

Problemáticas de transcrição e análise de música indígena a partir de um canto yanomami: *Diálogo Yãimu*

Marcelo Villena

Universidade Federal da Integração Latinoamericana
marcelo.villena@unila.edu.br

Resumo

O presente texto procura discutir problemáticas de transcrição e análise de música indígena com base em uma experiência feita a partir da escuta do canto *Diálogo Yãimu* (faixa 03) do CD *Reahu he ã – Cantos da festa Yanomami* (2005). A transcrição em partitura, em primeira instância, é concebida como aliada fundamental ao processo analítico de uma música indígena (tanto para tratar de aspectos estruturais quanto semânticos), junto com outros suportes visuais oferecidos por *softwares* de escuta (gráfico de onda e espectrograma, por exemplo). No entanto, a transcrição, comparada aqui a um processo de tradução (entendida a partir de MATOS 2006 e BENJAMIN 2008), é compreendida como a elaboração artesanal de um tipo de representação visual que é influenciada pela interpretação pessoal do pesquisador, que ao realizar a tarefa já está tomando decisões analíticas. A pergunta que surge é: que tipos de procedimentos (de cuidados) devem ser observados na «tradução» de um canto de tradição oral para uma partitura, considerando todos os aspectos envolvidos e que o áudio não transmite? Neste sentido, seguimos pistas de trabalhos de transcrição anteriores (PIEDADE 2011; FRANCHETTO - MONTANGANI 2011), avaliando as estratégias e sugerindo procedimentos. Após o exercício prático sobre *Diálogo Yãimu*, as conclusões apontam para a importância da transcrição musical como fundamento da própria continuidade da etnografia.

Palavras-chave

Tradução; Etnografia; Mitos; Escrita musical; Música ritual.

Abstract

This paper aims to discuss problems of transcription and analysis of indigenous music based on *Diálogo Yãimu* (track 3) of the CD *Reahu he ã – Cantos da festa Yanomami* (2005). Firstly, the transcription in musical score is conceived as a fundamental tool for the analytical process of indigenous music (for both structural and semantic aspects), together with other visual supports offered by listening software. However, the transcription, that is here compared with the translation process (MATOS 2006 and BENJAMIN 2008), is understood as an artisanal elaboration of a type of visual representation influenced by the personal interpretation of the researcher, who during the work takes individual analytical decisions. The question is: what procedures should be observed in the 'translation' of music from an oral tradition into musical score, if all aspects involved are considered, including those that the audio does not demonstrate? In this way, we followed the clues suggested by other authors (PIEDADE 2011; FRANCHETTO - MONTAGNANI, 2011), evaluating strategies and suggesting other procedures. The conclusions point to the importance of musical transcription as a ground for the ethnographic work.

Keywords

Translation; Ethnography; Myths; Musical writing; Ritual music.

Introdução

O PRESENTE TEXTO VISA DISCUTIR PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS em música indígena tomando por base a tarefa de transcrição musical para partitura. A partitura musical, embora não consiga representar o fenômeno performático em sua totalidade (música, dança, pinturas corporais, etc.), destaca-se pela sua capacidade de oferecer um suporte visual conveniente à tarefa de interpretação de dados estritamente musicais. Porém, a colocação de uma *performance* em música indígena em um formato de «texto» de nossa cultura implica uma forma de «interpretação» pessoal através de mecanismos alheios aos produtores do objeto.

Desta forma, entende-se o processo analítico como uma forma de «tradução», comparável à tradução do texto de uma canção indígena para qualquer língua ocidental ou aos processos de tradução ou transcrição¹ literária em geral. A tarefa do tradutor da *performance* para o suporte visual da partitura, portanto, deve atender às necessidades de transmitir seu conteúdo musical em relação a seu sentido ritual. Por este motivo, entendemos que é necessário expandir a palheta de signos empregados habitualmente para o trabalho, de maneira a não excluir informações que podem ser pertinentes à transmissão da riqueza da música indígena no novo suporte e de colher dados que possam oferecer subsídios à interpretação do fenômeno global: um som rugoso, uma mudança de dinâmica, uma técnica vocal ou instrumental diferenciada podem dar indícios de aspectos fundamentais que passariam despercebidos se não fossem indicados apropriadamente.

Sobre o objeto de análise e seu contexto

O canto yanomami que empregaremos para esta discussão é a faixa 03 do CD *Reahu he ã – Cantos da festa Yanomami* (2005), nomeada genericamente como *Dialogo Yãimu*, ou seja, como uma das tantas músicas deste gênero.²

No encarte do CD ficamos sabendo, através de um texto redigido por Davi Kopenawa Yanomami (líder de grande atuação no diálogo do povo Yanomami com a sociedade branca) que os áudios «foram gravados na aldeia *Watoriki* (Serra do vento)» (KOPENAWA 2005, 2). Neste depoimento nos informa de algumas características deste repertório:

¹ Transcrição é um neologismo do poeta brasileiro Haroldo de Campos para fazer referência às adaptações próprias da tradução de literatura, sobretudo poesia, em que o tradutor poderia ser compreendido como um criador. Ver TÁPIA - NÓBREGA (2013).

