

Introdução a “Estrutura sonora como estrutura social”

DANIEL CAMPARO AVILA

Doutorando em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

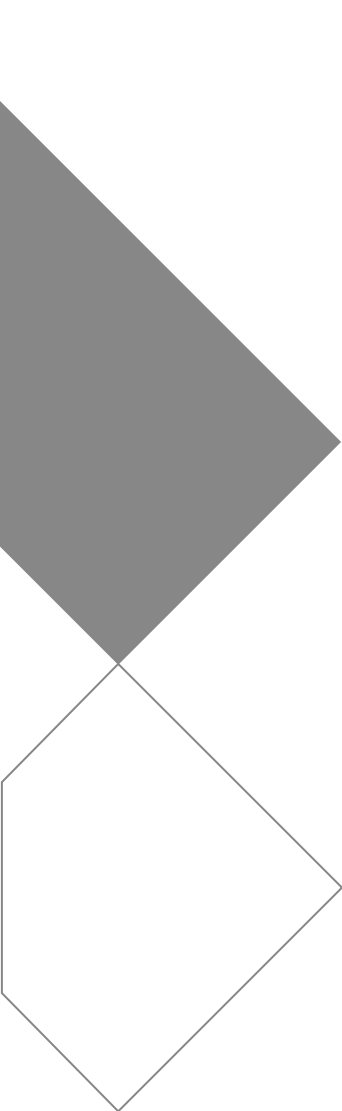
(Universidade de São Paulo)

daniel.avila@mail.com

STEVEN FELD É ATUALMENTE professor de antropologia e música na Universidade do Novo México, com pesquisas sobre expressões musicais tão díspares como a World Music, a cena jazzística de Gana e os sinos da Ásia, África e Europa. Possui também uma prolífica produção como músico, incluindo trabalhos com instalações e gravações de paisagens sonoras. Essa multiplicidade de interesses confere a ele um lugar singular na Etnomusicologia, especialmente por sua ênfase na questão do som. Aluno de Alan Merriam na Universidade de Indiana, seu primeiro trabalho de pós-graduação foi “A Antropologia do Som”, que se contrapõe ao seu seminal “A Antropologia da Música” para indagar a especificidade das etnografias feitas a partir de registros de áudio. Com o tempo, esse içamento do evento sonoro a objeto de preocupação antropológica o conduziu a um novo campo de estudo, a acustemologia, ou epistemologia acústica, onde som, cosmologia e ecologia integram uma perspectiva sensível aos processos poéticos e ontológicos que margeiam a experiência cultural, estética e política.

A entrada de Feld no cânone das Ciências Sociais se deu em 1982, com a publicação de “Som e Sentimento”, fruto de sua pesquisa de doutorado entre os Kaluli da Papua Nova Guiné. Nele, três tradições heterogêneas – o estruturalismo de Lévi-Strauss, a hermenêutica de Geertz e a antropologia da comunicação de Dell Hymes – são conjugadas na análise do mito do pássaro *muni*, cujo cantar serve de metáfora sonora aos sentimentos resultantes da perda ou abandono de um ente querido. Ao mesmo tempo em que essas formas expressivas estruturam modalidades de lamento e canção, elas abrem uma via metafórica para a simbolização e o compartilhamento de um afeto social por meio do som, na medida em que possibilitam ao performer em um ritual assumir um devir-pássaro e introduzir suas palavras no canto do animal.

“Estrutura sonora como estrutura social” é herdeiro do material etnográfico e das problematizações apresentadas em “Som e Sentimento”, do qual também compartilha o rigor e a clareza intelectual. Não obstante seus trinta anos já cumpridos, ao menos duas grandes contribuições feitas aqui permanecem inteiramente válidas, a saber, o esmiuçamento de uma crítica à correlação entre concepções reificadas de música e sociedade, e a catalogação de seis domínios culturais que se articulam a modelos locais de estrutura social na forma de uma seleção de perguntas. Ambas são de valor inestimável para nortear futuras investigações etnomusicológicas.



Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social¹

STEVEN FELD

Ph.D. in Anthropological Linguistics (Indiana University)

Distinguished Professor at University of New Mexico

Santa Fe, USA

wafeki@cybermesa.com

NESTE ARTIGO, abordo duas perguntas: Quais são as principais maneiras pelas quais as características de ausência de classes e, em geral, de igualitarismo de uma sociedade de pequena escala se revelam na estrutura de sons organizados? Quais são as principais maneiras pelas quais essas mesmas características se revelam na organização social e ideologia dos produtores de sons e na produção de sons? Ao oferecer uma visão geral sobre essas áreas, espero iluminar algumas dimensões de uma sociologia do som para os Kaluli da Papua Nova Guiné, uma sociedade tradicionalmente não estratificada na qual características de igualitarismo parecem ser importantes para a estrutura sonora, e na qual desigualdades são também claramente representadas na distribuição de recursos expressivos para homens e mulheres.

Meu interesse nesses problemas deriva de uma preocupação em reunir perguntas etnomusicológicas (o estudo cultural dos significados compartilhados dos sons musicais) e sociomusicais (o estudo dos sons musicais a partir das perspectivas da estrutura social e da organização social dos recursos, produtores e ocasiões). Meu trabalho dos últimos anos (Feld, 1981, 1982, 1983) busca compreender as lições mais importantes sobre a estrutura e o significado dos sons Kaluli e as formas pelas quais eles são inseparáveis do tecido da vida social e do pensamento Kaluli, sendo aceitos naturalmente como a realidade cotidiana pelos membros dessa sociedade. Meu título faz alusão a uma perspectiva que considera o som estruturado como “un fait social total”, no sentido em que sociólogos como Durkheim, Mauss, G. H. Mead e Schutz sublinham a primazia da ação simbólica em um mundo da vida intersubjetivo em andamento, e as formas pelas quais o engajamento na ação simbólica continuamente constrói e molda as percepções e significados dos atores.

Meu título também faz alusão a outro artigo, “Estrutura da canção e estrutura social”, um dos seminiais relatórios cantométricos de Alan Lomax (1962). Essa referência tem como objetivo localizar o presente artigo, e o padrão Kaluli que ele relata, em um quadro comparativo mais amplo para a análise sociomusical de sociedades sem classes e igualitárias. Ao fazer isso, gostaria também de reconsiderar o argumento de Lomax

¹ Título original: FELD, Steven. Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, v. 28, n. 3, p. 383-409, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/851232>>. Traduzido com a permissão da Society for Ethnomusicology e do autor. Traduzido por: Daniel C. Avila – Doutorando em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano (Universidade de São Paulo).

de porque devemos comparar sistemas sociomusicais, e o que podemos comparar entre um e outro.

Para Lomax (1962), a “principal mensagem da música diz respeito a um conjunto bastante limitado e bruto de padrões” (p. 450); como uma forma de comportamento humano, a música deve ser vista como altamente padronizada, regular e redundante em cada sociedade, produzindo estruturas estáveis. Lomax sugeriu que a cantometria fornecesse perfis para cada uma dessas normas musicais societais. Além disso, “essas estruturas estáveis correspondem e representam padrões de relacionamento interpessoal que são fundamentais nas várias formas de organização social” (p. 449). Ou, como ele afirmou mais tarde, as “características importantes das canções são símbolos para as instituições fundamentais da sociedade, tais como a divisão sexual do trabalho e o Estado” (Lomax, 1976, p. 9). Lomax sugeria que as canções identificam, representam ou, ao menos, reforçam as estruturas nucleares da sociedade. Ao comparar distintos padrões de vocalização, Lomax tentou construir mapas estilísticos mundiais, levantar questões de sequência evolutiva e correlacionar dimensões de estilo de performance com dados básicos de complexidade tecnoeconômica, modo de produção e organização social para uma amostra etnográfica mundial.

Na concepção de Lomax, a pesquisa comparativa é fundamental para saber como as propriedades do estilo de canto (comportamento musical em lugar de conteúdo musical) covariam significativamente com as instituições sociais e outros níveis de comportamento cultural. A expectativa toda era por perfis altamente padronizados para cada cultura, pois “cantar é visto como um ato de comportamento comunicativo que deve estar em conformidade com um padrão de performance da cultura para alcançar seus fins sociais” (Lomax, 1976, p. 11).

Comparar o quê? Lomax comparou amostras de dez canções de quatrocentas culturas e correlacionou a transformação de variáveis com perfis de dados sociais estruturais dos questionários transculturais de Murdock e os Human Relations Area Files (Murdock, 1967, 1969). O pequeno tamanho da amostra de canções por sociedade foi justificado pela crença de Lomax de que cada sociedade possui modelos altamente padronizados e redundantes de performance. “A cantometria é um estudo desses modelos padronizados, que descrevem o canto em vez da canção. Por isso, ela não está primariamente preocupada com coleções e descrições completas, mas com a localização de prováveis regularidades e padrões, em um modo similar à ciência” (Lomax, 1976, p. 17). As 37 dimensões variáveis de Lomax tentam fatorar todos os elementos universais significativos do estilo de performance de canções em escalas graduadas.

O principal relatório de Lomax foi recebido com um entusiasmo misto. Tamanho e duração da amostra, compatibilidade dos dados da canção com dados sociais estruturais, reducionismo psicocultural, história inferencial, leitura de correlação como causalidade, variabilidade intracultural e de área e a medida pela qual o sistema de variáveis normalizava os avaliadores em formas que limitavam a precisão do julgamento de padrão foram todos causa de discussão crítica ao redor dessa obra monumental. Boa parte da crítica se focou no método e na interpretação dos dados, e não sobre as hipóteses básicas de Lomax sobre a música como sendo uma comunicação pública universal da identidade social.

Qualquer que seja a reação de alguém a *Folk Song Style and Culture*, a publicação das fitas de treinamento e do livro de variáveis da cantometria (Lomax, 1976) deve ser saudada como um grande evento na história da pesquisa musical comparativa. Poucos pesquisadores fazem com que seus métodos estejam tão disponíveis aos outros, e devemos ser gratos a Lomax por esses materiais. Nos últimos anos, tenho ouvido as fitas, aprendido os exemplos nucleares de Lomax e tentado aplicar seus parâmetros a uma sociedade e um sistema musical que conheço muito bem graças à pesquisa de campo intensiva. Comecei com uma amostra de cerca de 700 canções Kaluli e reduzi esse número para 500 após remover apresentações feitas por um único executante ou devido a outros problemas de confiabilidade. O que a cantometria me ensinou sobre essas 500 canções é que elas apresentam tanta variabilidade e sutileza intraculturais que é virtualmente impossível codificar um perfil normalizado para elas. Para construir um perfil cantométrico típico, o que eu realmente preciso é apenas de dez canções, mas o problema é: quais dez? Como eu posso manter a integridade de padrões que podem ser encontrados em grandes volumes de dados, quando o sistema cantométrico parece sacrificar tantos dados significativos a fim de encontrar um “núcleo padrão”?

