

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: OBJETOS SONOROS-VISUALES AMERINDIOS / SPECIAL ISSUE: AMERINDIAN SONIC-VISUAL OBJECTS

Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas

Acácio Tadeu de C. Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Resumen

Este artigo discute a necessidade de uma análise musical aberta para o contexto do objeto, tomando como base a investigação de um repertório de música indígena na qual, naquilo que tomamos por mera repetitividade, se ocultam sofisticadas operações musicais e um caráter poético. Examinarei aqui a música instrumental do ritual de flautas sagradas dos índios Wauja, habitantes do alto Xingu, no Brasil Central. Esta música está baseada em um sistema no qual a dimensão motivica e os princípios de variação constituem o cerne, isto não apenas da música, mas de todo o ritual, que por sua vez está profundamente alicerçado na visão de mundo nativa. A análise musical deste repertório, realizada a partir da adequação de um modelo analítico, revela finas operações de repetição e diferenciação entre motivos, frases e temas musicais, constituindo um jogo de idéias, uma espécie de manipulação artística de estados formais pré-estabelecidos, enfim, um procedimento poético. Neste artigo, além de ponderações críticas sobre teoria e análise musical, tratarei de questões sobre cosmologia, filosofia, ritual e xamanismo Wauja, procurando mostrar a profundidade sócio-cultural desta música.

Abstract

This article discusses the need for an open musical analysis in the context of a repertoire of indigenous music where what we might take as mere repetition hides sophisticated operations at a poetic level. I will examine the instrumental music of the ritual of sacred flutes of Wauja Indians of Central Brazil. The musical analysis will reveal subtle operations of repetition and differentiation between motives, musical phrases and themes that reveal a poetic procedure. Along with a critical examination of questions relating to music analysis, this article also deals with issues of cosmology, xamanism, philosophy and ritual in an attempt to show the socio-cultural embeddedness of this music.

Palabras clave

Música indígena; análise musical; índios do Xingu.

Key words

Indigenous Music, Music Analysis, Xingu Indians

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2011

Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas

Acácio Tadeu de C. Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Desde os primeiros viajantes que observaram rituais musicais ameríndios observa-se uma convicção generalizada sobre a repetitividade nas músicas destes povos. Esta qualidade ganhou, no discurso do senso comum, um caráter de negatividade: a ausência de elaboração, do cultivo, da sofisticação, e daí a pobreza musical. Este caráter negativo aponta para uma espécie de incapacidade de controle da forma musical, um atrofiamento evolutivo do pensamento musical que impede sua expansão para além do meramente repetitivo. Naturalmente, o espelho disto tudo é uma concepção da música ocidental em todo seu desenvolvimento histórico, entendido como uma linha evolutiva que se inicia no canto gregoriano e se estende até o serialismo e além. Entretanto, a convicção da repetitividade negativa das músicas ameríndias parece colocar-se em suspensão a julgar pelos resultados de estudos recentes dedicados às músicas indígenas que se propuseram a transcrever e analisar o texto musical de repertórios musicais indígenas (Bastos, 1990; Mello, 1999, 2005; Montardo, 2002; Piedade, 2004). Um olhar aprofundado para a repetição pode apontar para o fato de que nunca há, de fato, uma repetição no mundo que não seja uma novidade na percepção, ecoando aqui problemas filosóficos muito antigos. O essencial é, para além da repetição ela mesma, compreender seu sentido no contexto. Esta tarefa cabe ao cuidadoso analista que, mergulhado no texto musical, procura transcendê-lo e encontrar seu enraizamento no pensamento musical e na cultura. Nesta direção, caminha-se para a superação da auto-suficiência do formalismo nos modelos de análise musical e a conseqüente ampliação da complexidade do objeto de estudo neste campo. Uma Musicologia do século XXI¹ - epistemologicamente enriquecida pela pluralidade de paradigmas advindos da revolução pós-moderna, como o pós-estruturalismo, a hermenêutica, a semiótica, a antropologia, a história cultural, entre outras perspectivas (Cook & Everist, 2001), cada orientação portando suas ideologias, explícitas ou implícitas (Krimms, 1998) - leva a indagar como a análise de uma peça musical, através do emprego de um ou mais modelos analíticos atualmente existentes, pode contribuir efetivamente para a compreensão da mesma em sua plenitude estrutural-musical e

¹ Entendo por Musicologia do século XXI uma musicologia no sentido alargado pelo movimento pós-moderno (McClary, 2000; Kramer, 1995) e em seu sentido mais amplo e geral (Kerman, 1987; Nattiez, 2005), abarcando tanto a musicologia histórica quanto a sistemática e a etnomusicologia, sendo fundamental nesta Musicologia ampla a presença da área da análise musical.

amplitude sócio-cultural e histórica. Em outras palavras, é necessário um equilíbrio entre o aspecto técnico e “imaneente” e a dimensão “poiética e estética” (Nattiez, 1975) para que se desvende uma peça ou repertório musical em seu esqueleto estrutural, em seus nexos históricos e raízes culturais.

É com estas prerrogativas que comentarei, neste artigo, a música do ritual de flautas *kawoká* entre os índios Wauja, habitantes da região do Alto Xingu, Brasil Central. As flautas *kawoká* fazem parte do chamado “complexo das flautas sagradas”, tal como observado nos outros povos xinguanos e em várias sociedades amazônicas, bem como em outras partes do mundo. A investigação deste ritual envolve necessariamente o estudo da cosmologia, do xamanismo, da socialidade, da política e da musicalidade. Seguindo as pistas dadas pelo discurso nativo, o foco deste estudo está no sistema musical Wauja, especialmente em sua esfera motívica, que é entendida como cerne do ritual de flautas, nível no qual os músicos Wauja realizam importantes operações e processos musicais. Na base destas operações estão princípios de repetição e diferenciação que constituem o pensamento musical nativo, um dos pilares de sua cosmologia e filosofia. Tratarei inicialmente do mundo ritual no alto Xingu, enfocando especialmente as flautas “sagradas” xinguanas. Após uma breve descrição do ritual de flautas, apresentarei considerações analíticas sobre a música das flautas sagradas Wauja.

