

# **Análisis musical y contexto en la música indígena: la poética de las flautas**

**Acácio Tadeu de Camargo Piedade**

### **Análisis musical y contexto en la música indígena: la poética de las flautas**

Este artículo discute la necesidad de un análisis musical abierto al contexto del objeto, tomando como base la investigación de un repertorio de música indígena, tras el cual lo que consideramos mera repetitividad se ocultan sofisticadas operaciones musicales y un carácter poético. Examinaré aquí la música instrumental del ritual de flautas sagradas de los indios *wauja*, habitantes del alto Xingú, en el Brasil Central, basada en un sistema en el que la dimensión motivica y los principios de variación constituyen lo medular no solo de la música sino de todo el ritual, que a su vez está profundamente enraizado en la visión del mundo nativa. El análisis musical de este repertorio requirió la creación de un modelo analítico especial y reveló finas operaciones de repetición y diferenciación motivica, que constituyen una especie de manipulación artística de estados formales preestablecidos: en suma, un procedimiento poético.

Palabras clave: análisis musical, música indígena de flautas, repetición y diferencia motivica

### **Musical analysis and context in indigenous music: the poetics of the flutes**

We discuss here the need of a musical analysis open to the context of its object. The basis for that is the investigation of a repertoire of Indigenous music in which there are sophisticated hidden musical operations and a poetic character, instead of what is considered to be mere repetitivity. I will examine the instrumental music of the sacred flutes ritual of the Wauja Indians, inhabitants of Central Brazil's upper Xingu region. This music is a system in which the motivic dimension and variational principles are the core not only of the music but of the whole ritual, which in turn is deeply rooted in the native worldview. The musical analysis of this repertoire required the creation of a special model and revealed elegant operations of motivic repetition and differentiation, all constituting a play of ideas, a kind of artistic manipulation of pre-established gestalts, or perhaps, a poetic procedure.

Keywords: musical analysis, Indigenous flute music, motivic repetition and difference

Desde los primeros cronistas que observaron rituales musicales amerindios se constata una convicción generalizada sobre la repetitividad en las músicas de estos pueblos. Esta cualidad ganó, en el discurso del sentido común, un carácter de negatividad: ausencia de elaboración, de sofisticación, y en consecuencia, pobreza musical. Este carácter negativo apunta a una especie de incapacidad de control de la forma musical, una atrofia evolutiva del pensamiento musical que impide su expansión más allá de lo meramente repetitivo. Naturalmente, el espejo de todo esto es una concepción de la música occidental a lo largo de su desarrollo histórico, entendido como una línea evolutiva que se inicia con el canto gregoriano y se extiende hasta el serialismo y corrientes posteriores. Mientras tanto, la convicción de la repetitividad negativa de las músicas amerindias parece quedar en suspenso a juzgar por los resultados de estudios recientes dedicados a las músicas indígenas que se propusieron transcribir y analizar el texto musical de repertorios musicales indígenas (Bastos 1990; Mello 1999, 2005; Montardo 2002; Piedade 2004). Una mirada en profundidad de la repetición puede apuntar al hecho de que nunca hay, en realidad, una repetición en el mundo que no sea una novedad en la percepción, resonando aquí problemas filosóficos muy antiguos. Lo esencial es, más allá de la repetición en sí misma, comprender su sentido en el contexto. Esta tarea le cabe al analista cuidadoso que, sumergiéndose en el texto musical, busca trascenderlo y encontrar su enraizamiento en el pensamiento musical y en la cultura. En esta dirección, se camina hacia la superación de la autosuficiencia del formalismo en los modelos de análisis musical y la consecuente ampliación de la complejidad del objeto de estudio en este campo. Una musicología del siglo XXI<sup>1</sup> —epistemológicamente enriquecida por una pluralidad de paradigmas provenientes de la revolución posmoderna, como por ejemplo el posestructuralismo, y por una perspectiva multidisciplinaria que envuelve áreas como la hermenéutica, la semiótica, la antropología, la historia cultural, entre otras (ver Cook & Everist 2001), cada orientación portando sus ideologías, explícitas o implícitas (Krimms 1998)— lleva a indagar cómo el análisis de una pieza musical, a través del empleo de uno o más modelos analíticos actualmente existentes, puede contribuir efectivamente a la comprensión de la misma en su plenitud estructural-musical y amplitud socio-cultural e histórica. En otras palabras, es necesario un equilibrio entre el aspecto técnico e “inmanente” y la dimensión “poiética y estética” (Nattiez 1975) para que se desvele una

---

<sup>1</sup> Entiendo por Musicología del siglo XXI, una musicología en el sentido extendido propuesto por el movimiento posmoderno (McClary 2000; Kramer 1995) y en su sentido más amplio y general (Kerman 1987; Nattiez 2005), que abarca tanto la musicología histórica cuanto la sistemática y la etnomusicología. En esta musicología amplia, también es fundamental la presencia del área de análisis musical.

pieza o repertorio musical en su esqueleto estructural, en sus nexos históricos y raíces culturales.

Es con estas prerrogativas que me referiré a la música del ritual de flautas *kawoká* entre los indios *wauja*, habitantes de la región del Alto Xingú, Brasil Central. Estas flautas forman parte del llamado “complejo de las flautas sagradas”, tal como se lo observa en los otros pueblos xinguanos y en varias sociedades amazónicas, así como en otras partes del mundo. La investigación de este ritual involucra necesariamente el estudio de la cosmología, el chamanismo, la sociedad, la política y la musicalidad. Siguiendo las pistas dadas por el discurso nativo, el foco de este estudio está puesto en el sistema musical *wauja*, especialmente en su esfera motívica, entendida ésta como medular en el ritual de flautas, nivel en el cual los músicos *wauja* realizan importantes operaciones y procesos musicales. En la base de estas operaciones se encuentran principios de repetición y diferenciación que constituyen el pensamiento musical nativo, uno de los pilares de su cosmología y filosofía. Trataré inicialmente sobre el mundo ritual en el alto Xingú, enfocando especialmente en sus flautas “sagradas”. Luego de una breve descripción del ritual de estos aerófonos, presentaré consideraciones analíticas sobre su música en el contexto *wauja*<sup>2</sup>.

