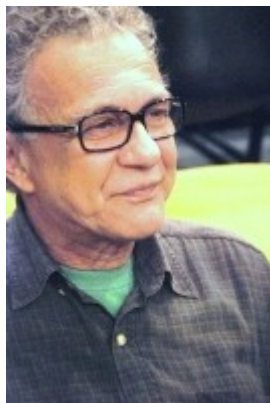


Entrevista com Rafael José de Menezes Bastos¹

Deise Lucy Oliveira Montardo
Acácio Piedade



Deise Lucy – Rafael, você é um misto de antropólogo, de musicólogo, de músico... O que você se considera, como você se vê?

Rafael – Muito obrigado pela lembrança de fazer essa entrevista. Bem, eu já fui músico e não sou hoje em dia, porque acho que músico é aquele que toca e hoje em dia eu tenho tocado muito pouco, acho que a antropologia invadiu a minha praia, tão por completo que eu tenho tido pouco tempo para tocar. Eu estou com um projeto de voltar a tocar. Quem sabe eu volto a ser músico? Mas por enquanto sou antropólogo, é como eu me reconheço, embora, é claro, eu seja um aficionado, um amante da música, entende, e com esse projeto de voltar a tocar, quem sabe, não é? Tenho um dueto com a minha filha Marina, chamado “Pano pra Manga”, e, quem sabe, eu vou, através dele, voltar a tocar?

Deise Lucy – Rafael, a gente quer ouvir um pouco de ti como foi a tua formação musical na Bahia e a tua vida por lá, como foi que você descobriu a antropologia e como é que foi essa passagem.

Rafael - Na Bahia eu aprendi a tocar violão de música popular com meu irmão mais velho – aliás, recentemente falecido -, Fernando, meu guru, com quem aprendi muitas

¹ Realizada em sua casa, no Córrego Grande, na Ilha de Santa Catarina, na manhã do dia 15/ 04/ 2008. As perguntas foram previamente formuladas pelos entrevistadores que se basearam em mais de uma década de intenso convívio de pesquisa e amizade com o entrevistado, no Núcleo de Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe, o MUSA/UFSC. Agradecemos a Alexandre Guedes Mourão pela transcrição da entrevista.

