DOI 10.20504/opus2022.28.05

Transmissão de conhecimento musical e hegemonias culturais: um estudo dos índios Kuikuro

Marta Castello Branco
(Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG)

Daniel Silva dos Santos
(Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo a descrição de processos e ferramentas de transmissão de conhecimento musical pelos índios Kuikuro, habitantes do Parque do Xingu, e a reflexão crítica sobre eles no contexto brasileiro. Para tanto, o método empregado é o estudo bibliográfico, que delimita a discussão de conceitos como a hegemonia cultural, o universalismo musical e a própria transmissão de conhecimento, além de sua análise histórica no Brasil, o que nos leva a elucidar formas de transmissão próprias à educação musical em sua influência por uma tradição erudita, ocidental e de fundamento conservatorial. Nossas conclusões apontam para a necessidade de investigação do contexto onde a música se insere para a compreensão de diferentes formas de transmissão de legados e práticas musicais, incluindo a necessária reflexão sobre as relações entre educação musical e etnomusicologia.

Palavras-chave: Transmissão de conhecimento musical. Índios Kuikuro. Hegemonia cultural. Educação musical.

Transmission of musical knowledge and cultural hegemonies: a study of the Kuikuro Indians

Abstract: The present work aims to describe processes and tools for the transmission of musical knowledge by the Kuikuro Indians, inhabitants of the Xingu Park, and to critically reflect on them in the Brazilian context. Therefore, the method used is the bibliographic study, which delimits the discussion of concepts such as cultural hegemony, musical universalism, and the transmission of knowledge itself, in addition to their historical analysis in Brazil, which leads us to elucidate forms of transmission peculiar to musical education in its influence by an erudite, Western, and conservatory-based tradition. Our conclusions point to the need to investigate the context in which music is inserted in order to understand different ways of transmitting musical legacies and practices, including the necessary reflection on the relationship between music education and ethnomusicology.

Keywords: Transmission of musical knowledge. Kuikuro Indians. Cultural hegemony. Music education.

CASTELLO BRANCO, Marta; SANTOS, Daniel Silva dos. Transmissão de Conhecimento Musical e Hegemonias Culturais: um estudo dos índios Kuikuro. *Opus*, v. 28, p. 1-20, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.05
Recebido em 18/7/2021, aprovado em 7/12/2021

Ao apresentar o conhecimento musical dos índios Kuikuro, o etnólogo Carlos Fausto[1] aponta para a séria ameaça de seu fim. O autor se baseia na fala de um grande líder da etnia, que atuou ativamente ao lado dos irmãos Villas Boas na delimitação das terras indígenas do Xingu. De acordo com Fausto: "Quando comecei minha pesquisa, mais de uma década atrás, o chefe Afukaká temia o fim do conhecimento musical Kuikuro, pois, de acordo com ele, os jovens não queriam aprender os cantos" (FAUSTO, 2016: 145, tradução nossa)[2].

A transmissão do legado musical Kuikuro é baseada na possibilidade de o aprendiz internalizar o conhecimento e reproduzi-lo (cantar ou tocar), o que significa a aquisição de funções de prestígio e destaque em seu grupo social. Mas, segundo confirmam os estudos de Fausto, Franchetto e Montagnani, "O problema contemporâneo é, precisamente, que outros bens e conhecimentos entram no jogo do prestígio: aprender português, comprar mercadorias, estudar e se assalariar como professor, agente de saúde, entre outros" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55, tradução nossa)[3]. Assim, o espaço cerimonial tem sido reduzido, e o reconhecimento dos músicos tem sido trocado pelo reconhecimento do trabalho na cidade. Em um jogo tácito e aparentemente inexorável de se entrar em conformidade com estruturas hegemônicas, a exemplo do trabalho assalariado e do consumo, perdem-se os laços sociais que garantiam a transmissão do conhecimento musical em questão.

A partir deste contexto, propomos aqui o estudo da transmissão de conhecimento musical Kuikuro como mecanismo próprio a uma cultura musical não hegemônica, que naturalmente se vê desafiada por estruturas de poder e assim permite – esta é nossa hipótese – a investigação e descrição de alternativas e respostas à hegemonia cultural, cujas raízes se relacionam à natureza da construção histórica da alteridade, como apresenta Jörn Rüsen: "A aceitação de narrativas hegemônicas depende da inclusão de normas e valores nas características históricas de eu e outro. A forma usual de se fazer isso é o **etnocentrismo**" (RÜSEN, 2008: 13-14, tradução nossa, grifo do autor)[4].

Ao considerar essa construção histórica da alteridade e a possibilidade de que ela venha a se constituir como alternativa ao etnocentrismo, a relacionamos à metodologia do presente trabalho, que se baseia na investigação bibliográfica, e por isso delimita nosso objeto de estudo à investigação da transmissão de conhecimento musical em culturas não hegemônicas, a partir do caso específico dos Kuikuro, não à descrição etnológica e musicológica de seu legado – que, a propósito, tem sido efetivamente realizada por pesquisadores já mencionados nesta breve introdução, a cujos trabalhos nos ateremos ainda detidamente. Com a intenção de investigar processos de transmissão, o presente estudo bibliográfico inclui aspectos históricos, terminológicos e sua discussão, tornando necessária a reflexão sobre as categorias ética e êmica de análise do discurso, compreendidas aqui como polos que se relacionam de forma direta, como descreve Francis Tiso: "Isso significa tornar-se mais consciente da

[1] Carlos Fausto é professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ao lado dos Kuikuro, criou e coordenou um projeto de gravação e manutenção do legado musical da etnia, sobre o qual se pode ler em Fausto (2016).

[2] Original: "When I began my research more than a decade ago, the chief Afukaká feared the end of Kuikuro musical knowledge since, according to him, young people no longer wanted to learn the songs" (FAUSTO, 2016: 145).

[3] Original: "El problema contemporáneo es, precisamente, que otros bienes y conocimientos entran en el juego del prestigio: aprender portugués, comprar mercancías, estudiar y asalariarse como maestro, agente de salud, entre otros" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55).

[4] Original: "The acceptance of master narratives depends upon the inscription of norms and values into the historical features of selfness and otherness. The usual way of doing it is ethnocentrism" (RÜSEN, 2008: 13-14).

interação entre a perspectiva 'êmica', que é a perspectiva de um grupo interno e as visões mantidas por uma cultura particular, e a perspectiva ética, que é a de um observador externo que tenta obter um grau de compreensão do ponto de vista êmico" (TISO, 2016: 2, tradução nossa)[5]. Ao considerar a relevância da abordagem teórica para a difusão e consequente manutenção de culturas musicais, especialmente no caso de expressões não hegemônicas, confirma-se a inefetividade de uma visão dicotômica que separe perspectivas "externas" e "internas" de um determinado grupo humano, como afirma Nicholas Cook acerca da "impossibilidade de se definirem relações entre pesquisador, sujeitos e 'tradições' musicais em termos do status de insider/outsider" (COOK, 2008: 62-63, tradução nossa)[6]. Assim, "se é constantemente desafiado a ir e vir entre as perspectivas êmica e ética" (TISO, 2016: 2, tradução nossa)[7], em um ciclo construtivo de interação.

No caso específico deste trabalho, observa-se que o método bibliográfico de investigação determina a natureza e os resultados desta interação. Ainda que a reflexão acadêmica revele o caráter local do conhecimento (MIGNOLO, 2012: ix), suas mídias e expressões não necessariamente se convertem em alguma forma de "localismo". Neste sentido, temos o objetivo de compreender a transmissão musical Kuikuro no contexto brasileiro e de refleti-la frente a outras formas de transmissão do conhecimento musical, o que necessariamente faz com que esta investigação tenha um aspecto histórico, além de uma relação interdisciplinar com a educação musical e com seu desenvolvimento no Brasil. Da mesma forma, nossa conclusão se atém ao contexto e às possibilidades das fontes de pesquisa, revelando aspectos históricos, contextuais e sociais de processos de transmissão musical.