Depois de lutar com as fitas de treinamento (um exemplo dos meus problemas específicos, com a organização social do grupo vocal, aparece a seguir), eu ainda sinto que Lomax está fazendo muitas das perguntas certas sobre música e instituições sociais, mas a mecânica da cantometria as tritura em formas que não conseguem satisfazer o pesquisador acostumado a trabalho de campo intensivo, análise em profundidade e teoria etnográfica fundamentada. Então eu volto à primeira pergunta: comparar o quê?

Minha sugestão é uma verdadeira heresia para muitos comparatistas comprometidos, mas penso que precisamos fundar uma sociomusicologia comparativa intensiva e qualitativa, sem listas de traços estruturais

2 Lomax (1976, p. 16) sustenta que “Geralmente, quanto mais canções por cultura analisamos, mais claro o estilo nuclear se torna”. Essa é uma afirmação difícil de avaliar. Enquanto deveria ser óbvio que amostras maiores indicam padrões mais claros, a questão real é se as escalas cantométricas deixam de fatorar ou borram muitas dimensões sociomusicais para começar, garantindo assim que o “padrão nuclear” será demasiadamente simples, tornando supérfluos, portanto, dados amostrais adicionais.

musicais e sociais reificados e objetificados, sem laminações não situadas de materiais diversamente coletados e historicamente infundados. A sociomusicologia comparativa deve aceitar as perguntas difíceis e ordená-las com os melhores materiais disponíveis para uma comparação detalhada: o estudo de caso completo, a longo prazo, histórica e etnograficamente situado. As comparações significativas serão aquelas entre os exemplos de caso mais radicalmente contextualizados, e não entre listas de traços descontextualizadas.

Os dados necessários para iniciar esse tipo de sociomusicologia comparativa são afirmações de padrão para sociedades singulares, com foco na integridade estilística, coerência sociomusical e a função da música na diferenciação de papéis. Para isso, a melhor entrada ética deverá ser o mais minucioso dado êmico. Com isso, quero dizer que comparações amplamente significativas terão de ser baseadas em modelos etnográficos locais precisos, detalhados e cuidadosos. Assim, para começar, a melhor maneira de responder às perguntas de Lomax sobre a natureza sistemática da representação musical na organização social é estudá-las *in loco*, no campo, de perto, durante longos períodos de tempo, onde as estruturas sonoras são, nítida e inegavelmente, estruturadas socialmente.

Um enquadramento

Enquanto minha firme convicção é que a base de comparação da vida social dos sons deve ser qualitativa e derivada da pesquisa local intensiva, também penso que tais comparações podem ser enquadradas em domínios gerais que não simplifiquem as dimensões culturalmente específicas de cada realidade sociomusical. Proponho então seis amplas áreas de investigação sobre a música como um fato social total, sobre a vida social dos sons organizados. Cada área se destina a abrir um conjunto relacionado de perguntas social e musicalmente situadas, que veem as estruturas sonoras como estruturadas socialmente, as organizações sonoras como organizadas socialmente e os significados dos sons como significados socialmente. Para cada uma das seis linhas de orientação, elaborei algumas perguntas rudimentares; as listas não pretendem, de nenhum modo, ser completas.

Competência

1. Quem pode fazer sons/música e quem pode interpretá-los(las), usá-los(las)?
2. Qual é o padrão de aquisição e aprendizagem musical?
3. Existem estratificações de habilidade e conhecimento? Quais tipos? Como elas são sancionadas, reconhecidas e mantidas?
4. A aquisição musical é considerada não problemática? Uma necessidade?

5. As ideologias do “talento” determinam ou influenciam a aquisição e a competência?
6. Qual é a relação entre competência, habilidade e desejo pela música?
7. Quais são as diferenças entre as habilidades de produção e recepção, para os indivíduos, entre os grupos sociais?

Forma

1. Quais são os meios musicais materiais e como eles são organizados em códigos reconhecíveis?
2. Como os meios musicais são distribuídos entre conjuntos e participantes?
3. Quais são as disposições estéticas preferidas?
4. Quais são os limites entre as formas percebidas? O que significa estar errado, incorreto ou mesmo marginal, do ponto de vista da flexibilidade e uso do código?
5. Quão flexível, arbitrária, elástica, adaptável e aberta é a forma musical? Quão resistente a mudanças, pressões internas ou externas ou outras forças históricas?

Performance

1. Quais são as relações entre produtores e materiais?
2. Qual é a relação entre formas expressivas, individuais e coletivas, e conjuntos de performance?
3. Como as formas são coordenadas na performance? Quão adaptável e elástica é a forma musical quando manipulada por diferentes executantes em um momento único no tempo ou ao longo do tempo?
4. Como as relações sociais cooperativas e competitivas emergem na performance? Que significados elas possuem para executantes e plateia?
5. Como as performances atingem fins pragmáticos (evocativos, persuasivos, manipuladores), se é que possuem algum?

Ambiente

1. Quais são os recursos que o ambiente fornece? Como eles são explorados? Que relações existem entre recursos, exploração e os meios materiais e ocasiões sociais para a performance?
2. Existem padrões coevolutivos, ecológicos e estéticos ligando ambiente e padrões sonoros, materiais e situações?
3. Quais são as relações visuais-auditivas-sensoriais entre pessoas e ambiente, e como esse padrão se relaciona aos meios e fins expressivos?

4. Que mitos ou modelos sustentam a percepção do ambiente? Eles são relacionados ou complementares às concepções de pessoa, sociedade e recursos expressivos?
5. Que associações místicas ou cosmológicas com o ambiente apoiam, contradizem ou, de alguma forma, se relacionam com o contexto socioeconômico das crenças e ocasiões musicais?

Teoria

1. Quais são as fontes da autoridade, sabedoria e legitimidade sobre os sons e a música? Quem pode saber sobre o som?
2. O conhecimento musical é público, privado, ritual, esotérico?
3. Quais dimensões do pensamento musical são verbalizadas? Ensinadas verbalmente? Não verbalmente?
4. A teoria é necessária? Quão destacada da prática pode estar a teoria? Quais variedades de conhecimento e atividade contam como teoria musical ou estética? Como a música é racionalizada?

Valor e Igualdade

1. Quem estima e avalia os sons? Quem pode ser valorado e avaliado como produtor de sons?
2. Como os recursos expressivos são distribuídos, especificamente entre homens e mulheres, jovens e velhos? Como as estratificações emergem?
3. Como os equilíbrios e desequilíbrios se manifestam em ideologia expressiva e performance?
4. Os sons enganam? Mistificam? Quem? Por quê?
5. Os sons são secretos? Poderosos? Para quem? Por quê?
6. Como os materiais ou performances musicais marcam ou mantêm diferenças sociais? Como tais diferenças são interpretadas? Como são sustentadas? Rompidas ou terminadas? Aceitas ou resistidas?

Essas perguntas, e os seis domínios que as encabeçam, foram pensadas como uma abordagem para integrar as análises microscópicas, etnograficamente detalhadas, das vidas musicais com uma arena de questões comparáveis, gerais e relevantes que nos ajudarão a comparar realidades e práticas sociomusicais. Após uma breve orientação para os Kaluli, resumirei as mais importantes questões nas seis áreas citadas. Ao fornecer metáforas e conceitos chave dos Kaluli para cada uma dessas áreas, espero permanecer fiel a uma sociologia êmica Kaluli do som e à articulação e construção Kaluli de um sistema de coerência sociomusical. Ao mesmo tempo, o uso dessa simples grade comparativa irá, assim espero, tornar o padrão Kaluli mais disponível para contraste, comparação e indagação, nos termos das questões maiores que envolvem sociedades sem classe, de pequena escala e relativamente igualitárias.

Os Kaluli

Mil e duzentos Kaluli vivem na floresta tropical do Grande Platô de Papua na Província de Terras Altas Meridionais da Papua Nova Guiné³. Em muitas centenas de milhas quadradas de terra rica, a uma altitude de cerca de dois mil pés, eles caçam, pescam, coletam e cultivam hortas de uso intensivo com o auxílio de queimadas que fornecem batata doce, taro, pandano, abóbora, banana, e muitas outras frutas e vegetais. Sua base alimentar é o sagu, processado de palmeiras selvagens que crescem em pântanos rasos e riachos ramificados de artérias fluviais maiores que fluem desde o Mt. Bosavi, o cone colapsado de um vulcão extinto que atinge oito mil pés (E. L. Schieffelin, 1976).

Os Kaluli vivem em cerca de vinte comunidades distintas; em cada uma delas, a maior parte das pessoas reside em uma única casa comunitária, que abriga cerca de quinze famílias (de sessenta a oitenta pessoas). A vida social da aldeia é centrada ao redor da casa, onde a interação básica face a face ocupa a maior parte do tempo em que as pessoas não estão em suas hortas, nas trilhas, visitando parentes em outras comunidades, ou permanecendo em pequenas casas nas hortas ou nos campos de sagu para as principais atividades de processamento.

³ Escrevo em um presente etnográfico de fins dos anos 1960 e meados dos 1970, baseado em meu trabalho e no de dois colegas, o etnógrafo E. L. Schieffelin e a linguista-etnógrafa B. B. Schieffelin. Mudanças massivas tiveram lugar em Bosavi nos anos 1960 e 1970; algumas das quais são avaliadas em termos de destruição cultural em E. L. Schieffelin 1978. Quando retornei aos Kaluli em 1982, descobri que o cristianismo evangélico, tão forte até meados dos anos 1970, tinha perdido muito de seu apelo. Os Kaluli se cansaram de esperar pela segunda vinda de Jesus Cristo depois de tantos anos ouvindo para se preparar para uma iminente chegada. Algum cerimonial foi revigorado, mas houve novas rupturas e mudanças relacionadas com o contato com o exterior, a circulação de dinheiro e o desejo (em grande medida devido à influência missionária) de bens materiais ocidentais. As mudanças ocorridas afetaram de maneira distinta as diversas comunidades, e diferenças dentro das comunidades também são claramente evidentes. Novas formas de exploração e confusão se espalharam, e a ansiedade cultural se acentuou. Apesar de este ensaio não tocar nas implicações de tudo isso para a organização social Kaluli, é importante notar que novas formas de estratificação são evidentes: o cristianismo deu status e vantagem para uns poucos, cultivou altas recompensas para os pastores, introduziu o dinheiro e a diferenciação social, e degradou enormemente a tradicional autonomia pessoal para os Kaluli.