coisas além do violão. Eu tocava violão popular, inclusive em locais pouco reputados. Perdão pelo trocadilho, “pouco reputados”, tocava nestes lugares completamente reputados. Então, em determinado momento, eu achei que era interessante estudar música. Eu ainda era estudante do segundo grau e entrei como aluno do curso não-universitário, nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Bom, antes de fazer isso vale a pena dizer que a minha vida musical era muito rica na Bahia, que é um lugar onde a gente praticamente respira música. Mas era a convivência com a música, que, de um lado, era a popular que, naquele momento, começava a ser impactada pela Bossa Nova e; de outro lado, havia uma convivência constante com as músicas dos cultos afro-brasileiros da cidade. Então, entrei nos Seminários e, me recordo bem que, da banca de seleção fazia parte o Professor Koellreutter. Eu não sabia ler uma nota de música e ele me pediu para tocar uma música e eu fui e toquei. Ele me olhou assim e disse “que musicalidade!” e eu pensei “puxa! Tô bem na foto! O Koellreutter disse isso!”. Então eu entrei nos Seminários de Música e estudei - o Koellreuter estava indo nesse momento para a Índia. Eu não fui aluno dele, eu fui aluno, sim, do Widmer, com quem estudei composição, estruturação musical, e coisas parecidas, harmonia, etc. Estudei com o Smetak, participava, ainda como iniciante, daquele célebre laboratório dele, de construção de instrumentos, e de reflexão sobre música, coisas muito interessantes. Estudei violão com Yulo Brandão. Então, em 1965... Quer dizer, eu entrei nos Seminário como aluno, portanto, do curso – eu não sei como é que eles chamavam, mas era o curso não-universitário, um curso de extensão, ou chamavam de curso técnico e tudo o mais. E eu só sei que estudava muito o violão e passei a ser um estudante muito dedicado do violão e da música em geral, também muito interessado pela composição, fazia arranjos e composições e coisas desse tipo. Em 1965 eu me transferei para a Universidade de Brasília. O Yulo Brandão tinha ido pra lá, para Brasília, e depois ele me convidou e eu fui, onde então estudei com um grupo muito interessante de músicos, além do Yulo Brandão, com o Cláudio Santoro, o Damiano Cozzella, o Rogério Duprat, o Régis Duprat, o Joaquim Thomaz Jaime, um grupo muito legal de músicos. Isso foi em 1965, pouco depois, portanto, do Golpe de 64. E, em 65, houve uma grande crise na Universidade de Brasília, com a demissão de muita gente, coisa muito traumática, e o pessoal da música foi embora. Então, nós, os estudantes, fizemos uma greve de longa duração, porque os nossos professores tinham ido embora, e foram substituídos por outros de baixo nível, catados no meio da rua, não somente na música, mas em várias outras áreas acadêmicas. Isso ficou famoso na Universidade Brasileira como um todo e, como esse momento da Universidade de Brasília foi destruído, chegou depois aquele célebre Capitão de Mar-e-Guerra, o Azevedo, que tinha na mão instrumentalizar o poder discricionário do golpe militar na Universidade de Brasília. De tal maneira que... Bom, eu voltei à Universidade depois que ela foi reaberta, depois de toda essa greve, e consegui concluir o meu curso, de violão, em 1968, em pleno AI-5, decretado em dezembro desse ano, que, como sabemos, foi um momento muito traumático da vida universitária brasileira. A minha convivência com a antropologia começa desde 1965, porque quando eu fui para Brasília eu tinha um contato grande com um grupo chamado “os baianos” lá, do qual fazia parte Olympio e Ordep Serra, dentre outros. Um grupo grande de baianos, enfim, que tinha um contato forte, aliás, com professores como Agostinho da Silva e seu filho, Pedro Agostinho da Silva, Eudoro de Souza... Além de estudar música, a Universidade de Brasília era uma aventura realmente interessante porque havia um grande diálogo entre as várias áreas disciplinares. Então, tive contato, através de Pedro Agostinho e Olympio Serra, com a antropologia, e através deles eu pude conhecer o Eduardo Galvão que, nesse momento, em 1965, era professor na Universidade de Brasília. Data dessa época o meu contato com a antropologia. Depois

que eu me formei, em 1968, eu trabalhei com Pedro Agostinho da Silva numa entidade chamada Centro Brasileiro de Estudos Indígenas, e foi aí que eu tive a minha primeira experiência de campo, quando eu fui com o Pedro, que naquele momento fazia o seu trabalho de campo para concluir o mestrado. Eu fui, portanto, pela primeira vez, em 1969, ao Alto Xingu, como uma espécie de mascote do Pedro, um companheiro dele. E foi aí que eu comecei a minha pesquisa sobre a música kamayurá, em 69. Nesse momento eu era músico, com um pouco de disposição para a antropologia, pelo que eu nutria grande interesse, porque eu sempre fui um músico um pouco diferente dos músicos que eu conheço – a maioria deles são músicos propriamente -, eu sempre fui um músico com uma espécie de mania de refletir sobre a própria música. Olhe, muitos músicos são assim, desde a música mais erudita até a mais popular, músicos que refletem sobre a sua própria música, e eu era, e sempre fui, um músico desse tipo. Eu me lembro então que, em 1973, eu fui fazer a seleção para o mestrado em antropologia. Na época nós tínhamos o mestrado lá na UnB com o grupo do professor Cardoso de Oliveira, Roque Laraia, Julio Cezar [Melatti] e foi ali, então, que eu fiz o meu mestrado e, a partir daí, me tornei antropólogo. E continuava a ser músico, um pouco anfíbio – um pouco não, completamente anfíbio. A minha anfíbidade vai até mais ou menos metade dos anos noventa, e a partir de 1996, 97, a antropologia invade a minha praia por completo, muitos alunos. E, vocês sabem, música é como qualquer outra coisa: você precisa fazer, senão você passa a ser um aficionado.

