

“Quem viu não voltou”: cosmopolíticas sonoras em *A Febre* e *Curupira, bicho do mato*

“Who saw didn't return”: cosmopolitics of sound in *A Febre* and *Curupira, bicho do mato*

Felippe Schultz Mussel¹

Resumo: Partindo da análise dos filmes *A Febre* e *Curupira, bicho do mato*, ambos realizados em colaboração com comunidades amazônicas, o artigo investiga como o cinema pode interagir ou mesmo traduzir, em especial através da linguagem sonora, as dimensões cosmológicas e mitológicas dos povos da floresta. Para além da caracterização dos seus modos de vida ou da representação de paisagens naturais, os filmes elaboram através do som questões de ordem ontológica, ensaiando um trabalho cosmopolítico que nos revela algo sobre as relações que os personagens estabelecem com outros seres, engendrando os deslocamentos epistêmicos tão urgentes no presente e colaborando com a ampliação do próprio campo da ecologia acústica na direção de um arcabouço transversal de saberes.

Palavras-chave: Cosmopolítica; Acusmática, Acustemologia; *A Febre*; *Curupira*.

Abstract: Based on an analysis of the films *A Febre* and *Curupira, bicho do mato*, both made in collaboration with Amazonian communities, the article investigates how cinema can interact with or even translate, especially through sound language, the cosmological and mythological dimensions of the peoples of the forest. Beyond the characterization of their ways of life or the representation of natural landscapes, the films elaborate ontological questions through sound, essaying a cosmopolitical work that reveals something about the relationships that the characters establish with other beings, engendering the epistemic shifts that are so urgent in the present and collaborating with the expansion of the field of acoustic ecology itself in the direction of a transversal framework of knowledge.

Keywords: Cosmopolitics; Acousmatics, Acustemology; *A Febre*; *Curupira*.

*Não se deve pensar que os xamãs cantam por conta própria, à toa.
Eles reproduzem os cantos dos xapiri, que penetram
um depois do outro em suas orelhas, como em microfones.*

Davi Kopenawa

Introdução

No prólogo de *A Febre* (2019), sob a tela preta dos créditos do filme, ouvimos uma paisagem noturna da floresta amazônica. A escuridão nos ajuda a perceber como cada uma das espécies noturnas ocupa uma faixa de frequência específica do território acústico da floresta.

¹ Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil. Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio), Brasil. E-mail: ppmussel@gmail.com

Sobre essa composição sonora densa e biodiversa, a primeira imagem visual do filme nos apresenta, em *close*, o rosto de um homem com feições indígenas vestindo um capacete e um colete a prova de balas. Absorto e em posição de vigília, seus olhos fixam algo que parece não estar a sua frente. Pouco a pouco, em um longo plano-sequência, a câmera se afasta do seu rosto num movimento combinado com uma transformação igualmente lenta da banda sonora: cada vez mais, camadas graves e metálicas se interpõem; a sonoridade orgânica de sapos, grilos e cigarras adquire texturas sintéticas passando a se confundir com a paisagem de uma indústria; o canto do uirapuru se transforma no alarme de uma máquina que trabalha ao redor. O homem indígena então fecha os olhos, adormecendo por um instante. Faróis reluzem e caminhões passam ao longe. Tudo se dá fora de quadro. Não vemos nada além do homem e um container ao fundo. Ao final da cena, quando a sonoridade industrial já se sobrepôs inteiramente a floresta, um rádio comunicador apita e o homem desperta com o chamado: “Alpha 05, QAP”.

A descrição minuciosa dessa cena constitui tanto um exercício de análise fílmica quanto uma revisão das minhas próprias anotações de trabalho à época em que realizei a direção de som² de *A Febre* (longa-metragem dirigido por Maya Da-Rin), no qual também colaborei no roteiro junto com os atores indígenas do filme, todos pertencentes a etnias do Alto Rio Negro (desana, tariano, tukano, tuyuka, entre outras). Se tomo a revisão dessa experiência prática como ponto de partida é pelo entendimento de que muitas das questões conceituais que nos mobilizaram durante o processo criativo encontram ressonância em outras obras audiovisuais, como é o caso do filme instalativo *Curupira, bicho do mato*³ (2018), do artista Felix Blume, o qual nos debruçaremos mais adiante.

Antes, contudo, proponho um recuo teórico no sentido de traçar algumas aproximações entre o papel do som na estética cinematográfica e em certas matrizes culturais indígenas, tendo o contexto amazônico como referência. Seja no trabalho prático de construção sonora para cinema, seja na pesquisa teórica no campo dos Estudos de Som, uma mesma questão nos conduz: como a linguagem audiovisual pode interagir ou mesmo traduzir outras áudio-visões de mundo afim de engendrar os deslocamentos epistêmicos tão urgentes no presente, colaborando assim com a ampliação da ecologia acústica na direção de um arcabouço transversal de saberes?