² A escolha do exemplo musical se deu por simples empatia, não há um motivo específico de pesquisa. A problemática central do artigo poderia ser trabalhada, acreditamos, analisando outra música.

Para fazermos uma grande festa, nós, Yanomami, nos preparamos durante uma lua inteira. Nós aguardamos a chegada dos parentes que moram longe em outra comunidade e quando eles estão próximos o dono da festa organiza o preparo da comida e envia para eles comerem quando ainda estão na floresta. Antes dos visitantes entrarem na casa, os anfitriões preparam-se pintando o corpo com urucum. Em seguida um homem começa a cantar no meio da maloca e os visitantes vão entrando e todos começam a dançar (KOPENAWA 2005, 2).

As músicas do CD, então, são repertórios específicos de festa em que pessoas de uma aldeia fazem uma visita a outra. Dentro desse contexto, os diálogos Yáimu têm uma função específica:

Quando escurece os homens começam o diálogo de notícias – Wayãmu ou Yáimu – onde, através do canto, eles contam o que aconteceu nas comunidades, principalmente as novidades boas (KOPENAWA 2005, 2).

O texto de Kopenawa reforça nossas sensações pessoais em relação à audição. O caráter dos cantos presentes no CD expressa claramente alegria, energia e vitalidade e nosso objeto, em particular, não é a exceção à regra. Do depoimento, no entanto, surgem dúvidas que só o acesso a dados etnográficos poderia resolver: o canto gravado é um improviso, à moda de um *repente* nordestino ou uma *pajada* gaúcha? A melodia é improvisada? O texto é improvisado? Ou simplesmente usa-se um canto ritual pré-existente que dá conta de enunciar os eventos acontecidos? O texto da música que consta no CD é o seguinte:

Original

Há xoriwë, einaha haa heri ho yaa kasi
wãri totihirë wa teo pëhami ipa thuë ya
thë yëmëka horeta wayamayoxë heriho
ya kuumaixë xorihuë ipa totihi ya nahi wãri
xatimapou here weya pee hwei ipa thuë
ya thë hõre wayë hëta pirimparixë hëriwë
ya kuu ha maoni, ipa nohi morariwë ya
nahi kasirë wa tẽ mapope. Ipa thuë ya
thë mii hore ta ha pëtarini ya thë yëmaka
ta xamimarixëë herihë ya kuu ha maoni
thë yoka wãry karopou yarowë, hwei ipa
thathë wakĩ rë yau mapou nẽhë ikaaĩhe,
xoriwë kasi wãry watemapou yai ya
tapëraxë herihi inahë taprai pihio hëhë
heriho ya piria a kutaeyani, ihĩ ipa heriyo
e nahianë ai pëta ya pihĩ kuu ha kuuka
maoni

Tradução

Sim, é assim meu cunhado, eu estou
muito feliz e por isso não quero falar
coisas ruins para você ouvir. O seu
cunhado não pensa besteiras. Sou seu
cunhado e só faço coisas boas, por isso
não posso falar coisas ruins. Eu não
penso besteiras porque não quero deixar
você magoado comigo. Aqui na minha
casa só tem coisas boas. Eu não penso
em deixar você bravo à toa. Eu não penso
em falar algo que não seja verdade. Eu
não quero sujar o seu ouvido à toa. Este
seu cunhado não pensa assim. Eu estou
feliz que você trouxe os meus sobrinhos e
sobrinhas. Esta é a casa do seu cunhado
e por isso saiba que ninguém lhe fará mal.

Nem o texto poético, nem o comentário de Kopenawa parecem oferecer indícios para responder nossa pergunta. Não há nada na letra que nos dê certeza que foi escrita *a priori* ou que se trata de um improviso. À procura de maiores informações sobre o repertório de cantos *Yaimu*, encontramos o artigo «Cantos xamânicos, performance ritual e agência entre os Yanomae do Alto Tootobi» (SMILJANIC 2005), com informações que nos ajudam a elucidar a questão. Para começar, a antropóloga Maria Inês Smiljanic, reforçando a ligação feita por Kopenawa, nos esclarece ali que «os diálogos *yaimu* não diferem em sua forma dos diálogos *wayamu*» (SMILJANIC 2005, 5). Pontualmente, os diálogos *yaimu* se caracterizam por serem executados durante as trocas de objetos nas visitas entre aldeias. A dinâmica de *performance* de ambos repertórios, de qualquer maneira, é a seguinte:

Os diálogos obedecem a uma cadência própria, de tal forma que as sílabas são recortadas e repetidas, sendo, muitas vezes, a recitação de uma mesma palavra estendida por várias estrofes. O outro participante responde com monossílabos ou frases que muitas vezes repetem ou rimam com os enunciados daquele que repassa as informações (SMILJANIC 2005, 4).