Deise Lucy – Você sempre trabalhou com temas marginais: na antropologia, a música; na música, a música indígena e popular, que até um certo tempo não era um tema central de pesquisa. Até mesmo aqui, na Ilha, a Farra do Boi... Como você considera hoje a resposta da academia a esses temas que já foram marginais na reflexão acadêmica?

Rafael – Eu acho que esses temas, dos três que você falou: - música indígena, música popular e Farra do Boi -, os dois primeiros são, hoje em dia, temas consagrados. E não somente consagrados, mas áreas temáticas onde muitos trabalhos com perspectiva de grande influência têm sido produzidos, no Brasil e fora dele. Bom, a Farra do Boi é um tema completamente apagado, e é curioso porque, na realidade, o tema apagou-se porque ele se transformou de uma festa popular – que era e continua sendo – em crime hoje em dia. E eu tenho dito para alguns alunos potenciais com interesse em estudar a produção de um crime, que venham estudar a transição dos anos oitenta para os anos dois mil em Santa Catarina, na questão da Farra do Boi. Como é que uma festa popular se torna um crime; como por exemplo, nós temos a idéia de como é que o jogo do bicho se tornou um crime, ou, como dizem, uma contravenção. Eu, por outro lado, não tenho tido muitos estudantes interessados nisso, o último que tive foi o Eugênio Pascele Lacerda que, aliás, fez uma bela dissertação de mestrado sobre isso e uma tese de doutorado que contém uma boa porção, interessante, sobre a Farra do Boi. Mas hoje em dia eu tenho tido pouca gente interessada nisso, e eu creio que isso aconteça porque se transformou em crime, e a coisa ficou um pouco fora do horizonte de pesquisa.



Deise Lucy – Rafael, você nos falou sobre a Bahia, Brasília. E a Ilha, como é que foi a tua vinda para Ilha? E a Pós-Graduação aqui na UFSC, você demorou algum tempo para ter alunos interessados em música ou logo isso aconteceu? Como é que foi a constituição do MUSA (Núcleo de Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe) ... Fala um pouco sobre isso.

Rafael – Essa é uma pergunta longa... Vamos começar pela transferência para Florianópolis, para Floripa. Hoje, quando eu olho para mim, eu me pergunto: “eu sou o quê? Baiano, brasiliense, ou catarinense?” Bom, eu me considero um pouco disso tudo, mas cada vez mais catarinense, porque eu não tenho a menor dúvida de que é o melhor lugar para se viver no país, hoje em dia, é Santa Catarina, e Florianópolis especialmente. A minha vida profissional se fez aqui, praticamente, porque quando eu estava em Brasília eu trabalhava como professor no Ensino Médio, dei aulas em universidades noturnas abomináveis, também muito pouco reputadas (sempre tive uma forte relação com a baixa re-putação). E, na realidade, a minha transferência para Florianópolis manifestou-se com um trabalho estável numa cidade na periferia do Brasil. Mas, de qualquer forma, um lugar muito agradável que, pouco a pouco, se tornou muito interessante do ponto de vista acadêmico. A Universidade de Santa Catarina, na área da antropologia, já tinha uma tradição antiga de estudos através do trabalho de Silvio Coelho dos Santos, e de outros. Então foi uma passagem muito interessante, e, você sabe, daqui não saio, daqui ninguém me tira (risos), então, eu acho que este é o melhor lugar do planeta. Mas, o grande problema é, como você cria, dentro de uma área como a antropologia, um nicho de estudos. Eu não quero me colocar como pioneiro, o que quero dizer é que isso data dos anos oitenta, quando estudos sobre a música, dentro da antropologia, no Brasil, eram ainda muito raros. E, muito mais raros, eram estudos sobre a Amazônia feitos numa universidade periférica, como Santa Catarina, por exemplo. Convencer que um amazonista podia estudar a Amazônia aqui, isso foi um longo processo, e eu creio que, mais uma vez, nós devemos prestar homenagem ao Silvio Coelho dos Santos. Porque ele tem se mostrado, durante toda a sua carreira, como uma pessoa cosmopolita do ponto de vista da antropologia que faz e fazia e continuará fazendo. Meu primeiro aluno interessado em música foi a Maria Cristina Neves Córdova, que fez uma bela dissertação de mestrado sobre o Terno de

