

ARTIGO BIBLIOGRÁFICO

SOPROS DA AMAZÔNIA: SOBRE AS MÚSICAS DAS SOCIEDADES TUPI-GUARANI

Rafael José de Menezes Bastos
e Acácio Tadeu de Camargo Piedade

BEAUDET, Jean-Michel. 1997. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie (Collection de la Société Française d' Ethnomusicologie, III), 213 pp., acompanhado de CD com dezenove faixas de exemplos musicais (total: 37' 22").

A Desidério Aytai, *in memoriam*

O novo livro de Jean-Michel Beaudet, cerne do presente ensaio, está destinado a ser consagrado um clássico, possuindo todas as qualidades para em breve constar entre as obras fundamentais sobre a mesma área etnográfica (terras baixas da América do Sul) e mesmo tema (música), como Camêu (1977), Aytai (1985), Seeger (1987), Hill (1993) e Olsen (1996)¹.

Baseado em dissertação de doutorado defendida em 1983 (Beaudet 1983), o livro resulta de um trabalho de campo de cerca de quinze meses, entre 1977 e 1993. Trata-se de uma etnografia da música dos wayãpi, principalmente da aldeia Zidock (Alto Oiapoque, Guiana Francesa), tendo como centro a música das orquestras de clarinetes *tule*. O livro, dividido em quatro capítulos, além de uma introdução e conclusão, contém várias transcrições musicais e é bem ilustrado com fotos, mapas e diagramas. O CD que o acompanha tem boa qualidade acústica e suas gravações ilustram bem o texto, sendo que, no final do livro, há explicações sobre cada uma das faixas (:201-204).

Os wayãpi somam cerca de 750 pessoas (dado de 1988 [:28]) e vivem em quatorze aldeias, os meridionais na região dos vales dos rios Jari e Araguari (Amapá) e os setentrionais no vale do Oiapoque (Guiana Francesa). Estes últimos chegaram à Guiana Francesa no século XIX, como resultado de um movimento migratório vindo do norte do Brasil.

Os wayãpi falam uma língua da família tupi-guarani, cujas línguas são largamente utilizadas nas terras baixas, não apenas na Guiana Francesa e em muitas regiões do Brasil, mas também na Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai — onde uma de suas línguas, o guarani para-

guaio, é falado por cerca de três milhões de pessoas — e Argentina. Apesar dessa ampla dispersão, as línguas tupi-guarani são muito similares entre si. Dentre elas, o extinto tupinambá (ou tupi antigo) e o guarani antigo têm documentação escrita desde, respectivamente, os séculos XVI e XVII (Rodrigues 1986: 29-39)².

A literatura sobre as sociedades tupi-guarani é extremamente ampla, datando do século XVI, e inclui muitos clássicos da etnologia das terras baixas, como Nimuendaju (1978); Métraux (1979); Fernandes (1963; 1970); Clastres (1975); Clastres (1972; 1978); Laraia (1986) e Viveiros de Castro (1986)³. De acordo com essa literatura, as sociedades tupi-guarani apresentam em comum alguns temas cosmológicos salientes: canibalismo, guerra, xamanismo, morte e construção da pessoa, todos impregnados de forte musicalidade. Estes temas parecem estar acima das diferenças sociomórficas que existem de grupo para grupo (Viveiros de Castro 1984-1985:404). Particularmente sobre os wayãpi, Gallois (1986; 1988), F. Grenand (1982; 1989) e P. Grenand (1980; 1982) são importantes fontes recentes, a segunda referência incluindo uma contribuição crucial para o estudo das conexões entre cosmologia e música entre os wayãpi, a quarta sendo uma excelente lexicografia.

A bibliografia sobre as músicas dos índios tupi-guarani é também bastante extensa. Inclui algumas das mais antigas descrições de “música primitiva” do mundo, como são os casos conspícuos do relato de Jean de Léry sobre alguns cantos tupinambá (do atual Rio de Janeiro), de 1558, e da monumental lexicografia de Antonio Ruíz de Montoya, da qual faz parte um vasto universo de categorias musicais do guarani antigo, de 1639⁴. Além do livro de Beudet, outras contribuições sobre a música dessas sociedades são: Estival (1994) — que também aborda um grupo de fala karib (os arara) —, Fuks (1989), Menezes Bastos (1978; 1990), Pereira (1995) e Travassos (1984), sendo o livro de Fuks um estudo sobre a música dos wayãpi do Amapá⁵.

Na introdução (:15-26), o autor sintetiza os significados da palavra wayãpi *tule*. Ela aponta simultaneamente para uma categoria organológica — clarinetes grandes, sem orifícios digitais e com apenas uma palheta (no capítulo II, Beudet mostra que os wayãpi também têm clarinetes com várias palhetas) —, para as orquestras formadas por esses clarinetes, para o repertório dessas orquestras — tipicamente “suítes” — e, finalmente, para as correspondentes sessões musicais, que estão sempre ligadas a encontros regados a cerveja. O autor considera que o nexo central dessas sessões é afirmar e pensar a contradição, o que é expresso em termos da alternância *solo/tutti*, respectivamente, indivíduo e sociedade.

Toda música instrumental (“aerofônica”) wayãpi é exclusivamente masculina.

Ainda na introdução, Beaudet apresenta sua ambição: chamar a atenção para a música orquestral amazônica — ignorada pelo público em geral, diferentemente das famosas formações andinas de flautas de Pan —, como uma contribuição para o conhecimento do universo musical da Amazônia, ainda incipiente. Ele parte do princípio de que esse universo não pode ser entendido como autônomo e de que as músicas das terras baixas devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura. Essa abordagem holística é defendida também para o caso interno, em relação à própria música. Teoricamente, Beaudet professa a idéia de que a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, mas, sim, como um importante meio — entre os wayãpi, tipicamente de comunicação — para constituir e organizar a sociedade. Por fim, o autor compara os wayãpi com os kamayurá, grupo tupi-guarani do Alto Xingu — estudados por Menezes Bastos (1978; 1990) —, afirmando que os primeiros falam sobre música de forma parcimoniosa, tendo em relação aos últimos um vocabulário e uma teorização musicais limitados.

