

## Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs?

ANTHONY SEEGER

*Tradução de ILANA STROZENBERG*

Etno-musicologia abrange, num termo único, o que, há décadas, tem constituído dois interesses distintos: enquanto um grupo de estudiosos se interessa pela relação entre a música e a sociedade que a produz, um outro grupo se volta para o estudo dos sons musicais em si. As próprias questões colocadas pelos membros de um e de outro grupo refletem as diferenças nas suas orientações. Diante de um desempenho musical, um etno-musicólogo de orientação antropológica começa, em geral, por colocar duas perguntas aparentemente simples: "O que os membros deste grupo estão fazendo?" e "Por que o fazem desta maneira?"<sup>1</sup> Já um etno-musicólogo de orientação musicológica partiria de duas outras questões principais: "Quais os sistemas sonoros equivalentes ao que chamamos de música?" e "Quais as estruturas destes sistemas sonoros?". A primeira destas questões consiste numa avaliação e se apóia nas concepções ocidentais de música, e a segunda focaliza apenas uma parte do domínio mais amplo abrangido pela primeira questão do antropólogo.

<sup>1</sup> Como buscar as respostas para estas questões e que aspectos enfatizar têm sido temas de muita divergência entre antropólogos e etno-musicólogos. As duas questões, no entanto, são formuladas em geral por todos eles.

Embora as duas orientações dos etno-musicólogos sejam em princípio complementares, os trabalhos publicados neste campo tendem a privilegiar apenas uma das orientações em detrimento da outra. Os estudos que focalizam a relação entre música e sociedade permanecem freqüentemente nos níveis da classificação ou dos valores e, ou não tratam dos sons em si (Zemp [1971]), ou são severamente criticados por sua falta de acuidade musical (resenhas de Merriam [1967] por Powers [1970] e Kolinski [1970]). Inversamente, a maioria dos estudos centrados nas estruturas sonoras não considera as relações entre estas estruturas e outros aspectos da sociedade cuja música se está analisando (a revista *Ethnomusicology* apresenta vários exemplos desse tipo de abordagem). Um dos resultados da diferença entre as questões colocadas a respeito de um desempenho musical vem sendo uma longa, e por vezes áspera, polarização entre a *etno* e a *musicologia* no interior da disciplina.<sup>2</sup> \* <sup>3</sup>

Apesar de suas diferenças, os etno-musicólogos dos Estados Unidos em geral concordam em afirmar — um pouco como uma questão de fé — que a música está de algum modo relacionada com a sociedade que a produz. É necessário, no entanto, ir além dessas generalizações otimistas e investigar a natureza da vinculação postulada através de estudos que analisem tanto as estruturas sonoras produzidas quanto a sua relação com os seres humanos que a produzem.

O corpo deste ensaio consiste numa análise de um único gênero musical — a *akia* — encontrado entre os

<sup>2</sup> Esta situação foi descrita por Merriam (1969, 1973). Há algumas exceções a esta polarização, entre as quais C. Seeger (1940, 1970) e Blacking (1973).

<sup>3</sup> A música das sociedades indígenas brasileiras tem sido objeto de estudos esporádicos e é ainda muito pouco conhecida. Os primeiros viajantes freqüentemente coletavam exemplos musicais, mais tarde registrados em suas publicações. São importantes as coleções fonográficas pioneiras feitas por Roquette Pinto (1935) e Kock-Gruenberg (1923). O trabalho decisivo sobre instrumentos musicais é de autoria de Izikowitz (1935). As análises das músicas coletadas eram geralmente realizadas por pessoas não familiarizadas com outros aspectos das sociedades a que aquelas pertenciam e, portanto, restringiam-se ao estudo dos sons musicais em si. Entre estas análises encontram-se os trabalhos de Luis Heitor Correa Azevedo (1938) e Helza Cameu (1956, 1962).

índios Suya do Brasil Central.<sup>4</sup> Duas abordagens complementares são utilizadas: a primeira é uma análise da *akia* à luz da organização cosmológica e social dos Suya em busca de princípios que lhes sejam comuns; a segunda consiste no exame do contexto total em que este gênero musical se atualiza, de modo a verificar que tipo de pressões o contexto exerce sobre os sons produzidos, e vice-versa. Se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar, ou até mesmo alterar, o contexto em que serão produzidos.

Esta não pretende ser uma análise da música Suya em geral, assim como um estudo da sonata não poderia ser tomado por uma análise da música ocidental. O que desejo aqui, especificamente, é demonstrar a inter-relação existente entre determinadas características da sociedade em que um certo gênero de música aparece, o contexto de seu desempenho e os sons efetivamente produzidos durante este desempenho. Estarei, com isso, dando um exemplo de como as relações entre música e sociedade, e entre os sons musicais em si, podem ser reunidas numa mesma análise.

#### ESTRUTURA E DESEMPENHO

A análise de domínios diferentes em busca de princípios comuns é uma prática tradicional na antropologia e na música. Tanto as relações sociais e as especulações cosmológicas quanto as criações musicais são fenômenos estruturados. A análise de sistemas de papéis e *status* bem como de valores e crenças vem, há muito, merecendo o interesse de antropólogos (entre outros Radcliffe-Brown [1973]; Radcliffe-Brown e Forde [1950]; Evans-Pritchard [1940], Fortes [1958 e 1959]; Lévi-Strauss [1949 (1976),

<sup>4</sup> O autor e sua esposa realizaram um trabalho de campo no total 18 meses entre os Suya; em 1971-1973, financiados por uma bolsa do Training Program in Behavioural Sciences USPHS GM 1059 e, em 1976, financiados com recursos próprios. O trabalho de campo foi realizado de acordo com a tradição antropológica de observação participante — morando numa casa Suya, aprendendo sua língua, caçando, pescando, plantando uma roça e fazendo perguntas. O autor participou integralmente dos acontecimentos musicais dos Suya e foi por eles considerado como um razoável cantor de *akia*. É, em parte, da euforia de cantar por quinze horas seguidas que este trabalho se desenvolveu.

1963, 1964, 1966, 1968, 1971]; Geertz [1973]. A música é também altamente estruturada, operando de acordo com regras definidas no que diz respeito à forma e ao conteúdo. Assim, por exemplo, os sons cujos princípios de organização não são perceptíveis para uma determinada audiência são frequentemente rejeitados por ela como simples "ruído".