Reis. Isso lá nos anos oitenta. Mas, na realidade, o grupo mais forte, mais interessante, de pessoas interessadas em música, começa a se manifestar no final dos oitenta e começo dos noventa. E o MUSA data exatamente dessa transição dos oitenta para os noventa. Eu coordenei aqui, em 1990, um colóquio do ICTM – International Council for Traditional Music – que foi, de certa maneira, a gênese do MUSA, que se transformou, portanto, a partir de pouca gente interessada na antropologia da música, e que, pouco a pouco, foi crescendo. Porque eu acredito que, para que se crie uma tradição de trabalho, tal processo leva de vinte a vinte e cinco anos, e quando olho para toda essa trajetória - já que eu tenho, hoje em dia, colegas que já foram alunos meus, como vocês dois, aqui na minha frente, antropólogos que trabalham nessa área de estudos e que são professores com excelente reputação, também como profissionais e como colegas. Mas isso foi uma longa jornada e, agora, quando eu vejo, o que tem de gente... Porque havia uma demanda reprimida sobre isso. Percebe? Uma demanda muito reprimida. Este é um país onde a música é muito importante, e os estudos feitos sobre música nessa área de etnomusicologia também não eram muito numerosos, nessa época, oitenta pra cá, à qual me refiro. Então, houve um crescimento paralelo nos estudos feitos sobre a música no Brasil, seja dentro da área da etnomusicologia, da antropologia, e da música. Isso se transformou. Hoje, no MUSA, tem muita gente. Eu tenho, na pós-graduação, dez orientandos, não sei quantos na graduação. Eu digo que estou ficando muito popular, o que é um perigo, um grande perigo. Porque, quando se chega nesse estado, o de popularidade, você corre o risco de entrar num momento de diluição de você mesmo.

Deise Lucy – Nós queríamos que você falasse um pouco sobre como avalia a importância do trabalho com transcrição, trabalhar com a partitura mesmo, com o código musical para análise, tanto na antropologia como na etnomusicologia.

Rafael – Bom, vocês sabem que eu sempre tive essa ênfase, nos estudos antropológicos sobre a música, na transcrição. Por uma questão muito simples, porque para você estudar qualquer fenômeno, você tem que transcrevê-lo. Agora, a questão de saber se a transcrição é adequada ou não, é uma questão filosófica, epistemológica e teórica que atravessa os campos que trabalham com esse tipo de exercício, o da transcrição. Será que um eletro-encefalograma é adequado? É evidente que um EEG não transcreve o cérebro, mas transcreve determinadas manifestações cerebrais e, da mesma maneira, um eletrocardiograma, um mapa celeste... Um mapa celeste não é o céu, assim como uma carta geográfica não é o território, e assim por diante. Então eu sempre percebi a transcrição musical como uma via privilegiada de compreensão da música, claro que, percebendo que a transcrição não é a música. Acho absolutamente fundamental que se estude a música a partir da transcrição. Entendo a transcrição como, já, uma análise do fenômeno musical, tanto quanto a transcrição em fita (pois a gravação fonográfica é também uma transcrição). Quando você grava uma música, aquilo não é a música, nós sabemos muito bem, o que está na fita. Antigamente se faziam gravações em fita. Hoje em dia se faz em disquetes e outras coisas mais. Então a gente não pode partir do princípio de que uma gravação, qualquer que seja, seja aquilo mesmo que está sendo gravado, seria uma atitude fetichista.

Deise Lucy – Rafael, a gente sabe que tu tens vários temas de pesquisa, toda essa trajetória com música kamayurá e música popular, e agora uma música popular também

histórica. O que você está planejando agora, o que você está pesquisando agora e como é que você trabalha essa alternância de temas?

