

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

APLICAÇÃO DA ANÁLISE PARADIGMÁTICA AO ESTUDO DE ASPECTOS REFERENCIAIS EM DUAS PEÇAS DO REPERTÓRIO KUIKURO

MARCELO VILLENA Bacharel em composição musical pela UFRGS. Mestre em música pela UFPR. Doutorando em música na UFMG. Pesquisa processos criativos em música, paisagens sonoras, teorias da percepção e cultura indígena. marcelo.ricardo.villena@gmail.com

Resumo: Este artigo visa discutir aspectos de referencialidade em duas peças de dois repertórios diferentes da etnia *kuikuro*. A partir da leitura do artigo *Flauta dos homens cantos das mulheres* (Franchetto & Montagnani, 2011), recolhem-se informações etnográficas sobre os repertórios, sua *performance*, suas significações e seu uso social. Avalia-se em um primeiro momento as relações entre essas práticas e o conceito de referencialidade. Numa segunda parte, o foco recai na divergência entre a percepção dos intérpretes (os *kuikuro*) e a percepção dos autores do estudo sobre o nível de variação ou fidelidade do repertório *toló* em relação ao *kagutu* tomando por base as transcrições em partituras e as gravações das peças *Utigi (kagutu)* e *Uguta hutaki (toló)*. A análise paradigmática, então, é testada como ferramenta analítica para comparar as melodias e observar se o grau de divergência apresenta variações que criem novos significados, ou se as alterações operadas são adaptações de um material originalmente composto para flautas e adaptado às vozes, considerando a possibilidade de que as variações sejam produto da colocação do texto, preservando, no entanto, a pulsação rítmica do modelo instrumental.

Palavras-chave: referencialidade, análise paradigmática, música indígena, percepção.

**IMPLEMENTATION OF ANALYSIS PARADIGMATIC
IN REFERENTIALITY STUDIES OF TWO PARTS OF THE KUIKURO REPERTOIRE**

Abstract: This paper discusses aspects of referentiality in two songs from two different repertoires of *kuikuro* people. After reading the article *Flauta dos homens, canto das mulheres* (Flute of the men, Song of the women - Franchetto & Montagnani, 2011), we collected ethnographic information about the repertoire, their performance, their meanings and their social use. We consider at first, the relationship between these practices and the concept of referentiality. In the second section, the focus is on the discrepancy between the perception of the performers (the *kuikuro* people) and the perception of the authors of the study, the level of variation or loyalty of *toló* repertoire in relation to *kagutu* repertoire based on the scores transcriptions and recordings of the pieces *Utigi (kagutu)* and *Uguta hutaki (toló)*. A paradigmatic analysis is then tested as an analytical tool to compare the melodies and observe if the degree of musical divergences creates new meanings, or if the changes operated are adaptations of material originally composed for flute and then adapted to the voices, considering the possibility that variations are the product of text placement, preserving, however, the rhythm impulse of the instrumental model.

Keywords: referentiality, paradigmatic analysis, indigenous music, perception.

Introdução

Este artigo forma parte de uma pesquisa compositiva baseada no conceito de referencialidade. Como ponto inicial da investigação, considera-se a importância de recolher dados sobre práticas musicais referenciais em diversos repertórios de maneira a



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

Polêm!ca, v. 12, n.2 , abril/junho de 2013

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

adquirir conhecimentos sobre as estratégias empregadas e avaliar seu uso no trabalho criativo pessoal. O estudo recai em aspectos de referencialidade, e seus significados no contexto cultural, em duas peças de uma etnia brasileira, o povo kuikuro (Alto Xingu, Mato Grosso, Brasil), como exemplo de práticas musicais indígenas brasileiras. Dentro dos aspectos de referencialidade reconhecidos, discute-se a problemática da fidelidade na transposição de um “texto” musical de um meio (flautas) para outro (vozes) através da análise paradigmática de transcrições musicais feitas pelos pesquisadores do caso e a escuta de gravações das mesmas peças interpretadas pelos kuikuro, comparando os dados colhidos pelo suporte visual e a percepção auditiva dos registros sonoros. A divergência de percepção entre os intérpretes e os autores do trabalho revela, em definitivo, a divergência de compreensão do que é semelhante, do que pode ser associado. Enquanto traços sutis podem ser interpretados como “variação” de acordo com os procedimentos de pesquisadores inseridos numa tradição europeia, talvez para os índios essas variações sejam irrelevantes em face do que precisa ser referenciado, desconsiderando-as, ou sendo entendidas como algo natural dentro do procedimento de adaptar um material musical entre meios diferentes.

