



> ALTERNATIVAS PÓS-ETNOMUSICOLÓGICAS: A ACUSTEMOLOGIA

STEVEN FELD

> PROFESSOR DE ETNOMUSICOLOGIA
UNIVERSIDADE DO NOVO MÉXICO
ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Tradução: Rafael do Nascimento Cesar

Revisão: Iracema Dulley²

Parece não mais haver necessidade de pesquisas etnomusicológicas tradicionais, e nosso campo de estudos corre o risco de ser considerado arcaico e obsoleto. Assim, nessa nova paisagem sonora global na qual estamos imersos, há cada vez mais urgência de fazer uma avaliação da etnomusicologia, de seu status, campos, tarefas e métodos de investigação. Essa revisão é tão crucial que poderia pôr em questão o próprio nome de nosso campo de estudos.³

A provocadora e pungente introdução de Francesco Giannattasio (2013) às conferências que deram origem a este volume⁴ questiona tendências muito problemáticas da etnomusicologia convencional. Elas incluem a proliferação de novos essencialismos e reificações da “etnicidade”, “tradição”, “identidade” e “metacultura da diversidade”. Como poderia uma disciplina que toma por objeto a diferença musical tornar-se tão

² Agradecemos a Maíra Vale pela cuidadosa leitura da versão final desta tradução e por suas sugestões de edição do texto.

³ Ver Giannattasio (2017, p. 11).

⁴ Este texto de Steven Feld, originalmente intitulado “On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology”, foi publicado em 2017 na coletânea *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, organizada por Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati. A coletânea foi resultado dos International Seminars in Ethnomusicology, organizados por Francesco Giannattasio entre 2013 e 2015 no âmbito das atividades do Intercultural Institute for Comparative Music Studies (IICMS). Os seminários em questão tiveram como foco um questionamento radical da etnomusicologia, levando em conta inclusive a denominação da disciplina. A contribuição de Steven Feld aqui publicada foi apresentada nesse contexto em 2014.



cúmplice da banalização dessa diferença? O convite para o seminário de 2014 sublinhou a seriedade dessa crítica e reuniu preocupações convergentes levantadas por Giovanni Giuriati (2010), que pediu aos participantes que se debruçassem sobre essa “[...] necessidade urgente [...] de libertar a etnomusicologia do peso de seus mitos fundadores e de uma estagnação inaceitável”. Esta é uma conversa da qual estou feliz em participar, pois se trata de uma inquietação antiga.

Tendo crescido nos radicais anos 1960, eu jamais gostei do termo “etnomusicologia”. Sua visão antiquada da década de 1950 recebeu o peso terrível do legado do colonialismo e da Guerra Fria. Para mim, “etnomusicologia” (mesmo sem o problemático hífen de sua grafia original) sinalizava imediatamente a música do Outro. Isso desconsiderava a energia musical e o *ethos* que me estimularam no momento de minha própria iniciação a múltiplas realidades musicais, uma onda politizada de folk, rock, jazz, música eletroacústica, improvisação e vanguardismo mundiais. Por que seguir o caminho conservador de policiar as fronteiras que estabeleciam quais músicas deveriam ser consideradas “tradicionais”, “populares”, “arte”, “ocidentais” ou “não ocidentais” numa época em que se podia abraçar o cosmopolitismo musical de tantas fusões experimentais contemporâneas, bem como realizar pesquisa em lugares remotos e distantes que questionavam a construção eurocêntrica da “música”? Em 1972, tive a primeira chance de aplicar minha radicalização musical e política ao conceito de “etnomusicologia” e às alternativas propostas por meu professor, Alan Merriam, em seu livro *The Anthropology of Music* [A antropologia da música] (1964). O trabalho final que escrevi para a sua disciplina começava com a seguinte frase: “Que tal uma antropologia do som?”

Nos vinte anos que se seguiram, até o início da década de 1990, formulei respostas a essa pergunta, particularmente através de estudos empíricos na floresta da Papua Nova Guiné (cf., e.g. FELD, 1992) e da investigação sobre a emergência do gênero *world music* no *pop* global (cf., e.g. FELD, 1995). A ideia de uma antropologia do som continuou a oferecer respostas críticas ao que eu percebia como limitações crescentes dos paradigmas dominantes da antropologia da música dos anos 1960 e 1970: a teorização da “música na cultura” por Alan Merriam (1964) e do “som humanamente organizado” de John Blacking (1973). Central a essa crítica, a ideia de uma antropologia do som argumentava em favor de uma expansão das fronteiras ao lidar com a diversidade musical global. Essa expansão reconhecia a importância crítica de quatro áreas tipicamente ignoradas ou, quando incluídas, comumente não teorizadas ou subteorizadas, em conjunções programáticas de musicologia e antropologia. Esses domínios eram: (1) linguagem, poética e voz; (2) espécies além do humano; (3) ambientes acústicos; (4) circulação e mediação tecnológica.