Rafael – É muito interessante essa pergunta por que ela vem bem a calhar com o meu tipo de exercício de trabalho, pois quando eu me canso do Brasil, eu vou estudar os índios, e quando eu me canso dos índios eu vou ao Brasil, porque estou convencido que um e outro, claro, apesar de estarem relacionados, são duas coisas diferentes. O Brasil é um Estado Nação moderno como qualquer outro, dependendo de como as coisas no mundo da história se desenvolvam, ele terá uma durabilidade maior ou menor. Eu creio que o Brasil tem uma perspectiva muito forte, sobretudo se seguir uma via política de pensar-se como uma Nação Estado pluriétnica, o que, aliás, é uma das bandeiras mais fortes dos indigenistas e dos próprios indígenas. Então, essa alternância, para mim, é muito salutar, porque quando digo “me canso”, é porque realmente preciso um pouco de volúpia com os objetos de estudo, e eu gosto muito da alternância, inclusive para mostrar para mim mesmo e, eventualmente, para os meus leitores que, as diferenças que existem entre o Brasil e os índios, vamos chamar assim, são diferenças importantes, exatamente porque elas apontam muitas similaridades também, no processo da própria criação musical, da execução, e, portanto, do seu próprio estudo. Eu estudo a música popular como se fosse música indígena, e de certa maneira eu estudo a música indígena como se fosse música popular, porque na realidade estou tratando com um objeto que tem grande extensão no planeta que é o objeto música. Então é isso: eu tenho pesquisado bastante essas duas áreas, e tenho interesse em ver como é que a pesquisa sobre esses dois temas pode empurrar, transformar o conhecimento sobre o homem, ou seja, o conhecimento da antropologia em geral. Eu acho que a pesquisa sobre qualquer objeto dentro da antropologia deve ser feita com a intenção de deslocar o conhecimento, não de reproduzi-lo, e é isso o que eu tenho perseguido durante toda a minha vida de pesquisador, mostrar como o conhecimento sobre a música empurra o conhecimento sobre outras coisas.

Deise Lucy – E a música hoje? Qual seu gosto pessoal e, como pesquisador, como você vê os artistas e os gêneros musicais?

Rafael – Bom, tem acontecido comigo, como eu disse a vocês, com essa invasão da minha praia pela antropologia, eu deixei de ser músico e passei a ser muito mais um aficionado da música. Como aficionado da música, eu tenho um interesse muito amplo e diversificado. Eu gosto de muitos gêneros da música popular, brasileira e não brasileira, e também de muitos gêneros ou estilos ou correntes da música erudita ocidental. No campo da música popular, no Brasil, gosto muito da música chamada instrumental, da chamada MPB. Gosto muito do conjunto, do universo, musical chamado de forró, é natural que também do samba, do samba canção, e inclusive da música brega amazônica, que é alguma coisa absolutamente fantástica, mas também da música brega – a brega mesmo – aquela que foi pela primeira vez tematizada pelo Samuel Araújo. Eu tenho muito interesse também pelo jazz, gosto muito da música portuguesa, o fado, por exemplo. Gosto muito das músicas em geral, por exemplo, gosto muito de flamenco. E na música erudita tenho uma especial predileção pela música dodecafônica – quando era compositor, inclusive, ou músico, quando era, escrevi várias peças musicais que, aliás, nunca foram tocadas. Sempre tive um interesse no dodecafonismo na linhagem que vai

do Arnold Schoenberg até Anton Webern. Eu também gostava muito do Alban Berg. Gosto muito do barroco, da música clássica, da chamada música antiga, do impressionismo... Enfim, gosto de muitos tipos de música. Como objeto de pesquisa, como vocês sabem, eu trabalho naqueles dois focos principais: a música popular e a música indígena, e é basicamente isso. Agora estou tentando concluir um texto que comecei a escrever há alguns anos atrás sobre Adoniran Barbosa, no campo do Brasil. Do outro lado, estou escrevendo a parte final daquele livro tão prometido, aliás, e que estou dedicando a várias pessoas, entre as quais o Wahu, que foi o meu principal professor kamayurá, ao meu irmão Fernando Bastos, meu guru, e à minha colega e amiga Maria Ignez Cruz Mello. Esse texto, eu imagino que deve sair daqui a algum tempinho.