Aspectos referenciais nos repertórios *kagutu* e *tolo*.

No artigo *Flautas dos homens canto das mulheres. Imagens e relações sonoras entre os kuikuro do Alto Xingu* (2011), os etnomusicólogos Bruna Franchetto e Tommaso Montagnani observam diversos procedimentos referenciais presentes em peças do repertório *kagutu* e o repertório *tolo*, repertórios estes que se relacionam a variados aspectos da dinâmica social dos *kuikuro*.

A raiz do termo referencialidade deve ser compreendida em sua etimologia “re” = para trás, “fero” = conduzir e “idade” = qualidade. (FERREIRA GOULARTE, 2010). Do qual se pode inferir que referencialidade é a qualidade que um fenômeno tem de conduzir a atenção para outro fenômeno. A referencialidade está presente em toda



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

relação de que algo “alude”, “evoca”, “aponta” para outra coisa, seja em direção ao passado, presente ou futuro.

Quando o termo referencialidade é empregado para tratar sobre problemáticas musicais se relaciona a diversos procedimentos. O musicólogo Jean Jacques Nattiez estabelece uma diferença inicial entre as *remissões intrínsecas* (relações entre materiais musicais) e as remissões extrínsecas (alusões a fenômenos extramusicais). Entre as relações referenciais *intrínsecas* podemos incluir, por um lado, todo tipo de identidade temática que é estabelecida dentro de uma peça e, por outro, a noção de intertextualidade, como forma de alusão a um material ou procedimento compositivo pré-existente que o compositor inseriu na obra com algum tipo de motivação estética. Já as *remissões extrínsecas* vinculam-se a práticas tradicionais como a *mímesis*, a *música descritiva*, além de estéticas contemporâneas como a *soundscape composition* e *ecoacoustic*.¹ São procedimentos que visam estimular a criação mental de imagens através do som, como apontado por Simon Emmerson (1986) e que Leonard Meyer (2005) define, nos casos em que o fenômeno é compartilhado por um dado grupo cultural, como processos de *conotação*.

Os repertórios *kagutu* e *tolo* apresentam, pra começar, uma prática intertextual. O repertório *kagutu* empresta suas melodias para o repertório *tolo*, sendo que as melodias do repertório *kagutu* foram apreendidas pelos mestres de flauta com os *itseke* (espíritos).

A ideia de autoria, no mundo indígena é referencial, a criação é sempre de *outro*: um espírito, um animal, um povo vizinho.² Em diversos relatos etnográficos podemos observar que interpretar uma música é aludir a uma troca e a características distintivas de um ente ou fenômeno específico com o qual é possível se relacionar em

¹ O termo *ecoacoustic* é empregado pelos compositores Matthew Burtney e David Monacchi. Difere da *soundscape composition* por sua postura mais militante (ligada explicitamente a causas ambientais) e por deduzir os elementos estruturais da composição diretamente da análise dos fenômenos sonoros ambientais. (GILMURRAY, 2012)

² Este tipo de procedimento de atribuir a criação musical a uma alteridade pode ser observada, por exemplo, na etnia *kuikuro* (Franchetto & Montagnani, 2011), *tikmu'un* (Tugny, 2009 e 2011) e *suyá* (Seeger, 1987).



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

determinado meio ambiente. Segundo Franchetto e Montagnani, nos repertórios *kagutu* e *tolo*, “a união da música vinda do repertório masculino e do texto do repertório de cantos femininos cria uma outra identidade sonora que é, ao mesmo tempo, um humano, um espírito e um animal.” (2011, p.96). Mas cabe destacar também que o termo *tolo* significa “pássaro” e também uma relação de “intimidade”, já que é usado para mencionar pessoas queridas com as quais se estabelecem relações de proteção e prazer. (Ibidem).