Dentro de determinados limites, no entanto, a vida social, a cosmologia e a música têm lugar para a variação, a interpretação e a especulação. Atores individuais escolhem alternativas e interpretam. Do mesmo modo, compositores e músicos trabalham segundo as regras de sistemas musicais dados de maneiras que podem ser consideradas inovadoras e/ou artísticas. Além de certos limites, todavia, a maioria das sociedades aplica sanções, seja através de estigmas, da excomunhão ou, ainda, através de críticas negativas e da perda de público. Na medida em que as interpretações, as especulações e a criatividade surgem de situações específicas, pode-se analisá-las com sucesso a partir da perspectiva do desempenho. Neste sentido, o desempenho é a *conjunção da tradição, da prática e da emergência de novas formas*.

A perspectiva do desempenho e o reconhecimento da importância do contexto em que se realiza representam tendências crescentes nos estudos das diversas formas de comportamento social. Nas ciências sociais esta abordagem foi proposta por Goffman (1958); na linguística, por Hymes (1962) e Bauman e Sherzer (1974); no folclore por Abrahams (1968) e Ben-Amos e Goldstein (1974); e, na música, mais recentemente, por Herndon e Brunyate (1975). Essas análises dedicam uma maior atenção às variações no que é apresentado e à situação em que a apresentação se produz. Os desempenhos musicais, por exemplo, são considerados como inseridos em, e tornados significativos em relação a, contextos relevantes (Bauman 1975: 35). Por contexto entende-se, principalmente, aquilo que se pode descobrir através de investigações do tipo "quem", "o que", "onde", "quando", "como", "para quem", e "por quê?". Muito embora os sons produzidos durante uma apresentação musical sejam facilmente captados em aparelhos de gravação, uma série de coisas que afetam os sons mas que, em si, não podem ser gravadas podem estar acontecendo. Estes contextos "extramusicais" po-

dem fazer com que duas apresentações de uma mesma música escrita resultem bastante diferentes. A ingenuidade intencional da primeira pergunta formulada pelo antropólogo — “O que é que eles estão fazendo?” — tem o objetivo específico de evitar *bias*, tais como o pressuposto de que os aspectos importantes do domínio que se deseja investigar são conhecidos de antemão. Para se abordar a questão de por que certas formas musicais possuem determinadas estruturas sonoras, a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas.

Na medida em que a análise da *akia* Suya vai depender, fundamentalmente, da inclusão do contexto de seu desempenho na interpretação das estruturas sonoras vou, em primeiro lugar, fazer uma comparação entre duas situações de apresentação musical na cultura ocidental que, além de esclarecer a argumentação desenvolvida até o momento, deverá justificar a análise que se segue.

Tanto a “música clássica” quando o *rock* são produtos da cultura européia. Um concerto de música clássica e um festival de *rock*, no entanto, se diferenciam em vários aspectos que não simplesmente o dos sons produzidos numa e outra ocasião.

Num concerto de música clássica — digamos durante a apresentação de um concerto de cordas — os sons estão relativamente divorciados de outros aspectos da vida em torno. Os concertos se realizam num local especialmente afastado das residências do público, geralmente num centro populoso, e acontecem num horário especial — depois do “trabalho” e antes de “dormir”. As roupas usadas na ocasião refletem, em geral, o *status* de cada um na comunidade mais ampla. Uma vez no interior da sala de concertos, projetada em função da acústica, o público senta-se silenciosamente em poltronas confortáveis, de frente para os concertistas. As luzes da platéia são apagadas e as que permanecem acesas focalizam os músicos. Como a atenção do público deve se concentrar nos sons vindos dos concertistas, e o volume dos sons dos instrumentos é relativamente fraco, tenta-se evitar qualquer outro som. Os músicos entram e saem do palco de maneira estilizada, tocam segundo partituras escritas e não falam com o pú-

blico. Este, por sua vez, só se comunica abertamente com eles em determinados momentos da apresentação, especialmente no final. Tanto os comentários feitos logo após o espetáculo quanto as matérias publicadas a respeito nos jornais, no dia seguinte, versam sobre os sons estruturados que foram nele produzidos e a sua relação com os de outras apresentações das mesmas obras. Ocasionalmente, encontra-se alguma notícia sobre quem compareceu ao concerto e como estavam trajados; isto, porém, nas colunas sociais.

Tudo isto pode ser contrastado com o que acontece por ocasião de um concerto de *rock*, como os que foram populares nos Estados Unidos, no final dos anos 60. O festival de Woodstock, que também apareceu em versão cinematográfica, é um bom exemplo. Assim como os concertos de música clássica, os concertos de *rock* eram também realizados em locais especialmente afastados das casas do público, mas, ao contrário dos primeiros, geralmente longe dos centros populosos, em ambientes bucólicos — no campo, perto de praias, nas montanhas. Como os locais não eram escolhidos em função de suas qualidades acústicas, um vasto equipamento de amplificação tornava-se necessário. A música se prolongava por horas todos os dias e, na medida em que ninguém no público estava trabalhando e que o sono era irregular, ele não se situava rigidamente entre o trabalho e a hora de dormir. As roupas, quando usadas, eram informais e, idealmente, negavam diferenças de *status*. Durante a apresentação, o público nem sempre permanecia sentado ou se mantinha em silêncio. Dançava-se, conversava-se, comia-se, tomavam-se drogas, fazia-se amor, enfim, acontecia de tudo no decorrer do espetáculo. Isto só era possível porque o volume da música era suficientemente forte, fazendo-se ouvir apesar de todas aquelas atividades que, por sua vez, eram consideradas como parte do prazer tirado da música. Os artistas utilizavam formas extramusicais de comunicação: moviam-se com gestos exagerados e extáticos e falavam diretamente com o público. A música não obedecia a uma partitura mas incluía uma grande parte de improvisação. Através do que era ostensivamente um acontecimento musical, muitos elementos do público acreditavam ter descoberto uma nova forma de relacionamento humano. Descrições feitas por alguns dos participantes naquela

época revelam um sentimento de catarse e de liberação das estruturas de sua própria sociedade, semelhante ao que Victor Turner, deu o nome de *communitas* (V. Turner 1968). Durante algum tempo, pessoas da idade da maioria do público presente ao festival se autodenominaram de “a geração Woodstock”. A nova relação fora criada através de um acontecimento musical e de outros acontecimentos musicais posteriores. A própria música, através de seu ritmo, de sua estrutura flexível, de sua relativa simplicidade estrutural e do apelo que exercia sobre um determinado grupo de idade, contribuíra para criá-la.

