

Para uma musicologia ejiwajegi transnatural. À procura de uma alteretnomusicologia ameríndia

DOI
<http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.211292>



Francesco Romizi

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Campo Grande, MS,
Brasil
francesco_romizi@ufms.br | <https://orcid.org/0000-0003-1632-4483>

RESUMO

No presente artigo, realizamos uma aproximação da paisagem sonora dos Ejiwajegi (ou Kadiwéu) do Mato Grosso do Sul a partir de duas premissas fundamentais: a centralidade do domínio sônico para a compreensão das relações entre humanos e não humanos; a inadequação do instrumental antropológico, na hora de compreender os traços essenciais e as implicações que caracterizam esse domínio. É justamente na tentativa de definir os contornos de uma alteretnomusicologia ameríndia, com sua visão não antropocêntrica da música, que convocaremos aqui a zoomusicologia, ciência semiótica voltada ao estudo da comunicação sonora entre os animais. Ela, além de nos ajudar a compreender melhor os mecanismos e as funções de uma linguagem musical transespecífica, faria isso a partir de premissas ontológicas que nunca estiveram tão próximas das que animam as paisagens acústicas ameríndias. Na última parte do texto, mostraremos como a busca dessa linguagem universal acaba necessariamente reavivando o debate sobre um pensamento musical.

PALAVRAS-CHAVE

Ejiwajegi/
Kadiwéu;
xamanismo;
zoomusicologia;
comunicação
interespecífica;
pensamento
musical

For a transnatural ejiwajegi musicology. Looking for an Amerindian alteretnomusicology

ABSTRACT In this article, we approach the soundscape of the Ejiwajegi (or Kadiwéu) of Mato Grosso do Sul from two fundamental premises: the centrality of the sonic domain for understanding the relations between humans and nonhumans; the inadequacy of anthropological instruments, in order to understand the essential traits and implications that characterize this domain. It is precisely in the attempt to define the contours of an Amerindian alteretnomusicology, with its non-anthropocentric vision of music, that we will call here zoomusicology, a semiotic science focused on the study of sound communication between animals. In addition to helping us better understand the mechanisms and functions of a trans-specific musical language, zoomusicology would do that from ontological premises that have never been so close to those that animate Amerindian acoustic landscapes. In the last part of the text, we will show how the search for this universal language necessarily ends up reviving the debate about a musical thought.

KEYWORDS
Ejiwajegi/Kadiwéu; shamanism;
zoomusicology; interspecific
communication; musical
thought

1. INTRODUÇÃO: VOZES NA MATA, NAS SAVANAS E NOS BREJOS

A música, no âmbito de diversas sociedades das terras baixas sul-americanas, como a aqui abordada dos Ejiwajegi (como se autodenominam os indígenas do Mato Grosso do Sul mais comumente conhecidos pelo etnônimo de Kadiwéu), ocupa um lugar que escapa dos limites definidos a duras penas pela etnomusicologia a partir da segunda metade do século passado. Ela, em particular, ultrapassa e até contraria seus dois pressupostos constitucionais, o da música como uma linguagem essencialmente humana e, ao mesmo tempo, fundamentalmente étnica, ou cultural (Seeger, 2008: 239). Em particular, a etnomusicologia moderna se estabeleceu com a convicção de que “a música é social não só por seu *conteúdo*, mas também em sua *forma*” (Menezes Bastos, 1995: 13). Em outros termos, o ponto de partida desse campo de estudos seria a ideia de que eventuais sentidos transmitidos pela linguagem musical se originariam dos códigos expressivos de cada grupo humano, antes do que numa hipotética gramática musical.

Não obstante, esse desfecho epistemológico não se realizou nas musicologias ameríndias, nas quais pelo canto pode-se ativar um modo de comunicação cujo conteúdo seria compreensível a sujeitos externos à comunidade, incluindo seres não humanos, como espíritos ou certos animais. A maioria dos cantos xamânicos dos Ejiwajegi trata de animais e se dirige a eles, algo que nos conduz prontamente para a maneira ameríndia de resolver o problema da “sematicidade da música” (Menezes Bastos, 1995): enquanto a etnomusicologia negava uma sematicidade própria ao material sonoro, os xamãs de diversas sociedades indígenas continuavam explorando todo o potencial dela para se comunicarem com diferentes declinações da alteridade.

Esta evidência, até há pouco tempo acolhida apenas num plano simbólico, começou a adquirir nova luz e concretude a partir da recente virada ontológica da antropologia: tanto para os que cantam, como para os que escutam, os animais e outras entidades não humanas são pessoas reais e ativas, não são símbolos (Brabec de Mori, 2015: 108). Estamos passando de uma década desde a publicação da memorável coletânea da *Ethnomusicology forum* com a temática “Considering music, humans, and non-humans” (Brabec de Mori e Seeger, 2013), que nos apresenta a centralidade da música ameríndia nas relações interespecíficas. Em particular, a maneira com que os Ejiwajegi utilizam a música para se comunicarem com outras declinações do ser nos permite acessar uma teoria cosmopolítica que, além de imaginar “um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não humanos [...] todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas” (Viveiros de Castro, 2015: 43): 1. nos mostra como estes não apenas “veem (‘representam’) o mundo *da mesma maneira*”

(Viveiros de Castro, 2015: 64), mas também o ouvem e cantam *da mesma maneira*; 2. com o canto que é frequentemente operado como forma privilegiada de comunicação interespecífica; 3. de tal forma que a música não pode deixar de ser pensada como ontologicamente anterior ao processo cosmológico que, conforme a mitologia dessa sociedade, especializou e separou todos os seres; 4. assim como parcialmente imune à consequência mais dramática de tal processo, a incomunicabilidade ocorrida entre eles.

Este último ponto, a ideia de que nas musicalidades humanas e não humanas ressoe um universal musical pré-cosmológico, representa o pressuposto irrenunciável para toda a aproximação musicológica que pretenda ser menos fiel ao discurso ocidental do que aos princípios de uma alterantropologia indígena (Viveiros de Castro, 2015: 34). A este respeito, é interessante notar, junto com Brabec de Mori (2015: 114), que, nas ontologias ameríndias, os mundos audíveis não são precisamente congruentes com os mundos visuais e as perspectivas das espécies que os habitam. O som representaria, sempre segundo Brabec de Mori (2015: 115), uma espécie de elo perdido entre o tempo pré-cosmológico e o tempo presente, na medida em que suas diversas corporificações não conseguiriam ocultar por completo aqueles princípios estruturantes e potências criativas que teriam originado todas elas.

Se, concordando com Halbmayer (2012: 120), nos dispomos a pensar o cosmos indígena como um multiverso constituído por uma pluralidade de mundos coexistentes e conectados, é especialmente na incompleta separação das sonoridades deles que especialistas humanos e não humanos encontram os acessos dos mundos uns dos outros. Os diversos mundos sonoros desse multiverso estão tão intensamente interligados, as perspectivas sonoras tão menos extensas que as visuais que, conforme Brabec de Mori (2015: 115), o descuido da dimensão sonora do regime cosmológico e sociopolítico perspectivista (Viveiros de Castro, 1996) – ou perspectivismo sonoro (Brabec de Mori, 2012) – tornaria muito difícil a compreensão das relações interespecíficas e das transformações que elas tornam possíveis (Brabec de Mori, 2013). Em suma, segundo as “cosmoaudições” (Menezes Bastos, 1999; 2013) indígenas – cosmovisões cuja primazia é fonoauditiva –, os animais e outros seres não humanos cantam e a participação deles de sua mesma paisagem sonora (Schafer, 1977) envolve pressupostos e consequências que são constitutivos do próprio modo de pensar, de se relacionar e de estar no mundo.

Assumida uma visão não antropocêntrica da música ameríndia, resta ainda entender como, no contexto ejiwajegi, podemos realizar etnografias e etnomusicologias envolvendo humanos, animais e outros seres. Pelo menos no que diz respeito às relações musicais humano-animal, nossas inquietudes metodológicas confluem para as de um movimento interdisciplinar mais amplo, conhecido com o nome de *multispecies studies*, composto por estudiosos que se perguntam o que acontece quando os mundos natural e cultural se misturam e colidem. A questão antropoló-

gica central não é mais qual é a essência do ser humano, mas em que está se tornando o ser humano (Kirksey, Schuetze e Helmreich, 2014: 4) e como esses devires humanos acontecem no meio de um quadro de relações interespecíficas (Tsing, 2012: 144; Kohn, 2021: 63) – um entendimento, este último, extraordinariamente próximo daquele que guia as sessões dos xamãs das terras baixas sul-americanas.

