publicada também na versão: 2009. *Através do Mbaraka - Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo, Edusp).

PIEADADE, Acácio Tadeu de C.

- 1997 *Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- 2004 *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.

SEEGER, Anthony

- 2013 “Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos”. *Revista Antropológicas*, 17/24 (2): 7-42.

SEVERI, Carlos

2014 "Transmutating Beings: A Proposal for an Anthropology of Thought". *Hau* 4 (2): 41-71.

SILVA, Domingos A. Bueno da

1997 *Música e personalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús*. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

SMITH, Richard Chase

1977 *Deliverance from Chaos for a Song: A Social and Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music*. Ithaca, tese de doutorado, Cornell University.

SOARES, Lígia Raquel Rodrigues

2015 "Eu sou o gavião e peguei a minha caça". O ritual *Pep-cahãc dos Rãm kôkamekra/ Canela e seus cantos*. Manaus, tese de doutorado, UFAM.

TAMBIAH, Stanley

1985 *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Harvard University Press.

VELTHEM, Lucia von

2003 *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Assírio e Alvin.

WERLANG, Guilherme

2001 *Emerging Peoples: Marubo Myth-chants*. Reino Unido, tese de doutorado, University of St. Andrews.

Intersemiotic Translation, Sequentiality and Variation in the Musical Rituals in Lowland South America

ABSTRACT

This text departs from the panorama that I wrote in 2007 about the music of the Amerindian societies in lowland South America. Since then up to now, an important growth of this area of study is happening. Already in 2007, I considered promising the results of the efforts of research. Something much stronger I can say today, also pointing to the necessity of analysis of the respective studies toward the drawing of the profile of music in the region and the projection of new inquiries. I will make this here briefly, on the basis of some ethnographies, including that one by myself, about the ritual of *Yawari* of the Kamayurá of Upper Xingu.

KEYWORDS

Lowland South America, Rituals, Intersemiotic Chain, Sequentiality, Variation.

Recebido em 29 de maio de 2017. Aceito em 27 de junho de 2017.