No primeiro capítulo (:27-55), Beaudet apresenta dados sobre a história e a situação atual dos wayãpi, sobre a última, sobretudo, referentes à demografia, à ecologia e às técnicas de subsistência. Em seguida, reporta-se aos dois grandes tipos de música desses índios: dançada e não-dançada. O primeiro é sempre coletivo e relacionado ao ato de beber cerveja — como é o caso da música *tule* —, o segundo sendo individual e independente desses encontros.

Segue-se, então, uma das maiores realizações do livro: com base no conceito nativo de *-lena* (“casa”, “lugar”) — que aponta para a idéia da pertinência social-local de ego (individual ou coletivo) —, na noção de esferas de integração social (desenvolvida por Sahlins 1968) e em características da organização social guianesa (Viveiros de Castro e Fausto 1993) — no caso, a disposição concêntrica do campo social e a ideologia endogâmica —, Beaudet estabelece correspondências muito interessantes entre as esferas social e musical. No núcleo desse quadro de correspondências, está a família nuclear — cerne da organização social wayãpi —, que corresponde a uma *configuração musical* de expressões individuais, como árias para flauta ou trompa *solí* (repertório masculino), canções de ninar e de amor (feminino) e lamentações fúnebres (masculino e feminino). O conceito de Beaudet de *configurações musicais* (:43) é aqui colocado como sendo de ordem intermediária, entre os conceitos de tipo musical e de sistema musical. Ele objetiva a clarificação dos componen-

tes músico-sensíveis dos fatos sociais, assim como dos componentes sociais dos fatos musicais⁶.

A segunda camada de correspondências — formando o nível intermediário da música wayãpi — aponta para a relação entre os reagrupamentos políticos internos da aldeia (as facções) e as suítes orquestrais, principalmente o repertório *tule*. A aldeia como um todo, bem como a música para dança (cantada) configuram a terceira esfera. Por fim, a quarta é constituída pela relação entre os wayãpi enquanto grupo étnico e as canções de guerra. A musicalidade do xamanismo — caracterizada por um jogo de sopros vocais, cantos e vários tipos de chocalhos — atravessa todas essas esferas, tendo, entretanto, sua melhor definição na última, onde se encontram a guerra e a morte (ou seja, o mundo exterior). A palavra wayãpi *malaka* refere-se tanto aos chocalhos utilizados nas sessões xamanísticas quanto às sessões, elas próprias (:43).

Ainda nesse capítulo, Beaudet mostra como os instrumentos musicais têm uma correspondência com as esferas sociomusicais (:49). Os wayãpi possuem quatro tipos de idiofones (bastão de ritmo, chocalho de tornozelo, casca de tartaruga e chocalho) e 21 de aerofones (trompas, clarinetes, flautas e zunidor). Na esfera central, encontram-se as melodias individuais, que são tocadas por oito diferentes tipos de flauta e uma de trompa. A segunda esfera é formada pela música dos clarinetes *tule*, correspondendo ao plano das facções. A terceira, relacionada à aldeia, circunscreve a música para três tipos de clarinete, três de trompa e quatro de flauta. Finalmente, a última esfera aponta para a correspondência entre o grupo étnico como um todo e o zunidor.

Beaudet propõe que se encare o universo dos instrumentos musicais wayãpi como um arquétipo do *instrumentarium* amazônico em sua totalidade, com sua característica predominância tipológica de aerofones, e aqui está outro ponto interessante do texto em estudo: esse predomínio se relacionaria a uma contigüidade complementar entre as artes do xamanismo — caracterizadas pela emissão, pela voz humana, de sopros audíveis e visíveis (graças à fumaça do tabaco) — e a música (aerofônica) propriamente dita, esta sendo identificada através de sopros audíveis e invisíveis produzidos pelos instrumentos musicais. Em outras palavras, haveria, neste caso, um jogo estrutural entre a visibilidade e a audibilidade dos sopros (:47).

Há também uma crescente afirmação da música vocal, com relação à instrumental, que ocorre ao longo dessas esferas: no âmbito familiar, o repertório vocal é pequeno; no plano das facções, as peças das suítes orquestrais são executadas também vocalmente, em uma espécie de *sol-*

feggio; nos grandes ciclos dançados, há um peso igual de músicas vocais e instrumentais; por fim, no último patamar, os cantos de guerra são executados *a capella*, a vocalidade da música atingindo aqui seu momento mais intenso (:53). As diferentes texturas musicais também são relacionadas às esferas sociais: no nível central, há uma maior precisão de alturas e intervalos e os sons são mais sinoidais; no nível das facções, o timbre é preponderante em relação às alturas (aqui Beaudet refere-se a faixas (*plages*) de alturas e a uma massa sonora mais espessa); finalmente, nos ciclos dançados, há seqüências de textura ainda mais densa, que utilizam oposições sumárias grave-agudo, sem intervalos. Ocorre, portanto, uma progressão acústica que acompanha a complexificação dos níveis sociais (:50).

Ainda nesse rico capítulo, Beaudet observa que em wayãpi não há um termo genérico equivalente ao de “*musique*” em francês, sendo que a forma mais próxima que os wayãpi falantes de francês (alguns são bilíngües) utilizam para traduzir o termo é *yemi’a*. *Yemi’a* refere-se a qualquer aerofone, exceto o zunidor. Em seguida, o autor diz que nunca encontrou uma classificação nativa dos instrumentos musicais e novamente compara os wayãpi com os kamayurá, em termos de verbalização e teorização sobre música (:46).

Fechando o capítulo, o autor analisa mais um ponto importante: a interseção de seu esquema para a música wayãpi (individual/coletiva) — para ele, de pertinência amazônica — com o de Seeger (1987:6) para os suyá (tipos de música ritual/não-ritual). Ao se perguntar se o último também teria aquele tipo de pertinência, Beaudet mostra como o caso dos wayãpi combina os dois conjuntos de oposições, a música dos *tule* sendo intermediária por excelência: mais ou menos individual (ou coletiva), mais ou menos ritual (ou não-ritual) [:53].