Evidentemente, o problema principal, quando se formula alguma estratégia de etnografia multiespecífica, é que os animais não falam. Kirksey, Schuetze e Helmreich (2014: 3) se perguntam: “Podem os não humanos falar?”. É claro que se trata de uma pergunta retórica, e a resposta, mesmo que os autores não queiram exagerar suas consequências, passíveis de serem “resolvidas” pela tradicional habilidade ventríloqua dos antropólogos, é que sim, os não humanos têm impedimentos de fala. Os indígenas de inúmeras sociedades americanas chegaram às mesmas conclusões, a ponto de terem escolhido outra forma de comunicação, o canto; pois, embora os não humanos não falem, muitos deles cantam. No entanto, a admissão deste fato, novamente, não nos isenta da empreitada de encontrar as ferramentas necessárias para a inclusão, num mesmo estudo empírico, de cantos humanos e cantos animais, com todos os seus vaivéns e suas recíprocas permeabilidades.

Certamente, pode ser de grande utilidade a conatural inclinação comparativa de nossa disciplina, guiada aqui pelo intuito de extrair alguns traços comuns de cantos humanos e não humanos pertencentes a uma mesma paisagem sonora. Não obstante, trata-se de uma tarefa assaz complexa e, às vezes, contraintuitiva; como notaram diversos americanistas, é quase impossível reconhecer nos cantos de algum grupo indígena as sonoridades de outras espécies animais. Isto porque, como veremos melhor na próxima seção, muitos povos ameríndios não só não tentam reproduzir o canto dos animais escutados, como principal forma de comunicação com eles, mas chegam a desaconselhar esse tipo de exercício, já que a imitação prolongada de sonoridades animais envolveria perigos potencialmente fatais.

Em particular, a “cosmoaudição” (Menezes Bastos, 1999; 2013) ejiwajegi parece solicitar a mediação de uma musicologia comparada capaz de detectar um denominador comum musical latente, oculto debaixo das formas sonoras das diversas espécies envolvidas. É neste ponto que, partindo de nosso caso de estudo e sem pretensões generalizantes, pediremos a ajuda de uma jovem ciência, a zoomusicologia, que tem como principal missão justamente a de estabelecer pontes semióticas entre os domínios musicais das diversas espécies animais, incluindo o ser humano. Ela teria o “poder” de tornar admissível, viável e oportuna uma comparação dos diversos sistemas musicais envolvidos numa dada paisagem sonora, sejam eles humanos ou animais, por meio de: 1. a extração das analogias formais ali presentes; 2. a identificação de possíveis relações recorrentes entre determinadas estruturas musicais e as funções por elas desempenhadas; 3. por último, a identificação também de relações existentes entre determinadas estruturas musicais, tomadas em seus próprios con-

textos performáticos, e os efeitos individuais (emocionais, cognitivos, fisiológicos) e sociais (estéticos, cosmológicos) por elas produzidos. Tratar-se-ia, portanto, de identificar e definir os elementos centrais de uma semântica universal da música, ainda que referida ao caso específico aqui abordado.

A última questão que queremos abordar nesta parte introdutória é a seguinte: rótulos como o de etnomusicologia ou como os preferidos pelos etnólogos (Menezes Bastos, 2017: 343), de antropologia da música e antropologia musical, em contextos como o ameríndio aqui considerado, continuam identificando efetivamente o trabalho que temos pela frente? Certamente, os conceitos de música étnica e música humana podem ser pouco úteis a uma antropologia que se projeta para além do humano (Kohn, 2021: 56). O conceito de etnomusicologia, em particular, está começando a ficar apertado até para os que refletem sobre ele em termos mais gerais. Um dos intérpretes desse debate é Giannattasio (2017: 23), que insiste no fato de que hoje em dia já não é mais possível encontrar culturas musicais com uma forma insinuada de homogeneidade e separação. Ele introduz a ideia de transculturalidade na música, destacando a aparição de novas linguagens musicais compartilhadas, cuja expressão se dá pelo cruzamento contínuo de instrumentos musicais, formas e estilos (Giannattasio, 2017: 24). O olhar de uma musicologia transcultural não é etnocêntrico, mas policêntrico; ele não procura tanto as essências e suas fronteiras, mas os entrelaçamentos e os processos criativos que estes geram. Trata-se de um olhar que, certamente, pode colher muitas das trocas e das coproduções (Piedade, 2013: 320) que caracterizam as paisagens sonoras ameríndias. Não obstante, considerando-se que o regime ontológico desses povos não toma a multiplicidade na cultura, mas na natureza – pois parte da concepção de “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (Viveiros de Castro, 2015: 43) –, o termo que aqui proporemos usar é o de musicologia transnatural.

Isto posto, à continuação, procederemos desenvolvendo algumas das questões que consideramos centrais na busca de uma musicologia transnatural ejiwajegi; partiremos de um campo de pesquisa que vem sendo construído há uma década, para concluirmos com uma reflexão mais teórica e geral. Mais no detalhe: na segunda seção apresentaremos a paisagem sonora ejiwajegi conforme ela nos é descrita pela etnografia e a literatura oral desta sociedade; num segundo momento, partindo da admissão de certa insuficiência do instrumental antropológico, na hora de desenvolver esse tipo de estudo de musicologia comparada transnatural, avaliaremos o potencial heurístico de um envolvimento nele da zoomusicologia – que, apesar de ser uma ciência ocidental, apresenta uma surpreendente afinidade com os que nos parecem ser os fundamentos de uma musicologia ameríndia; e, finalmente, concluiremos com um momento mais puramente especulativo, tentando atingir o pensamento não verbal que funcionaria por intermédio da linguagem musical ejiwajegi – aqui, partiremos da ideia da música como fonte de informações e conhe-

cimentos, em que o momento da audição precede os da escuta e da compreensão (Piedade, 2013: 318).

2. A MÚSICA EJIWAJEGI, UMA LINGUAGEM INTERESPECÍFICA

Na vida dos Ejiwajegi, sobretudo antes da penetração evangélica, começada nos anos 1960, podiam ser facilmente distinguidos dois âmbitos institucionais cuja atividade principal era a de estabelecer e cultivar relações pessoais e sociais entre humanos e não humanos (manifestações espirituais de poderosos xamãs do passado, de mortos e de animais). Uma delas é o xamanismo, que conhecemos sobretudo pelos documentos etnográficos e etnomusicológicos recolhidos por Darcy Ribeiro entre 1947 e 1948. A principal atividade do *nidjienigi*, o xamã ejiwajegi, é precisamente a de comunicar o mundo de baixo, dos homens, com o mundo de cima, dos entes não humanos (Romizi, 2021: 194). Ele não entra em contato com a totalidade dos habitantes desse outro mundo, mas apenas com alguns indivíduos capazes de ouvir seu chamado e de responder-lhe. Frequentemente, trata-se de *bichos* que desempenham a função de espíritos-guia, transmitindo ao *nidjienigi* os poderes por meio dos quais ele resolverá os problemas de seus “clientes”. O que aqui mais nos interessa, sobre a atuação do *nidjienigi*, é que ele entra em contato com seus espíritos-guia por meio do canto. Neste sentido, as definições de xamã que nos oferecem dois anciãos ejiwajegi aparecem emblemáticas: “É padre, ele canta” (José Marcelino, aldeia Libatadi, setembro de 2015); “ele canta, é curandeiro” (Ramona, Libatadi, outubro de 2015). O canto, em suma, parece representar a principal atribuição do *nidjienigi*; trata-se de um canto realizado normalmente em sessões noturnas, uma das quais Ribeiro (1979: 212) anotou em seu diário de campo:

Quando chegamos, João Gordo nos deu assentos, conversou um pouco neste seu português quase ininteligível e se pôs logo a cantar. Segura na mão direita um chocalho e na esquerda um penacho de ema. O chocalho, feito de uma cabaça de uns 15 cm de diâmetro, cheio de cacos de garrafa, é sustentado firmemente por um cabo de madeira; João o balança e, rodando de vários modos os cacos na cabaça, tira diferentes sons em diferentes ritmos, umas vezes é grave e longínquo, outras, violento e estridente. O penacho é segurado por um punho de pano que prende as pontas das penas e é virado para trás como se abanasse as costas à altura dos quadris. João acompanha o ritmo com a cabeça e balança o penacho, enquanto emite sons roucos, guinchos e gritos graves, rodando vagarosamente no mesmo lugar.

