



TER

Mestrando no Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social,
Universidade de São Paulo, São
Paulo, São Paulo, Brasil.

PAOLA LAPPICY

RESENHA

SEEGER, ANTHONY. *POR QUE CANTAM OS KISÊDJÊ – UMA ANTROPOLOGIA MUSICAL DE UM POVO AMAZÔNICO.*

Título original: *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of An Amazonian People*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015, 320 pp.

Por que cantam os kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico (2015) é um livro sobre o cantar em uma comunidade indígena sul-americana. Escrito por Seeger e publicado originalmente em 1987, o livro é um estudo da música e do seu papel no processo social. Além disso, a obra traz um DVD com áudios originais e dois filmes. Os áudios integravam a primeira e a segunda edições (2004), e os filmes foram realizados um em 1996, dirigido pelo próprio Seeger, e o outro mais recentemente, dirigido por cineastas *kisêdjê*. Algumas perguntas permeiam o texto – por que os membros de um grupo específico valorizam tanto o canto? Por que performances dos cantos apresentam certas estruturas, timbres e estilos? Por que certos membros da comunidade cantam especificamente tais coisas, de tais maneiras, para tal plateia, em tal lugar e momento específicos? Assim, sua etnografia vai aos poucos circundando essas perguntas, por meio de uma antropologia musical. Seeger se propõe a fazer uma antropologia musical, em contraponto a uma antropologia da música, a qual não apenas traria para o estudo da música conceitos e questões da antropologia, mas buscaria apreender estruturas e processos sociais das transformações em grupos humanos.

O estudo toma como referência a comunidade dos índios *Kisêdjê*, falantes de uma língua *jê*, no Estado do Mato Grosso. Aspectos centrais na vida social dos *Kisêdjê* se constroem a partir de cerimônias e performances musicais e têm o costume de se definir como grupo com base em certos gêneros de cantos e ornamentos corporais, os quais associam com a produção de sons e a atenção a eles. O livro, portanto, mostra a criação, o restabelecimento, a manutenção e a alteração de estruturas e processos centrados na performance da vida *kisêdjê*.

Seeger argumenta que música é muito mais do que sons capturados pelo gravador – é uma intenção de fazer algo que se chama música. As pessoas não costumam escrever sobre o porquê de membros de um grupo fazerem a música que fazem, pois há uma polêmica quanto a que tipo de resposta se daria a essa questão. As respostas que se dão no livro não são causas finais – não se sabe o motivo para que cantemos, ainda que indivíduos de todas as sociedades produzam sons estruturados. Seeger não analisa os produtos musicais dos *Kisêdjê* nem busca causas biológicas ou materiais, mas permeia as respostas nos processos e nos valores sociais dos *Kisêdjê*.

O livro trata da performance de uma única cerimônia, da qual Seeger participou e pesquisou em 1972, para apresentar tanto a música como seu contexto performativo: A Festa do Rato. A cerimônia foi realizada novamente em 1976, e Seeger conseguiu gravações de uma performance de 1963. O autor argumenta que essas três performances têm uma riqueza particular que levanta questões abrangentes.

No primeiro capítulo, Seeger descreve o primeiro dia da Festa do Rato, em 1972. Descreve aspectos da performance musical e vida social dos *Kisêdjê*, inserindo o etnógrafo e o leitor no desdobramento do evento.

A festa do Rato é um rito de passagem no qual um menino começa sua iniciação nas atividades masculinas do pátio da aldeia. É um dos rituais de iniciação que permeiam a vida do homem *Kisêdjê*. Na festa do Rato, destaca-se o relacionamento entre um homem adulto e o menino ao qual ele transmitiu os seus próprios nomes. Cada performance restabelece certas relações entre seres humanos e animais, aldeia e vizinhança e entre os *Kisêdjê* e o cosmos no qual vivem e que criaram. A Festa do Rato descrita tem início no dia 24 de janeiro e termina no dia 7 de fevereiro de 1972. É um período de duas semanas de intensa atividade ritual, acompanhado por períodos de cantoria, dança e atividades extensa.