Trata-se de uma sociedade sem classes. Não há especializações, estratificações ou níveis sociais ou ocupacionais. Não há profissões nem status atribuíveis ou alcançados que formem a base para diferenciação social. Todos os Kaluli são assumidos por seus companheiros como tendo igual dom e potencial social, para que façam deles o melhor possível. Os adultos são responsáveis por conseguir aquilo que querem e necessitam das tarefas diárias; a assistência mediante a amizade e redes de relações sociais é de importância fundamental para todos os Kaluli.

Essa também é uma sociedade geralmente igualitária em temas econômicos e políticos. Não há líderes nomeados ou eleitos, porta-vozes, chefes, patrões, controladores ou intermediários. As pessoas caçam, coletam, colhem, e trabalham para produzir aquilo que necessitam, tomando conta de si e de seus associados por meio da cooperação intensiva no compartilhamento de comida e auxílio no trabalho. Existe pouca desigualdade nas recompensas materiais por mercadorias ou trabalho porque os bens são os únicos produtos; a partilha no trabalho ou na produção continuamente posiciona as pessoas em grupos de reciprocidade construídos sobre laços de parentesco, família extensa ou amizade. Também há pouco acúmulo de bens, recompensas ou prestígio, e nenhum emprego altamente valorizado ou papéis automaticamente recompensados por prestígio ou objetos materiais. Em tal sistema, o igualitarismo se refere a uma generalizada falta de deferência para com as pessoas, papéis, categorias ou grupos baseados no poder, posição ou propriedade material.

Além disso, os Kaluli parecem menos polarizados sexualmente que outras sociedades sem classes na faixa média de complexidade tecnoeconômica; isto é, sociedades que misturam algum modo de existência parcial de caça e coleta com uma grande quantidade de pastoreio, pesca ou horticultura. Esse tipo de sociedade varia enormemente em igualdade sexual, indo da hostilidade ao mutualismo (Schlegel, 1977, p.5). Embora os homens e mulheres Kaluli tenham esferas diferentes, e muitas vezes exclusivas, da vida cotidiana (E. L. Schieffelin, 1976, p.122-124; B. B. Schieffelin, 1979), o grau de antagonismo e animosidade sexuais amplamente relatados nas Terras Altas da Papua Nova Guiné (ver Brown; Buchbinder, 1976; M. Strathern, 1972) não está presente entre os Kaluli. Muitos domínios de controle e produção são cooperativos. Negociações sobre o preço da noiva e arranjos matrimoniais (normalmente a troca de irmãs) são a arena mais evidente na qual os homens podem cultivar autoridade e tomar decisões que expressamente controlam as mulheres.

O padrão sociomusical Kaluli

Competência

Para os Kaluli, não existe “música”, apenas sons organizados em categorias compartilhadas em maior ou

menor grau por agentes naturais, animais e humanos. O conhecimento dessas categorias é difundido, plano de fundo tácito para a vida diária na floresta. Nenhuma hierarquia de tipos de som é imposta, não há lógicas construídas para diferenciar os sons feitos por humanos daqueles provenientes de outras fontes. É amplamente assumido que cada Kaluli deve se tornar um competente produtor, reconhecedor, utilizador e intérprete de padrões sonoros naturais e culturais. A adaptação física à floresta tropical não só demanda e favorece agudas habilidades perceptivas auditivas; os Kaluli desenvolveram o tipo de plataforma ideológica e estética para essas habilidades que as humaniza e proporciona um quadro de coerência cultural para a sua aquisição. Esse é precisamente o ponto de coevolução: imperativos físicos sozinhos não explicam a adaptação; as sociedades inventam estratégias adaptativas de apoio mútuo que ligam natureza e cultura.

A aquisição das habilidades de cantar, chorar, gritar, aclamar, cantar com a boca fechada, tocar tambor e identificar animais e chamados de pássaros, assim como reconhecer do som ambiental, estão todas fundamentalmente relacionadas. Os Kaluli assumem que a aquisição da habilidade em modos simbólicos para a expressão do som, bem como o reconhecimento natural do som, é não problemática, naturalmente exigida para todos os seres sociais. De fato, elas são amplamente consideradas da mesma forma que a aquisição da competência verbal ou gestual, exigindo contribuições adultas semelhantes, engajamento, interação e instruções “demonstrativas” explícitas. (B. B. Schieffelin, 1979). Enquanto nós no Ocidente assumimos o mesmo tipo de necessidade de competência simbólica nos modos verbal e gestual, supomos que não existe a mesma coisa para outras variedades de competência simbólica e, portanto, utilizamos noções culturalmente investidas (como “talento”) para explicar ou racionalizar estratificações em atenção, produção expressiva e interpretação. Nada de paralelo existe entre os Kaluli.

Uma metáfora básica Kaluli encarna a construção de um ideal cultural para competência; trata-se da noção de “duro”. O mito conta que o mundo era uma vez mole e macio; *alin*, o pássaro goura, e *ode:n*, o peru do mato, juntos pisaram o chão com força, “tornando-o duro”, para que a vida pudesse florescer. O modelo de vida social recapitula o modelo para o mundo. As crianças são “macias”; seus órgãos e ossos devem “endurecer”. Uma pessoa “dura” é aquela que é forte, afirmativa, e não uma bruxa (as bruxas têm corações macios e amarelos). As crianças não comem comidas macias e moles até que seus corpos e linguagem “endureçam”. “Conversa dura” é o discurso gramatical e apropriado, a fala que lida com aquilo que é necessário na interação social (Feld; B. B. Schieffelin, 1982). Quando uma canção “endurece”, aglutinando as estruturas poética e performativa, as pessoas vão às lágrimas (Feld, 1982, p. 211-212).

“Duro” (*halaido*) significa, portanto, competência social, maturidade física, competência verbal, competência sonora; controle de energias, habilidade para executar, influir nos resultados, tomar o controle sobre a própria vida, invocar estratégias sociais adequadas. Supõe-se que a aquisição e o desenvolvimento de habilidades sociais e intelectuais é o processo natural de “endurecimento” pelo qual todos os Kaluli passam. Essa metáfora central liga terra, corpo, maturidade, controle, vitalidade, linguagem, estética e ação social. Para os Kaluli, “dureza” é um elemento nuclear da personalidade.

Claramente, nem todos os Kaluli desejam, desenvolvem ou alcançam competências uniformes ou mesmo vagamente idênticas na composição de canções e textos poéticos, ou na performance de canções, tambores ou prantos funerários. Alguns homens e mulheres compõem centenas de músicas durante a vida, apresentam-se muitas vezes, oferecem uma instrutiva exegese de textos e discursam sobre temas musicais em modos que ultrapassam em muito as habilidades assumidas ou reconhecidas dos outros. Dois fatores parecem ser importantes para interpretar corretamente o significado dessa variação. Em primeiro lugar, a atual dispersão de competências na habilidade de produção é enormemente menosprezada pelos Kaluli em relação às competências muito menos estratificadas de interpretação significativa. Segundo, os Kaluli assumem que a diferenciação na performance e composição de canções é explicada pelo interesse e desejo, e não por dons biológicos especiais ou talento. Minhas observações de que certas pessoas pareciam compor, executar ou tocar tambores mais que do outras eram geralmente recebidas pelos Kaluli com respostas indiferentes, citando o óbvio: alguns cultivam mais do que outros, alguns frequentemente fazem bolsas, alguns cozinham bem, outros sabem sobre construir casas, e assim por diante. Em suma, os Kaluli parecem não ter nenhum investimento na racionalização das diferenças de competência; eles simplesmente assumem que as habilidades para interpretar e fazer sons são naturalmente adquiridas e necessárias, e que com instrução e encorajamento, todas as crianças aprenderão a cantar e a compor como parte de sua socialização geral.

Forma

A maior parte da expressão sonora dos Kaluli é vocal, dependente de um forte interjogo de elementos poéticos e melódicos. Existem cinco tipos de canção, um de invenção exclusiva (*gisalo*) e quatro emprestados dos vizinhos (*heyalo*, *ko:luba*, *sabio*, *ivo*). Cada um deles é organizado por princípios pentatônicos; reduções para variantes de três e quatro notas são comuns, e há evidência de convergência melódica em paralelo com a história e a difusão desses quatro estilos na área de Bosavi (Feld, i.p.). Os Kaluli compõem em três dessas cin-

co formas (*gisalo*, *heyalo*, *ko:luba*); os outros dois estilos consistem de conjuntos fechados (*sabio*, *ivo*). O *gisalo* é limitado ao cerimonial e ocasiões de comunicação com os espíritos, e é composto somente por homens. O *heyalo* e o *ko:luba* são compostos para cerimônias, mas amplamente cantados durante as atividades diárias de trabalho e lazer. Apenas no caso do *heyalo*, homens e mulheres participam igualmente como compositores.

Cortando caminho entre essas formas de canção estão outras variedades e meios de expressão sonora: para as mulheres, o pranto-cantado com texto (*sa-ye:lab*) e as aclamações (*uwo:lab*); gritos (*ulab*), instrumental de tambores (*ilib*) e de berimbau de boca de bambu (*uluna*), para os homens. Três outros instrumentos de chocalho (*sologa*, chocalho de vagens; *degegado*, chocalho de garra de lagostim; *sob*, chocalho de concha de mexilhão) são usados no acompanhamento cerimonial de músicas. Apenas o *sologa* é mais casualmente usado para o acompanhamento de canções; além disso, é o único desses instrumentos que é usado pelas mulheres.

Para além de uma taxonomia das formas expressivas e a distribuição de meios expressivos na canção, poesia, instrumentos e performance, uma generalização muito significativa pode ser feita sobre todas as formas sonoras Kaluli: nenhum som Kaluli é executado em uníssono. Os Kaluli sabem muito bem o que é o uníssono porque os missionários tentaram fazer com que eles cantassem dessa forma por doze anos, e os líderes da igreja foram ensinados a contar “um-dois-três e...” antes de cada canção. Fora as atividades da igreja (nas quais só os cristãos mais comprometidos podem efetivamente manejar essa nova forma de organização vocal), é raro ouvir alguma coisa que se aproxime de um uníssono cantado pelos Kaluli ou emitido por qualquer fonte sonora no ambiente deles.

