



Processos de microvariação nas estéticas ameríndias

Eduardo Pires Rosse

Professor do Departamento de Teoria Geral da Música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) onde co-lidera o Grupo de Etnomusicologia

rexnfoid@yahoo.com.br

Resumo

Estudos recentes sobre diferentes produções estéticas indígenas das Terras Baixas da América do Sul vêm mostrando mecanismos recorrentes de composição por microvariação. Construções literárias, mas igualmente pictóricas ou musicais põem em obra, através de repertórios extensos, processos discursivos altamente redundantes mas onde a repetição *stricto sensu* parece ser ao mesmo tempo rejeitada. Interseção possível entre diferentes linguagens sensíveis e diferentes tradições culturais, o que chamamos provisoriamente de "microvariação" seria um campo fértil à observação de uma série de qualidades associativas: citações entre objetos distantes no tempo ou no espaço e abertura da produção tangível em direção a prolongamentos virtuais, coagulação efêmera de objetos e grupos de objetos, ou a multiplicação de processos de diferenciação contínua, numa lógica produtiva de tipo "alteridade constitutiva" (Erikson 1996).

Palavras-chave: Estética ameríndia, microvariação em produções estéticas.

Abstract

Recent studies on various aesthetic productions by Indigenous peoples from South American lowlands have shown recurrent mechanisms of composition using micro variations. Literary pieces, imagery and musical pieces make use of highly redundant discursive patterns in extensive repertoires. At the same time, however, *stricto sensu* repetition seems to be rejected in those productions. What we provisionally call "micro variations" is possibly an intersection among various sensitive languages and cultural traditions. It could be a fertile field for the observation of many associative qualities: quotes among objects from different times or apart in space and openness of the tangible production towards virtual continuities, ephemeral coagulation of objects and groups of objects, or the multiplication of continuous differentiation process, in a "constitutive alterity" kind of productive logic (Erikson 1996).

Keywords: Amerindian aesthetics; Micro variations in aesthetics productions.

Considerações preliminares

Estudos recentes sobre diferentes produções estéticas indígenas das Terras Baixas da América do Sul vêm mostrando mecanismos recorrentes de composição por microvariação (*cf.* exemplos adiante). Construções literárias, mas igualmente pictóricas ou musicais põem em obra, através de repertórios extensos, processos discursivos altamente redundantes mas onde a repetição *stricto sensu* parece ser ao mesmo tempo rejeitada. Pequenos detalhes divergentes pontuam fluxos elaborados a partir de uma economia material intensiva, onde um mínimo de estruturas iniciais serve de substrato à composição de um máximo de objetos, alinhados de um ponto de vista hierárquico (ver adiante) e entendidos pelos atores envolvidos como distintos.

Tal aspecto equivaleria, num plano sintático, a um cruzamento entre diferentes práticas disseminadas através de uma vasta região cultural, entre as quais o diálogo permanece algo tímido, no âmbito da literatura especializada. Se a etnologia indígena produziu importantes trabalhos de cunho comparativo dedicados ao estudo das estruturas sociais e, mais recentemente, às cosmologias e filosofias indígenas, a atenção a processos especificamente artísticos, emergente, permanece no entanto desprovida de ferramentas analíticas transespecíficas e ou transculturais. Trabalhos pioneiros e inspiradores no sentido de apontar para abordagens comparativas seriam encontrados, entre outros, em Vidal 2007 [1992], Lagrou & Severi 2014, Lagrou et al. 2016, ou Menezes Bastos 2007¹).

1. Onde é esboçada uma síntese de traços musicais amazônicos recorrentes, dentre os quais, justamente, a "variação". Com algumas exceções, o autor sublinha ali também o fato de ainda estarem por vir trabalhos de síntese etnomusicológica para a região e sub-regiões (*idem*: 296).

Ora, estas mesmas produções sonoras, poéticas, plásticas, representam frequentemente pontos sensíveis de uma socialidade, entre humanos ordinários, entre humanos pertencentes a esferas extraordinárias, ou finalmente entre indivíduos e grupos de indivíduos de ambos os lados. Muito além de um simples aspecto técnico ou mecânico, a “microvariação” seria um elemento estilístico orgânico de número de linguagens ameríndias eminentemente não-verbais. O potencial transformacional do qual ela seria um vetor aponta para uma aptidão ao prolongamento dos objetos e a um processo contínuo de desterritorialização identitária (Rosse 2013: 280 *et passim*): a proliferação deliberada dos mínimos intervalos é não somente congruente com o gosto por *corpora* musicais, gráficos, poéticos ou coreográficos extensos, mas ela estimula igualmente, através de uma profusão da diferença pelos menores intervalos, uma concepção formal que garante uma homogeneidade na implementação do discurso ao mesmo tempo em que ela se opõe à uniformidade ou ao desenvolvimento de uma identidade inequívoca ou de natureza essencialista.

Aproximamo-nos aqui de uma valorização e ao mesmo tempo de uma vibração da repetição, ao modo dos simulacros de Deleuze. Esse autor se contrapõe à definição de repetição (e diferença) própria ao universo da representação, aquela que leva à convergência do conceito diante de repetições nuas sem conceito, aquela ao mesmo tempo associada ao mundo moderno e seu esvaziamento identitário. Na representação, as coisas se repetem quando diferem a partir de um conceito absolutamente idêntico. Repete-se porque não se é real, porque não se tem interioridade, não se tem memorização, repete-se sempre em função do que não se é. A repetição é negatividade, é a repetição dos surdos. Na representação, a repetição é assim extrínseca, toma-se um objeto já feito e o espectador a contempla de fora (Deleuze 2006 [1968]: 376-377).