Mesmo desconhecendo a língua yanomami, não é difícil perceber a dinâmica apontada pela autora. Ouvem-se de forma clara esses detalhes de sílabas recortadas, monossílabos e rimas.³ A partir desta explicação da autora, a dinâmica do canto nos parece mais próxima ao que entendemos por improviso, isto é, uma peça musical criada no momento da *performance* a partir de fórmulas e modelos convencionados (tanto na música, quanto na poesia), conscientes de que isso não é incomum na região norte amazônica. Como exemplo disso podemos mencionar a dinâmica performática da *Música de Juruputu*,⁴ do repertório instrumental da etnia *Ye'pâ-masa* (na região do Alto Rio Negro), onde a flauta «chefe» determina no momento da *performance* as mudanças de tessitura no percurso da peça e o «respondedor» faz uso de várias opções de continuidade (PIECADE 2004, 98-105).

O problema da transcrição/tradução

A necessidade de transcrever um canto indígena parece surgir do próprio processo analítico. A princípio, a transcrição não é algo que precisa de ser feito por alguém que queira fruir da escuta de uma *performance* ou mesmo *necessariamente* por alguém que queira aprender a cantar esta música.

³ Houve uma tentativa frustrada de transcrever o texto na partitura, que foi extremamente difícil de realizar devido justamente a essa «fragmentação» do texto.

⁴ O nome Juruputu deriva do instrumento, um par de flautas longas de afinação diferente.

Para interpretar uma música o cantor poderá perfeitamente «analisar» mentalmente os motivos, frases e estrutura, sem o suporte visual de uma partitura, ou se auxiliar por ferramentas mais simples, menos detalhadas.⁵ Se, por um lado, podemos observar que um intérprete acaba conhecendo a música que executa com uma intimidade emotiva maior que o analista, com a intimidade do ferreiro que bate na lâmina e a transforma, por outro o analista precisa observar o material com um maior grau de objetividade e daí a validade do suporte visual, menos fugidio que o som. De entre os meios de representação gráfica disponíveis destacamos: (1) gráfico de onda, (2) espectrograma e (3) transcrição em partitura.

O gráfico de onda e o espectrograma têm por particularidade serem representações de dados objetivos colhidos por um *software*, sendo produto independente (aparentemente) da intervenção do analista. Mas os dados em si não informam nada sobre a estrutura nem o sentido. É necessária uma «leitura», uma «interpretação», alguém que faça um trabalho complementar para construir um discurso sobre o objeto. A partitura, no outro extremo, pode ser compreendida como *um trabalho artesanal comparável à tarefa do tradutor*. Um trabalho em que o analista adapta os estímulos sonoros que recebe de um fenômeno performático proveniente de uma outra cultura musical para signos convencionados em sua própria cultura. Pretendemos, então, observar a seguir algumas discussões entorno do conceito e a arte (ou artesanato) da *tradução*, fundamentado em Walter Benjamin e Cláudia Neiva de Matos.

Em «A tarefa do tradutor» (2008),⁶ Benjamin apresenta a ideia de que o tradutor, em seu trabalho de transpor um texto entre duas línguas, deve ter em mente, sobretudo, a necessidade de preservar a *essência* do original. Mas essa *essência* não se limita, absolutamente, à transmissão de conceitos e conteúdos:

Que nos «diz» então uma poesia? Que comunica ela? Muito pouco àqueles que a compreendem. O essencial nela não é a comunicação, não é o depoimento. Aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome doutro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial (BENJAMIN 2008, 25).

⁵ O intérprete de música «oral» (música popular, por exemplo) faz seus tipos de inscrições para auxiliar a memória, como indicações com setas ascendentes e descendentes para lembrar os finais de frases. É interessante ter em mente que a proto-escrita ocidental, a escrita neumática, surgiu deste tipo de ajuda à memória (CANDÉ 2001). Nos povos indígenas há certos tipos de formas de notação, como o trançado de fibras que pode ser visto no filme *As hiper mulheres* (2013), e que serve de guia para a discussão entre pai (mestre de cantos) e filha, um tipo de notação semelhante, por sinal, à escrita incaica, os quipos (ver ASCHER 1983).

⁶ A data refere-se a publicação de quatro traduções alternativas realizadas por pesquisadores da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, o texto original é de 1923.

Benjamin enxerga na tarefa do tradutor um papel ativo. Tradutor é aquele que consegue transmitir não só o conteúdo (o enunciado) do texto, mas também a carga emotiva, o jogo mimético, a ambiguidade, aquilo que não é evidente. O tradutor precisa recriar, no novo meio, o universo de sensações que pode despertar o texto na sua língua original, uma tarefa hercúlea, evidentemente, se pensarmos, por exemplo, no alto conteúdo imitativo de sons ambientais nas línguas germânicas se comparadas com as línguas neo-latinas. A problemática que apresenta Benjamin, embora o autor não seja mencionado em momento algum, percorre inteiramente o texto de Matos.