Por falta de espaço, dispense-me aqui de apresentar detalhadamente o cenário etnográfico, remetendo o leitor para a vasta bibliografia sobre os povos do alto Xingu (Franchetto e Heckenberger, 2001; Bastos, 1999) e, particularmente, sobre os Wauja (Mello, 1999, 2005; Piedade, 2004; Neto, 2004). No centro da cosmologia xinguanas estão as chamadas flautas sagradas², presentes em todos os grupos locais (*kawoká* para os Wauja e *Mehináku*, *yaku’i* para os Kamayurá, *kagutu* para os Kuikúru e Kalapalo). Sua centralidade se expressa especialmente pela existência da edificação conhecida como “casa das flautas”, onde devem ser guardados estes instrumentos, casa que é também referida como “casa dos homens”, e que é localizada sempre no centro das aldeias xinguanas, espaço exclusivamente masculino. A casa das flautas Wauja e *Mehináku* se chama *kuwakuho* (em Kuikúru *kwakúto*, em Kamayurá *tapÿy*).

As flautas sagradas consistem em um conjunto de três idênticos aerofones tipo flauta, quase sempre executados em trio. Cada flauta tem quatro furos, usando-se os dedos indicador e médio de cada mão. Quando as flautas sagradas são tocadas, tanto dentro da casa dos homens

² Utilizarei o termo “flautas sagradas” sem aspas, já que se trata de expressão consagrada na literatura etnológica.

quanto no pátio da aldeia, as mulheres fecham as portas de suas casas e se mantêm lá dentro, pois se uma mulher vir os instrumentos será penalizada com o estupro ritual coletivo por parte de todos os homens da aldeia³. Há um ritual intertribal de flautas sagradas e também há uma versão de âmbito intratribal. Os rituais intratribais de flautas sagradas são ligados à cura de uma pessoa doente de forma semelhante às outras festas de *apapaatai*.

O cosmos Wauja é povoado de entes usualmente invisíveis que têm um papel determinante na vida dos humanos: os *apapaatai*. A princípio essencialmente perigosos e maléficos, os *apapaatai* exibem também várias características benéficas e confiáveis nas suas relações com os humanos. Quando domesticados pelo pajé, atuam como protetores do ex-doente contra outros *apapaatai*. Em todos os grupos xinguanos há nexos semelhantes com entes como os *apapaatai*. Os *apapaatai* são exilados vingativos: conforme a cosmogonia Wauja, o que hoje é este mundo visível há muito tempo era o mundo dos *ierupoho*. Os Wauja eram pobres entes que viviam no escuro do cupinzeiro, em um mundo escuro, sem fogo. O demiurgo *kamo* (“sol”) trouxe a luz para o mundo, e então os Wauja puderam sair do cupinzeiro e colonizar este mundo onde hoje estão. Mas os *ierupoho* não suportam a luz, e tiveram que fugir, e transportaram-se para detrás de suas máscaras, transformando-se em *apapaatai*⁴. Dentre os inúmeros *apapaatai*, destaca-se *kawoká*, considerado o mais poderoso e perigoso (*kawokapai*, “perigoso”), o mais temido, o único que, ao invés de se esconder atrás de uma máscara, criou as flautas homônimas e ali se abrigou. A máscara do *kawoká* é, portanto, o conjunto de flautas sagradas, a música é sua epifania⁵.

Esta presença dos *apapaatai* no dia a dia dos Wauja é uma realidade. Estes índios baseiam seu comportamento em preceitos éticos e estéticos que visam a saúde físico-espiritual (Mello, 1999). Um indivíduo doente precisa ser tratado para recompor sua beleza e integridade. Após o diagnóstico de uma pessoa doente, o pajé *iakapá* revela qual *apapaatai* está causando a doença. O *iakapá* realiza a cura por meio da fumaça, retirando o feitiço de *apapaatai* do corpo do doente. Após isto, a cura estética é realizada através de rituais musicais, incluindo aqueles com máscaras. Se o *apapaatai* for *kawoká*, o mestre de flautas da aldeia é contratado para produzir um conjunto de flautas para o ex-doente. Quando o conjunto estiver pronto, há uma primeira performance ritual na qual ele é oficialmente entregue. No ritual de cura, o *apapaatai* ele mesmo está presente,

³ Trata-se de uma medida radical, raramente necessária, com profundas implicações simbólicas para homens e mulheres. Uma violência totalmente desvinculada da idéia de humilhação (ver Mello, 2005).

⁴ Ver uma narrativa completa deste mito em Mello (1999).

⁵ Lévi-Strauss já havia observado correlações cosmológicas entre máscaras e sons (1979).

e a música precisa lhe agradar para que sua braveza seja domesticada.

Faz parte do corpo mitológico xinguano a história de que as flautas sagradas pertenceram às mulheres, tendo sido recuperadas pelos homens. Há, portanto, um nexos aqui que aponta para as relações de gênero, que vai de encontro com a importância capital da esfera da sexualidade e das relações amorosas na vida xinguanas (Mello, 1999, 2005). O universo das flautas sagradas é onipresente no Alto Xingu, englobando o perigoso mundo sobrenatural e a esfera fundamental das relações de gênero, nexos constitutivos do cerimonial xinguano e do sistema social⁶.

A música executada com as flautas sagradas xinguanas é extremamente apreciada pelos xinguanos em geral, inclusive pelas mulheres, que, na verdade, constituem uma audiência essencial na performance de flautas. Como em todas as regiões onde há o complexo das flautas sagradas, as mulheres não podem ver os instrumentos, mas o fato é que estar na aldeia para ouvir a música é uma espécie de prescrição cultural, ou seja, as mulheres *devem ouvir* a música (ver Piedade, 1997, 1999). Essa proibição-visual/prescrição-auditiva tem a ver com o fato de que as mulheres xinguanas possuem um repertório de cantos *iamurikumã* baseado nas melodias das flautas sagradas, podendo-se dizer que o ritual das flautas sagradas e o de *iamurikumã* mantêm uma relação dialógica⁷.