O contraste entre um concerto de música de câmara e um concerto de *rock* parece óbvio, mas as lições que dele se podem tirar talvez não o sejam. Se um grupo de *rock* se apresentasse vestido a rigor, sem movimentos dramáticos ou comunicação verbal com o público e, se esse público permanecesse sentado em silêncio, manifestando-se apenas ao final de cada número, novas pressões se exerceriam sobre a música e ela já não seria mais a mesma. Um quarteto de cordas que tocasse em Woodstock também sofreria conseqüências, nem que fosse apenas pela insuficiência da amplificação mecânica e pela ausência dos habituais auxílios à concentração.<sup>5</sup>

Uma vez esclarecida a importância do acontecimento musical total para os sons produzidos, o restante deste ensaio se divide em duas partes. A primeira é uma descrição da *akia*, ou “o que eles estão fazendo”. A segunda é uma análise de por que a *akia* tem a forma que tem ou “por que eles a fazem desta maneira”.

#### A AKIA: O QUE ELES ESTÃO FAZENDO

Os índios Suya falam uma língua da família Gê e vivem dos produtos da caça, pesca e agricultura de queimada, no Parque Nacional do Xingu. Sua única aldeia consiste num círculo de casas em torno de uma praça

<sup>5</sup> A interação entre músicos e público foi comentada de maneira interessante por Stalder (1974) a respeito da música na Índia. A autora faz também as seguintes especulações sobre as apresentações de *jazz*: “Eu me pergunto se uma das razões do declínio do *jazz* nos anos 50 e 60 não se encontra talvez no fato de que os músicos de *jazz*, no seu esforço para livrar a sua música da associação com os bordéis, não a tenham livrado também, inadvertidamente, de uma de suas fontes de criação: o público receptivo” (Stalder, 1974:8).

aberta onde fica a casa dos homens. A organização espacial da aldeia é importante para os Suya e será discutida mais adiante. As etapas do ciclo de vida masculino são marcadas por ritos de passagem elaborados, em que o movimento espacial no interior da aldeia é enfatizado e nos quais a música desempenha um importante papel. Os ciclos das estações, igualmente, são marcados através da música e de rituais.

Os Suya se definem enquanto grupo, distinto dos demais grupos que conhecem, pelo uso de discos labiais e auriculares e pelo gênero de música a que chamam *akia*. O termo *akia*, em outros contextos, significa "gritar" e, de fato, as canções de *akia* se distinguem por serem cantadas por indivíduos masculinos, isoladamente ou em grupo, sempre em voz muito aguda. Quando um grupo de homens canta junto, cada um deles canta a sua própria *akia* o mais agudo que puder. Por ocasião das cerimônias, no climax final que dura toda a noite, os homens são capazes de cantar as suas respectivas *akias*, todos ao mesmo tempo, por até dezesseis horas seguidas. Este gritar coletivo de melodias díspares produz uma cacofonia impressionante. A extensão do tempo que os Suya passam cantando *akia* e a importância que lhe atribuem fazem deste gênero de canção um elemento central de seu repertório cultural. Tanto pela sua grande estridência quanto por sua importância cultural, a *akia* coloca um problema para o etnomusicólogo.

A Figura I é uma transcrição aproximada de uma estrofe musical cantada por um Suya em 1972, e que foi considerada por ele e por outros como uma boa *akia*.<sup>6</sup> Embora o leitor deva evitar tirar muitas conclusões sobre este gênero musical a partir de um só exemplo, a Figura I ilustra certas características que são comuns a todas as *akias*. A melodia começa com a sua nota mais aguda. Praticamente todas as mais de 50 *akias* coletadas começam com a nota mais aguda ou com a sensível um grau abaixo daquela nota, subindo diretamente para ela. A linha melódica global de toda *akia* é descendente ou "em planos", com um intervalo aproximado de uma quinta. A última nota da estrofe é o seu tom mais grave. Geralmente, há uma divisão entre o

<sup>6</sup> Devo esta transcrição a Eero Tarasti, do Departamento de Música, Universidade de Helsínqui, Finlândia. Tomei a liberdade de rever a sua apresentação visual.



POR QUE OS ÍNDIOS SUYA CANTAM PARA AS SUAS IRMÃS? 47

FIGURA I: A Akia de Uetagu — 1972

Indica um tom, um microintervalo acima do tom indicado.  
Indica o som do chocalho de piqui.

QUADRO I: Algumas características das canções Suya

(O sinal positivo (+) na coluna indica que o primeiro termo do par de alternativas é característico do gênero; o sinal negativo (-) indica que o segundo termo do par é que é característico)

Características	akia	ngere	agachitum ngere
Cantor: indivíduo/unísono	+	-	+
Instrumento: um chocalho para cada homem/um chocalho para todos	+	-	nenhum
Registro da voz: muito agudo e tenso/ grave e descontraído	+	-	-
Volume da voz: muito forte/moderada	+	-	-
Andamento: varia com os movimentos/ principalmente fixo	+	-	+
Linha melódica: "em planos" ou des- cendente/plana	+	-	-
Forma melódica: estrofe única/outra	+	+	+
Localização: dentro e fora da aldeia/só dentro da aldeia	+	-	+
Cantores: só homens/às vezes, também mulheres	+	-	+

lugar em que a melodia continua voltando para a(s) nota(s) mais aguda(s) e aquele em que começa a descer (letra *b* na Figura I). Este ponto corresponde muitas vezes ao momento em que se interrompem as palavras com sentido e começa-se a cantar através de sílabas sem nexos, que servem apenas de suporte para a melodia. (Segundo os Suya, as sílabas *te-te-te-te* são apenas “palavras de música”.)

Alguns dos elementos da Figura I, no entanto, não se mantêm constantes no decorrer de todo o canto da *akia* transcrita. O primeiro tom varia de acordo com o estado da voz do cantor e o contexto em que estiver cantando. O andamento, por sua vez, também varia, dependendo inteiramente dos movimentos corporais que o acompanham.

O Quadro I compara os traços característicos da *akia* com os de dois outros gêneros musicais: o *ngere* (canções graves cantadas em uníssono), e o *agachitum ngere* (canções graves cantadas individualmente). O quadro não é uma descrição de estilos de canções, mas visa, tão somente, indicar algumas das características que distinguem a *akia* de dois outros gêneros musicais dos Suya.

O andamento e o ritmo da *akia* são construídos em torno do som percussivo de chocalhos feitos de sementes de piqui. Na Figura I, o som do chocalho está marcado por *x* e coincide com uma batida do pé direito. Esta batida pode ser feita parado, marchando, ou com um passo saltado (*iarĩ*). O andamento dos movimentos e, conseqüentemente, da canção, varia segundo o momento da cerimônia, o fato de o cantor se apresentar individual ou coletivamente, e, também, com o seu grau de cansaço.