O artigo «A tradução de cantos indígenas» (2006) é uma discussão sobre a problemática de transposição entre meios, onde Cláudia Neiva de Matos expõe uma diversidade de questões que surgiram da sua experiência pessoal de tradução de cantos do povo Kaxinawá, em parceria com um interlocutor da comunidade, Joaquim Maná. A começar, ela destaca o caráter deficitário de alguns trabalhos de tradução anteriores que, na sua opinião, não conseguem transmitir «as particularidades expressivas e estéticas desses discursos» (MATOS 2006, 3). Se pensarmos no trabalho com sons devemos apontar o mesmo problema, a música indígena é transcrita de forma rudimentar, aparentando um conteúdo musical pobre, em dissonância com a experiência de escuta dos áudios, em que se revela toda sua riqueza tímbrica, por exemplo.

Observa-se, no entanto, que há uma tendência de superação dos trabalhos pioneiros na área, principalmente pela participação dos próprios índios no trabalho, de maneira que a *essência* da qual falava Benjamin passa a ser compreendida ou, em casos mais complexos, *intuída*.⁷ Para o caso da tradução de um canto indígena para a pauta musical isso também é um fator fundamental: uma mudança tímbrica, de andamento, uma acentuação deslocada, tudo pode ter um sentido na *performance* ritual que fica oculto ao analista ignorante das motivações internas do cantor. O trabalho colaborativo entre tradutor branco e intérprete índio, então, é igualmente necessário para as duas problemáticas.

Mais adiante, a autora trata o problema da *intraduzibilidade* de certos trechos de cantos (que ela foca na problemática da poesia, não da música) por se tratar de uma língua ritual antiga, muitas vezes desconhecida dos jovens que estabelecem esse vínculo mais aberto com os pesquisadores brancos. Por outro lado (entre outros aspectos considerados pela autora), há também a dificuldade de conciliar estruturas linguísticas extremamente diferentes. Estas questões também oferecem paralelos à nossa problemática de transcrição musical: alguns aspectos da *performance*, talvez, não sejam claros ou traduzíveis para o índio jovem. Assim como também as estruturas musicais diferem radicalmente: métrica livre (sem uma noção rígida de compasso), diferentes conceitos de

⁷ Entende-se esta diferença entre «compreensão» e «intuição» pelo «hermetismo» dos repertórios rituais inclusive para os nativos, sendo por vezes de difícil compreensão o significado das palavras dos cantos para os mesmos.

acentuação, tratamento diverso de registro e altura, relação da música com outros aspectos da *performance* (dança, pinturas corporais, aspecto visual dos instrumentos), motivação da escolha dos instrumentos, concepções heterofônicas impensadas em nossas estruturas musicais, etc. Como apreender a verdadeira dimensão dessas músicas e, ainda por cima, grafá-las num sistema completamente alheio a esse contexto?

Observando trabalhos de transcrição

No artigo «Aplicação da análise paradigmática ao estudo de aspectos referenciais em duas peças do repertório kuikuro» (VILLENA 2013), apresenta-se uma análise de duas peças, comparando a escuta dos áudios com a transcrição em partitura dos autores do artigo «Flautas dos homens cantos das mulheres. Imagens e relações sonoras entre os kuikuro do Alto Xingu» (FRANCHETTO - MONTAGNANI 2011). A discussão, justamente, se centra na crítica à transcrição musical, que destacaria alguns aspectos musicais em detrimento de outros. O problema levantado é que a escolha dos autores acabou derivando num produto final (a partitura) que não seria completamente fiel ao que se percebe no áudio, pela carência de sinais a indicar o fator que relaciona mais intimamente as peças: o «impulso» e a acentuação. Ao omitir a importância da acentuação, os aspectos divergentes (produto da transposição de um repertório do meio instrumental para o meio vocal) tomaram uma proporção desmesurada, que acabou influenciando o trabalho analítico, uma análise que contradiz a opinião (como é especificado no texto) dos próprios intérpretes da música. A questão, como vemos, é delicada: é necessário grafar todos os fenômenos sonoros com atenção para poder consultar os intérpretes sobre a sua importância na *performance*. Pode ser que o que atrai nossa atenção seja irrelevante para quem está dando vida ao repertório.

Já o trabalho de Acácio Piedade merece destaque por seu cuidado na transcrição e análise. Em «Análise musical e contexto na música indígena: A poética das flautas» (2011), debruça-se sobre os aspectos motivicos no repertório *kawoká*, entre os Wauja (Alto Xingu), ajudando o ouvinte a perceber os processos de variação, a interpolação de fragmentos musicais e a detectar figuras estilísticas de cadência. Neste caso, observamos um grande cuidado na tarefa ao grafar detalhes valiosos (como os quartos de tom), assim como na análise: discriminar as escalas, analisar a estrutura formal, etc. No entanto, os gráficos analíticos apresentam um aspecto visual pouco acessível por causa do que poderíamos denominar de «resumos», isto é, a substituição de trechos musicais repetidos por sua representação em letras (motivo A, motivo B). Se compararmos essa atitude com a transcrição de poesia vemos que a tendência de autores atuais no âmbito da

transcrição e tradução poética⁸ evita estes «resumos», colocando o texto na íntegra, o que gera maior interesse na leitura, já que o leitor pode acompanhar o ritmo do «poema» cantado e as diversas formas de paralelismo. Ou seja, a tendência à redução (herança schenkeriana) talvez não seja a melhor opção para apresentarmos músicas ameríndias.