Embora a ideia de uma antropologia do som tivesse por objetivo ajudar a descolonizar os paradigmas disciplinares da etnomusicologia, a presença do termo “antropologia” ainda a tornava muito centrada no humano; a preposição “do” marcava sobremaneira um sentido de distância e separação, e o substantivo “som” parecia tratar mais de propagação que de percepção, mais de estrutura que de processo. Fazia-se necessário um outro equipamento intelectual para tratar dos mundos sonoros nativos e das emergentes geografias globais da diferença para além das divisões entre espécies e materiais. Desde o início dos anos 1990, venho tentando refinar parte desse equipamento intelectual por meio da noção de “acustemologia”, e é a esta ideia que me volto agora.

A acustemologia imagina uma alternativa à tríade clássica da música na cultura, música e cultura, música como cultura. Ela tenta imaginar uma alternativa aos debates do tipo “musicologia *versus* antropologia” que dominaram cada uma das crises de identidade da etnomusicologia dos últimos 50 anos. Ela tenta, ainda, pensar com e para além das melhores teorizações recentes da etnomusicologia sobre as ontologias plurais da música (e.g., BOHLMAN, 1999) e adicionar uma perspectiva pós-humana e pós-humanista à insistente centralidade conferida às práticas e agências humanas. A ideia é pensar de modo ampliado e reimaginar o objeto de estudo de maneira mais expansiva, filosófica e experimental.

A acustemologia começa por conjugar “acústica” e “epistemologia” para questionar o som como modo de conhecimento. Ela se pergunta sobre o que é conhecível, e como algo se torna conhecido, por meio do ato de soar [*sounding*]⁵ e da escuta. A acustemologia parte da acústica para colocar-se a questão de como o dinamismo da energia física do som indexa sua imediaticidade social. Ela se pergunta como a qualidade física do som faz-se tão instantânea e energicamente presente à experiência e aos sujeitos da experiência, às interpretações e aos intérpretes. As respostas a esse tipo de perguntas não tratam da acústica especificamente no plano científico formal que investiga os componentes físicos da materialidade do som (KINSLER et al., 1999). Diferentemente, a acustemologia debruça-se sobre a acústica no plano do audível – *akoustos* – para investigar o ato de soar como simultaneamente social e material, um nexos experiencial de sensação sônica.

5 Sobre o conceito de *sounding* na obra de Steven Feld, bem como sua tradução para o português como “ressoar” ou “ato de soar”, ver a discussão a respeito na entrevista “Ressoar a antropologia: uma *jam session* com Steven Feld” (FELD et al., 2020). Tanto esta tradução quanto a entrevista em questão resultam do diálogo estabelecido com o pesquisador a partir de sua participação no seminário “Constituição de sujeitos em contextos africanos: diferenciações, iterações, interseccionalidades”, promovido pelo Iterares: Laboratório de Estudos sobre Diferenciação e Interseccionalidade e associado ao projeto FAPESP homônimo desenvolvido na Universidade Federal de São Carlos (Projeto FAPESP Nr. 2017/06642-5).

A acustemologia conjuga acústica e epistemologia para investigar as práticas de soar e escutar como saberes em ação: um saber-com e um saber-através do audível. Assim, a acustemologia não invoca a epistemologia no sentido formal de uma investigação acerca das pressuposições metafísicas ou transcendentais relacionadas a afirmações sobre a “verdade”. Ao contrário, ela se debruça sobre a relacionalidade da produção de conhecimento, o que John Dewey chamou de conhecimento contextual e experiencial (DEWEY E BENTLEY, 1949).

A acustemologia situa o estudo social do som no interior de uma questão-chave que orienta a teoria social contemporânea, a saber: seria o mundo constituído por múltiplas essências, por substâncias primordiais nomeadas a posteriori por categorias como “humano”, “animal”, “vegetal”, “material” ou “tecnologia”? Ou seria o mundo constituído relacionalmente, reconhecendo-se conjunções, disjunções e entrelaçamentos entre todas as formas copresentes e historicamente acumuladas? Foi esta última resposta que impingiu a teorização sobre os atos de soar e escutar alinhada à ontologia relacional, termo conceitual que indica a perspectiva de que a existência substantiva nunca precede a relacionalidade.