O timbre da voz é forçado, e algumas vezes se quebra. No decorrer da noite, à medida em que o cantor vai ficando rouco, a altura do tom de sua *akia* desce progressivamente. A altura inicial do canto varia também com a idade do cantor. Espera-se que os homens jovens se esforcem para cantar no tom mais agudo possível. Os homens casados e com muitos filhos podem começar um pouco mais grave. Os mais velhos, devido talvez ao esforço de cantar *akia* por muitos anos, freqüentemente sentem dificuldade de falar e parecem perpetuamente roucos. Assim, cantam num tom mais grave ou emitem um determinado grito em falseto que é a prerrogativa dos velhos.

Muito embora toda *akia* obedeça a esses padrões gerais, cada uma delas deve também ser reconhecidamente diferente de todas as demais *akias* cantadas concomitantemente. As diferenças entre as *akias* se fazem notar nos modelos rítmicos — através do uso de tresquiáteras,\* síncofes\* e pausas\* —, na letra e em determinados traços melódicos.

Os Suya dividem a *akia* de duas maneiras: pela estrutura do todo e pela estrutura da estrofe. Ao nível da estrofe, a parte com palavras (letra (a) na Figura I) é chamada de “dizer o nome”, *sinti iaren*, e aquela em que se cantam apenas as sílabas musicais (b) é chamada de *kuré*, que se pode traduzir como “acaba”. O número de frases dedicadas ao “dizer o nome” e ao “acaba” varia nas diferentes *akia*.

Vista como um todo, a *akia* possui uma estrutura mais ampla do que a da estrofe isolada que ilustra a Figura I. Sempre com base numa mesma linha melódica, com exceção de uma única coda,\* a *akia* tem várias divisões maiores. A Figura II apresenta as partes da *akia* que serão discutidas no texto. A divisão principal é aquela que separa a *akia* em duas partes: o “início” (*Kradi*) e o “fim” (*Sindaw*). Estas duas partes, por sua vez, se subdividem internamente de modo idêntico: ambas se abrem com o canto da estrofe musical sem nenhuma palavra, apenas *te-te-te-te* em toda ela; e ambas concluem com uma pequena coda que consiste na repetição da parte *te-te-te-te* da estrofe (b na Figura I). As subdivisões das duas partes principais da *akia* recebem nomes específicos.

1. *Kwā kaikaw*. O termo *kaikaw* é usado para traduzir a palavra “pobre” e significa “sem coisas” ou “sem posses

\* *Tresquiáteras*: “Quiáltera de três figuras, que tomam o lugar de duas” [uma quiáltera é a “redução ou ampliação ocasional do valor das notas que formam uma unidade de tempo ou de compasso”]. *Síncope*: “Som articulado sobre um tempo fraco, ou parte fraca de um tempo prolongado ou prolongada sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte”. *Pausa*: “A duração dos silêncios de um trecho musical” (*Novo Dicionário Aurélio* (org.) Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

\* *Coda*: “Fragmento musical acrescentado como apêndice conclusivo de uma peça em que há repetições” (*Novo Dicionário Aurélio* (org.) Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

importantes" (tais como dinheiro). Quando empregado para descrever uma das partes de uma *akia*, o termo se traduziria melhor como "a parte sem substância". Este "sem substância" apresenta ainda duas outras subdivisões: o "realmente sem substância" (*kaikaw kumeni*) e a "aproximação do nome" (*sinti sara*). O "realmente sem substância" é a parte em que apenas as sílabas sonoras são cantadas durante toda a estrofe. Após ter cantado dessa forma por uma ou várias vezes, o cantor começa a introduzir algumas palavras no seu canto sem, no entanto, introduzi-las todas. Mais especificamente, ele não canta ainda o nome do animal que dá identidade à parte principal que estiver cantando. Do mesmo modo que a parte "sem substância", a "aproximação do nome" pode ser cantada uma ou várias vezes antes de se passar para a próxima subdivisão. A *akia* composta por este autor em 1976 apresentava a seguinte "aproximação do nome":

Me aproximo do meu nominado, eu danço.  
 Me aproximo do meu nominado, eu danço.  
 Me aproximo do meu nominado. Te-te-te-te...

2. *Sinti iaren*. Esta expressão, que pode ser traduzida como "dizer o nome", designa a parte da *akia* que se inicia quando o cantor começa a introduzir o nome de uma determinada espécie da flora ou da fauna na primeira linha da estrofe. O nome do animal — trata-se geralmente de um animal — é utilizado na identificação das diferentes *akias*, e seu uso é bastante freqüente ao se fazer referência às *akias* de outras pessoas. O "dizer o nome" da *akia* composta para o autor em 1976 era:

Rato grande dança.  
 Me aproximo de meu nominado, eu danço.  
 Me aproximo de meu nominado. Te-te-te-te...

O "dizer o nome" constitui o verso completo e é cantado várias vezes. As vezes, durante horas a fio.

3. *Kuré*. Para concluir a primeira parte principal da *akia*, o *te-te-te-te* é repetido uma vez como uma espécie

de coda. Feito isso, o cantor pode cantar o “fim” ou segunda parte principal de sua *akia*, ou, então, mudar para uma outra.

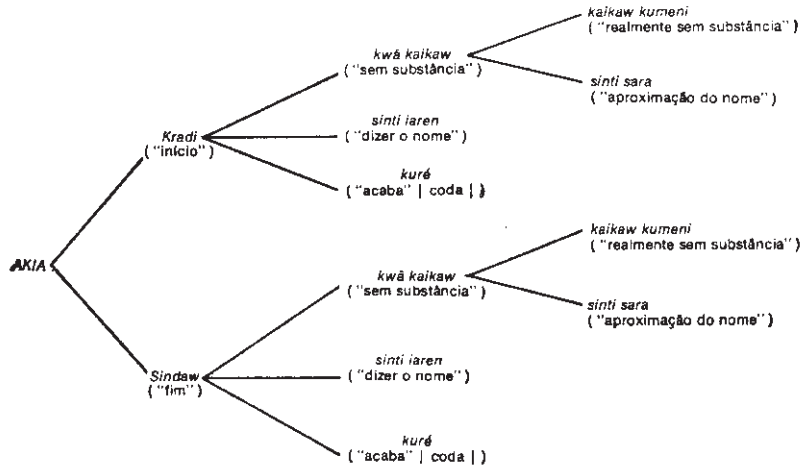


FIGURA II: As partes da *akia*

O “início” (*kradi*) e o “fim” (*sindaw*) da *akia* são estruturalmente idênticos e se diferenciam principalmente pela lefra. Os animais nominados no “início” e no “fim” nunca são os mesmos. O “fim” da *akia* composta para o autor em 1976 tinha o seguinte “dizer o nome”:

Rato vermelho.  
 Vou cortar a máscara, eu danço.  
 Vou cortar a máscara. Te-te-te-te...