En el centro de la cosmología xingwana están las llamadas flautas sagradas<sup>3</sup>, presentes en todos los grupos locales (*kawoká* para los *wauja* y *mehináku*, *yaku'i* para los *kamayurá*, *kagutu* para los *kuikúru* y *kalapalo*). Espacialmente, su centralidad se expresa en la existencia de la edificación conocida como “casa de las flautas” donde deben ser guardados estos instrumentos —llamada *kuwakuho* en *wauja* y *mehináku*, *kwakúto* en *kuikúru* y *tap?* y en *kamayurá*—, también referida como “casa de los hombres”, localizada siempre en el centro de las aldeas xinguanas, espacio exclusivamente masculino.

Se trata de un conjunto de tres aerófonos idénticos tipo flauta, casi siempre ejecutados en trío. Cada uno posee cuatro orificios, para cuya obturación se usan los dedos índice y medio de ambas manos. Durante su ejecución, tanto dentro de la casa de los hombres como en el patio de la aldea, las mujeres cierran las puertas de sus casas y se mantienen dentro, pues si una mujer ve los instrumentos será penalizada con la violación colectiva por parte de todos los hombres de la aldea<sup>4</sup>. Hay un ritual inter-tribal de flautas sagradas, y una versión intra-tribal vinculada con la curación de una persona enferma, de forma semejante a las otras fiestas de *apapaatai*.

<sup>2</sup> Por falta de espacio, me abstengo aquí de presentar detalladamente el escenario etnográfico, para lo cual remito al lector a la vasta bibliografía sobre los pueblos del alto Xingú (Franchetto y Heckenberger 2001; Bastos 1999) y, particularmente, sobre los *wauja* (Mello 1999, 2005; Piedade 2004; Neto 2004).

<sup>3</sup> En adelante, utilizaré el término “flautas sagradas” sin comillas, ya que se trata de una expresión consagrada en la literatura etnológica.

<sup>4</sup> Se trata de una medida radical, raramente necesaria, con profundas implicaciones simbólicas para hombres y mujeres. Una violencia totalmente desvinculada de la idea de humillación (ver Mello 2005).

El cosmos *wauja* está poblado de entes usualmente invisibles que tienen un rol determinante en la vida de los humanos: los *apapaatai*. En principio esencialmente peligrosos y maléficos, estos entes exhiben también varias características benéficas y confiables en sus relaciones con los humanos. Cuando son domesticados por el *pajé*<sup>5</sup>, actúan como protectores del ex-enfermo contra otros *apapaatai*. En todos los grupos xinguanos hay nexos semejantes con entes como estos. Los *apapaatai* son exiliados vengativos: conforme la cosmogonía *wauja*, en lo que hoy es este mundo visible hace mucho tiempo habitaban los *ierupoho*. Los *wauja* eran entes pobres que vivían en lo oscuro del *cupinzeiro*<sup>6</sup>, en sombras, sin fuego. El demiurgo *kamo* (“sol”) trajo la luz y entonces pudieron salir del *cupinzeiro* y colonizar este mundo donde viven. Pero los *ierupoho*, que no soportan la luz, tuvieron que huir y se transportaron atrás de sus máscaras transformándose en *apapaatai*<sup>7</sup>. Entre los inúmeros *apapaatai*, se destaca *kawoká*, considerado el más poderoso y peligroso (*kawokapai*, “peligroso”), el más temido, el único que, en vez de esconderse atrás de una máscara, creó las flautas homónimas y allí se abrigó. La máscara de *kawoká* es, por tanto, el conjunto de flautas sagradas, la música es su epifanía<sup>8</sup>.

Esta presencia de los *apapaatai* en el día a día de los *wauja* es una realidad. Asinismo, estos indios basan su comportamiento en preceptos éticos y estéticos que se orientan a la salud físico-espiritual (Mello 1999). Un individuo enfermo precisa ser tratado para recomponer su belleza e integridad. Después del diagnóstico de una persona enferma, el *pajé iakapá* revela cuál *apapaatai* está causando la enfermedad. El *iakapá* realiza la cura por medio del humo, retirando el hechizo de *apapaatai* del cuerpo del enfermo. Luego de esto, la cura estética se realiza a través de rituales musicales, incluyendo aquellos con máscaras. Si el *apapaatai* es *kawoká*, el maestro de flautas de la aldea es contratado para formar un conjunto de esos instrumentos para el ex-enfermo. Cuando el conjunto está pronto, hay una primera *performance* ritual en la cual se lo entrega oficialmente. En el ritual de cura, el mismo *apapaatai* está presente y la música precisa ser de su agrado para que su bravura sea domesticada.

Forma parte del cuerpo mitológico xinguanos la historia de que las flautas sagradas pertenecieron a las mujeres y fueron recuperadas por los hombres. Hay, por tanto, un nexo aquí que apunta a las relaciones de género, que va al encuentro de la importancia capital de la esfera de la sexualidad y de las relaciones amorosas en la vida xinguanos (Mello 1999, 2005). El universo de las flautas sagradas es omnipresente en el Alto Xingú, englobando el peligroso mundo sobrenatural y la

<sup>5</sup> Nota de la editora. Término genérico que en el idioma portugués de Brasil equivale a chamán.

<sup>6</sup> Nota del traductor. Montículos de tierra elaborados por las hormigas termitas, que alcanzan un metro de altura y les sirve de hábitculo.

<sup>7</sup> Ver una narrativa completa de este mito en Mello 1999.

<sup>8</sup> Lévi-Strauss (1979) ya había observado correlaciones cosmológicas entre máscaras y sonidos.

esfera fundamental de las relaciones de género, nexos constitutivos del ceremonial xinguanos y del sistema social<sup>9</sup>.