O movimento contínuo entre perspectivas distintas tem lugar em processos de transmissão não apenas musicais, mas na acepção do termo tão comumente empregado pelas disciplinas antropologia e sociologia, que amplia a compreensão de fontes de conhecimento para além de processos formais de educação, e assim permite o reconhecimento da interação social como indubitável fonte de transmissão das mais diversas expressões de conhecimento. Mas, se a relação entre transmissão de conhecimento e educação já se apresenta de forma estabelecida em obras fundamentais às ciências sociais, a exemplo de Marcel Mauss, que afirma: "São sociais todas as maneiras de agir e de pensar que o indivíduo encontra preestabelecidas e cuja transmissão geralmente se faz por meio da educação" (MAUSS, 2001: 12), a atualidade do termo se confirma pela sistematização de seu emprego por Stephen Wright, em seu mais recente livro *Transmissão de Conhecimento* (WRIGHT, 2020, tradução nossa), onde o processo de testemunhar expressões ou procedimentos é defendido como fonte de conhecimento.

Ao se referir a uma forma de engajamento com o fenômeno musical que ultrapassa o conceito de obra, em direção a características próprias à aquisição, fruição e transmissão musicais, Christopher Small (1998) apresenta o termo **musicar** [*musicking*], posteriormente associado à noção de localidade por alguns autores, dentre eles Giesbrecht, Hikiji e Grunvald (2021: 2), que enfatizam as relações entre este musicar e sua transmissão, que confirmamos também no escopo de nossa pesquisa. Em um compêndio que inclui dezenas de diferentes expressões musicais locais, Reily e Brucher (2018)

[5] Original: "This means becoming more aware of the interaction between the 'emic' perspective, which is the perspective of an inside group and the views maintained by a particular culture, and the etic perspective, which is that of an outside observer attempting to gain a degree of understanding of the emic point of view" (TISO, 2016: 2).

[6] Original: "[The] impossibility of defining relationships among researcher, subjects, and musical 'traditions'" in terms of insider/outsider status" (COOK, 2008: 62-63).

[7] Original: "One is constantly challenged to go back and forth between emic and etic perspectives" (TISO, 2016: 2).

exemplificam as relações entre este **musicar local** e a construção da localidade, enfatizando o que faz da prática musical efetivamente local, incluindo a função mútua de construção identitária e de fortalecimento de laços comunitários, em um sentido de que musicares locais tanto constroem quanto são construídos por estes, o que confirmamos entre os Kuikuro, como apresentaremos a seguir.

Também o cenário brasileiro relacionado à investigação científica defende a amplitude das fontes da transmissão de conhecimento musical. Segundo Margarete Arroyo (2002: 117), "O 'fenômeno musical', como ordenador social, permite conhecer de modo mais integral os aprendizes e parte das suas referências de vida", o que se confirma em Souza (2014: 104): "O entendimento mais amplo dos significados sociais da música nos ajuda a compreender diferentes práticas musicais dos diversos grupos". Ainda no contexto brasileiro da educação musical, Queiroz (2010: 115) define a transmissão de conhecimento musical nos seguintes termos:

> Para a análise de processos, situações e contextos de práticas, assimilação e formação musical, considero mais adequado o uso do termo transmissão, ao invés de ensino e aprendizagem. Tal fato está relacionado com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, entendendo que ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática. Nesse sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, consequentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico.

Apresentados o foco de nossa investigação, nossa hipótese, metodologia e a definição do termo **transmissão do conhecimento musical**, prosseguiremos a estrutura do presente trabalho com a discussão acerca de hegemonias no campo da música e no contexto brasileiro. Em seguida, apresentaremos o caráter histórico de uma possível hegemonia musical e de sua transmissão no Brasil, sua relação com o contexto de transmissão e com uma herança conservatorial, que se expressa em diferentes disciplinas musicais, sobretudo na educação musical e na etnomusicologia, a cujas interfaces, imbricações e correlações nos ateremos a seguir. Prosseguiremos com a apresentação dos índios Kuikuro, de seu legado musical e de mecanismos de transmissão relacionados a este. Por fim, discutiremos a inserção da tradição Kuikuro na cultura brasileira, caracterizando e descrevendo possíveis expressões musicais não hegemônicas.

1. Hegemonias musicais e suas implicações

A reflexão sobre possíveis hegemonias no campo da música, sobretudo a partir de uma perspectiva brasileira, envolve necessariamente a consideração histórica sobre correntes de transferências culturais da música erudita europeia. Hegemonias, como ideologias silenciosas, se difundem no campo da música de forma especial, devido ao foco constante que se dá à prática da disciplina.

> A atenção é mais frequentemente focada nas construções em torno e dentro das práticas musicais e dos discursos em consideração em vez daquelas inerentes ao aparato teórico por meio do qual as práticas e discursos são examinados e que fundamentam – como ideologias silenciosas – a disciplina como um todo (AMICO, 2020: 11, tradução nossa)[8].

Esse "silêncio ideológico" constrói de forma ativa a difusão de um universalismo musical relacionado à música erudita europeia, que por sua vez se configura como hegemonia sustentada e defendida pelas sociedades-alvo, como a brasileira (CASTELLO BRANCO, 2020: 2).

> Como quase nenhuma outra arte, a música foi e continua sendo relacionada à esperança por uma universalidade estética que engloba muito mais que apenas a independência da língua, e assim, ainda que supostamente, a independência de seu lugar de "origem" cultural (SCHMIDT, 2008: 1, tradução nossa)[9].

Nesse contexto, torna-se clara a necessidade de se combater a hegemonia de uma expressão musical, que se lê na disciplina etnomusicológica em seu período nascente. Segundo Bruno Nettl, até a primeira metade do século XX, a música erudita ocidental europeia foi historicamente considerada distinta e superior a qualquer outra manifestação musical. Segundo o autor, investigações anteriores a 1950 "olhavam com suspeita para a música cujos contextos e formas de transmissão eram novos, resultados de mudanças culturais" (NETTL, 2006: 13), isso porque eles próprios estavam inseridos em uma "cultura que colocava a música erudita ocidental em uma categoria separada e superior" (NETTL, 2006: 13). Nettl afirma ainda que tal cenário começaria a se transformar apenas mais adiante, quando os etnomusicólogos passaram a se interessar pelo estudo da mudança, principalmente por aquela resultante do contato e da interação cultural. A concepção de uma superioridade refletiu diretamente nas escolas de música, que ostentavam como principal objetivo manter a tradição musical clássica europeia, negando qualquer outro tipo de manifestação, tal como músicas não ocidentais ou folclóricas (NETTL, 2006: 13).

Por meio da difusão de concepções hegemônicas, a educação ajudou a consolidar a supremacia da música erudita europeia e de suas abordagens em diversos contextos. Lucy Green reforça tal ideia ao declarar que, na maioria das vezes, os processos de ensino e aprendizagem de outras tradições musicais, que não a erudita europeia, eram, e por vezes ainda são ignorados ou tratados com relevância periférica (GREEN, 2012: 61-80). Note-se, neste ponto, que a transmissão de conhecimento musical atua diretamente na construção de estruturas hegemônicas, exatamente como Mignolo descreve acerca do colonialismo, que "não há modernidade sem colonialidade e que esta colonialidade é constitutiva, não derivada da modernidade" (MIGNOLO, 2012: ix, tradução nossa)[10], também a "silenciosa ideologia" hegemônica passa a ser confundida com a disciplina musical de forma constitutiva.

---

[8] Original: "Attention is most often focused on constructions surrounding and within the musical practices and discourses under consideration, rather than those inherent in the theoretical apparatus through which the practices and discourses are examined and which underlie — as silent ideologies — the discipline as a whole" (AMICO, 2020: 11).

[9] Original: "Wie kaum eine andere Kunst wurde und wird die Musik verbunden mit der Hoffnung auf eine ästhetische Allgemeingültigkeit, die viel mehr umfasst als nur die Unabhängigkeit von Sprache und damit, wenn auch nur vermeintlich, von ihrem kulturellen 'Ursprungs'-Ort" (SCHMIDT, 2008: 1).

[10] Original: "There is no modernity without coloniality and that coloniality is constitutive, and not derivative, of modernity" (MIGNOLO, 2012: ix).

Contudo, a alegação de que a música erudita europeia é superior às outras manifestações musicais é insustentável, mesmo se baseada em parâmetros de uma mesma cultura, pois a constituição de expressões reconhecidas como próprias aponta para o fato de que distintos *modus vivendi* também apresentam diferentes conceitos e fazeres musicais. Nesse sentido, a constituição do próprio possibilita a reflexão sobre a alteridade e, consequentemente, permite o questionamento acerca de "o que a música é" (DAHLHAUS; EGGEBRECHT, 2013, tradução nossa)[11], além de construções hegemônicas.