A estruturação da música de flautas sagradas dos Wauja denota uma atenção especial à esfera motívica, como mostrarei adiante, constituindo este o núcleo mais significativo do *kawoká*. Muitas das melodias do repertório das flautas sagradas são tratadas como valiosas, secretas e perigosas (*kakaiapai*), e os flautistas não podem cometer erros na sua execução, sob o risco de serem acometidos e causarem infortúnios, doenças e morte. O discurso Wauja sobre a música das flautas *kawoká* aponta o nível motívico como camada principal: nas exegeses nativas sobre as peças musicais, uma pequena alteração no nível motívico era apontada como o fator que fazia com que aquela peça fosse outra, e não a mesma anterior. Guiado pela exegese do mestre de flautas *kawokatopá*, compreendi que não se tratava de repetições ou variações fortuitas, mas de princípios de diferenciação que ali eram aplicados. Com as transcrições musicais e análise, constatei o emprego estável de finas operações de repetição e diferenciação entre motivos e frases musicais, tais como aumentação, diminuição, transposição, duplicação, entre outras. O

⁶ As flautas sagradas xinguanas não representam um fenômeno isolado, que se dá unicamente no Alto Xingu. Trata-se aqui de uma versão do chamado “complexo das flautas sagradas”, que tem uma abrangência notável nas terras baixas da América do Sul (Chaumeil, 1997; Hill & Chaumeil, 2008), bem como existe em outras partes do mundo. Devido aos impressionantes paralelos no complexo das flautas sagradas tal como aparece na Amazônia e na Melanésia, estas duas regiões têm sido objeto de estudos comparativos há muito tempo (ver Gregor & Tuzin, 2001).

⁷ Para uma etnografia do ritual de *iamurikumã* com ênfase na música, ver Mello (2005).

emprego sistemático destas operações constitui uma espécie de jogo que, para além do plano sonoro, aponta para uma sucessão de idéias: trata-se de uma espécie de manipulação artística de estados formais pré-estabelecidos que se assemelha a um procedimento poético, aplicado aqui na esfera motívica da música instrumental. Desenvolvi adiante esta idéia, que entendo ser um jogo de motivos que configura uma poética da música de *kawoká*. Mas para isso necessito explicar como foi o processo de descoberta analítica e o sistema sintético que desenvolvi para dar conta deste repertório.

A princípio, realizei transcrições integrais de várias peças da música de *kawoká*. Ou seja, incluí nelas todos os eventos musicais possíveis, uma linha separada para cada uma das três flautas, linha de ritmo, todas as notas do início ao fim de cada peça (ver exemplo adiante). Após análise inicial, verifiquei que havia frases musicais que se repetiam ao longo de cada peça, enquanto outras eram sempre diferentes. As frases que se repetiam eram as mesmas em todas as peças de um mesmo grupo (uma mesma “suíte”, como explicarei adiante) e as frases diferentes eram únicas. Esta verificação foi de encontro ao que eu havia aprendido, na prática, nas aulas de flauta, onde eu conseguia decorar estas frases-padrão, tendo mais dificuldade com as frases únicas. Lembrando-me de que justamente estas frases únicas de cada peça constituíam o que meu mestre indicava como mais valioso e importante de se saber tocar perfeitamente, concluí que este jogo de frases-padrão e frases únicas era próprio da constituição das peças, e mais tarde confirmei que todas as peças obedeciam a este jogo e às suas regras. Assim, todas as peças *kawoká* que conheço se iniciam com a execução de frases-padrão típicas da suíte e somente após isto são tocadas as primeiras frases únicas, e então, volta-se às frases padrão, após o que são apresentadas novas frases únicas, a peça terminando sempre com frases-padrão, conforme mostrarei a seguir. Estas frases-padrão chamei de “motivos-de-toque” e, as frases únicas, “motivos-de-tema”.

A relação entre “tema” e “toque” é fundamental. Os motivos-de-tema, que constituem os temas, são os motivos principais executados, novos a cada peça, únicos, fundamento estético da beleza deste repertório⁸. Os motivos-de-tema somente são tocados pelo flautista que fica no meio do trio, o *kawokatopá*, o flautista-mestre. Os motivos-de-toque, que constituem o que chamei de toque, funcionam como momentos intermediários entre os temas, sendo iguais em todas as peças de uma mesma suíte, e sendo tocados pelos três instrumentistas em uníssono. São marcados por números, de modos que podem ser representados por uma seqüência numérica. Há quatro tipos

⁸ São estes motivos-de-tema que os *apapaatai* doam aos humanos em sonhos ou situações especiais, são eles que devem ser memorizados e executados na sua forma e ordem perfeita, pois errar é um perigo para a saúde humana.

de toque: toque de abertura (TA) ou encerramento (TE), toque inicial (TI), toque central (TC) e toque final (TF). Há dois tipos de tema, o primeiro e o segundo, representados por **A** e **B**.

Exemplo de motivos-de-tema (marcados com colchetes inferiores e letras)



Exemplo de motivos-de-toque (marcados com colchetes inferiores e números)



Os temas **A** e **B**, constituídos por motivos-de-tema, aparecem sempre após um TC. No TC, os três flautistas estão tocando em uníssono. Então, o *kawokatopá* inicia um tema, executando sozinho os motivos-de-tema, enquanto os flautistas acompanhantes *kawokamonawatu* passam para a linha melódica de acompanhamento, constituída por notas longas que se guiam pelas notas do tema. Este sistema de acompanhamento muito especial configura um tipo de chão plano sobre o qual os motivos-de-tema podem ser enunciados em seu máximo brilho, espécie de *cantus firmus* às avessas, consequência do contraponto executado pelo flautista mestre, que é a linha principal. Os motivos-de-tema são representados por letras minúsculas podendo, portanto, ser representados por uma seqüência alfabética. Importante lembrar que estas letras têm uma validade apenas naquela peça, ou seja, o que é “a” em uma peça é diferente do que é “a” em outra. Os motivos-de-tema que constituem os temas **A** e **B** podem ser variados segundo princípios que esclarecerei mais adiante (a’, a”, etc.).