O segundo capítulo (:57-87) é dedicado aos clarinetes, incluindo um estudo importante da dispersão desses instrumentos nas terras baixas (:58-65). Superando substancialmente a clássica análise de Izikowitz (1935: 252-265), sobre o tema Beaudet mostra como, na região, dois tipos principais de clarinetes encontram-se distribuídos de forma sistematicamente não sobreposta: os pequenos clarinetes, com pavilhão (do “tipo Chaco” [Izikowitz 1935:264]), estariam claramente localizados na periferia do sudoeste amazônico, em um arco formado pela Bolívia, Paraguai e Brasil meridional; os clarinetes grandes (chamados *turè* ou *tule* pelo autor [*toré* por Izikowitz 1935:257 e ss.]) encontram-se situados em relação a dois eixos principais de difusão — norte e centro da região —, mais claramente em sua parte nordeste (seguindo os rios Tapajós, Xingu/Parú,

Jarí e Oiapoque) e ao longo da costa do Amapá. Um terceiro tipo de clarinete (com várias palhetas) só aparece entre os wayãpi e seus vizinhos aparai, de fala karib. O primeiro tipo inclui, predominantemente, clarinetes muito pequenos (em geral com cerca de 40cm de comprimento), seu pavilhão sendo feito de cabaça ou chifre de animais. A palheta, quando o instrumento está sendo tocado, encontra-se dentro da boca do músico. O segundo tipo, feito principalmente de bambu, geralmente é grande (de 0,50 cm a 2m). Aqui a palheta está fixa dentro do bocal do instrumento. Note-se que todos os clarinetes referidos não possuem furos para dedos e que eles podem ser idioglotais ou heteroglotais⁷.

Em seguida, Beudet estuda as formações musicais ligadas aos referidos instrumentos: os pequenos clarinetes podem ser tocados em *solis*, duos e conjuntos homofônicos ou heterofônicos, aparentemente nunca utilizando a técnica de alternância (*hocket*). No segundo tipo de clarinete, os instrumentos são tocados em pares ou por conjuntos alternantes, nunca aparecendo associados a outras espécies de aerofones. O autor encerra essa parte do capítulo falando sobre a história do clarinete nas terras baixas, debatendo com Izikowitz — que tinha sérias dúvidas sobre sua origem pré-colombiana e, não, européia — e afirmando que ao menos o último tipo de instrumento (grandes clarinetes) pode ser realmente ameríndio, tendo possivelmente se originado na Amazônia central.

Continuando, o autor estuda detalhadamente o *tule* wayãpi. O *tule* é uma expressão que ele afirma ser comparável àquela de “quarteto de cordas”, pois aponta simultaneamente para uma formação musical, um tipo de composição e um tipo de repertório (:65). Cada suíte — sempre constituída por música dançada — é formada por uma seqüência específica de peças, sendo que apenas uma suíte é tocada em cada sessão. Esta suíte é previamente escolhida, o que é um fator determinante na construção dos instrumentos — todos percíveis —, já que a constituição dos conjuntos varia de uma suíte para outra. É raro que todas as peças de uma suíte sejam tocadas em uma única sessão: os músicos selecionam quais peças serão tocadas, isto geralmente durante a performance e especialmente nas pausas entre as peças. Todas as suítes têm uma ordem ideal, mas esta, freqüentemente, é modificada durante a sessão. Beudet apresenta uma lista de doze suítes diferentes, somando um total de 230 peças musicais, adicionando que essa lista não é exaustiva em termos de todas as aldeias wayãpi (:66-68). Em seguida, ele descreve a organologia do *tule*: o instrumento é formado por um tubo de bambu aberto e uma pequena palheta, que é fixada em seu interior de forma a fechá-lo. Seu comprimento varia de 60cm a 1,60m (:68-73). São apresentados dados

sobre a acústica do instrumento (:73-78), mostrando sua riqueza em harmônicos (que não são reconhecidos ou verbalmente cobertos pelos índios) e sua estabilidade espectral (“timbrística”). O autor passa, então, para o estudo das técnicas de execução (:78-80), principalmente a do *hocket style*. Finalmente, ele informa o leitor acerca da dança *tule* (:80-87). Em wayãpi, a categoria *momolay* (“dançar” e também “embalar um bebê”) tem em sua base o sentido de criação rítmica através de pulsos produzidos pelos pés (sempre com acento no direito). Os wayãpi caminham — pela floresta, por exemplo — geralmente de forma muito leve e ágil, o que difere de forma significativa de seu estilo de dançar, sempre marcado e mesmo pesado. O autor fala então sobre a predominância da forma circular de movimento na dança wayãpi, trazendo dados sobre seu caráter imitativo (de animais). Finalmente, Beaudet mostra como para os wayãpi dança e música são independentes: com exceção da relação entre os passos da dança e a pulsação rítmica, música e coreografia não são interdependentes, principalmente em termos motivicos.

O terceiro capítulo (:89-122) trabalha o nexo central da música *tule* — o princípio da alternância —, cujo dinamismo formal é expresso pela associação entre um eixo horizontal (melódico) e um vertical (sucessões de *solis* pontuais e trechos com partes simultâneas). Dependendo de qual suíte é executada, a orquestra *tule* pode ser formada por um número de três até seis partes, cada instrumento tocando uma única nota. As partes são as seguintes:

- *ta'ù* (“pequeno”, também um termo de parentesco para “filho” ou “filha”). É a parte mais aguda, sendo tocada por um único músico, chamado “mestre”. Em algumas suítes são utilizados dois *ta'ù* por um único músico, o mais agudo deles sendo usado apenas para vinhetas de introdução.
- *yakangapiya* (“aquele que responde ao *ta'ù*” [segundo tradução de informantes bilíngues]). É a segunda parte a tocar, logo após o *ta'ù*, sendo executada por um único músico.
- *mùte* (“centro”). Parte executada por vários músicos (dez ou mais), cujos instrumentos não são idênticos em termos de timbre e altura, mas são tocados na região central de suas tessituras. Isto produz uma massa sonora que se distingue claramente das notas mais agudas ou mais graves das outras partes.
- *mùte'i* (“pequeno centro”). Executada por vários músicos, esta parte substitui a *mùte* em duas suítes.
- *mùtelu* (“grande centro” ou “pai’ do centro”). Idêntica à parte anterior.