Corroborando a ideia de uma pluralidade cultural musical, diversos autores passam a defender que é possível e desejável que se incluam diferentes universos culturais no ensino de música, como se lê em Queiroz, que enfatiza que "cada cultura e/ou contexto social ocasiona diferentes situações de ensino e aprendizagem musical" (QUEIROZ, 2004: 4), ou seja: "paralelamente à educação formal, existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais" (GREEN, 2000: 65) – o que propomos investigar aqui por meio da transmissão da música Kuikuro.

Logo, uma confluência entre etnomusicologia e educação musical se mostra essencial na busca por compreender práticas de transmissão de conhecimentos musicais. Como defendido por Blacking (1973), a pesquisa etnomusicológica é capaz de expandir nossa compreensão e percepção sobre os mais variados sistemas musicais. O autor afirma que, "em se seguindo as implicações de suas descobertas, e desenvolvendo um método, e não uma mera área de estudo, a etnomusicologia terá o poder de criar uma revolução no mundo da música e da educação musical" (BLACKING, 1973: 6).

No entanto, não só a etnomusicologia, mas também a musicologia apresenta reflexão crítica sobre estruturas hegemônicas, por meio do questionamento de elementos fundamentais à prática e difusão musicais, como apresentados por Dahlhaus e Eggebrecht (2013), e também na própria consideração da teoria musical como material sujeito a interpretações: "Não existe uma recepção simples ou 'pura' da teoria musical europeia em parte alguma do mundo. Sobre esse assunto, faríamos bem em lembrar que não existe um objeto estável e puro que possamos chamar de 'teoria musical europeia'" (CHRISTENSEN, 2018: 19, tradução nossa)[12]. Ideais de ampliação do escopo da disciplina musical, na direção da consideração de seu aspecto social, estão frequentemente relacionados à apropriação ou à "tradução" de práticas musicais passíveis de aplicabilidade em contextos distintos, o que não deixa de se manifestar também na etnomusicologia e na adoção de suas próprias expressões hegemônicas, como apresenta Amico (2020: 12, tradução nossa):

[11] Já em 1985 Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht publicavam a primeira edição de *Was ist Musik?* [O que é Música?], uma reflexão sobre aspectos estéticos, sociais, históricos e técnicos presentes em expressões musicais distintas, que ampliam em muito o escopo exclusivo da música erudita ocidental. Note-se, no entanto, que tal reflexão não se origina da disciplina etnomusicológica já então estabelecida, mas antes do cerne da tradição musicológica alemã (DAHLHAUS; EGGEBRECHT, 2013).

[12] Original: "There is no such thing as a simple or 'pure' reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call 'European music theory'" (CHRISTENSEN, 2018: 19).

> Assim, embora a musicologia tenha sido criticada por sua suposta preocupação limitada com "o texto/música em si", por sua reivindicação de "universalidade" baseada em uma estética transcendente e a-histórica e por um elitismo que contribui para um privilégio material e simbólico baseado em raça e classe, é claro que a etnomusicologia também abraçou seus próprios discursos universalizantes em uma tentativa febril de encontrar e examinar (leia-se: construir) o "real" e construir atores musicais e ações que parecem incorporar uma autenticidade anticapitalista, um ideal que parece estar apenas no reino do não ocidental, do subalterno e do "étnico"[13].

Nesse sentido, a busca pela descrição e pela devida reflexão de expressões não hegemônicas passa a se constituir como necessidade à disciplina etnomusicológica atual, considerando que o muitas vezes confortável não reconhecimento de hegemonias chega a ameaçar a própria constituição da disciplina: "Acredito que já tenha se passado o tempo de aposentar a disciplina etnomusicologia tal como ela é praticada atualmente, (auto)definida e posicionada ideológica e teoricamente" (AMICO, 2020: 6, tradução nossa)[14].

Consideramos, nesse sentido, que a reflexão acerca do caso específico dos índios Kuikuro, dos procedimentos e estratégias de transmissão de seu conhecimento musical surge em resposta à insuficiência do prefixo "etno", empregado pela disciplina etnomusicologia, que iguala o diferente ao esperar que uma mesma disciplina represente, ou que efetivamente dê voz à diversidade de culturas musicais, inúmeras musicologias, e no reconhecimento de que "etno" somos todos, o que justamente apaga as diferenças que se almeja representar. Em consonância com Amico, consideramos que, "ainda que muitos etnomusicólogos tenham se sentido e que ainda se sintam 'desconfortáveis' com o prefixo de denominação da disciplina, tem havido pouco (ou nenhum) esforço sério para resolver esse problema significativo" (AMICO, 2020: 7, tradução nossa)[15].

Assim, ao mesmo tempo em que apresenta uma construção musical própria, o exemplo Kuikuro se insere e interage com o contexto brasileiro em práticas de transmissão históricas que frequentemente sustentam a tradição conservatorial, como apresentado anteriormente. Essa junção nos parece estabelecer uma interface relevante entre etnomusicologia e educação musical, que se fundamenta na história brasileira: as marcas da colônia e do império foram tão profundas que, mesmo com os avanços consolidados ao longo de dois séculos da chamada "independência", o ensino superior de música ainda se mantém eurocentrado (QUEIROZ, 2017: 137). Mecanismos de transferência cultural relacionados à música europeia no Brasil se relacionam diretamente ao ideal de um processo civilizatório, que se expandem no Brasil Império e no estabelecimento do formato conservatorial como método de transmissão do conhecimento musical, como aponta Antonio Augusto (2010: 67): "Neste processo, a elite imperial brasileira procuraria cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical. Esta civilização, agregada de valores 'americanos', seria edificada e afirmada através do

[13] Original: "Thus while musicology has been lambasted for its own supposed myopic preoccupation with 'the text/music itself,' for its claim on 'universality' based upon a transcendent, ahistorical aesthetics, and for an elitism that contributes to a material and symbolic privileging based on both race and class, it is clear that ethnomusicology too has embraced its own universalizing discourses in a feverish attempt to find and examine (read: construct) the 'real,' and to build musical actors and actions that seem to embody a pre- or anticapitalist authenticity, an ideal that seems only to lie in the realm of the non-Western, the subaltern, and the 'ethn-'ic" (AMICO, 2020: 12).

[14] Original: "I believe it is well past the time to retire the discipline of ethnomusicology as it is currently practiced, and ideologically and theoretically (self-)defined and positioned" (AMICO, 2020: 6).

[15] Original: "Although many ethnomusicologists have been and are 'uncomfortable' with the prefix of the field's appellation, there has been little (if any) serious effort to address this significant issue" (AMICO, 2020: 7).

Estado e da Coroa". A constituição de uma educação musical formal, de fundamento conservatorial, delineou o cenário brasileiro atual no que se refere à compreensão e à investigação de mecanismos de transmissão de conhecimento musical[16].

Com o objetivo de investigá-los, conceituaremos e discutiremos a seguir os contextos formais de ensino musical, apresentaremos aspectos históricos da difusão musical no Brasil, a relação entre transmissão e educação formal, de forma a caracterizar o cenário brasileiro corrente em relação a mecanismos de transmissão do conhecimento musical, para posteriormente relacionar esse mesmo cenário em suas condições e possibilidades de transmissão da música Kuikuro.

1.1 A transmissão de conhecimento musical em contextos formais

As definições de ensino formal podem apresentar pequenas variações nos diferentes referenciais teóricos, porém, em sua grande maioria, há um consenso quanto à sua relação com contextos formais de ensino. Seguindo o referencial de Maria da Glória Marcondes Gohn, podemos começar a definir a educação formal, de modo geral, como sendo aquela que possui seu campo de desenvolvimento nas escolas, ou seja, ela é encontrada em "instituições regulamentadas por lei, certificadas, organizadas segundo diretrizes nacionais" (GOHN, 2006: 29). Partindo dessa definição, podemos entender então que o contexto formal condiz, em geral, com o sistema educacional praticado desde as escolas primárias até as instituições de ensino superior.