Podemos agora falar da estrutura formal das peças. Pode-se resumir a sucessão de trechos da forma geral de uma peça *kawoká* ao seguinte esquema:

1. TI (toque inicial, músicos de pé sem dançar).
2. tema **A**
3. TC (toque central da suíte e início da dança no final deste).
4. repetição do tema **A**
5. TC (repetição do item 3)
6. tema **B**

7. TC (inteiro ou somente uma parte)
8. repetição de \boxed{B}
9. TC (inteiro ou somente uma parte)
10. TF (final a dança).

Forma: $TI + \boxed{A} + TC + \boxed{A} + TC + \boxed{B} + TC + \boxed{B} + TC + TF$

Esta é a estrutura geral das peças de música de *kawoká*. As variantes formais são poucas, tais como a não repetição de \boxed{B} . É importante verificar que, de algum modo, há sempre um retorno para \boxed{A} depois da exposição de \boxed{B} , pois ocorre que \boxed{A} se encontra contido em \boxed{B} . Após o TF, terminada uma peça, há uma pausa curta, de 30 segundos a 2 minutos, os instrumentistas ficando na posição de execução, em pé, mantendo o instrumento pendurado no pescoço, podendo chegar até uma panelinha que contém água e fazê-la escorrer por dentro da flauta, ou conversar muito rápida e restritamente, sempre em volume muito baixo, geralmente acerca de algum ajuste musical ou sobre os motivos da peça seguinte. Logo em seguida, o mestre dá o TI, toque inicial típico da suíte, no que é imediatamente seguido pelos acompanhantes, e assim inicia-se a outra peça. Após a última peça de uma suíte, o *kawokatopá* toca o TE sozinho, após o que os três instrumentistas guardam seus instrumentos para a próxima sessão. Os instrumentos são colocados no chão, um ao lado do outro, apoiados na parte do bocal em algum tronco ou banquinho. Esta estrutura geral está presente em todo o repertório *kawoká*.

Cada peça está inserida em uma suíte nomeada⁹. A noção de suíte serve aqui em vários pontos: na música para flautas *kawoká* há conjuntos de peças que constituem uma unidade formal nomeada, ligada a um *apapaatai* em particular, a um momento particular do dia ou da noite no qual deve ser executada. Em todas as peças da suíte há elementos em comum, notadamente no nível dos motivos, frases e temas musicais, conferindo à suíte um aspecto de totalidade musical do ponto de vista do sistema tonal-motívico¹⁰. Cada peça de uma suíte *kawoká* não exibe características estilísticas intrínsecas, mas tem um mesmo caráter dado pela suíte como um todo,

⁹ Na tradição musical européia, desde o período barroco, o termo “suíte” se refere a um conjunto de peças instrumentais compostas para serem tocadas de uma só vez, estando na mesma tonalidade e sendo baseadas em formas ou estilos de dança. A chamada suíte barroca, que é formada basicamente por quatro peças, *allemande*, *courante*, *sarabande* e *giga*, podendo ser incluídas outras danças, geralmente entre a *sarabande* e a *giga*, como *bourée*, *gavotte*, *minuet*, *chaconne* e *passacaglia* (Bukofzer, 1947).

¹⁰ Nisto, a suíte barroca é diferente, pois o os temas melódicos não são proeminentes, apenas constituem uma apresentação bem marcada do ritmo característico de cada dança (Morris, 1976).

sua particularidade se dando no nível do motivico e semântico. O fato é que as várias suítes *kawoká* são constituídas de um número específico de peças musicais de cerca de dois minutos cada uma. A ordenação correta das suítes do repertório *kawoká* remonta aos seus criadores originais, os *mapapoho*, o “povo-abelha”¹¹. Esta ordenação fixa “original” regulamenta: quais as suítes que devem ser tocadas de manhã, à tarde ou à noite, e em que ordem; e em cada suíte, qual o número correto de peças e qual a ordem de sua execução; e ainda, em cada peça, qual é o primeiro tema, qual é o segundo, qual é o jogo motivico (que motivo deve sair, entrar, ser variado, como, etc). A ordem interna das peças dentro da suíte é algo muito importante de ser cumprida à risca, pois um erro (como pular uma peça, trocar a ordem correta, ou realizar incorretamente o jogo motivico) pode desagradar o *apapaatai* e isto é perigoso. Considero a totalidade da música de flautas *kawoká* como um gênero musical, no sentido de uma totalidade musical que exhibe estabilidade do ponto de vista temático, estilístico e composicional¹².

Da mesma forma que uma sinfonia deve ser analisada em todos os seus movimentos, é importante que um ritual seja analisado em sua integralidade, no sentido de uma descrição densa dos eventos musicais e para que não se perca de vista os vários nexos que estão em jogo tanto no seu nível micro-estrutural quanto no macro. A abordagem de peças de uma única suíte pinçada do conjunto do ritual, que me proponho fazer neste artigo, tem na verdade um rendimento explicativo limitado, pois perde de vista o jogo motivico no nível macro-estrutural, o que para a música *kawoká* é um aspecto fundamental: a apreciação do próprio *apapaatai* é como julgadora do correto encadeamento. A busca da compreensão deste ritual deve ser guiada pela apreciação nativa dos elementos envolvidos, e o recorte na direção do sistema motivico-frasal segue esta pista, já que o próprio discurso nativo ali focaliza o cerne deste gênero musical. O primeiro passo é a transcrição. Trata-se aqui de um conjunto extenso para apresentar e analisar, e por isso foi necessário realizar um estudo prévio no sentido de desenvolver uma partitura sintética de cada peça, destacando o que nela é principal, ou seja, os motivos-de-tema. A análise musicológica molda-se às características de seu objeto e, portanto, toma diferentes rumos a cada repertório, e cada análise justifica a pertinência da abrangência do material etnográfico através do recorte das implicações que se pretende salientar. Em seguida apresentarei transcrições analíticas das 12 primeiras peças da suíte *ielatujata*, seguidas de comentários analíticos. Antes das peças está o

¹¹ Importante frisar que o sufixo *poho* tem o sentido duplo de “povo” e “aldeia”.

