

O registro sonoro e seus modo de escuta: uma análise de gravações de cantos yanomami

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: ETNOMUSICOLOGIA

Resumo. Tendo como pano de fundo uma pesquisa etnográfica sobre os cantos yanomami, apresento neste trabalho uma reflexão sobre os modos de escuta que se expressam nos registros sonoros desses cantos realizados desde os anos 1960. Tratarei das gravações de Ettore Biocca, David Toop e da Hutukara/ISA, apresentando seus contextos de produção e divulgação, bem como aspectos que moldam as características estéticas e políticas desses materiais, ilustrando uma breve história do pensamento etnológico desde a segunda metade do século XX.

Palavras-chave. Cantos yanomami. Registro sonoro. Etnomusicologia. Arquivos sonoros. World music.

Sound Recording as a Listening Mode: an Analysis of Yanomami Chant Recordings

Abstract. With the background of an ethnographic research on Yanomami chants, in this article I present a reflection on the modes of listening that are expressed in the sound recordings of these chants made since the 1960s. I will deal with the recordings of Ettore Biocca, David Toop and Hutukara/ISA, presenting their production and dissemination contexts, as well as aspects that shape the aesthetic and political characteristics of these materials, illustrating a brief history of the ethnological thought since the second half of the 20th century.

Keywords. Yanomami chants. Sound recording. Ethnomusicology. Sound archives. World music.

1. Introdução

Este artigo deriva de minha pesquisa de doutorado sobre as artes sonoras e verbais yanomami¹, especialmente de seus cantos e diálogos cerimoniais, com o intuito de compreender seus modos de produção e de elaboração acústica, bem como as relações que tecem com suas cosmologias e com o ambiente da floresta que habitam.

O que apresento aqui é uma parte desse trabalho, em que pretendo refletir sobre as condições da produção de registros sonoros de cantos e diálogos cerimoniais dos povos Yanomami, possibilitando desdobrar suas implicações para outras experiências de registro de ex-

¹Os Yanomami são uma sociedade de caçadores-agricultores, habitantes da floresta tropical amazônica em torno da Serra Parima, região de fronteira entre Brasil e Venezuela, e são falantes de um tronco linguístico comum. Segundo estudos recentes sobre o grupo considera-se a existência de pelo menos seis línguas diferentes, mais ou menos inteligíveis entre si: *Yanomam*, *Yanomami*, *Yanoma*, *Sanöma*, *Ninam* e *Yaroamë* (Ferreira, Machado & Senra [orgs.], 2019).

pressões acústicas de povos tradicionais. Há casos em que os cantos envolvem um tipo de agência muito distante daquela que compreendemos enquanto “estética”, que em sua dimensão sonora chamamos de música. Muitas vezes sua produção e realização está ligada a outros planos de escuta e de trabalho acústico, que transcendem o gosto estético, tal como parece ocorrer entre os povos Yanomami. Por isso é fundamental uma reflexão aprofundada sobre as transformações operadas pelos modos de captura tecnológicos na representação das expressões simbólicas de povos tradicionais.

Analisarei três gravações emblemáticas de diferentes modos de produção dos registros, que performariam diferentes modos de escuta: a documentação sonora de Ettore Biocca, o álbum *Lost Shadows* de David Toop, e o álbum *Reahu Heã*, produzido pelas organizações Hutukara e Instituto Socioambiental. Tratarei de analisar de que modo estas produções expressam e inscrevem no material distintos modos de escuta sobre os repertórios voco-sonoros yanomami, denotando assim diferentes “pontos de escuta”, conceito cunhado a partir da noção de perspectiva, derivando-a do campo visual para o acústico.

Considerando o registro sonoro um tipo de suporte próprio das sociedades globalizadas, é necessário pensar de que modo a sonoridade de uma cultura se apresenta aos ouvidos de uma audiência urbana. Diferencio as dimensões ética e estética de sua produção, na medida em que as qualidades do registro nem sempre são acompanhadas de uma relação ética com as comunidades em seu processo de produção.