Há um início evidente para a festa e uma etapa longa que se segue, na qual ocorrem preparações lentas para a noite final, realizam-se os cantos, os objetos rituais e as relações sociais que se aprenderam e reativaram

nas duas semanas precedentes. Ao longo da Festa do Rato, os *Kisêdjê* interpretam estilos de canto e formas de discurso, que ocorrem também em muitas outras cerimônias – tais discursos e cantos são fundamentais, sendo responsáveis pela eficácia da cerimônia.

Minha irmã, vou cantar para o meu receptor de nomes – Sob a luz derradeira do céu no poente, Kágrere fala com sua irmã. (...) Uma parte do canto de abertura de Kágrere, pode-se traduzir assim: “Rato preto, vamos até nossos receptores de nomes e pulamos e cantamos. Eu pulo e canto na Festa do Rato. Vamos até nossos receptores de nomes, pulamos e cantamos”. Kágrere canta por quase uma hora. Às vezes um velho grita um acompanhamento em falsete. Os homens continuam falando; as mulheres sentam-se em frente as casas, com suas crianças pequenas. Começou a Festa do Rato. (SEGER 2015, 25)

Seeger analisa a vida social dos *Kisêdjê* como se operasse em uma corrente alternada – uma alternância entre períodos rituais e não rituais e entre atividades, relações e sentimentos concernentes a cada um – que cria o tecido da vida social. Há uma alternância entre dois modos de existência. O modo ritual traz as atividades públicas coletivas, como o canto e a distribuição de comida, e intensifica as relações entre os homens, suas mães, irmãs e filhos das irmãs; o modo não ritual, por outro lado, respeita a vida cotidiana e as atividades individuais. A música e outras formas de discurso constituem maneiras de perceber um período cerimonial ou não. O canto *Kisêdjê* é fundamental para a configuração de relações tidas como características de todas as suas cerimônias. O autor afirma que ainda que saibamos pouco sobre tradições musicais nas terras baixas da América do Sul, parece-lhe que sempre que se ouve música, algo de importante está acontecendo. Para os *Kisêdjê*, a música possibilita comunicação entre os seres humanos e traz um estado de euforia.

A performance de uma cerimônia como a Festa do Rato traz relações que parecem atemporais entre homens, mulheres, animais, doadores e receptores de nomes, expressas pelo canto, dança e silêncio na cerimônia. No entanto, cada performance implica atores específicos e escolhas específicas relativas a uma infinidade de decisões.

No segundo capítulo, Seeger analisa a arte vocal dos *Kisêdjê*, da fala ao canto. Como praticamente toda música que os *Kisêdjê* realizavam era canto, o autor afirma que se deve começar essa análise pela correlação deste com outras formas artísticas vocais. Apresenta, portanto, e compara amostras de diversos gêneros – formas que são apresentadas

também no DVD. Assim, compara os gêneros a partir de suas letras, fraseio, relação de altura e autoridade textual e distingue o canto das demais formas verbais.

Os principais gêneros da arte vocal dos *Kidêdjê* são: os cantos-chamado, possuídos e cantados individualmente; os cantos sazonais, que podem ser cantados a qualquer momento durante a estação chuvosa; e os cantos em uníssono, específicos da Festa do Rato, que são apenas cantados na noite final da cerimônia. Os *Kidêdjê* distinguem os gêneros a partir da fala (*kapere*), instrução ou narração (*saren*), o canto (*ngere*) e invocação (*sangere*). Apesar de *ngere* ser traduzido como música, a música para eles, nesse caso, era o canto exclusivamente.

As correlações entre os gêneros *kisêdjê* demonstram como a separação entre fala e música distorce ambos. Tanto a instrução, a oratória, as invocações e o canto estruturam o tempo, o tom e o timbre. Todas apresentam estruturação de altura e letra. O *kapere* (discurso) é caracterizado pela prioridade do texto sobre a melodia, pela determinação do texto e melodia pelo orador e pela formalização crescente em performances públicas. O *saren* (narrativa) e o *sangere* (invocação) dão prioridade relativa de texto relativamente fixo sobre melodia relativamente fixa. E, por fim, o canto se caracteriza pela prioridade da melodia sobre a letra e pela origem não humana, estabelecendo o tempo, a letra e a melodia.