¹² Este entendimento de um gênero musical se inspira em Bakhtin (1986,1999). Para um aprofundamento nesta definição de gênero musical, ver Piedade (1997, 2003).

quadro dos motivos da suíte *ielatujata*.

Quadro de motivos de *ielatujata*

escala



clave



TA (toque de abertura)



TI (toque inicial)



geralmente 1 1 2 1

TC (toque central) geralmente 3 1 1 4 3 1 1 i 1 1 2 1

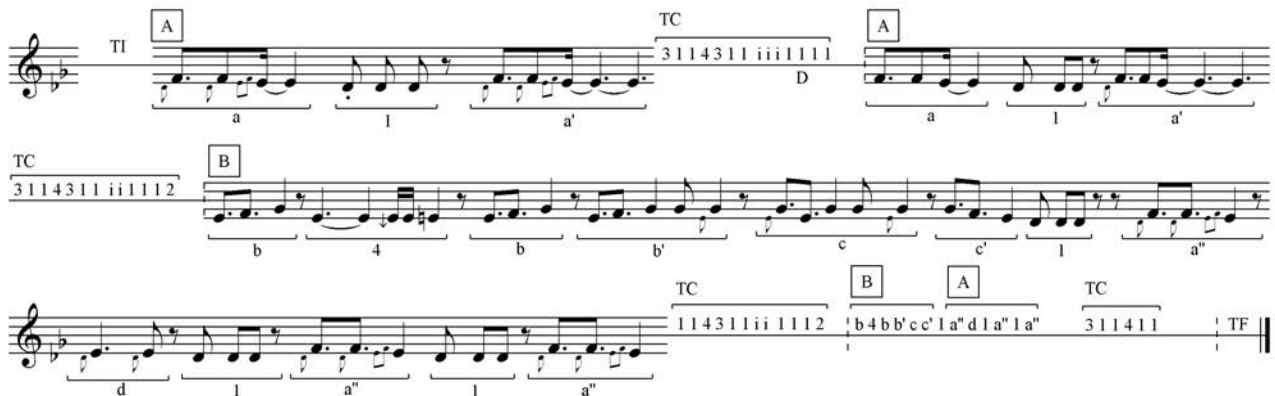


TF (toque final)



Suíte *ielatujata* (I1-12)

I1



TI

A

TC

A

TC

B

B

A

TC

TF

16

17

18

19

I 10

Musical score for exercise I 10. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. It contains a sequence of notes with fingerings 'a', 'l', 'a'', and 'a'''. Above the staff are labels 'A' and 'TC' with corresponding rhythmic patterns: 31143111111121 and $aa'a''31143111111121$. The second staff continues with notes and fingerings 'b', 'c', 'd', 'd'', 'l', 'a', and 'e'. Above it are labels 'B' and 'TC' with rhythmic patterns: 114311 and TF . The piece concludes with a double bar line.

I 11

Musical score for exercise I 11. The first staff starts with a treble clef, one flat key signature, and 4/4 time. It features notes with fingerings 'a', 'l', 'a'', 'l', 'a', 'l', and 'a''. Above the staff are labels 'A' and 'TC' with rhythmic patterns: 43111111111121 and $aa'aa'43114311111121$. The second staff continues with notes and fingerings 'b', 'c', '4', and 'd'. Above it are labels 'B' and 'TC' with rhythmic patterns: 43114311111121 and $babac4daa43114311$. The piece ends with a double bar line.

I 12

Musical score for exercise I 12. The first staff begins with a treble clef, one flat key signature, and 4/4 time. It contains notes with fingerings 'a', 'b', 'a'', 'a'', and 'l'. Above the staff are labels 'A' and 'TC' with rhythmic patterns: $aba'a'l'a'l$ and 311111111121 . The second staff continues with notes and fingerings 'a', 'b'', 'a''', 'b'', 'c', and 'c''. Above it are labels 'B' and 'TC' with rhythmic patterns: $a'a'l'a'l$ and 43144311111121 . The third staff concludes with notes and fingerings 'a', 'b', 'c', and 'c''. Above it are labels 'A' and 'TC' with rhythmic patterns: $aba'a'l'a'l$ and $a''b'cc'laba'a'l'a'l$. The piece ends with a double bar line.

Comentários analíticos

O pulso na suíte *ielatujata* é composto (ou seja, sub-divisível por três), e o andamento gira em torno de $\text{♩} = 27-28$. Diferentemente da maioria das suítes, nesta suíte não é tocada a nota mi^b . Esta nota corresponde ao segundo orifício da flauta, ou seja, o flautista levanta apenas o dedo médio da mão direita. O fato desta nota não fazer parte desta suíte é significativo, um marcador da suíte. Adiciona-se a esta característica o uso de uma variação microtonal no motivo-de-toque 4, indicada no quadro de motivos de *ielatujata* (acima) por uma flecha. Esta nota mi é ali sutilmente baixada através da aproximação do indicador da mão direita no segundo orifício, justamente aquele do mi^b , de maneira a cobrir uma pequena parcela do orifício. Há outros usos de variação microtonal na música de *kawoká*, mas se trata de um procedimento pouco freqüente no repertório, pois, em geral, os orifícios estão inteiramente tapados ou abertos¹³.

Nesta suíte há vários exemplos de um tipo de variação que chamei de reiteração. Ocorre reiteração quando uma célula final de um motivo é repetida logo após a apresentação deste, reiterando, portanto, sua parte final. Isto faz com que esta célula que se desprende do motivo se torne ela mesma um novo motivo, variação do primeiro. É no nível das frases que a ação da reiteração se torna mais clara. Trata-se aqui igualmente da repetição da parte final da estrutura da frase, formada por um motivo, e algumas de suas configurações são: ab b, abc bc, abc c, aa a, aab ab. Por exemplo, em I3 \boxed{A} é aa' aa' a', o último a' sendo uma reiteração de aa'.