A primeira e a segunda partes da *akia* são mantidas separadas. Numa cerimônia, há momentos em que todos os homens devem cantar o “início” e outros em que todos devem cantar o “fim”. Há também certas ocasiões em que o “início” é cantado na frente do lado leste da casa dos homens e o “fim”, na frente do lado oeste.

A estrutura total da *akia* surge de forma extremamente clara quando se observa o modo pelo qual um can-

tor-compositor ensina uma das canções do gênero a alguém que não seja compositor. O professor canta primeiro as partes “sem substância”, “aproximação do nome” e “dizer o nome”, repetindo duas vezes cada uma (duas estrofes). A coda, então, é cantada, apenas uma vez. Feito isso, e após uma breve pausa para “pensar” e “ouvir”, o professor procede da mesma maneira com o “fim”.

As *akias* estão constantemente sendo criadas. Cantam-se novas *akias* sempre que se realiza uma cerimônia em que elas aparecem. Assim, num determinado ano, um Suya canta várias novas *akias*. O repertório ao vivo de *akias* é muito extenso e, na medida em que novas *akias* são aprendidas, as antigas são esquecidas. Além das suas próprias *akias*, compostas para cerimônias anteriores, um Suya sabe também as *akias* mais famosas de alguns de seus parentes — geralmente avós, pai e irmãos da mãe. Há ocasiões em que um Suya é capaz de cantar as *akias* de um parente masculino ininterruptamente durante um dia inteiro. Como se vê, a *akia* é um gênero musical vivo e criativo, muito embora esta criatividade se exerça no interior de determinados limites importantes. Estes limites podem ser resumidos como: 1) uma estrutura caracterizada por uma divisão dualista em “início” e “fim”, além de outras subdivisões menores; 2) uma melodia caracterizada por uma linha “em planos” ou descendente; 3) uma voz forte e forçada e cujo tom é o mais agudo que se conseguir atingir cantando.

#### A SOCIEDADE SUYA: POR QUE ELES FAZEM ASSIM

A análise dos sons e da estrutura da *akia* realizada na seção anterior é puramente descritiva. Muitas das análises da música não ocidental param neste ponto, limitando-se a conclusões do tipo: “Esta é a música dos ... e a maneira como a cantam”. A questão do “porquê”, no entanto, é não apenas perfeitamente legítima mas, na verdade, imperativa. Mais especificamente, no caso da *akia*, as questões são por que as divisões dualistas são uma constante do gênero, por que as canções são “sem substância” até que o animal seja nominado, por que o estilo é tenso e estridente, a linha melódica é “em planos” e a altura do tor e o andamento são variáveis. Dever-se-ia ainda inda-

gar por que todos os Suya cantam as suas respectivas *akias* ao mesmo tempo e, finalmente, por que cantam em geral. Serão estas, justamente, as questões desenvolvidas nesta seção.

O dualismo que caracteriza a estrutura da *akia* está relacionado com a estrutura igualmente dualista da organização social e da cosmologia dos grupos que a cantam. Os sistemas simbólicos e as formas de organização social das sociedades de língua Gê do Brasil central têm sido frequentemente analisados a partir da generalidade das representações dualistas (Lévi-Strauss 1963 caps. VII, VIII; 1964; Maybury-Lewis 1967; Melatti 1970; Seeger 1974; Da Matta 1976; T. Turner, mimeografado, s.d.). Reconhecem-se, por exemplo, apenas duas direções. Do mesmo modo, a sociedade é dividida em vários tipos de metades e existem dois papéis de liderança (Seeger 1974). Tanto uma equivalência lingüística quanto o modo de cantar revelam uma associação entre as partes da *akia*, as metades da organização social e as direções no espaço. O leste é chamado de *kaikwa krađi*, que significa "início" ou "base do céu", e o oeste de *kaikwa indaw*, que se traduz como "fim do céu". Nas corridas de tora, a metade *ambanyi*, que se localiza no lado leste da casa dos homens, carrega a base (*krađi*) de um tronco de buriti, enquanto os *krenyi*, localizados no lado oeste da casa dos homens, carregam a sua parte superior (*sindaw*). Ora, a primeira parte da *akia* também se chama *krađi* e, em determinadas cerimônias, deve ser cantada na frente do lado leste da casa dos homens. Inversamente, a segunda parte da *akia* é chamada *sindaw* e deve, nestas mesmas ocasiões, ser cantada na frente do lado oeste da casa dos homens.

Há, portanto, uma congruência entre a estrutura diádica da *akia* e as características diádicas dos cosmos e dos grupos sociais que as cantam. As mesmas pressões sobre a forma operam na produção simbólica (música), na organização dos grupos sociais e nos demais domínios da sociedade Suya.

Muitos estudiosos da organização social dos grupos Gê afirmam que o dualismo destas sociedades está fundado numa relação de tensão dinâmica, oposição e transformação mútua entre os domínios que se costuma chamar de "natureza" e "cultura" ou, ainda, de "natureza" e "sociedade". (Lévi-Strauss 1964, 1966, 1968, 1971; Melatti

1970; Seeger 1974; Da Matta 1976; T. Turner, mimeografado s.d.). Entre os Suya, a "sociedade" é sinteticamente representada, espacialmente, pela praça no centro da aldeia e, socialmente, pela coletividade de homens adultos. A "natureza", por sua vez, é espacialmente sintetizada pela floresta circundante e, fisicamente, por determinados animais. As regiões intermediárias são consideradas "sociais" ou "naturais", segundo o contexto e os níveis em que se estabelece o contraste.

Nem a "natureza", nem a "sociedade", no entanto, teriam existido sempre na sua forma atual. Segundo a mitologia Suya, houve um tempo em que a onça possuía o fogo, um rato possuía roças e certas pessoas que moravam embaixo da terra possuíam o sistema de nomação, enquanto os Suya não possuíam nada disso. Através de uma série de incidentes, os homens foram adquirindo todas essas coisas, ao mesmo tempo que os animais e as pessoas embaixo da terra as foram perdendo. Mas como os processos de transformação são recíprocos, alguns homens também se transformaram em animais.