A ontologia relacional pode ser identificada em vários discursos que conectam filosofia, sociologia e antropologia. Formulações associadas tanto a Ernst Cassirer (1957) quanto a Alfred Schutz argumentam que “atores mais localidades” são produzidos por “relações-em-ação”. O antissubstancialismo formal de Cassirer argumentou que existir nunca foi independente de relacionar-se. A filosofia do mundo-da-vida de Schutz concentrou-se no compartilhamento do espaço e do tempo entre consociados, em comparação ao compartilhamento ou não compartilhamento do tempo entre contemporâneos e predecessores. A relacionalidade aparece nos escritos de Dewey (1960) como “inter-ação” e “trans-ação”, ambos hifenizados devido à ênfase dada pelo autor ao caráter transitivo e entremeado dessa noção. Sem o hífen, tais termos converteram-se mais uma vez em palavras-chave sociológicas nas décadas de 1960 e 1970, sempre a serviço de argumentar contra a redução da agência [*agency*] a uma lista de entidades ou essências (GOFFMAN, 1967; EMIRBAYER, 1997).

A antropologia social britânica, em seu período formativo, deu enfoque ao estudo de “relações de relações” (KUPER, 1996). Essa ideia ecoou em novas fronteiras com a junção dos termos “social” e “ecologia”; “ecologia” e “mente”; “cibernética” e “epistemologia” nos trabalhos de Gregory Bateson (2000). A noção de que atores e relações dão forma a redes tanto no interior de espécies e materialidades quanto entre elas faz parte de como teóricos mais contemporâneos – como Donna aHacxdHaraway (2003), Marilyn Strathern (2005) e Bruno Latour (2005) – esquematizaram a lógica

crítica da relacionalidade. Esses temas estão igualmente presentes nos escritos contemporâneos de Philippe Descola (2013) e Eduardo Viveiros de Castro (2000) sobre relações interespecíficas e do tipo “natureza/cultura”, bem como em teorias pós-humanistas interessadas em repensar as presenças e ações humanas relacionais com todos os outros tecnológicos, animais e ambientais (WOLFE, 2009).

O ponto lógico de conexão da acustemologia com a perspectiva de uma ontologia relacional é este: a relacionalidade existencial, uma conectividade do ser, é construída a partir do caráter entremeado [*between-ness*] da experiência. A acustemologia, como ontologia relacional, toma o som e o ato de soar como “situacionais” (HARAWAY, 1988), entre “sujeitos relacionados” (BIRD-DAVID, 1999); ela explora o espaço “mútuo” (BUBER, 1923) e “ecológico” (BATESON, 1972) do saber sônico como “polifônico”, “dialógico” e “infinalizável” (BAKHTIN, 1981; 1984). A finalidade disso é perscrutar o saber e o soar, prestando especial atenção à correlação reflexiva entre soar e escutar. O tipo de saber que a acustemologia persegue no e através do som e do soar é sempre experiencial, contextual, falível, mutável, contingente, emergente, oportuno, subjetivo, construído, seletivo. Conhecer através de relações significa que, ao invés de simplesmente “adquirir” conhecimento, o sujeito passa a conhecer através de um processo contínuo, cumulativo e interativo de participação e reflexão. Tanto faz que o conhecimento seja moldado pela percepção direta, memória, dedução, transmissão ou resolução de problemas. Diferentemente de certos trabalhos clássicos e contemporâneos sobre fenomenologia da música (SMITH, 1979; BENSON, 2003), a acustemologia dá mais ênfase ao saber relacional no e através do som do que aos argumentos mais especificamente filosóficos sobre a escuta e o caráter existencial do som.

Embora esteja preocupada em relacionar a constituição total do som ao seu contexto ambiental de produção, a acustemologia posiciona-se contra a “ecologia acústica” (SCHAFER, 1977). Isso porque, ao contrário do projeto World Soundscape, de R. Murray Schafer, a acustemologia não é nem um sistema de medição da dinâmica dos nichos acústicos, nem um estudo do som enquanto indicador de como os humanos vivem nos ambientes. Tampouco é um programa para avaliar ambientes sonoros segundo sua alta ou baixa fidelidade de acordo com volume ou densidade, e catalogar sons de acordo com os lugares onde ocorrem ou objetos produtores de som através do espaço físico e do tempo histórico. Embora se preocupe com a dinâmica de espaço-tempo baseada no lugar, a acustemologia se concentra em histórias de escuta relacional – em métodos para escutar histórias de escuta – sempre com um ouvido atento à agência e às posicionalidades. Ao contrário da ecologia acústica, a acustemologia trata da expe-

riência e da agência de escutar histórias, entendidas como relacionais e contingentes, situadas e reflexivas.