De maneira geral, as gravações de campo são tidas como “uma representação fiel do caráter da performance musical” (Turino, 2008: 68). No entanto, sua produção depende de inúmeras variáveis técnicas e éticas ligadas à captação, sua relação com os “músicos” participantes, o conhecimento dos produtores sobre a prática expressiva, bem como dos processos de edição e escolha dos materiais a serem divulgados. O processo de produção se inscreve no registro e define assim seu resultado final, delimitando nossa compreensão da prática expressiva ali inscrita acusticamente. Esta investigação tem por objetivo desnaturalizar estes processos, buscando definir de que modo o ponto de escuta do produtor (situado social, cultural e historicamente) molda o resultado do registro. Assim, o processo de produção se cristaliza no registro, que por sua vez apresenta, além dos cantos e sons ali representados, o modo de escuta de quem o produziu.

2. A documentação sonora de Ettore Biocca

Dentre os registros sonoros de cantos e artes verbais yanomami aos quais tive acesso este é o mais antigo e se destaca pelo volume e pela variedade. São gravações feitas pelo pesquisador e biólogo italiano Ettore Biocca², que teve contato com diversas comunidades indígenas do Alto Rio Negro, entre novembro de 1962 e julho de 1963. Entre elas foi realizada uma expedição às comunidades yanomami da região do rio Cauaburis e afluentes, coordenada por Biocca e composta por outros pesquisadores, das áreas da biologia, antropologia e psicologia. A expedição foi financiada pelo *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, da Itália, e resultou em uma vasta coleção botânica e etnográfica, hoje pertencente ao Museu de Camerino, na Itália. Mesmo não sendo o foco principal do trabalho da expedição, foi produzida uma essa extensa ‘documentação sonora’, com cerca de quatro horas de gravações, da qual o Museu de Camerino fornece algumas informações:

Registrada em fita magnética a partir de gravadores à pilha Philips e Uhrer, a documentação é, às vezes, perturbada e confusa devido às condições extremas em que foi realizada. Na verdade, Biocca muitas vezes escondia o gravador em uma caixa de madeira, deixando-o no chão, por exemplo, antes de uma festa, um *reahu*, e recuperando-o na manhã seguinte. O resultado desta coleção, assim considerada fiel e feita sem qualquer interferência, é constituída por 15 discos de vinil, com faixas selecionadas e produzidas em colaboração com o musicólogo Diego Carpitella, da Academia de Santa Cecília, e o técnico da RAI, Bruno Mancini. (material de divulgação do Museu de Camerino. Trad. nossa)

O registro apresenta alguns aspectos problemáticos e de pouca qualidade, tal como o baixo volume da gravação, a sonoridade abafada, o eventual distanciamento da fonte sonora, a sobreposição de outros eventos sonoros sobre o canto e os eventuais picos de intensidade que distorcem a captação. Parece não haver um grande conhecimento técnico sobre as práticas de gravação e o intuito de invisibilizar o aparelho prejudicou ainda mais a qualidade do registro. Para além de uma discussão técnica, nos parece pouco ético o artifício utilizado por Biocca de esconder o aparelho de gravação em uma caixa. Parece com isso ilustrar certa ideologia da transparência do processo, pretendendo gerar uma gravação que então se apresentaria como uma imagem “fiel e sem interferências” da sonoridade produzida na ocasião. Podemos dizer que este modo de escuta ignora que o processo de produção é determinante do resultado, sendo também inscrito acusticamente no material.

²Apesar do vultuoso trabalho, Biocca ficou mais conhecido por ter publicado o relato de Helena Valero, mulher que foi raptada ainda jovem, em 1932, por um grupo yanomami e passou 24 anos vivendo entre eles. Helena foi uma das principais fontes de Biocca sobre a cultura yanomami, tendo traduzido cantos, diálogos cerimoniais e relatos, transcritos em *Viaggi tra gli indi: Alto Rio Negro e Alto Orinoco - Appunti di un biologo*, de 1966, composto por quatro volumes, dos quais três tratam especificamente dos trabalhos de campo realizados em comunidades Yanomami.