La música de estas flautas es fuertemente apreciada por los *xinguanos* en general, inclusive por las mujeres, que, en realidad, constituyen una audiencia esencial de estas *performances*. Como en todas las regiones donde se encuentra este complejo, las mujeres no pueden ver los instrumentos, pero debido a una especie de prescripción cultural, tienen que estar en la aldea para oír la música; o sea, las mujeres *deben oír* la música (ver Piedade 1997, 1999). Esta prohibición-visual / prescripción-auditiva tiene que ver con el hecho de que las mujeres xinguanas poseen un repertorio de cantos *iamurikumā* basado en las melodías de las flautas sagradas, pudiéndose afirmar que el ritual de estas flautas y el de *iamurikumā* mantienen una relación dialógica<sup>10</sup>. Muchas de las melodías de este repertorio instrumental son tratadas como valiosas, secretas y peligrosas (*kakaiapai*); por consiguiente, los flautistas no pueden cometer errores en su ejecución, pues corren el riesgo de ser atacados y causar infortunios, enfermedades y muerte.

La estructuración de la música de flautas sagradas de los *wauja* denota una atención especial a la esfera motívica, como mostraré más adelante, constituyendo ésta el núcleo más significativo del *kawoká*. El discurso *wauja* sobre esta música apunta al nivel motívico como capa principal: en las exégesis nativas sobre las piezas musicales, una pequeña alteración en el nivel motívico era apuntada como el factor determinante de que esa pieza fuese otra y no la misma que la anterior. Guiado por las exégesis del maestro de flautas, *kawokatopá*, comprendí que no se trataba de repeticiones o variaciones fortuitas, sino de la aplicación de principios de diferenciación. Con las transcripciones y análisis musicales, constaté el empleo estable de finas operaciones de repetición y diferenciación entre motivos y frases musicales, tales como aumentación, disminución, transposición, duplicación, entre otras. El empleo sistemático de estas operaciones constituye una especie de juego que, más allá del plano sonoro, apunta a una sucesión de ideas: se trata de una especie de manipulación artística de estados formales preestablecidos que se asemeja a un procedimiento poético, aplicado aquí en la esfera motívica de la música instrumental. Desplegaré más adelante esta idea, que entiendo como un juego de motivos que configura una poética de la música de *kawoká*. Para ello, necesito explicar antes cómo fue el proceso de descubrimiento analítico y el sistema sintético que desarrollé para dar cuenta de este repertorio.

En principio, realicé transcripciones integrales de varias piezas de esta música. O sea, incluí en ellas todos los eventos musicales posibles, una línea aparte para

---

<sup>9</sup> Pero no representan un fenómeno exclusivo del Alto Xingu. Se trata aquí de una versión del llamado "complejo de las flautas sagradas", que tiene una amplitud notable en las tierras bajas de América del Sur (Chaumeil 1997; Hill & Chaumeil, en prensa), así como existe en otras partes del mundo. Debido a los sorprendentes paralelos entre los "complejos de las flautas sagradas" de Amazonia y Melanesia, estas dos regiones han sido objeto de estudios comparativos hace mucho tiempo (ver Gregor & Tuzin 2001).

<sup>10</sup> Para una etnografía del ritual de *iamurikumā* con énfasis en la música, ver Mello 2005.

cada una de las tres flautas, una línea de ritmo y todas las notas del inicio al fin de cada pieza, como se podrá apreciar más adelante. Después de un análisis inicial, verifiqué la existencia de frases musicales que se repetían a lo largo de cada pieza, mientras otras eran siempre diferentes. Las frases repetidas eran las mismas en todas las piezas de un mismo grupo (una misma "suite", como explicaré oportunamente) y las frases diferentes eran únicas. Esta verificación fue coincidente con lo que yo había aprendido, en la práctica, en las clases de flauta, donde conseguía memorizar esas frases-patrón y tenía más dificultad con las frases únicas. Recordándome que, justamente, esas frases únicas de cada pieza constituían aquello que mi maestro indicaba como lo más valioso e importante —razón por la cual debía saberse tocar perfectamente—, concluí que este juego de frases-patrón y frases únicas era propio de la constitución de las piezas. Más tarde confirmé que todas las piezas obedecían a este juego y a sus reglas. Así, todas las piezas *kawoká* que conozco se inician con la ejecución de frases-patrón típicas de la suite y solamente después de esto son tocadas las primeras frases únicas; entonces se vuelve a las frases patrón, después de lo cual son presentadas nuevas frases únicas, terminando la pieza siempre con frases-patrón, conforme mostraré a continuación. A los motivos que constituyen estas frases-patrón, llamé "motivos-de-toque" y, a los de las frases únicas, "motivos-de-tema".

La relación entre "tema" y "toque" es fundamental. Los motivos-de-tema son los principales de una ejecución, nuevos en cada pieza, y en este sentido únicos, fundamento estético de la belleza de este repertorio<sup>11</sup>. Da cuenta de su importancia el hecho de que son tocados solamente por el *kawokatopá*, el flautista-maestro que ocupa el lugar medio del trío<sup>12</sup>. Los motivos-de-toque funcionan como momentos intermediarios entre los temas; son iguales en todas las piezas de una misma suite y los tocan los tres instrumentistas al unísono. Los he indicado con números, de modo que pueden estar representados por una secuencia numérica.

Hay cuatro tipos de toque: de apertura (TA) o de cierre (TE), inicial (TI), central (TC) y final (TF). Y hay solo dos tipos de temas, el primero y el segundo, representados por A y B.

---

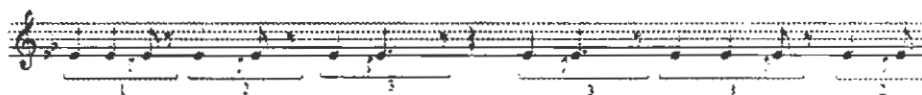
<sup>11</sup> Estos motivos-de-tema son los que los *apapaatai* donan a los humanos en sueños o situaciones especiales, y que deben ser memorizados y ejecutados en su forma y orden perfectos, pues errar es un peligro para la salud humana.