Como acontece em muitas outras sociedades ameríndias, os verbos *cantar* e *chamar* são aqui operados pelo xamã como sinônimos. Passando ao outro âmbito de

produção de relações interespecíficas, o de suas representações mitológicas, aqui, além de localizar a figura do xamã, encontramos também sua imagem especular. Por exemplo, no mito de origem, coletado por todos os pesquisadores que visitaram os Ejiwajegi ao longo do século XX e até hoje, encontramos construções narrativas que nos levam a assumir o ponto de vista de animais investidos de humanidade (*humanity*); e que nos conduzem para o mundo deles, onde especialistas da comunicação interespecífica e do canto – xamãs animais – tentam entrar em contato com uma humanidade (*humankind*) “em estado cru” (Pechincha, 1994: 110). Os três pássaros-gente que aparecem com mais frequência nesse relato são a coruja, a anhuma e o carão, mobilizados em momentos consecutivos pelo demiurgo *Gô-noêno-hôdi*, para que descobrissem quem estava roubando o peixe dele. Não podemos deixar de notar que um dos elementos centrais desse mito, analisado em outro lugar (Romizi, 2018), é o canto dos pássaros chamados a vigiar o peixe de *Gô-noêno-hôdi*; parece sempre que só certa ação de cantar seria capaz de transformar o olhar em ver: “[...] o carão ficou olhando e cantando a noite inteira e viu uma porção de gente, muita gente mesmo, roubando os peixes e sumindo no mato” (Ribeiro, 1979: 104).

Outra reprodução mítica, tanto nítida quanto enigmática, desse cantar-*ver* nós a encontramos no relato, coletado por Buff Chevalier (1982: 10), da abdução, por parte de umas entidades não humanas do mundo de cima, de umas crianças. Enquanto elas subiam ao céu, começaram a cantar; e o avô delas, tentando impedir o rapto, agarrado ao animal preto que as estava levando embora, acabou também subindo ao céu... cantando. Podemos, finalmente, afirmar que no âmbito desse panorama vertical de contatos interespecíficos, representado pela mitologia e atualizado pelo xamanismo, o canto parece repetidamente funcionar como o botão do elevador que conecta os diferentes níveis de um mundo de andares: cantando, os humanos chamam a descida dos *bichos* ou, abduzidos por eles, sobem ao céu; e, sempre cantando, os pássaros e outras entidades não humanas baixam e se comunicam com os humanos. O diálogo contido em outro relato mítico, entre um xamã um pouco desajeitado e um pássaro, deixa isso extremamente claro:

Existia esse *Uagraned* [...] ele era padre e toda noite cantava, chamava um guia. [...] Aí ele foi no ninho de um passarinho [...] e o pássaro resolveu conversar com ele e perguntou o motivo de ele estar judiando dos filhotes dela: “Ó, meu irmão, o que você está fazendo aí, os meus filhotes estão morrendo de fome, eu vim para trazer comida para os meus filhinhos, mas você taí, não deixa eu levar comida”. “Pois é, minha irmã, estou empatando mesmo você tratar dos seus filhos, porque eu estou aí com um pessoal querendo disputar comigo, mas eu não tenho nada, eu não sei de nada”. [...] “Espera aí que eu vou te dar um negócio para você trabalhar”. Aí ele [o pássaro] pegou uma linha de teia de aranha e pediu para ele [*Uagraned*] ouvir que já ia cantar [continua a explicação de como derrotar os xamãs rivais] (Siqueira Jr., 1993, Anexo 2: 4-5).

Apesar de a relação consequente entre canto e comunicação interespecífica ser maximamente manifesta nos “rituais musicais” (Basso, 1985; Menezes Bastos, 2017) e nas “histórias de admirar” (Pechincha, 1994) dos Ejiwajegi, ela não é confinada neles, assim como não é exclusiva do campo espiritual (Cf. Brabec de Mori, 2015: 115). Já em nosso primeiro campo, realizado entre 2014 e 2015 na aldeia Libatadi (Porto Murtinho/MS), também conhecida como Alves de Barros e Bodoquena, a principal da Terra Indígena Kadiwéu, nós encontramos apenas memórias ligadas à figura do *nidjienigi*. Odette, por exemplo, uma mulher de aproximadamente sessenta anos, quando a entrevistamos na cidade de Bodoquena (uma das mais próximas da TI Kadiwéu), em setembro de 2015, se lembrava bem dos rituais que eram realizados para curar as pessoas. Neles, os xamãs locais passavam a noite invocando e incorporando, pelo canto e o som do chocalho, espíritos representados por nossos interlocutores quase sempre como entes da natureza; como a onça que a dona Julia, mãe da Odette, na mesma ocasião, nos contou ter ouvido durante a incorporação de um xamã que estava curando com êxito o pai dela. No final do ritual, o *nidjienigi* falou para ela que, se de manhã eles tivessem ouvido latir o cachorro, o pai dela teria morrido; pelo contrário, se o cachorro não tivesse latido, ele teria sobrevivido... e assim foi.

Nos últimos cinquenta anos, no entanto, as missões evangélicas tomaram o campo da moral comunitária, expulsando do centro da aldeia conhecimentos e práticas não atribuíveis a esse cenário religioso. Entretanto, se, na descrição do xamanismo, optamos por usar o tempo presente – como, por sinal, fizeram também muitos de nossos interlocutores –, é porque a sua gradual e difusa negação e reprovação comunitária não teriam conduzido, conforme nos confessaram embaraçados diversos interlocutores, a um desaparecimento definitivo de alguma transformação dele; e com certeza não levaram a um eclipse total das ideias e relações que orientavam seu exercício. Por exemplo, analogamente a quanto é representado por Arenas e Porini (2009) no caso dos Toba, outro povo da família linguística guaicuru do lado argentino do Chaco, a ideia de que as aves trazem, por meio do canto, informações e mensagens é extremamente comum entre os Ejiwajegi. O jovem Claucir nos proporciona uma lista de pássaros que com o próprio canto estariam trazendo notícias e anunciando mudanças climáticas iminentes:

O carão, *newagi*, com seu canto de madrugada é um sinal que o tempo vai mudar para frio; meu pai sempre me dizia isto quando saíamos de madrugada para ir a algum lugar. Quando a nossa família está reunida tomando tereré e o João de barro, *etedi*, começa a cantar, é um sinal de que vai chover. O socó, *ewodo*, com seu canto de madrugada é um sinal de chuva, com grande volume de água, causando enchentes nos rios. O urutau, *naopenanaga*, com hábito noturno e com um canto assustador, é muito difícil de se encontrar; quando isso acontece é um sinal de notícia ruim, traz luto para a família. Este eu já tive a experiência de o encontrar,

e ele simplesmente cantou para mim. Contei isso para minha falecida avó, e ela começou a chorar, e disse que nossa família iria passar por um luto. No começo não acreditei, porém ao se passar uma semana veio a triste notícia de que meu tio havia falecido. Fiquei impressionado com aquilo e triste também com a notícia. A coruja, *gonemedi*, não pode chegar a nossa casa; traz coisa ruim como luto e briga. A seriema, *najinigi*, não pode cantar perto de casa, pois indica que encontraremos pessoas muito bravas. O beija-flor, *epotedi*, quando chega a nossa casa, adivinha que pessoas boas estão a chegar. Minha mãe sempre deixava tudo organizado em casa à espera desta primeira pessoa que iria chegar, e realmente chegava uma pessoa muito querida por nós (Claucir, Campo Grande, março de 2024).

Trata-se, como vemos, de cantos inseridos em contextos diversos, que desempenham funções distintas e que recomendam uma variedade de interpretações. Particularmente sugestivos, na presente discussão, são aqueles cantos animais que teriam por destinatários sujeitos humanos específicos, prefigurando a existência de um plano verdadeiramente comunicativo. Vemos isso claramente nas palavras de Claucir, quando nos diz: “O urutau [...] cantou para mim [...]”; e encontramos essa mesma compreensão nos discursos de muitos Ejiwajegi. Examelexe, uma jovem artista e acadêmica cuja família mora na aldeia Libatadi, nos contou recentemente que, uma noite, uma mulher da comunidade ouviu uns papagaios conversarem entre si – algo que estaria preanunciando acontecimentos graves e dramáticos dentro da comunidade, como uma morte por briga; e que, logo, ela sentiu que aquele aviso era para ela. Infelizmente, momentos depois, ela ficou sabendo que um filho seu acabara de morrer, atingido por um tiro acidental, partido de uma arma de fogo com a qual ele e outro adolescente estavam brincando. Só para trazer um último exemplo, outra jovem ejiwajegi, Keila (Libatadi, março de 2024), nos relatou um fato que acabara de acontecer com ela: “Quando perdi a minha mãe, o pássaro que a gente conhece com o nome de macauá – em indígena é *wakadi* – estava dando o aviso para a gente da família”.