Estes são alguns dos muitos exemplos de reiteração que ocorrem em todo o repertório *kawoká*. Mas creio, a partir da escuta, que este princípio é extensivo ao repertório vocal da música xinguna em geral. Reiteração é semelhante ao que Riemann, no século XIX, chamou de *anschlussmotiv*, “motivo anexado” (Riemann, 1967 [1895])¹⁴, mas a natureza do motivo é especial,

¹³ Reforço aqui a idéia de que as indicações das alturas musicais em todas as transcrições são sistematicamente aproximativas, o re^b sendo sempre mais baixo e o mi^b mais alto. Tocadas estas melodias ao piano, perder-se-ia esta importante e característica “desafinação” da música de *kawoká*. O sistema temperado foi criado no século XVIII em função dos problemas de afinação entre instrumentos de sons fixos e instrumentos que utilizavam a escala “natural” (Candé, 1961): trata-se da virada para um sistema simétrico que representou uma revolução “epistemológica musical” (Abdounur, 1999). O temperamento artificialmente divide a oitava em intervalos iguais e estabelece a equivalência das oitavas, quase sempre não sendo perfeitamente adequado para as transcrições das músicas tradicionais, e também de certas músicas ocidentais, como no caso da música barroca (Harnoncourt, 1982).

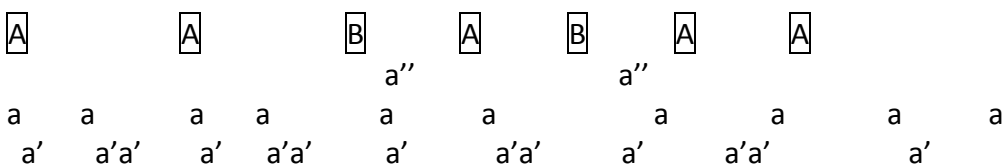
¹⁴ Hugo Riemann foi um importante musicólogo cuja teoria harmônica marcou a escola da chamada harmonia funcional. A fraseologia deste autor é interessante para a música de *kawoká* na medida em que ele enfatiza o papel dos motivos na estrutura das frases, embora conte com princípios de acentuação que somente entram em jogo na música erudita ocidental (Riemann, 1967 [1895]). É importante ressaltar que faço a referência a Riemann e a outros musicólogos nesta tese porque minha leitura destes autores, que têm como objeto principal a música ocidental, revelou que suas contribuições têm um rendimento transcultural.

pois é a parte final do motivo anterior. É como um eco, uma confirmação sintética da proposição, um recurso poético, já que produto de um jogo no nível sintático da frase musical.

Nesta suíte há também um tipo de relação entre os temas que é muito presente em todo o repertório *kawoká*. Trata-se de quando \boxed{B} configura-se como uma espécie de variação do tipo transposição em relação a \boxed{A} . Em outros termos, \boxed{B} apresenta motivos-de-tema que são transposições do motivos-de-tema de \boxed{A} , sempre um grau mais alto. Desta forma, os motivos-de-toque de \boxed{A} atingem a região mais aguda, chegando à nota sol^b. Isto ocorre em I2, I3, I4 e I8.

Em I1, há um exemplo do uso de variação por aumentação (alargamento na estrutura rítmica do motivo) e do comentário (novo motivo com a mesma terminação do anterior, ou seja, com a mesma célula de finalização). Estas operações se encontram em \boxed{B} , que é constituído por: motivo b + repetição de b + b' (variação b por aumentação) + c (comentário de b') + c' (inversão de b). Este último motivo, por sua vez, está próximo do motivo *a*, a proposição inicial, e de fato, é uma variação de *a* que o sucede (*a''*) na recapitulação de \boxed{A} . Esta é uma construção temática interessante, na qual o primeiro motivo de \boxed{B} é sucessivamente variado até que, por fim, se aproxima do motivo inicial da peça, ou seja, é uma seqüência que transforma \boxed{B} em \boxed{A} .

A variação por transposição pode se dar dentro de um mesmo tema, e pode ser para um grau abaixo na escala, como é o caso de \boxed{A} em I3: *a* + *a'* (variação por transposição inferior). O motivo-de-tema de \boxed{B} é *a''* (variação de *a* por transposição superior). Nesta peça há muita elaboração formal a partir de um único motivo, e a forma exhibe um contorno que pode ser visualizado assim:



Na peça I4, \boxed{A} é *ab ab*, e \boxed{B} é *a'ab a'ab ab*. Ocorre aqui que o motivo *a'ab* de \boxed{B} é a repetição de *ab* de \boxed{A} antecedida por *a'*, uma variação tipo transposição de *a*. Trata-se de um caso de inclusão que vem a transformar a idéia inicial no início de sua enunciação, transfigurando \boxed{A} em \boxed{B} . A mesma operação ocorre em I5, na exposição de \boxed{A} após \boxed{B} .

Muitas vezes os motivos-de-tema são separados por motivos-de-toque, que são indicados

por números. Alguns motivos-de-toque se engendram de tal forma entre os motivos-de-tema que também são transformados por variação, como é o caso de I6, onde o motivo-de-toque 4 é variado duas vezes, se transformando em 4' e 4''.

Alguns temas têm forma binária, do tipo ab, ou ternária, do tipo abc, ou mesmo quinqüenária, como é o caso de I9, onde **A** é ababa e **B** é a'b''a'ba.

É comum uma variação de motivo do tipo diminuição, que é o contrário da aumentação: há um encurtamento de valores rítmicos do motivo. No **A** de I11, a' é uma variação deste tipo: passa-se de 2 semicolcheias e uma semínima pontuada para 2 colcheias e uma colcheia, diminuindo três vezes o valor da última nota do motivo a. Note-se ainda nesta peça que, no final do segundo **B** há o que chamei de elipse, um motivo de intersecção entre duas frases funcionando simultaneamente como finalização da primeira e início da segunda, ou seja, neste caso o motivo a pertence tanto a **B** enquanto finalização quanto a **A** enquanto motivo inicial.

