

ASPECTOS INTERCULTURAIS DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL

Maria Ignez Cruz Mello
mig@udesc.br

Departamento de Música - UDESC

Resumo:

Esta comunicação trata do processo de transcrição musical na etnomusicologia partindo da etnografia do ritual feminino de *iamurikuma*, realizado pelas mulheres do grupo indígena Wauja, que vivem na região dos formadores do rio Xingu, no Mato Grosso. Esta etnografia faz parte de minha recém defendida tese de doutorado em Antropologia Social, cujo foco está centrado na análise de um extenso repertório de cantos femininos. Ao enfatizar o método da transcrição musical como um processo eminentemente cultural, chamo a atenção para questões ligadas à percepção musical e à importância do discurso nativo na fundamentação da análise.

Palavras-chaves: música indígena, transcrição musical, análise musical.

Abstract:

This paper discusses the process of musical transcription in ethnomusicology departing from the ethnography of the female ritual iamurikuma, performed by women from the Indigenous group Wauja, who inhabit the region of the Xingu River, Mato Grosso State. This ethnography is a part of my recently defended doctoral dissertation in Social Anthropology, whose central focus is the analysis of a large repertoire of female songs. When emphasizing the method of musical transcription as an eminently cultural process, I draw the attention of questions related to musical perception and to the importance the of native discourse in the analysis' foundation.

Keywords: *Indigenous Music; musical transcription; musical analysis*

Em trabalho anteriormente apresentado neste congresso (Mello, 2003), tratei da música executada pelos índios Wauja durante os rituais femininos de *iamurikuma*, e dos rituais masculinos das flautas *kawǫká*. Demonstrei, de modo breve, a similaridade entre tais reper-

tórios através do uso de transcrições e análises musicais (Mello, 1999). Em minha tese de doutorado (Mello, 2005) aprofundo o conhecimento sobre este repertório feminino a partir da análise de um extenso conjunto de canções do ritual de *iamurikuma* realizado em 2001, partindo do princípio de que é necessário investigar o material a ser transcrito como produção cultural, e que este tem especificidades que estão para além do texto musical em si. Nesta comunicação, pretendo apresentar alguns dos resultados a que cheguei nestas pesquisas, enfatizando o método de transcrição musical como um processo eminentemente cultural. Chamo a atenção para o fato de que a percepção musical do pesquisador, elemento central no processo de transcrição e análise, é moldada pelos parâmetros da música ocidental e, desta forma, há que se ter em mente que o pesquisador tem que lidar analiticamente com uma música absolutamente estranha a seu sistema matriz. Tais constatações são fundamentais para se atingir um resultado satisfatório na transcrição musical. Segundo Anthony Seeger, “as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (1987:102). Criar partituras para um contexto musical em que os sons não são pensados em termos de grafia nos leva a uma desconstrução da partitura em sua base epistemológica e cultural. Nesta direção, a reflexão nos conduz a uma interpretação sobre a notabilidade em música, sobre as conexões entre a grafia musical enquanto instrumento descritivo ou prescritivo (Charles Seeger 1958), sobre as transformações que incidem na música através de uma partitura e sobre como a notação musical pode re-alimentar o próprio objeto que descreve, a saber, as músicas (Zampronha 2000).

A reflexão sobre a natureza da transcrição musical está presente em diversas obras etnomusicológicas, ainda que de forma dispersa (Blacking 1967; Nettl 1964). A importância da transcrição no estudo e prática da percepção musical é absolutamente central: podemos afirmar, com Gorow (1999), que a transcrição é um procedimento-chave para o músico profissional. Mais do que isso, ela é um veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo, e por isso é um procedimento muito empregado na etnomusicologia, tanto em estudos de sociedades tradicionais (Beudet 1997; Feld 1982; Piedade 1997, 2004; Mello 1999, 2005; Menezes Bastos 1990; Montardo 2002; Coelho 2003) quanto de gêneros ocidentais, como o jazz (Berliner 1994; Monson 1996), ou a música popular brasileira (Menezes Bastos 1996).

Até recentemente, as reflexões sobre a percepção musical geralmente foram marcadas por um reducionismo e universalismo notável. Ainda nos anos 60, os estudos sobre o tema geralmente tratavam de aspectos físicos do som e da audição tomando como base o ouvido

musical tipicamente ocidental, bem como a música do Ocidente, e a partir daí realizando generalizações científicas, em busca de leis para a percepção musical (Winckel 1967; Jeans 1968). Somente nas últimas décadas é que se deu a constatação de que o ouvido musical é muito mais cultural do que biológico, ou seja, a forma como se ouve música depende da cultura onde esta música tem significado.