Ainda de acordo com Gohn, a educação formal requer um ambiente normatizado e metódico, com disciplinamento, padrões e preceitos que regimentarão suas práticas. Além disso, requer também tempo e local específicos, pessoal especializado e organizações de variados níveis, abrangendo desde a estruturação de um currículo até a colocação sequencial de alunos, comumente realizada respeitando idade e/ou níveis de conhecimentos. Também neste sentido, reafirma-se a relação direta com contextos formais de ensino. De modo geral, a educação formal possui objetivos ligados ao "ensino e aprendizagem de conteúdos historicamente sistematizados, normatizados por leis, dentre os quais destacam-se o de formar o indivíduo como um cidadão ativo, desenvolver habilidades e competências várias, desenvolver a criatividade, percepção, motricidade etc." (GOHN, 2006: 9).

A partir desses conceitos, passamos a caracterizar a educação formal no âmbito musical. Pelo senso comum, quando se pensa no ensino de música, naturalmente ele é associado ao ensino tradicional, aquele presente em ambientes como os conservatórios de música, fortemente ligados à música erudita ocidental e, consequentemente, à leitura de partituras e à aprendizagem de um instrumento. Marcus Pereira defende que isso ocorre porque

> […] uma seleção e uma sistematização dos conteúdos foram efetuadas pelos conservatórios, quando da institucionalização do ensino de música no século XVIII, e transpostas para o ambiente escolar, sendo naturalizadas ao longo do tempo como seleção e sistematização oficiais para o ensino de música (PEREIRA, 2016: 20).

[16] Destacamos aqui os trabalhos de Vicente Estevam (2012) e Anderson Ferrari (2018), que apresentam os desafios da transmissão do conhecimento musical, respectivamente em estudos de caso sobre a evasão em conservatórios de Minas Gerais e sobre a construção subjetiva de sujeitos por meio da formação musical.

Portanto, é possível afirmar que a música teve seu campo de desenvolvimento do ensino formal nos conservatórios. Como consequência disso, ainda nos dias atuais, estão presentes diversas das características, sistematizações e maneiras de transmissão de conhecimentos musicais derivadas desse pensamento tradicional europeu do século XVIII[17], que, como já frisado, se sustentou principalmente na manutenção da tradição musical clássica europeia, deixando de lado outras manifestações musicais. Englobando desde leitura e escrita musical até exercícios técnicos e reprodução de peças, o ensino formal de música frequentemente se baseia na notação musical, sendo este o fundamento tido como o mais importante. Quando este é o caso, o repertório estudado acaba por privilegiar compositores eruditos, em sua maioria europeus.

O ensino de música, quando transferido para as escolas de educação básica do Brasil, carregou consigo muitos dos mesmos conceitos e práticas tradicionais conservatoriais, tornando natural nos depararmos com a persistência na utilização desse pensamento tradicional em relação ao ensino de música. Como apontado por Pereira e Santos (2017: 6),

> A sistematização feita pelo conservatório, valorizando questões como a notação musical e os parâmetros sonoros, vem sendo utilizada por livros didáticos há várias décadas, e está ainda presente no ensino musical até os dias atuais.

Por vezes, nota-se que não somente os conteúdos, mas também as metodologias adotadas no ensino tradicional foram mantidas, inclusive a maioria dos currículos universitários de formação musical "mantém-se fechada perante uma transformação mais profunda das metodologias e epistemologias, dos repertórios e práticas performáticas de ensino-aprendizagem em música" (DÖRING, 2017: 29). Em sua tese de doutorado, Margarete Arroyo descreve o interesse por aspectos socioculturais da educação musical como praticamente inexistente na década de 1980. "Já na década de 90, as citações são mais numerosas e seus enfoques diversos" (ARROYO, 1999: 34), o que naturalmente se ampliou nos últimos anos.

Em se tratando de pontos que podem ser considerados negativos no ensino tradicional, é possível destacar o fato de ele ser um ensino que estabelece seu foco em resultados a serem atingidos, sobretudo por métodos de aferimento de notas existentes neste contexto e em todos os processos acarretados por essa característica. Tudo isso pode fazer com que o aprendizado se torne mecânico, sem fazer com que a aprendizagem seja percebida como um processo a ser gradualmente construído. Gohn provoca essa reflexão ao afirmar que no ensino formal "espera-se, sobretudo, que haja uma aprendizagem efetiva (que, infelizmente nem sempre ocorre)" (GOHN, 2006: 30). Os próprios alunos inseridos nesse contexto por vezes parecem estar envoltos de preocupações relacionadas à obtenção de nota e aprovação, em vez de reterem seu foco na aprendizagem em si, o que evidencia ainda mais traços de uma aprendizagem mecânica.

Por anos o ensino formal foi abordado como a maneira mais apropriada, e por vezes a única, de se alcançar conhecimentos musicais, especificando, portanto, a escola, reconhecido campo do desenvolvimento da educação formal, como o local detentor de todo saber. Porém, é possível afirmar que

[17] Podemos definir as práticas formais de educação musical a partir de Lucy Green (2012). O ensino formal na música, segundo a autora, parte da aplicação de um currículo em progressão, estruturado do simples para o complexo, contendo uma segmentação de habilidades musicais, além de ser diretamente vinculado à leitura e reprodução musical através de partituras (GREEN, 2012: 61-80).

conhecimentos, principalmente quando se trata dos musicais, não se restringem apenas ao ambiente formal. A pluralidade de práticas musicais faz presumir que o ensino formal é um recorte, uma das tantas maneiras nas quais a música se manifesta. Döring ressalta a possibilidade de ampliação do *status quo* educativo-musical por meio do reconhecimento de culturas distintas e de suas práticas:

> Com maior ênfase sobre o processo, o diálogo e o contexto, a etnomusicologia tem o potencial de ampliar a experiência da educação musical elementar na medida em que práticas e saberes das tradições musicais de culturas regionais, assim como músicas populares que surgem em processos de recriação constante nas periferias urbanas, podem e devem ser incluídas nas metodologias, abordagens e repertórios da educação musical, não somente pelo caráter inclusivo, mas pelo leque de potencialidades musicais e possíveis aprendizados (DÖRING, 2017: 31).

No entanto, se a confluência entre culturas distintas significa tal ampliação do repertório, ela traz consigo diversas outras condições e desafios às práticas musicais, como veremos no legado musical Kuikuro, ao qual nos ateremos a seguir.

2. Os índios Kuikuro e sua tradição musical

Os índios Kuikuro vivem na região sudeste do atual Parque do Xingu, em um território que se estende entre os rios Culuene e Buriti. Eles habitam esta macrorregião desde, no mínimo, a segunda metade do século XVI, como indicam as pesquisas de Franchetto e Stenzel (2017: 24, tradução nossa)[18]. Heckenberger (2009: 64, tradução nossa)[19] descreve os Kuikuro como um dos principais grupos indígenas do Parque, que em seu primeiro encontro com os índios, na década de 1990, ainda era distante da civilização em meio à floresta densa, enquanto hoje o Parque é cercado por plantações e fazendas. A primeira pesquisadora a trabalhar com a etnia foi Gertrude Dole (1956-1958: 125), na década de 1950, como afirma o etnólogo Carlos Fausto (2016: 133, tradução nossa)[20], ainda que a região habitada por eles tenha sido estudada desde a segunda metade do século XIX, destacando-se os levantamentos naturais e humanos de von den Steinen (1894).

Meira e Franchetto (2005, tradução nossa)[21] afirmam que o nome Kuikuro é a forma como um dos dialetos da língua carib do Alto Xingu é conhecida. Segundo Franchetto e Stenzel (2017: 24, tradução nossa)[22], a língua é falada por seiscentas pessoas distribuídas em seis vilas que constituem o

[18] Original: "They inhabit the southeastern region of the Xingu Indigenous Park, between the Culuene and the Buriti rivers, where they have lived since at least the second half of the 16th century" (FRANCHETTO; STENZEL, 2017: 24).

[19] Original: "When Brazil established the Xingu Indigenous Park in 1961, the reserve was far from modern civilization, nestled deep in the southern reaches of the vast Amazon forest. When I first went to live with the Kuikuro, one of the reserve's principal indigenous groups, in 1992, the park's boundaries were still largely hidden in thick forest, little more than lines on a map. Today the park is surrounded by a patchwork of farmland, its borders often marked by a wall of trees" (HECKENBERGER, 2009: 64).

[20] Original: "[…] Gertrude Dole (1956-1958: 125), the first researcher to work with the Kuikuro" (FAUSTO, 2016: 133).

[21] Original: "Kuikuro is the name by which one of the dialects of the Upper Xingu Carib Language, in the Xinguan Southern Branch of the Carib family, is known" (MEIRA; FRANCHETTO, 2005).

