

Uma Acustemologia da Floresta Tropical¹

Steven Feld²

Tradução: Vítor Vieira Machado

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: vieiramachado.vitor@gmail.com

Revisão de Tradução: María Eugenia Domínguez

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: eugison@yahoo.com

Resumo

Este texto tem como objetivo dar voz a uma realidade alternada, a um tipo de sensibilidade sonora que encontrei por meio de uma pesquisa antropológica sobre ecologia da linguagem, da música e acústica. Espero que, ao dar espaço às vozes marginalizadas de um lugar onde possam falar, gritar e cantar, a antropologia possa por consequência contrariar a enraizada arrogância da autoridade colonial e imperial em alguma medida, assim como no caso da história escrita numa única língua, numa única voz, como única narrativa possível.

Palavras-chave: Acustemologia. Som. Kaluli. Papua Nova Guiné.

Abstract

This text has the purpose of giving a voice to a sort of alternating reality, to a kind of resonant sensibility I have found by way of anthropological research of the ecology of language, of music and acoustics. My hope is that when granting spaces to marginalized voices from where they can speak out, scream and sing, therefore anthropology could in certain measure counteract the rooted arrogance of colonial and imperial authority, the same of history written in just one tongue, history with one voice as if unique and possible narrative.

Keywords: *Acoustemology. Sound. Kaluli. Papua New Guinea.*

I Introdução

De que forma a pesquisa antropológica pode contribuir para a configuração do discurso da ecologia acústica e dos estudos das paisagens sonoras? Como poderia ajudar-nos a conceber as culturas auditivas enquanto formações históricas de sensibilidades distintas ou geografias sonoras da diferença? Uma resposta possível consiste em assinalar que os antropólogos tendem a adotar a posição kantiana segundo a qual todo o conhecimento começa na experiência. Para que possamos ir mais além, precisamos estudar os modos como os padrões e as práticas experienciais humanas constroem os hábitos, os sistemas de crenças, os conhecimentos e as ações que chamamos de “cultura”. O que interessa são as invenções e diversas sensibilidades humanas, a capacidade de representar de maneira adequada e evocativa os diferentes universos da experiência. Para encarar essa tarefa, o projeto antropológico deve, basicamente, perguntar-se como seria sentir-se – imaginar-se, tornar-se, atuar no mundo – como uma outra pessoa. No fundo, esperamos que, dando às vozes marginalizadas espaços para falar, gritar e cantar, a antropologia possa em certa medida contradizer a arrogância da autoridade colonial e imperial, da história escrita em um idioma, numa única voz, como uma única narrativa possível. O propósito deste artigo é dar voz a um tipo alternativo de realidade, a um tipo de sensibilidade sonora que pude conhecer por meio da pesquisa antropológica em torno da linguagem, da música e da ecologia acústica.

2 Localizando o Lugar como um Espaço-Tempo Global

Os kaluli são um dos quatro grupos dos 2.000 bosavi³ que vivem na floresta tropical pluvial do Grande Platô na Província de Terras Altas do Sul da Papua-Nova Guiné. Em várias centenas de quilômetros quadrados de terras baixas e bosques montanhosos, a uma altitude próxima dos 600 metros, os kaluli caçam, pescam, coletam, e cultivam roças de coivara. Eles se alimentam principalmente de sagu, processado a partir de palmeiras silvestres que crescem em pântanos pouco profundos e em córregos que se bifurcam de artérias fluviais maiores, providas do Monte Bosavi, um vulcão extinto que ultrapassa 2.000 metros de altura.

Havia uma época em que era relativamente fácil descrever aos bosavi como uma sociedade pequena e sem classes, na medida em que ocupações, estratificações, classificações, profissões, status adquiridos ou atribuídos não constituíam a base para uma possível diferenciação social. Em geral, nos assuntos econômicos e políticos, a vida também era igualitária. Sem líderes, representantes, porta-vozes, chefes, dirigentes ou pessoas encarregadas do controle, designadas ou elegidas, os kaluli caçavam, coletavam, cultivavam suas roças e trabalhavam para produzir o que lhes era necessário. Ocupavam-se de si mesmos, de seus vizinhos e de seus parentes, mediante uma cooperação generalizada, baseada na troca de alimentos e trabalho. Esta dinâmica igualitária implicava tanto na ausência de instituições sociais centralizadas quanto na ausência de deferência em relação às pessoas, às funções, às categorias ou aos grupos baseados no poder, na posição ou nas propriedades materiais (Schieffelin E., 1976; Schieffelin B., 1990).

A hierarquia desenvolveu-se de forma dramática com as mudanças sociais recentes que reconfiguraram a vida dos kaluli, começando pelo contato com o governo colonial, mais especificamente no período final da década de cinquenta. Porém, foram as missões evangélicas que produziram as transformações mais radicais na região bosavi, começando pela construção de uma pista de pouso em meados dos anos sessenta. Logo no início da década de setenta, chegaram os primeiros missionários que se estabeleceram como moradores. Depois da independência da Papua Nova Guiné em 1975, ocorreu uma nova onda de impacto das políticas do governo nacional. Já nos anos oitenta

e noventa, a presença de uma segunda pista de pouso, um hospital, escolas, postos de saúde, postos das missões, pessoal governamental do desenvolvimento e, em especial, dos pastores localizados em cada aldeia introduziram formas cada vez mais complexas de diferenciação baseadas especialmente na riqueza monetária (Schieffelin B., 2000; Schieffelin E., 1991).

Atualmente, a área bosavi atravessa um conjunto de complexas mudanças que trarão consequências culturais e ecológicas futuras. Os projetos petrolíferos e de exploração de gás já estão transformando a região adjacente, e demandas e debates sobre o desmatamento da região, assim como sobre o acesso por estrada à área, e sobre projetos de desenvolvimento são bastante decorrentes. Junto a isso vêm as consequências caóticas das infusões ocasionais de dinheiro e riqueza material que seguem os padrões esporádicos de emigração. O efeito geral consiste na ampliação de bases para conflitos em torno das desigualdades reais, percebidas e possíveis, assim como a intensificação da desigualdade no acesso ao poder e recursos pautado em distinções de gênero, idade, plurilinguismo e cristianização (Schieffelin E., 1997).