Deise Lucy – Nós sabemos que você sempre trabalhou bastante nas associações profissionais. Por exemplo, na Associação Brasileira de Antropologia (ABA), organizando grupos de trabalho sobre música, na ANPOCS, Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, e, agora, na ABET – a Associação Brasileira de Etnomusicologia -, que é nova e da qual você é vice-presidente. Quais são as tuas perspectivas sobre essas associações, principalmente a ABET? Qual a importância delas?

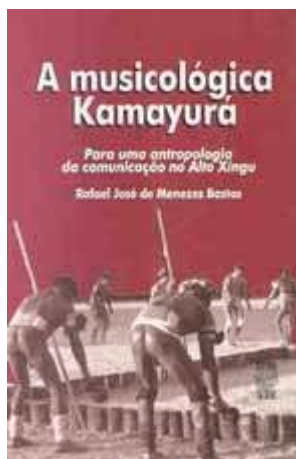
Rafael – Acho muito grande a importância dessas associações e, exatamente por isso, tenho me dedicado tanto a elas. Na ABA – Associação Brasileira de Antropologia – várias vezes, fiz parte do conselho científico, além de ter organizado, com vários colegas, vários grupos e simpósios, gts, etc. Ultimamente eu tenho evitado fazer isso, porque acho que tenho colegas mais jovens que devem ...eu já convidei muita gente para festa em minha casa. Agora estou esperando que meus colegas mais jovens façam isto, ou seja, organizar simpósios, organizar gts, no cenário da ABA, da ANPOCS. E tenho agora uma especial predileção pelo meu trabalho junto a ABET: ela é recente, mas é impressionante como cresceu! Não sei dizer ao certo se este é o quarto ano de sua existência, vamos ter agora o quarto encontro em Maceió. O número de pessoas

interessadas em estudar a música dentro da perspectiva etnomusicológica, no Brasil, ou estrangeiros querendo estudar a música no Brasil é impressionante! Eu acho que o crescimento da etnomusicologia no Brasil, nesses últimos dez anos, aponta para uma direção muito interessante. Aquilo que aconteceu com a própria antropologia. Nós temos uma antropologia, hoje em dia, no caso do Brasil, comparável às maiores do mundo em termos da quantidade e da qualidade de trabalhos. Acho que, brevemente, teremos isso no campo da etnomusicologia. Claro que vocês conhecem o que é feito em outros lugares do mundo – França, Portugal, Espanha, Inglaterra, EUA -, na área da etnomusicologia. O que nós estamos fazendo no Brasil tem o mesmo interesse do que o que tem sido feito lá fora e de forma alguma é menos interessante. Acho, portanto, que estamos, sim, fazendo um excelente trabalho na etnomusicologia. É verdade que ela deve crescer mais ainda, e nesse sentido a ABET tem desempenhado um papel muito importante, ao organizar eventos e encontros, como esse que vai ser feito agora, em novembro, em Maceió.

Acácio – Como você vê a importância de se estudar a música indígena amazônica ou indígena em geral hoje, e, aproveitando essa questão, você poderia falar um pouco sobre seu livro que está em vias de ser finalizado para publicação, e que é a sua tese de doutorado sobre a música kamayurá, e também a sua própria experiência com os kamayurá que está completando quarenta anos em 2009. Como você vê as transformações que ocorreram tanto na música quanto na sociedade ao longo desses anos?