- *mãmã* (“mamãe”). Parte mais grave, na qual se usa o maior clarinete, tocado por apenas um músico (em algumas suítes por vários). É, geralmente, a última parte a entrar.

O autor sustenta que esta organização é baseada não em intervalos, mas em relações de alturas e que, assim, cada suíte é caracterizada por um contorno melódico e não por uma seqüência exata de intervalos (o que não é o caso do “duplo vocal” que cada peça de qualquer suíte possui e que é cantado em solfejo pelo “mestre” antes da execução instrumental da peça). Essa visão analítica determina o modelo de transcrição empregado por Beudet (:94-95): os duplos vocais são transcritos através da notação etnomusicológica usual. Já as versões instrumentais — as peças do *tule* propriamente ditas — são transcritas mediante uma adaptação desse sistema: apesar dos sons específicos que cada instrumento de uma parte toca, cada parte constitui apenas um nível de altura (dada de forma muito aproximada em termos de notas discretas). Assim, o número de alturas (e de linhas na transcrição) é igual ao número de partes e, não, de instrumentos. Por outro lado, o aspecto rítmico-durativo de cada peça é transcrito com os procedimentos usuais (exceto as pausas das partes, freqüentemente muito longas).

Cada peça *tule* é formada por um tema (de cerca de 10 segundos de duração) que é repetido sem alterações durante vários minutos. Cada tema é formado pela justaposição de dois tipos de motivos: o primeiro (A) caracteriza-se pela alternância das partes solo, possuindo um marcador melódico. O segundo (B) — uma massa sonora — é constituído predominantemente por um *tutti* da parte central, mas também pela superposição desta parte com as partes solo. Cada peça pode ser entendida como uma seqüência contínua do tipo AB. Os motivos A são variáveis — e identificam cada peça —, enquanto os B não o são e fornecem a assinatura temática da suíte.

Ao fim de uma análise brilhante, Beudet chega a estabelecer um elegante modelo musical geral — uma síntese, prova de qualquer análise, segundo um grande antropólogo — para as peças *tule*: $(i) + n [A+B] + z$. Aqui, i é a fórmula introdutória, n é o número de repetições que ocorre em cada tema, A é o motivo melódico — que caracteriza a peça —, B é a assinatura temática da suíte e z uma fórmula cadencial (que é a mesma para todas as peças de todas as suítes) (:103). Este modelo — que não governa apenas um tipo de suíte, historicamente recente entre os wayãpi de Zidock — é também, em sua generalidade, operativo em relação aos duplos vocais *tule* (:105).

Beudet não encontra nenhuma possibilidade semelhante de análise para as escalas e intervalos, mesmo tendo como objeto os duplos vocais *tule*. Ele toma este fato como base para afirmar que precisão de intervalos e de alturas não é algo importante no sistema musical *tule*, que operaria por “faixas” de sons (*plages*). O autor conclui que o princípio formal da música *tule* é a alternância entre solo e *tutti*, esta música estando fundada no timbre, como muitas outras na Amazônia (:109).

Na questão do ritmo, o autor afirma que a música *tule* não está baseada na existência de uma unidade de tempo (pulso) que pode ser subdividida, formando células, motivos e frases. Ao contrário, esta música parece ter sua estrutura temporal dependendo da sucessão contextual de suas partes orquestrais. Isto gera uma contínua flutuação do pulso, que é responsável pela interação música e dança, pela repetição — que é tanto maior quanto mais alta a esfera sociomusical — e pela variação (:114-117). O princípio formal de tudo aqui parece ser a alternância, principalmente entre o *tutti* do *mùte* e os solos das outras partes (:120).

O último capítulo do livro (:123-168) retoma os conceitos de configurações sociais e musicais, lembrando que o universo da música wayãpi é um fluxo que parte das expressões solo (individual e familiar) para aquelas dos *tutti* (aldeia e grupo étnico), a música *tule* se encontrando no nível intermediário (facções). Note-se que esse fluxo também pode ser lido ao contrário — assim como um conjunto de círculos concêntricos —, e assim seu grau último consistiria em uma espécie de núcleo “duro” da identidade cultural wayãpi, as expressões individuais se encontrando dentro de um círculo periférico e a música *tule* no interior de um círculo intermediário (:130). Essa configuração tem alta pertinência ecológica, já que quanto mais altos os níveis em termos de identidade cultural, tanto mais ricas as referências ao mundo natural (:138). Tais referências expressam também um aumento progressivo de risco, sendo que a relação entre os wayãpi e a natureza — que constitui, enfim, o próprio conhecimento entre esses índios — é por eles estabelecida como algo essencialmente perigoso (:144-147).

Em seguida, Beudet estuda a relação entre a música *tule* e as mulheres, de uma perspectiva comparativa amazônica (:148-156). Toda música “aerofônica” wayãpi é exclusivamente masculina; entretanto a participação das mulheres em todas as sessões de música dançada (incluindo o *tule*) é de extrema importância: elas são responsáveis por fazer e servir a cerveja para os homens. Além disso, no mito, foram as mulheres que doaram o repertório *tule* aos homens. O fato de as mulheres wayãpi não tocarem aerofones não tem o sentido dramático de proibição, como é o caso do famoso complexo amazônico das “flautas sagra-

das” (ver Murphy 1958; Menezes Bastos 1978:171-177; Hugh-Jones 1979; Piedade 1997). O autor propõe que a referida proibição — nos casos dramáticos ou não — tem relação com uma polarização crucial na Amazônia: tocar aerofones/produzir crianças (:153). O capítulo termina com algumas considerações sobre história, política e recentes mudanças na música wayãpi (:156-168).

A conclusão do livro (:171-175) é breve. Rapidamente, é abordada a essência da música wayãpi, que, como um todo, é entendida pelos índios como algo preexistente, natural — isto dentro de uma concepção da natureza e do cosmos plena de culturalidade. Nesse contexto, particularmente a música *tule* pode ser vista como um jogo político (faccional), por intermédio do qual é possível ouvir a sociedade em sua contínua alternância entre cooperação e competição.