3 Da Antropologia do Som à Acustemologia

Meu vínculo com a região bosavi durante os últimos vinte anos situa-se nessa história de maneira complexa. Em 1976, fui ao Bosavi porque havia ouvido as primeiras gravações em fita que Edward L. Schieffelin fizera na região entre 1966 e 1968. Fiquei admirado com a musicalidade da expressão kaluli, mas particularmente pela relação estabelecida entre essa musicalidade e os sons da floresta úmida tropical, descrita pela primeira vez por Schieffelin em seu livro *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers* de 1976. Descobri que era exatamente esta relação que eu gostaria de investigar.

Em seu livro de 1977, *A Afinação do Mundo*, R. Murray Schafer apresentou pela primeira vez a hipótese geral de que as pessoas fariam, de alguma maneira, ecos de suas paisagens sonoras na linguagem e na música. O livro constitui-se de uma síntese das ideias que surgiram durante seu trabalho como diretor do *World Soundscape Project* na Universidade de Simon Fraser. Nesse livro o autor formula os conceitos

de *paisagem sonora* e *ecologia acústica*, além de analisar as tendências nas transformações dos ambientes sonoros ao longo da história. O trabalho de Schafer e de seus colegas foi extenso e estimulante, fomentando exames minuciosos por parte de antropólogos e etnomusicólogos por meio de estudos de campo bem fundamentados.

Com isso em mente, durante minha primeira pesquisa com os bosavi nos anos setenta, elaborei a ideia de uma etnografia do som, ou estudo do som, enquanto um sistema simbólico, um sistema cultural, com o objetivo de relacionar a importância da ecologia acústica, particularmente a paisagem sonora da floresta tropical, com a musicalidade e a poética dos lamentos e cantos bosavi. A mediação entre esta ecologia da floresta tropical e a música bosavi resultou ser de natureza cosmológica, posto que os kaluli consideram que os pássaros não apenas são cantores, como também espíritos de seus mortos. Os pássaros aparecem uns aos outros e falam como pessoas, sendo a sua presença para os vivos uma lembrança constante de histórias de perdas humanas, uma ausência feita presente por meio do som e do movimento. A relação entre a construção e a evocação de formas expressivas locais e o mundo dos pássaros por elas metaforizado era profundamente emocional. Percebi assim que era desta característica que surgia a força estética dos lamentos kaluli, da sua poética e da performance dos seus cantos, que foram as temáticas abordadas em minha primeira pesquisa (Feld, 1990; 1982).

Em minhas pesquisas subsequentes sobre os bosavi, um crescente interesse em relação ao lugar, à cartografia poética e significados cotidianos do mundo sonoro bosavi acabou impulsionando um pouco mais adiante a ideia do som enquanto sistema cultural, em direção àquilo que acabei chamando de *acustemologia*. Por um lado, esse passo é um desdobramento natural de meu interesse em compreender os mapas de nomes e lugares nas canções bosavi e o modo como a performance vocal articula a relação poética e ecológica deste povo com os sons e significados próprios da floresta tropical. Entretanto, este passo foi dado enquanto resposta crítica às pesquisas sobre ecologia acústica que separavam artificialmente os ambientes sonoros da ubiquidade da invenção humana. As paisagens sonoras, tanto quanto

as paisagens visuais, não são simplesmente exteriores físicos que rodeiam espacialmente a atividade humana, mas sim percebidas e interpretadas por atores humanos que nelas focam a atenção em busca de consolidar seu lugar no mundo e por meio dele. Paisagens sonoras são revestidas de significados por aqueles cujos corpos e vidas ressoam no tempo e no espaço social. Assim como as paisagens visuais, elas são fenômenos tanto psíquicos quanto físicos, construções tanto culturais quanto materiais (Casey, 1996).

Com o uso do termo *acustemologia*, quero sugerir uma união da acústica com a epistemologia, bem como pesquisar a primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de existência no mundo. O som tanto emana dos corpos quanto os penetra; esta reciprocidade da reflexão e da absorção constitui um criativo mecanismo de orientação que sintoniza os corpos com os lugares e os momentos mediante seu potencial sonoro. Ouvir e produzir sons, portanto, fariam parte de competências incorporadas que situam aos atores e sua agência em mundos históricos específicos. Estas competências contribuem para seus modos distintos e compartilhados de ser humanos, além de contribuir à abertura de possibilidades e materializações efetivas da autoridade, compreensão, reflexividade, compaixão e identidade.

Seguindo a pauta estabelecida pela *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty (1962), que ecoa na obra de Don Ihde *Listening and Voice: a phenomenology of sound* (1976), minha noção de acustemologia busca explorar as relações reflexivas e históricas entre ouvir e falar, entre escutar e produzir sons. Esta reflexividade está incorporada duplamente: quando ouvimos a nós mesmos a partir dos nossos atos de fala, e quando em nós ressoa a fisicalidade das vozes dos outros pela audição, dos atos de ouvir. Entre a audição e a voz existe uma relação de reciprocidade profunda; um diálogo incorporado entre a produção sonora e ressonâncias internas e externas construídas pela experiência histórica. O diálogo contínuo do eu consigo mesmo, do eu com o outro e sua influência recíproca por meio da ação e reação estão, portanto, constantemente presentes na percepção do som, absorvido e refletido, dado e recebido em trocas constantes. O caráter sonoro da audição e da voz forma um senso corporificado de presença e memória.

Assim, a voz legitima identidades da mesma forma que as identidades legitimam vozes. A voz é evidência, incorporada como autoridade pela experiência, atuada interior ou exteriormente como uma subjetividade tornada pública, espelhada na audição que torna o público subjetivo.

4 O Som como uma Cartografia Poética

De que maneira uma perspectiva acustemológica da voz e do lugar poderia ajudar a revelar a conexão entre o caráter local do mundo sonoro bosavi e seu posicionamento em um contexto global? Para começar, as canções bosavi estão constituídas textualmente como cartografias poéticas de trilhas caminhos pela floresta tropical. Essa noção de *cartografias poéticas* está claramente delimitada às práticas composicionais e vocais locais em torno de quatro conceitos centrais. São estes *tok* ('caminhos' entre localidades conectadas), cuja *sa-salan* ('fala interna' ou revelação poética) consiste em *bale to* ('palavras invertidas', metáforas) e *go:no: to* ('palavras para sons', onomatopeias). Fazer 'caminhos' de canções é a forma como o povo kaluli canta o bosque como uma fusão poética de espaço e tempo, em que as vidas e os eventos coincidem como memórias vocalizadas e incorporadas (Feld, 1990).