Em todos os casos, parece-nos que essa realização ameríndia do canto como linguagem interespecífica por excelência pode ser acolhida de duas maneiras diferentes. A primeira e mais imediata, especialmente no âmbito do xamanismo, distingue no canto uma disposição mimética, que pode ser entendida também como uma declinação sonora daquela manipulação metamorfósica corporal por meio da qual o membro de uma espécie vestiria a “roupa” de outra espécie com o intuito de assumir assim o ponto de vista dela. Aqui, poderia encontrar lugar o canto humanoide do carão, conhecido também como o pássaro que chora (Palmer, 1962), ocupando uma posição especular à do xamã, o humano que gorjeia (Ribeiro, 1979: 237).

A hipótese de que o canto estabeleça contatos interespecíficos pela imitação do som emitido por outras espécies encontra certo apoio no campo mítico de vo-

calizações não verbais nem estritamente musicais. Aqui, há ocorrências de clamores humanos que, por constituírem imitações involuntárias e fortuitas de gritos de animais, acabaram sendo recebidos por estes como chamados. É o caso da heroína *Díeu-nái* que, deprimida pela inesperada partida de seu marido *Nibetád* (identificado com as Plêiades), regressado à sua morada celeste, desata num choro que é percebido como um chamado por uma onça (Buff Chevalier, 1982: 6). A efetividade e a potência desse inesperado plano comunicativo interespecífico – totalmente inconcebível para o resto dos humanos e das onças – são tão fortes que os dois acabarão se casando. Contudo, aqui nos encontraríamos no campo dos mal-entendidos, mais que no da comunicação.

Falamos de equívocos e confusões que transcendem o plano comunicativo, já que ameaçam a integridade da personalidade dos sujeitos neles envolvidos, com graves consequências para a saúde e até a vida deles: o indivíduo que cantar como um animal deixaria de pertencer à sociedade humana para integrar a dos *bichos*; os resultados dessas transformações descontroladas são nefastos. Com efeito, os Ejiwajegi explicam a maior parte das doenças e fatalidades pela teoria da intrusão (Ribeiro, 1979: 221) no corpo do paciente de espíritos e *bichos* (de suas perspectivas), decorrente de certa confusão entre os limites humanos e animais. É exatamente para evitar ocorrências desse tipo que, conforme nos expõe Brabec de Mori (2015: 109), nas festas seculares não protegidas ritualmente, alguns povos da Amazônia peruana tentam excluir as vozes e os ouvidos não humanos através da técnica do *noise floor* (uma barreira constituída por sons que carecem de atribuição de significado), encerrando-se numa ilha sônica no oceano orquestral dos animais da selva.

Provavelmente, seja também por isso que, conforme antecipamos, a ação imitativa, baseada na escuta e na reprodução fiel e reconhecível de ouvido, não está particularmente presente entre os ameríndios (Brabec de Mori e Seeger, 2013: 271-272); ela se encontra, ao contrário, no seio de outras sociedades indígenas, como, por exemplo, os Kaluli da Papua Nova Guiné estudados por Feld (1982), cujos cantos (alguns deles) apresentavam de forma clara e inequívoca a mesma estrutura melódica dos gritos de determinados pássaros. Nas terras baixas sul-americanas, ao contrário, mesmo nos casos em que os indígenas declaram ter aprendido seus cantos de um parceiro animal, dificilmente serão reconhecíveis a voz e a musicalidade dele. Apesar de os Kisêdjê da Terra Indígena do Xingu, por exemplo, aprenderem muitos de seus cantos no reino da natureza, “o que cantam [...] não mantém uma relação sônica com os sons de animais, plantas, pássaros, peixes ou insetos que seja passível de gravação em fita” (Seeger, 2015: 135). O mesmo, em linha geral, podemos dizer para os Ejiwajegi. As únicas imitações vocais, pouco precisas e apenas reconhecíveis como não humanas, presentes ocasionalmente nos cantos xamânicos são as representadas por guinchos, rugidos, silvos e assobios, relacionados ao bicho invocado (Ribeiro, 1979: 237, 240-241) e intercalados às palavras pronunciadas por esse espíri-

to-guia pela boca do xamã.

Os Ejiwajegi, em suma, não escolhem a imitação do outro como via mestra para a comunicação musical interespecífica. Como já observou Lévi-Strauss (2004: 38), na célebre Abertura das *Mitológicas*, “[...] a música não é normalmente imitativa, ou melhor, que não imita nada a não ser ela mesma [...]”; uma consideração que introduz outra possibilidade interpretativa, compatível com as premissas ontológicas do pensamento ameríndio. Segundo esta, tanto o xamã, que canta para seu pássaro-guia para chamá-lo, como o pássaro de *Uagraned*, que canta para ensinar-lhe a derrotar seus inimigos, não estariam imitando o som um do outro; tampouco estariam transportando música e estruturas sonoras de outrem para a própria realidade específica, como fazem, por exemplo, os especialistas de diversos povos do Alto Xingu (Seeger, 2015; Piedade, 2013); estariam, em lugar disso, levando sua conversa para um plano comunicativo primitivo comum.

Como antecipado, não encontramos na nossa disciplina e em suas especialidades um instrumental de pesquisa que nos permita avançar na investigação desse tipo de linguagem musical e na definição de uma alteretnomusicologia ejiwajegi, isto é, de uma musicologia transnatural; esse instrumental teórico e metodológico, no entanto, poderia ser encontrado no tipo de abordagem que propõe outra ciência, a zoomusicologia, conforme trataremos à continuação.

3. O QUE A ZOOMUSICOLOGIA PODE FAZER PARA UMA MUSICOLOGIA TRANSNATURAL?

A recém-nascida zoomusicologia é uma ciência semiótica voltada ao estudo do uso estético da comunicação sonora entre os animais. Nós a tomamos aqui sobretudo através da obra do semiólogo, musicólogo e compositor italiano Dario Martinelli (2002, 2011), que tentou definir seus confins e consolidá-la como disciplina autônoma, que cultiva a ideia de que existe uma camada comportamental transespecífica alcançada pela música. Prontamente, intuímos a possibilidade de estabelecer um diálogo entre este caminho teórico e o de uma musicologia transnatural ameríndia. A possibilidade comum de estabelecer pela música uma relação de continuidade homens-animais se baseia em um segundo elemento de assonância entre esses dois sistemas teóricos: ambos partem de uma premissa ontoepistemológica não antropocêntrica. Com efeito, a zoomusicologia, com sua crítica aberta às correntes definições de música e à dicotomia natureza-cultura, sobre a qual se fundamenta sua forte conotação antropocêntrica, parece estender a mão às sociocosmologias ameríndias.

É no âmbito dessa comum extensão extra-humana do domínio do humano que encontramos um terceiro elemento de aproximação. Este consiste no fato de que, tanto na compreensão ameríndia de certa música animal como na dos teóricos

e/ou compositores zoomusicólogos, o momento da execução não está nunca separado de duas outras dimensões humanas: uma dimensão normativa ou social e uma dimensão subjetiva ou experiencial. Numa verdadeira apologia desta nova disciplina, o musicólogo Marcello Sorce Keller (2012: 170) destaca como a principal novidade da zoomusicologia é representada, justamente, por sua escolha de investigar e discutir as produções sonoras de animais não humanos dentro de suas próprias dinâmicas culturais. É precisamente pela sua concepção do ato musical como ato social que a zoomusicologia se aproxima enormemente também da etnomusicologia. Uma e outra se ocupam de uma “música outra” e ambas, a partir do próprio encontro com ela, põem em discussão as noções vigentes associadas, no mundo ocidental, ao fenômeno musical; focam especialmente em suas excessivas contrações, antropocêntricas no caso da zoomusicologia, e etnocêntricas no da etnomusicologia.

Chegamos aqui a um quarto elemento de convergência, representado pela ideia de que os processos cognitivos de todo agente são inexoravelmente condicionados por elementos perceptivos orgânicos. No âmbito da presente discussão, isto implicaria o fato de que humanos e animais, ocupando um mesmo meio, não cantariam diferentemente porque seus sistemas musicais são qualitativamente distintos, mas porque o estariam fazendo a partir de corpos diferentes. É segundo as possibilidades sensoriais e experienciais ligadas a uma dada corporalidade que os membros de uma espécie, segundo a visão ameríndia perspectivista, interagem com o mundo; e é a partir de um lugar que não nos parece tão distante que esses mesmos indivíduos, conforme a zoomusicologia (Martinelli, 2011), ocupam um determinado *Umwelt* ou ambiente fenomênico subjetivo – conceito emprestado da zoossemiótica de Uexküll (1967).