Sendo assim, o canto se distingue das formas artísticas vocais conforme se determina a prioridade da melodia sobre o texto, a estabilidade de sua manifestação, a extensão do uso da repetição textual, a regularidade do tamanho de suas frases e as relações estáveis entre suas alturas e a autoridade de seus textos fixos. Dessa forma, o canto é percebido como diferente das demais formas no estilo e na letra. A relação que se dá entre os textos e as estruturas varia de acordo com cada gênero, e é possível entender tal relação quando se examina o espectro da música e da fala. Seeger argumenta, por conseguinte, que não deveria haver um isolamento entre as disciplinas acadêmicas, mas dever-se-ia estudar essas formas de discurso como uma interrelação de gêneros que se baseiam na fonética, no texto e no tempo de diversas maneiras.

No capítulo 3, Seeger aborda as ideias sobre a origem dos cantos e a composição da música, argumentando que esses aspectos são uma indicação importante do que é a música e como ela se relaciona com outros aspectos da vida e com o cosos de uma comunidade. A resposta a “Por que eles cantam?” reside, evidentemente, também na compreensão do que é um canto e como ele é apreendido. Os cantos, segundo os *Kisêdjê*, foram introduzidos de três maneiras diferentes. Alguns eram considerados muito antigos, tendo origens descritas em mitos de tempos remotos. Outros eram inéditos em dada cerimônia e eram ensinados

pelos chamados *homens sem espíritos* – que se assemelhavam ao que chamamos de *compositores*. Outros cantos, por fim, eram adquiridos por aprendizado com estrangeiros. Sendo assim, todos os cantos pareciam vir de fora da sociedade *Kisêdjê*, mas cada forma de introdução tinha suas características próprias.

As origens dos cantos e das cerimônias descritas nos mitos *kisêdjê* são diferentes das de muitos outros grupos indígenas sul-americanos, nas quais espíritos os ensinam. Nos mitos *kisêdjê*, certos cantos em uníssono e recitativos eram apreendidos com entes parte humanos, parte animais, em processo de metamorfose. Entre os *Kisêdjê*, onde havia metamorfose, havia canto – por exemplo, um homem que estava se transformando em um grande veado cantou um canto que se tornou o canto da Festa do Veado Campeiro; um segundo exemplo, um homem que virou um porco-domato cantou um canto que passou a constituir a Festa do Porco do Mato.

Os cantos de homens sem espírito se configuravam em novos cantos que surgiam. Os cantos novos eram ensinados por especialistas, e o surgimento de músicas novas implicava duas espécies de pessoas: o feiticeiro e a *pessoa sem espíritos*. A *pessoa sem espírito* era alguém que, possivelmente, teria irritado um feiticeiro, que o teria tirado a alma por raiva. Os instrutores dos cantos, pessoas sem espíritos, eram homens e mulheres numa condição de *metamorfose suspensa*. O corpo da pessoa está vivo na aldeia, mas seu espírito vivia com alguma espécie natural, acompanhando as atividades e aprendendo cantos desta. Essas pessoas sem espírito seriam exemplos de figuras liminares, que não estariam nem aqui nem lá, como Victor Turner as descreve (Seeger 1987 apud Turner 1968, 95).

Certas pessoas, que haviam perdido seus espíritos e em quem se respeitava o conhecimento dos cantos, alcançavam o status de *mestre de cerimônias kisêdjê*, que decidiria quando se faz uma cerimônia e instigaria todos a realizá-la corretamente. As pessoas que perdiam espíritos podiam ensinar cantos que conseguiam ouvir, ou seja, se o espírito de uma pessoa estivesse com pássaros, ela só poderia ensinar cantos de pássaros. Às vezes, o espírito da pessoa se deslocava dentro da esfera da natureza.

A terceira maneira como cantos eram introduzidos era por meio de estrangeiros (índios inimigos, índios pacíficos e não índios), que ensinariam um canto ou uma cerimônia a toda a comunidade. Os *Kisêdjê* incorporaram cantos estrangeiros em grande escala: cantavam cantos de mais de uma dezena de grupos diferentes, com os quais tiveram contato ao longo dos últimos 200 anos. Ao se apropriarem e interpretarem os cantos de outros grupos, os *Kisêdjê* incorporavam à sua própria comunidade algo do poder e do saber desses grupos. Fizeram isso por meio dos cantos dos animais, primeiramente, e dos estrangeiros, mais recentemente.