Alternativamente, ele qualifica o que seria uma outra repetição, dos simulacros – que subvertem a relação prévia entre modelo e cópia –, uma repetição (e diferença) da multiplicidade, descentralizada e positiva, aquela de duas gotas d’água, como duas folhas de uma árvore ou de uma árvore a outra como derivadas de um mesmo movimento mas nunca idênticas entre si, de forma muito próxima ao tipo de dialética que tentamos aqui levantar:

“O essencial é que não encontramos nesses sistemas nenhuma *identidade prévia*, nenhuma *semelhança interior*. Tudo é diferença nas séries e diferença de diferença na comunicação das séries. O que se desloca e se disfarça nas séries não pode e não deve ser identificado, mas existe, age como o diferenciador da diferença. Ora, de duas maneiras, aqui, a repetição deriva necessariamente do jogo da diferença. Por um lado, porque cada série só se explica, só se desenvolve implicando as outras; ela repete, portanto, as outras e se repete nas outras que, por sua vez, a implicam; mas ela não é *implicada* pelas outras sem aí estar implicada como *implicando* essas outras, de modo que ela retorna em si mesma tantas vezes quantas ela retorna numa outra. Retornar em si mesma é o

fundo das repetições nuas, assim como retornar em outra é o fundo das repetições vestidas” (Deleuze 2006: 411-412).

A virtualidade das repetições por vir é decisiva na concepção daquilo que nunca se reproduz como convergência:

“A fronteira já não está entre uma primeira vez e a repetição que ela torna hipoteticamente possível, mas entre as repetições condicionais e a terceira repetição [por vir], *repetição no eterno retorno*, que torna impossível o retorno das duas outras. Só o terceiro Testamento gira sobre si mesmo” (*idem*: 408).

Esse “eterno retorno” aponta para a forma aberta, para a inexistência de parâmetros de partilha prévia da diferença, tanto quanto para uma quimera abstrata (Lagrou 2013).

A aproximação de tais termos a uma qualidade variacional do universo estético ameríndio não é aqui original. Inspiramo-nos na definição de variação explicitada por Menezes Bastos em sua extensa partitura yawari (Kamaiurá, MT) (1990: 519 *et seq.*, 2013: 221 *et seq.*, 425-427)², perpassando ali a de transformação, nos termos de Lévi-Strauss:

“A imitação KM [kamaiurá] é o duplo. Não, anti-Narciso, pois a água treme. Treme-Narciso. É uma alma, a imitação. E não somente porque a água treme. Pois o que lá está, atrás da água, não é o *mawe* [tempo mítico], todo tremido (*trans-form-ado*)?” (Menezes Bastos 2013: 427).

Diferentemente das estruturas estéticas onde os materiais são desenvolvidos segundo uma lógica hierarquizante e sintética, as matrizes microvariacionais parecem indicar assim, nas terras baixas sul-americanas, uma proliferação multidirecional de materiais em grande medida isonômicos: polarizações localizadas vão sendo constantemente diluídas diante do remanejamento de temas e parâmetros em foco. A “fluidez da forma”, expressão cunhada por Lagrou (2007) diante da cultura gráfica kaxinawa, e que se aplicaria a uma grande parte das dinâmicas de transformação progressiva e aberta aqui sublinhadas, parece deste modo se aproximar da caracterização mesma da categoria de “espírito” na Amazônia tal qual proposta por Viveiros de Castro (2006), na medida em que ela é movida por uma diferenciação interna e infinita, própria aos seres do registro mítico, em contraste à diferenciação externa e contabilizável que separa as espécies do mundo tal qual ele é imediatamente percebido³. Esses seres míticos incarnam precisamente, e não por coincidência, um sem número de manifestações sensíveis como cantos, peças de música instrumental e instrumentos musicais, máscaras cerimoniais, motivos

2. Próxima igualmente da de Piedade (2011) diante das flautas kawoká (Wauja, MT) (2011).

3. O autor se inspira ali aliás nos *minúsculos e inumeráveis xapiri yanomami*.

de desenho ou pintura, razão pela qual consideramos particularmente oportuno o investimento em estudos dos conteúdos dessas modalidades expressivas, complementares ao trabalho muitas vezes distinto de análise a partir de exegeses ou conteúdos verbalizáveis.

Máscaras e flautas alto-xinguanas

Nas terras baixas da América do Sul indígena, o valor da ideia de excesso, quantidade, frequentemente associada à vida cerimonial e às produções estéticas correlatas encontra uma fórmula privilegiada na antítese entre economia de materiais composicionais de base e um rendimento máximo de agenciamentos entre eles. Não são raros comentários como o de Salivas a respeito de uma estética comum aos diversos grupos jivaro do Peru e Equador: “Encontramos aqui um elemento central da estética jivaro, que, a partir de um pequeno número de elementos sonoros ou visuais, cria uma quantidade impressionante de situações distintas” (2001: 174, tradução nossa⁴).

Esse mesmo contraste entre economia material e proliferação de objetos mostraria situações onde a opção por processos composicionais minimalistas são explícitos, como o caso das máscaras rituais *apapaatai wauja*, no alto Xingu:

“a análise da relação entre identidade e iconografia nos mostra que, como o repertório gráfico das máscaras *Sapukuyawá* é relativamente reduzido, sobretudo do ponto de vista dos padrões de composição, é necessário criar pequenas variações formais para produzir as máscaras como personagens rituais. Todavia, a variação é cuidadosamente limitada, como uma estratégia do próprio estilo, em relação ao imenso número de personagens” (Barcelos Neto 2008: 226-228).

O caso *wauja* das máscaras *apapaatai Sapukuyawá*, mas ainda o da música das flautas *apapaatai kawoká* entre os mesmos *wauja* (Piedade 2004), versão masculina e instrumental de parte dos cantos femininos *iamurikuma* (Mello 2005), são particularmente representativos da problemática em questão. Conexa ao universo das máscaras, a música *apapaatai kawoká* mostra aspectos em tudo congruentes à “estratégia do estilo” em criar pequenas variações tendo em vista a multiplicação dos personagens rituais materializados pelas máscaras, num caso, pelas peças de música, no outro:

“nas exegeses nativas sobre as peças musicais, uma pequena alteração no nível motivico era apontada como o fator que fazia com que aquela peça fosse outra, e não a mesma anterior. Guiado pela exegese do mestre de flautas *kawokatopá*, compreendi

4. *Idem* para novas citações originalmente em francês.

que não se tratava de repetições ou variações fortuitas, mas de princípios de diferenciação que ali eram aplicados. Com as transcrições musicais e análise, constatei o emprego estável de finas operações de repetição e diferenciação entre motivos e frases musicais” (Piedade 2011: 5).