Uma vez postas as condições desta possível convergência entre estranhos, devemos explicar o motivo de a propormos aqui. Em primeiro lugar, achamos que a zoomusicologia pode ajudar, nós ocidentais, a levar a sério a comunicação sonora dos xamãs com os animais, sem termos que aderir a alguma metafísica ou a alguma interpretação meramente simbólica. Além disso, ela nos oferece a possibilidade de aplicar aos cantos entre estes e aqueles um novo olhar, sob o signo de uma inesperada cumplicidade com a visão ameríndia. A suposição fundamental da zoomusicologia, permeável à escuta biocêntrica ejiwajegi, é a de uma base musical universal à qual todos os vivos remeteriam no seu específico desenvolvimento. Essa hipótese se baseia no reconhecimento de uma impressionante semelhança não apenas no nível das estruturas musicais, mas também no de sua utilização. É justamente pela identificação de três grandes universais musicológicos – das estruturas, das práticas e da experiência (Martinelli, 2011: 169) –, que a zoomusicologia poderia sustentar um estudo comparado de cantos humanos e animais.

O campo das estruturas é o que mais prontamente podemos ocupar numa aproximação musicológica de distintos cantos específicos. Martinelli (2011: 173-174)

identifica duas principais modalidades de categorização formal nas músicas animais (incluindo as humanas): as relativas à qualidade dos sons e à sua organização. No entanto, a análise do aspecto estrutural desses cantos não nos diria muito se não fosse conjugada com a de suas funções, isto é, se não fosse direcionada para o campo das práticas e dos comportamentos musicais. A comparação, portanto, poderia se realizar apenas entre estruturas tomadas em contextos equiparáveis; o plano dos sons e o dos comportamentos não podem ser entendidos como autônomos e separados, a compreensão de um dependendo da análise do outro.

Toda espécie possui estruturas, e este é um ponto de partida relevante que, amiúde, não é imediatamente captável pelo ouvido. Dito de outra maneira, a música animal, como a humana, não é desprovida de regras, mas tampouco está sujeita ao despotismo delas – situações opostas, mas igualmente ligadas a uma visão instintual dos comportamentos. Assumido isto, trata-se de entender se há alguma relação de homologia entre a maneira com que alguns humanos e animais mobilizam determinadas estruturas musicais. No âmbito humano ejiwajegi, de um ponto de vista estrutural, não parece difícil encontrar uma série de analogias formais entre os diversos cantos xamânicos. Um exemplo disso é a presença de uma ordem temática recorrente e extremamente visível no caso das sessões dos três cantores *nidjienigi* – dois homens (Morcego e João Gordo) e uma mulher (Vicença) – observados e escutados por Ribeiro (1979: 231-253). Eles começavam sempre suas sessões com os mesmos cantos introdutórios (de invocação dos *bichos*), para depois passar a cantos progressivamente mais fortes e variados (de chegada do *bicho*), que marcavam o clímax da sessão, e um dramático trecho final, dominado por temas particulares, em que o xamã entoava ou vociferava diálogos com seu espírito-guia (temas de diálogo com os *bichos*).

Encontrar uma estrutura sequencial nesses cantos não nos surpreende muito, pois ela representa uma das características notáveis da música das terras baixas da América do Sul (Menezes Bastos, 2007; 2017). Mas será que é possível encontrar uma análoga organização sonora nos cantos dos pássaros e dos outros animais que povoam as sessões xamânicas dos Ejiwajegi? Uma primeira resposta, positiva, nós a encontramos no supracitado mito de origem. Nele, o pássaro carão interpreta uma clara sequência vocal: começa com um canto-chamado, dirigido a pessoas de outra natureza, os ladrões humanos do peixe do demiurgo; e conclui com o canto do encontro com eles (Siqueira Jr., 1993, Anexo 2: 9-10). A aparentemente inapropriada inclusão de um canto mítico neste esboço de análise se justifica pelo fato de que, como tentamos já demonstrar (Romizi, 2018), a elaboração mítica ejiwajegi está intrinsecamente ligada a uma observação agudíssima da natureza. Além disso, a estrutura sequencial do canto do carão não representa uma novidade para a ornitologia. Um dos maiores especialistas dessa ave é Donald Kroodsma (2009) que, em pouco mais de uma hora, presenciou uma série de oito cantos, orientados para a es-

cuta de outro indivíduo, uma fêmea que ocasionalmente oferecia breves respostas; esta série foi aumentando de vivacidade e, no final, a indiscutível primazia da voz do macho deixou lugar a um breve, mas conclusivo protagonismo da fêmea.

A descrição morfológica deste tipo de construção longitudinal seria incompleta se não mencionássemos o fato de que, no âmbito de uma sessão xamânica, uma estrutura por fases é claramente perceptível também dentro de cada um dos cantos que a compõem (Menezes Bastos, 2017: 347), com elementos musicais periféricos e um tipo particular de concatenação interna. Em particular, os cantos de Morcego, como os dos outros *nidjienigi*, começavam sempre pela percussão do maracá e se expandiam pela repetição de fórmulas e frases bastante elementares e convencionais (em que, normalmente, o xamã reafirmava seu vínculo com o espírito-guia), intercaladas por um tema contingente e improvisado que ia crescendo aos poucos (Ribeiro, 1979: 231).

A zoomusicologia nos ensina que os cantos dos animais também apresentam alguma forma de organização interna: a primeira das vocalizações que Kroodsma (2009: 36-37) saboreou (ele mesmo usa este termo) durante a sessão de *birdwatching* por ele relatada começou com uma breve gagueira do carão macho, que deixou lugar a um intenso grito em ascensão, logo depois em queda, para terminar numa mais baixa e suave gagueira. Isto posto, é difícil não concordar com Mâche (1992: 136), um dos fundadores na década de 1980 da zoomusicologia, sobre a existência, também no canto dos pássaros, de uma verdadeira gramática, que opera num nível profundo com o objetivo de organizar a concatenação interna.

Continuando com nossa indagação sobre a possibilidade de uma comparação musicológica de cantos humanos e animais, Helza Camêu (1977: 181), em seu estudo clássico sobre a música indígena brasileira, dissecando os cantos cerimoniais ejiwajegi, os descreve como “a repetição variada de uma ideia musical”. Repetição e variação parecem constituir outros dois elementos essenciais da gramática interna a esse tipo de linguagem. Em particular, sequencialidade e alternância entre repetição e variação representam atributos que não são mutuamente indiferentes, construindo sempre algum tipo de articulação que, utilizando as palavras por meio das quais Menezes Bastos (2017: 347) define a estrutura sequencial dos rituais kamayurá, parece ser “de grande interesse do ponto de vista cognitivo”.

Como vimos, a regularidade do fluxo rítmico dos primeiros cantos da sessão xamânica de Morcego (Ribeiro, 1979: 231-241) deixava progressivamente lugar à variação textual e musical e ao desenvolvimento de um tema relacionado com uma situação contingente: “[...] os cantos vão se tornando mais fortes e variados, surgem diálogos do xamã com o *latenigi* [o bicho] que passa a oferecer seus serviços [...]” (Ribeiro, 1979: 236); a sessão é concluída por um canto final de grande dramaticidade e forte emoção, em que Morcego incorpora seu espírito-guia, pondo os poderes e os conhecimentos dele à disposição dos presentes. Curiosamente, o canto do carão

ouvido por Kroodsma (2009: 35-41), embora ressoe num contexto completamente diferente, nos devolve uma imagem sonora parecida: a de uma progressão que vai do simples e repetitivo ao complexo e variado.

Nos cantos dos xamãs, a emersão gradual da variação parece ser diretamente proporcional à insistente e cansativa repetição de uma fórmula básica. Isto, antes de mais nada, nos leva a presumir a existência de um esforço criativo controlado, conduzindo-nos, através do campo das práticas, para uma questão central: por que os animais – incluindo o ser humano, é claro – cantam? O que é que eles produzem cantando? A zoomusicologia não adere às explicações pseudoetológicas, baseadas no instinto animal, mas, ao contrário, coloca a música não humana num âmbito verdadeiramente social; atribui-lhe um significado e uma função (Martinelli, 2011: 160) e enxerga nela, como já tinha feito Lévi-Strauss (2004: 49) no caso humano, uma forma peculiar de linguagem, que se explicita na variedade de funções comunicativas por ela desenvolvidas.