Não há maneira de exagerar a importância do som e da voz nestas práticas comemorativas e performativas. Isso se deve ao fato de que enquanto a floresta está visualmente oculta, não se pode esconder os sons. Uma presença acústica reveladora está em perpétua tensão com uma presença visualmente oculta nas experiências cotidianas na floresta. Essa tensão sensorial entre o visto e o ouvido, entre o oculto e o que se revela, é poetizada em duas metáforas sinestésicas usadas pelos kaluli para relacionar a localização dentro da floresta com sua evocação estética. São localmente conhecidas como *dulugu ganalan*, 'som de levantar-fora' (*lift-up-over sounding*), e *a:ba:lan*, 'fluir' (*flowing*) (Feld, 1996a; 1996b; Keil; Feld, 1994).

Esse 'som de levantar-fora' encobre as alternâncias suavemente escalonadas e as sobreposições que compõem a experiência sensorial da paisagem sonora da floresta tropical. Não há unísono algum na audição da natureza. Na floresta, a altura e a profundidade se confundem com

facilidade e a escassez de pistas visuais faz com que o som produzido por um animal próximo ao chão possa assemelhe-se, por meio da difusividade, ao som de outro animal da mesma espécie que esteja nas copas das árvores, movendo-se para fora. O *som de levantar-fora* codifica precisamente essa ambígua sensação de quando o movimento para cima sente-se como um movimento para fora. Esta localização do som é simultaneamente uma sonorização do lugar. Sabemos a hora do dia, a estação do ano e a localização em um espaço físico relativo por meio do envolvimento sensorial do som na floresta. Essa forma de escutar e sentir o mundo reflete-se na produção de canções kaluli, em que as vozes se sobrepõem e ressoam com os sons circundantes da floresta, com instrumentos ou com outras vozes, para criar um modo de expressão denso, multifacetado, alternado e interligado.

O *som de levantar-fora* é potencialmente tão onipresente nas experiências e na estética do mundo kaluli como a ‘harmonia’ o é nas experiências e na estética do Ocidente. Assim como no caso da ‘harmonia’, o *som de levantar-fora* é uma grande metáfora que configura relações sônicas (relativas aos modos como os tons combinam-se no tempo e no espaço), assim como relações sociais (relativas aos modos como as pessoas interagem). Tanto no caso de pássaros, quanto no de insetos, ventos e cursos d’água da floresta, da vocalização dos kaluli, ou da sobreposição e interação de ambas, o *som de levantar-fora* sempre traz a ideia de sincronia, embora defasada. Com isso quero dizer que embora seja coeso, o *som de levantar-fora* sempre parece ser composto de fontes sonoras localizadas em diferentes pontos de deslocamento em relação a qualquer senso de uníssono hipotético ou momentâneo.

Não é uma heterofonia ou polifonia claramente definida; o *som de levantar-fora* está mais próximo a uma ecofonia na qual um som pode se sobressair momentaneamente, para depois desvanecer-se na distância, sobreposto ou ecoado pelo surgimento de outro som, novo ou repetido, no mosaico auditivo. O conceito kaluli de *eco* ajuda a nos mostrar esta ideia de presença e difusão. No idioma bosavi, *eco* apresenta-se mediante a onomatopeia *gugu-go:go:*. *Gu* denota um som que se move para baixo; em sua duplicação, *gugu* indica que a ação é contínua. De maneira similar, *go:* denota um som que se move

para fora; em sua duplicação, *go:go:* também indica a continuidade da ação. Posto isso, o que se ouve e experimenta como eco é a ambígua interação auditiva do som que se move para baixo e o som que se move para fora de maneira contínua. Nesse constante jogo de imediatismo e imprecisão, *gugu-go:go:* é um marcador sonoro da ideia de que “acima-é-fora”, sempre presente na paisagem sonora da floresta.

Um conjunto de convergências similares caracteriza a potência metafórica da expressão *a:ba:lan, fluir. Fluir*, primeiramente, nos remete à presença sensorial da água em movimento por meio das terras da floresta tropical. Durante esse movimento, a água entra e sai da presença visual e do imediatismo, e mesmo assim mantém-se audível, por mais que sua presença torne-se invisível em alguns momentos. Os córregos que descem das correntes da alta montanha do Monte Bosavi entrecruzam-se uns com os outros. É impossível caminhar pelas ladeiras das colinas em qualquer direção, mesmo que por alguns minutos, sem cruzar-se com alguma forma de fluxo aquático. Enquanto caminha-se, essas vias fluviais constantemente desaparecem e reemergem por detrás da densa vegetação das colinas. *Fluir* denota esta presença sempre emergente e em retirada, essa constância da água que se move e ressoa por meio do solo, configurando-o.

Do mesmo modo, *fluir* caracteriza o “dentro-e-fora”, o surgir e o desvanecer, o movimento circulatório de uma ou várias canções. Seja no imediatismo perceptivo ou na persistência do pensamento, o ‘fluir’ é a constante presença das imagens de um canto, sua progressão de sons e palavras que permanecem em mente. A contrapartida metafórica Ocidental para o *fluir* kaluli seria o *disco arranhado*: o som que não termina mas permanece com o ouvinte. Ambas são metáforas para uma repetição incorporada.

As noções kaluli de *fluir* convergem na performance vocal de cantos cujos textos são *caminhos* florestais dos lugares nomeados. Cantar uma sequência de lugares nomeados é uma maneira de levar os ouvintes a uma viagem que *flui* ao longo de vias fluviais locais e terras contíguas. O fluxo desses *caminhos* poéticos cantados aponta para a conexão entre os lugares bosavi e as pessoas, as experiências e a memória. Assim, a natureza *fluída* das águas por meio das terras reflete a natureza *fluída* das canções e os lugares por meio das biografias e das histórias locais.