De fato, o trabalho refinado de transcrição e de apresentação das peças de flauta desenvolvido por Piedade revela um processo sutil e sistemático de geração de pequenas assimetrias dentro do discurso. Nesse repertório, além das relações entre uma peça e outra, tais assimetrias são desenhadas ainda e sobretudo no interior de uma mesma peça.

Para o repertório das flautas *kawoká*, os motivos agem como um grupo de unidades cujo jogo combinatório e variacional constitui a base do desenvolvimento discursivo. O “sistema motivico-frasal” seria assim “o cerne deste gênero musical” (Piedade 2004: 147). As partituras analíticas elaboradas pelo autor apresentam por isso um teor sintético: mais do que cada nota do contorno melódico da flauta principal, elas se prestam a traçar a associação e a variação dos motivos, apresentados uma primeira vez em detalhe, numa escrita musical convencional, e em seguida, em suas reparações, indicadas simplesmente por uma letra (a, b, a', b', etc.) ou número (1, 2, etc.), que fazem referência ao motivo integral. O número de motivos é variável mas sempre modesto em relação à duração de cada peça. Em outros termos, o ponto axial orientando o desenrolar do texto é a repetição e o rearranjo constante dessas células de base.⁵

Num primeiro momento, diferentes motivos compondo uma linha maior podem ser desenvolvidos a partir de uma mesma matriz, como na ilustração a seguir. Os motivos 1, 2 e 3, material quase exclusivo do “toque central”, só se distinguem ali por traços dos mais delicados: repetição ou não da primeira nota, articulação curta ou longa da última.



“Toque central” da suíte *kawoká* “*kisowagakipitsana* / música do escurecer” (Piedade 2004: 188)

Esse tipo de diferenciação com forte teor reiterativo assume outras escalas. Ele pode se apresentar durante a retomada de uma frase/tema, que vai divergir microscopicamente de uma primeira versão, seja dentro de uma mesma peça ou de uma peça à outra. Tomemos exemplos mais extensos⁶.

5. Para detalhes a respeito do gênero *kawoká*, convidamos os interessados a se dirigirem diretamente ao estudo de Piedade.

6. “P5”, “P6”, “T1” e “TC” são abreviações usadas por Piedade para, respectivamente, “Peça 5”, “Peça 6”, “Toque Inicial” (seção inicial de uma peça) e “Toque Central” (seção central de uma peça).

P5

P6

Transcrição analítica das peças 5 e 6 da suíte patokuwá (Piedade 2004: 161)

Se terminarmos de reduzir o conteúdo integral dessas duas transcrições às simples menções motivicas, teremos um texto onde não é possível vislumbrar imagens sonoras, mas onde poderemos facilmente comparar o comportamento dos componentes musicais⁷:

P5

T - A - TC - A - TC -
 I aabac 311311iii11 aabac 311311iii11
 a 21 a 21

B A - TC - B A - TC - T
 ddb'd aaeaba 311311iii11 ddb'd aea**c**ba 311311iii11 F
 c'd ca 21 c'd ca 21

7. Segundo a convenção de escrita proposta por Piedade, a referência de uma letra a um motivo tem um alcance local: o motivo "a" de uma dada peça não corresponde ao "a" de uma outra. Os números, em contrapartida, têm um alcance inter-peças, cobrindo todas as peças de uma mesma suíte: o "1" de P5 será o mesmo para P6, P7 ou P8. A letra "i", utilizada a seguir, indica "imitação".

Desconsideremos o TI (toque inicial) e o TF (toque final). A macroforma restante – A-TC-A-TC-BA-TC-BA-TC – é perfeitamente simétrica, com o dobramento imediato primeiramente do encadeamento "A-TC", e em seguida de "BA-TC". O equilíbrio é quebrado por um único detalhe, que **sublinhamos** abaixo. Em "A" do primeiro segmento "B-A", lê-se "a a e a a b a c a", ao contrário da sua retomada, onde se lê "a a e a c b a c a".

Na peça nº6, as duas primeiras ocorrências da parte identificada por “TC” se encarregam de adicionar um 1 em introdução ao tema:

P6

T	-	A	-	TC		-	A	-	TC		-	
I	a	a'	<u>1</u>	3	1	1	3	1	1	iii	1	1
	b		2	1			b		1	2	1	

B	A	-	TC		-	B	A	-	TC		-	T	
c	c'	d	a	a'	3	1	1	3	1	1	iii	1	1
d'	b		2	1		d'	b		2	1			

Na sétima e oitava peça da suíte *kawoká patokuwá*, para encerrarmos por aqui os exemplos wauja, assistiremos a transformações do mesmo tipo tanto no âmbito interno a uma peça, quanto entre peças diferentes. Os “TC” de P7 e P8 são assim modificados através da repetição ou da supressão de determinadas células. O segundo “B” de P7 é prolongado pela retomada do fragmento inicial “b a 1” que substitui o simples “b” original. O segundo “A” de P8 retoma o fragmento “a 1” enquanto o terceiro “A” suprime o “1” final em relação à sua primeira formulação. Além disso, P8 exclui a repetição da parte “BA”, que era até ali sistemática.