Vemos, portanto, que há muito ainda a ser pensado sobre estas tarefas. A transcrição e análise que apresentamos a seguir está longe de oferecer soluções para estas questões, podendo ser considerada somente um ponto de partida para pesquisas mais profundas.

Estratégias empregadas para a transcrição de diálogo Yáimu

A transcrição que serviu de base para a nossa análise carece de qualquer suporte etnográfico próprio e da colaboração de «nativos». Deve ser mensurado, portanto, como um estudo especificamente «laboratorial», baseado na escuta de um áudio e na leitura de textos sobre a cultura Yanomami. Mas apesar destas carências, que devemos destacar em nossa discussão geral, entendemos que um trabalho destas características (incluído numa pesquisa de maior porte) pode apontar questionamentos a serem aproveitados em idas a campo posteriores à sua realização.

A transcrição iniciou com a definição de uma fórmula de compasso e uma pulsação de metrônomo. O compasso não deve ser visto como uma interpretação de um ciclo de acentuações, é só uma «medida» para organizar provisoriamente a música e poder aludir com facilidade no texto escrito da análise com frases do gênero: «no c. 15 observamos uma mudança na acentuação [...]». Para destacar esse caráter meramente organizativo, as barras foram desenhadas em traço pontilhado. O metrônomo, no entanto, é algo que pode ser deduzido da escuta da *performance* gravada. Para descobri-lo, abriu-se o áudio numa pista do *software multitrack Nuendo*,⁹ após o qual foi estabelecida a fórmula de compasso (4/4), experimentando diversos andamentos no metrônomo até encontrar aquele que coincidissem melhor com a pulsação dos *performers*. Embora haja oscilações sutis no andamento, a semínima = 140 ajustou-se de maneira convincente, possibilitando estabelecer um padrão geral de metrônomo e detectar os pontos de ataque no compasso não só auditivamente, mas também visualmente, observando o desenho do gráfico de onda.

O trabalho de transcrição foi concebido, a partir daí, atendendo a necessidade de grafar não só alturas e durações, mas também acentuações, variações microtonais, articulações, técnicas não-convencionais (*drive*¹⁰ e *vibrato* exagerado). Esses detalhes sutis, acreditamos, podem ter um sentido de vital importância na *performance* ritual. A ideia base é que o analista, no momento da

⁸ Os trabalhos de TUGNY (2009; 2011) e ROSSE (2011) com os Tikmu'um, por exemplo.

⁹ STEINBERG (2007) Steinberg Nuendo 4: *software multitrack*.

¹⁰ O termo *drive* é empregado por músicos de rock para definir um tipo de emissão vocal, que se assemelha ao som produzido ao passar o sinal de uma guitarra por um pedal de distorção (*drive*, *over-drive*, *distorsion* ou *metal*).

transcrição de um áudio, deve prestar atenção aos mínimos detalhes, de maneira a colher dúvidas que, posteriormente, podem ser tiradas com os próprios intérpretes ou algum outro informante. É importante ter em mente que no ambiente de música de concerto contemporânea, além de terem surgido uma infinidade de signos musicais novos que podem dar conta de vários fenômenos sonoros presentes nestes repertórios, existe a possibilidade de se criar novos sinais que representem possibilidades não contempladas pela tradição. O tradutor de cantos indígenas à partitura não deve hesitar em grafar, neste momento do processo, qualquer som diferente que ouve, sob o risco de negligenciar a riqueza da música e deixar escapar indícios sobre seu sentido e função.

A partir desta primeira transcrição, o analista deveria voltar a campo ou trabalhar com um colaborador indígena que revisasse seu trabalho, apontando quais desses signos representam de fato elementos musicais relevantes e quais atrapalham a *essência* com informações de «acidentes de percurso» próprias de toda *performance* musical.

Análise

A seguinte análise¹¹ de *Diálogo Yãimu* se baseia numa única gravação divulgada no CD *Reahu he ã – Cantos da festa Yanomami*. O registro, segundo o encarte, é de março de 2005. O canto é um dueto de duas vozes masculinas em tessitura médio-aguda e timbre vocal que poderia ser associado com a classificação de tenor. Se desenvolve por meio de motivos e notas curtas entrelaçadas numa trama bastante fechada, numa dinâmica de pergunta e resposta. O cantor que «responde», ora realiza sua intervenção interrompendo o fim da intervenção do cantor que «pergunta», ora realiza seu ataque simultaneamente. O material, em alguns casos, é similar, em outros, difere. Além da ideia de jogo de pergunta e resposta entrelaçado de forma fechada (procurando deixar o mínimo de silêncio possível), pode-se vislumbrar, numa observação inicial, um movimento gradual do registro grave (nota extrema: si ♭ 2), no início do canto, em direção ao registro agudo (nota extrema: mi ♭ 4), no fim do canto.