Esta relação entre a palavra “*tolo*” e “pássaro”, que os autores tratam rapidamente, revela outro aspecto referencial que pode ser intuído pela escuta da melodia *kagutu*: o desenho melódico e as transformações do material lembram (entenda-se isso como observação pessoal) o canto de alguma ave. Há, provavelmente, uma referência musical (uma transcrição, diria Messiaen) de um canto de pássaro que, no sistema de pensamento xamânico é também uma referência a espíritos-pessoa-animal (os *itseke*), que oferecem suas melodias para os homens tocarem nas flautas, sobre as quais as mulheres colocam palavras que aludem (referenciam) a uma relação afetiva entre elas e os espíritos. A ideia central dos autores é que os espíritos são “amantes” das mulheres que, quando os invocam através do canto, invertem a suposta condição de submissão na sociedade, já que só elas têm essa intimidade com as entidades sobrenaturais.

Além desta relação interessante colocada por Franchetto e Montagnani, a questão das transformações musicais é abordada pela procura das “variações ocultas”, o que revela em definitivo um ponto de desconfiança sobre o que é dito pelos *kuikuro* e o que é feito de fato na *performance* musical. Isto é, os autores acreditam que entre as duas peças existem variações significativas, mas que essas variações jamais são apontadas pelos *kuikuro*, nas suas falas, por obediência a algum tipo de regra social, pela qual a criatividade feminina, supostamente, deveria ser ocultada. A seguir discutiremos esta questão a partir da análise das transcrições de duas músicas feitas pelos autores e a escuta dos áudios da *performance*.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Análise paradigmática das melodias.

A seguir apresento a análise paradigmática de duas melodias mencionadas no artigo: *Utigi* (peça *kagutu*) e *Uguta hutaki* (canto *toló*). Por razões de economia de espaço prescindo de colocar a partitura original: a disposição gráfica da análise paradigmática nos possibilita acompanhar a relação sintagmática (a relação de continuidade de eventos) lendo as linhas de esquerda à direita e as colunas de cima para baixo.

Figura 1: Leitura sintagmática (continuidade de eventos)



Também prescindo de colocar a clave, sobre-entendendo-se a clave de sol.

Ugiti³

A peça *Ugiti*, pertence ao repertório *kagutu*, para flauta. É uma peça de curta duração e, na gravação disponível, executada duas vezes. Acredito que o registro apresenta tão só uma “amostra” sendo provavelmente repetida várias vezes no contexto do ritual.⁴ A forma é um *[A-B]* com materiais contrastantes. O *A* é composto por dois motivos com gestos que lembram procedimentos sonoros de aves: repetição de notas curtas intercaladas por pausas e um gesto que combina notas longas e um salto ascendente. A forma de combinação dos motivos apresenta muita semelhança com procedimentos “compositivos” de certas espécies (sabiá, por exemplo).

A parte *B* parece menos referencial, composta aparentemente a partir de notas, não tanto de gestos miméticos, sem perder, no entanto, o caráter fragmentário e o

³ Ver análise na página 6.

⁴ É interessante observar que a gravação do canto derivado desta peça (*Uguta hutaki*) termina, após dois ciclos completos *[A-B-A-B]*, com uma pequena rerepresentação do tema *A*, o que sugere esse caráter circular típico de músicas de ritual.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

impulso rítmico semelhante ao canto de um pássaro. Devemos observar também que a partitura não expressa as variações microtonais e as “falhas” de oitava que se ouvem na gravação. Considero que elas não são um dado insignificante.

O contraste entre as duas partes acontece por dois aspectos: articulação e conjunto de alturas. Na parte *A* predomina o *staccato*, na parte *B* predomina o *legato*. A parte *A* tem duas alturas: fá e lá. A parte *B* tem 4: sib-la-sol-fá. Há uma coincidência entre a expansão da duração do som (*staccato* → *legatto*) e a ampliação do vocabulário de alturas.

Uguta Hutaki⁵

A peça vocal *Uguta Hutaki* é uma transposição para o repertório *toló* da peça *Ugiti*. Apresenta também, em linhas gerais, uma forma [*A-B*], embora possam ser apontados materiais diversos que poderiam ser rotulados como parte *C*. Enquanto a parte *A* é apresentada sempre com as mesmas características, a parte *B* tem dois comportamentos diferentes, o segundo dos quais é apontado na análise com a alternativa “*B (C?)*”.