P7

T	-	A	-	TC		-	A	-	TC		-	
I	a	1	a	3	1	1	3	1	1	<u>iii1111</u>	1	1
	1		1	2	1		1					

B	A	-	TC		-	B	A	-	TC		-	T
b	a	1	<u>b</u>	a	1	a	3	1	1	3	1	1
b'	1		1	2	1	b'	1		<u>ii</u>			

P8

T - A	- TC		- A	- TC		-
I a l a'	3 1 1 3 1 1 <u>ii11111</u>		a l <u>a1</u> a'	3 1 1 3 1 1 <u>ii1111</u>		
1	1 2 1		1	1 2 1		
B	A - TC		- TC		- T	
b a l b a l b' a l b' a l	3 1 1 3 1 1 <u>ii1i</u>		3 1 1 3 1 1 <u>ii1i</u>		F	
a l	a' <u>11i</u>		<u>11i</u>			

Alargando o círculo

A proximidade estrutural entre formas expressivas (máscaras e músicas instrumentais) tributárias de um mesmo circuito cosmológico/cultural (os seres *apapaataiwauja*) convidaria assim de forma explícita a um estudo complementar. Na verdade, acreditamos na pertinência da ampliação da nossa escala de observação a um nível ainda mais global, tendo em vista a disseminação de casos coerentes ao modelo proposto, dos quais teríamos desde um primeiro momento vários exemplos dispersos em diferentes sub-regiões: "(...) flute duets played in the final stage of the [Pudáli, Venezuela] ceremony are highly improvisatory pieces in which a single theme is subtly altered to make dozens of shorter and longer variants with slightly different melodies (...)" (Hill & Chaumeil 2011: 30, nós sublinhamos).

Os cantos gritados *akia*, caros aos homens e meninos *kîsêdjê/suyá* (Mato Grosso), seriam marcados por uma articulação polimusical, onde peças próprias a cada cantor se apresentam muitas vezes simultaneamente. Apesar da individualidade marcada de cada voz, cujo ideal seria o de sobressair meio às outras através de uma amplitude e altura de entoação extremas, a cena resultante mostra uma massa de cantos muito homogêneos de um ponto de vista formal, temático, do registro e do timbre. Cada *akia* se guia por uma estrutura formal detalhada comum, onde número de sessões, perfil melódico, processo de desvendamento progressivo da temática verbal, ou os refrões não-lexicais reiterados são fortemente predeterminados (Seeger 1977, 2004, entre outros). Além disso, sequências de cantos integrando um mesmo momento cerimonial, ou integrando o repertório efêmero de um dado indivíduo podem mostrar semelhanças que vão além das prescrições de primeiro plano, passando por uma grande familiaridade entre os sujeitos musicalmente personificados (ver por exemplo Seeger 2004: 41-42), ou entre os traços melódicos mais finos (como sugerem determinadas passagens do vídeo "Amtô, a festa do rato" (Yaiku et al, 2011)).

A partir da descrição de um ritual arara (Pará) de retorno de uma expedição de caça, Estival (1991) evidencia dois procedimentos diferentes ordenando o desenvolvimento de músicas instrumentais que marcam cada uma um momento particular do ritual.

As peças das clarinetas *tagat tagat* seriam realizadas a partir de fórmulas em si invariáveis mas cujo ordenamento geral, de uma peça à outra, pode ser transformado. O exemplo seguinte é uma leitura do quadro mais detalhado proposto por Estival (1991: 141) como esquema da estrutura de sete peças dessa música instrumental. As letras "A", "B", "C" e "T" correspondem a fórmulas musicais fixas, "T" equivalendo a "Término". Cada "A", "B" e "C" passa por um número variável de repetições localizadas antes de dar lugar à letra/fórmula seguinte.

Peças 1 e 2	A B C T (2x)
Peça 3	B C A B C T
Peças 4 e 5	A B C A B C T (2x)
Peças 6 e 7	A B C T (2x)



Estrutura das peças de clarineta *tagat tagat* arara - quadro reelaborado a partir de Estival 1991: 141

As flautas de pan *erewepipo* tocadas no mesmo evento realizam inversamente uma sequência invariável de fórmulas "A A B B A A B B..." (*idem*: 144). Cada fórmula pode em contrapartida compreender "variações simples", ou "realizações diferentes da fórmula que não ultrapassem todavia seu âmbito periódico" (*idem*: *ibidem*).

Em suma, ambos os casos representariam soluções sintáticas que visam transformar um determinado material a partir de mecanismos que garantem um índice elevado de redundância. No caso das clarinetas, se a ordem dos elementos constitutivos é variada, isto se dá justamente para que o conteúdo permaneça fixo; no caso das flautas de pan, se o conteúdo é variado, mantém-se uma ordem regular das mais patentes - "A A B B A A B B...".

Beaudet, em referência às Guianas, caracteriza a repetição como um valor disseminado através de diferentes atividades estéticas e diferentes grupos ameríndios: "A repetição é um dos princípios fundamentais comuns a todas as formas estéticas wayãpi e em particular à música. Da mesma forma, ela é encontrada na totalidade das músicas guiano-amazônicas" (Beaudet 1997: 114).

A partir de uma análise delicada das músicas orquestrais *tule*, assim como do comentário de outras formas musicais wayãpi, o autor revela no entanto linhas variacionais paralelas à reiteração⁸. O valor

8. Tratando das grandes danças wayãpi, o autor fala de uma homocinestesia e homorritmia dos dançarinos que é no entanto realizada através de uma sensível descoordenação. Com uma microdinâmica aleatória, imprevisível, poderíamos todavia continuar falando da articulação de individualidades meio a um corpo (de dança) coletivo, a um uníssono (motor) global: "os dançarinos, embora sincrônicos, não o são exatamente; alguns batem o pé direito com um pouco mais de intensidade, outros com um pouco mais de atraso, outros, ainda, param uma fração de segundo (...). (...) esta inexatidão é considerada, no senso comum wayãpi, como 'natural'. A exatidão e a perfeição são inconcebíveis" (Beaudet 2013: 162-163).

atribuído à repetição e à duração estendida dos eventos seria assim atravessado por operações de variação que, a diferentes graus, concernem todo um conjunto de músicas.