<sup>12</sup> Debo aclarar que los que he llamado motivos-de-tema constituyen la línea principal del tema, pues los otros dos flautistas ejecutan a la vez una melodía de acompañamiento que no analizaré en este artículo, pues aquí interesan los motivos donde se producen las operaciones de repetición y diferenciación antes enunciadas. Un tratamiento amplio al respecto se halla en Piedade 2004.

## Ejemplo de motivos-de-tema (marcados con corchetes inferiores y letras)



## Ejemplo de motivos-de-toque (marcados con corchetes inferiores y números)



Los temas A y B, que los tres flautistas tocan al unísono, aparecen siempre luego de un TC<sup>13</sup>. Luego, el *kawokatopá* inicia un tema cuyos motivos, como ya dije, ejecuta él solo, mientras los flautistas acompañantes *kawokanionawatu* pasan a la línea melódica de acompañamiento, constituida por notas largas que se guían por las notas del tema. Este sistema de acompañamiento tan especial configura un tipo de suelo plano sobre el cual los motivos-de-tema pueden ser enunciados en su máximo brillo, especie de *cantus firmus* invertido, consecuencia del contrapunto ejecutado por el flautista maestro, que es la línea principal. Los motivos-de-tema son identificados por letras minúsculas pudiendo ser representados, por lo tanto, por una secuencia alfabética. Es importante recordar que estas letras tienen validez solo en esa pieza, es decir, lo que es “a” en una pieza, es diferente de lo que es “a” en otra. Los motivos-de-tema que constituyen A y B pueden variar según principios que aclararé más adelante (a’, a”, etc.).

Podemos ahora hablar de la estructura formal de las piezas. Se puede resumir la sucesión de trechos de la forma general de una pieza *kawoká*, en el siguiente esquema:

1. TI (toque inicial, músicos de pie sin danzar)
2. tema A
3. TC (toque central de la suite e inicio de la danza en el final de ésta)
4. repetición del tema A
5. TC (repetición del ítem 3)

<sup>13</sup> Debo advertir que, por su carácter de articuladores entre los temas, hay motivos-de-toque (identificados con números) insertos –sonora y gráficamente– entre motivos-de-tema (identificados con letras). No obstante, ello no hace que considere los motivos-de-toque como integrantes de A o B. A los fines de este análisis que propongo, los temas A y B están constituidos solo por motivos-de-tema.



6. tema B
7. TC (entero o solamente una parte)
8. repetición de B
9. TC (entero o solamente una parte)
10. TF (final con danza)

Forma: TI + A + TC + A + TC + B + TC + B + TC + TF

Esta es la estructura general de las piezas musicales de *kawoká*. Las variantes formales son pocas, tales como la no repetición de B. Es importante verificar que, de algún modo, hay siempre un retorno a A en la exposición de B, pues ocurre que A se encuentra contenido en B. Después del TF, terminada una pieza, hay una pausa corta, de 30 segundos a 2 minutos, durante la cual los instrumentistas permanecen en la posición de ejecución, de pie, y mantienen el instrumento colgado del cuello, pudiendo llegarse hasta una pequeña olla que contiene agua para hacerla escurrir dentro de la flauta, o conversan en forma muy rápida y restricta, siempre en volumen muy bajo, generalmente acerca de algún ajuste musical o sobre los motivos de la pieza siguiente. En seguida, el maestro da el TI, toque inicial típico de la suite, que es inmediatamente seguido por los acompañantes, y así se inicia la otra pieza. Después de la última pieza de una suite, el *kawokatopá* toca el TE él solo y a continuación los tres flautistas guardan sus instrumentos para la próxima sesión<sup>14</sup>. Esta estructura general está presente en todo el repertorio *kawoká*.

Cada pieza está inserta en una suite<sup>15</sup> que tiene una denominación específica. La noción de suite sirve aquí en varios aspectos. En principio, por tratarse de conjuntos de piezas que constituyen una unidad formal nominada, vinculada a un *apa-paatai* en particular, o a un momento determinado del día o de la noche en el cual debe ser ejecutada. Asimismo, en todas las piezas del conjunto hay elementos en común, notablemente a nivel de los motivos, frases y temas musicales, confiriendo a la suite un aspecto de totalidad musical desde el punto de vista del sistema tonal-motívico<sup>16</sup>. Por ello, cada pieza de esa totalidad no exhibe características estilísticas intrínsecas, sino que todas comparten un mismo carácter provisto por la suite; su particularidad se halla en el nivel motívico y semántico. Además, las diversas suites *kawoká* están constituidas por un número específico de piezas musicales de cerca de dos minutos cada una. La ordenación correcta de estas sui-

<sup>14</sup> Los instrumentos son colocados en el suelo, uno al lado del otro, apoyando la parte de la embocadura en algún tronco o banquito.

<sup>15</sup> En la tradición musical europea, desde el período barroco, el término "suite" se refiere a un conjunto de piezas instrumentales compuestas en la misma tonalidad, para ser tocadas una tras otra, basadas en formas o estilos de danza. La llamada suite barroca está formada básicamente por cuatro piezas, *allemande*, *courante*, *sarabande* y *giga*, pero también pueden incluirse otras danzas —generalmente entre la *sarabande* y la *giga*— como *bourée*, *gavotte*, *minuet*, *chaconne* y *passacaglia* (Bukofzer 1947).

<sup>16</sup> Respecto a esto, la suite barroca es diferente, pues los temas melódicos no son preeminentes, solo constituyen una presentación bien marcada del ritmo característico de cada danza (Morris 1976).

tes se remonta a sus creadores originales, los *mapapoho*, el “pueblo-abeja”<sup>17</sup>. Esta ordenación fija “original” reglamenta lo siguiente: cuáles son las suites que deben ser tocadas de mañana, de tarde o de noche, y en qué orden; y en cada suite, cuál es el número correcto de piezas y cuál es el orden de su ejecución; y aún más, en cada pieza, cuál es el primer tema, cuál es el segundo, cuál es el juego motivico (qué motivo debe salir, entrar, ser variado, cómo, etc.). El orden interno de las piezas dentro de la suite es algo muy importante a ser cumplido con rigor, pues un error (como saltar una pieza, cambiar el orden correcto o realizar incorrectamente el juego motivico) puede desagradar al *apapaatai* y esto es peligroso. Como resultado de mis investigaciones, considero a toda la música de flautas *kawoká* como un género musical, en el sentido de una totalidad musical que exhibe estabilidad desde el punto de vista temático, estilístico y compositivo<sup>18</sup>.