A partir desta perspectiva, pode-se compreender a importância dos nomes de animais. Como foi visto anteriormente, as *akias* são "sem substância" até que um animal seja nominado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender (Seeger 1974). Antes de ensinarem as canções aos outros homens, eles vagueiam pela floresta à escuta de canções da espécie ou tipo particular de animal, ou planta, cuja linguagem conhecem. De volta à aldeia, ensinam as canções ouvidas aos outros homens. O processo através do qual são adquiridas as coisas essenciais à continuidade social — fogo, produtos das roças, nomes — prossegue com a obtenção e canto de novas *akias* do domínio natural; *akias* estas que são cantadas por ocasião dos ritos de passagem. O ato de aprender e cantar novas *akias* é, assim, parte de um longo e permanente processo de obtenção de coisas do reino animal em proveito dos humanos. O animal nominado na *akia* é, justamente, aquele de quem a canção foi aprendida. Portanto, a divisão entre uma parte "sem substância" e uma parte em que se "diz o nome" tem um significado cosmológico.



Discutiu-se até aqui a estrutura dualista da *akia* e a importância dos nomes de animais que nela aparecem, mostrando-se a sua relação com a estrutura social e as crenças sobre os cosmos. Estas características são verdadeiras para todos os gêneros de música dos Suya. Nada, no entanto, foi dito a respeito dos detalhes musicais que diferenciam a *akia* do restante da música Suya. Para se entender o porquê das características distintivas da *akia* será necessário voltar ao contexto em que são cantadas, à intenção dos cantores e a aspectos específicos da organização social Suya.

Os Suya afirmam que cantam *akia* para as suas irmãs. Apesar de o público se constituir, normalmente, de todas as mulheres da aldeia, as irmãs de um homem são tidas como os verdadeiros juizes de seu desempenho. Dizem os Suya que suas irmãs ficariam "tristes" se um homem não aprendesse uma nova *akia* para uma determinada cerimônia, ou se a cantasse mal, mas que, inversamente, ficariam "felizes" se ele a cantasse bem e possuísse uma *akia* particularmente reconhecível e memorável, que pudesse ser ouvida e identificada acima do canto de todos os demais. O desejo de cada homem é, portanto, cantar forte, clara e individualmente.

A intenção do intérprete, seja qual for a música, é consideravelmente importante. No caso da *akia*, quando cada homem canta para pessoas diferentes, a intenção individual aparece tanto na estrutura musical quanto no estilo do canto. Como cada homem deseja que sua *akia* seja ouvida não apenas melhor do que as demais, mas também apesar delas, todos têm que cantar forte e em tons agudos. Toda cerimônia tem vários momentos em que todos os homens começam a cantar as suas *akias* ao mesmo tempo. Para serem ouvidas e apresentar alguma linha melódica — algumas *akias* praticamente não têm melodia até a frase final — a melodia de cada uma só pode ser descendente. O final da estrofe permite dar à voz um breve descanso antes de se retornar aos tons mais agudos na repetição. Finalmente, o timbre forçado é, como a altura da voz, um resultado do objetivo de ser ouvido por parte do cantor.

Os contextos em que as *akias* são cantadas não poderiam deixar de influir sobre a sua composição. A necessidade de ser ouvido, individualmente, mais forte do que

os outros devem ser congruente com os aspectos característicos do gênero que foram anteriormente descritos. A variação rítmica e melódica bem como a variação na letra das canções resultam da importância de ser audivelmente reconhecível e individualizável. Uma *akia* que não cumprisse simultaneamente as normas de conformidade e originalidade não seria apreciada pelo seu público e, uma vez cantada, seria rapidamente esquecida. Talvez nem mesmo se chegasse a cantá-la.

A idéia desenvolvida até aqui é a de que, na medida em que cada homem Suya canta para as suas próprias irmãs, as *akias* possuem certas características musicais que lhes são impostas pelo contexto. Restam ainda duas questões: 1) por que os Suya cantam para as suas irmãs? e 2) por que *cantam* para as suas irmãs? Por que não cantar, por exemplo, para as suas esposas? E por que cantar?

Um dos contrastes mais importantes da sociedade Suya está na diferenciação entre parentes consangüíneos e parentes por casamento. O termo empregado para consangüíneos — *kwoiyi* — é mais bem traduzido como “nós” e se opõe a *kukidi*, que se pode traduzir como “outros”. Os Suya afirmam que todas as pessoas partilham uma substância física com seus pais, irmãos, irmãs e os próprios filhos. As relações entre estes parentes se caracterizam pela intimidade e cooperação. O fato de todos guardarem *resguardo* quando um deles é ferido, por exemplo, se explica pelo fato de se acreditar que a ingestão de alimento temperado por qualquer um deles resultaria na inflamação da ferida de um irmão, como se ele próprio a tivesse comido. Há, portanto, identidade física. Nenhuma restrição deste tipo se aplica aos parentes relacionados pelo casamento, o cônjuge, inclusive, com quem as relações se caracterizam pela “vergonha” (*hwiasam*).<sup>7</sup> Todo homem possui, assim, duas famílias e duas lealdades: a família na qual nasceu e a família para a qual entra quando se casa e onde seus filhos crescem. Estas famílias se localizam em casas diferentes; uma vez que, ao casar, um homem deve residir na casa da família de

<sup>7</sup> Roberto Da Matta (1976) descreve um conjunto semelhante de crenças encontrado entre os Apinaye, sociedade da mesma família lingüística dos Suya.

sua esposa, enquanto suas irmãs permanecem com o grupo de residência natal.

Os ritos de passagem dos Suya são centrados na transferência do rapaz de sua residência natal para a casa dos homens e, de lá, para a casa de sua esposa. Uma vez na casa dos homens, jamais voltará a dormir na sua casa natal. Uma vez na casa da esposa, lá deve permanecer. Um homem muitas vezes sente "vergonha" de entrar na casa de sua irmã porque é também ali que mora o marido dela. Verifica-se, desse modo, uma atenuação geral das relações entre um homem e sua família de nascimento, na medida em que é iniciado, casa-se e constrói sua própria família.

Em todas as cerimônias Suya, no entanto, as relações com os consangüíneos — especialmente com as irmãs e seus filhos — são mais enfatizadas do que as relações com os afins. Por exemplo, ao invés de dar comida à sua esposa e ocupar-se dos próprios filhos como na vida cotidiana, um homem dá comida às suas irmãs, de quem também a recebe, e dança com alguns dos filhos delas, a quem transmite seus nomes. Nota-se, em determinadas cerimônias, uma forte oposição e hostilidade simbólicas entre os membros da família de nascimento e certos grupos de nominação, bem como entre consangüíneos e afins. As cerimônias invertem, desse modo, a tendência que leva a um envolvimento crescente da pessoa com sua própria família e com o seu cônjuge, enfatizando os fortes laços que a ligam aos irmãos de sexo oposto, espacialmente afastados de sua residência. O canto dos Suya é, portanto, uma entre várias ações rituais voltadas para os parentes consangüíneos de um homem e, em particular, para as suas irmãs.