A significação dos cantos estrangeiros para os *Kisêdjê* implica uma continuidade entre esse modo de aprender música e os outros descritos. Nas tradições orais dos *Kisêdjê*, eles haviam aprendido cantos de um homem que se transformava em veado, de um outro homem que se transformava em porco-do-mato e, portanto, esse padrão de aprendizagem de cantos de forasteiros tem continuidade com um passado mítico descrito nas histórias que são contadas pelos antigos.

Dessa forma, após investigar as características distintivas da forma musical e as origens transcendentais dos cantos *kisêdjê*, Seeger adentra, no capítulo 4, o canto como parte da construção do mundo *Kisêdjê*. Sendo assim, parte da criação de alguns processos, formas e ideais sociais, espaciais e individuais. A música é mais do que som e cosmologia. A música, segundo o autor, é todo processo de conceituação, realização e valoração musicais – cada performance recria a significação dos cantos e das pessoas, assim como expressa o status e sentimentos dos executantes e da comunidade.

Seeger propõe como analogia pensar a aldeia *kisêdjê* como uma sala de concertos, seu ciclo anual como uma série de concertos e sua população como uma orquestra. Assim, discute o espaço musical, o tempo musical e as relações sociais que a produção musical importa a partir dessas analogias. Descreve, então, a expressão musical da identidade individual e as escolhas de um cantor durante sua performance, situando os sons já descritos em seu arcabouço social.

Ao pensar a aldeia como uma sala de concertos, Seeger analisa a recriação sônica das relações espaciais. A aldeia *kisêdjê*, segundo o autor, era pequena, e os sons a percorriam com facilidade. Com seu círculo de casas cobertas de palha, em torno de um pátio aberto, a aldeia *kisêdjê* se assemelha a um teatro de arena. Os oradores que circundam o pátio, as mulheres que lamentam os mortos em suas casas e os velhos gritando de suas redes se faziam ouvir por toda a aldeia e por todos da sociedade. O pátio era sobretudo o domínio dos homens e das performances públicas e representava um contraste vívido com as casas residenciais, em grande parte um domínio feminino baseado no parentesco. Em torno do círculo das casas, havia uma zona de silêncio, sendo conhecida como *lado morto*, onde não se cantava, e os grupos cerimoniais passavam por lá em silêncio. A floresta era o reino dos animais e dos espíritos e estabelecia um contraste evidente com o pátio. O pátio era limpo de qualquer mato, sendo onde os homens adultos cantavam juntos, e a floresta era coberta de mato, onde vagavam os animais.

Os *Kisêdjê* cantavam nos acampamentos das florestas, nas casas e no pátio da aldeia e dançavam, de um domínio ao outro, de modo sistemático. O modo como cantavam no espaço era significativo – os sons ali produzidos, ou o silêncio, delimitavam as diferentes partes do seu cosmos.

Os domínios espaciais eram dotados de significações e associações por meio do canto, da dança e das atividades cerimoniais. Sendo assim, a canção e o silêncio faziam parte de uma recriação constante do espaço significante.

Ao pensar o ano como um concerto, Seeger investiga a criação do tempo por meio do som. O tempo, como experiência socialmente relevante, é criado por sociedades e indivíduos que agem dentro dele. Os *Kisêdjê* usavam o sol, as estrelas, a lua e as constelações para calcular o tempo, mas suas marcações sociais importantes eram impostas com o canto. A dança e demais atividades cerimoniais, assim como o canto, esclareciam certos espaços e restabeleciam períodos de tempo. Os *Kisêdjê* regulavam a si com um calendário mais social do que astronômico, segundo o autor. O ano era dividido em estação chuvosa e seca, já o ano musical se dividia em cantos da estação chuvosa e da seca. No entanto, os cantos não necessariamente seguiam a chuva e a seca, mas estabeleciam uma mudança de estação, independente da continuidade das chuvas e da seca. Os *Kisêdjê* marcavam mudanças graduais do dia e ano com eventos musicais de tipos distintos, em estilos distintos. O canto marcava tanto períodos de tempo maiores como menores.