De la misma forma que una sinfonía debe ser analizada en todos sus movimientos, es importante que un ritual sea analizado en su integridad, en el sentido de una descripción densa de los eventos musicales, para que no se pierdan de vista los diversos nexos que están en juego tanto en su nivel micro-estructural cuanto en el macro-estructural. El abordaje de piezas de una única suite seleccionada del conjunto del ritual, que me propongo exponer en este artículo, presenta en realidad un rendimiento explicativo limitado, pues pierde de vista el juego motivico en el nivel macro-estructural, lo que para la música *kawoká* es un aspecto fundamental: la apreciación del propio *apapaatai* es como juzgadora del correcto encadenamiento. La búsqueda de la comprensión de este ritual debe ser guiada por la apreciación nativa de los elementos involucrados, y el recorte en la dirección del sistema motivico-frasal<sup>19</sup> sigue esta pista, ya que el propio discurso nativo focaliza allí el núcleo de este género musical.

El primer paso es la transcripción. Se trata aquí de un conjunto extenso a ser presentado y analizado, y por esto fue necesario realizar un estudio previo en el sentido de desarrollar una partitura sintética de cada pieza, destacando lo que es en ella principal, o sea, los motivos-de-tema. El análisis musicológico se amolda a las características de su objeto y, por tanto, toma diferentes rumbos en cada repertorio, y cada análisis justifica la pertinencia de la amplitud del material etnográfico a través del recorte de las implicaciones que se pretende enfatizar. A continuación presentaré transcripciones analíticas de las 12 primeras piezas de la suite *ielatujata*, seguidas de comentarios también analíticos. Antes de las piezas está el cuadro de los motivos de la suite *ielatujata*.

<sup>17</sup> Es importante subrayar que el sufijo *poho* tiene el doble sentido de “pueblo” y “aldea”.

<sup>18</sup> Esta comprensión de un género musical se inspira en Bakhtin 1986, 1999. Para una profundización de esta definición de género musical, ver Piedade 1997, 2003.

<sup>19</sup> Nota del Traductor. El término “frasal” en portugués remite a la idea de “tópico frasal” como traducción de “topic sentence” en inglés: oración que introduce la idea central a desarrollarse en un párrafo.

## Cuadro de motivos de *Ielatujata*

escala



clere



TA (toque de aberturas)



TI (toque inicial)



TC (toque central) *generalmente 3 1 1 4 3 1 1 1 1 2 1*



TF (toque final)



## Suite *Ielatujata* (1-12)

1)



TI A TC A

TC B

TC B A TC TF

2)

3)

4)

5)

6)

7)

Exercise 7 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'a', 'a', 'a', 'a'. A box labeled 'A' is positioned above the first measure, and a box labeled 'TC' is above the last measure. Below the staff, the rhythmic pattern '3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The second staff continues the sequence with notes and stems pointing up, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'TC', 'B', 'A', 'TC'. Boxes labeled 'A', 'TC', 'B', and 'A' are placed above the first, second, third, and fourth measures respectively. Below the staff, the rhythmic pattern 'aa'4 3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The piece concludes with a double bar line and the letters 'TF'.

8)

Exercise 8 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'a', 'b', 'a', 'b'. A box labeled 'A' is positioned above the first measure, and a box labeled 'TC' is above the last measure. Below the staff, the rhythmic pattern 'abab' 3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The second staff continues the sequence with notes and stems pointing up, grouped into four measures. Above the notes are letters 'B', 'A', 'B', 'A', 'TC'. Boxes labeled 'B', 'A', 'B', and 'A' are placed above the first, second, third, and fourth measures respectively. Below the staff, the rhythmic pattern 'abab' cb' abab' 3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The piece concludes with a double bar line and the letters 'TF'.

9)

Exercise 9 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', 'b'. A box labeled 'A' is positioned above the first measure, and a box labeled 'TC' is above the last measure. Below the staff, the rhythmic pattern '3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The second staff continues the sequence with notes and stems pointing up, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'TC', 'B'. Boxes labeled 'A', 'TC', and 'B' are placed above the first, second, and third measures respectively. Below the staff, the rhythmic pattern 'aa'4 ab' 3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The piece concludes with a double bar line and the letters 'TF'.

10)

Exercise 10 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped into four measures. Above the notes are letters 'A', 'a', 'a', 'a', 'a'. A box labeled 'A' is positioned above the first measure, and a box labeled 'TC' is above the last measure. Below the staff, the rhythmic pattern '3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The second staff continues the sequence with notes and stems pointing up, grouped into four measures. Above the notes are letters 'B', 'b', 'c', 'd', 'd', 'l', 'c'. A box labeled 'B' is positioned above the first measure, and a box labeled 'TC' is above the last measure. Below the staff, the rhythmic pattern 'aa'4 3 1 1 4 3 1 1 1 1 1 1 1 2 1' is written. The piece concludes with a double bar line and the letters 'TF'.

11)

Musical score for piece 11, showing two staves with notes, rests, and fingerings. The score includes section markers A, B, and TC, and a key signature of one flat (Bb).

12)

Musical score for piece 12, showing three staves with notes, rests, and fingerings. The score includes section markers A, B, and TC, and a key signature of one flat (Bb).