“‘Sucuri’, ‘peixes’, ‘besouro’... cada conjunto de peças pode se definir como uma suíte graças à presença desse motivo comum, a assinatura temática da suíte, que encontramos em todas as peças de um mesmo conjunto. No entanto, de uma peça a outra, esse motivo não é rigorosamente idêntico a ele mesmo, sofrendo um certo número de variações. Na verdade são microvariações (presença ou ausência de apogiatura, nota picada ou não...) (...) cuja natureza não é a mesma que a das verdadeiras mudanças melódicas do ou dos outros motivos da peça” (*idem*: 118).

Além do repertório das orquestras de clarineta/*tule*, as microvariações constituiriam ainda um procedimento ativo, em escalas variáveis, a outras modalidades musicais wayãpi. Os solos de flauta comportariam o número mais modesto de retomadas de um tema e o mais generoso em suas modificações, através da remontagem dos segmentos do tema e de improvisações melódicas. As suítes orquestrais *tule* apresentariam taxas de repetitividade mais acentuadas e inversamente proporcionais à variabilidade, hiato tanto mais marcado quando se trata de suítes mais antigas. Os cantos (com exceção dos cantos de guerra), apresentariam finalmente uma qualidade repetitiva das mais estritas.

Seria interessante notar o exemplo do conteúdo verbal de um canto wayãpi apresentado alhures (Beudet 2010), onde o sentido veiculado de forma estritamente repetitiva é no entanto construído internamente a partir de uma estrutura paralelística, onde a repetição é marcada por variações tão sutis quanto constantes. Trata-se do “canto do jaguarundi e do papa-mel”, realizados durante a dança wayãpi “*yawalunã / jaguarundi*”. O texto é composto por treze estrofes, das quais nós reproduzimos a seguir as duas primeiras. Durante uma dança, cada estrofe é repetida um número indefinido de vezes antes de se passar à estrofe seguinte. Dentro dos limites internos a cada uma delas, entretanto, assistimos a um jogo de ligeiras transformações, onde os versos são dispostos segundo uma estrutura recorrente que poderíamos esquematizar como “a a’ a’ a’’ a’’’”. Um número restrito de partículas é aqui repetido e sucessivamente re combinado para dar forma às quatro versões (a, a’, a’’, a’’’) semanticamente redundantes. (Por uma mera questão de praticidade, não citamos aqui a versão original em wayãpi.)

- | | |
|--|---|
| 1. | 2. |
| De onde então vem você, jaguarundi? [a] | Eles se reúnem – os jaguarundis [a] |
| Ê ê jaguarundi [a'] | eles se reúnem os jaguarundis [a'] |
| De onde então vem você, jaguarundi? [a] | eles se reúnem – os jaguarundis [a] |
| Ê ê jaguarundi [a'] | eles se reúnem os jaguarundis [a'] |
| ê ê, de onde você vem, jaguarundi? [a''] | aqui e ali se reúnem os jaguarundis [a''] |
| Ê ê, jaguarundis martas jaguarundis [a'''] | Ê ê jaguarundi eles se reúnem os jaguarundis [a'''] |

Dois primeiras estrofes de yawalunã / canto do jaguarundi e do papa-mel (Beaudet 2010: 52)

O paralelismo verbal nas produções literárias amazônicas ocuparia justamente um subcampo importante na expressão das formas de intensividade estética que tentamos acompanhar. Através de um estudo dos recursos gramaticais postos a serviço do paralelismo na arte verbal dos alto-xinguanos Kuikuro, Franchetto apresenta uma disposição cultural que ultrapassa o domínio literário e que se caracteriza pela criação permanente de duplos que nunca são idênticos, um “princípio primordial de variação na invariância, da repetição que gera o outro do mesmo” (2003: 215). Esse princípio é formulado pela noção autóctone de “*otohongo* – o mesmo-outro ou o outro-mesmo”, que se opõe a “*ekugu* – verdadeiro”, de um lado, e de “*telo* – o outro diferente”, de outro (*idem*: 247).

A narração verdadeira / *akinhá ekugu* das “hiper-mulheres” serve de objeto à análise do desenvolvimento de arquiteturas paralelísticas tanto em uma escala localizada, interna a cada enunciado ou entre diferentes enunciados internos a um mesmo bloco (micro-paralelismo), quanto em uma escala superior, entre blocos diferentes (macro-paralelismo). “A repetição contínua dos enunciados”, que “causa tédio para o auditório estrangeiro com sua aparente e inútil redundância, ao ponto de ser condenada à eliminação quando a narração é transformada em texto de ‘literatura escrita’” é no entanto a que “com suas modulações formais, (...) fomenta o julgamento estético Kuikuro” (Franchetto 2003: 213).

Em torno do paralelismo verbal, mais exatamente com referência a textos xamânicos ameríndios, Cesarino chama “intensidade” o terceiro termo produzido pela relação entre duas versões repetidas de forma ligeiramente deslocada. Ele toma assim emprestado à linguagem visual ou sonora a ideia de “estereoscopia” ou de relevo/espacialização na imagem/som (2006: 123), utilizado na compreensão de textos com um forte uso de duplos paralelísticos. O autor chega por essa via à mesma ideia de “intensidade” à qual recorreremos aqui na caracterização de discursos que se desenvolvem a partir de ligeiros desvios num contexto impregnado de redundância.