Incorporando alguns dos marcos da recente literatura sobre as Terras Baixas, o livro de Beaudet é uma etnografia que *du dedans* é, por excelência, comparativa⁸. Desse modo, ele descreve os wayãpi e sua música em finos detalhes, simultaneamente colocando esse mundo em diálogo com outros da região (e também além), sem limites — senão aqueles de natureza sistemática — de tempo, espaço e assunto. Para a etnomusicologia, particularmente, isso significa uma fértil libertação do modelo dilemático e ilustrativo — que se cristalizou nos anos 60, tipicamente através da obra de Merriam —, segundo o qual a “música” é vista como um exemplo inerte dos significados da “cultura” (Menezes Bastos 1990; 1995; s/d). Ao contrário, Beaudet mostra em seu livro que a melhor antropologia da música é também sua melhor musicologia; esta, no entanto, sendo construída como uma disciplina interessada na forma, conteúdo e contexto.

Seguindo essa linha fértil, o autor convence mesmo o leitor mais rigoroso de que a música *tule* — e seu mundo inclusivo da música wayãpi — pode ser compreendida em termos de um modelo geral que abarca uma grande quantidade de fenômenos observáveis. Isto se torna possível mediante a utilização do conceito de *configurações musicais*, através do qual as esferas social e musical são sistematicamente (porque não mecanicamente) articuladas, tudo resultando na abordagem simultânea de fenômenos integrantes de vários domínios: organização social, história, política, gêneros sexuais, etnicidade, cognição, sentimento, organologia e fonologia, sintaxe, pragmática e semântica musicais. O conceito pode mostrar, simultaneamente, como o pensamento social wayãpi está codificado no universo da musicalidade (e vice-versa) e como este último tem um profundo impacto na socialidade.

Além da virtude de ter importantes conseqüências gerais teóricas e metodológicas, o livro tem outras mais, principalmente quanto ao interesse comparativo amazônico. A ligação que o autor propõe haver entre sopro vocal, fumaça de tabaco e música aerofônica é uma delas. Note-se que o verbo wayãpi *pù* significa “sopro sonoro” (:9), sendo uma noção fundamental que perpassa todo o livro, compondo-lhe inclusive o título⁹. Tentando compreender a preponderância dos aerofones no *instrumentarium* amazônico, Beaudet sugere que ela estaria ligada a outras manifestações que envolvem o sopro na região, principalmente àquelas relacionadas ao xamanismo. O quadro resultante configuraria, assim, um jogo estrutural entre visibilidade e audibilidade. Em uma terra famosa pela lógica do sensível que professa, essa avenida explicativa soa extremamente pertinente e fértil (é curioso verificar que o autor não achou esse quadro aplicável ao caso do complexo das “flautas sagradas”¹⁰). Entretanto, seria interessante lembrar que tal preponderância resulta de um modo de leitura (tipológico) que, se não reificado, não deve excluir outros modos de ler, devendo portanto levar em consideração a verificação de que os idiofones — tipicamente o universo dos “maracás” — está obsesivamente presente na musicalidade amazônica e que, em alguns casos, ele constitui o centro mesmo do universo (recordem-se os araweté).

Um segundo ponto de alto interesse comparativo amazônico é o estudo sobre a dispersão dos clarinetes na região conforme dois eixos sistematicamente não sobrepostos (um na periferia sudoeste e o outro no nordeste e costa do Amapá). É curioso notar que uma das razões apresentadas por Izikowitz (1935:262) como fundamento para seu argumento da origem pós-colombiana dos clarinetes ameríndios tenha sido o fato de que os cronistas coloniais nunca falaram (antes do século XVIII) sobre clarinetes indígenas. Beaudet reforça a opinião de Izikowitz, embora sustentando que tal omissão dever-se-ia à imprecisão dos cronistas, que usavam — e adicionamos: como muitos dos etnógrafos atuais continuam a fazer, ao arrepio de qualquer ciência do concreto — rótulos como “flauta” para indicar qualquer aerofone. Muito provavelmente, estamos aqui diante de um lapso por parte de ambos os autores, já que o clarinete, *qua* clarinete, é um instrumento que foi desenvolvido na Europa apenas a partir de 1700, ou seja, exatamente no início do século XVIII.

Outro ponto que merece nota no estudo sobre os clarinetes, particularmente em relação aos pequenos, é que estes instrumentos são encontrados também no Alto Xingu. Os kamayurá possuem um par deles, chamados *tarawi* (Menezes Bastos 1978:118), sendo que, na área, ao menos os waurá, de língua aruak, também os têm (*talapi*, conforme Mello 1998).

Por outro lado, note-se que os grandes clarinetes têm atualmente uma dispersão pan-xinguana, com um eixo de difusão provavelmente karib (bacairi) (Menezes Bastos 1978, Mello 1998).

Em muitas partes da obra, o autor afirma que os wayãpi são extremamente econômicos no que se refere a falar sobre música e também que eles não possuem uma teoria musical informada por classificações, mapas e planos. Isto é interessante sob diversos aspectos: primeiramente, porque o próprio Beudet apresenta, em muitos momentos do trabalho, vários pontos que sugerem a existência de um efetivo sistema de terminologia musical (e de identificação e classificação). Este é o caso das partes da orquestra *tule* (*ta'ù*, *mùte*, *mãmã* etc. (:90), que parecem claramente constituir uma classificação, que seria, aliás, extremamente similar àquela dos kamayurá para as flautas *uru'a* e *awirare* (Menezes Bastos 1978:116-117). Da mesma forma, Beudet apresenta listas daquilo que muito provavelmente são categorias de altura (:72, 108): *ngu* (som “gordo”, “grave”), *koli* (“fino” (?), “agudo”), *akùtù* (“grave”), *kunawùì* (“agudo”), que também lembram os correspondentes kamayurá (:100, 109). Poderíamos citar muitos outros exemplos aqui. O fato de os termos wayãpi não serem “especificamente musicais” e sim intersensoriais e mesmo “sociológicos” (como é o caso dos termos de parentesco), não me parece um argumento adequado para negar a existência de uma terminologia musical entre os wayãpi ou em qualquer parte do planeta. Por exemplo, no Brasil urbano, o par de noções “agudo”/ “grave” parece ter natureza tátil, originalmente, ao que tudo indica, apontando para as sensações, respectivamente, de “(finamente) penetrante”/ “pesado”.