As preferências sonoras dos Kaluli, modeladas conscientemente nos sons dos pássaros e do resto do ambiente florestal, envolvem ampla sobreposição e alternância, partes em camadas e sons em texturas coordenadas não discretas. Em termos musicais ocidentais, há muito cânone e hoqueto. Em termos cantométricos, a partir da caracterização de Lomax da organização social do grupo vocal (1976, p. 86, 177-180), três padrões são encontrados: entrelaçamento, sobreposição e alternância. Entrelaçamento é o termo que Lomax usa para a organização social dos grupos musicais com uma igualdade de partes, comum entre bandos de caçadores-coletores sem líderes oficiais ou sociedades florestais não complexas. Lomax considera que a sobreposição é mais típica de sociedades maiores com rebanhos de animais e um sistema um pouco mais complexo de produção. Ele cita a alternância de partes como mais característica de sociedades com claras divisões de partes e sistemas produtivos (Lomax, 1976, p. 86).

Escutar as canções Kaluli torna claro que nenhuma dessas três caracterizações predomina; parece haver uma mistura igual de todas as três. Ao mesmo tempo, a

imagem tecnoeconômica dos Kaluli não segue nenhuma das três que Lomax cita como tipicamente correspondentes a esses tipos sonoros. A principal generalização da organização social Kaluli do grupo vocal é que entrelaçamento, sobreposição e alternância são igualmente proeminentes, precisamente pela exclusão das formas em uníssono. Lomax (1976, p. 86) cita o uníssono como “a técnica mais simples de coordenar esforço”; e afirma que ele “se espalhou por toda parte, mas mais acentuadamente nas performances de pequenas sociedades tribais, em especial entre plantadores sem grandes rebanhos de animais”. Enquanto essa caracterização tecnoeconômica está mais próxima da sociedade Kaluli do que qualquer uma das outras citadas anteriormente, a organização sonora Kaluli simplesmente carece por completo de um princípio de uníssono.

Assim como a utilização de “dureza” para caracterizar o ideal Kaluli de competência social, também existe uma metáfora que reúne as dimensões do entrelaçamento, sobreposição e alternância que são tão importantes no estilo Kaluli de produção de sons. É o *dulugu ganalan*, “som erguido-sobre”. Partes, sons, sejam poucos ou muitos, devem constantemente “erguer-se” uns sobre os outros; não se pode falar de sons “conduzindo” ou “seguindo” ou “começando” ou “terminando”. A produção humana de sons deve oscilar em camadas, como os chamados dos pássaros, ou arquear-se para cima e sobre, como as cachoeiras. A ideia é mais espaço-acústica que visual; os Kaluli gostam que todos os sons sejam densos, compactados, sem interrupções, pausas ou silêncios (Feld, 1983). Quando duas pessoas cantam juntas, as sutilezas das durações cambiantes de sobreposição (ou, no caso de um líder e um grupo, as nuances na alternância) são o locus do jogo e tensão estéticos. Na floresta, os sons mudam constantemente de figura e fundo; exemplos de alternâncias continuamente oscilantes e sobreposições, às vezes soando completamente entrelaçadas e ininterruptas, são abundantes. Para os Kaluli, esse é o modelo organizador naturalmente coerente para a produção de sons, seja ela humana, animal ou ambiental: uma constante densificação textural construída a partir de “sons erguidos-sobre”.

Performance

A performance de todas as expressões sonoras Kaluli está centrada na textura coletiva e na coordenação das partes em camadas. Nenhuma pauta competitiva é representada por meio da performance da canção; o valor de construir camadas, justapor, arquear, “erguer-se-sobre” e densificar é concebido como atividade social. Mesmo quando a situação envolve uma única voz, o som é coordenado com as características acústicas do ambiente ao redor; isso ocorre particularmente quando os Kaluli cantam no trabalho.

Nas cerimônias Kaluli, canções compostas são cantadas a noite toda por membros de uma comunidade visitante na casa comunitária de seus anfitriões. Os anfitriões consideram que os textos das canções, em particular, devem ser tristes e evocativos porque se concentram em mapas e imagens dos lugares da floresta imediatamente ao redor, locais com os quais os anfitriões têm um vínculo sentimental. A performance normalmente leva os anfitriões às lágrimas, e a um pranto-melódico-cantado executado em polifonia com a canção em andamento, à qual eles estão respondendo. A intensa dor e tristeza experimentada pelos anfitriões resulta de serem lembrados dos mortos que viveram, trabalharam e compartilharam muitas experiências com eles nos lugares sequencialmente mencionados na canção (E. L. Schieffelin, 1976, 1979; Feld, 1982).

Pareceria que esse tipo de evocação na performance pode criar uma tremenda ênfase sobre o compositor e o intérprete da canção como um indivíduo criador. Na verdade, a manipulação social direta está envolvida em compor uma canção que pode levar um indivíduo específico às lágrimas. Ao mesmo tempo, essas não são as características de uma canção que os Kaluli enfatizam; eles preferem lançar toda a atividade em um enquadramento de mensagem social explícito e de dimensão comunitária, em grande parte pelo uso de imagens da terra, a metáfora central Kaluli para a acumulação e sentido da experiência social de relacionar, compartilhar e estar com os outros na floresta.

Quando homens Kaluli se sentaram comigo após uma cerimônia para falar sobre as canções e seus significados, eles sempre sublinharam as motivações sociais, e não individuais, da poética das canções. Sempre há tristeza coletiva, aparentemente por causa da suposição subjacente de que os membros da audiência demonstrarão empatia com aquele que é levado às lágrimas. Isso deriva do sentimento de experiência comum entre aqueles que compartilham uma casa comunitária e uma comunidade cercada pela floresta. Sobre e além dos laços com parentes próximos diretos, os Kaluli se sentem profundamente conectados com os lugares onde viveram, colheram, trabalharam, fizeram trocas e viajaram juntos.

A produção de sons não oferece nenhum formato para a afirmação de poder, dominância ou excelência pessoal à custa dos outros. O reconhecimento da habilidade na composição e performance é claro, e seu resultado pragmático é o choro dos anfitriões. Apesar de tudo isso, a competição não é uma pauta importante nas cerimônias, e a provocação envolvida não é uma manipulação em nome do poder. A construção Kaluli de uma performance é realmente uma atividade em concerto, em lugar de uma atividade envolvendo performances solo em sequência. A individualidade não é tornada pública da forma como ela costuma ser; os trajés de fato escondem as identidades, de modo que só a voz distingue o cantor.

Se “som erguido-sobre” e “dureza” são as metáforas centrais para a forma e competência na produção de sons, então sua metáfora central para a performance é “fluxo” (*e:ser:lan*). Como um curso de água situado junto a você na floresta, cuja água “flui” para além da imediatez perceptual, apesar de você saber que ela está se movendo para outros lugares, o som deve ter uma presença física no seu momento de performance e um poder de permanência que o carregue para além do momento, a fim de que ele flua em sua mente e permaneça com você para além das fronteiras do evento imediato. A performance, tal como a substância do som, deve ser densa, em camadas, coletiva, espessa em conotação e ressonância; isso é o que faz com que ela “flua”.

Ambiente

Para os Kaluli, o ambiente da floresta tropical de Bosavi assume vários níveis de sentido e abstração. No sentido mais básico, o ambiente é como um diapasão, proporcionando sinais bastante conhecidos que marcam e coordenam a vida cotidiana. Espaço, tempo e estações são marcados e interpretados de acordo com os sons. Os sons dão informação indexada sobre a altura da floresta, profundidade e distância. O tempo que o som leva para viajar através dos vários tipos de vegetação; os ecos através das formas de relevo, cachoeiras e rios; as camadas de sons de pássaros, na partes cobertas e nas clareiras; – todos esses oferecem informação temporal e espacial ao acostumado habitante da floresta tropical. Ciclos diários da presença de aves, ciclos de migração ao longo do ano, bem como ciclos de cigarras e insetos são tomados pelos Kaluli como indicadores do local, estação e hora do dia. Esses sinais possuem diferentes aparências auditivas desde a casa comunitária na aldeia, da borda da mata, das hortas, das trilhas ou das profundezas da floresta. Em vez de contar meses ou luas, os Kaluli concebem amplamente as estações e ciclos em termos de alterações na vegetação, mudanças na presença de pássaros, sons de alta e baixa acumulação de água ou a turbulência na corrente de água com relação à chuva. Numerosos sons estão, portanto, continuamente disponíveis e são interpretados pelos Kaluli como os relógios da realidade cotidiana na floresta.

Em outro nível, claramente relacionado, a floresta é um modelo de equilíbrio, de fartura, de recursos, de morte, vida e regeneração cíclica, de pássaros, animais, plantas e águas em mútua dependência. Para todos os efeitos, um modelo do que é natural, dado como normal, previsível; um modelo para a vida humana e um desafio para ela, uma vez que as relações humanas e a sociedade dependem da coexistência e manejo da floresta, por meio da manutenção e exploração de seus recursos. Além disso, é sobre essa base que os Kaluli explicitamente racionalizam a forma e a performance da canção e do som humano com ideais metafóricos

sobre as camadas de chamados de pássaros, sons de insetos, fluxo das águas, arqueamento das cachoeiras, e a relação geral entre a imediatez perceptual e aquilo que está para além dela.

Outro nível de relacionamento floresta-Kaluli é mais místico. Os Kaluli acreditam que duas realidades coextensivas, uma visível, a outra um reflexo, englobam o mundo. No reflexo ou domínio espelhado, os homens podem aparecer como porcos selvagens e as mulheres como pássaros casuar no alto das colinas de Bosavi. Os mortos retornam como “reflexos que se foram” (*ane mama*) para o visível, geralmente na forma de pássaros na copa das árvores da floresta. Assim, a área imediata da aldeia está cercada pela presença, por meio de vozes e sons, de amigos e parentes. Porque os pássaros cantam, assobiam, dizem seus nomes, fazem muito barulho, choram ou falam, eles fornecem um índice simultâneo do ambiente, bem como uma compreensão simbólica mais profunda sobre si mesmo, o lugar e o tempo.

Além dessas noções – diapasão, modelo, mistério – existe também um aspecto profundamente agradável no modo como os Kaluli abordam a floresta, o que se conjuga com uma sentimentalidade baseada na terra como mediadora da identidade (E. L. Schieffelin, 1976, p. 29-45) e uma absoluta fruição da paisagem sonora. Os Kaluli acham que a floresta é boa para se ouvir, e boa para se cantar junto também. Duetos humanos improvisados com pássaros, cigarras ou outros sons da floresta não são eventos incomuns no dia-a-dia. Às vezes, as pessoas procurarão uma cachoeira apenas pelo prazer de cantar com um acompanhamento tremulante. Novamente, as tendências coevolutivas de ecologia e estética: os Kaluli não apenas buscam inspiração, ouvem e desfrutam a floresta, mas se tornam parte dela, o que em última instância intensifica seus sentimentos sobre ela.