A parte *A* não difere, aparentemente, da parte *A* da peça de flauta. Só não tem a apoiatura, que de qualquer maneira pode ser interpretada como um *gesto de impulso* traduzido por meio de outros procedimentos na parte vocal. No resto mantém-se muito semelhante: repetição (4 vezes) da nota grave (fá) em durações curtas cadenciando na nota aguda (lá) que é repetida sempre 2 vezes, incluindo cadências em que a segunda nota tem uma duração maior.

Ugiti : Parte A



⁵ Ver análise nas páginas 6-8.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica



Parte B



Uguta Hutaki: Parte A



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Parte B:

Parte A'

Parte B' (C?)



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica



Recapitulação de B

Parte A''

Parte B'' (C?)



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica



Recapitulação de B



Recapitulação de A



Já a parte *B*, precisa ser analisada a partir de seus paradigmas. Na região central da folha vemos paradigmas que iniciam com a nota sib. São colocados nessa posição por se relacionar com os paradigmas centrais da peça de referência (*Ugiti*). Em ambos os casos, o sib surge como material novo e tem um caráter mais legatto que o da parte *B*. Em ambos os casos há ocorrências da nota lá precedendo o sib como um *levare* (anacruse). Porém, na parte que é colocada entre parênteses como “*C?*”, os materiais em sib parecem continuar o comportamento em *staccato* da parte *A*. Interessante é observar a colocação das notas curtas em lá, desta parte conflitante, na coluna paradigmática de eventos típicos de *A*. Ou seja, esta seção em *staccato* parece se situar “às margens” das duas partes, caracterizando-se como *B* pela inclusão do sib, mas o fato de apresentar notas curtas a relaciona com *A*.

Na região à direita da folha são colocados os paradigmas cadenciais da parte *B*. Se comparados com os paradigmas da música de flauta todos eles preservam o final repetindo a nota sol. A principal diferença é a inclusão de um gesto escalar de 3 notas [sib-la-sol].



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

Polêm!ca, v. 12, n.2 , abril/junho de 2013

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Observando comparativamente os paradigmas das duas músicas comprovamos que há poucas diferenças na utilização do repertório de alturas. Tanto em *Ugiti* quanto em *Uguta hutaki* a parte *A* é feita sobre [lá-fá], já a parte *B* de *Ugiti* é feita sobre 4 notas [sib-lá-sol-fá] e em *Uguta hutaki* temos somente 3 [sib-lá-sol]. No entanto, o fá aparece somente uma vez em *Ugiti* (no motivo inicial). Além disso, há diferenças na sequência das notas (uma diferença sintagmática) na parte *B* e a inclusão do material supostamente misto (staccatos em lá e sib).

Escuta do áudio

A minha análise paradigmática foi feita a partir de uma transcrição em partitura de um canto de tradição oral. Uma transcrição é uma interpretação, já que a escrita musical é somente uma maneira de organizar ideias no papel. Revela, em definitiva, a forma particular de escuta dos autores do artigo, que como foi observado, desconsidera as variações microtonais e as “falhas” no som que implicam em mudança de registro (oitava).

Quando escuto às gravações (e volto a colocar minha subjetividade aqui) é surpreendente ver que as diferenças apontadas pelos autores não parecem ser tão evidentes. A impressão que prevalece, ao ouvir o áudio sem olhar para a partitura, é de que a música vocal é similar à peça de flauta. Ao colocar o papel surgem de novo as divergências. Teria a escrita no papel o efeito “mágico” de fazer surgir essas divergências? Ou teria a capacidade de revelar as “variações ocultas”, como aduzem os autores?

Observando e escutando repetidamente há várias coisas para se apontar. Primeiro: os microtons e as quebras de registro, não grafados na parte da flauta. Segundo: a pobreza de sinais para representar a parte vocal, que faz entre outras coisas que aquelas notas soltas interpretadas analiticamente como staccato na parte “*B (C?)*” sejam ouvidas na realidade como um gesto contínuo. Terceiro: escutar com a partitura em mãos permite distinguir que há de fato notas e gestos sutilmente diferentes.