Rafael – Essa é uma pergunta que me dá a oportunidade de refletir um pouco sobre coisas teóricas e metodológicas que considero muito importantes. Muito obrigado pela pergunta. Vocês sabem que uma das fronteiras do conhecimento antropológico do planeta está exatamente na Amazônia, nas Terras Baixas da América do Sul. Imagine que você queira estudar lingüística, por exemplo. Estudar línguas indígenas onde o fenômeno da linguagem falada tem características absolutamente irrepetíveis em qualquer outro lugar. A variedade das línguas amazônicas, conforme estudado pelo Prof. Aryon Dall’Igna Rodrigues, é algo de estupendo! Um pequeno grupo de troncos e famílias lingüísticas e, ao mesmo tempo, um número fantástico de línguas. Então, no campo da língua você pode ver como é importante estudar a Amazônia. E no campo político, imagine, o que é o Estado? Nós sempre pensamos sobre essa questão nos estudos clássicos sobre o estado africano, por exemplo, sobre o estado na Índia, sobre o estado no Oriente Médio. Dentro da história, sobretudo, as considerações sobre o estado na Mesopotâmia. Agora, sabemos que nessa região do planeta - nas Américas – temos estados, ou configurações estatais, que têm uma caracterização completamente diferente. Então, estudar qualquer coisa, praticamente, na Amazônia significa estar em contato com a ponta da perspectiva teórica, da inovação do conhecimento. No caso da música, que é o nosso campo, ora, como pensar a música hoje? Não se trata daquela velha questão que sempre me pareceu um absurdo hermenêutico, a de que os índios não têm a palavra para música, como não têm a palavra para quasar, não têm a palavra para isto ou para aquilo, mas que, sem dúvida alguma, têm alguma coisa que nós podemos, adequadamente, chamar de música. Só que isto, que nós podemos, adequadamente, chamar de música, na Amazônia, tem paralelismo, encontra similaridade, com tudo aquilo que se passa na África, na Melanésia, na Europa, etc e tal. Apresenta, entretanto, coisas bem específicas. Eu publiquei um texto, recentemente, no qual mostro algumas

destas especificidades, que eu busquei estudando a literatura produzida pelos meus colegas. Como, por exemplo, o papel da música na cadeia intersemiótica do ritual, além da questão da seqüencialidade, do processo composicional e do variacional, e coisas desse tipo. Acho que nós, aqui e agora, estamos tendo a oportunidade de descobrir coisas novas do que seja a música, e que têm, portanto, interesse para aquilo de que já falei anteriormente, de deslocar o conhecimento sobre o humano e, inclusive também, sobre o não humano – porque sabemos muito bem que, não somente aqui nesta parte do planeta, sons não humanos fazem parte da música. Lembro-me que, no campo da música erudita ocidental, os trabalhos de Messiaen, onde você tem a integração de cantos de pássaros. E, no caso da música amazônica você tem coisas similares. Vocês se recordam do trabalho do Domingos, sobre os kulina, que mostra como o pulso da música está dado não por sonoridades ou por um cálculo humano, antropocêntrico, mas que estaria no cantar dos grilos. Então, eu acho que quem quiser ficar famoso, sendo estudioso da música, venha estudar a Amazônia, e é o que eu tenho dito para os meus alunos e para os meus colegas de outras regiões. Bom, quanto ao meu livro, ele é a minha tese de doutorado defendida em 1990, na Universidade de São Paulo. Levei algum tempo para concluí-lo, porque havia em mim certo medo – pensava que, ao concluir esse texto, o livro, estaria terminando a minha própria vida. Estou revelando uma coisa engraçada... Ele é a descrição de um ritual de longa duração, xinguano, dos índios kamayurá, chamado Yawari, que significa jaguatirica e espinho de tucum, e que inclui uma transcrição integral do ritual, feito de música vocal masculina. Esse livro, portanto, abre algumas possibilidades de refletir sobre a própria idéia de ritual na Amazônia, e nesse sentido eu trabalho muito com o conceito da Ellen Basso, ritual musical. Quer dizer, os ritos na Amazônia são basicamente ritos musicais, e trabalho com algumas idéias, de algumas características da música amazônica que me eram insuspeitadas e que só recentemente eu tenho percebido. Esses rituais são rituais de longa duração. O ritual que eu descrevo aconteceu em 1981, mas ele remonta há muitos anos antes de 1981, com a morte de uma pessoa. Relendo recentemente a tese de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello, vi que ela descreve rituais que têm a ver com a construção de pilões feita há dez, quinze anos antes da época de sua descrição. Esses pilões iriam ser queimados exatamente durante os rituais que a Mig estudou. Numa região famosa por não ter muito interesse pela profundidade cronológica – na Amazônia nós temos essa célebre amnésia cronológica: o tempo, depois de algum tempo, é cancelado. É o caso nos sistemas de parentesco, isto fica muito claro, nos sistemas terminológicos. Pois bem, como é curioso, numa região famosa por descurar o tempo, ter a sua música, vista no mundo indo-europeu como uma arte que cancela o tempo, exatamente como aquela que trabalha a longa duração? Esta é uma questão muito interessante. É como se a música fosse uma espécie de caixa onde se guarda a história. Quer dizer, as sociedades frias, no caso, amazônicas - concordo integralmente com Lévi-Strauss, são realmente sociedades frias, ou seja, sociedades para as quais a história não é que não exista, mas não é um valor -, trabalham muito mais no eixo do mito. Mas na sua música nós vamos encontrar alguma coisa curiosa. A música (tonal) não é famosa no mundo ocidental por trabalhar a historicidade, mas o mito. O próprio Lévi-Strauss, aliás – como também Spengler e Adorno - vai mostrar que a música no Ocidente trabalha com o mito. No mundo ameríndio vai trabalhar com a história, que curioso isto, não? Isto é um improviso, eu nunca tinha pensado assim. Tenho, então, trabalhado na finalização daquilo que será um livro baseado em minha tese de doutorado. Qual é a última parte da pergunta?