Em suma, a relação dos Kaluli com a floresta não é nem antagônica nem destrutiva, padrões que são típicos entre alguns horticultores que empregam queimadas. Pouca pressão ecológica, densidade populacional extremamente baixa, sem competição por recursos e constante disponibilidade de alimentos (peixes, aves, vegetais), tudo contribui para a fácil extração material e exploração do meio ambiente. Ao mesmo tempo, as dimensões místicas, prazerosas e de diapasão das relações floresta-Kaluli reforçam essa base materialista. Em tudo, a floresta é uma *mama*, um “reflexo” ou espelho para as relações sociais, particularmente mediadas pelo uso poético de imagens em canções que dizem respeito aos mapas, terras e identidades (Feld, 1982, p. 150-156), bem como por meio da estrutura formal e o estilo de canto.

Teoria

Para os Kaluli, a teoria e os conceitos sobre de onde vêm os sons e como eles podem ser organizados e, em particular, o que eles significam, não estão con-

tidos no conhecimento esotérico ou em um corpo de doutrina privada controlada ou circulada por especialistas. Mitos sobre transformações homem-pássaro explicam as origens de categorias de sons que os humanos compartilham uns com os outros e com o mundo natural, a saber, pranto, canção, poesia, assobio, fala, ruído, mímica. Esses mitos armam os significados dos sons em termos da amplitude dos sentimentos sociais associados com categorias de “reflexos” pássaro-espírito. Não são necessárias ocasiões especiais para que sejam contados, e não existem restrições sobre quem pode contar ou ouvi-los. Todos, de fato, são bastante curtos e até mesmo os Kaluli que não se voluntariam para narrá-los podem certamente recontar o desfecho ou o ponto geral de cada um. Esses mitos são centrais para o significado e a teoria dos sons para os Kaluli; os fatos de sua codificação enquanto mitos e sua qualidade como alvarás para a realidade social falam sobre sua importância coletiva.

Enquanto as linhas sociais gerais que ligam sons e sentimentos são reveladas nos mitos, a teoria Kaluli sobre a organização sonora vai um pouco além (Feld, 1981). Os Kaluli são energicamente verbais sobre canção, composição e questões de forma musical; para discutir os sons, eles confiam principalmente em metáforas lexicais e discursivas. Todos os termos Kaluli para movimento de água, partes navegáveis e, particularmente, cachoeiras são polissêmicas com o campo semântico do som. Termos para intervalos, contornos e outros aspectos estruturais da forma da canção são inventados desse modo. As partes da canção são metaforizadas como curvas de águas ou estruturas de ramificação de árvores.

Certo número de outras noções teóricas é ainda menos especializado ou marcado; enquanto os mitos e a terminologia musical codificam ideias teóricas sobre o que os sons significam e como são organizados, nem todos os Kaluli têm muita ocasião para recitar histórias ou discursos sobre questões composicionais. Mas todos os Kaluli sabem o que os sons podem significar, o que eles podem provocar em ocasiões sociais, e como eles devem ser interpretados. Os Kaluli compartilham uma lógica cultural para organizar suas experiências de escuta, e a extensão em que essa lógica é sistemática é a extensão pela qual deve ser tratada como teoria musical, uma fundação para a epistemologia musical Kaluli ou uma teoria Kaluli da interpretação musical.

Como a já mencionada dualidade do cosmos, os Kaluli assumem dualidades para todas as formas expressivas; a ideia é convencionalmente expressa pelas noções de “dentro” (*sa*) e “debaixo” (*hega*). Comportamentos intencionalmente simbólicos não são transparentes; eles devem ser interpretados, e o ato de interpretá-los é o que os Kaluli chamam de encontrar o “dentro” ou o “debaixo”. Às vezes, esses significados são bastante convencionais. Mesmo assim, o giro interpretativo que os Kaluli tomam é aquele que supõe concentração, atenção e escuta ativa.

Os sons têm “dentros” e “debaixos” porque são muitas vezes ouvidos como imagens refletidas de pássaros; os pássaros, por sua vez, são espíritos, e o conjunto particular de associações emocionais e pessoais com os espíritos, os locais dos espíritos, e similares, é profundamente poderoso para os Kaluli. Além disso, textos poéticos de canções são transmitidos em uma linguagem de “palavras de sons de pássaro” (*o:be: go:no: to*), e essas possuem vários “debaixos” convencionais e profundamente ambíguos que envolvem uma variedade de dispositivos obscurecedores, mistificadores e evocativos (analisados em Feld, 1982, p. 138-144). Em suma, os ouvintes Kaluli não são participantes passivos em assuntos simbólicos; eles executam um tipo de trabalho social ativo baseado na suposição interpretativa de que sempre há um sentido refletido “dentro” ou “debaixo” para os sons. A interpretação é um componente necessário e ativo na vida social dos sons Kaluli, construindo uma ponte entre a competência individual e os domínios da teoria e da epistemologia.

Os Kaluli exibem marcadas diferenças na propensão a verbalizar sobre canção ou poética. Muitos Kaluli, incluindo homens e mulheres que compuseram muitas canções, simplesmente não entram em extensas verbalizações sobre canção. Homens mais velhos tendem a ser mais conversadores e intelectualmente investidos nesse tipo de discurso e interpretação, e seu prazer nisso sem dúvida tem sido estimulado por vários anos de diálogo com E. L. Schieffelin e comigo, apesar de eu ter uma grande dúvida de que os tipos de discussões que tivemos com os Kaluli estivessem ausentes antes da nossa chegada a Bosavi. Novamente, eu gostaria de assinalar que diferenças na predisposição para discussão e exegese musical derivam ostensivamente de interesse e desejo pessoal; nenhuma posição tradicional, papel social atribuído, status honorífico ou recompensa estão envolvidos.

Em suma, para os Kaluli, a teoria não é uma atividade que ocorre à distância da prática composicional, performativa ou interpretativa. Todas essas estão profundamente associadas, e ideias teóricas sobre a forma musical fazem parte do domínio das competências adquiridas, assumidas como sendo essenciais para os Kaluli.

Valor e Igualdade

A produção de som é altamente valorizada e considerada necessária para sobrevivência, expressão e interação social para todos os homens e mulheres Kaluli. Ao mesmo tempo, existem desigualdades evidentes nos fins pragmáticos que esses recursos alcançam. Os Kaluli mantêm dois tipos de formas estruturadas de som – pranto e canção – que surgem juntas no mito (Feld, 1982, p. 20-43). Essas são estruturas separadas, mas complementares, de som para evocação social. O pranto funerário das mulheres, que se transforma em canção de pranto, é considerado pelos Kaluli como sendo a forma

sonora mais próxima possível de ser ou tornar-se um pássaro, já que expressa dores imediatas sobre perda e abandono. A canção cerimonial dos homens *gisalo*, que no final leva os ouvintes a chorar, é composta e executada como uma deliberada provocação dos receios e emoções de seus ouvintes. Ambas as formas derivam da mesma fonte (som de pássaro) e atingem os mesmos fins, provocando uma profunda emoção sobre a perda e o abandono no contexto dos rituais públicos para toda a aldeia. As mulheres são altamente valorizadas e avaliadas como carpideiras, e os homens são altamente valorizados e avaliados por compor e executar canções *gisalo* persuasivas. Em ambos os casos, uma reputação pode se desenvolver para intérpretes individuais, pelo menos nas circunstâncias imediatas que rodeiam um evento; esse tipo de reputação não parece conduzir a quaisquer consequências marcadas em termos de prestígio social.

Nenhuma complementaridade homem-mulher existe para as outras formas expressivas Kaluli, ou seja, formas que não foram inventadas pelos Kaluli mas emprestadas por eles de grupos vizinhos. O mais antigo acréscimo ao repertório de canções cerimoniais é o *heyalo*; aqui, de fato, há uma grande atividade composicional feminina, mas a cerimônia é o domínio dos homens. Homens jovens muitas vezes compõem um número razoável de canções no formato *heyalo* antes de enfrentar a forma *gisalo*, mais exigente poética e melodicamente. Homens jovens interpretam mas não compõem *sabio*, uma forma de canção da área do Lago Kutubu a leste, introduzido por carregadores trabalhando para as patrulhas do governo em Bosavi na década de 1950. O *ko:luba* foi importado para a área dos Kaluli em meados da década de 1960: os homens executam e compõem nesse estilo, mas há muito poucas composições feitas por mulheres, embora algumas mulheres com laços familiares com a área de onde o *ko:luba* deriva sabem um bom número de canções e as cantam para trabalhar. O *ivo*: é um ciclo fixo de canções cantado na noite anterior ao abate dos porcos; ele tem uma contraparte explícita para as mulheres, chamada *kelekeliyoba* e cantada na manhã após a cerimônia. Essas canções também usam fórmulas fixas, apenas com novos nomes de lugares e de porcos acrescentados pelos cantores.

Em termos de instrumentos, tambores de mão e berimbaus de boca de bambu são introduções relativamente recentes na área de Bosavi, embora se diga que esses últimos tenham substituído um arco de boca monocórdico cuja história é incerta. Ambos instrumentos estão disponíveis apenas para os homens; o toque de tambores toma lugar antes ou durante a atividade cerimonial, e o berimbau de boca é associado com a recreação pessoal dos homens jovens. O tambor envolve segredos mágicos de construção que não são revelados às mulheres; embora não sejam escondidos da sua vista, as mulheres não tocam no instrumento (Feld, 1983). Mesmo assim, as dimensões dos segredos do tambor

não parecem ser nada como o segredo das flautas e dos tambores de fenda relatados em outros lugares da Papua Nova Guiné (Gourlay, 1975). Dos três chocalhos usados no acompanhamento cerimonial, apenas um é compartilhado com as mulheres (*sologa*), enquanto aquele que é utilizado para o *gisalo*, o *sob*, é claramente considerado secreto, e não deve ser tocado pelas mulheres. As mulheres não sabem os acontecimentos místicos pelos quais os punhos de bambu (*olo:se:se:lo:*) desses instrumentos são passados aos homens Kaluli por meios espirituais (E. L. Schieffelin, 1976, p. 214).