O material musical que constrói o canto é composto de motivos curtos de uma, duas ou três notas (salvo mínimas exceções). Esses motivos soltos podem ser descritos da seguinte maneira: (1) nota solta, longa ou curta, com ou sem técnica «ornamental» (vibrato, *drive*); (2) duas notas repetidas, em diferentes ritmos; (3) gesto incompleto feito de duas notas, em movimento descendente e geralmente *legato*; (4) gesto completo de três notas partindo de nota grave, articulando depois uma nota aguda que retorna para o grave em *legato*. A relação intervalar entre as duas notas que compõem o gesto incompleto e o gesto completo é geralmente de terça maior.

¹¹ Para acompanhar a análise, ver partitura da transcrição em apêndice.



Figura 1. Materiais básicos

Esses motivos básicos, que podem ser interpretados como materiais geradores, são por vezes aglutinados (nota repetida mais gesto incompleto, por exemplo), alterados microtonalmente ou «ornamentados» por técnicas específicas: *drive* e vibrato exagerado. As variações musicais não se dão tanto pelo desenvolvimento destes motivos, que permanecem quase inalterados, mas pelas diversas combinações dos mesmos e pela mudança gradual de tessitura e registro.

No decorrer da peça podem ser vistos todos os tipos de combinações de motivos: nota curta vs. nota curta (c. 1); notas repetidas vs. nota curta (c. 1); gesto incompleto vs. nota curta (c. 2); nota longa vs. nota longa (c. 3); gesto completo vs. notas repetidas (c. 4); nota longa vs. notas repetidas (c. 7), etc. Além dos diferentes tipos de combinações entre motivos, há também diferentes distâncias entre ataques: distância de semínima (c. 1); distância de semínima e semicolcheia (c. 1-2); distância de semicolcheia (c. 6); distância de três semicolcheias (c. 10), etc; assim como ataques simultâneos empregando o mesmo motivo (c. 4) ou motivos diferentes (c. 5). Vemos, portanto, que o restrito repertório de materiais é combinado das mais diversas maneiras, de forma nada previsível.

Este caráter imprevisível (que permanece constante do decorrer da música) confere sua característica ao discurso geral do canto que se rege pelo princípio que o compositor Jonathan Kramer denomina *tempo não-linear*: «the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section» [a determinação de certas características de música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam a totalidade da peça ou seção] (KRAMER 1988, 20). Um tipo de temporalidade radicalmente oposta ao desenvolvido pela música europeia de concerto, em que as relações dos materiais são de causa-efeito (material básico que «gera» novos materiais) e poderia ser caracterizado pelo caráter de «permanência» de um tipo de comportamento no decorrer da música, apontando para um caráter menos «evolutivo» e mais «meditativo». Se a tradição erudita europeia se destaca por seu caráter «linear», diversas músicas de outras regiões do globo podem ser consideradas «não-lineares», a saber: gamelão balinês, *juju music*, canto mongol, boa parte da música ameríndia, etc. De qualquer maneira, na música erudita de raiz europeia do século XX, surgiram compositores que tenderam a não-direcionalidade, como John Cage e Morton Feldmann.

Outro aspecto que permanece «constante» no decorrer do discurso é a aparição de «buracos» na textura aparentemente fechada, silêncios onde nenhum dos cantores emite som. Esses espaços surgem em tempos relativamente regulares, como podemos observar na análise espectral a seguir.