[22] Original: "It is spoken by approximately 600 people, distributed in six villages in the region known as 'Upper Xingu', in the headwaters of the Xingu river, Southern Amazonia, Brazil" (FRANCHETTO; STENZEL, 2017: 24).

grupo indígena que designamos pelo nome Kuikuro. Ainda de acordo com as autoras, o idioma Kuikuro deve ser considerado estável, ainda que vulnerável. Esta vulnerabilidade se deve a diversos fatores, que incluem a presença crescente da mídia escrita e da televisão, a mobilidade de indivíduos e famílias e as estadias prolongadas na cidade (FRANCHETTO; STENZEL, 2017: 26, tradução nossa)[23].

Em um trabalho específico sobre as transformações pelas quais as etnias residentes no Xingu têm passado recentemente, e como reafirmação da fragilidade a que estão expostos, Antonio Guerreiro (2015: 377)[24] ressalta a crescente divulgação de rituais do Xingu que atuam como forma de comercialização de sua cultura, por aumentarem a visibilidade sobre ela. Esses rituais, que frequentemente unificam etnias diversas, são momentos essenciais à manutenção de seu legado musical. De acordo com Carlos Fausto, "Há mais de uma dezena de diferentes 'festas' no Alto Xingu. Todas elas estruturam-se em torno de um conjunto de cantos, uma ou mais narrativas míticas e uma rotina coreográfica precisa, marcada no tempo e no espaço da aldeia" (FAUSTO, 2005: 29). A execução dos diferentes rituais depende do conhecimento preciso da música vocal e instrumental, como relatam Fausto, Franchetto e Montagnani (2013: 52, tradução nossa)[25]. Essa mesma relação interétnica que é presentificada por meio dos rituais é significativa para a prática musical. Fausto relata que: "Nossa análise preliminar dos conjuntos de música vocal Kuikuro mostra que o amálgama linguístico é mais extenso do que imaginávamos de início. Os cantos do Kwarup, por exemplo, são tanto em Arawak, como em Karib, como em Tupi" (FAUSTO, 2005: 23). A possibilidade de sediar rituais intertribais também possui um grande significado político para cada uma das etnias, na medida em que elas se tornam reconhecidas como unidades independentes, a partir de sua capacidade em sediar tais eventos, como atestam Fausto, Franchetto e Montagnani (2013: 53, tradução nossa)[26].

A existência de bibliografia etnológica, linguística e musicológica em relação à prática musical Kuikuro foi essencial à possibilidade de tematizá-la em um contexto de transmissão de conhecimento musical, como apresentado pelo presente trabalho. O entrelaçamento de disciplinas se faz indispensável para a investigação do fenômeno musical no amplo espectro social, estético, de fruição e de transmissão que o envolve e o torna possível. Estudos recentes sobre os Kuikuro têm sido desenvolvidos ao longo de aproximadamente quatro décadas, permitindo o acompanhamento de transformações essenciais à compreensão da natureza e do papel de seus fluxos culturais[27]. Investigações acerca da etnia e da região onde esta habita também incluem pesquisas significativas na área de

[23] Original: "Kuikuro should be considered a stable, albeit vulnerable, language variety. […]. Its vulnerability is due to a variety of factors including conflict between the indigenous language and the dominant language (Portuguese), schooling, the growing presence of written media and television, the increasing mobility of individuals and families between villages and towns, and prolonged stays in town" (FRANCHETTO; STENZEL, 2017: 26).

[24] "Nos meses de agosto e setembro, tornou-se comum ver circulando pelas redes sociais convites para os rituais mortuários realizados pelos povos do Alto Xingu (o famoso Quarup, no qual chefes e outras pessoas são homenageados sob a forma de efígies de madeira). Alguns têm se tornado grandes eventos, com a ampla participação de políticos e personalidades públicas, mobilizando muito dinheiro, setores do Estado, pautas nacionais e projetos de 'etnodesenvolvimento'" (GUERREIRO, 2015: 377).

[25] Original: "En la actualidad existen en el Alto Xingú, una quincena de rituales diferentes, cuya ejecución depende del conocimiento preciso de la música vocal e instrumental" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 52).

[26] Original: "La unidad política que designamos pueblo es definida por su capacidad (y legitimidad) de patrocinar los rituales intertribales" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 53).

[27] O presente trabalho não teria sido possível sem as investigações de diversos autores, sobretudo Fausto, Franchetto e Montagnani (2013), a quem os autores deste trabalho agradecem especialmente. Suas áreas de pesquisa são respectivamente: etnologia, lingüística e musicologia Kuikuro.

arqueologia, ecologia, geologia e estudos do solo, que permitem a observação de inter-relações entre modos de vida passados e atuais – essenciais ao fortalecimento da investigação de sua cultura.

2.1 Transmissão de conhecimento musical Kuikuro

Ao descrever a extensão e a diversidade do repertório musical Kuikuro, Fausto, Franchetto e Montagnani (2013: 64, tradução nossa) afirmam que "o número de peças se conta na casa dos milhares"[28]. Estas se dividem em grupos que comprazem de dez a cem peças, que podem ser vocais e instrumentais. Dentre as últimas, destaca-se o repertório para flauta *kagutu*, tocada apenas por homens, enquanto algumas peças vocais podem ser cantadas por homens, mas não por mulheres, e vice-versa. Um gênero musical exclusivamente feminino denominado tolo foi descrito por Franchetto (2018). Cada grupo de peças musicais se relaciona a um ritual específico. Fausto, Franchetto e Montagnani (2013: 52, tradução nossa)[29] relatam a existência atual de quinze rituais diferentes no Alto Xingu. Alguns de seus conjuntos musicais são tão extensos que se leva décadas para aprendê-los. Por isso, entre os Kuikuro, existe a figura do *eginhoto*, ou os "donos do canto", que mantém e transmite esse repertório em troca de bens de luxo nativos e de mercadorias. Sua atuação e dedicação à memória e ao patrimônio imaterial Kuikuro são intensas, devendo um *eginhoto* repetir interiormente os cantos, de forma a mantê-los vivos mnemonicamente, como lê-se a seguir: "Um mestre [de canto] deve estar sempre pensando em seus cantos; quando se deita para dormir, quando caminha para a fazenda, quando está viajando. A retenção do conhecimento requer um trabalho contínuo e diário da memória" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 64, tradução nossa)[30]. Os autores ainda acrescentam a importância de se dividir este enorme trabalho de memória entre um grande número de pessoas, pois assim o conhecimento musical Kuikuro estaria livre da ameaça de se perder (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 54, tradução nossa)[31].

Todas as músicas Kuikuro são manifestações dos espíritos (dos *itseke*), mas o valor atribuído a cada uma delas é diferente. Segundo Fausto, ele não depende do número de cantos que elas contêm, mas de uma qualidade muito mais específica, que é o fato de ela ser mais do que uma "simples música", o que significa que algumas peças são os próprios espíritos ou estão associadas a momentos rituais que envolvem riscos na relação com os mesmos (FAUSTO, 2016: 143-144, tradução nossa)[32].

---

[28] Original: "El número de piezas se cuenta en la casa de los millares" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 64).

[29] Original: "En la actualidad existen en el Alto Xingú, una quincena de rituales diferentes. Algunos conjuntos musicales son tan extensos, que lleva décadas aprendérselos. Este saber es prerrogativa de los 'dueños del canto' (*eginhoto*) y su transmisión se realiza a través de cuantiosos pagos en bienes de lujo nativos y actualmente también en mercancías" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 52).

[30] Original: "Un maestro debe estar siempre pensando en sus cantos; cuando se acuesta para dormir, cuando camina para la finca, cuando está viajando. La retención del conocimiento requiere un trabajo continuo, diario de la memoria" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 64).

[31] Original: "Es necesario repartir el trabajo de la memoria entre un gran número de personas (para que el conocimiento no se pierda)" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 54).

[32] Original: "The value of a suite does not depend on how many songs it contains, but on a particular quality: that of being more than simply music. All ritual songs are, by definition, a manifestation of the 'spirits' (itseke), but some of them are themselves said to be 'spirits' and/or are associated with crucial moments of ritual action, indexing certain acts that invoke risks in relations with the 'spirits'" (FAUSTO, 2016: 143-144).