Os ‘caminhos’ cantados surgem da experiência cotidiana, das viagens a pé pela floresta desde ou rumo às suas aldeias, para ir às roças, buscar sagu, ou para outras aldeias. As experiências cotidianas na floresta sempre incluem um entrelaçamento entre a terra e a água. Os tipos mais relevantes de formação terrena derivam-se das imagens de *fele*, ‘coxas’, unidos a um *do:m*, ‘corpo’. As *coxas* são terras relativamente planas descendendo pelas ladeiras. É possível alcançar essas *coxas* a partir de trechos íngremes de subidas, descidas e deslizamentos de terra que são os lados do seu *corpo*.

Essa concepção da terra como um *corpo* enraizado, dotado de lados e *coxas*, está intimamente relacionada com a acumulação e o movimento das vias fluviais da floresta. Caminhar sobre um *corpo*, supõe a existência de água abaixo; uma vez atravessado, há outro *corpo* para subir do outro lado. Do mesmo modo, as *coxas* normalmente possuem uma ou mais *eleb*, ‘cabeças’ de águas deitadas abaixo, de cada lado. Em outras palavras, a água que se apoia e move-se ao longo de um *corpo* deitado, fluindo como de costume, rio abaixo ao longo de suas *coxas*.

Essas imagens constroem um mundo em que o *corpo* é imaginado como as curvas da terra entre as quais, ao redor das quais e sobre as quais flui a água. Por sua vez, assim como estas formações terrenas primárias estão conectadas da mesma forma que as *coxas* conectam-se ao *corpo*, também o passo da água por meio delas flui como o movimento da voz. A voz flui ressoando pelo *corpo*, conectando sensivelmente os segmentos físicos contíguos, do início ao fim. Este *fluir* reflete o da água pela terra, com suas múltiplas presenças por meio e ao longo de numerosas formas relativamente contíguas, porém fisicamente distintas. O *fluir* da água e da voz move-se por meio de terras e corpos para unir seus segmentos e revelar, assim, sua integridade.

Tomados em conjunto, o *som de levantar-fora* e o *fluir* exemplificam a notável criatividade com que os kaluli absorvem e respondem à sensualidade ambiental da floresta tropical. O *som de levantar-fora* naturaliza a forma e a performance das canções mediante suas ressonâncias com o mundo da floresta. De forma similar, o *fluir* naturaliza a cartografia poética como performance da memória biográfica. Juntas, estas ideias fundem a experiência espacial e temporal, vinculam os passados e os presentes cotidianos, unem os poderes do lugar e da

viagem. E, ainda mais importante, o *som de levantar-fora* e o *fluir* localizam este mundo não apenas em textos, como também na relação reflexiva entre a voz e a escuta. Como forma de ilustração, apresentam-se na continuação três estudos de caso.

5 Cantar Dentro e Fora do Lugar

Em primeiro lugar, tomemos em consideração uma canção composta por Bifo, da comunidade suguniga, que pertence a um gênero de canções cerimoniais kaluli chamado *ko:luba* (é possível ouvir essa canção em Feld (1991) faixa 10). Essa foi uma das 90 canções que se interpretaram durante uma cerimônia *ko:luba* que durou a noite inteira, ocorrida em 5 de julho de 1982, quando os suguniga visitaram a comunidade de Sululeb.

Durante a *ko:luba*, 12 cantores e bailarinos vestidos com roupas tradicionais formaram vários pares para cantar da tarde ao amanhecer. Como de costume, foram interpretados cerca de cem cantos ao longo da noite. Cada canção repetiu-se cinco vezes seguidas; primeiro, na parte de trás do corredor principal da casa grande; depois ao centro; em seguida à frente; depois, ao centro novamente e, finalmente, uma vez mais na parte de trás. Entre uma execução e outra, os dançarinos deslocavam-se de um canto da casa ao outro, saltitando.

Ao longo de todas as performances, cada par de dançarinos paravam, olhando-se de frente, e movimentavam-se para cima e para baixo sem sair do lugar. A cadência de seus calcanhares repicando no chão da casa acompanhava-os o tempo todo, assim como os distintos sons do movimento das folhas e plumas do traje e a batida marcada de um chocalho feito de garras de lagostas (*degegado*, chamada assim por seu som estalado) que pendia dos cinturões de baile na parte traseira dos trajes. As roupas usadas e a dança evocavam o efeito do *som de levantar-fora* que se sobrepunha às vozes. Os espectadores encheram a casa e abarrotaram a pista de dança. Os ajudantes permaneciam por trás aos lados dos dançarinos para iluminá-los com tochas de resina.

Os cantos *ko:luba* organizam-se em um refrão e várias estrofes. O refrão repete uma melodia e um texto, alternando-se com as estrofes, que consistem numa segunda melodia cujo texto varia ligeiramente em cada repetição. No idioma kaluli, o refrão é chamado de *mo:*, que

significa ‘tronco’ ou ‘base’, e as estrofes chamam-se *dun*, ‘ramos’. Assim, pode-se dizer que as canções *ko:luba* se *ramificam* em estrofes a partir de seu *tronco*, ou refrão. Observamos aqui a maneira como uma imagem da floresta é poetizada, trazendo o senso de localidade junto à sensualidade das performances vocais e das danças.

Bifo compôs sua canção semanas antes da cerimônia em Sululeb. No evento, ele a cantou em dueto com Wasio à moda do *som de cantar-fora*, então, a segunda voz responde e sobrepõe-se à primeira, enquanto cantam exatamente a mesma melodia e mesmo texto. Durante a primeira enunciação da canção, com posição localizada na parte traseira da casa e realizada com dança, um homem chamado Hasele rompeu-se em lágrimas em voz alta e seguiu chorando com frequência durante toda a performance do canto. Enquanto chorava, mencionava os nomes de seus irmãos como letra de suas vocalizações melódicas de lamento. Por último, dirigiu-se à pista de dança com uma tocha de resina e, enquanto continuava a música, queimou as costas de Bifo como retaliação pela dor e pela tristeza que a canção lhe ocasionou.