Um outro grande recurso na produção de som, nos leva de volta a uma complementaridade homem-mulher muito básica; esses são os pares combinados de sons coletivos demonstrativos e afirmativos chamados *ulab*, (“diga *u*”) e *uwo:lab*, (“diga *uwo*:”). Para os homens, o *ulab* é um grito forte em grupo, celebrando o chamado da águia *usulage*, um ruidoso UUU!. Para as mulheres, o *uwo:lab* é uma aclamação estridente em grupo, celebrando o chamado do Soberbo Pássaro do Paraíso *uwo:eis*, um U-WO:O:! chiado. Esses dois pássaros são proeminentes representações espirituais dos homens e mulheres Kaluli, e a produção de som em grupo geralmente ocorre quando os homens trabalham coletivamente ou se preparam para uma cerimônia, ou quando as mulheres aclamam durante a cerimônia.

A distribuição complementar de *gisalo* e pranto, gritos e aclamações, fala sobre a forma pela qual os homens e mulheres Kaluli têm coordenado esferas expressivas separadas que são relacionadas e mutuamente significantes em modos de apelo e afirmação. Ao mesmo tempo, a distribuição de recursos instrumentais e de canções cerimoniais claramente aponta para a forma como os homens Kaluli têm se apropriado e controlado novos recursos expressivos.

Finalmente, é importante notar as claras desigualdades naquilo que esses recursos expressivos permitem aos homens e às mulheres alcançar, simbólica e pragmaticamente. Para os homens, a composição e a performance de canções cerimoniais cria um grande foco social em torno deles e de seus poderes de evocação. A ação cerimonial desse tipo é o auge da encenação, drama e celebração coletiva Kaluli (E. L. Schieffelin, 1976, p. 172-196; Feld, 1982, p. 163-216).

O *gisalo* é o mais poderoso deles, mas o *heyalo* e o *ko:luba* alcançam o mesmo efeito nos homens. Em todos os três, a performance pode não ser tão comovente para que uma mulher se apaixone pelo dançarino, deseje fugir com ele e acompanhá-lo até sua casa. Tocar tambores pode contribuir para o mesmo poder social (Feld, 1983).

O que as mulheres conseguem com o pranto é muito menos arrebatador. Ele certamente cria um foco social nas mulheres como intérpretes, e esse foco é significativo na validação do papel que as carpideiras exercem ao articular sentimentos da comunidade. Mas não há fins sociais persuasivos ou mudanças a longo prazo na vida social que sejam efeito do pranto; em grande

parte, trata-se de uma demonstração pública intensamente estética de luto pessoal.

Se há uma metáfora chave Kaluli que resume as relações masculino-feminino de um modo geral, especificamente os meios e fins expressivos masculinos e femininos, é o termo ligeiramente ambíguo *ko:li*, “diferente”. Embora esse fosse mais ou menos o termo mais comum que ouvi os homens usarem ao falar das mulheres, ou as mulheres ao falar dos homens, ele certamente significa coisas diferentes desde pontos de vista relativos, e pode ter conotações positivas (“diferente” no sentido de novo, excitante, valioso), planas (“diferente” no sentido de brando, não muito certo) ou neutras. Os Kaluli reconhecem uma diferença social real, mas são poucas as vezes em que ela é negativa ou antagônica nesse reconhecimento. Ao mesmo tempo, a ideologia masculina claramente lança as diferenças das mulheres em uma luz perigosa: a aversão ao sangue menstrual e a crença de que as mulheres esvaziam a energia masculina são lógicas de tabus e outras práticas sociais que reproduzem crenças e ações contra a contaminação feminina. As tensões e contradições encontradas aqui fazem paralelo com a dualidade de domínios expressivos, que possui tanto uma dimensão complementar (canção-pranto, grito-aclamação) e um revestimento de novos recursos apropriados pelos homens.

Discussão

Para arredondar a forma do padrão Kaluli, organizei uma síntese em torno de três questões:

- (1) Como são os aspectos obviamente igualitários da vida Kaluli marcados dentro de esquemas organizadores das estruturas sonoras e da produção Kaluli de som?
- (2) Como a forma mais óbvia de desigualdade entre os Kaluli (homens sobre as mulheres) é marcada e resolvida no âmbito dos esquemas organizadores das estruturas sonoras e produção Kaluli de som?
- (3) Como o padrão Kaluli se encaixa no quadro comparativo mais amplo das sociedades da Papua Nova Guiné?

“(…) nas sociedades igualitárias, a divisão do trabalho por sexo conduziu à complementaridade e não à subserviência feminina; (...) as mulheres perderam seu status de iguais quando perderam o controle sobre os produtos de seu trabalho” (Leacock, 1978a, p. 79, ver também Leacock, 1978b, 1977). A análise de Leacock da economia de caçadores-coletores e horticultores mostra que as mulheres colhiam forragens e supriam tantos, senão mais, recursos básicos para a vida de caçadores-coletores que os homens. Além disso, elas distribuíam o alimento para as redes de parentes, assim como

para suas famílias nucleares. Sociedades que tipicamente misturam um substrato de caça e coleta com uma prática de horticultura dominante compartilham parcialmente o padrão que Leacock descreve, e apresentam uma ampla gama de tendências igualitárias assim como outras desiguais ou contraditórias. A noção de Schlegel (1977) de que as teorias de estratificação sexual devem ter em conta as relações e ideologia pessoa-a-pessoa, bem como relações pessoa-bens, é evidentemente essencial para compreendermos sociedades como a dos Kaluli, que são mais igualitárias política e economicamente que sexualmente. Isso também é importante porque os Kaluli possuem recursos econômicos para produzir um excedente muito além das necessidades de subsistência. A teoria de que a estratificação sistematicamente covaria com o excedente foi recentemente desmantelada tanto por marxistas quanto por não marxistas, predominantemente em favor de teorias que veem a estratificação mais estreitamente relacionada com a dinâmica da população.

Considerando tudo isso, uma coisa que podemos claramente prever é que uma sociedade como a dos Kaluli, com tal combinação de características demográficas como baixa densidade, fácil subsistência, diversidade ecológica e recursos econômicos como a combinação de caça, pesca, produção de sagu e colheita, não irá corresponder perfeitamente a caracterizações sócio-econômico-tecnológicas de “caçador-coletor”, “horticultor”, “camponês”, e assim por diante. Nossas expectativas, portanto, devem ser de tendências complexas e ambíguas ou contraditórias na prática sociomusical, bem como na organização social. Isso parece ser o caso para várias considerações. Por um lado, a imagem de profundos mutualismo e relação coestética com a ecologia da floresta é remanescente de caçadores-coletores como os pigmeus do Ituri (resumidos, de Turnbull, em Lomax, 1962). A situação geral para a competência, forma e performance musical, ambiente e teoria, retrata uma ênfase na cooperação, complementaridade, autonomia, autovalorização em relação aos outros e à ecologia. É fácil imaginar como essas crenças, estruturas e ações musicais podem ser coerentes dentro do quadro de uma sociedade igualitária, e como elas podem ser localmente percebidas e sustentadas dentro desse quadro.

Ao mesmo tempo, existem desequilíbrios na distribuição de recursos expressivos entre homens e mulheres; mais significativamente, existem diferenças nos fins pragmáticos aos quais esses recursos servem. Os homens podem mistificar, impressionar, persuadir e até mesmo ganhar mulheres, mas o que as mulheres estão ganhando com o pranto em funerais e cantando no trabalho além de prazer pessoal, plenitude e solidariedade social geral? As desigualdades masculino-feminino, portanto, estão definitivamente marcadas na esfera da organização musical mas, para insistir no ponto qualitativo, é importante também perceber que a forma em que elas são marcadas não envolve instrumentos secretos

roubados das mulheres em tempos míticos, não envolve a manutenção de um engano, não envolve antagonismos diários, e não envolve sanções de violência pessoal. Todas essas variantes, encontradas em outras partes da Papua Nova Guiné, não se manifestam na situação Kaluli.

Uma última forma de analisar o padrão das desigualdades masculino-feminino no padrão Kaluli é olhar para a situação etnográfica maior da Papua Nova Guiné por meio de uma instituição social generalizada na qual as desigualdades são cumpridas ideológica e praticamente: os rituais de iniciação masculinos. Na introdução a uma recente compilação de ensaios sobre esse tópico, Roger Keesing (1982, p. 7-11) resume alguns dos temas proeminentes envolvidos na atividade ritual na Papua Nova Guiné. Eles incluem a ideia de que homens e mulheres são física e psicologicamente diferentes, que os fluidos e essências das mulheres são potencialmente, se não realmente, prejudiciais aos homens, que os meninos devem ser submetidos a rigorosas iniciações para que não sejam fracos, que a atividade homossexual masculina é essencial para a ideologia da separação sexual e a criação de homens diferenciados, e que a separação residencial de homens é necessária a fim de evitar a contaminação feminina.

Uma característica central de muitos desses cultos são os instrumentos secretos, particularmente as flautas. K. A. Gurlay dedicou uma monografia à distribuição, simbolismo e significado de tais instrumentos, mostrando que o sigilo masculino em torno do seu uso é um componente central do engano das mulheres, e uma revelação central durante os ritos.

A manutenção do sigilo está intimamente relacionada com o engano das mulheres e dos jovens não iniciados pelos homens, por meio de explicações dadas sobre os sons misteriosos (...). Para aqueles a quem os segredos foram revelados, a ênfase é em manter o engano (1975, p. 102).

Os Kaluli parecem ter praticado (até 1964) uma variante extremamente moderada desse padrão, sem rituais traumáticos, violentos ou flautas secretas; ele era chamado de *bau a*. Em um ensaio sobre essa instituição, E. L. Schieffelin (1982) argumenta que não se tratava de um ritual de iniciação, pois não havia uma mudança formal de status envolvida, e porque os novatos não assumiam nenhum papel submisso e dependente. No entanto,

O *bau a* apresentava muitas características típicas de um programa de iniciação masculina, incluindo o isolamento dos membros, a atividade ritual destinada a promover o crescimento e a promoção de qualidades masculinas, e o ensinamento da doutrina secreta (E. L. SCHIEFFELIN, 1982, p. 156).

O *bau a* salientava atividades de caça, aumento da força incluindo relações sexuais homossexuais para

promover o crescimento, longas expedições e o desenvolvimento do conhecimento da geografia, flora e fauna da floresta. A postura ideológica em relação às mulheres era clara: "(...) os Kaluli acreditam que as mulheres têm uma influência debilitante sobre os homens. Um homem que teve muito contato com as mulheres provavelmente perde seu vigor, torna-se fatigado na trilha" (E. L. Schieffelin, 1982, p. 178). Além disso, "para os não-participantes, e em especial as mulheres, o *bau a* era apresentado como uma instituição misticamente poderosa e perigosa" (ibid, p. 163).