Por fim, Seeger propõe uma analogia da sociedade como uma orquestra, abordando a recriação vocal das relações sociais. O que os *Kisêdjê* cantavam e como o faziam era definido, em grande parte, pela filiação a grupos – baseado em idade, sexo e conjunto onomástico. Quem cantaria um tipo de canto um dia, ou quem iria chorar os mortos ou soltar os gritos em falsete – tudo isso era determinado pela filiação ao grupo. A sociedade dos *Kisêdjê* era uma orquestra de vozes, cujas características se limitavam conforme sexo e idade, mais do que pelas características biológicas. As performances estabeleciam e restabeleciam relações importantes entre grupos e indivíduos.

O corpo, entre essas analogias, é um instrumento musical – o intérprete aprende o canto, canto com movimentos corporais, e o público o escuta. Os ornamentos corporais *kisêdjê* mais importantes eram relativos à audição. Portanto, havia uma importância dada aos ouvidos e à boca. O único tipo de instrumento musical que os *Kisêdje* tocavam com regularidade era o chocalho, e, como para se tocar instrumentos de percussão é necessário o movimento, a dança era parte essencial da performance musical.

Seeger ainda argumenta que o conceito do que é uma pessoa – a constituição do indivíduo biológico e social – pode ser muito importante na compreensão dos processos sociais. O conceito de pessoa para os *Kisêdjê* compreendia três componentes: o corpo, que concernia aos pais do indivíduo, a identidade social, que se recebia junto com nomes de um parente mais distante, e o *espírito*, que era em tudo individual. Toda cerimônia

era uma reafirmação da identidade social dos grupos onomásticos, assim como de grupos com base em idade e sexo que não costumavam atuar em conjunto. Dessa forma, cada cerimônia continha detalhes que identificavam os grupos, trazendo diferenças em sua identidade social.

O autor reitera que as cerimônias e a música são executadas por agentes conscientes, criando algo que é recriação e criação nova, sob circunstâncias únicas. O cantar era parte da criação de sua sociedade e de seu cosmos. A performance musical *kisêdjê* era uma criação de estruturas de som, lugar, ocasião, pessoa e sentido, em circunstâncias particulares. O canto partilhava da velha estrutura, ainda que novo. Assim, a criação e a recriação da vida social se davam nos detalhes da vida cotidiana, assim como no ritual. Os *kisêdjê* estavam sempre recriando sua sociedade.

Após abordar essas características mais amplas da música *kisêdjê*, Seeger busca, no capítulo 5, uma relação entre essas características gerais e os sons da música em si. O autor analisa um único canto da estação chuvosa e reflete sobre a lenta subida da afinação, ou ascensão do diapasão absoluto, durante a performance de um canto em uníssono da estação chuvosa. Essa afinação ascendente microtonal era apresentada como um mistério.

Seeger analisa uma transcrição de Marina Roseman desse canto. Roseman sugere que os pontos em que a afinação cai indicam que a afinação ascendente pode ser uma característica importante da música dos *Kisêdjê*. A ascensão gradual da afinação é algo familiar e foi registrada já em diversos grupos indígenas norte-americanos. O importante é que nem sempre ela ocorre em qualquer sociedade – algumas sociedades têm afinação que flutua tanto para cima como para baixo, e certas sociedades fazem disso um aspecto intencional da estrutura musical. Portanto, seria necessária uma análise mais minuciosa para investigar o porquê dessa ocorrência.

Seeger seleciona vários cantos do mesmo gênero executados por um grupo de homens *kisêdjê* ao longo de eventos cerimoniais de grande porte, ocasião em que percebeu que a ascensão tonal absoluta é comum em todos eles. As alturas são aproximadas, mas o dado importante é a medida da ascensão. Assim, Seeger percebeu ser provável que a ascensão gradual estivesse presente em todas as performances. Testes aleatórios com outros gêneros revelaram também uma ascensão gradual das alturas. Portanto, havia, a partir dessas análises, um padrão bem claro de ascensão lenta, em geral, maior na primeira parte.