O profundo sofrimento de Hasele derivou-se do apelo pessoal da canção de Bifo. Em 1971, Hasele e seus dois irmãos Seligiwo: e Molugu, abandonaram a zona do Bosavi para trabalhar sob contrato perto de Rabaul, um centro colonial distante de Bosavi, fora da massa insular da Nova Guiné, na remota ilha da Nova Bretanha. No ano seguinte, Hasele voltou ao Bosavi, apesar de seus irmãos continuarem morando perto de Rabaul. Nunca regressaram novamente ao Bosavi e nem deram mais notícia deles aos que ficaram.

<i>mo:</i>	<i>tronco</i>
uwo:lo	a ave do paraíso (<i>Ptiloris magnificus</i>) está chamando
Bolekini uwo:lo:	chama de Bolekini
uwo:lo:	<i>uwo:lo:</i> está chamando
wo: wo:	gritando <i>wo: wo:</i>
<i>dun</i>	<i>ramos</i>
Go:go:bo: nabe	Poderei comer em <i>Go:go:bo:?</i>
ne sago:lomakeya	não tenho primos (lá)
ni imolobe	estou morrendo de fome
wo: wo:	gritando <i>wo: wo:</i>

Em cada uma das execuções, o canto repetia-se quatro ou cinco vezes. Os *ramos* sucessivos que se derivam do *tronco* criam, poeticamente, um mapa tanto físico quanto social mediante o uso alternado de topônimos e termos para nomear relações. Os topônimos Mosbi (Porto Moresby), Rabal (Rabaul) e Medi (Mendi) alternam-se na primeira linha dos ramos sucessivos, substituindo *Go:go:bo:*. Trata-se de cidades longínquas que pouquíssimos kaluli conhecem. Paralelo a isso, as terminações para nomear relações *no:* (mãe), *nao* (irmão) e *ada* (irmão mais velho ou mais novo) alternam-se no segundo verso das estrofes, substituindo *sago:* (primo). A poética que se manifesta nos *ramos* desdobra-se assim num paralelismo irônico cujos lugares nomeados de forma sucessiva são cada vez mais próximos e, por tanto, mais familiares e estáveis. A comida é, por excelência, o idioma e o meio por quais os kaluli expressam sua hospitalidade, generosidade e sociabilidade, conforme analisado por Bambi B. Schieffelin em seu trabalho etnográfico de 1999, *The Give and Take of Everyday Life*. A comida é também central para esses *ramos* poéticos; a distância espacial e a perda social são equiparadas com o sofrimento de morrer de fome.

Esse paralelismo entre os lugares e as relações sociais, que se apresentam nos *ramos* do canto, contrasta com a imagem fundamental do *tronco*: o lugar em que localiza-se a casa da família Hasele, de onde uma solitária ave do paraíso (*Ptiloris magnificus*), o pássaro espiritual do cantor, usando seu canto de pássaro, lança chamados que são palavras formadoras de seu nome onomatopeico, *uwo:lo:*. Na medida em que os *ramos* afastam-se mais e mais em sua viagem, o *tronco* traz de volta o canto e o mantém no lugar familiar em que residia. Desse modo, a forma do canto une-se ao seu conteúdo e cede lugar à representação de um mundo que é, por sua vez, espacial – com lugares que se afastam e regressam – e temporal – cuja duração cria uma jornada de perdas.

Enquanto a canção de Bifo foi a única neste *ko:luba* que mencionou topônimos pertencentes ao mundo para além de Bosavi, a técnica não era nada nova em 1982. Já havia ouvido canções similares em meados dos anos de 1970, cantos que incluíam nomes que surgiram das primeiras experiências com contratos laborais, quando os homens

bosavi deixaram a região ao final dos anos sessenta. Não obstante, os poderes de evocação da canção de Bifo claramente tiveram efeitos surpreendentes e imediatos, e sua performance exemplifica o modo como cantar os nomes também mostra como os kaluli rapidamente estenderam seus mapas cantados com a finalidade de incluir novos mundos, tanto conquistados quanto perdidos.

Em agosto de 1982, enquanto eu e Hasele ouvíamos uma fita com a gravação dessa canção, ele assentia com a cabeça e sorria com doçura enquanto ouvia a si mesmo chorar por seus irmãos. Quando a canção terminou, deu de ombros, engoliu em seco e disse: “*sowo: o:ngo: emele mo:mieb ko:lo:*” (“são como os mortos, não voltarão”).

O texto, a performance e o impacto desta canção dizem respeito as memórias locais das práticas coloniais Australianas de importar trabalhadores de zonas remotas e rurais para as plantações costeiras nos antigos territórios da Papua e Nova Guiné. Tais práticas chegaram ao Bosavi cerca de 30 anos após o primeiro contato, 15 anos após o primeiro censo colonial e quase imediatamente após a conclusão da construção da primeira pista de pouso em 1964. Os lugares cujos nomes referem-se às regiões coloniais, para além do território, costumam apresentar-se de forma intensamente poetizada, evocando a conexão entre o trabalho e as perdas, entre a distância e a angústia. A história, as regiões e os mundos remotos que se encontram além da experiência cotidiana tornam-se locais e adquirem uma sensação de verdadeira proximidade. O mundo sonoro dos bosavi torna-se espacial e temporalmente a região remota encapsulada dentro de um território colonial. Na medida em que o território absorve o mundo kaluli, os kaluli absorvem o território ao apropriarem-se poeticamente dos nomes destes lugares em sua linguagem, suas canções e em seu canto. Uma vez pronunciados, os nomes destes lugares tornam-se intimamente entrelaçados com a memória. As vozes locais conhecem tais lugares; eles se ouviram e se sentiram ressoando por meio de seus corpos e de sua terra. Como a água pela terra e a voz pelo corpo, nomes também *fluem* e, ao fazê-lo, apontam o modo como o conhecimento local está incorporado à memória como conhecimento vocal.