Essa distinção na atribuição de valores que se dá a cada grupo de peças musicais tem uma relação direta com a transmissão dos cantos no sentido de que o aprendiz se vê na necessidade de retribuir o mestre por aquele aprendizado de extremo valor. Fausto descreve processos de retribuição e troca entre os Kuikuro, por meio dos quais quase tudo pode circular, ainda que existam algumas exceções. Entre artefatos xamânicos e objetos cerimoniais, os cantos rituais também são considerados uma exceção: "Só se pode transmitir [um conjunto de cantos] para terceiros (e receber um pagamento por isso) por meio da sua própria voz. O conhecimento precisa ter se tornado parte de sua própria memória, ou, como dizem os Kuikuro, incorporado em 'sua barriga'" (FAUSTO, 2016: 139, tradução nossa)[33] para que seja transmitido.

A internalização do conhecimento musical se constitui como um fundamento básico para a possibilidade de transmissão do mesmo. A corporificação dessa imagem se dá pela ideia de se ter o conhecimento dentro de si mesmo, dentro de "sua barriga", como reafirmam também os autores seguintes: "Como vimos, este conhecimento está concentrado em algumas pessoas, os 'mestres de canto', que por circunstâncias biográficas o adquiriram, memorizaram e os têm, como dizem os Kuikuro, 'em suas barrigas'" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 64, tradução nossa)[34]. Fausto relaciona ainda a ideia de internalizar o conhecimento musical "em sua barriga" com a capacidade de apresentá-lo publicamente em um ritual e com o direito de transmiti-lo a outros, como mencionamos (FAUSTO, 2016: 145, tradução nossa)[35].

Assim, em um processo que coloca a memorização e a internalização do conhecimento musical como prioridades de sua aquisição, a transmissão acontece por meio da repetição pelo aprendiz, do material apresentado pelo mestre de canto. Fausto, Franchetto e Montagnani (2013: 69, tradução nossa)[36] descrevem os intervalos e as consequências desse processo indicando que, em uma primeira sessão, o mestre entoa um subconjunto de peças com base comum, que deve ser guardado e repetido pelo aprendiz em uma sessão seguinte. Caso não haja erros, o mestre continuará o processo até o fim da música, quando o aprendiz poderá então retribuir ao mestre pelo aprendizado, por meio de seu pagamento.

A ideia de uma retribuição ou pagamento se configura como parte importante do processo de transmissão do conhecimento musical. Fausto relata que, de acordo com os Kuikuro, se o aprendizado não for pago, "o estudante não será capaz de ouvir os cantos apropriadamente ou de memorizá-los

[33] Original: "Although almost everything circulates in the *luki* marketplace, a few exceptions do exist. Excluded items include shamanic artefacts, ceremonial objects and tape recordings of ritual songs. If you paid to record a set of songs, you cannot sell this knowledge materialized in a cassette tape. You can only transmit it to a third party (and receive a payment for it) through your own voice. The knowledge needs to have become part of your own memory, or as the Kuikuro say, incorporated in your belly" (FAUSTO, 2016: 139).

[34] Original: "Como vimos, ese conocimiento está concentrado en algunas personas, los 'maestros del canto', que por circunstancias biográficas los adquirieron, los memorizaron y los tienen, como dicen los kuikuros, 'en sus panzas'" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 64).

[35] Original: "When you obtain an item of musical knowledge – when you have it 'in your belly' and become capable of performing it publicly in a ritual, you acquire the right to transmit it to someone else" (FAUSTO, 2016: 145).

[36] Original: "El proceso del aprendizaje se da, así, por subconjuntos de suites. En una determinada sesión el maestro entona un subconjunto de piezas con la misma base y el aprendiz repite. En la sesión siguiente, el aprendiz canta lo que escuchó en la sesión anterior, y, en caso de que no cometa ningún error, empieza a aprender otro conjunto hasta finalizar una suite. Al aprender una suite, el cantor representa en forma de cordón de buriti (*Mauritia flexuosa*) con un número de nudos equivalente al número de piezas de la suite. En ese momento, el aprendiz debe pagar al maestro" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 69).

corretamente" (FAUSTO, 2016: 144, tradução nossa)[37]. Como o tempo de aprendizado e a incorporação dos cantos pelos estudantes variam, também o momento da retribuição é distinto, dependendo da intensidade do aprendizado (FAUSTO, 2016: 143, tradução nossa)[38], e a necessidade de um pagamento está diretamente relacionada à incorporação do conhecimento musical. Mas essa mesma necessidade de pagamento faz com que a transmissão musical aconteça dentro de uma determinada família – segundo Fausto (2016: 144, tradução nossa)[39], especialmente entre pais e filhos. O aprendizado confere um status especial ao aprendiz, não só em seu contexto social, mas também frente aos espíritos. Montagnani observa que,

> Em caso de erro ou de má execução, o músico ou seus próximos podem estar sujeitos à vingança dos espíritos sob forma de doença ou morte. A vingança dos espíritos não é temida quando as músicas Kagutu são executadas vocalmente ou com ajuda de uma flauta de treinamento ao longo de um exercício ou de uma aprendizagem (MONTAGNANI, 2016: 203).

O grande significado – e consequente valor – atribuído a alguns conjuntos de músicas e a alguns de seus cantos, em especial, também se associa a um status social bastante distinto, que é ocupado pelos mestres de canto. A participação em um ritual intertribal como mestre de canto confere grande mérito e reconhecimento aos Kuikuro: "Os cantos são bens de valor que conferem prestígio" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55, tradução nossa)[40]. Considerando que os cantores desempenham um papel fundamental nos rituais, Carlos Fausto (2016: 144, tradução nossa)[41] confirma o prestígio dos mesmos e afirma que seus nomes se tornam reconhecidos no Alto Xingu quando eles são convidados a apresentar "cantos sagrados" em rituais intertribais.

É precisamente essa associação entre o valor dos cantos, seu significado e o reconhecimento pessoal que o conhecimento dos mesmos confere que configura um "preço" bastante alto aos mesmos e, consequentemente, desencoraja alguns jovens a aprendê-los e a se verem envolvidos em laços de incorporação de conhecimento, que podem se estender por décadas. Segundo Carlos Fausto,

> Frequentemente pode-se ouvir os cantores dizerem que eles não ensinam os jovens, pois estes não lhes pedem; os jovens, ao contrário, dizem que se sentem envergonhados e que temem se dedicarem a um mestre e se tornarem presos em um ciclo de aprendizado e de pagamento de dívidas que eles podem não ser capazes de manter (FAUSTO, 2016: 144, tradução nossa)[42].

---

[37] Original: "[…] the student will be unable to properly hear the songs or correctly memorize them" (FAUSTO, 2016: 144).

[38] Original: "The interval between the request and this payment can vary considerably in length depending on the intensity of the apprenticeship" (FAUSTO, 2016: 143).

[39] Original: "Consequently families of singers tend to form, with musical knowledge being transmitted between kin, especially from parents to children" (FAUSTO, 2016: 144).

[40] Original: "[…] los cantos son bienes de valor que confieren prestigio" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55).

[41] Original: "Becoming a great singer is a source of prestige in the Upper Xingu. Singers play a central role in all rituals. When they start to be called upon to perform 'sacred' songs in the host village, during intertribal rituals, their name becomes well-known" (FAUSTO, 2016: 144).

[42] Original: "Singers are often heard saying that they do not teach young people today because the latter do not ask them; the youth in turn say that they feel ashamed and are afraid to commit themselves to a master and become entangled in a cycle of learning and debt payments they might be unable to meet" (FAUSTO, 2016: 144).

Essa dificuldade determina o processo de transmissão do conhecimento musical e chega a se configurar como o risco de que ele se perca, o que os próprios Kuikuro afirmam acerca de outros povos xinguanos, que não mais teriam "todos os seus cantos verdadeiros" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 52, tradução nossa)[43]. Essa mesma denúncia sobre um possível fim do legado musical Kuikuro é atestada por seu chefe, Afukaká, como apresentado na introdução ao tema do presente trabalho. Os autores atestam ainda que os jovens têm medo de se envolver em uma relação assimétrica de longo prazo, que acarreta uma dívida que se estende por vários anos. Nesse contexto, os jovens Kuikuro lhes disseram que têm medo de perguntar aos cantores se eles poderiam ensiná-los os cantos (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55, tradução nossa)[44].