Os *Kisêdjê*, ao conversar sobre a maneira como indivíduos cantavam, faziam isso falando sobre a sua garganta. Toda música era canto, portanto, a garganta – o que seria a voz para nós – era o instrumento mais importante. Um cantor de renome, dessa forma, seria descrito como tendo

uma *bela garganta*, enquanto um cantor medíocre teria uma *garganta fraca*. Seria possível, assim, classificar os gêneros musicais dos *Kisêdjê* conforme o lugar da garganta em que eram cantados. Os cantos-chamado, dizia-se, eram cantados *na extremidade superior da garganta* ou *com a garganta pequena*, enquanto os cantos uníssonos eram cantados *na base da garganta* ou *com a garganta grande*. Porém, os juízos dos *Kisêdjê* sobre o que tornava um canto bonito envolviam mais que a garganta; envolviam também a identidade dos cantores.

Por meio dessas investigações, Seeger traz alguns pontos para a transcrição de Roseman e responde algumas questões que ela colocou no seu estudo. Algumas de suas constatações são: os *Kisêdjê* não pareciam articular palavras à subida gradual na afinação no canto, apesar de a subida ser um aspecto constante em seus cantos; não era claro se a ascensão tonal era *significativa* no sentido de ser consciente – essa ascensão podia existir apenas como consequência de outros valores; a observação participante verificou que mudanças na afinação eram deixas empregadas na coordenação da performance; não era evidente quem regia a oscilação da afinação, e o papel do contexto da performance em influenciar a ascensão tonal aparentava ser pequeno.

Ao perpassar essa análise, Seeger aborda três importantes questões da etnomusicologia: o emprego de nossas próprias categorias analíticas para análise musical, o papel da transcrição musical na etnomusicologia e as vantagens do emprego de várias abordagens nos fenômenos musicais. Afirma que é importante levar em conta categorias analíticas nativas, as quais, contudo, podem ajudar a chegar em lugares importantes também. Se investigasse apenas categorias musicais nativas, o autor não encontraria a questão da afinação ascendente, assim como a transcrição musical.

Seeger retorna, então, no capítulo 6, à Festa do Rato, descrevendo detalhes fundamentais desses 14 dias:

Quase todas as tardes os meninos cantaram cantos-chamado nas roças e os homens cantaram cantos em unísono na casa-dos-homens. Antes do alvorecer do dia 25 de janeiro, os parentes masculinos do receptor de nomes de Kágrere saíram para uma expedição de caça e pesca, para obter alimentos pros cantores. No dia 26, por volta das 7 da manhã, um homem foi ‘a casa-dos-homens e começou a cantar em solo cantos-chamado, e continuou durante o dia. Muitos dos homens estavam fora da aldeia, colhendo brotos da folha de buriti (...) para fazer máscaras de dança, mas voltaram a tempo de cantar, ‘a tarde, para o encerramento do dia inteiro do solista. Em 27 de janeiro, um homem

da metade oposto se sentou, com pinturas e ornamentos, no leito de sua irmã. Quanto ele saiu caminhando para o pátio da aldeia para cantar, a irmã chorou, lembrando os parentes mortos e as cerimônias do passado. Com amarri-
lhos de chocalhos nos joelhos, cabaças pendentes por fios nas costas, chocando-se a cada passo, penas amarradas aos braços e atrás da cabeça, um arco e um feixe de flechas, ele caminhou devagar em torno do pátio em sentido anti-horário até que os homens cantaram um canto em uníssono da estação chuvosa, após o que ele voltou para a casa da irmã, tirou os ornamentos, foi para a sua própria casa e dormiu. À noite os homens cantaram cantos-chamado e se entre-
tiveram em conversas animadas e gritos, em uma alegria eufórica. (Seeger 1987, 207)

Seeger descreve as preparações para as cerimônias, que continuaram a cada dia, assim como a cantoria e o dia 6 de fevereiro, em diversos momentos, até a conclusão da cerimônia. Entre a abertura e o desfecho do evento, os homens cantaram por 14 dias. Todo o período cerimonial, comparado à vida da aldeia, foi de aumento da atividade e expansão da consciência em torno de valores e estruturas. O grau de excitação, o rearranjo das relações sociais e as diversas formas de cooperação no preparo da comida e na cantoria reanimavam setores importantes da vida dos *Kisêdjê*. Ao longo dos 14 dias da cerimônia e das cerca de 15 horas de cantoria no dia e noite finais, a música ajudava a exprimir e criar a euforia que deveria caracterizar as cerimônias *kisêdjê*.