6 Quais são seus Nomes?

O canto de Bifo surgiu no mundo masculino das cerimônias kaluli, a parte da vida kaluli mais estreitamente associada à expressão ritual dos homens. Entretanto, no que diz respeito à localização e à memória social, são as mulheres kaluli que enunciam essas preocupações por meio de lamentos e de canções para o trabalho e o tempo livre. Em agosto de 1990, Ulahi, a compositora principal do CD *Voices of the Rainforest*, convidou-me ao córrego de Wo:lo, um de seus lugares preferidos para cantar, para que gravássemos algumas de suas novas canções. Após a conclusão de uma delas, uma *gisalo*, Ulahi pôs-se a improvisar de forma espontânea um novo fragmento musical (pode-se ouvi-lo em Feld (1991) faixa 6, segundo canto).

wo: wo:	chamando
ni America kalu-o-e	meus homens dos Estados Unidos
gi wi o:ba-e	quais são os seus nomes?
ni Australia gayo-o-e	minhas mulheres da Austrália
gi wi o:ba-e	quais são os seus nomes?
ni America kalu-o-e	meus homens dos Estados Unidos
wo: wo:	(chamando)
ni America kalu-o- wo: wo:	meus homens dos Estados Unidos (chamando)
gi wi o:ba-e	quais são os seus nomes?
ni Australia gayo-o-e	minhas mulheres da Austrália
gi wi o:ba-e	quais são os seus nomes?
ni America kalu-o-wo:	meus homens dos Estados Unidos
o wo:-wo: wo:	chamando e voltando a chamar-lhes
gi wi o:ba-e	quais são os seus nomes?
ni Australia gayo-o-e	minhas mulheres da Austrália
ni America kalu-o-e	meus homens dos Estados Unidos
a:-ye-wo: wo:	chamando, e imaginando/indagando

Essa canção me deixou atônito, porém antes que eu pudesse dizer qualquer coisa, Ulahi deu-me uma breve explicação reflexiva, conforme segue na tradução de forma mais literal possível:

[...] bom, eu aqui, pensando sobre isso, falando com tristeza, não verei suas terras, de onde vocês vieram, mas vocês veem de onde sou; não sei os seus nomes, quem são vocês? Fico imaginando e indagando, assim, vocês, pessoas que vivem em terras longínquas, me ouvindo... eu não ouvi os nomes de suas terras, então quem são vocês? É isso que estou dizendo, Steve, como viestes antes, podes dizer: “meu nome é Steve, homem americano”, porém todos os outros, quais são os seus nomes? Você me disse que “muitas pessoas ouvirão suas canções bosavi”, mas pensando melhor sobre isso, cantando aqui sozinha, fico só imaginando quais serão os seus nomes. É nisso que eu estava pensando. De fato não conheço os nomes das terras, somente América, Austrália, portanto estou cantando assim tristemente para que eles possam ouvir isso.

Esse comentário ocorreu durante uma conversa que tive com Ulahi enquanto caminhávamos juntos de Boleki, nossa aldeia, até o lugar às margens do córrego de *Wo:lu*, onde ela interpretou os cantos naquele dia. Ulahi, com quem trabalhei diversas vezes desde 1976, indagou-me por que eu queria gravar suas canções novamente. Respondi a ela que muitas pessoas novas ouviriam sua voz porque um homem de minha terra que compunha canções (Micky Hart, famoso por ser membro da banda de rock *Grateful Dead*) estava me ajudando a fazer novas gravações dos sons bosavi. Não podia explicar realmente o modo como *Voices of the Rainforest* marcaria uma notável mudança no rumo das gravações acadêmicas que havia feito até então, voltadas a um auditório universitário de etnomusicólogos. E no mundo bosavi, provavelmente nunca haviam ouvido nomes como *Grateful Dead*. Por isso, disse a Ulahi apenas que esse meu amigo me ajudaria a possibilitar muitas pessoas na Austrália e nos Estados Unidos a ouvi-la cantar algum dia.

Obviamente, o que mais chamava a atenção de Ulahi era a ideia de sua voz ressoando pela Austrália e dos Estados Unidos. Porém, para quem? Quem a ouviria nesse mundo mais além? E o que poderiam entender eles do mundo que ela vivia e conhecia? A canção improvisada por Ulahi dedica-se a este tema, apropriando-se dos nomes de lugares dos maiores entre os mundos imaginados localizados para além de seu alcance e justapondo-os delicadamente ao mistério dos nomes próprios das pessoas. Ao imaginar seus ouvintes desta forma, Ulahi reconhece tanto nossa presença quanto ausência em seu mundo sonoro. Contudo, localizar nomes durante a performance, enunciando-os poeticamente,

torna-lhes seus próprios daquele instante em diante. Com isso, Ulahi antecipa e torna recíproco o gesto de cada ouvinte distante que possa vir a ouvir sua voz gravada, dizendo seu nome ou o nome de seu lugar, sua terra.

7 Um ou Vários Mundos?

Como último exemplo, considere uma canção que gravei ao final de 1994. Ela apresenta um tipo diferente de som, que penetrou todas as cidades e interiores da Papua Nova Guiné. Trata-se de uma canção que traz consigo as histórias entrelaçadas de evangelização e de harmonia coral ocidental, assim como a difusão de violões e ukeles mundo afora. É o som da música popular para grupo de cordas acústico pan-pacífica. Entretanto, é claro que este som tão urbano da Papua Nova Guiné, que teve um grande auge e demanda no mercado de cassetes durante a época da independência do país em 1975, adquiriu uma forma de soar incrivelmente local ao ser adotado pelos kaluli.

Assim como muitos outros temas interpretados por bandas formadas por grupos de cordas da região, a canção *Papa-mama* foi cantada por um grupo de homens e mulheres kaluli composto de vozes principais e coros, violão solo, violão base (rítmico), baixo e ukelele (Pode-se ouvir em Feld (2001) disco 1, faixa 11). A canção é cantada primeiramente em tok pisin, língua franca das cidades e povoados da Papua Nova Guiné, e em seguida no idioma kaluli. O líder do grupo, Odo Gaso, também conhecido como Oska, aprendeu a canção com um pastor não kaluli; depois a traduziu e adaptou ao estilo da música para grupo de cordas, que aprendeu enquanto estudava na *Tari High School*.

papamama	pai e mãe,
<i>tanim bel, nau tasol,</i>	mudem de opinião, agora,
<i>i no tumora</i>	não amanhã
<i>bratasusa</i>	irmão e irmã,
<i>tanim bel, nau tasol,</i>	mudem de opinião, agora,
<i>i no tumora</i>	não amanhã
<i>i no yumi tasol</i>	não apenas nós