Na etnografia do ritual de *iamurikuma*, através de uma descrição densa, busco a aproximação do sistema musical Wauja por meio de uma reflexão antropológica sobre música. Este estudo está apoiado no paradigma interpretativo que tem suas fundações filosóficas na hermenêutica (Oliveira 1988), levando à abordagem das dimensões simbólicas da ação social. Sob esta perspectiva, a música é um sistema simbólico que não apenas codifica a cultura, mas que também participa efetivamente na sua transformação. Por isso, a musicalidade não é unicamente uma questão de talento musical, bem como a percepção musical não constitui apenas descrições de como fazemos representações mentais de estruturas sonoras: musicalidade é o espaço aberto na cultura para a música, e a percepção musical é uma capacidade que se constitui através dos significados das formas simbólicas de uma cultura. Estes pressupostos conduzem ao tratamento da música como sistema cultural (Geertz 1998) e da transcrição musical como tradução cultural.

O ritual de *iamurikuma* que presenciei teve duração de 80 dias (de 14 de agosto a 1 de novembro de 2001), ao longo dos quais foram registrados cerca de 200 cantos diferentes. Selecionei para transcrever e analisar ao longo da tese 51 cantos femininos, considerados como parte significativa deste repertório, no sentido de apontar para o sistema musical em funcionamento no ritual. Neste conjunto de cantos, 10 foram classificados como *iamurikuma*, por estarem ligados à temática do mito de origem do ritual, e 41 cantos chamados de *kawokakuma*, repertório que guarda semelhanças estruturais com as músicas das flautas *kawoká*. Dentre os cantos de *kawokakuma*, 22 foram executadas durante um final de tarde típico, e outros 19 foram cantados durante uma das madrugadas. Tem-se aqui, portanto, no mínimo, dois repertórios distintos (cada qual podendo ser também subdividido), tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. As mito-músicas¹ *iamurikuma* são executadas em momentos solenes do ritual, rememoram passagens pontuais do mito e contam sempre com a participação do chefe ritual para conduzir seu desenrolar, tanto musical quanto coreográfico. O repertório de *iamurikuma*, apesar da austeridade, também compor-

¹ Assim como as mito-músicas Marubo, cf. descritas por Werlang (2002), a relação ente o mito e a música no caso do repertório *iamurikuma* se dá em termos ontológicos, muitas vezes sendo difícil dividir o conceito.

ta, em algumas poucas situações, brincadeiras e provocações, como as músicas do “morcego” e da “perereca”. Já no repertório de *kawokakuma* o norte não é o mito mas as paixões Wauja, especialmente o ciúme-inveja, *uki*. A estabilidade destes cantos está relacionada àquela das músicas das flautas *kawoká*, cuja coerência temática constitui unidades nomeadas, como por exemplo, *kisoagakipitsana*, *mepiyawakapotowō*, *sapalá*, *uialalaka*, *mututu-te*, *maiyuwatapi*, entre outras, as quais Piedade identifica como *suítes* nos repertórios das flautas (cf. Menezes Bastos, 1990). Muitas das peças que compõe estas *suítes* fazem parte também do repertório feminino de *kawokakuma*, mantendo características similares em termos musicais entre aquelas executadas pelas flautas e as vocais. Portanto, o fato das mulheres afirmarem que seus cantos são “música de flauta”², e nomearem conjuntos temáticos de cantos da mesma forma que são nomeadas as *suítes* instrumentais, esclarece o grau de consciência que as mulheres têm sobre as sutilezas e especificidades deste repertório, que, apesar de todos estes cantos serem considerados *kawokakuma*, são subdivididos de acordo com uma tipologia que mantém relação com aquela das flautas. Estes diferentes tipos de cantos seguem prescrições em relação à topologia e cronologia, o que significa que determinados cantos só poderão ser executados em determinados espaços (centro da aldeia, dentro das casas, etc.) e em partes específicas do dia. Por exemplo: os cantos considerados *kisoagakipitsana*, só serão cantados de madrugada, ou os chamados *iapojenejunelele* não podem ser cantados depois que o sol se põe.

O papel da transcrição musical neste trabalho é o de colocar em diálogo algumas unidades mínimas das peças musicais, que neste caso são motivos e frases musicais, de modo a compreender o que está envolvido no processo da criação e reprodução musical. Tais unidades são detectadas pelos nativos como fundamentais na constituição e elaboração do repertório musical. Como pude observar durante os ensinamentos de Kaomō, o mestre flautista, e Kalupuku, a principal cantora da aldeia, são estes motivos que merecem atenção especial durante os ensinamentos, tanto para os demais flautistas (Piedade, 2004:149), quanto para as cantoras de *kawokakuma*. Assim, vê-se que a importância do uso da transcrição musical para a análise deste material recai sobre suas especificidades, visto que o nível motivico é bem observável através das ferramentas de análise fornecidas pela trans-

² Esta afirmação surpreende não apenas por se tratar de uma transposição vocal de um repertório instrumental, mas principalmente pelo fato das mulheres serem proibidas de ver as tais flautas *kawoká*, sob pena de sofrerem um estupro coletivo.

crição, o mesmo não poderia ser dito sobre um repertório cuja característica dominante fosse, por exemplo, a timbrística³.