## Comentarios analíticos

El pulso en la suite analizada es compuesto (o sea, subdivisible por tres), y la marcha gira en torno de  $\approx 27-28$ . A diferencia de la mayoría de las suites, en *ielatujata* no se toca la nota *mib*, que corresponde al segundo orificio de la flauta. O sea, el flautista levanta solo el dedo medio de la mano derecha. El hecho de que el *mib* no forme parte de la misma es significativo; es un marcador de la suite. A esta característica se suma el uso de una variación microtonal en el motivo-de-toque 4, indicada en el cuadro de motivos por una flecha. Esa nota *mi* está allí sutilmente descendida a través de la aproximación del índice de la mano derecha en el segundo orificio, justamente el del *mib*, de manera de cubrir una pequeña parcela del orificio. Hay otros usos de variación microtonal en la música de *kawoká*, pero se trata de un procedimiento poco frecuente en el repertorio, pues, en general, los orificios están enteramente tapados o abiertos<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Refuerzo aquí la idea de que las indicaciones de las alturas musicales en todas las transcripciones son sistemáticamente aproximativas, siendo el *reb* siempre más bajo y el *mib* más alto. Tocadas estas melodías en el piano, se perdería esta importante y característica "desafinación" de la música de *kawoká*. El sistema temperado fue creado en el siglo XVIII en función de los problemas de afinación entre instrumentos de sonidos fijos e instrumentos que utilizaban la escala "natural" (Candé 1961): se trata del giro hacia un

En la suite de referencia hay varios ejemplos de un tipo de variación que llamé "reiteración". Ocurre "reiteración" cuando una célula final de un motivo es repetida en seguida después de su presentación, reiterando, por lo tanto, su parte final. Esto hace que esa célula que se desprendió del motivo se vuelva ella misma un nuevo motivo, variación del primero. Es a nivel de las frases que la acción de la reiteración se vuelve más clara. Se trata aquí igualmente de la repetición de la parte final de la estructura de la frase, formada por un motivo, y algunas de sus configuraciones son: ab b, abc bc, abc c, aa a, aab ab. Por ejemplo, en 3) A es aa' aa' a', siendo el último a' una "reiteración" de aa'.

Estos son algunos de los muchos ejemplos de "reiteración" que ocurren en todo el repertorio *kawoká*. Pero creo, a partir de la escucha, que este principio es extensivo al repertorio vocal de la música xinguana en general. Lo que aquí llamo "reiteración" es semejante a lo que Riemann, en el siglo XIX, llamo de *ans-chluâmotiv*, "motivo anexado" (Riemann 1967 [1895])<sup>21</sup>, aunque la naturaleza del motivo es especial, pues es la parte final del motivo anterior. Es como un eco, una confirmación sintética de la proposición, un recurso poético, ya que es producto de un juego en el nivel sintáctico de la frase musical.

Hay también en esta suite un tipo de relación entre los temas que está muy presente en todo el repertorio *kawoká*. Es cuando B se configura como una especie de variación del tipo "transposición" en relación con A. En otros términos, B presenta motivos-de-tema que son transposiciones de motivos-de-tema de A, siempre un grado más alto. De esta forma, los motivos-de-tema de A alcanzan la región más aguda, llegando a la nota solb. Esto ocurre en 2), 3), 4) y 8).

En 1) hay un ejemplo del uso de variación por "aumentación" (alargamiento en la estructura rítmica del motivo) y del "comentario" (nuevo motivo con la misma terminación del anterior, o sea, con la misma célula de finalización). Estas operaciones se encuentran en B, que está constituido por: motivo b + repetición de b + b' (variación b por aumentación) + c (comentario de b') + c' (inversión de b). Este último motivo, por su parte, está cerca del motivo a, la proposición inicial, y de hecho es una variación de la que le sucede (a'') en la recapitulación de A. Esta es una construcción temática interesante, pues el primer motivo de B es sucesivamente variado hasta que, por fin, se aproxima al motivo inicial de la pieza; o sea, es una secuencia que transforma B en A.

---

sistema simétrico que representó una revolución "epistemológica musical" (Abdounur 1999). El temperamento divide artificialmente la octava en intervalos iguales y establece la equivalencia de las octavas, lo cual no suele ser lo más adecuado para las transcripciones de músicas tradicionales, así como para ciertas músicas occidentales, como en el caso de la música barroca (Harmoncourt 1982).

<sup>21</sup> Hugo Riemann fue un importante musicólogo cuya teoría armónica marcó la escuela de la llamada armonía funcional. La fraseología de este autor es interesante para la música de *kawoká* en la medida en que él enfatiza el rol de los motivos en la estructura de las frases, si bien cuenta con principios de acentuación que solamente entran en juego en la música erudita occidental (Riemann 1967 [1895]). Es importante resaltar que hago referencia a Riemann y a otros musicólogos, porque mi lectura de estos autores, cuyo objeto principal es la música occidental, reveló el rendimiento transcultural de sus contribuciones.

La variación por transposición puede darse dentro de un mismo tema y puede ser de un grado hacia abajo en la escala, como es el caso de A en 3): a + a' (variación por transposición inferior). El motivo-de-tema de B es a'' (variación de a por transposición superior). En esta pieza hay mucha elaboración formal, a partir de un único motivo, y la forma exhibe un contorno que puede ser visualizado así:

A	A	B	A	B	A	A
a	a	a''	a	a	a	a
a'	a'a'	a'	a'a'	a'	a'a'	a'

En la pieza 4, A es ab ab, y B es a'ab a'ab ab. Ocurre aquí que el motivo a'ab de B es la repetición de ab de A antecedida por a', una variación tipo transposición de a. Se trata de un caso de inclusión que viene a transformar la idea inicial en el inicio de su enunciación, transfigurando A en B. La misma operación ocurre en 5), en la exposición de A después B.

Muchas veces los motivos-de-tema están separados por motivos-de-toque, que se indican con números. Algunos motivos-de-toque se insertan de tal forma entre los motivos-de-tema que también son transformados por variación, como es el caso de 6), donde el motivo-de-toque 4 varía dos veces, transformándose en 4' y 4''.

Algunos temas tienen forma binaria, del tipo ab, o ternaria, del tipo abc, o inclusive quíntupla, como es el caso de I9, donde A es ababa y B es a'b''a'ba.