² Processo que incluiu tanto a construção conceitual e concepção estética da sonoridade do filme quanto o trabalho técnico em diferentes etapas da cadeia de produção, como a captação de Som Direto no set de filmagem (feita em parceria com Breno Furtado), o desenho e a edição de som diálogos e efeitos (feitas em parceria com Roman Ozane, na França) e o acompanhamento da mixagem (realizada por Emanuel Croset, na França).

³ Disponível em: <<https://vimeo.com/402034380>>.

2 Acusmatismo intersubjetivo

Ao investirem no desenho de som enquanto estratégia para acessar certas dimensões cosmológicas e mitológicas do contexto amazônico, tanto *A Febre* como *Curupira, bicho do mato* o fazem sobretudo o explorando diferentes situações de escuta acusmática. O acusmatismo, nunca é demais retomarmos a teoria de Pierre Schaeffer desdobrada por tantos autores, ocorre quando escutamos um som sem visualizar a ação ou movimento que o produz. Em um filme, isso se dá mediante qualquer forma de ocultação da fonte sonora na imagem, mantendo-a fora do alcance da visão, o que inclui gravações ou transmissões que soam através de equipamentos sonoros postos em cena, como rádios, telefones, caixas de som e fones de ouvido.

Em seus escritos fundamentais sobre as relações entre som e imagem no cinema, Michel Chion (2008) destaca como as situações acusmáticas contribuíram para consolidação da linguagem canônica do cinema de gênero, do suspense, do horror e do mistério. Uma linguagem que se constrói, entre outras estratégias, a partir da expectativa de precipitação de um som oculto da imagem, jogando com a possibilidade, ou não, de visualizarmos daquilo que soa fora de quadro ou que está oculto na imagem. Este tipo de escuta Schaeffer denomina escuta causal, a qual se constitui da curiosidade ou do medo de se descobrir ou se confirmar o que está causando aquele som. Em contrapartida, quando esses sons insistem em manter a sua situação acusmática, adquirindo caráter repetitivo, outras formas de percepção se abrem ao ouvinte, produzindo um refinamento da percepção sonora e permitindo fixar a atenção sobre o som em si mesmo, sobre sua matéria e a sua forma (SCHAEFFER, 1993).

A importância do acusmatismo no legado teórico e na música concreta se baseia na ideia de “modificar a nossa escuta e atrair nossa atenção para as características sonoras que a visão simultânea das causas nos esconde, porque a visão reforça a percepção de certos elementos do som e oculta outros”. (CHION, 2008, p. 31). O acusmatismo seria então uma pré-condição para uma *escuta reduzida*, nos lembra Schaeffer, quando as origens, os efeitos, os afetos e os significados que um som carrega e dispara, ou seja, suas dimensões causais e semânticas, são reduzidas em prol de sua consideração como um *objeto sonoro*⁴ dotado de qualidades e de formas específicas para além dos adjetivos e dos substantivos associamos aos sons.

⁴ A ideia de objeto sonoro se justifica porque, no caso do acusmatismo que aponta para uma escuta reduzida, a apreensão detida e aprofundada dos sons demanda a sua fixação em um suporte para sua repetição para melhor perceber suas propriedades – como se pudessemos nos deter longamente diante de um quadro ou rever a mesma

Contudo, e aqui se localiza uma das mais importantes contribuições de Chion a esse debate, a escuta reduzida nunca se dá apenas por um trabalho pessoal, interior ou transcendente, como um gesto de subjetivação radical ou uma percepção apenas individual perante uma sonoridade oculta e repetitiva. Ao contrário, como qualquer percepção subjetiva se funda necessariamente em alguma forma específica de objetividade compartilhada por uma comunidade, ou seja, a partir de um determinado *paradigma de objetividade* sempre particular/local e nunca universal, torna-se fundamental percebermos que “é nesta objetividade comum, nascida de uma intersubjetividade, que se situa a escuta reduzida” (CHION, 2008, p. 30). Ao retirar do conceito de escuta reduzida o seu caráter unicamente subjetivo, Chion nos permite pensar o acusmatismo como um modo de escuta capaz de não apenas descolar o som de suas causas e significados, mas dos próprios paradigmas universalizantes de objetificação de causas e significados, como aqueles impostos seja pela cosmologia e fisiologia euro-cristã, seja pelas linguagens canônicas do cinema, amplificando a escuta para outras formas de conhecimento e de agenciamento sonoros.

Durante o processo de escrita do roteiro de *A Febre*, o ator Regis Myrupu, indígena do povo desana que interpreta o protagonista do filme, refletiu conosco sobre o tipo de crença que os povos da floresta depositam na dimensão acústica do mundo, uma vez que “na aldeia primeiro a gente ouve, depois a gente vê”. O anúncio de que algo está próximo, um rio, um bicho, um avião, uma entidade espiritual, ou mesmo a morte de alguém anunciada pelo rádio, “são primeiro um som”. Ainda que as sonoridades venham a se manifestar visualmente, o que nem sempre acontece na floresta, Myrupu evoca uma percepção de mundo onde a relação entre os modos de ver e ouvir são fortemente atravessados pela densidade e pela acústica específica das matas, assim como pela sua multiplicidade de seres vivos e não-vivos, onde a importância do som não se resume à orientação espacial ou à antecipação temporal de um acontecimento visual.