O estudo musicológico de Carpitella, incluído no terceiro volume de *Viaggi tra gli indi*, descreve pormenorizadamente a estrutura dos cantos, a variação das durações entre os ciclos do canto da melodia e do canto coral, bem como trata de elementos do timbre e do caráter da variação. Carpitella aponta que não somente um mas vários elementos da estrutura da melodia parecem ser usados para originar formas sonoras pelo coro, resultando em uma espécie de serialização dos elementos sonoros do material gerador, a melodia. Carpitella também aponta para o uso recorrente de intervalos de 2^a e 3^a na estrutura das melodias e das relações entre as resultantes das vozes corais. Caracteriza-se pelo que ficou conhecido como uma antropologia (nesse caso musical) de gabinete, em que a figura do etnomusicólogo, munida de diversas gravações e registros de músicas do mundo, faz uma análise especializada das semelhanças, diferenças e formas de expressões voco-sonoras de diversos povos do mundo. No entanto, de maneira geral, o estudo da música desses povos é separada do pensamento que a sustenta, tecendo considerações sem aprofundamento cosmológico, ecológico e científico próprios dos povos a que se refere. Com isso os regimes de significação sonora em uma determinada cultura ou grupo é potencialmente invisibilizada e os sons podem significar aquilo que o especialista musical ouve ali.

Com relação aos modos de produção a documentação de Biocca partilha do mesmo caráter assimétrico nas relações de produção características das gravações etnográficas da primeira metade do século XX. Apesar disso parece ocupar um lugar limiar na história das gravações etnográficas. Isso porque nos anos 1960 ocorre o chamado *boom* da indústria fonográfica, assim como se observa uma crescente popularização das gravações de “músicas do mundo”. Alguns anos depois da expedição, em 1979, foi lançado o álbum *Yanoama: tecniche vocali – sciamanismo*, que compila algumas das gravações de Biocca, que então adquirem uma outra função social, de material de especialistas à álbum de *world music*. Alteram-se assim seus modos de escuta, na medida em que atinge novas audiências, denotando uma outra forma de agenciamento entre o registro e as sociedades urbanas. Desse modo sua entrada no hall das produções da *world music* se dá de modo quase acidental, resultado de condições históricas que alçaram esses documentos etnográficos ao campo das gravações comerciais. A documentação de Biocca pode ser entendida assim como um caso clássico de registro sonoro que passa do gabinete do etnomusicólogo às lojas de discos, consistindo no que denominaremos aqui como um modo de escuta etnográfico.

3. O álbum *Lost Shadows* de David Toop

Em 1978 o músico, artista sonoro e escritor inglês, David Toop realizou uma expedição à Amazônia Venezuelana, nas bacias dos rios Orinoco e Ocamo, ao lado de Nestor Figueras, organizador da *expedição*, e Odile Laperche, fotógrafa. A região é habitada pelos Yanomami da porção oeste, também conhecidos como *xamathari*³. A partir do contato com antropólogos e missões católicas atuantes no local desde a segunda metade do século XX, percorreram uma série de comunidades da região, guiados por Simon Garcia, da etnia Maquiritare, Pompeo, um jovem Yanomami, e Emilio Fuentes, etnobotânico que realizava suas pesquisas na região, sob orientação de Jacques Lizot. Toop realizou uma série de gravações de cantos yanomami, que foram então editadas e publicadas no álbum *Lost Shadows: In Defence of the Soul (Yanomami Shamanism, Songs, Ritual, 1978)*, editado pelo selo inglês *Sub Rosa*.

Dentre as faixas do álbum se intercalam cantos coletivos, de xamãs, diálogos cerimoniais e paisagens sonoras. É interessante notar que mesmo nas gravações de cantos não os ouvimos isoladamente, tal como se procurava fazer desde um ponto de escuta etnográfico, interessado tão somente no conteúdo voco-sonoro humano. Em *Lost Shadows* ouvimos a brincadeira das crianças, os galos cacarejando, batidas de algum trabalho sendo realizado na casa coletiva, bem como os tradicionais cantos de pássaros, grilos e sapos.

Essa sensibilidade acústica à paisagem sonora era então promovida também pelo compositor Murray Schaefer e seu Projeto Paisagem Sonora Mundial⁴. Apresenta também aspectos afins ao campo da arte sonora e da música experimental, o que molda em grande parte suas escolhas técnicas.

Uma delas é a espacialização, mais claramente perceptível em “*Mabutawi-Teri: Young Men’s Circle Song*”. Toop e seu gravador se situam no centro de um círculo, percorrido pelos músicos-dançantes, inscrevendo no registro seu ponto de escuta: “Me sento no chão com os fones no ouvido durante mais de uma hora, escutando os sons se moverem à minha esquerda e irem diminuindo até chegar ao ponto mais distante do círculo, para logo aumentar à minha direita, até voltarem ao centro.” (Toop, 2016 [1995]: 285). Proporciona à escuta diversas camadas de sons, como os dos animais da floresta, de pessoas conversando e da própria acústica do espaço. Poderíamos com isso relacioná-las com uma ideia de arte sonora, em que o som seria o elemento constitutivo de algum tipo de instalação sonora.