Para economizar espaço, utilizei transcrições reduzidas seguindo o modelo criado por Piedade em sua análise da música das flautas *kawoká* (*op.cit.*), que pretendem portar as informações principais, essencialidade que só pode ser encontrada através das pistas abertas pelo discurso musical nativo.

Cada peça é constituída por um conjunto de temas e motivos. Dependendo da peça, um motivo pode ter poucas ou muitas notas, quando pode ser entendido como uma frase. Os motivos aparecem escritos integralmente somente uma vez na transcrição, nas demais repetições, aparecem apenas as letras correspondentes a eles (a), (b), (c), etc., grafadas sobre uma linha, e não sobre o pentagrama. Dependendo da peça, cada motivo pode ser, assim, curto, com poucas notas, ou não tão curto, quase uma frase, sendo designados por letras (a), (b), (c), etc., e podendo ter uma ou mais variações cada um, designadas por (a'), (a''), etc. As variações são entendidas como aplicações de princípios fundamentais de diferenciação no interior dos motivos, operações tais como transposição, pequena alteração intervalar ou rítmica no início ou no final do motivo, adição ou exclusão de uma nota, entre outras. Variações em conjuntos de motivos, entendidos como frases que constituem os temas, são chamadas de transformações, ocorrendo por mecanismos de inclusão e exclusão de motivos, ou através de variações nos seus motivos constituintes. É importante ressaltar que o que diferencia uma variação de um novo motivo é a resposta estrutural desta sequência de notas no interior da peça. Os motivos, portanto, são as partes constitutivas dos temas a que chamei de \boxed{A} e \boxed{B} . Há ainda a frase \boxed{K} , que surge geralmente no início das peças, como separação dos temas \boxed{A} e \boxed{B} , e ainda no final, correspondendo sempre ao centro tonal das canções. Muitas vezes esta frase aparece duplicada, indicado por \boxed{KK} .

O modelo de análise que adoto inspira-se em Menezes Bastos (1990) e Piedade (2004). Assim como estes autores, tomo o motivo como unidade mínima do estrato sintático (cf. Lidov, 1975). Segundo a análise de Piedade, a idéia de motivo, na sua minimalidade, não pressupõe uma economia de movimentação melódica, como é o caso na teoria tradicional (Schoenberg, 1993 [1967]), mas é dada pela sua colocação na estrutura da música e pelo seu desenvolvimento no interior da peça e, em termos comparativos, nas outras peças congêneres. Das análises musicais, destacaram-se várias operações fundamentais no âmbito motivico da música de *kawokakuma*: variação tética, variação sufixal, fusão, tipo

³ Este é o caso da música das flautas *Jurupari* presente entre diferentes grupos do Alto Rio Negro (Piedade, 1997).

bordadura, jogo alternante 3M/3m, motivo justaposto de citação, adição, exclusão, prolongamento rítmico, motivo de dissolução e motivo de retomada. Nota-se em todo o repertório uma grande importância dada às terminações de motivos, frases e temas, bem como ao englobamento do tema [A] pelo tema [B]. No âmbito das letras, encontraram-se nexos entre a canção, o mito as paixões, aparecendo algumas temáticas recorrentes, como o “mote do defeito físico”. Na relação letra-música, notou-se fatores importantes como a inversão de texto e a flexibilização rítmica.

Apresento a seguir, um exemplo de transcrição e análise de um dos cantos de *kawōka-kuma* presentes em minha tese.

Canto para Matsirapá

<i>Aitsa tsama piyākuwehene</i>	Você não despediu de mim
<i>nuya Matsirapá</i>	Matsirapá
<i>Aitsa tsama piyākuwehene</i>	Você não despediu de mim
<i>nuya Matsirapá</i>	Matsirapá
<i>nelele neputahatayai</i>	Estou chorando no caminho
<i>Piulaga waakunapu</i>	No caminho para o rio
<i>Matsirapá</i>	Matsirapá
<i>Aitsa tsama piyākuwehene</i>	Você não despediu de mim
<i>nuya Matsirapá</i>	Matsirapá
<i>nelele neputahatayai</i>	Estou chorando no caminho
<i>Piulaga iyakunapu</i>	No caminho da estrada
<i>Matsirapá</i>	Matsirapá

Segundo as palavras da cantora Kalupuku, um homem chamado Matsirapá foi embora da aldeia, e as mulheres que ele havia namorado ficaram com saudade dele e fizeram esta música dizendo: "Matsirapá, por que você foi embora sem avisar, sem despedir da gente? Estou triste, chorando. Quando vou pro rio eu choro, quando vou pra roça eu choro, quando vou para o *Iyakunapu* [caminho para o posto de vigilância] eu choro. Por que você não avisou?"