Se considerarmos os trabalhos de Werlang (2001, 2006, 2008) acerca dos cantos-mitos *saiti* marubo; os de Cesarino (2008, 2011, 2013) acerca das poéticas literárias dos mesmos cantos-mitos *saiti*, além dos cantos dos espíritos *iniki* e dos

cantos terapêuticos *shōki* do mesmo grupo (2008, 2011); os de Déléage (2009, 2010) apresentando letras dos cantos terapêuticos *coshoiti* dos Sharanahua (homólogos aos *shōki* marubo) e dos cantos de aprendizado realizados durante as sessões coletivas de tomada de ayahuasca chamados *rabi*; ou ainda os de Matos (2006) e Guimarães (2002), igualmente em torno do conteúdo verbal desta vez de cantos kaxinawa *huni meka* de tomada de ayahuasca e de cantos de festa e ou de trabalho *katxa*; teríamos, apenas para à família linguística pano ainda amplamente sub-representada, e para uma circunferência restrita ao sudoeste amazônico, um panorama imponente de expressões verbais onde o paralelismo se apresenta como um aspecto determinante. Todo esse vasto quadro de produções por outro lado heteróclitas mostra um ponto estilístico recorrente no que toca à virtuosidade produtiva a partir de um conjunto de matérias-primas invariavelmente reduzido:

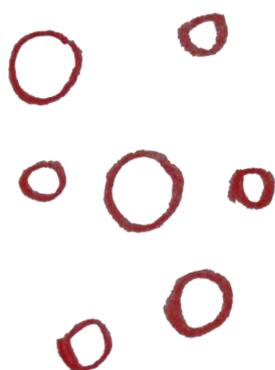
“Na música do *huni meka* [Kaxinawa/Huni Kwin], o cantador joga com um conjunto razoavelmente fixo de versos, combinando indefinidamente e com grande liberdade sequências inteiras do canto, alternando versos e repetindo-os ao sabor da sua – ou de alheia – inspiração” (Guimarães 2002: 214).

Lagrou, por sua vez, se serve da oposição entre *studium* e *punctum* para caracterizar o que seria uma noção kaxinawa muito próxima a essa, materializada no entanto por uma produção pictográfica, notadamente a da tecelagem e da pintura corporal. Ela associa ainda a diferença sistematicamente presente num contexto repetitivo a valores sociais ligados à autarquia interpessoal:

“O estilo gráfico kaxinawa pode ser visto como a visualização do valor social da autonomia pessoal que se manifesta em sutis detalhes idiossincráticos, escondidos no padrão global de simetria e igualdade. O efeito *studium-punctum* descrito por Roland Barthes (1980) ilumina bem este estilo gráfico.

O *studium*, ou o discurso dominante, seria neste caso a repetição de elementos iguais num ritmo simétrico e o alto valor dado à execução delicada de finas linhas paralelas. (...)

(...) O *punctum* é a dissonância próxima do detalhe invisível, a surpresa necessária para a dinâmica visual, aquilo que dá vitalidade estética ao todo, que se manifesta como uma pequena diferença no padrão repetitivo, um ponto assimétrico no interior de uma simetria. É necessário existir uma certa homogeneidade nos elementos visuais para que a pequena diferença seja capaz de tocar nossos olhos. A arte kaxinawa explora elegantemente o entrelaçamento do *studium* e do *punctum*. Desta forma, para um pano tecido ou para uma face pintada, a primeira impressão será a de uma superfície coberta por um padrão geométrico através da infinita repetição de unidades iguais. Um olhar mais acurado perceberá que um losango do padrão colmeia tem um ângulo a mais que os outros. Este é o *punctum* e sua ocorrência na arte kaxinawa é sistemática. Outro exemplo deste fenômeno encontra-se nos



colares. Se um colar de contas, por exemplo, é composto pela alternância de seis contas vermelhas e seis azuis, em algum lugar no meio do colar se encontrará uma conta branca perturbando, propositalmente, a perfeita simetria e repetição do padrão” (Lagrou 2007: 146-148).

Em diálogo com trabalho mais extenso (1998, 2007), Lagrou 2002 desenvolve uma caracterização fecunda da ideia de “diferença” entre os Kaxinawa, pano de fundo para a emergência de inúmeros desdobramentos. Seria difícil resumir em poucas linhas o argumento denso envolvendo identidade e alteridade, dualidade e assimetria a partir da arte gráfica. A “diferença” seria ali, entre outras coisas, constitutiva do eu, gradual e reversível, posicional e não exclusivista ou essencialista. Aproximamo-nos assim de um desenvolvimento inspirador em relação às duplicações nunca idênticas (retomando por sua vez pistas propostas por Lévi-Strauss em torno da gemelidade ameríndia):

“No pensamento ameríndio, a idéia de duplo implica, portanto, diferença. Duplicidade na singularidade é possível, o que não é possível é a igualdade duplicada. A idéia é a criação de seres de uma mesma classe, o que quer dizer dotados de similaridade suficiente para garantir o entendimento entre eles, sem que constituam clones ou réplicas. [...] A simetria na arte [kaxinawa] é retificada por um pequeno detalhe assimétrico que expressa a idéia de identidade distinta. É o detalhe, a dissonância, que dá vida ao trabalho artístico, assim como à vida em si mesma.” (2002: 37 e, com ínfimas diferenças, 2013: 81)

Mais tarde (2011, 2013), a autora retoma um número de aspectos da produção gráfica kaxinawa articulando-os em torno do motivo central da “transformação” e do papel das imagens como “técnicas que permitem ao expectador mudar de ponto de vista” (2013: 68). Ela expande ao mesmo tempo o alcance etnográfico, comparando orientações semelhantes entre vários outros casos amazônicos de “sistemas complexos de desenhos”. As “pequenas variações” aparecem agora não só como uma estrutura aberta horizontal, em perpétuo desequilíbrio, mas organicamente ligadas à extensão invisível de um fluxo, à quimera abstrata:

“Quando o *punctum*, o detalhe assimétrico, se torna demasiadamente visível, passa a ser o ponto de partida para a produção de um novo motivo dentro do mesmo tecido (...). Um motivo gera outro, e nenhuma destas imagens é imagem de outra coisa a não ser deste movimento intraimagético. Este último princípio formal das pequenas variações que podem resultar em novos motivos se encontra nos grafismos kaxinawa, wauja, waiãpi e sharanaua. Neste sentido, vemos que o *punctum* constitui uma tecnologia da transformação interna à estrutura da imagem. (Lagrou 2013: 87)