³Nos anos 1950 foi instalada uma missão católica salesiana, e nos anos 1960, chegaram os antropólogos Napoleon Chagnon e Jacques Lizot.

⁴O *World Soundscape Project (WSP)* foi idealizado e organizado por Murray Schaefer, compositor canadense que estabeleceu no fim da década de 1960 um grupo de pesquisas sobre os ambientes e suas paisagens sonoras, sediado na Simon Fraser University.

Com relação aos cantos coletivos do álbum podemos notar que todos foram registrados na comunidade de *Mabutawi-teri*, e isso não seria por acaso: “Ele [Emilio Fuentes] lhes conta [aos Yanomami] que nos havia encontrado em Ocamo, buscando por música, mas que perto da missão era tão ruim que nos chamou para vir para *Mabutawi-teri*, onde a música era muito boa.” (Toop, 2016 [1995]: 283). Segundo Toop, o encontro e a escolha destes cantos demonstra uma busca por um tipo específico de sonoridade. Entre os registros feitos em *Mabutawi-teri* estão as faixas *Young women’s circle song*, *Young men singing (pt. 1-4)* e *Young men’s circle song*. Tratam-se de cantos coletivos realizados tradicionalmente em suas festas *reahu*, realizados separadamente por homens ou por mulheres. Caracteriza-se por sua forma responsorial, em que um(a) cantor(a) entoava um canto que será repetido quase em forma de eco por um grupo de cantores. São chamados de *herii* ou *amoamou* e são em geral realizados nas noites de festa, produzindo uma textura heterofônica muitas vezes tida como “confusa e caótica”. É justamente esse emaranhado sonoro que interessa à Toop investigar, o que o faz chegar a uma comunidade que parece realizar o canto de um modo mais heterofônico e diferencial do que normalmente costumamos ouvir entre gravações e as práticas que acompanhei em meus trabalhos de campo. Em comunicação pessoal Toop me revelou que seu principal interesse era justamente como ouvir o mundo sonoro Yanomami, mais do que como analisá-lo. Por isso é pertinente pensar em como a escuta daquele que produz o registro condiciona sua estética.

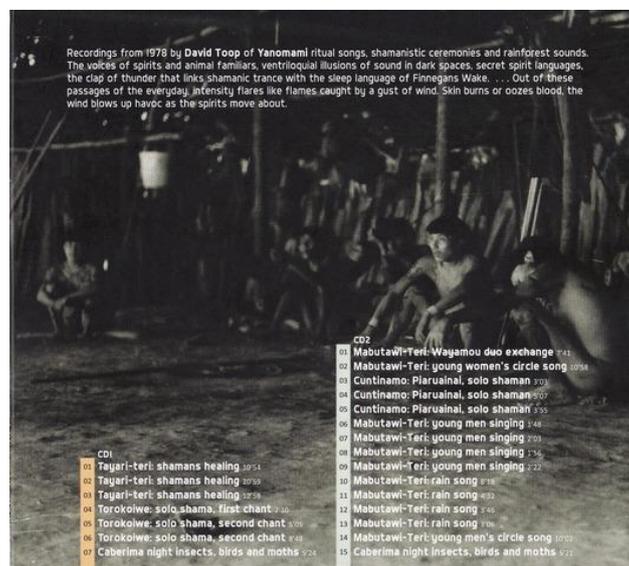


Figura 1: Lista das faixas do álbum *Lost Shadows*, com os nomes das aldeias onde as gravações foram realizadas.

No entanto, com relação aos modos de produção do registro sua prática se caracteriza pelo tipo de expedição etnográfica típica da etnomusicologia tradicional, denotando a posição assimétrica que os sujeitos ocupam na produção do registro. É ilustrativo também que não há

quase nenhuma menção sobre a individualidade dos cantores yanomami, ao contrário do que ocorre com o músico inglês, a quem se atribui a “autoria” do álbum. Embora seja controversa essa noção para este caso, o que parece ser explicitado é o trabalho de captação e edição sonora operada pelo músico, que constroi o registro a partir de um ponto de escuta muito particular e ligado à sensibilidade estética de seu produtor.