Es común una variación de motivo del tipo "disminución" que, obviamente, es lo contrario de la "aumentación": un acortamiento de valores rítmicos del motivo. En A de 11), a' es una variación de este tipo: se pasa de 2 semicorcheas y una negra con puntillo a 2 corcheas y una corchea, disminuyendo tres veces el valor de la última nota del motivo a. Nótese además en esta pieza que, en el final del segundo B hay lo que llamé "elipse", un motivo de intersección entre dos frases funcionando simultáneamente como finalización de la primera e inicio de la segunda, o sea, en este caso, el motivo a pertenece tanto a B en cuanto finalización, como a A en tanto motivo inicial.

De estos comentarios analíticos se puede evaluar la dimensión del análisis cuando se toman en cuenta más de setenta piezas, como fue el caso de este ritual<sup>22</sup>. En la muestra analizada aquí, ocurren las siguientes transformaciones: reiteración, aumentación, comentario y disminución. Otras operaciones que pude identificar en la música de *kawoká* son:

- Inversión: mudanza del contorno melódico haciendo que el motivo descendente se vuelva ascendente, o viceversa.

<sup>22</sup> Un análisis completo se halla en Piedade 2004.



- Fusión: dos motivos o células diferentes se agregan, formando un único motivo.
- Exclusión: de una nota o de una célula motívica.
- Inclusión: de una nota o célula motívica, en general al final del motivo, muchas veces con carácter de repetición de la última célula del motivo.
- Duplicación: tipo de fusión en la cual un motivo se agrega a una repetición del mismo.
- Triplicación: lo mismo que la duplicación, pero con dos repeticiones.
- Compresión: tipo de exclusión o reducción del motivo que deforma su estructura rítmico-melódica en una versión más corta y densa.
- Reiteración de la reiteración: reiteración doble.
- Cierre: compresión de la parte inicial del motivo y mantenimiento de su parte final, ganando con esto prominencia.

Afirmé previamente que lo fundamental es el juego de motivos y que este juego configuraba una poética de la música de *kawoká*. Hablar de poética aquí, en el contexto de una música instrumental indígena, tiene sentido a partir de la exégesis nativa, que afirma que la música de *kawoká* es un habla, “el habla del *kawoká*”, *kawokagatakoja*. Esta categoría nativa que toma esa música como un “habla”, o sea, un discurso, sustenta una interpretación de los temas musicales como enunciados. Como en la música *kamayurá*, el proceso de significación musical es básicamente temático<sup>23</sup>, aunque caracterizado igualmente por una “construcción de un espacio-tiempo memorial, altamente redundante, donde la repetición es el trazo fundamental” (Bastos 1990: 519). La construcción temática (la idea musical) y la repetición, en sus diversas formas, son los motores del juego motívico y del proceso de significación, operaciones del pensamiento musical que constituyen la poética de la música de referencia. Esta afirmación se aproxima al sentido dado por Jakobson al término “poética”, especialmente en lo que respecta a la cuestión del paralelismo<sup>24</sup>. La cuestión de fondo es que en la poética musical la repetición no es una redundancia (en los términos de una teoría de la información)<sup>25</sup>. Se trata de un principio racional originario, presente no solo en los discursos artísticos sino también en las filosofías y cosmologías nativas.

En el ritual de flautas sagradas *wauja* se puede notar, a través del análisis del nivel motívico de estas piezas musicales, que hay en esta música un pensamiento sobre la repetición, la variación y la diferencia. Utilizo la noción de “juego” para hablar del juego de los motivos que se establece en este repertorio, pero no pretendo con esto apuntar a un aspecto de permeabilidad o indeterminación, sino a su

<sup>23</sup> Conforme muestra Bastos (1999: 153), siguiendo la categoría *ip?*, “tema musical”.

<sup>24</sup> Para una visión general de la cuestión del paralelismo en Jakobson, especialmente por su interés antropológico, véase Fox 1977. Asimismo, cabe recordar que ya en el período final del renacimiento y durante todo el barroco, la idea de una poética musical estuvo en boga en Europa: lo que quiero decir con poética recupera esta misma dirección.

<sup>25</sup> Sobre la importancia de la repetición en la música, véase Ruwet 1972.

carácter reglamentado, al sentido de las reglas de ese juego. En la música *kawoká*, el juego de los motivos es una poética musical que trata de la construcción de la diferencia, dada fundamentalmente en el eje del tiempo y de la existencia, o sea, en la temporalidad. Los diferentes sistemas musicales del mundo resultan no solo de poéticas diversas, sino de diferentes formas de percibir la temporalidad. El pensamiento musical es una expresión de la cosmología puesta en acción en la música, que revela concepciones fundantes de la filosofía nativa en el ámbito de la temporalidad. Por lo tanto, el sistema musical tiene también un carácter existencial, pues alude a formas de temporalidad que conciben la finitud. Y el sistema musical no está aislado: el pensamiento que crea la diferencia a partir de estas operaciones mínimas actúa en el ámbito de las artes visuales, en el sistema gráfico (motivos, diseños, adornos), en la danza (coreografía), y también en el mito. El tiempo del *kawoká* está encarnado en la filosofía nativa.

Encuadrada dentro de este marco teórico, la música *kawoká* es un ejemplo contundente de cómo la temporalidad nativa instaura posibilidades de recortar y recombinar las estructuras temporales de forma poética. Se puede decir que la música pronuncia formas de la temporalidad, a partir de una perspectiva espacial. Cuando oía las flautas *kawoká* en la noche, en la aldea, oía los instrumentos investidos de un máximo de significado, no solo para mí sino con certeza para los *wauja*. Para los flautistas, el espíritu *apapaatai* presentificado es el que estaba allí hablando, la música es su habla, *kawokagatakoja*, el “habla del *kawoká*”. El espíritu *apapaatai* se pronuncia mediante el juego de los motivos, entrecortando el tiempo de forma poética. Esta cualidad del sonido musical, entrelazado originariamente en el contexto del panorama sonoro donde fue concebido y construido, apunta a la importancia de lo que fue llamado “acustemología” (véase Feld 1997). En este sentido, oír una grabación de la música (ex-ótica) es como percibir una filmación poética del espacio que revela las formas nativas de la temporalidad. De la misma forma que una pintura de una época del pasado fue producida según una visión del mundo anclada en un contexto de origen (Baxandall 1991) y, por lo tanto, hecha para ser vista por una mirada que ya no existe y que nos es apenas aproximable, se trata aquí de la experiencia analítico-musical de “oír como el otro oye el espacio y expresa el tiempo”.