A imagem quimérica [Severi 2007] consiste em uma parte visível e outra invisível. A parte visível da imagem precisa ser completada ativamente pelo olhar, que faz surgir uma imagem mental que completa a imagem vista. O que nos interessa aqui é a relação entre uma ontologia específica, que coloca a transformação no centro de suas preocupações, e um estilo gráfico, que joga constantemente com a tensão entre o que é mostrado e



o que não o é (...). O caráter quimérico dos grafismos indígenas remete, deste modo, tanto ao movimento transformativo entre corpos quanto ao caráter composto dos seres.” (2011: 769)



Ainda que focada a produções gráficas, Lagrou lança assim bases para uma proposta comparativa inspiradora. Como deixa clara a abordagem da autora, o aspecto comum a todos estes exemplos – o uso dos menores intervalos como diferenciação entre os objetos – está longe de representar uma curiosidade isolada dentro de cada sistema. De forma mais ou menos patente, cada ilustração mostra, ao contrário, através deste predicado, um elemento saliente em relação direta com uma série extensa de outros aspectos constitutivos, compondo sistemas cuja coerência ultrapassa uma ideia simples de variações discursivas em contextos de forte teor reiterativo, por mais reais que elas sejam.

O caso dos cantos *kōmāyxop* realizados entre os Tikmũ'ũn/Maxakali (Minas Gerais), que podemos analisar mais detidamente no âmbito de um trabalho anterior (Rosse 2013, 2015), seria um exemplo expressivo nesse sentido. O emprego sistemático de microvariações está aqui ligado a uma qualidade da experiência ritual, onde humanos ordinários estabelecem uma operação xamânica coletiva, se reunindo no pátio da aldeia a uma miríade de convidados extraordinários materializados pelo próprio canto.

Séries de transformações infinitesimais se sobrepõem em diversos planos: melódico, fonético, semântico, ou ainda através de qualidades plásticas das imagens evocadas indiretamente pelas palavras cantadas. Porções extensas do repertório são assim guiadas por processos de diferenciação material mínima, sobretudo numa escala localizada, mas cujo alcance virtual desenha, a médio e a longo alcance, uma circunferência muito mais abrangente.

O repertório musical encerraria dessa forma um conhecimento artístico e sociocosmológico aprofundado, repleto de erudição, mas que é ao mesmo tempo avesso a tipos de enunciados objetivistas ou definitivos, tendo em vista que novas variações virão continuamente substituir uma precedente, que novas polarizações virão sistematicamente ressignificar polarizações anteriores, localizadas e variáveis (no sentido de Boulez, cf. Tugny 2015). Esse aspecto pregnante devolve aos cantos *kōmāyxop* tikmũ'ũn uma marca de subjetividade ou de agência cara à própria posição de materialização dos espíritos, vivos, que os cantos ocupam (para a agência de objetos sonoros, *idem, ibidem*).

Considerando mecanismos de empilhamento dos cantos do morcego-espírito/*xũnĩm*, ou dinâmicas composicionais mais localizadas no repertório do gavião-espírito/*mōgmōka*, realizados igualmente entre os Tikmũ'ũn, Tugny delinea as ideias de “intensidade” e “vicinalidade”, amplamente familiares aos traços gerais

que acabamos de levantar. As articulações do discurso são constantemente guiadas por singularidades que criam aberturas em novas direções:

“(...) não existe apenas um critério que faz com que um canto se transforme em outro. (...) Muitas vezes, algo que possa parecer um detalhe ou um acidente da performance se torna uma estrutura de grande pregnância, podendo desviar o caminho do canto para outras zonas de vicinalidade. (...) Os operadores musicais e imagéticos que marcam a distinção e a transformação entre esses cantos parecem, eles também, elementos disjuntivos mínimos. Não é portanto possível falar de elementos unificadores, que garantam a homogeneidade da forma musical, a identificação de determinados motivos, caso tomemos esses cantos como um conjunto; e menos ainda de elementos contrastantes, que demarquem claramente as sessões, os contornos, as rupturas da forma. Ao contrário. Cada canto é pura passagem, movimento ínfimo e constante para o próximo” (2011: 206-207).

Este breve apanhado bibliográfico pretende assinalar uma problemática que, já tratada direta ou indiretamente por vários trabalhos, em perspectiva localizada ou comparativa a partir de um mesmo universo enunciativo, guardaria um potencial analítico e transversal interessante. A título das transformações progressivas através dos mitos numa escala pan-americana, que representam a matéria essencial das Mitológicas de Lévi-Strauss; a título do “cromatismo” ou dos “pequenos intervalos” a partir dos quais o pensamento ameríndio operaria a diferença dentro dessa mitologia (Gonçalves 2007, 2011); comparações entre ideias de microvariação disseminadas de forma regular nas terras baixas indígenas da América do Sul representariam uma porta de entrada possível a importantes questões etnológicas e antropológicas, a serem tratadas sob uma perspectiva propriamente estética.

Fechando o círculo – de volta ao Alto Xingu

Para citar um último exemplo, explícito em relação à articulação estética expandida, ou mais do que estética, de um fenômeno microvariacional, poderíamos retornar ao universo alto-xinguano com o qual abrimos nosso exercício comparativo. A homogeneidade cultural, central para essa socialidade pluriétnica e plurilinguística, traz consigo pequenos movimentos diferenciais, desenhados por versões locais de um mesmo *corpus* compartilhado. Nas palavras de Fausto, Franchetto e Montagnani, que dispensam glosas suplementares:

“ainda que esse complexo [alto-xinguano] tenha sido muitas vezes apresentado como homogêneo, existem nuances internas significativas que se implantam a partir de uma base identitária comum. Além da língua, a unicidade de cada ‘povo’ é marcada por variações mínimas, mas suficientemente distintas no seio de uma mesma tradição. Se as formas musicais e discursivas parecem quase idênticas, as microvariações são, aos olhos e aos ouvidos dos nativos, suficientemente salientes para indexar verdadeiras diferenças. E essas diferenças são importantes para marcar a autonomia política de cada ‘povo’ no interior do sistema.