A comparação entre sistemas musicais de espécies diferentes representa apenas o primeiro passo para a construção de uma musicologia transnatural, consistindo o segundo na compreensão das maneiras com que as vozes de uns atingem e afetam o ouvido, o pensamento e os devires musicais de outros. Contudo, para começar a compreender como as sonoridades de uma espécie penetram nas de outra, precisamos entender melhor como funciona o pensamento não verbal que passa pela produção e a recepção de sons. É justamente a este tema que dedicamos a última parte de nosso texto, conduzindo nossa reflexão para algumas propostas teóricas intimamente ligadas ao problema “pensamento ameríndio”.

4. REFLEXÕES ORNITO-ANTROPOLÓGICAS SOBRE UM PENSAMENTO MUSICAL TRANSNATURAL

As possíveis relações entre repetição e variação, presentes tanto na música humana como na animal, têm sido colocadas ao centro de dois modos distintos e tendencialmente opostos de entender antropologicamente a música como forma de pensamento: um deles entendendo o refrão como a imagem de uma estrutura – do pensamento, antes que musical – que, nas variações, se abre para a apreensão de porções da experiência ainda dominadas pelo caos; o outro enxergando na repetição não a afirmação insistente de um sistema de relações, mas a ativação de um campo de virtualidades vibrantes, protoestruturais e por isso antiestruturais, lugar de origem de inúmeras possibilidades e relações, que só tomariam corpo e forma nos desenvolvimentos liberados pelas variações.

Começando pela primeira ideia, oriunda da abordagem estruturalista de Lévi-Strauss, um dos grandes batedores do caminho que da música leva para um modo

universal de organizar os dados da experiência, aqui, o mecanismo que a mente usaria para pensar através da música seria o mesmo que encontramos no mito: ele, a partir do poder de apreender a semelhança das coisas, deslocaria um problema de um plano para outro, percebido como homólogo e em que o dito problema seria mais facilmente alcançável por um movimento lógico estruturante. Em particular, o tempo fisiológico dos ritmos orgânicos e suas amarrações psicológicas, constantemente solicitado pelo viver e suas experiências, encontraria na escala musical, com seu número limitado de notas e sons (Lévi-Strauss, 2004: 35-36), a possibilidade de emergir do caos e de “dizer” alguma coisa. Principalmente em algumas parcelas da música ocidental, como a música tonal, a música forneceria às emoções “uma grade de deciframento, uma matriz de relações que filtra e organiza a experiência vivida, a substitui e propicia a benfeitoria ilusão de que as contradições podem ser superadas e as dificuldades resolvidas” (Lévi-Strauss, 2011: 636).

A música, assim, como prática social e cultural, emprestaria às emoções, como experiência, um padrão de relações que as tornaria significantes; e é justamente a necessidade de tornar manifesta essa estrutura, feita de relações mínimas da música e do vivido, que explicaria a função da repetição na música. Portanto, a música afirmaria pela redundância de suas passagens recorrentes um princípio de ordem. Entretanto, como o próprio Lévi-Strauss colocou várias vezes, “a fluidez do vivido tende constantemente a escapar das malhas da rede que o pensamento [...] lançou sobre ela” (Lévi-Strauss, 2011: 650). É por isso que, cada vez que a contingência oferece à experiência algum fato significativamente inédito, se tornaria necessário recombina os elementos que compõem essa rede, para que o princípio lógico que a alma continue prendendo a realidade e agindo positivamente sobre ela. E se, em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (2010: 33 e ss.) compara esta atividade de reorganização sistêmica ao *bricolage*, nas *Mitológicas* ela assume a forma da variação na composição musical – designadamente, do desenvolvimento (Lévi-Strauss, 2011: 627-628), que na música clássica corresponde exatamente a isso, à atualização e à transformação de um tema inicial.

Não obstante, o conceito lévi-straussiano de música, bom para pensar a musicologia ocidental e até a mitologia ameríndia, mostrou-se pouco rentável na hora de se pensar sobre as musicalidades indígenas das terras baixas sul-americanas, profundamente ancoradas no âmbito ritual e nas relações de patamares cosmológicos ali construídas (Menezes Bastos, 1978; Basso, 1985). Uma segunda proposta, mais próxima do atual entendimento etnológico do pensamento ameríndio, acolhe a repetição menos como ato de afirmação de uma ordem estrutural, essencialmente humana, do que como *intermezzo* criativo inserido nos seus nós, com o fim de subvertê-la e abri-la para novas forças e significações. Nossa formulação desta segunda proposta é pensada a partir de três passagens: primeiro, como já amplamente afirmado, a ideia de que o processo evolutivo de especiação não levou a uma

ruptura acústica total entre as espécies – as perspectivas sonoras não se afastaram irremediavelmente como as visuais; segundo, que o pensamento musical se desenvolve menos pela afirmação redundante de alguma relação fundamental do que pela sua capacidade de afrouxar as relações já estruturadas e de favorecer novas trocas e contaminações entre entidades e potências diversas; terceiro, que, invertendo a concepção estruturalista da repetição, é justamente por meio desta que se desfazem as estruturas e se liberam aquelas potências, cujo encontro produzirá, também num plano cognitivo, novas relações e novos processos estruturantes. Mas procedamos gradualmente.

Para nos aproximarmos desta segunda proposta, pedimos o auxílio de uma dupla cuja filosofia, como a zoomusicologia, revela elementos de surpreendente cumplicidade com o pensamento ameríndio: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles, também influenciados pelo compositor e ornitologista Olivier Messiaen, compartilhavam com ele e seu discípulo Machê a ideia de que a música não é privilégio do homem (Deleuze e Guattari, 1997: 99). Em particular, a ideia de um pensamento musical (Criton e Chouvel, 2015) transparece nas páginas de *Diferença e repetição* de Deleuze, assim como de obras escritas em parceria com Guattari, como *Mil platôs* e *O que é filosofia?* Em *Capitalismo e esquizofrenia*, volume 4 de *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (1997: 47-48) deixam claro que não seguirão Lévi-Strauss na concepção da música como plano transcendente de organização, habitado por formas e seus ajustamentos. Longe disso, o papel da música seria o de realizar um plano de composição através de contínuas involuções, isto é, de repetidas dissoluções da forma, funcionais à interceptação de “forças cada vez mais intensas” (Deleuze e Guattari, 1997: 123). Uma vez relaxadas as formas, uma infinidade de partículas e multiplicidades, externas e internas a cada indivíduo, estabeleceriam relações musicais (de velocidade e lentidão) “segundo compatibilidades ou consistências alógicas” (Deleuze e Guattari, 1997: 29) – como as sugeridas pelo desejo ou a experiência de uma diferença de potencial entre as partes. É só fugindo das formas de identificação e das significações dominantes que seria possível constituir ou reconhecer novas formas de uma vida capaz de pensar (Kohn, 2021).

Ora, o momento estratégico desse processo criativo seria o ritornelo, ao qual Deleuze e Guattari (1997) dedicam todo um *platô*. Ele é representado pelos dois autores como a cançãozinha de uma criança, um círculo repetido que desempenha uma dupla função: por um lado, estabeleceria uma forma ou fórmula essencial, levantando uma barreira extremamente visível em volta de um centro estável instalado no meio do caos; por outro lado, ele constituiria tal barreira como intrinsecamente porosa, de maneira que possam acontecer trocas entre os domínios que ela separa, definidos como interno (o cosmos) e externo (o caos). Ou seja, que o ritornelo seria um tipo de repetição, suspensa entre a ordem e o caos, de maneira tal que seus intérpretes pudessem traçar novas linhas de fuga, sem correrem o risco de cair numa

regressão total ao indiferenciado. O ritmo, portanto, não aprisionaria o tempo e toda repetição seria uma falsa repetição, já que nela apareceria sempre a diferença: o material musical não está aí para isolar um sonoro puro, mas para tornar audível uma força que enquanto tal pode mudar continuamente, assim como suas relações. É por isso que, também em *Diferença e repetição* (Deleuze, 2006), os conceitos de diferença e repetição não possuem uma relação de oposição, funcionando como conceitos complementares: como as baleias-cantoras ensinaram a Payne (1996), a diferença emerge através de séries de repetições espúrias, que introduzem sempre alguma molécula sonora inaudita.

A música, por meio das ações desterritorializantes promovidas pelo ritornello, tenderia a fazer regredirem músicos e dançantes para um “plano de consistência povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável que entram em conexões variáveis” (Deleuze e Guattari, 1997: 35). A música, nessa dimensão molecular, teria a capacidade de colocar em relação a velocidades e lentidões as mais variadas, a música humana e a música dos pássaros. Pela música, o músico e o pássaro “fazem bloco, fibra do universo, diagonal ou espaço complexo” (Deleuze e Guattari, 1997: 99). Falamos de um tipo de involução que corresponde de uma maneira surpreendente à que encontramos realizada pelas sessões xamânicas das terras baixas sul-americanas.