<i>olgeta hap Papua Nugini</i>	mas todos os lugares da Papua Nova Guiné
<i>tanim bel pinis</i>	já se arrependeram
<i>dowo: no:wo:</i>	pai, mãe,
<i>asugo: nodoma</i>	repensem melhor,
<i>o:g wemaka:</i>	aqui e agora
<i>alibaka:</i>	não amanhã
<i>nao nado</i>	irmão, irmã,
<i>asugo: asugo: nodoma</i>	repensem melhor,
<i>o:g wemaka:</i>	aqui e agora
<i>alibaka:</i>	não amanhã
<i>ni ko: mbaka:</i>	não apenas nós
<i>Papua Nugini sambo</i>	todos em Papua Nova Guiné
<i>asugo: nodolo:</i>	mudaram sua opinião

O tok pisin, embora seja pouco ouvido na região, integrou-se ao repertório linguístico conhecido no Bosavi devido ao regresso dos trabalhadores, ao incremento da presença governamental e, é claro, à evangelização; acontecimentos datados do início dos anos de 1970. Violões e ukeles começaram a aparecer na mesma época pelas mãos de homens jovens que regressavam de contratos laborais. Quem voltava das escolas básicas provincianas e os estudantes das escolas das missões locais e do governo também foram encorajados a aprenderem a tocar o instrumento, embora não existissem muitas opções para aulas formais ou algo do tipo. Ao longo dos anos de 1970, assim como nos de 1980, nunca tinha ouvido um violão ou ukelele afinados ou tocados como um instrumento melódico. Os jovens tocavam estes instrumentos para acompanhar canções em tok pisin que ouviam pela rádio, em cassetes ou por meio dos pastores. Porém, os instrumentos eram sempre tocados como se fossem chocalhos de sementes de vagem e às vezes junto a um chocalho de fato, de modo que o ritmo mantido pela mão direita sempre produzia uma textura rítmica isométrica que evocava, junto às vozes, a sensação do *som de levantar-fora*.

O som do grupo de cordas elaborado por Odo Gaso e seus amigos no final dos anos oitenta manifestava algumas habilidades e práticas inovadoras. Primeiramente, nota-se a incipiência de certo domínio

de estilos e habilidades para a afinação e execução do violão, ukelele e baixo.

A isso se soma um domínio da harmonia, introduzida pelos hinos e cantos eclesiásticos dos missionários cristãos. Entretanto, estas habilidades musicais jamais se separam por completo do fazer musical naturalizado pelos kaluli. As relações das partes instrumentais entre si, bem como das partes cantadas e a interação e reciprocidade entre elas, materializam-se em vozes na qualidade de um denso *som de levantar-fora*.

No âmbito da organização social das atividades musicais, todas as práticas vocais e os contextos musicais indígenas kaluli eram rigidamente separados por gênero (*gender*). Foi somente por meio do processo de evangelização cristã e da escolarização que as crianças, homens e mulheres bosavi começaram a cantar juntos e aprender a criar uma mescla de registros vocais ao modo do *som de levantar-fora*. O formato do grupo de cordas elaborado por Odo leva esta mescla ainda mais longe. Nesse caso, como em muitos outros grupos musicais bosavi, as vozes principais são as de um casal. No grupo musical de Odo, quem o acompanha é sua esposa Sibalame. Assim, o *som de levantar-fora* acaba organizando-se mediante a divisão em registros vocais a partir do gênero.

Outro aspecto interessante destas canções é cantar-se a letra normalmente em tok pisin e bosavi. O resultado disso é realmente complicado, devido às inevitáveis complicações prosódicas derivadas da tentativa de encaixar as formas lexicais bosavi dentro das cadências, número de compassos e estrutura da música popular ocidental. Não obstante, cantar a canção primeiro em tok pisin e depois em bosavi serve para desmistificar e apropriar-se da linguagem e dos significados atribuídos a lugares distantes, tornando-os locais.

Apesar das inovações, essa nova forma de canção baseada numa geração específica de intérpretes, na mistura de gênero, no multilinguismo, além de inspirada com frequência em elementos do universo cristão, aponta de maneira consistente às enormes continuidades sonoras com outras formas de canto bosavi. Traz consigo, por exemplo, uma mistura densa de vozes e instrumentos

que produzem o *som de levantar-fora*, indicando a preferência estética kaluli pela sobreposição e ecoar do som. Ao mesmo tempo, essas canções não mapeiam de modo tradicional uma sequência de lugares da floresta ou distantes dela. Todavia, em praticamente todos os casos elas têm nomes de lugares, topônimos, correspondentes a um centro regional ou, como nesse caso, a Papua Nova Guiné. A província ou o país assim imaginado, um país cristão, converte-se numa totalidade recentemente situada, um mundo sonoro do grupo musical de cordas que conecta os remotos kaluli à Papua Nova Guiné por meio da ideia de que o país é constituído por igrejas, escolas e rádios.

8 Mundos Sonoros como Histórias Incorporadas

Todas essas três canções – a canção cerimonial de Bifo, a reflexão improvisada de Ulahi e as inovações do grupo musical de Odo – ilustram apenas alguns dos muitos aspectos do mundo sonoro kaluli. Um mundo em que a diferença local incorpora sua história no som. Som que trata profundamente do conhecimento e experiência de estar no mundo. O mundo da floresta úmida tropical bosavi, constituído por vozes do *som de levantar-fora* cantando canções que são *caminhos* que *fluem*, expressa o encontro do local com o colonialismo, contratos laborais, evangelização cristã, visitas de antropólogos estrangeiros, Estado-nação e gravadoras. Trata-se de um mundo sonoro em que essas sensibilidades colidiram e as quais agora repercutem em forma de representações culturais que incorporam e expressam histórias musicais, ou melhor, histórias vividas musicalmente. Esse é um mundo sonoro em que a vida musical não é somente fundamentada social e historicamente, como também a própria vida social acaba sendo experimentada e tornada significativa pela música.