De forma semelhante, a acustemologia também se posiciona a favor e contra a noção de “paisagem sonora”, principal termo legado por Schafer e, particularmente, sua dívida intelectual com as teorias de Marshall McLuhan (KELMAN, 2010). Na contramão das “paisagens sonoras”, a acustemologia recusa-se a estabelecer uma analogia sônica com a “paisagem” ou a apropriar-se dela, com toda a sua distância física da agência e da percepção. Recusa-se também a substituir o ocularcentrismo visualista pelo sonocentrismo como força determinante de grandes planos sensoriais essencialistas. A acustemologia comunga das críticas feitas por Tim Ingold (2007) e Stefan Helmreich (2010) em escritos recentes, nos quais desconstróem a ideia de “paisagem sonora”. Alinhada a suas propostas, a acustemologia favorece pesquisas cujo ponto central seja a escuta situada em seus engajamentos com o lugar e o espaço-tempo. A acustemologia prioriza histórias de escuta e sintonização através das práticas relacionais (e reflexivas) de escutar e soar.

Assim, a acustemologia ancora-se no pressuposto básico de que a vida é compartilhada com outros-em-relação, com diversas fontes de ação (*actante*, na terminologia de Bruno Latour, 2005) que podem ser humanas, não humanas, viventes, não viventes, orgânicas ou tecnológicas. Essa relacionalidade é tanto uma condição rotineira de habitar quanto de produzir consciência acerca de modos de prestar atenção acústica, de modos de escutar e ressoar a presença. A acustemologia presentifica o ato de soar numa relacionalidade contingente heterogênea; ela localiza o soar em maneiras de coabitar escutando *algo*; trata do soar como atenção e afinação; coabitar escutando *aquilo*.

Para mim, a acustemologia tem sido uma teoria fundamentada em um desenvolvimento vagaroso, cuja emergência foi profundamente estimulada por meus estudos etnográficos sobre a socialidade do som na região da floresta de Bosavi, na Papua Nova Guiné. De fato, a relação entre “significante” e “alteridade” foi, de muitas maneiras, o desafio principal quando estive pela primeira vez na Papua Nova Guiné, em 1976, e dei início aos vinte e cinco anos de pesquisa que transformariam a antropologia do som em acustemologia.



Como parece não haver mais necessidade de pesquisas tradicionais em etnomusicologia, nosso campo de estudos corre o risco de ser considerado arcaico e obsoleto. Por isso, nessa nova paisagem sonora global em que estamos imersos, torna-se cada vez mais urgente fazer uma avaliação da etnomusicologia, de seu estatuto, seus campos, tarefas e métodos de investigação. Essa revisão é tão crucial que pode pôr em xeque até mesmo o nome de nosso campo de estudos.

Inicialmente, imaginei que as canções bosavi eram adaptações acústicas ao ambiente da floresta tropical. Eu não fazia ideia de que “adaptação” era um enquadramento inadequado para compreender a relacionalidade em uma floresta plural. Eu tampouco imaginava que precisaria desenvolver habilidades equivalentes nos campos da ornitologia e da história natural, a serem somadas à minha formação em música, sonoplastia e linguística. Eu não imaginava que as canções bosavi consistiam em mapas vocalizados da floresta tropical cantados do ponto de vista dos pássaros, e que eu deveria entender essa poética como planos de voo através dos cursos d’água da floresta, isto é, entendê-la de uma perspectiva corpórea bastante diferente de quando se tem os pés no chão. Tampouco sabia que o pranto funerário das mulheres bosavi transformava-se em canção e a canção cerimonial dos homens, em pranto. Em outras palavras, eu não esperava que a apreensão da produção de sons bosavi requereria uma psicologia das emoções genericada, além de uma abordagem dialógica da vocalidade.

Assim, após mais de quinze anos de surpresas, senti que eu havia exaurido o repertório conceitual de uma antropologia do som, em particular das abordagens derivadas da linguística, da semiótica e da teoria da comunicação, bem como das teorias mais formais da antropologia simbólica. Foi aí que me dei conta da necessidade de refundar e revisitar todo o meu trabalho escrito e gravado a partir de um engajamento mais profundo com a fenomenologia da percepção, do corpo, do lugar e da voz (FELD, 2012).⁶

Essa descoberta tornou-se especialmente poderosa para mim quando tentei compreender a relacionalidade entre humanos e aves em Bosavi, com todas as implicações acerca dos entrelaçamentos transformadores entre natureza e cultura, vida e morte. Aos olhos e ouvidos bosavi, pássaros não são apenas “pássaros” no sentido totalizante de “seres aviários”. Eles são *ane mama*, “reflexões que se foram” ou, literalmente, “reverberações que se foram”. Os pássaros são ausências que se tornaram presença; uma presença que sempre torna a ausência audível e visível. Os pássaros são o que os humanos se tornam ao alcançar a morte. Esse “devir que é criação”, exatamente como Deleuze e Guattari afirmam em *Mil Platôs* (1995, p. 44)

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (1997, p. 16).