Aqui também o propósito musical é o de regredir para um tempo pré-cosmológico, no qual seria possível recuperar e reconectar virtualidades que encontraram atualização nos processos evolutivos de outras espécies: num primeiro momento, o xamã, pela prevalência de ritmos regulares, monótonos, graves e vagamente indefinidos, delimitaria um território relativamente indiferenciado e extremamente permeável à penetração de outras declinações do ser; essa primeira fase, de regressão para uma paisagem sonora pré-cosmológica, se prolongaria numa estagnação (Menezes Bastos, 2007: 300) em que a música, já molecular, seria capaz de capturar o ouvido de “seres de escalas e reinos inteiramente diferentes” (Deleuze e Guattari, 1997: 15); uma vez estabelecidas relações de aliança e cofuncionamento acústico entre multiplicidades de termos heterogêneos, o xamã e seus espíritos-guias tentariam dar impulso a movimentos progressivos, feitos de variações, improvisações e desenvolvimentos musicais, interpretando agenciamentos ou devires implicando a participação e a transformação por contágio de todos os indivíduos – humanos e animais – neles envolvidos. Em diversos âmbitos sonoros humanos, reduzidos a uma dimensão molecular, encontramos devires-animal e devires-pássaro e, como descobriu Silva (2015), até devires-inseto – com a voz e os instrumentos humanos que fazem bloco com sonoridades, vocais e instrumentais, animais (Deleuze e Guattari, 1997: 98).

Se a música como lógica organizadora, segundo Lévi-Strauss, funcionava como o mito, temos elementos suficientes para imaginar também a involução cria-

tiva musical que aqui estamos discutindo como parte central de um mais amplo arquipélago do pensamento. A este respeito, nos parece que, na região, a relação dialética entre repetição e variação ressoa na oposição entre desenho e imagem, ou padrão e representação, por meio da qual Peter Gow (1988; 1999: 9) desenvolve sua análise da arte visual dos Piro da Amazônia peruana. Em particular, a repetição dos desenhos geométricos que tanto fascina os Piro representaria o gatilho que aciona e controla os processos criativos das mulheres, intérpretes de uma pintura cujo objetivo é, “a partir de um conjunto de formas-padrão, criar um novo padrão regular, simétrico e completamente original” (Gow, 1999: 306). O próprio ser humano seria constantemente refabricado por meio dos padrões, pela sua aplicação no próprio corpo, ou pela sua visão através do consumo da ayahuasca.

O desenho, como a repetição involutiva, por um lado, levaria para um mundo primitivo ainda pouco definido, caracterizado por formas elementares compartilhadas por todos os seres; aqui as fronteiras entre “humanos com padrões” (a placenta e, posteriormente, as pinturas corporais), “onças com padrões”, “sucuris com padrões” ou “folhas com padrões” se tornariam extremamente instáveis. Por outro lado, o quase-indiferenciado do desenho afirmaria já um princípio de ordem, capaz de estabilizar e fecundar essa imersão no indefinido. Como o círculo sonoro repetido de Deleuze e Guattari (1997), o desenho abriria e protegeria um espaço liminar entre o caos e uma nova ordem – no caso da ingestão ritual da ayahuasca, entre seus primeiros aterrorizantes efeitos e as alucinações reais e reconfortantes da última fase (Gow, 1988: 26-27).

O mesmo tipo de indagação poderia ser estendido aos desenhos ejiwajegi, que Gow (1988: 23) retoma pelo olhar de Lévi-Strauss (1985: 279 e ss.), incluindo-os entre os “complex design systems”. Aqui, além de nos depararmos com a repetição incansável dos padrões, estudados a fundo por Duran (2017, 2021), encontramos bem ilustrada a essência da irrepetibilidade dessa repetição, nas inúmeras representações associadas a um mesmo padrão. As diversas interpretações do padrão com forma espiral (*lawile*) coletadas por Duran (2021: 43), por exemplo, evocam um tipo de movimento – e, talvez, de pensamento – circular, nunca idêntico a si mesmo: o redemoinho de uma ariranha, o efeito embriagador da bebida alcóolica, uma patrulha de índios cavaleiros rodeando e controlando os campos sob o próprio domínio.

No *lawile*, de certa forma, ressoam também as recursividades espúrias da música ejiwajegi; que, por outro lado, ele permite visualizar. Mas é, sobretudo, na imagem de uma espiral, impressa no chão pelos movimentos circulares das danças tradicionais (Basques, 2020: 20), que podemos apreciar a profunda integração dos discursos presentes entre os Ejiwajegi. Em linha com o encontrado por Menezes Bastos (1978; 2017; 2019) e Barcelos Neto (2011) no Alto Xingu, a música ejiwajegi participaria de complexas cadeias intersensoriais e intersemióticas (Menezes

Bastos, 2017: 344). E é, justamente, no encontro e na intermediação “musical” entre mito, grafismo e dança, que podemos atingir essa imaginação conceitual ameríndia (Barcelos Neto, 2011: 987), com seu característico jogo de alteridades, “definidor das economias simbólicas dos sentidos” (Barcelos Neto, 2011: 990).

Como vimos, a diferença entre esses dois entendimentos do pensamento musical é substancial: no primeiro caso, mais próximo da lógica classificatória ocidental, ele age impondo uma forma à vida; no segundo caso, permeável ao perspectivismo ameríndio, ele amolece sua forma para capturar a vida, deixando-se contagiar e informar por ela. Ainda: no primeiro caso, a invenção musical constrói uma contenção progressiva e reconfortante do caos, a partir da aplicação nele de um princípio de ordem, que separa o humano da natureza; enquanto, no segundo caso, a ordem representa só o produto final e efêmero de um mergulho controlado num caos fecundo de possibilidades. Num caso, o pensamento musical funciona pela expansão de suas estruturas e, no outro, pela sua contração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do momento em que, conforme propõe Seeger (1980; 2008) para uma análise inicial dos eventos musicais, começamos a dissecar não apenas o canto dos xamãs ejiwajegi, mas também os de alguns de seus interlocutores animais, respondendo a questões básicas como “o quê, onde, como, quando, por quem e por quê”, intuímos imediatamente a existência de semelhanças entre suas respectivas estruturas. Foi suficiente comparar a representação do canto de um pássaro mítico com as descrições dos cantos xamânicos para notar as seguintes analogias: tanto o canto do *nidjiénigi* como o do carão são executados por cantores individuais, considerados, ao menos entre os Ejiwajegi, como social e naturalmente ambíguos (Romizi, 2018); apresentam estruturas e desenvolvimentos comparáveis; são cantados com o acompanhamento de movimentos corporais e a ajuda de instrumentos de percussão – indireta, no caso humano (o chocalho), e direta, no caso do carão (o bico). Além disso, tais cantos são realizados à noite ou no período não temporal do crepúsculo, na margem de mundos que se abrem para outros mundos; cantados para outros sujeitos, diversamente humanos, cujas atenção e reação eles querem provocar.

Essa ressonância do canto de uma espécie nas sonoridades de outras, que no campo antropológico foi tradicionalmente tomada como indicativa de certa disposição simbólica, poderia receber nova luz pela aliança entre a teoria alterantropológica perspectivista e as novas abordagens semióticas sobre a utilização dos recursos musicais entre os animais. Em particular, aqui tentamos estabelecer um primeiro contato entre a musicologia animista ejiwajegi e a zoomusicologia. A chamada, aqui, dessa disciplina se deve à possibilidade que ela nos oferece de incorporar em

nossa análise o outro polo da comunicação interpretada pela música xamânica: animais que cantam; lembramos, no entanto, que as musicalidades ameríndias ultrapassam em muito as relações humano-animal, o que representa um evidente limite do alcance analítico da zoomusicologia.

A zoomusicologia pretende analisar com uma interface humanista fenômenos que até o momento foram considerados apanágio ora das ciências biológicas, ora da mitologia e, assim fazendo, ela ambiciona colocar em xeque as correntes definições de música, pondo em discussão o inteiro leque de ideias e conceitos que nossa sociedade ocidental atribui à dicotomia natureza-cultura. Essa simples premissa é suficiente para intuir as enormes possibilidades que nos abriria a consolidação de um diálogo entre antropologia e pensamento ameríndio mediado pela zoomusicologia. Como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, essa disciplina poderia ajudar a nós, antropólogos, não apenas a compreender melhor os mecanismos, as implicações e a relevância da comunicação musical estabelecida entre humanos e animais, mas ela faria isso, também e sobretudo, a partir de premissas ontológicas que nunca estiveram tão próximas das sonoridades animais que animaram e que, talvez, continuem animando as noites e as interioridades dos Ejiwajegi.