Todos estes elementos de construção e idealização do registro denotam um modo de escuta estético ou artístico dos cantos e diálogos cerimoniais yanomami.

4. O álbum *Reahu Heã*

Reahu Heã é o primeiro registro sonoro realizado em parceria com os próprios yanomami envolvidos na gravação, através da articulação das organizações Hutukara (HAY), CCPY (Centro para Criação do Parque Yanomami, atual Instituto Socioambiental-ISA), da produtora Som das Aldeias e do apoio do Ministério do Meio Ambiente. A ideia da realização do registro partiu do xamã e ativista político yanomami Davi Kopenawa, como forma de apresentar ao público não-indígena as práticas musicais tradicionais de seu povo, segundo comunicação pessoal com Marcos Wesley de Oliveira, coordenador do ISA e um dos produtores do álbum. Este tipo de parceria é característica das parcerias realizadas pelo ISA junto aos povos com as quais está envolvido, fomentando a pesquisa e a confecção de materiais relacionados à cultura pelas próprias comunidades.

Esta parceria se traduz em um material que apresenta as nomenclaturas e classificações próprias dos povos yanomami envolvidos nessa gravação, tais como os gêneros vocosonoros *hiimu*, *yãimu*, *wãyamu*, *xapirimu* e *herii*. Além disso o encarte do álbum traz uma rica seleção de textos e depoimentos de Davi Kopenawa sobre estas práticas, bem como a transcrição e tradução de todo material apresentado. O encarte também traz desenhos do artista Joseca Yanomami (*figura 2*), oferecendo também algo como “traduções visuais” de sua cosmologia. Também constam as letras dos cantos em língua yanomami e sua tradução para o português, constituindo-se como um material riquíssimo para o aprendizado da escrita em língua yanomami, por parte tanto de indígenas quanto de não-indígenas.

O álbum foi gravado em março de 2005 na aldeia de Watoriki, por ocasião da realização de um *reahu*, contando com a participação de cantores e cantoras desta comunidade e também das do Toototobi, Catrimani e Baixo Catrimani. Segundo Marcos Wesley havia o acordo de que as gravações não atrapalhassem a realização do *reahu*, demonstrando que o fundamento do encontro era a realização da festa, e não a gravação do CD, que então se realiza em

função do evento intercomunitário. O interessante é que a maioria dos registros foi feita em uma sala do posto de saúde local, resultando em um tipo de registro de estúdio. Este aspecto confere uma diferença muito significativa com relação aos registros de Biocca e Toop. Para o caso das gravações aqui analisadas a diferença entre elas parece revelar modos distintos de se pensar a gravação de cantos tradicionais yanomami. E é mais significativo ainda que os próprios yanomami tenham participado da escolha das faixas de *Reahu Heã*. É justamente o único registro que não consiste em uma gravação de campo, mas de uma gravação de estúdio.

O álbum se inicia com o som do canto de uma arara e o toque da flauta *puruna usi*, um dos instrumentos musicais yanomami. O canto da arara pertence a um acervo sonoro enquanto a gravação da flauta foi feita durante as gravações do CD. Esse tipo de justaposição apresenta assim elementos semelhantes ao de um processo composicional.

A seguir são apresentados por blocos os diálogos cerimoniais (faixas 2 a 4), os cantos *herii* (faixas 5 a 26) e os cantos xamânicos (faixas 27 a 30). Diferentemente das gravações ao vivo que trazem maior vivacidade ao registro, o tipo de gravação de estúdio, por sua vez elimina as sonoridades extra-musicais, eventualmente presentes em uma casa coletiva. Se por um lado isso traz clareza ao texto e ao canto registrado, silencia a paisagem sonora do ambiente, que muitas vezes, nas gravações de Toop, parecem funcionar como uma espécie de moldura sonora do canto.

Figura 2: desenho de Joseca Yanomami

Esta característica, longe de ser uma prática isolada, pode ser percebida em diversos registros sonoros realizados desde os anos 2000, quando se regulamentam os processos de tombamento de patrimônio imaterial, tais como os cantos, danças e outras expressões de povos tradicionais. Entre os Guarani Mbya, por exemplo, são produzidos os álbuns *Ñande Reko Arandu* e *Ñande Arandu Pyguá*, no mesmo formato de gravação de estúdio. O que parecem denotar é uma concepção centrada na agência humana dos cantos, isolando-os de sonoridades exteriores e extra-musicais. Esse tipo de característica das gravações do século XXI parecem responder portanto a uma demanda pelo reconhecimento social das expressões estéticas e artísticas destas populações historicamente silenciadas. Poderíamos pensar assim em um tipo de escuta patrimonial, na medida em que o registro segue certas convenções formais, como uma maior clareza do texto dos cantos, o depuramento de sonoridades externas e um tipo de material representativo das expressões culturais desses povos.