Dada essa potência transformadora, não surpreende que os sons de pássaros sejam compreendidos não só como comunicações audíveis que dizem sobre o tempo, as estações, as condições ambientais, a altura e a profundidade da floresta, mas também como comunicações dos mortos aos vivos, materializações que refletem a ausência nas reverberações e através delas. Os sons dos pássaros são a voz da memória e a ressonância da ancestralidade. Os Bosavi transformam os materiais acústicos da produção sonora dos pássaros – seus intervalos, curvas melódicas, timbres e ritmos – em pranto e canção. Nesse processo, eles criam uma poesia capaz de imaginar como os pássaros se sentem e falam enquanto presenças ausentes e ausências presentes. Ao sonorizarem a emoção da ausência numa nova presença, eles se assemelham aos pássaros. O pranto humano transforma-se em canção e a canção, em pranto, porque o som sempre se torna sentimento, incorporando-o. A materialidade sonora é a reverberação transformada da profundidade emocional. Parafraseando Donna Haraway (retomando Claude Lévi-Strauss), aqui, os pássaros são mais do que “bons para pensar”: eles são bons para se

⁶ Cf. também Feld, Steven, *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*, Smithsonian Folkways Recordings, Washington DC, 2001, SFW CD 40487.

viver junto, como uma espécie companheira. Para os Bosavi, os pássaros são o outro que nos tornamos ao nos tornarmos outro.

De que forma se pode compreender o fato de os ouvidos e vozes bosavi absorverem e reverberarem estímulos sensoriais ao vocalizarem diariamente com, para e sobre pássaros, insetos e cursos d'água numa coabitação de longa duração na floresta encharcada pela chuva e fustigada pelo sol? Essa questão levou-me à ideia de que escutar a floresta como um mundo coabitado de som e conhecimento plural era, em um sentido profundo, escutar histórias de escuta. Essa ideia deu forma à metodologia dialógica empregada para compor e gravar os CDs *Voices of the Rainforest* e *Rainforest Soundwalks*, que transformaram minha antropologia do som em uma antropologia em som (1996).



Após vários anos privilegiando representações simbólicas e semióticas de modos de conhecimento (em particular a expressão ritual), a acustemologia estimulou-me a considerar com cuidado as gravações e registros de *playback*, unindo prática e experimentação. Voltei às questões básicas que me intrigaram desde meus primeiros anos em Bosavi. Como ouvir através das árvores? Como ouvir a relação da altura da floresta com a sua profundidade? Onde estará localizado o som quando não se pode enxergar nada a mais de um metro de distância? Por que olhar para cima, mirando as copas das árvores, remete-nos a uma sensação de densidade impenetrável? Como investigar

as práticas de soar-como [*sounding-as*] e soar-através [*sounding-through*] sabendo que isso conformou o mundo cotidiano da floresta tropical – cotidiano este que, por sua vez, conformou a *poiesis* dos mapas de canções e vocalidades, conectando os cantores locais ao som dos pássaros, dos insetos e da água?

Passando pela casa comunal do vilarejo ao me dirigir à floresta para ouvir e gravar, eu invariavelmente topava com grupos de crianças que acabavam me acompanhando e guiando em minhas caminhadas pela floresta. Costumávamos fazer uma brincadeira simples. Eu acoplava um microfone parabólico ao meu gravador e punha meus fones de ouvido. Juntos na floresta, eu apontava o microfone na direção dos pássaros que não podíamos ver. Esse era o sinal para que as crianças dessem um salto, pegassem meu antebraço e reajustassem o ângulo da parabólica, ancorando-a. Ao fazer esse movimento, o canto certo de um pássaro surgia rapidamente em meus fones, para riso geral da criançada. Isso significava que já era hora de eu propor algo mais desafiador.

Essas eram lições diárias de escuta como *habitus*, uma demonstração contundente da audição enquanto prática corporificada de localização. É uma questão de segundos até que uma criança bosavi de doze anos identifique um pássaro pelo canto, descreva sua localização na floresta e dê um bocado de informações a respeito de onde encontrar sua comida, seus ninhos e parceiros. Como é produzido esse tipo de conhecimento? A lição era corpórea, poderosa e cativante. Coabitando acusticamente o ecossistema da floresta tropical, a vida bosavi constrói-se relacionalmente por meio da escuta de todas as espécies como convivência e presença imbricada. Poderia ser este o fundamento acustemológico de como e por que canções bosavi são máquinas de coabitação ou, no jargão filosófico contemporâneo mais radical, de cosmopolitismo interespecífico (MENDIETA, 2012)?