Acácio – Sobre a observação que você tem tido dos Kamayurá, a longo prazo, quarenta anos que você tem estado com eles. Principalmente na questão da música, bem como em outros aspectos.

Rafael – Uma vez escrevi um texto que dizia que no mundo xingano, amazônico, Parmênides e Heráclito se encontram, ou seja, sempre o mesmo acerca do mesmo e tudo flui. São duas formas muito interessantes de olhar, ouvir e ver as coisas. Nesses quarenta anos, é evidente, os Kamayurá passaram de uma sociedade quase totalmente não monetizada para uma sociedade que usa, cada vez mais, a moeda. Passaram de ser uma sociedade quase completamente ausente do mundo da chamada mídia e tudo o mais, para ser uma sociedade cada vez mais interessada em estar presente na mídia, inclusive no mundo do show, do espetáculo, da gravação fonográfica. Então nós temos aí a linha de que a água do rio nunca será a mesma. Ou seja, nós temos, efetivamente, através de fatos como esses, evidências de que nesses quarenta anos - que é algum tempo, embora seja pouco numa dimensão histórica – os kamayurá têm tido, sim, a capacidade plástica, digamos assim, de se articular com o mundo do dinheiro, da mídia, com o mundo dos brancos. E não somente se articulam, é como se tudo isso tivesse sido postulado por elas mesmas, no princípio. A própria idéia das máquinas, do gravador, da máquina fotográfica, tudo se passa como se elas estivessem no princípio de sua cultura. Agora, se, de um lado nós temos esse mundo das mudanças, de outro, temos de reconhecer ali, no Alto Xingu e entre os kamayurá, uma forte presença do mundo da permanência. E aqui me recordo do que disse Lévi-Strauss sobre isso, que o grande problema da antropologia não é somente a mudança, mas a permanência. Porque que as coisas permanecem? Ao mesmo tempo em que estas mudanças se evidenciam, e portanto, aquela história do jogo de cintura, os kamayurá são os mesmos. Ou seja, tudo se passa como se eles mudassem para poderem permanecer iguais a si mesmos (Lux Vidal me falou uma vez assim, sobre os ameríndios em geral). A minha resposta é um pouco paradoxal. Acho que é como se você tivesse encontrado no mundo amazônico essas duas leituras do mundo. Uma leitura na linha de Parmênides, que conforme Platão é aquilo, sempre o mesmo acerca do mesmo – o tempo não passa -, e de outro lado o Heráclito onde você vê o fluir contínuo da mudança. Numa visão popular de tudo isso, há a despolitização da mudança, e, naturalmente, todos devemos nos preocupar com a questão da mudança e de como ela está impregnada de exploração, de dominação e de práticas perversas em relação às sociedades indígenas - a invasão de sua terras e coisas

assim. O caso agora em Roraima, é extraordinário. Como um general, que é comandante de um exército, é capaz de dizer, publicamente, que é contra a lei? Fosse eu o ministro da defesa, mandaria prender o general. O problema é que, no Brasil, os generais não podem ser presos por descumprir a lei. Eles a descumprem, publicamente.