Outro ponto dessa instrutiva questão refere-se ao que exatamente é uma teoria musical. Uma coisa é dizer que os wayãpi não falam muito sobre música, ou que falam muito pouco sobre ela. Sem problemas. Outra coisa muito diferente é afirmar que eles não possuem uma *teoria musical*, ao menos no sentido que Menezes Bastos (1978) dá a este conceito, baseando-se no estruturalismo de Lévi-Strauss e na etnociência. Teorias musicais não são programas mentais conscientes: são implícitos e inconscientes. É tarefa do antropólogo analiticamente torná-las explícitas.

Um terceiro ponto sobre o tema em consideração relaciona-se ao problema da tradução científica (antropológica) intercultural. Beudet — aparentemente inscrevendo-se na legião de estudiosos que constroem uma relação musical essencialista “nós”/ “outros” — sustenta que os wayãpi não têm um termo para a forma francesa *musique*, dizendo que seus informantes bilíngües a traduzem por *yemi'a* (originalmente “aerofone”, exceto os clarinetes *tule* e o zunidor). Aproveitamos a oportuni-

de para postular que essa questão não foi adequadamente tratada pelo autor: o que é *musique* (e também *parenté*, *pouvoir*, por exemplo), conforme os franceses (guianeses) a estabelecem e conforme os wayãpi a compreendem? E o que é *yemi'a* conforme os wayãpi o constroem e Beaudet o apresenta para nós? Os múltiplos mundos envolvidos nessas duas indagações seriam compatíveis? Como produzir uma possível compatibilidade entre eles a não ser analiticamente (antropologicamente)? Estamos convencidos de que a única cultura que tem “uma palavra para ‘música’” (bem como para “parentesco”, “poder” etc.) — como categoria analiticamente válida — são as ciências humanas, neste caso, a antropologia.

Encerrando este texto já extenso — cuja extensão é, em si mesma, uma homenagem ao verdadeiro clássico que busca reportar —, gostaríamos de destacar que a noção de Beaudet de *intervalo* como algo em si (construído em oposição às suas “faixas”, *plages*), e não exatamente como uma noção relacional — como em qualquer conservatório se aprende —, não nos parece adequada. Naturalmente, o timbre é uma dimensão fundamental nas músicas das Terras Baixas (e, nesse sentido, sinto falta de um diálogo de Beaudet com a literatura, especialmente a tupi-guarani, particularmente aquela sobre os wayãpi do Amapá, estudados por Fuks). Entretanto, isso não deve excluir as alturas e os intervalos, especialmente se estes últimos são estabelecidos em termos analiticamente sólidos, já que os wayãpi não são obrigados a ter o semitom como intervalo significante mínimo na divisão de seu espectro auditivo-musical.

Recebido em 16 de março de 1999

Rafael José de Menezes Bastos é professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/Antropologia). Acácio Tadeu de Camargo Piedade é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/Música) e doutorando em Antropologia Social na UFSC. Os autores são membros do núcleo de estudos “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe” (MUSA), do Departamento de Antropologia/UFSC.

Notas

¹ Convém desde já explicitar que utilizamos a palavra “música” como uma noção analítica (tal como “parentesco”, “poder”, “linguagem” etc.) que aponta para os discursos e linguagens do universo sonoro vocal-instrumental. Esta colocação é necessária, já que há uma legião de estudiosos que toma a não-existência de “uma palavra para ‘música’” em algumas línguas não ocidentais como base para a construção de uma relação musical, aparentemente essencialista, “nós” (ocidentais)/ “outros”. Além de ser um sintoma de uma forma essencialista de estabelecer essa relação, a posição da legião referida, por outro lado, em si mesma é um absurdo hermenêutico. Isto porque injustificadamente (e de maneira etnocêntrica) retira a palavra “música” do território das palavras, obviando-a como coisa cultural. Entre as coisas culturais que a palavra “música” indica no Ocidente, é conveniente lembrar que a forma grega *mousike* (a arte (*techne*) das Musas) foi usada, até pelo menos o século V a.C., para referir não apenas “música”, mas também “poesia” e “dança” (Comotti 1979:3). Este nexos faz com que *mousike* se aproxime de vários conceitos africanos, ameríndios, árabes, melanésios e também conceitos ocidentais modernos (“jamais fomos modernos”). A literatura sobre o tema é vasta, mas veja Nettl (1989) para uma comparação entre nexos Blackfoot, persas e ocidentais; conforme Keil (1979) para os sentidos africanos ocidentais. Dentre os conceitos ameríndios, podemos imediatamente lembrar o *suyá ngere* (Seeger 1987), o *kulina ajie* (Silva 1997) e o *tukano basa* (Piedade 1997). Os *kamayurá* (ver Menezes Bastos 1978; 1990) constituem um caso um pouco diferente, pois contrastam de forma consistente *maraka/porahay/ye’eng* (respectivamente “música”/“dança”/“arte verbal”).

² Sobre as línguas indígenas no Brasil e na América do Sul, ver, respectivamente, Rodrigues (1986) e Fabre (1994). A família lingüística tupi-guarani pertence ao tronco tupi, que inclui outras famílias e línguas. Cf. Ricardo (1996) e a *home page* do Instituto Socioambiental (<<http://www.socioambiental.org/index.html>>) para informações atualizadas sobre as sociedades indígenas no Brasil.

³ Ver Viveiros de Castro (1986:82-105) para uma revisão da bibliografia tupi-guarani. Cf. Fernandes (1975) para uma consideração sobre a produção dos cronistas coloniais; Gonçalves (1990) é uma resenha de Laraia (1986); e Laraia (1988) discute Viveiros de Castro (1986).