Além de meus jovens professores, alguns bosavi adultos excepcionais também me guiaram nesses questionamentos. Um deles foi Yubi (FELD, 2012, p. 44-85). Durante vários anos, nossos encontros fizeram-me imaginar por que os compositores bosavi mais prolíficos eram também os melhores ornitólogos. Yubi ensinou-me a ouvir o saber acústico como reconhecimento coestético. Ele me ensinou como cada detalhe histórico natural possuía um valor simbólico agregado. Ensinou-me que conhecer o mundo através do som era algo inseparável de viver no mundo sônica e musicalmente.



Ulahi também me guiou na percepção de como as canções entoadas por pássaros conectavam os vivos e os mortos, o passado e o presente, humanos e aves, o chão e a copa das árvores. Ela me explicou que as canções não falam do mundo do ponto de vista do caminhar a pé, mas do mover-se ao longo dos cursos d'água, seguindo as trajetórias de voo dos pássaros da floresta (FELD, 1996). Ulahi ensinou-me que a água se move pela terra assim como a voz se move pelo corpo. Aprendi com ela que as canções são o fluxo coletivo e conectivo das vidas individuais e das histórias da comunidade. Apenas um único riacho que seguia seu curso da casa de Ulahi até os jardins e terras distantes mapeava dezenas de nomes poéticos de pássaros, plantas, arbustos, árvores, sons, cursos d'água interseccionais e todas as atividades que os imbricam em biografias de vidas e espíritos em seu mundo social particular.



Por mais de vinte e cinco anos, com a ajuda de Yubi, Ulahi e outras cantoras, eu gravei, transcrevi e traduzi cerca de mil canções bosavi vocalizadas por pássaros. Elas contêm quase sete mil descritores lexicais, nomes de lugares, flora, fauna e topografia, bem como evocações fonestéticas sensoriais de luz, vento, movimento e qualidades sonoras. Essas canções constituem uma cartografia poética da floresta, mapeando as camadas de biografias de relações sociais dentro das comunidades e entre elas. A historicidade cronotrópica dessas canções é, portanto, inseparável da consciência ambiental que elas produziram. É por isso que, enquanto produção de conhecimento – escutas de histórias de escuta – as canções bosavi são um arquivo de coevolução ecológica e estética. E é por isso que, a despeito de qual seja a forma de entrelaçamento entre humano e ambiente, voz e instrumento, em Bosavi, o som é cotidianamente experienciado como *dulugu galanan*: “elevação a partir do som”, conjunto de sons que se alternam em camadas, sobrepostos e imbricados. A ideia de “elevação a partir do som” articula-se com os três pontos abordados por Deleuze e Guattari a respeito do poder do rizoma: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (2000, p.13); “sempre há múltiplas entradas” (2000, p. 18) e, mais importante, trata-se de “um sistema a-centrado, não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central” (2000, p. 37).

Essa constatação me remete à fenomenologia sensorial de Maurice Merleau-Ponty (1968), que entende a percepção como relacionalidade entre corpos cujas dimensões se dão em relação a um meio. Segundo a introdução de *O primado da percepção e suas consequências filosóficas* (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 5), o corpo “aplica-se ao espaço como uma mão ao instrumento”. Não seria isso o que é evocado pelo sentimento, comum entre os Bosavi, de se viver em um mundo “elevado a partir do som”? Não seria isso evocado cotidianamente pela pergunta “*Dabuw?*” (“Você ouviu *isso?*”? Seria possível que, ao iterar essa única palavra, o povo Bosavi reconheça a audibilidade e a perceptibilidade como materializações simultâneas de relações sociais do passado, do presente e do futuro? Poderiam os Bosavi, nesse gesto esparso, estar teorizando que todo agrupamento de sons se coloca de maneira igualmente imediata à experiência humana e às faculdades perceptivas dos outros, sujeitos de percepção que podem mesmo estar ausentes, não ser humanos ou estar mortos?