Um homem *canta* para a sua irmã porque o som é capaz de estabelecer uma ponte através da distância espacial que separa o homem adulto de seu grupo de residência natal. Todos os ritos de passagem dos Suya enfatizam um afastamento espacial irreversível em relação a este grupo de residência, e as *akias* nele cantadas permitem que um homem se comunique com a sua irmã sem para tanto voltar à sua casa e regredir em termos da progressão espacial marcada pelo ritual.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A razão pela qual, na sociedade ocidental, as canções de amor são cantadas mais freqüentemente pelos pretendentes do que pelos

A importância de se comunicar através do espaço por intermédio das *akias* se torna mais claro quando se consideram os locais em que elas são cantadas em comparação com aqueles em que se cantam as canções graves e uníssonas — os *ngere* (Quadro I). As *akias* são cantadas nas roças — dentro dos limites de audição da aldeia —, na praça central e na casa dos homens, mas nunca, por muito tempo, no interior das casas. Se é verdade que os homens entram em todas as casas em várias das cerimônias onde se cantam *akia*, uma vez dentro delas cantam os *ngere*, em que os indivíduos não se esforçam para serem ouvidos enquanto tal, mas, pelo contrário, combinam as suas vozes. Ao entrarem em cada uma das casas os homens não o fazem como irmãos que se comunicam com as suas irmãs e sim como coletividade masculina. Logo que acabam de cantar os *ngere*, cada homem começa imediatamente a cantar a sua própria *akia* e os dançarinos se precipitam para a porta, retornando à praça. Individualmente, os homens gritam as suas *akias* através do espaço; coletivamente, eles cantam *ngere* dentro de todas as casas.

Uma outra razão pela qual os homens cantam para suas irmãs se encontra ainda no grande valor atribuído à fala e ao canto como características da masculinidade adulta. A virtuosidade no canto é uma qualidade valorizada no homem, sobretudo depois da iniciação. A oratória, por sua vez, é importante para a participação dos homens adultos nos processos políticos da aldeia, havendo, inclusive, um tipo especial de oratória que é restrito aos chefes e aos especialistas rituais. Até mesmo a medicina Suya enfatiza a expressão verbal: muito embora as ervas medicinais sejam importantes, os cantos de cura, que mencionam nomes de animais e instilam metaforicamente no paciente certas características específicas de um animal ou planta determinados, são considerados mais eficazes. Conforme tentei mostrar em outro trabalho, a ênfase na fala e no canto está também relacionada

---

esposos talvez seja a mesma: o uso dos sons como meio de atravessar distâncias espaciais e psicológicas que, mais tarde, quando já se adquiriu uma maior familiaridade e intimidade, são atravessadas de outras formas, mais diretas.

à ênfatização física da boca conseguida através da inserção de um disco de madeira no lábio inferior (Seeger 1975).

#### CONCLUSÃO

Este ensaio mostra como certas características da sociedade e da cosmologia Suya, bem como certas particularidades do contexto de desempenho, exercem influências específicas sobre os traços musicais distintivos da *akia*. Considerando-se, por um lado, que as cerimônias Suya em geral envolvem certos laços especiais que ligam um homem à sua irmã e, por outro, que o desempenho oral é altamente valorizado em diversos domínios desta sociedade, entende-se, como decorrência bastante lógica, que os Suya cantem para as suas irmãs. Dado que cada homem canta com o objetivo de ser ouvido individualmente e que todos o fazem ao mesmo tempo, determinadas características estilísticas da *akia* se impõem. Finalmente, foi visto como o dualismo que atravessa a cosmologia e a organização social Suya se encontra também presente na organização de sua música.

A análise da *akia* mostra, portanto, como os sons produzidos num desempenho musical sofrem a influência de determinados aspectos da organização social, da cosmologia e do contexto específico em que se realiza o desempenho. Tanto os princípios gerais de organização quanto os contextos dos desempenhos musicais variam nas diferentes sociedades. No que diz respeito aos princípios, por exemplo, os Suya se caracterizam pela presença de um dualismo; entre os javaneses, os princípios comuns podem estar nas suas concepções sobre a ordem do tempo (Hoffman 1975); entre os Cherokee, podem existir princípios de divisão em quatro — o número de direções espaciais reconhecidas — e em sete — o número de clãs matrilineares (Fogelson 1971; Herndon 1971). Outras sociedades poderiam apresentar ainda outros princípios de organização. Qualquer que seja o caso, no entanto, os limites entre o que seria uma organização musical “pura” e o que seriam fatores “extramusicais”, não envolvidos na produção de sons, são extremamente difíceis de estabelecer.

Onde os princípios diferem, no entanto, os contextos podem ser os mesmos. Assim, o contexto de desempenho de determinadas canções dos índios Guayaki do Paraguai parece apresentar algumas semelhanças com o das *akias* dos Suya. Segundo Clastres (1966), os homens cantam canções individuais, todos ao mesmo tempo. Remetendo a importância e a natureza do conteúdo destas canções a determinados conflitos relativos à distribuição da caça e à troca de mulheres, o autor afirma:

Os caçadores Guayaki encontraram no seu canto o ardil inocente e profundo que lhes permite recusar no plano da linguagem a troca que não podem abolir no nível dos bens e das mulheres (Clastres 1966: 107).

Num certo sentido, os Guayaki ao repudiarem a troca e os Suya ao cantarem para as suas irmãs estão fazendo praticamente a mesma coisa. Poder-se-ia esperar que a música produzida por sociedades tão diferentes quanto essas fosse semelhante devido à semelhança entre os contextos de seu desempenho?

Clastres, infelizmente, nem apresenta a música Guayaki nem dá indicações sobre quem a ouve. As questões comparativas sobre a etno-musicologia dos índios sul-americanos não podem ser respondidas em razão do pouco que se sabe a este respeito. Seria importante descobrir mais, por exemplo, a respeito da música de outras sociedades de língua Gê para compará-la com a dos Suya. Por outro lado, seria também interessante estabelecer comparações entre a música Suya e a de outras sociedades em que o contexto de desempenho apresentasse aspectos semelhantes. Os estudos realizados por Lévi-Strauss sobre os mitos da América do Sul (Lévi-Strauss 1964, 1966, 1968, 1971) permitem levantar a hipótese de que os mesmos elementos apareceriam na música de várias sociedades, embora recombinações e com ênfases diferentes em lugares diferentes. No atual estágio da disciplina, no entanto, tudo isto não passa de mera especulação.