⁴ Ver Léry (1585) e Montoya (1639) para as edições originais e, respectivamente, as de 1941 e 1876 para aquelas aqui consultadas. Sobre a primeira obra — considerada como a primeira descrição etnomusicológica do mundo baseada em trabalho de campo (Cooley, 1997:6) —, ver Azevedo (1938; 1941), Camêu (1977) e Veiga (1981). Para uma proposta de leitura etnomusicológica do *Tesoro* de Montoya, cf. Montardo e Martins (1996) e Montardo (1998). Ver Müller (1990) para um importante estudo sobre história, cosmologia e artes visuais asurini. Alguns dos textos incluídos em Vidal (1992) abordam essas artes entre alguns grupos tupi-guarani.

⁵ Para informações sobre vídeos não apenas sobre os wayãpi e outras sociedades tupi-guarani, ver Gallois e Carelli (1995). Para discos, ver Beaudet (1982; 1993) e Ricardo (1995:30, nota 1).

⁶ Este conceito se aproxima do de *gênero musical*. Para uma aplicação do modelo bakhtiniano de gênero de fala — conjunto de enunciados que têm certa estabilidade em termos de temáticas, de estilos e de estruturas composicionais (Bakhtin 1986) — ao estudo das músicas indígenas (no caso, tukano), ver Piedade (1997).

⁷ Em um clarinete idioglotal, a palheta é parte constituinte do bocal, sendo que no heteroglotal, ela é fixada sobre o orifício do bocal, cobrindo-o (Izickowitz 1935:255).

⁸ Para ensaios sobre essa literatura, ver Henley (1996); Menezes Bastos (s/d); e Viveiros de Castro (1996).

⁹ Em kamayurá (apùap), também uma língua tupi-guarani, *pù* significa apenas “sopro aerofônico”. Embora esta noção seja diferente da de “cantar” (*maraka*), ambas são incluídas no conceito de “fazer música” (*maraka*, em um segundo nível de significação), que se opõe ao conceito de “música de acompanhamento” (*hopopùtùwomaraka*). Este esquema aponta para uma profunda similaridade entre “soprar” e “cantar” em kamayurá (Menezes Bastos 1978:112-115).

¹⁰ Note-se que, na Amazônia, na maioria dos casos de “flautas sagradas” (que geralmente não são apenas flautas), as mulheres são proibidas de ver os instrumentos, mas não de *ouvi-los* (para os tukano, ver Piedade 1997). Este fato aponta para um jogo entre visibilidade e audibilidade que é de natureza gnosiológica, como sustenta Menezes Bastos (1978; no prelo).

Referências bibliográficas

AYTAI, Desidério. 1985. *O Mundo Sonoro Xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Coleção Museu Paulista, *Etnologia*, vol. 5).

AZEVEDO, Luiz Heitor C. de. 1938. *Escala, Ritmo e Melodia dos Índios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio.

—. 1941. “Tupinambá Melodies in Jean de Léry’s *Histoire d’un Voyage*

Faict en la Terre du Brésil”. *Papers of the American Musicological Society*, Annual Meeting 1941, Richmond. pp. 85-96.

BAKHTIN, Mikhail M. 1986. “The Problem of Speech Genres”. In: C. Emerson e M. Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press. pp. 60-102.

- BEAUDET, Jean-Michel. 1982. "Musiques d'Amérique Tropicale: Discographies Analytique et Critique des Amérindiens des Basses Terres". *Journal de la Société des Américanistes*, 68:149-203.
- . 1983. Les Orchestres de Clarinettes *Tule* des Wayâpi du Haut Oyapock. Dissertação de Doutorado em Antropologia, Université de Paris X.
- . 1993. "L' Ethnomusicologie de l' Amazonie". *L' Homme*, 126-128: 527-533.
- CAMÊU, Helza. 1977. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.
- CLASTRES, H. 1975. *La Terre Sans Mal*. Paris: Éditions du Seuil.
- CLASTRES, P. 1972. *Chronique des Indiens Guaiaki*. Paris: Plon.
- . 1978 [1974]. *A Sociedade Contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- COMOTTI, G. 1979. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- COOLEY, Timothy J. 1997. "Custing Shadows in the Field: An Introduction". In: G. F. Barz e T. J. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press. pp. 1-19.
- ESTIVAL, Jean-Pierre. 1994. Musiques Instrumentales du Moyen Xingu et de l' Iriri (Brésil). Dissertação de Doutorado em Antropologia, Université de Paris X.
- FABRE, Alain. 1994. "Las Lenguas Indígenas Sudamericanas en la Actualidad". *Diccionario Etnolingüístico Classificatório y Guía Bibliográfica*. Tampere (2 vols.) [distribuído pelo autor].
- FERNANDES, Florestan. 1963 [1949]. *Organização Social dos Tupinambá* (2ª ed.). São Paulo: Difel.
- . 1970 [1952]. *A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá* (2ª ed.). São Paulo: Pioneira/Edusp.
- . 1975. "Um Balanço Crítico da Contribuição Etnográfica dos Cronistas". In: *A Investigação Etnológica no Brasil e Outros Ensaio*. Petrópolis, RJ: Vozes. pp. 191-289.
- FUKS, Victor. 1989. Demonstration of Multiple Relationships between Music and Culture of the Waiâpi Indians of Brazil. Dissertação de Doutorado em Antropologia, Indiana University.
- GALLOIS, Dominique T. 1986. *Migração, Guerra e Comércio: Os Waiâpi na Guiana*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.
- . 1988. O Movimento na Cosmologia Waiâpi: Criação, Expansão e Transformação do Universo. Dissertação de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.
- e CARELLI, Vincent. 1995. "Diálogo entre Povos Indígenas: A Experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo". *Revista de Antropologia*, 38(1):205-259.
- GONÇALVES, Marco A. Teixeira. 1990. "Os Tupi Atuais: A Propósito da Construção de um Modelo". *Anuário Antropológico 1987*. Brasília: Tempo Brasileiro. pp. 269-276.
- GRENAND, Françoise. 1982. *Et l'Homme Devint Jaguar: Univers Imaginaire et Quotidien des Indiens Wayâpi de Guyane*. Paris: L' Harmattan.
- . 1989. *Dictionnaire Wayâpi-Français*. Paris: Peters/Selaf.
- GRENAND, Pierre. 1980. *Introduction à l' Étude de l' Univers Wayâpi: Ethnoécologie des Indiens du Haut Oyapock (Guyane Française)*. Paris: Selaf.