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Um dos aspectos que mais chama a atenção na escuta é perceber o que foi grafado como notas soltas (que foram consideradas notas em staccato) soa em realidade como um gesto contínuo (no mesmo *fiato*), podendo perfeitamente ser assimilado como um gesto anacrúsico, que como vimos, é característico da parte *B* e não da parte *A*. *O que me faz suspeitar que a escolha dos sinais musicais na transcrição do canto oral, pelos autores do artigo, podem ter-me induzido a um erro analítico na classificação dos paradigmas.* Escutando a gravação não parece haver de fato nenhuma seção “*C?*” na peça vocal: o gesto soa similar à anacruse de flauta usado em alguns motivos do início da seção *B*. Porém, uma anacruse “esticada”, já que o lá é repetido 4 vezes, o que implica que pode perfeitamente ser considerado que há um “empréstimo” sutil de uma gestualidade típica de *A* para a parte *B*. Como vemos, o problema não é tão simples.

Considerações finais

Apesar desta última constatação não há nada que indique, na minha escuta, a dúvida em relação a uma suposta parte *C* que derivou da análise dos paradigmas a partir da observação da transcrição da peça *Uguta hutaki* no papel. As “variações ocultas” apontadas pelos autores na versão vocal não parecem mudar o sentido geral dos paradigmas da versão instrumental. Parecem derivadas simplesmente da colocação do texto e de uma certa flexibilidade no tratamento do material.

Provavelmente, os detalhes observados pela escuta ocidental não sejam importantes para os *kuikuro*, e considerem simplesmente que a música, em essência, não mudou. Modificar alguns elementos ínfimos (ordem das notas, pequenos deslocamentos rítmicos) talvez não sejam considerados variação diante do peso do conjunto de alturas e o impulso rítmico geral da *performance* de ambas as peças, que na minha percepção apresentam íntima semelhança. Talvez o que esteja em jogo (e que capta a atenção dos *kuikuro*) seja o poder xamânico das frequências e do impulso motor. Para analisar a veracidade do depoimento dos intérpretes *kuikuro* seria necessário se livrar de focos de escuta próprios da nossa tradição para incorporar os critérios dos



LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

praticantes desta outra tradição. O que nos leva a questionar finalmente se ainda somos realmente capazes de perceber em sua totalidade o que está em jogo na questão da referencialidade nestes repertórios.

Referências Bibliográficas

EMMERSON, Simon. **The Language of Electroacoustic Music**. London: The Macmillan Press Ltd, 1986.

FERREIRA GOULARTE, Alessandro. **Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica**. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

FRANCHETTO, Bruna e MONTAGNANI, Tommaso. **Flauta dos homens e canto das mulheres. Imagens e relações sonoras entre os Kuikuro do Alto Xingu in *Gradhiva***, 2011 n 13 pp. 95-111.

GILMURRAY, Jonathan. **Ecoacoustic. Ecology and Enviromentalism in Contemporary Music and Sound Art**. Disponível em: <[http://www.academia.edu/2701185/ECOACOUSTICS Ecology and Environmentalism in Contemporary Music and Sound Art](http://www.academia.edu/2701185/ECOACOUSTICS_Ecology_and_Environmentalism_in_Contemporary_Music_and_Sound_Art)> Acesso: 19 de novembro de 2013.

MEYER, Leonard. **La emoción y el significado en la música**. Alianza editorial. Madrid, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Etnomusicologia e significações musicais**. Per Musi, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.5-30.

TUGNY, Rosângela (Organizadora). **Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux. Cantos e histórias do gavião-espírito**. Narradores, escritores e ilustradores tikmũ'ũn da Terra Indígena de Água Boa. Beco do Azougue Editora. Rio de Janeiro, 2009.

_____/ **Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn_ Maxacali**. Série Monografias. Museu do Índio – FUNAI. Rio de Janeiro, 2011.

Recebido em: 20/11/2013

Aceito em: 08/12/2013



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

Polêm!ca, v. 12, n.2 , abril/junho de 2013