O objetivo bastante modesto deste ensaio foi revelar algumas das pressões que determinadas características dos contextos sociais, cosmológico e de desempenho exercem sobre a *akia*. Há muitos aspectos relativos à varia-

ção e ao desempenho musical que não foram discutidos. Toda a questão da estética foi também ignorada (embora os Suya certamente considerem que certas músicas são mais "bonitas" do que outras). Essas preocupações, no entanto, ultrapassam o âmbito de um único ensaio. Preferi, assim, concentrar-me na questão das pressões contextuais e o modo pelo qual influem sobre os sons musicais produzidos, visando, com isso, demonstrar que para se entender uma tradição musical é importante analisar os sons em si, mas também ir além deles e observar o desempenho musical como um todo, inserido nos seus vários contextos. Acredito que estudos realizados nesta linha, sobretudo quando for possível torná-los comparativos, poderão levar a uma melhor compreensão não apenas das tradições musicais mas, igualmente, de por que os homens fazem música e esta soa do jeito que soa nas mais diferentes sociedades. Este poderia ser o caminho para a reunião dos diversos interesses numa única *etnomusicologia*.

#### BIBLIOGRAFIA

- Abrahams, R. D. (1958). "Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore" in *Journal of American Folklore*, Vol. 81, N.º 320, pp 143-158.
- Bauman, R. (1975). "The Theoretical Boundaries of Performance" in Herndon, M. e R. Brunyate, *Proceedings of a Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Mimeografado.
- Bauman, R. & J. Sherzer 1974 (orgs.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Londres: Cambridge University Press.
- Ben-Amos, D. e Goldstein, K. (orgs.) 1974. *Folklore: Performance and Communication*. Haia: Mouton.
- Blacking, J. (1973), *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Cameu, Helsa (1956). "Sobre Música Indígena", *Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, jan-fev-mar. 1956, N.º 2 pp. 45-47.
- Cameu, Helsa, (1962). "Musica Indígena", *Revista Brasileira de Folklore*, Ano II n.º 4 pp. 23-42.
- Clastres, P. (1966). "L'arc et le panier" in *L'Homme*, vol. VI n.º 2.
- Correa de Azevedo, Luis Hetor, (1938). *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Tese ao concurso para pro-

- vimento da cadeira de Folclore Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: Rodrigues e Cia.
- Da Matta, R. (1976). *Um Mundo Dividido: Estrutura Social dos Índios Apinaye*. Petrópolis: Vozes.
- Evans-Pritchard, E. E. (1940). *The Nuer*. Oxford: Clarendon Press.
- Fogelson, R. (1971). "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnographer's View", in *Ethnomusicology* Vol. XV, N.º 3, pp. 327-339.
- Fortes, M. (1958). "Introduction" in Goody, J. (org.) *The Developmental Cycle in Domestic Groups*. Londres: Cambridge University Press. pp. 1-14.
- Fortes, M. (1959). *Oedipus and Job in West African Religion*. Londres: Cambridge University Press.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. Nova York: Basic Books.
- Goffman, (1958). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday & Co.
- Herndon, M. (1971). "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View" in *Ethnomusicology* Vol. XV, N.º 3, pp. 339-353.
- Herndon, M. e Brunyate, R. (1975). "Proceedings of a Symposium on Form in Performance. Hardcore Ethnography". University of Texas, Mimeografado.
- Hoffman, S. (1975). "Epistemology and Javanese Music". Comunicação apresentada no Encontro Anual da Sociedade de Etnomusicologia, outubro de 1975.
- Hymes, D. (1962). "The Ethnography of Speaking" in Gladwin, T. and W. C. Sturtevant (orgs.), *Anthropology and Human Behavior*. Washington, D. C. 13-53.
- Izikowitz, C. G. (1935). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study*. Goteberg. Elandus Bektryckeri Aktiebelag.
- Koch-Bruenberg (1923). *Von Roraima zum Orinoco*. Stuttgart: Streecker und Schroeder (Volume 3, especialmente).
- Kolinski, M. (1970). "Review Essay on *Ethnomusicology of the Flathead Indians*" in *Ethnomusicology*, Vol. XIV, N.º 1 pp. 77-99.
- Lévi-Strauss, C. (1949). *Les Structures Élémentaires de La Parenté*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Nova York: Basic Books.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *Du miel aux cendres*. Paris: Plon.



- Lévi-Strauss, C. (1968). *L'origine des manières de table*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *L'homme nu*. Paris: Plon.
- Maybury-Lewis, (1967). *Akwe-Shavante Society*. Oxford: The Clarendon Press.
- Melatti, J. C. (1970). *O Sistema Social Krahó*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- Merriam, A. P. (1967). *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine 1969.
- Merriam, A. P. (1969). "Ethnomusicology Revisited" in *Ethnomusicology* Volume XIII n.º 2 pp. 213-229.
- Merriam, A. P. (1973). "Review of Hugo Zemp, *Musique Dan*" in *Ethnomusicology*, Vol. XVII, n.º 1, pp. 139-141.
- Pinto, Roquette (1935). *Rondônia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Powers, W. K. (1970). "Review Essay on *Ethnomusicology of the Flathead Indians*" in *Ethnomusicology*, Vol. XIV, N.º 1, pp. 67-77.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1973). *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Radcliffe-Brown, A. R. e D. Forde (orgs.) 1950. *African Systems of Kinship and Marriage*. Londres: Oxford University Press.
- Seeger, A. (1974). "Nature and Culture and Their Transformation in the Cosmology and Social Organization of the Suya, A Ge-Speaking Society of Central Brasil". Tese de doutorado, Universidade de Chicago.
- Seeger, A. (1975). "The Meaning of Body Ornaments: A Suya Example" in *Ethnology*, Vol. XIV, N.º 3, pp. 211-224.
- Seeger, C. (1940). "Music and Culture" in *Proceedings of the Music Teachers, National Association for 1940*, pp. 112-122.
- Seeger, C. (1970). "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", *Selected Reports*, Vol. 1 n.º 3, Institute of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, pp. 171-210.
- Stalder, S. (1974). "The Role of the Audience in Hindusthani Music", São Francisco, outubro, 1974.
- Turner, T. ms. "The Kayapo Myth of the Origin of Cooking Fire" manuscript.
- Turner, V. W. (1968). *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.
- Zemp, H. (1971). *Musique Dan: la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Haia: Mouton & Co.