Destes comentários analíticos pode-se avaliar a dimensão da análise quando ela leva em conta mais de setenta peças, como foi o caso deste ritual (ver análise completa em Piedade, 2004). Na parcela aqui analisada, ocorrem as seguintes transformações: reiteração, aumentação, comentário e diminuição. Outras operações que pude levantar na música de *kawoká* são:

inversão: mudança do contorno melódico fazendo com que o motivo descendente se torne ascendente, ou vice-versa.

fusão: dois motivos ou células diferentes se agregam, formando um único -motivo.

exclusão de uma nota ou de uma célula motívica.

inclusão de uma nota ou célula motívica, em geral ao final do motivo, muitas vezes tendo o carácter de repetição da última célula do motivo.

duplicação: um tipo de fusão na qual um motivo se agrega a uma repetição dele mesmo.

triplicação: o mesmo que duplicação, mas com duas repetições.

compressão: um tipo de exclusão ou redução do motivo que deforma sua estrutura rítmico-melódica em uma versão mais curta e densa.

reiteração da reiteração: uma dupla reiteração.

fechamento: compressão da parte inicial do motivo e manutenção da sua parte final, que com isto ganha saliência.

Afirmei anteriormente que o jogo de motivos configura uma poética da música de *kawoká*. Falar em poética aqui, no contexto de uma música instrumental indígena, faz sentido com a exegese nativa, que afirma que a música de *kawoká* é uma fala, a “a fala do *kawoká*”, *kawokagatakoja*. Trata-se de uma categoria nativa para a música do *kawoká* tomada como uma “fala”, ou seja, um discurso, o que sustenta uma interpretação dos temas musicais como enunciados. Como na música Kamayurá, o processo de significação musical na música de *kawoká* é basicamente temático¹⁵, igualmente caracterizando-se por uma “construção de um espaço-tempo memorial, altamente redundante, onde a repetição é o traço fundamental” (Bastos, 1990: 519). A construção temática (a idéia musical) e a repetição, em suas várias formas, são os motores do jogo motivico e do processo de significação, operações do pensamento musical que constituem a poética da música *kawoká*. Esta poética musical se aproxima do sentido dado por Jakobson ao termo “poética”, especialmente no que se refere à questão do paralelismo¹⁶. A questão de fundo é que na poética musical a repetição não é uma redundância (nos termos de uma teoria da informação)¹⁷ mas, sim, um princípio racional originário, presente não apenas nos discursos artísticos, mas também nas filosofias e cosmologias nativas.

No ritual de flautas sagradas Wauja, pode-se notar, através da análise do nível motivico destas peças musicais, que há nesta música um pensamento sobre a repetição, a variação e a diferença. Utilizo a noção de “jogo” para falar do jogo dos motivos que se estabelece neste repertório, mas com isto não pretendo apontar para um aspecto de permeabilidade ou indeterminação, mas sim para o caráter regulamentar do jogo, para o sentido das regras do jogo. O jogo dos motivos na música *kawoká* é uma poética musical que trata da confecção da diferença, dada fundamentalmente do eixo do tempo e da existência, ou seja, na temporalidade. Os diferentes sistemas musicais do mundo resultam não apenas de poéticas diversas, mas de diferentes formas de perceber a temporalidade. O pensamento musical é uma expressão da cosmologia posta em ação na música, revelando concepções fundantes da filosofia nativa no âmbito da temporalidade. Portanto, o sistema musical tem também um caráter existencial, pois reporta a formas de temporalidade concebendo a finitude. E o sistema musical não está isolado: o pensamento que cria a diferença a partir destas operações mínimas atua no âmbito das artes

¹⁵ Conforme mostra Bastos, seguindo a categoria *ipỳ*, “tema musical” (Bastos, 1999:153).

¹⁶ Para uma visão geral da questão do paralelismo em Jakobson, especialmente pelo seu interesse antropológico, ver Fox (1977). Lembro que, já no período final do renascimento e durante todo o barroco, a idéia de uma poética musical esteve em voga na Europa, e que o que quero dizer com poética recupera esta mesma direção.

¹⁷ Sobre a importância da repetição na música, ver Ruwet (1972).

visuais, por exemplo, no sistema gráfico (motivos, desenhos, adornos), na dança (coreografia), e mesmo no mito. O tempo do *kawoká* está encarnado na filosofia nativa.

Neste sentido, a música *kawoká* é um exemplo forte de como a temporalidade nativa instaura possibilidades de recortar e recombinar as estruturas temporais de forma poética. Pode-se dizer que a música pronuncia formas da temporalidade, a partir de uma perspectiva espacial. Quando ouvia as flautas *kawoká* à noite, na aldeia, ouvia os instrumentos investidos de um máximo de significado, não apenas para mim, mas certamente para os Wauja. Para os flautistas, o espírito *apapaatai* presentificado, ele mesmo é que estava ali falando, a música é sua fala, *kawokagatakoja*, “fala do *kawoká*”. O espírito *apapaatai* se pronuncia pelo jogo dos motivos, entrecortando o tempo de forma poética. Esta qualidade do som musical, entrelaçado originariamente no contexto do panorama sonoro onde foi concebido e construído, aponta para a importância do que foi chamado de “acustemologia” (ver Feld, 1997). Neste sentido, ouvir uma gravação da música (ex-ótica) é como perceber uma filmagem poética do espaço que revela as formas nativas da temporalidade. Da mesma forma que uma pintura de uma época do passado foi produzida segundo uma visão de mundo ancorada em um contexto de origem (Baxandall, 1991), e, portanto, feita para ser vista por um olhar que já não existe e que nos é apenas aproximável, trata-se aqui da experiência analítico-musical de “ouvir como o outro ouve o espaço e expressa o tempo”.