Creo que la música de flautas *kawoká*, que entiendo como género musical, muestra unidad: todas las piezas parecen venir de una sola matriz formal. A despecho de una mirada desconstruccionista posmoderna, que tal vez confunda complejidad con desunidad<sup>26</sup> (Morgan 2003), analizar es buscar la unidad inmanente de una obra, aunque la misma no sea postulada. Pero es necesario recordar que el análisis musical es, en sí, más que un procedimiento positivo y científico un acto interpretativo en el sentido filosófico (Ricoeur 1987): hay toda una hermenéutica que envuelve la técnica analítica, fundada en una visión del mundo que

---

<sup>26</sup> Nota del traductor. El autor traduce *disunity*, del inglés en el original al portugués, como *desunidade*.

necesita ser, sino explicitada, tornada consciente por parte del analista. Al mismo tiempo, el subjetivismo radical que se encuentra, por ejemplo, en sectores de la crítica musical, mina el rendimiento comprensivo del análisis en la medida en que el juicio fundamentado en el gusto se vuelve un criterio<sup>27</sup>. Está en curso una reevaluación de las fronteras epistemológicas entre los dominios del conocimiento musical, así como una investigación de las limitaciones de abordajes analíticos, por un lado, exclusivamente técnicos y, por otro, eminentemente históricos y culturales (ver Kerman 1980; Samson 2001; Lockhead y Auner 2002; Williams 2003). Creo que la clave para el desarrollo de la comprensión musicológica de las músicas de cualquier repertorio, occidental, no-occidental, folclórico, indígena y popular, sería el encaje de lo “puramente musical” en su matriz socio-histórica. El abordaje puramente formalista, guiado por el soporte teórico del positivismo, ya se mostró ineficiente y fue suficientemente criticado. Por otro lado, muchas investigaciones etnomusicológicas que no tratan el texto musical en sí, también acaban volviéndose narrativas circulares, hablando de un objeto que nunca se revela al lector. Creo que es posible una descripción analítica de una pieza musical en su plenitud semántica, reconstituyendo en forma equilibrada la integridad entre texto musical y contexto histórico y socio-cultural. En este ámbito de la Musicología del siglo XXI, la música indígena se revela como objeto analítico pleno, muy lejos de la forma de oírla como mera repetición sin significado.

## Bibliografía

Abdounur, Oscar João

1999 *Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados*. San Pablo: Escrituras.

Bakhtin, M. M.

1986 *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press.

1999 *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. San Pablo: Hucitec.

Bastos, Rafael José de Menezes

1990 *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidade de São Paulo (USP). Inédita.

---

<sup>27</sup> Se trata, por lo tanto, de encontrar el camino medio, algo cercano a lo que Kerman (1987) llama “musicología crítica”.

- 1999 *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Baxandall, Michael  
1991 *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bukofzer, Manfred F.  
1947 *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. & Norton.
- Candé, Roland de  
1961 *Dictionnaire de Musique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Chaumeil, Jean-Pierre  
1997 Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et traitement funéraire en Amazonie. *Journal de la Société des Américanistes* 83: 83-110.
- Cook, Nicholas & Mark Everist (eds.)  
2001 *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Feld, Steven  
1997 Waterfalls of Songs: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En Steven Feld & Keith H. Basso (eds.), *Senses of Place*, 91-136. Santa Fe: School of American Research Press.
- Fox, James J.  
1977 Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism. En C. H. van Schooneveld & D. Armstrong (eds.), *Roman Jakobson: Echoes of his Scholarship*, 59-90. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Franchetto, Bruna y Michael Heckenberger (orgs.)  
2001 *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- Gregor, Thomas e Donald Tuzin (eds.)  
2001 *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Harnoncourt, Nikolaus  
1982 *Baroque Music Today: Music as Speech*. Portland: Amadeus Press.

Hill, Jonathan y Jean-Pierre Chaumeil (eds.)

(en prensa) *Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Flutes in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Kerman, Joseph

1980 How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Critical Enquiry* 7:311-31.

1987 *Musicologia*. San Pablo: Martins Fontes.

Kramer, Lawrence

1995 *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Krims, Adam (ed.)

1998 *Music / Ideology: resisting the Aesthetic*. Amsterdam: OPA.

Lévi-Strauss, Claude

1979 *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença.

Lockhead, Judy & Joseph Auner (eds.)

2002 *Postmodern Music / Postmodern Thought*. New York & London: Routledge.

McClary, Susan

2000 *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Mello, Maria Ignez C.

1999 *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de Maestría en Antropología Social. PPGAS/UFSC.

2005 *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de Doctorado en Antropología. PPGAS/UFSC.

Montardo, Deise Lucy

2002 *Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani*. Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidade de São Paulo.

Morgan, Robert P.

2003 The Concept of Unity and Music Analysis. *Music Analysis* 22/(i-ii): 7-50.

Morris, R. O.

1976 *The structure of music*. London: Oxford University Press.

Nattiez, Jean-Jacques

1975 *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.

2005 *O Combate entre Cronos e Orfeus: ensaios de semiologia musical aplicada*. San Pablo: Via Lettera.

Neto, Aristóteles Barcelos

2004 *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidade de São Paulo.

Piedade, Acácio Tadeu de C.

1997 *Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Tesis de Maestría en Antropología Social, PPGAS/UFSC.

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

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

2004 *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de Doctorado en Antropología. PPGAS/UFSC.

Ricouer, Paul

1987 *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.

Riemann, H.

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

Ruwet, Nicolas

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

Samson, Jim

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

Williams, Alastair

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