Francesco Romizi é professor Adjunto da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FACH/UFMS) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFMS) da mesma universidade. Possui graduação em Ciências Políticas pela Università degli Studi di Perugia (2006), mestrado em Antropologia Urbana pela Universitat Rovira i Virgili (2008) e doutorado em Antropologia também pela Universitat Rovira i Virgili (2013). É sócio efetivo da Associação Brasileira de Antropologia e membro ordinário da Società Italiana di Antropologia Culturale.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA: Não se aplica.

FINANCIAMENTO: O estudo proposto neste artigo tem como ponto de partida a pesquisa de pós-doutorado “Os processos de construção mítica da realidade dos cristãos Kadiwéu na Alves de Barros”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a que deixo aqui registrado meu agradecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, Pastor; PORINI, Gustavo. 2009. *Las aves en la vida de los tobos del oeste de la provincia de Formosa (Argentina)*. Asunción, Tiempo de Historia.

BARCELOS NETO, Aristóteles. 2011. "A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado". *Revista de Antropologia*, 54(2): 981-1012. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.39653>.

BASQUES, Messias. 2020. *Quase irmãos: maestria e território entre os Ejiwajegi do Pantanal*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BASSO, Ellen B. 1985. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BRABEC DE MORI, Bernd. 2012. "About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience". *Indiana*, 29: 73-101. <https://doi.org/10.18441/ind.v29i0.73-101>.

BRABEC DE MORI, Bernd. 2013. "Shipibo laughing songs and the transformative faculty: Performing or becoming the other". *Ethnomusicology Forum*, 22(3): 343-361. <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.844528>.

BRABEC DE MORI, Bernd. 2015. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un 'eslabón perdido' ontológico?". In: BRABEC DE MORI, Bernd; LEWYS, Matthias; GARCÍA, Miguel. (orgs.). *Sudamérica y sus*

mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlín, Estudios Indiana, pp. 99-118.

BRABEC DE MORI, Bernd; SEEGER, Anthony. 2013. "Introduction: Considering music, humans, and non-humans". *Ethnomusicology Forum*, 22(3): 269-286. <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.844527>.

BUFF CHEVALIER, Sonia Rosalie. 1982. "Alguns mitos dos Kadiwéu". *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*, 22: 1-10.

CAMÊU, Helza. 1977. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais.

CRITON, Pascale; CHOUVEL, Jean-Marc (orgs.). 2015. *Gilles Deleuze, la pensée musique*. Paris, Cdmc.

DELEUZE, Gilles. 2006. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1997. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo, Editora 34.

DURAN, Maria Raquel Cruz. 2017. *Padrões que conectam: o Godidigo e as redes de socialidade kadiwéu*. São Paulo, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-07022018-121640>.

DURAN, Maria Raquel Cruz. 2021. *O que nos ensinam os desenhos ejiwajegi/kadiwéu?* Campo Gran-

Para uma musicologia ejiwajegi transnatural. À procura de uma alteretnomusicologia ameríndia

de, Editora UFMS.

FELD, Steven. 1982. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

GIANNATTASIO, Francesco. 2017. "Perspectives on a 21st century comparative musicology: an introduction". In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURATI, Giovanni (orgs.). *Ethnomusicology or transcultural musicology?* Udine, Nota-Intersezioni Musicali, pp. 10-28.

GOW, Peter. 1988. "Visual compulsion: Design and image in Western Amazonian art". *Revindi*, 2: 19-32.

GOW, Peter. 1999. "A geometria do corpo". In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 299-315.

HALBMAYER, Ernst. 2012. "Amerindian mereology: Animism, analogy, and the multiverse". *Indiana*, 29: 103-125. <https://doi.org/10.18441/ind.v29i0.103-125>.

KIRKSEY, Eben; SCHUETZE, Craig; HELMREICH, Stefan. 2014. "Tactics of multispecies ethnography". In: KIRKSEY, Eben (org.). *The multispecies salon*. Durham, Duke University Press, pp. 1-24. <https://doi.org/10.1215/9780822376989-001>

KOHN, Eduardo. 2021. *Come pensano le foreste: per un'antropologia oltre l'umano*. Milano, Nottetempo.

KROODSMA, Donald. 2009. *Birdsong by*

the seasons: a year of listening to birds. Boston, Houghton Mifflin Harcourt.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1985. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2004. *Mitológicas I: o cru e o cozido*. São Paulo, Cosac Naify.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2010. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2011. *Mitológicas IV: o homem nu*. São Paulo, Cosac Naify.

MÂCHE, François-Bernard. 1992. *Musica, mito, natura*. Bologna, Cappelli.

MARTINELLI, Dario. 2002. *How musical is a whale? Towards a theory of Zoömusicology*. Helsinki, Imatra, ISI.

MARTINELLI, Dario. 2011. *Quando la musica è bestiale per davvero: studiare e capire la zoomusicologia*. Roma, Aracne.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". *Anuário Antropológico*, 93: 9-73.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1999. "Apùap world hearing: On the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture". *The World of Music*, 41(1): 85-96.

Para uma musicologia ejiwajegi transnatural. À procura de uma alteretnomusicologia ameríndia

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2007. “Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte”. *Mana*, 13(2): 293-316. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132007000200001>.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2013. “Apùap world hearing revisited: Talking with ‘animals’, ‘spirits’ and other beings, and listening to the apparently inaudible”. *Ethnomusicology Forum*, 22(3): 287-305. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.845364>.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2017. “Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul”. *Revista de Antropologia*, 60(2): 342-355. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.137312>.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2019. *A Festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-interpretativa*. 2ª ed. Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

PALMER, Ralph S. (org.). 1962. *Handbook of North American birds*. Vol. 1. New Haven, Yale University Press.

PAYNE, Roger. 1996. *La vita segreta delle balene*. Milano, Mondadori.

PECHINCHA, Mônica T. S. 1994. *Histórias de admirar: mito, rito e história kadiwéu*. Brasília, Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. 2013. “Flutes, songs and dreams: Cycles of creation and musical performance among the Wauja of

the Upper Xingu (Brazil)”. *Ethnomusicology Forum*, 22(3): 306-322. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.844441>.

RIBEIRO, Darcy. 1979. *Kadiwéu: ensaios sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis, Vozes.

ROMIZI, Francesco. 2018. “O canto do crepúsculo: reflexões ornito-antropológicas sobre um mito de origem kadiwéu”. *Mana*, 24(1): 231-260. <https://doi.org/10.1590/1678-49442018v24n1p231>.

ROMIZI, Francesco. 2021. “Condomínio Kadiwéu: mapa mitológico de uma sociocosmologia ameríndia”. In: LINI, Priscila; PASSAMANI, Guilherme (orgs.). *Antropologia, fronteira e diferenças*. São Carlos, Pedro & João Editores, pp. 193- 212.

SCHAFFER, R. Murray. 1977. *The tuning of the world*. Nova York, Knopf.

SEEGER, Anthony. 1980. “Sing for your sister: the structure and performance of Suyá akia”. In: HERNDON, Marcia; MCLEOD, Norma. (orgs.). *The ethnography of music performance*. Norwood, Norwood Editions, pp. 7-42.

SEEGER, Anthony. 2008. “Etnografia da música”. *Cadernos de Campo*, 17(17): 237-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260>.

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

SILVA, Domingos Bueno da. 2015. “Uma reflexão sobre pontes, conexões e contínuos entre domínios ontológicos: por que não cantar com os grilos?”. In: *Enabet: Redes, trânsitos e resistência*, 7, 2015, Florianópolis. *Anais [...]* Florianópolis, pp.

42-52.

SIQUEIRA JR., Jaime. 1993. “*Esse campo custou o sangue dos nossos avós*”: a construção do tempo e espaço *kadiwéu*. São Paulo, Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

SORCE KELLER, Marcello. 2012. “Zoomusicology and Ethnomusicology: a marriage to celebrate in heaven”. *Yearbook for Traditional Music*, 44: 166-183. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.44.0166>.

TSING, Anna. 2012. “Unruly edges: Mushrooms as companion species”. *Environmental Humanities*, 1(1): 141-54. <https://doi.org/10.1215/22011919-3610012>.

UEXKÜLL, Jakob von. 1967. *Ambiente e comportamento*. Milano, Il Saggiatore.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, 2(2): 115-144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2015. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naify.

Editor-Chefe: Guilherme Moura Fagundes

Editora-Associada: Marta Rosa Amoroso

Editora-Associada: Ana Cláudia Duarte Rocha Marques



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001