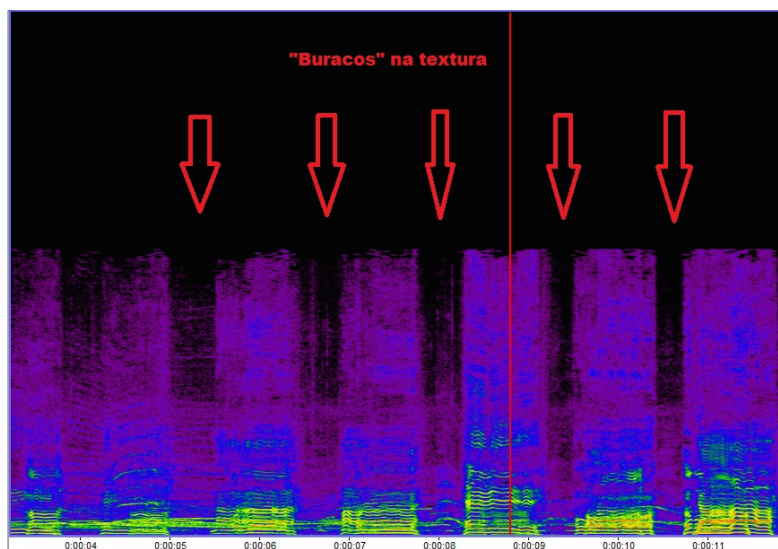


Figura 2. Análise espectral¹²

No entanto, em oposição a essas características «não-direcionais», há um elemento claramente direcional: a progressão contínua do registro grave para o agudo. Do c. 1 ao c. 15 o âmbito das duas vozes preenche a oitava compreendida entre o si \flat 2 e o si \flat 3. Do c. 16 ao c. 19, o âmbito vai do mi \flat 3 ao mi \flat 4. A partir do c. 20 o registro inferior não ultrapassa mais o sol \flat 3, permanecendo como nota extrema aguda o mi \flat 4. Nessa seção final há avanços e recuos em direção ao agudo, feitos por vezes através de transições microtonais. A dinâmica, de modo geral, acompanha o movimento ascendente da melodia com aumento do volume de *mezzo piano* para o *forte* final. A sensação ao ouvir a gravação da *performance* é de que há também uma aceleração gradual no andamento, mas o trabalho de transcrição mostrou que isso é uma mera impressão. Não há uma aceleração de fato, permanecendo como metrônomo a semínima = 140 do início ao fim.

Desta maneira, consideramos que a peça mistura as duas temporalidades mencionadas: é não-direcional no tratamento local dos materiais e no andamento, mas é direcional (macroformalmente) se considerarmos tessitura e dinâmica. As técnicas não convencionais no uso da voz também «empatam o jogo»: o *drive* surge com mais frequência no final do canto do que no começo,

¹² Análise espectral gerada pelo *software*: Acousmographe / INA – GRM (2010), Paris, programa de escuta e análise espectral.

acompanhando o aspecto direcional, enquanto que o vibrato «exagerado» surge indistintamente como um aspecto não-direcional que «permanece constante» no decorrer do discurso.

Finalmente, o tratamento das alturas privilegia tanto horizontal quanto verticalmente o uso de uníssonos e terças maiores. Porém, surpreende a naturalidade com que surgem os intervalos harmônicos de segunda, que não «desentoam» com os uníssonos. Se considerarmos que a música apresenta variações microtonais, algumas evidenciadas na própria afinação dos cantores, outras decorrentes da mudança de vogais, essa naturalidade se entende como um trabalho sutil de alteração tímbrica, em que o próprio texto joga um papel determinante pela riqueza tímbrica das vogais yanomami. As acentuações, que reforçam as entradas dos cantores, também exercem um papel de variação de timbre.

Interessante é ver, então, que este canto Yanomami não foca seu tratamento musical em aspectos convencionais da tradição erudita europeia (harmonia, melodia) senão que destaca aspectos mais próprios da linguagem contemporânea (timbre, mudança de registro, textura). Sobre o aspecto da textura, finalmente, há duas observações a serem feitas. Primeiro: a «resposta» quase subreposta também se assemelha a técnicas imitativas da música a partir do século XX, por exemplo a *micropolifonia* de Ligeti que, se neste caso parece algo forçado, em outros cantos do CD fica mais evidente. Segundo: a textura geral, que embora nem sempre apresente imitações literais da resposta em relação à pergunta, pode ser considerada um tipo de heterofonia em que há um desdobramento de uma linha melódica única em vozes múltiplas, por meio da defasagem dos ataques. Se considerarmos que os motivos se repetem continuamente, talvez a não imitação local derive de «trocas» de posição dos motivos, num processo comparável à permutação dos serialistas. Finalmente, na colocação do texto percebe-se uma contínua fragmentação da palavra, adaptada ao «texto» musical.

Estas observações do fenômeno sonoro, alheias em parte ao contexto, como se fosse uma peça de música de nosso próprio meio cultural, podem trazer as seguintes perguntas úteis à pesquisa etnográfica: há uma intencionalidade explícita dos cantores em criar uma textura fechada, perceptível como tal, muito apesar da constatação dos «buracos» na análise espectral? As «técnicas expandidas» apontadas são intencionais? Qual sua função na música e no ritual? Qual o sentido musical e ritual para os intérpretes do movimento gradual, acompanhado do *crescendo*, em direção ao agudo?

Reflexões após análise: A modo de conclusão

A transcrição e análise do *Dialogo Yãimu* foi feito com o intuito de trazer à tona as problemáticas de transcrição e análise de música indígena. Apontamos a importância da tarefa de transcrição (uma

forma de tradução) como ferramenta e início do processo analítico, que permite observar mais detalhadamente o objeto por se tratar de um suporte visual e permitir, por exemplo, a comparação imediata de trechos distantes de uma peça musical. Aliado ao processo de transcrição, apontamos a importância do uso de representações gráficas geradas por *softwares* de escuta, que além de oferecerem dados objetivos sobre o som, auxiliam a tarefa de grafar em partitura os fenômenos percebidos.

O trabalho de transcrição trouxe à tona a necessidade de enriquecer a palheta de signos empregada, destacando aspectos que podem passar despercebidos para os conceitos tradicionais de música ocidental: acentuação, métrica, timbre. Estes detalhes devem ser grafados pelo simples motivo de poderem ser elementos essenciais ao discurso musical dos povos indígenas.