Para Donna Haraway, as espécies companheiras contam uma “história de coabitação, coevolução e socialidade interespecífica incorporada” (2003, p. 4-5). No contexto de seu trabalho com cães, ela se pergunta: “como podemos aprender uma ética e uma política comprometidas com o florescimento de alteridades significantes ao levarmos a sério o relacionamento humano-cão?” (2003, p. 3). De maneira semelhante, a acustemologia bosavi se pergunta o que podemos aprender ao levar a sério a relacionalidade sônica das vozes humanas com a alteridade sonora de presenças e subjetividades como a água, os pássaros e os insetos. Ela se pergunta o que significa participar acusticamente de um mundo florestal compreendido como plural (BRUNOIS, 2008). Ela pergunta se, na verdade, aquilo que é mais tipicamente teorizado como relações sujeito-objeto pode, de fato, ser mais profundamente conhecido, experienciado, imaginado, encenado e incorporado como relações sujeito-sujeito. Ela se pergunta como a vida bosavi é um ser-no-mundo com inúmeros outros “selvagens” ou “não domesticados” – outros que podem ser fontes de alimento, problemas ou perigo; outros cujos sons podem rapidamente anunciar um estado de atenção ou copresença tensa, assim como algo semelhante à “socialidade interespecífica” de Haraway. A acustemologia pergunta-se, por fim, de que forma o soar-como e o soar-atraves-do-saber é um arquivo audível de afinamentos e antagonismos de longa duração que vieram a ser naturalizados como lugar e voz.

Assim como a alternativa da “musicologia transcultural”, que anima este debate, a acustemologia apresenta genealogias alternativas para projetos intelectuais acerca de musicalidades contemporâneas. Enquanto muitos pesquisadores reconhecem a impor-

tância de projetos críticos teorizados de forma mais atenta, ancorados em pesquisas sobre a agência e prática musicais, há, conforme sugerem Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati, um peso histórico considerável envolvendo reificações da tradição, identidade e localidade na etnomusicologia. Creio ter chegado a hora de repensarmos nossas prioridades não apenas em relação à pesquisa, mas também à terminologia que nos é central. Fazendo parte deste debate, a ideia de acustemologia pretende animar conexões mais profundas entre os estudos culturais sobre música e a arena mais ampla dos estudos sobre o som, a qual já é em si uma convergência entre os diálogos ocorridos entre música e humanidades, mídia, ciência e tecnologia.

Assim, a proposta da acustemologia impele a conversa em torno da musicologia transcultural a engajamentos com as críticas pós-humanistas acerca dos pressupostos que servem de fundamento ao humanismo renascentista e iluminista. Ela nos provoca a considerar a natureza das interações sônicas entre seres humanos e outras espécies, ambientes e tecnologias; interroga as consequências éticas e políticas da crença antropocêntrica em uma natureza humana essencial e investiga como essa ideia prestou-se ao imperialismo e à dominação de pessoas, espécies e lugares. A acustemologia leva a sério as implicações dessas consequências para o estudo da música e do som.

Preocupada especialmente em adicionar à perspectiva transcultural a perspectiva transespecífica, a acustemologia conclama-nos a considerar o humano como apenas uma forma de vida, uma possibilidade orgânica, entre muitas outras. O termo reconhece os profundos impactos dos humanos sobre as outras espécies e vice-versa, em todos os períodos e lugares da história. Ele nos convoca a abrir-nos para as consequências sônicas de conceitos como coabitação e socialidade interespecífica, ampliando as perspectivas transculturais no sentido de agregar a elas engajamentos com espécies e ambientes por meio de uma preocupação adicional com o lugar da música e do som nos espaços e tempos ciborgues (abreviação de “organismo cibernético”). Nenhum estudo contemporâneo sobre música pode ignorar a história das misturas entre materiais orgânicos e mecânicos, especialmente os aprimoramentos tecnológicos de capacidades primeiras do corpo. A vida humana ocorre não apenas na companhia regular de espécies não humanas; ela ocorre também na companhia de objetos não humanos, diversos ajuntamentos de seres animados e inanimados, orgânicos e mecânicos. Em parte, somos definidos tanto por nossas interações com tecnologias quanto por nossas interações com outras pessoas e espécies – e isso tem implicações importantíssimas para o ato de conhecer no e através do som.

Por essas razões, as genealogias intelectuais da antropologia do som e da acustemologia apresentam trajetórias teóricas de pesquisa que unem problemáticas pós-humanistas, ciborgues e transespecíficas à absoluta necessidade de alternativas pós-etnomusicológicas sugeridas pela musicologia transcultural.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovic. **The Dialogic Imagination**, edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

_____. **Problems of Dostoevsky's Poetics**, edited and translated by Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

BATESON, Gregory. [1972] **Steps to An Ecology of Mind**, with a new foreword by Mary Catherine Bateson, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

BENSON, Bruce Ellis. **The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music**, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

BIRD-DAVID, Nurit. 'Animism' Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology', **Current Anthropology**, XL: 67-91, 1999.

BLACKING, John. **How Musical Is Man?**, University of Washington Press, Seattle, 1973.

BOHLMAN, Philip V. 'Ontologies of Music', in Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), **Rethinking Music**, Oxford University Press, Oxford: 17-34, 1999.