Ao fato de os jovens não quererem estudar música e temerem se envolver em um processo longo (e dispendioso) de aprendizado, somam-se ainda algumas questões próprias à atualidade das etnias do Xingu, dentre as quais se destaca uma modificação do entendimento sobre reconhecimento, prestígio e fama, como descrevemos em relação aos mestres de canto. Na contemporaneidade, diversas outras atividades relacionadas às cidades e até à possibilidade de trabalho nelas têm exercido um papel de grande reconhecimento entre os índios. Fausto descreve os mesmos:

> Nas últimas décadas, as formas de se tornar reconhecido se multiplicaram e se distanciaram da área mais tradicional do ritual. Tornar-se um professor, um assistente de saúde, um cineasta, um estudante universitário, aprender português, lidar com dinheiro – tudo isso passou a eclipsar os caminhos tradicionais para a fama. Hoje os nomes circulam na internet; os jovens têm perfis no Facebook e eles também viajam muito (FAUSTO, 2016: 145, tradução nossa)[45].

3. Transmissão musical Kuikuro, hegemonia e contextos formais de ensino

Levando em consideração o caráter particular da transmissão do legado musical Kuikuro, especialmente em sua exigência mnemônica, no esforço para incorporar o conhecimento e também na necessidade de retribuição pela aquisição do mesmo, chegamos à relação direta entre dedicação (de tempo e esforços) e transmissão de conhecimento musical, o que de forma alguma se relaciona apenas ao legado Kuikuro, mas, muito antes, pode ser reconhecido de forma bastante similar nos mecanismos de educação formal estabelecidos pela tradição musical europeia e por seu fundamento conservatorial.

Uma segunda relação se apresenta entre contextos de fruição e de transmissão de conhecimento musical. Ainda que a fruição se relacione diretamente à experiência estética, ao deleite e à alegria da escuta musical, e que a transmissão tenda a ser compreendida como "ferramenta de ensino", a transmissão não se mantém sem fruição, pois ela não encontra seu sentido social – não estabelece elos

[43] Original: "De hecho, dos rituales del Xingú han desaparecido durante este siglo, y algunos pueblos xinguanos ya no tienen, como los kuikuros suelen decir: 'todos sus cantos verdaderos'" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 52).

[44] Original: "Los jóvenes mantienen un gran entusiasmo por los cantos, pero, como ellos mismos dicen, 'tenemos miedo de preguntar a los cantores'; es decir, tienen recelo de enredarse en una relación asimétrica de largo plazo, que implica una deuda que se extiende por varios años" (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2013: 55).

[45] Original: "In the last few decades, the ways of becoming renowned have multiplied and shifted away from the more traditional area of ritual. Becoming a teacher, a healthcare assistant, a filmmaker, a university student, learning Portuguese, handling money – all of these have begun to eclipse the traditional pathways to fame. Names circulate now through the Internet; young people have profiles on Facebook, and they also travel around a lot" (FAUSTO, 2016: 145).

de pertencimento à existência cotidiana de um determinado grupo humano, seja ele urbano ou indígena. Geralmente, considera-se apenas o movimento contrário: que a transmissão mantém a fruição estética, no sentido de que a formação de músicos permite que os ouvintes desfrutem da experiência estética; mas, neste trabalho, chamamos a atenção para o quanto uma formação musical, sem o contexto de sua partilha (de sua fruição), não se mantém. Nesse ponto, considere-se não apenas o estreitamento do espaço ritual Kuikuro como ameaça ao seu legado musical, mas também alguns dados paralelos sobre a música erudita ocidental no Brasil[46] que se relacionam diretamente aos contextos formais de educação musical, como observamos, e que nos permitem traçar um paralelo com o sistema indígena. A relação estreita entre contexto e transmissão de conhecimento musical pode ser observada em ambos os casos e, por fim, nos conduz a uma proposta de compreensão da fruição musical que inclui materiais sociológicos, etnológicos, de laços de parentesco e de simbolização cosmológica, que se presentificam em mecanismos de transmissão musical e, simultaneamente, justificam os mesmos.

Nesse sentido, compreendemos a fruição musical não só como um acontecimento do belo, mas também como a vivificação de um conteúdo artístico-cultural-sonoro-social que tem seu lugar na interface entre transmissão musical e o contexto que a possibilita. Se tal caso é evidenciado pelas mudanças da tradição musical Kuikuro apresentadas anteriormente, cabe ao presente trabalho contextualizá-la também nos contextos de educação formal, o que se traduz pelo seguinte questionamento: não seriam os desafios de fruição da expressão musical em contextos urbanos e contemporâneos um fator significativo para a dificuldade de sua transmissão (por meio da educação musical em contextos formais)? Consequentemente, assim como os Kuikuro, não seria a significação do contexto de transmissão musical um elemento-chave para a manutenção de um legado sonoro?

Estruturas hegemônicas nem sempre se relacionam à reprodução de referências culturais isoladamente, mas a relações econômicas, políticas, sociais, ecológicas etc., que por sua vez determinam estruturas humanas, como a urbanização ou a exploração da floresta, que parece óbvia, mas continua massivamente presente no governo brasileiro atual. Ao articular-se nesse contexto, o legado musical Kuikuro e sua transmissão passam a se constituir de forma binomial; eles negam estruturas hegemônicas ao sustentar uma tradição própria e ao mesmo tempo as reafirmam ao adaptarem-nas às condições dessa mesma estrutura hegemônica. Nesse sentido, elas reafirmam a experiência de Gilroy:

> Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência. Ao dizer isto não pretendo sugerir que assumir uma ou ambas as identidades inacabadas esvazie necessariamente os recursos subjetivos de um determinado indivíduo. Entretanto, onde os discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista orquestram relações políticas de modo que essas identidades pareciam ser mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de insubordinação política (GILROY, 2001: 33-34).

A construção de uma "dupla consciência" a partir de "identidades que pareciam ser mutuamente exclusivas", tais como a urbana e a indígena, parece se configurar como um aspecto central da reflexão sobre a transmissão musical Kuikuro, assim como ela se configura na contemporaneidade, em

[46] Investigamos os dados sobre a frequência de público e as assinaturas de concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), como forma de analisar um mecanismo básico de fruição da música erudita europeia no Brasil. Os números indicam decréscimo no interesse em concertos e a diminuição de duas mil assinaturas entre os anos 2013 e 2017 (AYACHE, 2017).

um contexto que não necessariamente a propicia, mas antes é marcado por estruturas hegemônicas de naturezas distintas, majoritariamente econômicas. Assim, "ocupar o espaço entre elas [as identidades mutuamente exclusivas] ou tentar demonstrar sua continuidade" (GILROY, 2001: 33-34) seria uma possível resposta Kuikuro à hegemonia cultural.

4. Conclusão

Nossa investigação revela a importância do contexto em que uma prática musical se desenvolve para a manutenção de sua transmissão. Tanto no caso dos índios Kuikuro quanto nas práticas formais de educação associadas à música europeia e à sua disseminação, é o contexto de inserção de uma tradição musical que vem a sustentar sua transmissão e, consequentemente, sua sobrevivência. Nossos estudos indicam que, quanto maiores são os elos de inserção da prática musical em um grupo humano, maior é a possibilidade de sua manutenção. E apenas assim mecanismos de transmissão de conhecimento musical, a exemplo daqueles sistematizados na sociedade ocidental contemporânea como "educação formal", tornam-se necessários. Em casos contrários, a ausência de tal necessidade conduz à interrupção da transmissão. Nesse sentido, concluímos que urge fomentar os contextos, não apenas os métodos de transmissão.

Contextos formais de educação são frequentemente focados em desenvolvimentos metodológicos, a exemplo de inúmeros métodos ativos de educação musical. No entanto, se esses métodos não atentarem para o estabelecimento de um contexto robusto de fruição, eles permanecerão presos dentro das salas de aula. Tomando o exemplo da centralidade da música nas relações intertribais Kuikuro, propomos também para a educação formal o papel de ofertar a música como elemento fundante de relações sociais baseadas no reconhecimento de seus atores, sejam eles músicos profissionais, crianças ou jovens músicos. Para tanto, é necessário enfocarem-se os contextos. No caso do Xingu, é preciso fortalecer os rituais intertribais e o interesse pelos laços sociais travados no parque. Também um reconhecimento dos rituais, por parte daqueles novos espaços existenciais valorizados pelos jovens, fortaleceria sua tradição musical. No caso das grandes cidades e dos contextos formais de educação, se tomarmos o exemplo dos Kuikuro, ao refleti-los, poderemos recapitular as unidades familiares de transmissão musical, como aquelas dos índios, como um fomento justo à difusão musical. Entre os Kuikuro, o aprendizado musical se vê facilitado em contextos familiares, o que também representa uma possibilidade à população urbana. A educação musical de pais e familiares não apenas significaria a sensibilização concomitante de seus filhos, mas a constituição de um contexto onde a música esteja indissociada de sua fruição. Ou seja: muito mais que um "método", a família é um "contexto" de fruição que provê significado à presença da música.