O *bau a* ocorria perto da casa comunitária da aldeia, de modo que as mulheres ouviam os sons dos homens; isso era supostamente muito tentador. Enquanto as mulheres fingiam não saber nenhum dos aspectos secretos do que estava acontecendo, algumas na verdade sabiam muito a respeito (ibid: 163). Mas o *bau a* "(...) expressava aquilo que os homens gostavam mais de si mesmos, aquilo que eles defendiam e queriam ser (...)" (ibid, p. 166). "Para os jovens homens, o *bau a* os retira das margens da atenção social e os empurra a seu centro; eles emergem de seu isolamento em sua melhor e mais atraente imagem cultural" (ibid, p. 194).

Em outras palavras, eles emergem como controlados, enérgicos, bons caçadores, conhecedores da floresta, inclusive dos espíritos que residem ali. Eles também surgem oferecendo uma grande quantidade de carne cozida para os membros de sua própria comunidade e daquelas ao redor, assim colocando-as todas em dívida.

As diferenças entre o *bau a* e alguns dos outros rituais traumáticos de separação praticados nas Terras Altas da Papua Nova Guiné são claramente ressaltadas por diferenças societais. Iniciações complexas com graus, alianças e similares exigem grandes populações. Embora o *bau a* fosse simbólica e ritualmente elaborado e complexo, não tinha nenhuma das complexidades estratificadas das iniciações graduadas comuns em muitas outras sociedades listadas por Keesing (1982) e discutidas na literatura.

Pressões ecológicas, intensificação da agricultura e aumento da densidade populacional são comuns em muitas sociedades das Terras Altas da Papua Nova Guiné. Um deslocamento principal em direção ao cultivo intensivo aumenta a carga sobre as mulheres e parece ser acompanhado, em muitas sociedades, pelo aumento do controle masculino mediante a apropriação dos produtos do trabalho das mulheres. Os Kaluli, pelo contrário, são fracos em produção, carecendo de pressões ecológicas e intensificação da agricultura. Eles não estão competindo por comida ou território, e o tamanho da sua população é estável. As atividades de caça, arado e colheita dos homens parecem complementares à colheita e ao trabalho de fazer sagu das mulheres. Isso não produz nada da concorrência necessária para a organização e a manutenção de um sistema social "big man" de troca de mulheres e seus produtos.

Enquanto o *bau a* compartilha muitas características superficiais dos cultos de iniciação na Papua Nova Guiné, ele parece ter sido uma variante mais moderada da maioria das instituições discutidas na literatura sobre questões de relações masculino-feminino (Keesing, 1982, Allen, 1967; Gourlay, 1975; Langness, 1974; Murphy, 1959; A. Strathern, 1970). Os homens Kaluli parecem muito mais interessados em impressionar as mulheres que em manter hostilidades com elas. A canção, figurino e performance cerimoniais, a caça e o fornecimento de carne para a troca são as atividades que os homens mais cultivam e utilizam para impressionar as mulheres. Essas atividades não estão preenchidas com as preocupações relatadas em outros lugares: manutenção da separação, antagonismo, conservação dos segredos rituais, uso de instrumentos secretos que são proibidos para as mulheres sob pena de estupro ou assassinato. Os Kaluli parecem promover a mística masculina sem promover um amplo engano feminino. A falta de instrumentos secretos, tão crucial ao engano ritual, foi substituído pelo grito e canto no *bau a*; as mulheres podiam ouvi-los de longe, mas seu objetivo era o de excitar e impressionar, não tanto de enganar. Aqui, como nas cerimônias, os homens Kaluli assumem uma postura sugestiva tanto com as mulheres quanto *com outros homens*. Com as mulheres, essa evocação se traduz como poder por meio da diferença, enquanto que com os homens a evocação se traduz como solidariedade e nostalgia.

Conclusão

Keil argumenta que:

A grande força que molda a música e seu significado é a desigualdade social, especificamente como ela se manifesta em quatro direções de uma só vez: A dominância de alguns homens sobre outros homens, dos homens sobre a natureza, dos homens sobre as mulheres, e de algumas sociedades sobre outras sociedades. Entre aqueles povos primitivos remanescentes que conseguiram manter as igualdades sociais, naturais e sexuais, assumo que a “música” é uma parte vital dessa manutenção. Com efeito, em tais sociedades, o que chamamos de música-dança-ritual-religião-ecologia parece estar fundido quase em um sistema homeostático, simbolizando nada ou tudo (1979, p. 1).

Os Kaluli parecem tanto apoiar quanto contradizer essas três afirmações. Primeiro, a desigualdade social não é a principal força que molda a música e seu sentido para os Kaluli. A dominância de alguns homens sobre outros homens, dos homens sobre a natureza, e da sociedade sobre outras sociedades não é um tema importante no conteúdo das canções Kaluli, não se relaciona com as ocasiões de sua performance, e não se relaciona com a organização social ou estilos de performance dos produtores de canções. Ao mesmo tempo, vimos que a

desigualdade social dos homens sobre as mulheres é claramente manifesta entre os Kaluli, apesar de outras tendências complementares e cooperativas. Essa desigualdade está marcada sociomusicalmente de duas maneiras: os recursos expressivos diferenciais de homens e mulheres, e os fins sócio-pragmáticos diferenciais aos quais esses recursos podem servir. No geral, a desigualdade social está marcada em algumas dimensões da vida musical Kaluli, mas não em outras; onde a marcação ocorre, ela não é sistemática ou sem contradição, especialmente dada a proeminência do investimento Kaluli na complementaridade canção/pranto e grito/aclamação.

A segunda declaração de Keil também tem validade para os Kaluli, mas novamente, a sentença é menos que inteiramente aplicável. Os Kaluli tradicionalmente mantiveram muitas igualdades sociais e naturais, e em suas noções de competência, forma, performance, teoria e ambiente, muitas indicações de igualdade e equilíbrio podem ser encontradas. De fato, parece que a “música” é uma parte vital da manutenção desses conceitos e das relações com os outros e o ambiente.

A declaração final de Keil também faz muito sentido para os Kaluli: a interpenetração do meio ambiente com todo o reconhecimento e expressão sonora Kaluli realmente simboliza *tudo* de alguma forma: competência (“dureza”), forma (“som erguido-sobre”) e performance (“fluxo”) estão todos ligados em conjunto pela teoria (em mitos de transformação homem-pássaro). O êxito da produção Kaluli de sons como um meio profundamente afetivo e emocional de comunicação está fundado nessa coerência inventada.

Indo em direção ao geral a partir do específico, meus interesses na comparação foram em grande parte estimulados pela leitura da obra de Alan Lomax e por tentar aplicar os exemplos de suas fitas de treinamento e procedimentos de codificação aos dados Kaluli. Obviamente, discordo de Lomax de partida em um tema filosófico básico: não equaciono explicação com correlações estatísticas normativas ou análise causal. Estou mais interessado em explicar os significados situados dos padrões sonoros no mundo intersubjetivamente criado de atores e ações, e estou preocupado com o papel que ideologias locais desempenham na constituição e manutenção desses modelos sociológicos locais específicos, de e para realidades musicais. Estou, portanto, influenciado por aquilo que Lomax chama de “aspectos restritos”, tanto do fluxo e do conteúdo da música, enquanto que o seu próprio foco está nos aspectos mais grossos, objetificáveis e redundantes do fluxo comportamental. Ao mesmo tempo, tenho argumentado que é possível conceber um conjunto de perguntas de pesquisa comparativa que façam uso dos modelos e metáforas locais e, ao mesmo tempo, identifiquem questões que têm um valor comparativo mais amplo, relativo tanto às dimensões conceituais e materiais da musicalidade. Enquanto esses seis domínios podem parecer mais como artefatos da esfera cultural-ideacional

em lugar da sociológica, tenho indicado que os construtos culturais são essenciais precisamente devido à forma como eles conduzem e fornecem modelos locais para a estrutura social (papéis sociais, divisão do trabalho, estratificação e diferenciação).

Tenho também salientado que não existe uma questão de sim ou não sobre correlacionar estrutura da canção e estrutura social. Obviamente, tais correlações são possíveis, tanto se empreendidas em termos de amostras quantitativas mundiais quanto etnográficas de pequena escala. A questão é: como interpretamos tais relações, e como argumentamos sobre o que elas significam? A tendência de Lomax tem sido no sentido de conexões causais entre evolução social e estilo de canto. Ele argumenta a favor da covariância causal entre complexidade societal e complexidade do intervalo melódico, precisão textual e liberdade rítmica. Ele defende a covariância causal entre restrições sexuais societais e nasalidade da voz no canto, e entre coesão social e coesão coral.

A mais completa e convincente reanálise quantitativa dos dados cantométricos até hoje, feita por um dos primeiros estatísticos que trabalharam com Lomax, utiliza técnicas multivariadas para argumentar a favor do difusionismo histórico em vez de interpretações evolutivas de dados cantométricos. Muitas das características de canções interpretadas por Lomax como sendo correlatas de processos evolutivos podem ser explicadas quase que exclusivamente por localização regional (Erickson, 1976). Se a história da cultura é suficiente para explicar o tipo de variância taxonômica que Lomax originalmente encontrou, Erickson insiste em que:

Para quase todos os principais estilos na taxonomia cantométrica, uma ampla variação pode ser demonstrada nos supostos correlatos culturais/institucionais. Em contraste, tais estilos muitas vezes não ultrapassam os limites de seus lares etnohistóricos. Quando eles o fazem, parece ser no contexto de um evento importante na história. A tentativa de explicar a canção em termos de alguns processos universais e unilineares de evolução social – em tudo que tal dimensão pode ser demonstrada existir – simplifica demais o nosso entendimento sobre esse mais humano dos comportamentos (1976, p. 307).

Erickson defende que o estilo de canção é menos um reflexo causativo de instituições sociais que um emblema da identidade social. Os primeiros artigos de Lomax também sublinham a importância funcional do estilo de canção como um indicador de identidade social, assim:

(...) do ponto de vista da sua função social, o efeito primário da música é o de dar ao ouvinte um sentimento de segurança, pois ela simboliza o lugar onde ele nasceu, suas primeiras satisfações na infância, sua experiência

religiosa, seu prazer em ações da comunidade, seus cor-tejos e seu trabalho – alguma ou todas essas experiências que moldam a personalidade (1959, p. 929).