BRUNOIS, Florence. **Le jardin du casoar, la forêt des Kasua: Epistémologie des savoir-être et savoir-faire écologiques, Papouasie-Nouvelle-Guinée**, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2008.

BUBER, Martin. **I and Thou**, Scribner, New York, 1923.

CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 3: The Phenomenology of Knowledge**, translated by Ralph Manheim, Yale University Press, New Haven, CT, 1957.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. [1980] **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** [ed. bras.], Vol. 2, Editora 34, São Paulo, 1995.

_____. [1980] **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** [ed. bras.], Vol. 3, Editora 34, São Paulo, 1997.

_____. [1980] **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** [ed. bras.], Vol. 1, Editora 34, São Paulo, 2000.

DESCOLA, Philippe. **Beyond Nature and Culture**, translated by Janet Lloyd, University of Chicago Press, Chicago, 2013

DEWEY, John. **On Experience, Nature and Freedom**, Bobbs Merrill, New York, 1960.

- DEWEY, John and Arthur BENTLEY. **Knowing and the Known**, Beacon Press, Boston, 1949.
- EMIRBAYER, Mustafa. 'Manifesto for a Relational Sociology', **American Journal of Sociology**, CIII, 2: 281-317, 1997.
- FELD, Steven. 'Aesthetics as iconicity of style', **Yearbook for Traditional Music**, XX, + cassette: 74-113, 1988.
- _____. 'From Ethnomusicology to Echo-muse-ecology: Re-reading R.Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest', in **Soundscape Newsletter**, VIII: 9-13, 1994.
- _____. 'From Schizophonia to Schismogenesis', in George Marcus and Fred Myers (eds.), **The Traffic in Culture**, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London: 96-126, 1995.
- _____. 'Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea', in Steven Feld and Keith Basso (eds.), **Senses of Place**, School of American Research Press, Santa Fe, NM: 91-135, 1996.
- _____. [1982] **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**, Duke University Press, Durham, 2012.
- FELD, Steven; DULLEY, Iracema; PATSIAOURA, Evanthia; VALE, Maíra; MORAWSKA, Catarina; CESAR, Rafael do Nascimento; REILY, Suzel. "Ressoar a antropologia: uma *jam session* com Steven Feld", **Mana – Estudos de Antropologia Social**, XXVI, 3, 2020.
- GIANNATTASIO, Francesco. 'Ethnomusicology or Transcultural Musicology?', Introductory remarks, 18th annual International Ethnomusicology Seminar, Intercultural Institute for Comparative Music Studies, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2013.
- GIURIATI, Giovanni. 'Coping with Change: Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology', **Musicology Today**, VII: 9-37, 2010.
- GOFFMAN, Erving. **Interaction Ritual: Studies in Face to Face Behavior**, Anchor Books, New York, 1967.
- HARAWAY, Donna. 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective', **Feminist Studies**, XIV, 3: 575-599, 1988.
- _____. **The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness**, Prickly Paradigm, Chicago, 2003.
- HELMREICH, Stefan. 'Listening against Soundscapes', **Anthropology News**, LI, 9: 10, 2010.
- INGOLD, Tim. 'Against Soundscape', in Angus Carlyle (ed.), **Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice**, Double Entendre, Paris: 10-13, 2007.
- KELMAN, Ari Y. 'Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies', **The Senses and Society**, V, 2: 212-234, 2010.
- KINSLER, Lawrence E., Austin R.FREY, Alan B.COPPENS and James V.SANDERS. **Fundamentals of Acoustics**, Wiley, New York, 1999.

KUPER, Adam. **Anthropology and Anthropologists: The Modern British School**, Routledge, New York, 1996.

LATOURE, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory**, Oxford University Press, Oxford, 2005.

MENDIETA, Eduardo. 'Interspecies Cosmopolitanism', in Gerard Delanty (ed.), **Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies**, Routledge, New York: 276-288, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Primacy of Perception and Other Essays**, edited by James Edie, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1964.

_____. [1964] **The Visible and the Invisible**, translated by Alphonso Lingis, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1968.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1964.

SCHAFER, R.Murray. **The Tuning of the World**, Knopf, New York, 1977.

SCHÜTZ, Alfred. **The Phenomenology of the Social World**, translated by George Walsh, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1967.

SMITH, F. Joseph. **The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music**, Routledge, New York, 1977.

STRATHERN, Marilyn. [1991] **Partial Connections**, AltaMira Press, Lanham, MD, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 'Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism', **Journal of the Royal Anthropological Institute (NS)**, IV: 469-488, 2000.

WOLFE, Cary. **What Is Posthumanism?** University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

Recebido em 31 de outubro de 2020

Aprovado em 12 de novembro de 2020