Acredito que a música de flautas *kawoká*, que entendo como gênero musical, exhibe unidade: todas as peças parecem vir de uma só matriz formal. A despeito de um olhar desconstrutivista pós-moderno, que talvez confunda complexidade com desunidade (Morgan, 2003), analisar é buscar a unidade imanente de uma obra, ainda que ela não seja postulada. Mas é necessário lembrar que a análise musical é, em si, mais do que um procedimento positivo e científico, um ato interpretativo no sentido filosófico (Ricoeur, 1999): há toda uma hermenêutica que envolve a técnica analítica, fundada em uma visão de mundo que necessita ser, senão explicitada, tornada consciente por parte do analista. Ao mesmo tempo, o subjetivismo radical, que se encontra, por exemplo, em setores da crítica musical, mina o rendimento compreensivo da análise na medida em que o juízo fundamentado no gosto se torna um critério¹⁸. Está em curso uma reavaliação das fronteiras epistemológicas entre os domínios do conhecimento musical, bem como uma investigação das limitações de abordagens analíticas, por um lado, exclusivamente

¹⁸ Trata-se, portanto, de encontrar o meio caminho, algo próximo do que Kerman chama de “musicologia crítica” (1987).

técnicas e, de outro, eminentemente históricas e culturais (ver Kerman, 1980; Samson, 2001; Lockhead e Auner, 2002; Williams, 2003). Creio que a chave para o desenvolvimento da compreensão musicológica das músicas de qualquer repertório, ocidental, não-ocidental, folclórico, indígena, popular, seria o encaixe do “puramente musical” em sua matriz sócio-histórica. A abordagem puramente formalista, guiada pelo suporte teórico do positivismo, já se mostrou ineficiente, tendo sido suficientemente criticada. Por outro lado, muitas investigações etnomusicológicas que não tratam do texto musical em si igualmente acabam se tornando narrativas circulares, falando de um objeto que nunca se revela ao leitor. Creio que é possível uma descrição analítica de uma peça musical em sua plenitude semântica, reconstituindo de forma equilibrada a integridade entre texto musical e contexto histórico e sócio-cultural. Neste âmbito da Musicologia do século XXI, a música indígena se revela objeto analítico pleno, muito longe da forma de ouvi-la enquanto mera repetição sem significado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdounur, Oscar João. 1999. *Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados*. São Paulo: Escrituras.
- Bakhtin, M. M. 1986. *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press.
- . 1999. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado em antropologia, USP.
- . 1999. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Baxandall, Michael. 1991. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. & Norton.
- Candé, Roland de. 1961. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Chaumeil, J.-P. 1997. “Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et Traitement funéraire en Amazonie”. *Journal de la Société des Américanistes*, n.83, pp.83-110.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (eds.) 2001. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Krims, Adam (ed.) 1998. *Music/Ideology: resisting the Aesthetic*. Amsterdam: OPA.

- Feld, Steven. 1997. "Waterfalls of Songs: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In: Steven Feld and Keith H. Basso (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1997, pp. 91-136
- Fox, James J. 1977. "Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism", In Van Schooneveld, C.H. and D. Armstrong (eds) *Roman Jakobson: Echoes of his Scholarship*. Lisse: Peter de Ridder Press, pp.59–90.
- Franchetto, Bruna e Heckenberger, Michael (orgs.) 2001. *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Editora da UFRJ.
- Gregor, Thomas e tuzin, Donald (eds.). 2001. *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1982. *Baroque Music Today: Music as Speech*. Portland: Amadeus Press.
- Hill, Jonathan e chaumeil, Jean-Pierre. (eds.) 2008. "*Burst of Breath*": *New Research on Indigenous Ritual Flutes in Lowland South America*. University of Nebraska Press (in press).
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes.
- . 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out". *Critical Enquiry*, 7: 311-31.
- Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Lévi-strauss, Claude. 1979. *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lockhead, Judy e auner, Joseph (eds.). 2002. *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York and London: Routledge.
- Mcclary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Mello, Maria Ignez C. 1999. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*, dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC.
- . 2005. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. PPGAS/UFSC.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MONTARDO, Deise Lucy. 2002. *Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado em antropologia social. São Paulo: USP.
- MORGAN, Robert P. 2003. "The Concept of Unity and Music Analysis". *Music Analysis*, 22/(i-ii), :7-50.
- MORRIS, R. O. 1976. *The structure of music*. London: Oxford University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: U.G.E.
- . 2005. *O Combate entre Cronos e Orfeus: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera.
- NETO, Aristóteles Barcelos. 2004. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia, USP.
- NETTL, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press.

Nettl, Bruno e Bohlman, Philip V. (eds.) 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*, dissertação de mestrado em antropologia social, PPGAS/UFSC.

----. 1999. "Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música do Jurupari". *Horizontes Antropológicos* 11: 93-118.

----. 2003. "Brazilian Jazz and friction of musicalities". In E. Taylor Atkins (ed.) *Jazz Planet*, pp. 41-58, University Press of Mississippi.

---- 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. PPGAS/UFSC.

Riemann, H. 1967 [1895]. *Präludien und Studien: gessammelte Aufsätze zur Ästhetik Theorie und Geschichte der Musik*. Leipzig.

Ricouer, Paul. 1987. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.

Ruwet, Nicolas. 1972. *Language, Musique, Poésie*. Paris: Éditions du Seuil.

Samson, Jim. 2001. "Analysis in Context". In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*, pp. 35-54, Oxford: Oxford University Press.

Williams, Alastair. 2003. "Musicology and Post-Modernism". *Music Analysis* 19(iii): 385-407.

White, John D. 2003. *Comprehensive Musical Analysis*. New Jersey: Scarecrow Press.

Acacio Tadeu de Camargo Piedade

Possui graduação em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004). Atualmente é professor efetivo do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UDESC) da Universidade do Estado de Santa Catarina. É membro dos grupos de pesquisa MUSICS (UDESC) e MUSA (UFSC). Tem experiência na áreas de Artes e de Antropologia, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: musicologia, etnomusicologia, análise musical e composição musical.

Cita recomendada

Piedade, Acácio Tadeu de C. 2011. "Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]