A noção de que a relação mais geral entre estruturas sonoras e estruturas sociais diz respeito à identidade possui forte sustentação na pesquisa qualitativa, e certamente é uma conclusão que poderia ser derivada do material Kaluli, no qual estruturas musicais enquadram a mensagem: isto é o que somos, onde estamos, quem somos. Ao mesmo tempo, essas estruturas musicais mais especificamente movem o ouvinte a um plano interpretativo para além das mensagens gerais sobre identidade e fronteiras, para uma semântica Kaluli do som mais explícita. Aqui é onde o ouvinte “dá volta” na organização sonora do canto e da poética para encontrar “debaixos” em manifestações de pássaros e espíritos e, por meio deles, “dentros” de emoção social e coerência de sentido do mundo.

O caso dos Kaluli torna claro que é difícil e confuso argumentar apenas a partir de estruturas sociais objetificadas para estruturas musicais; o resultado é uma rede de reificações. Tudo aquilo que é socialmente significativo e institucionalmente real para os Kaluli não está necessariamente representado na ordem, ocasiões ou recursos musicais. Não é possível prever diretamente a forma do sistema musical, estilo de canto ou organização da performance Kaluli a partir de seu modo de produção e complexidade tecnoeconômica. O sistema sociomusical Kaluli é variado em seus recursos e formas, e inclui manifestações de características musicais e estilo que também podem ser completa ou parcialmente encontradas entre sociedades de caçadores-coletores, horticultores, pastores, agricultores e até mesmo camponeses (as sociedades mais *desiguais* conhecidas por nós; Fallers, 1977).

Ao mesmo tempo, é igualmente pouco atraente inverter o argumento, prevendo estruturas sociais e modos de produção a partir de formas musicais. Muitas formas musicais superficialmente similares são encontradas em sociedades de complexidade social amplamente variável, embora as formas musicais tenham significados e identidades muito divergentes nesses cenários históricos e geográficos separados (conferir o uso do hoqueto no Renascimento). Em suma, para todas as sociedades com características tecno-econômico-sociais semelhantes, poderíamos esperar mais variedade musical do que Lomax indicou. Inversamente, para todos os padrões sonoros e modos de produção musical semelhantes, poderíamos esperar mais padrões sociais com os quais eles estão significativamente relacionados. Para qualquer sociedade, tudo o que é socialmente importante não será necessariamente marcado musicalmente. Mas para todas as sociedades, tudo aquilo que é musicalmente importante será, sem dúvida, marcado socialmente, embora em uma grande variedade de maneiras, algumas mais supérfluas que outras.

Em uma série de recentes trabalhos, Judith e Alton Becker elaboraram alguns dos sentidos de “coerência” em sistemas simbólicos (A. Becker, 1979; J. Becker, 1979, J. Becker; A. Becker, 1981). Eles acompanham Kenneth Burke, afirmando que o sentido naturalmente percebido da experiência em diferentes modos simbólicos está profundamente ligado ao sentido do mundo, à construção de fronteiras culturais e a orientações lógicas inteiras de se viver e sentir. Um aspecto central em tal processo de construção/manutenção de coerência que sustenta a produção e a interpretação de símbolos, e portanto das culturas tal como as conhecemos, é a metáfora. “As metáforas ganham poder – e até mesmo deixam de ser tomadas como metáfora – conforme ganham iconicidade ou ‘naturalidade’” (Becker; Becker, 1981, p. 203). Neste artigo, eu também abordei a coerência do som e a ordem social Kaluli mediante metáforas Kaluli (que, na verdade, não são metáforas para os Kaluli, mas simplesmente aquilo que é real) enquanto tentei também indicar que, como modelos socioculturais locais, as metáforas podem e devem ser comparadas naquilo que elas nos dizem sobre possíveis coerências, possíveis realidades sociomusicais. Minha esperança é a de que uma sociomusicologia comparativa irá se desenvolver ao longo destes princípios, não elaborando correlações de estruturas de canção e estruturas sociais, mas sim coerências de estruturas sonoras como estruturas sociais.

Agradecimentos

Revisão de um artigo lido nas reuniões anuais da Society for Ethnomusicology, Tallahassee, outubro de 1983 em uma sessão coorganizada por Charles Keil e por mim sobre Sociomusicologia Comparada de Sociedades Sem Classes e Igualitárias. Muitas das questões discutidas aqui têm surgido em conversações com Charlie e foram reforçadas por nosso contínuo diálogo materialista-idealista. Comentários no painel da SEM feitos por Marina Roseman, John Blacking e Tony Seeger foram úteis na reformulação de minhas anotações, bem como os comentários de Simon Frith, Georgina Born e Jody Berland na Conferência de Sociologia da Música na Trent University em agosto de 1983. Sou grato também a John Shepherd por me convidar para apresentar ali a versão deste material, entre sociólogos e pesquisadores da música popular. Pelo apoio à pesquisa 1976-1977 e 1982, sou grato ao National Endowment for the Arts, à University of Pennsylvania Research Foundation, ao Institute of Papua New Guinea Studies, aos Archives of Traditional Music e ao Anthropology Film Center. Em palavras Kaluli, os símbolos digitados /e:/ e /o:/ equivalem a ε e ο. Outras letras possuem seus valores fonéticos: (para ortografia, ver Feld, 1982, p. 17-19).

Referências

- ALLEN, M. R. *Male Cults and Secret Initiations in Melanesia*. Melbourne: Melbourne University Press, 1967.
- BECKER, Alton. Communication Across Diversity. In: ; Yengoyan, A. (Eds.). *The Imagination of Reality*. Norwood: Ablex, 1979. p. 1-5.
- BECKER, Judith. Time and Tune in Java. In: ; Yengoyan, A. (Eds.). *The Imagination of Reality*. Norwood: Ablex, 1979. p. 197-210.
- BECKER, Judith; BECKER, Alton. A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music. In: Wendy Steiner (Ed.). *The Sign in Music and Literature* (Austin: University of Texas Press), 1981, p. 203-215.
- BROWN, Paula; BUCHBINDER, Georgeda (Eds.). *Man and Woman in the New Guinea Highlands*. Washington: American Anthropological Association, 1976.
- CANCIAN, Frank. Social Stratification. *Annual Review of Anthropology*, v. 5, p. 227-248, 1976.
- ERICKSON, Edwin. Tradition and Evolution in Song Style: A Reanalysis of Cantometric Data. *Behavior Science Research*, v.11, n. 1, p. 227-308, 1976.
- FALLERS, Lloyd. Equality and Inequality in Human Societies. In: TAX, S. (Ed.). *Horizons in Anthropology*. Chicago: Aldine, 1977. p. 257-268.
- FELD, Steven “Flow like a Waterfall”: The Metaphors of Kaluli Musical Theory. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 22-47, 1981.
- _____. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982
- _____. Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum. *Birkmaus* v. 4, n. 3, p. 78-89, 1983.
- _____. *Kaluli Weeping and Song*. 12” stereo disc with notes in English and German. Kassel: Bdirenteiter-Musicaphon, i.p.
- _____. ; SCHIEFFELIN, Bambi B. Hard Talk: The Functional Basis for Kaluli Discourse. In: D. Tannen (Ed.). *Analyzing Discourse: Text and Talk* (Proceedings of the Georgetown University Roundtable in Linguistics and Languages, 1981). Washington: Georgetown University Press, p. 351-371, 1982.
- GOURLAY, K. A. *Sound-producing Instruments in Traditional Society: A Study of Esoteric Instruments and their Role in Male-female Relations*. Port Moresby and Canberra: Australian National University-New Guinea Research Unit, 1975.
- KEESING, Roger. Introduction. In: HERDT, Gilbert (Ed.). *Rituals of Manhood: Male Initiation in Papua New Guinea*. Berkeley: University of California Press, 1982. p. 2-43.
- KEIL, Charles. Marxism as the Context for a Symbolic Analysis of Music. Paper presented at the Society for Ethnomusicology annual meeting, Montreal, 1979.
- LEACOCK, Eleanor. Women in Egalitarian Societies. In: BRIDENTHAL, Renate; KOONZ, Claudia (Eds.). *Becoming Visible: Women in European History*. Boston: Houghton-Mifflin, 1977.
- _____. Society and Gender. In: TOBACH, Ethel; ROSEFF, B. (Eds.). *Genes and Gender*. New York: Gordian Press, 1978a. p. 75-85.

- _____. Women's Status in Egalitarian Society: Implications for Social Evolution. *Current Anthropology*, v. 19, n. 2, p. 247-275, 1978b.
- LANGNESS, L. L. Ritual Power and Male Dominance in the New Guinea Highlands. *Ethos*, v. 2, n. 3, 1974, p. 189-212.
- LOMAX, Alan. Folk Song Style. *American Anthropologist*, v. 61, p. 927-954, 1959.
- _____. Song Structure and Social Structure. *Ethnology*, v. 1, n. 1, p. 425-451, 1962.
- _____. *Cantometrics: an Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University of California, Extension Media Center, 1976.
- _____. et. al. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.
- MURDOCK, G. P. Ethnographic Atlas: A Summary. *Ethnology*, v. 6, p. 109-236, 1967.
- _____. *Ethnographic Atlas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1969.
- MURPHY, Robert. Social Structure and Sex Antagonism. *Southwestern Journal of Anthropology*, v. 15, n. 2, p. 89-98, 1959.
- SCHIEFFELIN, Bambi B. *How Kaluli Children Learn What To Say, What To Do, and How To Feel: An Ethnographic Approach to the Development of Communicative Competence*. Ph.D. diss., Columbia University, 1979.
- SCHIEFFELIN, Edward L. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. New York: St. Martins Press, 1976.
- _____. The End of Traditional Music, Dance, and Body Decoration in Bosavi, Papua New Guinea. (Discussion paper 30-32.) Boroko: Institute of Papua New Guinea Studies, 1978.
- _____. Mediators as Metaphors: Moving a Man to Tears in Papua New Guinea. In: BECKER, A. L.; YENGOYAN, Aram (Eds.). *The imagination of reality*. Norwood: Ablex, 1979. p. 127-144.
- _____. The *bau a* Ceremonial Hunting Lodge: An Alternative to Initiation. In: HERDT, Gilbert (Ed.). *Rituals of manhood: male initiation in Papua New Guinea* (Berkeley: University of California Press, 1982. p. 155-200.
- SCHLEGEL, Alice. Toward a Theory of Sexual Stratification. In: _____. (Ed.). *Sexual Stratification*. New York: Columbia University Press, 1977. p. 1-40.
- STRATHERN, Andrew. Male Initiation in New Guinea Highlands Societies. *Ethnology*, v. 9, n. 4, p. 373-379, 1970.
- STRATHERN, Marilyn. *Women In Between*. London: Seminar Press, 1972.

Data de recebimento: 26-03-2015

Data de aceitação: 28-09-2015