A frase [K] é a seguinte (sua altura pode variar de uma peça para outra, de acordo com o centro tonal em questão):



A seqüência de temas e motivos deste canto é a seguinte:

Nesta peça ocorre uma operação que surpreende por sua consistência lógica. A primeira vez em que o tema \boxed{A} aparece, ele é composto pelos motivos (a b a c d), e logo em sua primeira repetição o motivo inicial (a) é excluído. O tema $\boxed{B^L}$ aparece então, e também nesta peça o tema \boxed{B} não é cantado sem letra. Neste $\boxed{B^L}$ ocorre o englobamento de \boxed{A} (a d a c d), havendo uma transformação de (d) em (x). Neste caso, o motivo (x) é uma flexibilização rítmica de (d). Este processo ocorre em muitas peças, especialmente na adaptação de \boxed{B} em $\boxed{B^L}$, ocorrendo uma passagem de uma rítmica de compasso simples para uma de compasso composto. Para a notação da flexibilização rítmica, na transcrição foi necessário o uso de quiálteras.

O tema \boxed{B} é baseado nos motivos (e f e f) + b' + \boxed{A} englobado (a' b'a'b'c xxx), no qual há a exclusão de (d) e inclusão de (xxx). Pelo equilíbrio nos motivos (e f e f), a tendência é entender (b') como parte incluída em \boxed{A} . O tema \boxed{A} reaparece duas vezes, intercalado por \boxed{K} , mantendo uma exclusão do primeiro motivo (a). Seguem duas repetições de $\boxed{B^L}$ e um \boxed{A} final. Ocorre que, na segunda apresentação de $\boxed{B^L}$, há a exclusão de seu cerne (e f e f), restando ali somente o tema \boxed{A} englobado, após o que o tema \boxed{A} final é apresentado, só que com uma inclusão de (b): assim, percebe-se o tema \boxed{A} aparecendo agora em sua forma integral, (b a b a c d), pela primeira vez, ao final da peça.

a atividade principal da análise é baseada na comparação, isto desde o momento em que se constituem as unidades mínimas de análise até a construção de modelos abstratos, pois a comparação é o ato central da análise (Bent, 1987). Através dela, chega-se ao grau de similaridade ou diferença entre unidades discretas, tanto aquelas mínimas, como entre os motivos dentro de uma peça, quanto entre unidades maiores, como uma peça dentro de um conjunto maior de peças. Com este recurso se poderia chegar, hipoteticamente, a um conjunto virtual de todas as possibilidades do sistema musical analisado.

Bibliografia

BEAUDET, Jean-Michel, *Souffles d' Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayâpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III), 1997.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLACKING, J. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

COELHO, Luiz Fernando H. *Para uma antropologia da música Arara (caribe): um estudo do sistema das músicas vocais*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, UFSC, 2003.

FELD, Steven, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poets and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GOROW, Ron. *Hearing and Writing Music: Professional Training for Today's Musician*. September Publishing, 1999.

JEANS, Sir James. *Science & Music*. New York: Dover, 1968.

LIDOV, David. *On Musical Phrase*. Montréal: Université de Montréal, 1975.

MELLO, Maria Ignez C. 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.

_____, *Música e Relações de Gênero no Alto Xingu*. Anais do XIV Congresso da ANPPOM (CD-Rom), 2003.

_____, *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*, tese de Doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP, 1990.

_____, *A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oração", de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)*, In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.31, ano XXI, pp.156-177, 1996.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: The

University of Chicago Press, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy. Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2002.

NETTL, Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. London: Free Press, 1964.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Sobre Pensamento Antropológico. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC, 1997.

_____. O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: EDUSP, 1993 [1967].

SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Musical Writing. *Musical Quarterly* 44:184-195. 1958.

WERLANG, Guilherme. Emerging Peoples: marubo myth-chants. Tese de Doutorado, University of St. Andrews. 2001.

WINCKEL, Fritz. Music, Sound and Sensation. New York: Dover, 1967.

ZAMPRONHA, Edson S. Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume, 2000.