A experiência vivida nos cantos bosavi une-se aos sons da floresta, à poética dos lugares e à vocalização do canto numa cartografia memorial. Os atos de produzir e ouvir sons são imaginados e praticados de forma cartográfica como produção e audição de um mundo. Para os bosavi, assim como para muitos outros povos, *musicar*⁴ é uma forma corporal de situar-se no mundo, acolhendo-o dentro de si e expressando-o para fora como um mundo intimamente conhecido e vivido, como um mundo

de conhecimentos locais articulados como conhecimentos vocais. As canções kaluli mapeiam o mundo sonoro como um espaço-tempo de lugares, conexões, intercâmbios, viagens, memórias, temores, nostalgias e possibilidades. Trata-se de um mundo sonoro cuja acustemologia enuncia um contínuo diálogo poético, um diálogo em que a localização e o deslocamento incorporam as geografias da diferença local e global.

Notas

- ¹ A presente versão do texto baseia-se no décimo segundo capítulo do livro *The Auditory Culture Reader* (Feld, 2003), intitulado *A Rainforest Acustemology*, bem como em sua tradução de Jorge Mario Méndez ao espanhol, publicada pela *Revista Colombiana de Antropología* (Feld, 2013), sob a licença de *creative commons* (CC-BY 4.0). O tradutor gostaria de agradecer ao autor pelo consentimento e interesse pela publicação em português do texto, e à professora María Eugenia Domínguez pela revisão do mesmo.
- ² Steven Feld é músico, produtor cinematográfico e *Distinguished Professor Emeritus* de Antropologia na Universidade do Novo México. Seus CDs documentais de arte sonora incluem *Voices of the Rainforest*, *The Time of Bells 1-5*, *Suikinkutsu*, e *The Castaways Project*. Entre seus filmes estão *Hallelujah!* e *A Por Por Funeral for Ashirifie*. É autor de livros como *Jazz Cosmopolitanism in Accra* (2012) e *Sound and Sentiment* (1982); coautor de *Music Grooves* (1994) e *Bosavi-English-Tok Pisin Dictionary* (1998); editor e tradutor de *Ciné-Ethnography* de Jean Rouch (2003); e coeditor de *Senses of Place* (1996). Escreve atualmente sobre esquizofonia, intervocalidade e acustemologia, e seu projeto cinematográfico mais recente discute performance e política nas marionetes musicais em Gana.
- ³ A maioria das palavras bosavi podem ser pronunciadas de forma similar ao valor fonético do inglês, com exceção de dois signos adicionais: o “o:”, correspondente ao “ó” aberto da fonética, como na palavra *voz*, do português; e o “a:”, correspondente ao “é”, como na palavra *inverno*. A pronúncia e estrutura do idioma bosavi, incluindo sua fonética, simbolismo sonoro e onomatopeia, são amplamente detalhados em Bambi B. Schieffelin *et al.* (1998).
- ⁴ Nota do tradutor Jorge Mario Méndez para a versão em espanhol (Feld, 2013, p.237): O termo *musiciking*, traduzido como *musicar* na versão em espanhol do texto, foi introduzido pelo musicólogo Christopher Small com a intenção de definir a música por meio de um verbo ao invés de um substantivo. Segundo Small, *musicar* significa tomar parte numa execução musical, independente do modo como essa parte seja tomada. Segundo esta visão, *musicam* todos aqueles que interpretam, compõem, dançam, escutam a música, assim como os que afinam os instrumentos ou recebem os tíquetes na entrada do local onde ocorrerá o concerto, etc. (Cf. Christopher Small, *Musicking: the meaning of performance and listening*. Hanover? Wesleyan University Press, 1998).

Referências

- CASEY, Edward S. How to Get from Space to Place in a very Short Stretch of Time. *In*: FELD, Steven; BASSO, Keith. (Ed.). **Senses of Place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. p. 13-52.
- FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, (1982) 1990.
- _____. **Voices of the Rainforest** [compact disc]. Boston: Rykodisc, 1991.
- _____. A Poetics of Place: Ecological and Aesthetic Co-evolution in a Papua New Guinea Rainforest Community. *In*: ELLEN, Roy F; FUKUI, Katsuyoshi, (Ed.). **Redefining Nature: Ecology, Culture and Domestication**. Oxford: Berg, 1996a. p. 61-87.
- _____. Waterfalls of Song: An Acustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *In*: FELD, Steven; BASSO, Keith. (Ed.). **Senses of Place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996b. p. 91-135.
- _____. Sound Worlds. *In*: KRUTH, Patricia; STOBART, Henry. (Ed.). **Sound**. Cambridge: Darwin College, Cambridge University Press, 2000. p. 173-200.
- _____. **Bosavi: Raiforest Music from Papua New Guinea** [três CDs e folheto]. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 2001.
- _____. A Rainforest Acustemology. *In*: BULL, Michael; BACK, Les. **The Auditory Culture Reader**. (Ed.). Oxford & New York: Berg, 2003. p. 223-239.
- _____. Una Acustemología de la Selva Tropical. **Revista Colombiana de Antropología**, [S.l.], v. 49, n. 1, p. 217-239, enero-junio, 2013.
- FIRTH, John Rupert. **The Tongues of Men and Speech**. London: Oxford University Press, 1964.
- IHDE, Don. **Listening and Voice: a Phenomenology of Sound**. Athens: Ohio University Press, 1976.
- KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Grooves, Essays and Dialogues**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. London: Routledge & Kegen Paul, 1962.
- SCHAFFER, R. Murray. **The Tuning of the World**. New York: Knopf, 1977.

SCHIEFFELIN, Bambi B. **The Give and Take of Everyday Life: Language Socialization of Kaluli Children**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. **Bosavi-English-Tok Pisin Dictionary**. Canberra: Pacific Linguistics, C-153, Australian National University, 1998.

_____. Introducing Kaluli Literacy: a Chronology of Influences. *In*. KROSKRITY, P. (Ed.). **Regimes of Language**. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 2000. p. 293-327.

SCHIEFFELIN, Edward L. **The Sorrow of the Bird and the Burning of the Dancers**. New York: St. Martin's Press, 1976.

_____. **Like People You See in a Dream** (with Robert Crittenden). Stanford: Stanford University Press, 1991.

_____. History and the Fate of the Forest. **Anthropological Forum**, [S.l.], v. 7, n. 4, p. 575-597, 1997.

Recebido em 31/05/2018

Aceito em 1º/06/2018