Notem-se aqui quantas concepções cotidianas, como a simples ideia de uma "sala de aula", desassociam a música do fato de que todo conhecimento é situado em um contexto que inclui seus atores sociais e suas mídias. Nesse sentido, Mignolo (2012) delega para a reflexão acadêmica a responsabilidade de permitir que os mais diversos contextos dialoguem de forma equânime – o que propomos aqui ao refletir o legado musical Kuikuro, o que precisa ser compreendido como forma de se vencer o etnocentrismo, como propõe Jörn Rüsen (2008, 2004) – e de verdadeiramente reconhecer o quão profundamente contextos "distintos" falam sobre temas que usualmente parecem "nossos" e que antes apontam para o caráter humano que nos une.

Referências

AMICO, Stephen. "We are all Musicologists now"; or, the end of ethnomusicology. *The Journal of Musicology*, California, v. 37, n. 1, p. 1-32, 2020.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 96-121, jun. 2002.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o conservatório de música no império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.

AYACHE, Ali Hassan. *Osesp perde 2000 assinaturas em cinco anos*. [*S. l.*: *s. n.*], 2007. Disponível em: http://operaeballet.blogspot.com/2017/08/osesp-perde-2000-mil-assinaturas-em.html. Acesso em: 9 dez. 2020.

BLACKING, John. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1973.

CASTELLO BRANCO, Marta. Universalismo e essencialismo na música brasileira: esboços para uma metodologia de investigação. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus. *Anais* […]. Manaus: [*s. n.*], 2020. p. 1-10.

CHRISTENSEN, Thomas. Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Berlin, v. 15, n. 2, p. 15-21, 2018.

COOK, Nicholas. We are all (ethno)musicologists now. *In*: SOBART, Henry (ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2008. p. 48-70.

DAHLHAUS, Carl; EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Was ist Musik?* [O que é Música?]. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2013.

DOLE, Gertrude Evelyn. Ownership and Exchange among the Kuikuro Indians of Mato Grosso. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, p. 125-33, 1956-58.

DÖRING, Katharina. Ouvindo a diversidade musical do mundo – para uma educação musical cognitiva "além das fronteiras". *Rev. FAEEBA. Ed. e Contemp.*, Salvador, v. 26, n. 48, p. 27-46, jan./abr. 2017.

ESTEVAM, Vicente. Ensino de música e evasão escolar em conservatórios de Minas Gerais: dois estudos de caso. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais* […]. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2012. p. 660-667.

FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu. *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasília: FUNAI, v. 2, n. 2, p. 9-51, dez. 2005.

FAUSTO, Carlos. How much for a song? The culture of calculation and the calculation of culture. *In*: BRIGHTMAN, Marc; FAUSTO, Carlos; GROTTI, Vanessa (org.). *Ownership and nurture*: studies in native Amazonian property relations. New York: Berghahn Books, 2016. p. 133-156.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Las formas de la memoria: arte verbal y música entre los kuikuros del Alto Xingú. *Cuadernos Intercambio*, [*s. l.*], v. 10, n. 12, p. 49-75, sept./oct. 2013.

FERRARI, Anderson. A cidade e o conservatório na construção de sujeitos. *Educ. foco*, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 430-451, maio/ago. 2018.

FRANCHETTO, Bruna. Traduzindo tolo: "eu canto o que ela cantou que ele disse que..." ou "quando cantamos somos todas hipermulheres". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [*s. l.*], n. 53, p. 23-43, jan./abr. 2018.

FRANCHETTO, Bruna; STENZEL, Kristine. *On this and other worlds*: voices from Amazonia. Berlin: Language Science Press, 2017.

GIESBRECHT, Érica; HIKIJI, R. S. G.; GRUNVALD, V. Musicar local: tema e variações. *GIS Gesto, Imagem e Som*: Revista de Antropologia, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-10, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.

GUERREIRO, Antonio. Quarup: Transformações do Ritual e da Política no Alto Xingu. *Mana,* Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 377-406, ago. 2015.

HECKENBERGER, Michael J. Lost Cities of the Amazon. *Scientific American*, [*s. l.*], v. 301. n. 4, p. 64-71, oct. 2009.

MAUSS, Marcel. *Ensaios de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MEIRA, Sérgio. A família linguística Caribe (Karíb). *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasília: FUNAI, v. 3, n. 1/2, p. 157-17, jul./dez. 2006.

MEIRA, Sérgio; FRANCHETTO, Bruna. The Southern Cariban languages and the Cariban family. *International Journal of American Linguistics*, [*s. l.*], v. 71, n. 2, p. 127-192, abr. 2005.

MIGNOLO, Walter. *Local histories/global designs*: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton: Princeton University Press, 2012.

MONTAGNANI, Tommaso. Corpos sonoros: instrumentos e donos na prática musical dos Kuikuro do alto Xingu. *Rev. Antropol.*, v. 59, n. 1, p. 201-223, abr. 2016.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, [*s. l.*], v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Traços da história do currículo a partir da análise de livros didáticos para a educação musical escolar. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 24, n. 37, p. 17-34, jul./dez. 2016.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros; SANTOS, Daniel Silva dos. "Por toda PArte": um estudo do currículo apresentado aos professores de Arte do Ensino Médio. *In*: COLÓQUIO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DAS VERTENTES, 1., 2017, São João del-Rei. Anais [...]. São João del-Rei: [*s. n.*], 2017. v. 3.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, n. 10, p. 99-107, mar. 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., 2019, Campo Grande. *Anais* [...]. Campo Grande: ABEM, 2019.

REILY, Suzel A.; BRUCHER, Katherine. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. Oxfordshire: Routledge, 2018.

RÜSEN, Jörn. How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first century. *History and Theory*, Middletown, v. 43, n. 4, p. 118-129, Dec. 2004.

RÜSEN, Jörn. Culture: universalism, relativism or what Else? *In*: WALDE, Martin (org.). *Does culture makes a difference?* Progress and development in India and its implications for international cooperation. Conference Papers. Calcutá: Seagull Books, 2008. p. 12-19.

SCHMIDT, Dörte. Kulturelle Räume und Universalität. Musik und Musiker im Exil. *In*: SCHMIDT, Dörte (ed.). *Exilforschung 26*. München: Edition Text + Kritik, 2008. p. 1-7.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Jusamara. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 30, n. 53, p. 91-111, jul./set. 2014.

TISO, Francis. *Rainbow Body and Ressurrection*. Berkeley: North Atlantic Books, 2016.

VON DEN STEINEN, Karl. *Unter den naturvolkern Zentral-Braziliens*. Berlin: Dietrich Reimer, 1894.

WRIGHT, Stephen. *Knowledge Transmission*. Oxfordshire: Routledge, 2020.

Marta Castello Branco é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da UFJF e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. Cursou o doutorado na Universität der Künste Berlin (UdK), na Alemanha sobre a relação entre conceitos de 'técnica' de Vilém Flusser e a música contemporânea (2014). Entre suas publicações, estão os livros: *Reflexões sobre Música e Técnica* (Editora UFBA, 2012), *O Instrumento Musical como Aparato* (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro *Na Música. Vilém Flusser* (Editora Annablume, 2017). Em 2018 realizou pós-doutorado no Instituto Aryamarga, Índia. Temas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão musical, universalismo e essencialismo na música. martacastellobranco@yahoo.com.br

Daniel Silva dos Santos é Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná na linha de pesquisa Educação Musical/Cognição. Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Foi bolsista de Mestrado Acadêmico pela CAPES e participante do grupo de pesquisa Processos Formativos e Cognitivos em Educação Musical (PROFCEM). Possui apresentações de trabalho e publicações nas áreas de Música e Educação. Atua, principalmente, nas temáticas: educação musical, música popular, colonialidade/decolonialidade e questões étnico-raciais. dansdsantos@hotmail.com