Dessa forma, o espaço, o tempo, as relações humanas e muitos dos gêneros musicais discutidos no trabalho tiveram uma função na noite final da Festa do Rato. Uma invocação deixava a chuva distante, os homens e meninos, chamados individualmente nas casas, no pátio, e na floresta, cantaram cantos-. Cantos em uníssono eram executados nas casas. A importância de espaços diversos e das transformações do amanhecer e do anoitecer era evidente. E, por fim, a metamorfose era central para a cerimônia.

O canto *kisêdjê*, como Seeger demonstra no livro, era um elemento essencial na produção e na reprodução sociais. Restabelecia a clareza das durações temporais e de certas formas de relações humanas. Cantar possibilitava a criação e expressão de aspectos do *eu*, gerando o sentimento de euforia que era próprio das cerimônias e relacionando passado e presente de forma transformadora. Os *Kisêdjê* cantavam, Seeger conclui, porque pelo canto podiam tanto restabelecer o bem e a beleza no mundo como se relacionar com este.

Os *Kisêdjê* cantavam, pois, por meio do canto, conseguiam restaurar certos tipos de ordem em seu mundo e criar novos tipos de ordem também. Cantar era uma experiência do corpo e da pessoa social e um meio para reproduzir a sociedade. Segundo o autor, a canção mantinha conexão próxima com a identidade social e com a produção da matéria. Os *Kisêdjê* cantavam, pois cantar era uma forma de articular as experiências de vida com processos da sociedade.

O livro *Por que cantam os kisêdjê?* versa sobre a organização total da produção do canto *kisêdjê*, desde sua relação com outros gêneros verbais até sua associação integral com a reprodução social e produção econômica. A sociedade *kisêdjê* era uma orquestra, segundo Seeger, e seu cantar criava certo tipo de assentamento, no qual os sons revelavam o que a vista não podia perceber. Por meio da Festa do Rato, os *Kisêdjê* participavam de um ato criativo que transcendia os sons – era parte de processos e instituições sociais de sua sociedade.

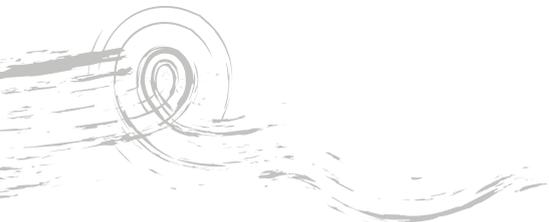
O autor conclui com o contexto sociopolítico, na época da publicação – 1987, dos *Kisêdjê* e seus cantos. As performances *kisêdjê* estavam integradas ao contexto de suas definições sociais, mas também ao contexto da compreensão que tinham de sua história e estratégias para o presente. Residiam no Parque Indígena do Xingu, onde conviviam com outros grupos indígenas e havia a possibilidade de perda de suas terras para fazendeiros – o que teve efeito no peso que conferiam a diversas tradições de cantos. As mudanças na identidade *kisêdjê*, à época em que Seeger escrevia, vinham sendo rápidas e fundadas em eventos externos. E como a sobrevivência das sociedades nativas depende de como grupos conseguem mobilizar a opinião pública para resolver problemas que enfrentam, a música pode ser uma ferramenta especialmente útil para afirmar a identidade de um grupo. Sendo assim, dá-se o frequente uso consciente de performances musicais como parte da luta política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Roseman, Marina. 1977. *To try and catch the wind*: notation of shifting pitch in a suyá example. Trabalho de curso, manuscrito.

Seeger, Anthony. 2015 (1987). *Por que cantam os kisêdjê* – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify.

Turner, Victor W. 1967. *The forest of symbols*. Ítaca: Cornell University Press.



PAOLA LAPPICY

Mestranda em Antropologia Social no PPGAS/USP. Atualmente, sua pesquisa é voltada à área de Antropologia das formas expressivas, com ênfase em Etnomusicologia e na Antropologia da Performance. É pesquisadora do temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, e é vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, com o foco na pesquisa dos cantos dos catadores de lixo na cidade. Foi bolsista RUSP, com a pesquisa intitulada “O encontro de vozes poéticas - análise da performance de rodas de samba e batalhas de MCs em São Paulo”, apresentada no 22 SIICUSP, e também bolsista através do projeto “Política na Escola”, o qual participou e foi coordenadora administrativa durante dois anos.