- . 1982. *Ainsi Parlaient nos Ancêtres. Essai d' Histoire Wayâpi*. Paris: Orstom.
- HENLEY, Paul. 1996. "Review Essay: Recent Themes in the Anthropology of Amazonia: History, Exchange, Alterity". *Bulletin of Latin American Research*, 15(2):231-245.
- HILL, Jonathan. 1993. *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Tucson: University of Arizona Press.
- HUGH-JONES, S. 1979. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Eleander Boktryckeri Aktiebolag.
- KEIL, C. 1979. *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LARAIA, Roque de B. 1986. *Tupi: Índios do Brasil Atual*. São Paulo: Edusp.
- . 1988. "Deuses, Canibais e Antropólogos". *Anuário Antropológico 1986*. Brasília: Tempo Brasileiro. pp. 199-212.
- LÉRY, Jean de. 1585. *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, Autrement dite Amérique* (3ª ed.). Genève: Antoine Chuppin (editor).
- . 1941. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. 1998. Notas de Campo sobre os Waurá. Manuscrito.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1978. *A Musicológica Kamayura: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- . 1990. A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa. Dissertação de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.
- . 1995. "Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem". *Anuário Antropológico 1993*. Brasília: Tempo Brasileiro. pp. 9-73.
- . s/d. Apùap World Hearing: A Note on the Kamayura Phono-Auditory System and on the Anthropological Concept of Culture. Manuscrito.
- . s/d. A Música, o Número e o Homem: Pontos Teórico-Methodológicos para o Estudo das Músicas Indígenas das Terras Baixas da América do Sul. Manuscrito.
- MÉTRAUX, Alfred. 1979 [1928]. *A Religião dos Tupinambá e suas Relações com as das demais Tribos Tupi-Guaranis* (2ª ed.). São Paulo: Nacional/Edusp.
- MONTARDO, Deise Lucy. 1998. Através do "Mbaraka" — Uma Antropologia da Música Guarani. Projeto de Pesquisa, São Paulo.
- e MARTINS, Marcy F. 1996. Proposta para uma Leitura Etnomusicológica do "Tesoro de la Língua Guarani" de Montoya. Trabalho apresentado ao 6º Encontro Internacional sobre Missões Jesuíticas, Marechal Rondon.
- MONTOYA, Antonio Ruíz de. 1639. *Tesoro de la Lengua Guarani*. Madrid: Juan Sanchez (editor).
- . 1876. *Tesoro de la Lengua Guarani* (facsimile reproduction by J. Platzmann). Leipzig: B. G. Teubner (editor).
- MÜLLER, Regina P. 1990. *Os Asurini do Xingu: História e Arte*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- MURPHY, Robert. 1958. *Munduruku Religion*. Berkeley: University of California Press.

- NETTL, Bruno. 1989. *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*. Kent: The Kent State University Press.
- NIMUENDAJU, Curt. 1978 [1914]. *Los Mitos de Creación y de Destrucción del Mundo como Fundamentos de la Religión de los Apapakuva-Guarani*. Lima: Centro Amazonico de Antropología y Aplicación Práctica.
- OLSEN, Dale A. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville: University Press of Florida.
- PEREIRA, João José de Félix. 1995. *Morro da Saudade: A Arte Ñandeva de Fazer e Tocar Flauta de Bambú*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.
- RICARDO, Carlos Alberto. 1995. "Os 'Índios' e a Sociodiversidade Nativa Contemporânea no Brasil". In: A. L. da Silva e L. D. B. Grupioni (orgs.), *A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para Professores de 1ª e 2ª Graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO.
- (ed.). 1996. *Povos Indígenas no Brasil: 1991-1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. 1986. *Línguas Brasileiras: Para o Conhecimento das Línguas Indígenas*. São Paulo: Edições Loyola.
- SAHLINS, M. 1968. *Tribesmen*. New Jersey: Prentice Hall.
- SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, Domingos Aparecido Bueno da. 1997. *Música e Pessoalidade: Por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 1984. *Xamanismo e Música entre os Kayabí*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS/MN/UFRJ.
- VEIGA, Manuel. 1981. *Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases*. Tese de Doutorado em Música, University of California at Los Angeles.
- VIDAL, Lux (org.). 1992. *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/ FAPESP.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1984-1985. "Proposta para um II Encontro Tupi". *Revista de Antropologia*, 27/28:403-407.
- . 1986. *Araweté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- . 1992. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1996. "Images of Nature and Society in Amazonian Anthropology". *Annual Review of Anthropology*, 25:179-200.
- e FAUSTO, Carlos. 1993. "La Puisseance et l' Acte: La Parenté dans les Basses Terres d'Amérique du Sud". *L'Homme*, 126-128:141-170.

Resumo

Com base em uma aprofundada resenha crítica do recente livro de Jean-Michel Beaudet, *Souffles d'Amazonie*, que os autores consideram ter todos os requisitos para se tornar um clássico dos estudos musicais amazônicos, procede-se ao levantamento de algumas das questões fundamentais da etnomusicologia das terras baixas da América do Sul, com foco nas sociedades tupi-guarani. De natureza congenitamente comparativa, essas questões são colocadas a dialogar com algumas das problemáticas importantes da etnologia regional, na direção do avanço do campo como um todo.

Abstract

Based on an in-depth critical review of Jean-Michel Beaudet's recent book, *Souffles d'Amazonie*, which the authors believe to have all the merits for becoming a classic of Amazonian musical studies, this article provides a survey of some of the fundamental questions of South American Lowland ethnomusicology, taking as its focus Tupi-Guarani societies. Of a congenitally comparative nature, these questions are placed in dialogue with some of the important problematics in the regional ethnology, with the aim of advancing the field as a whole.