Finalmente, e é nisto que o trabalho se apresenta incompleto, a observação desses detalhes deve ser objeto de consulta com um informante que conheça «por dentro» o repertório estudado, para avaliar a pertinência dos mesmos dentro do contexto performático. Isto é, após o trabalho de transcrição, as partituras devem ser motivo de trabalho etnográfico e de discussão com o «nativo». Só após essa etapa podemos considerar que o círculo analítico se completa.

Referências bibliográficas

- ASCHER, Márcia (1983), «The Logical-Numerical System of Inca Quipus», *Annals of the History of Computing*, 5/3, pp. 268-78
- BENJAMIN, Walter (2008), «A tarefa do tradutor», *Viva Voz*, 3, pp. 1-52
- CANDÉ, Roland de (2001), *História universal da música* (São Paulo, Martim Fontes)
- FRANCHETTO, Bruna e Tomasso MONTAGNI (2011), «Flutes des hommes chants des femmes. Image et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu», *Gradhiva*, 13, pp. 95-111
- KOPENAWA YANOMAMI, Davi (2005), «Apresentação», in *Cantos da festa Yanomami* (booklet), editado por Hutukara (Manaus, Som das aldeias)
- KRAMER, Jonathan (1988), *The Time of Music, New Temporalities, New Listening Strategies* (New York, Schirmer Books)
- MATOS, Cláudia Neiva (2006), «A tradução dos cantos indígenas», in *Músicas africanas e indígenas do Brasil*, editado por Rosângela de Tugny (Belo Horizonte, Editora UFMG), pp. 173-208
- MAXACALI, Toninho e Eduardo Pires ROSSE (2011), *Kômbãyxop: Cantos xamânicos maxacali/tikmu'un* (Rio de Janeiro, FUNAI)
- PIECADE, Acácio Tadeu (2011) «Análise musical e contexto na música indígena: A poética das flautas», *Revista Transcultural de Música*, 15
- PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo (1997), «Música yepamasa: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro» (Tese de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis)
- SMILJANIC, Maria Inês (2005), «Cantos xamânicos, performance ritual e agência entre os Yanomae do Alto Toototobi», *Anais Eletrônicos do 29 Encontro Anual da ANPOCS*, 1, pp. 1-10

- TÁPIA, Marcelo e Thelma Médici NÓBREGA (2013), *Haroldo de Campos – Transcrição* (São Paulo, Perspectiva)
- TUGNY, Rosângela Pereyra de (2009), *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux. Cantos e histórias do gavião-espírito* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editora)
- TUGNY, Rosângela Pereyra de (2011), *Escuta e poder na estética Maxacali_Tikmu'un* (Rio de Janeiro, Museu do Índio - FUNAI)
- VILLENA, Marcelo (2014), «Aplicação da análise paradigmática ao estudo de aspectos referenciais em duas peças do repertório Kuikuro», *Revista Polêmica*, 12/4, pp. 669-81

Referências discográficas

- «Diálogo Yãimu», *Reahu he ã – Cantos da festa Yanomami* (CD Manaus, 2005)
- «As híper mulheres», Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro (2010), (vídeo nas aldeias – documentário, Brasil 2010)

Apêndice

Transcrição de *Diálogo Yãimu*

Diálogo Yãimu

Canto Yanomami

Transcrição: Marcelo Villena

♩ = 140

Voz 1

Voz 2

mp

mp

5

8

11

2

Diálogo Yäimu

14 *mf*

17

20

23

26 *f* guttural

Diálogo Yáimu

3

29

32

35

38

41

4 Diálogo Yáimu

44

Musical notation for measures 44-46. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a wavy line above a note in measure 45. The lower staff contains a bass line with similar rhythmic patterns and accents.

47

Musical notation for measures 47-49. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and a wavy line above a note in measure 48. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns and accents.

50

Musical notation for measures 50-52. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and a wavy line above a note in measure 51. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns and accents.

53

Musical notation for measures 53-55. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and a wavy line above a note in measure 54. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns and accents.

56

Musical notation for measures 56-58. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring accents and wavy lines above notes in measures 56 and 57. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns and accents.

Diálogo Yäimu

5

59 *sempre drive* *ff*

62

65

68

71

6

Diálogo Yäimu

74

Musical notation for measures 74-76. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A fingering '5' is indicated above a note in the lower staff at measure 75.

77

Musical notation for measures 77-79. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

80

Musical notation for measures 80-81. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

82

Musical notation for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The text "fade out..." is written below the lower staff.

Marcelo Villena é natural da Argentina, iniciou seus estudos musicais no violino e canto. Radicado no Brasil, graduou-se em composição musical pela UFRGS (2009). É mestre em música pela UFPR (2013). Cursa doutoramento pela UFMG, sob orientação do compositor João Pedro de Oliveira. Desenvolve pesquisas em composição, paisagens sonoras, etnomusicologia e análise musical. É professor na Universidade Federal da Integração Latinoamericana.

Recebido em | *Received* 04/03/2016

Aceite em | *Accepted* 23/08/2016