Dois gêneros verbais por nós analisados são particularmente importantes para preencher tal função: o primeiro é o do discurso do chefe, o segundo é o dos cantos rituais apresentados durante as festas intertribais. Variações lexicais, diferenças de estilo vocal e de marcação rítmica distinguem cada 'povo' e sua tradição. *A perda desse corpus implica assim não somente a impossibilidade de produzir a vida ritual, mas ainda a de marcar a autonomia e a distintividade dentro do complexo pluriétnico*" (2011: 65-66, nós sublinhamos).

Referências

- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2008. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp, Fapesp.
- BEAUDET, Jean-Michel. 1997. *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayāpi*. Paris: Société d'ethnologie, Collection "Hommes et musiques" de la Société française d'ethnomusicologie.
- _____. 2013 [2011]. "O laço: sobre uma dança wayāpi do Alto Oiapoque". In: GUILHON, Giselle (org.), *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Editora Insular. pp. 155-170.
- BEAUDET, Jean-Michel (com a participação de Jacky PAWE). 2010. *Nous danserons jusqu'à l'aube : essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris: Éditions du CTHS.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios". *Mana*, 12: 105-134.
- _____. 2008. *ONISKA: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Tese, Museu Nacional - UFRJ.
- _____. 2011. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer (org., trad., apresentação); MARUBO, Antonio Brasil; MARUBO, Paulino Joaquim; MARUBO, Lauro Brasil; MARUBO, Robson Dionísio Doles; MARUBO, Armando Mariano (cantores). 2013. *Quando a Terra deixou de falar: Cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34.
- DÉLÉAGE, Pierre. 2009. *Le chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- _____. 2010. "Mythe et chant rituel chez les Sharanahua". *Ateliers du LESC* [Online], 34. URL: <http://ateliers.revues.org/8566> ; DOI : 10.4000/ateliers.8566
- DELEUZE, Gilles. 2006. *Diferença e repetição*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Graal.
- ERIKSON, Philippe. 1996. *La Griffes des Aïeux : Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris: Peeters.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. 1991. "La musique instrumentale dans un rituel Arara de la saison sèche (Para, Brésil)". *Journal de la Société des Américanistes*, 77: 125-156.
- FRANCHETTO, Bruna. 2003. "L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro". *Ameríndia*, 28 (Langues Caribes): 213-250.
- GUIMARÃES, Daniel Werneck. 2002. *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos kaxinawá*. Dissertação de mestrado, UFF.
- GONÇALVES, Marco Atônio. 2007. "Do cromático ao diatônico: as Mitológicas e o pensamento ameríndio", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.22, n.65: 146-149.
- _____. 2010. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- HILL, Jonathan David & Jean-Pierre CHAUMEIL. 2011. "Overture". In: HILL, Jonathan David & Jean-Pierre CHAUMEIL (orgs.), *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 1-46.
- LAGROU, Els. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. São Paulo: USP. Tese.
- _____. 2002. "O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?", in *Mana – Estudos de Antropologia Social*, v.8, n.1: 29-62.
- _____. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. 2011. "Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?", in *Revista de Antropologia*, v.54, n.2: 747-780.

_____. 2013. "Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista", in LAGROU, Els & Carlo SEVERI (orgs.), *Quimeras em diálogo – grafismo e figuração na arte indígena*: 67-110. Rio de Janeiro: 7 Letras.

LAGROU, Els; LIMA, Ana Gabriela Morim de; DEMARCHI, A.; VINCENT, N.; Verswijver, Gustaaf; Belaunde, Luisa Elvira; Goldman, Marcio (Orgs.). 2016. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (no prelo). Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, v.1. LAGROU, Els & Carlo SEVERI (Org.). 2014. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. 2006. "A tradução de cantos indígenas". In: TUGNY, Rosângela Pereira de & Ruben Caixeta de QUEIROZ (orgs.), *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 173-208.

MELLO, Maria Ignez Cruz. 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese, PPGAS – UFSC.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1990. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpetativa*. São Paulo: USP. Tese.

_____. 2007. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte". *Mana*, 13(2): 293-316.

_____. 2013. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese, PPGAS – UFSC.

_____. 2011. "Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas". *TRANS – Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* [Online], 15.

ROSSE, Eduardo Pires. 2013. *Kômāyxop : étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/tikmũ'ün, MG – Brésil)*. Tese, Lesc – Université de Paris-Ouest.

_____. 2015. "Dinamismo de objetos musicais ameríndios: notas a partir de cantos yāmīy entre os maxakali (tikmũ'ün)". *Per Musi (UFMG)*, n.32.

SALIVAS, Pierre. 2001. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Université Paris 8. Tese.

SEEGER, Anthony. 1977. "Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?" in Gilberto Velho (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

_____. 2004 [1987]. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge studies in ethnomusicology.

TUGNY, Rosângela Pereira de. 2011. *Escuta e poder na estética tikmũ'ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai.

_____. 2015. "Agência dos objetos sonoros". *Per Musi (UFMG)*, n.31.

VIDAL, Lux. (Org.) 2007 [1992]. *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. 2a ed. Barueri: Studio Nobel.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. 2006. "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de Campo (USP)*, v. 14/15: 319-338.

WERLANG, Guilherme. 2001. *Emerging Peoples: Marubo Myth-chants*. Tese, University of St. Andrews.

_____. 2006. "De corpo e alma". *Revista de antropologia (USP)*, v.49 n.1: 165-201.

_____. 2008. "Musicalidade marubo, musicologia amazônica: tempo histórico e temporalidade mítica". *Revista USP*, 77: 34-65.

Videografia

Yaiku, Kambrinti, Kamikia, Kokoyamāratxi & Winti. 2011. *Amtô, a festa do rato*. Vídeo digital. Cor. 34 min. Vídeo nas Aldeias, Associação Indígena Kĩsêdjê.

Recebido para publicação em 06 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016