5. Conclusões

Nesta breve exposição pretendi apresentar as características fundamentais de cada registro e defini-los na especificidade de seus modos de escuta, da maneira como apreendem no registro sonoro uma representação acústica dos cantos e diálogos yanomami. Observamos que só recentemente os projetos de documentação sonora incorporaram em seu processo de produção os próprios indígenas, como podemos notar em diversos projetos de diferentes áreas de criação⁵.

Com a apresentação destas características de produção bem como das escolhas técnicas e estéticas de cada registro busquei expor de que maneira as concepções do produtor do material se inscrevem em seu resultado, denotando o que chamei de modos de escuta. Assim, se expressam nos registros apresentados três diferentes modos de escuta: o etnográfico em Biocca, o artístico-estético em Toop e o patrimonial em *Reahu Heã*. Vale salientar que a atribuição de modos específicos a cada registro não pressupõe que estes encarnem modelos puros que ilustram os caracteres de cada modo. Sendo assim uma escuta artística também está presente em *Reahu Heã*, assim como uma escuta etnográfica permeia a patrimonial e vice-versa. Cabe no entanto notar que os modos de escuta que atribuo são como linhas de força que preponderam em cada um dos materiais.

Com isso podemos traçar uma historiografia dos modos de escuta que se expressam nos registros sonoros: podemos definir um período inicial caracterizado pelo colecionismo dos institutos e seu viés etnográfico, um segundo momento de emergência de novas formas de produção desse mesmo tipo de material, então incorporando elementos da arte sonora e da composição musical do período, e por fim uma escuta patrimonial, em que o objeto do registro é o de registrar determinada expressão cultural de um povo ou comunidade, com vistas à seu reconhecimento e valorização por meio da patrimonialização. Do ponto de vista ético podemos dizer que há uma progressiva incorporação das comunidades no processo de produção desses materiais, muitas vezes sendo produzidos para uso das próprias comunidades, seja em escolas ou como forma de geração de renda. Por outro lado essa última fase, nomeada aqui como patrimonial, se caracteriza por um aparente distanciamento das expressões artístico-simbólicas de seu contexto de produção, transportando-as para os estúdios de gravação e isolando suas expressões do ambiente sonoro em que tradicionalmente acontecem. As técnicas de estúdio parecem assim operar segundo o mesmo paradigma que a Música observou em seu desenvolvimento histórico, através de isolamento progressivo de seus constituintes eminentemente sonoros, num processo

⁵São exemplos dessa postura obras como *A Queda do Céu: Palavras de um xamã Yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert; filmes como *Curadores da Terra-Floresta* de Morzaniel Iramari Yanomami, e diversos outros projetos realizados pelo Brasil em parceria com as comunidades envolvidas.

de distanciamento e depuração da música de suas ligações com a vida comunal e as cosmologias das sociedades ocidentais.

Embora os registros apresentem diferenças fundamentais entre si esta análise comparativa pretendeu oferecer uma compreensão mais abrangente de seus caracteres principais bem como o esboço de uma historiografia das gravações etnográficas nos séculos XX e XXI.

Referências bibliográficas

BIOCCA, Ettore. *Viaggi tra gli indi: Alto Rio Negro e Alto Orinoco - Appunti di un biologo*. vols. 1-4. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1966.

FERREIRA, Helder Perri; MACHADO, Ana Maria; SENRA, Estêvão (org.). *As Línguas Yanomami no Brasil: diversidade e vitalidade*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019.

TOOP, David. *Océano de sonido*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016 [1995].

TURINO, Thomas. *Music as social life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Referências fonográficas

LOST SHADOWS: In Defence of the Soul (Yanomami Shamanism, Songs, Ritual, 1978). David Toop. Londres: Sub Rosa, 2015.

REAHU HEÃ: Cantos da festa yanomami. Manaus: HAY/ISA/Som das Aldeias, 2005.

COLEÇÃO ETTORE BIOCCA. Camerino: Museo di Camerino. 1962.