Em *A Febre e Curupira, bicho do mato*, os elementos sonoros fora de quadro não funcionam apenas como forma de representação da floresta e de caracterização dos modos de vida das populações envolvidas nos filmes. Para além, o som elabora questões de ordem epistemológica e ontológica a partir do acusmatismo, onde as sonoridades nos revelam algo

cena de um filme diversas vezes. Em seu livro *O tratado dos objetos musicais*, Shaeffer ensaiou a criação de um sistema de inacabado, e conscientemente em construção permanente, capaz de delinear para além de parâmetros como altura, timbre, textura, intensidade, etc.

sobre as relações que aqueles povos constroem junto com outros seres, animais, espíritos, máquinas e toda sorte de entidades não-humanas.

3 Acustemologia da floresta

Neste sentido, é oportuno uma incursão pelo pensamento de Steven Feld, antropólogo, músico e documentarista que dedicou uma parte considerável de seus estudos teóricos e trabalhos artísticos a investigar a importância do som para os Kaluli, povo da região de Bosavi nas terras altas da Papua Nova Guiné. Em sua etnografia seminal *Sound and Sentiment* (1982), Feld investiga como os lamentos cantados e as formas musicais dos Kaluli, e não apenas os temas e os conteúdos do que dizem em suas canções, se constroem a partir de uma cartografia poética-espacial que envolve a geografia das aldeias, da floresta, dos rios, das montanhas, tendo uma interface cosmológica importante com os pássaros. Estes, para os Kaluli, não são apenas cantores, são também espíritos dos humanos mortos: “os pássaros aparecem uns aos outros e falam como pessoas, sendo a sua presença para os vivos uma lembrança constante de histórias de perdas humanas, uma ausência feita presente por meio do som e do movimento dos corpos” (FELD, 2018, p. 324).

No universo bosavi, os cantos dos pássaros e as paisagens acústicas da floresta não apenas inspiram a musicalidade, como se a voz e a performance dos indígenas se resumissem a uma representação cultural do som dos animais. De outro modo, a mediação sonora operada entre a acústica da floresta e a musicalidade bosavi acaba por constituir uma das bases de sua cosmologia, onde a escuta e a produção sonora se dão enquanto gestos relacionais.

O som tanto emana dos corpos quanto os penetra; esta reciprocidade da reflexão e da absorção constitui um criativo mecanismo de orientação que sintoniza os corpos com os lugares e os momentos mediante seu potencial sonoro. Ouvir e produzir sons, portanto, fariam parte de competências incorporadas que situam aos atores e sua agência em mundos históricos específicos (FELD, 2018, p. 235).

A estética da floresta, suas trilhas e cursos de rios, por exemplo, são evocadas nas formas poéticas dos cantos, o que “se deve ao fato de que enquanto a floresta está visualmente oculta, não se pode esconder os sons. Uma presença acústica reveladora que está em perpétua tensão com uma presença visualmente oculta das experiências cotidianas na floresta” (FELD, 2018, p. 236). É tomado por essa necessária tensão sensorial entre o visto e o ouvido, entre o visualizado e o acusmático, que Feld estabelece parte de sua crítica teórico-metológica à

etnomusicologia clássica. Em primeiro lugar, nos propõe considerar a importância dos espaços e dos contextos históricos para constituição de uma “cultura sonora”, o que significa não apenas ampliar o campo de estudos para além da “música” em direção ao “som”, mas assumir a acústica como uma modalidade de conhecimento e de existência no mundo. Em segundo lugar, envolvido pelas viradas ontológicas que desde o final do século XX afetaram em particular as ciências humanas, Feld irá problematizar tanto o termo etnomusicologia quanto a sua possível transformação em uma “antropologia do som”. Diante da diferenciação entre humanos que o sufixo *etno* impõe e da centralidade ontológica nos humanos que a própria *antropologia* sugere enquanto disciplina, Feld irá desenvolver o conceito transdisciplinar de acustemologia.

União da acústica com a epistemologia, o conceito coloca a acústica em evidência por entender que o termo “som” remete “mais a propagação do que a percepção ou recepção sonoras” (FELD, 2020). Colocar o som no centro das atenções “aponta mais para a estrutura do meio de propagação do que para as múltiplas formas de audição possíveis” (ibidem), o que pode nos conduzir para pensamentos universalizantes sobre a escuta. Algo que também nos interessa no pensamento de Feld está no seu entendimento de que os aparatos tecnológicos de gravação e reprodução, incluindo o cinema, são elementos ativos na construção tanto do espaço acústico como, conseqüentemente, de uma epistemologia acústica. Ou seja, não apenas os cantos, músicas e outros materiais sonoros, mas também filmes podem se revelar formas de construção acustemológica.

A epistemologia, por sua vez, é evocada por Feld não no seu sentido de uma investigação por uma “verdade sonora” sobre um lugar ou sobre um povo. Em vez disso, entende o conhecimento como uma produção sempre relacional, experiencial e contextual. Embora preocupado em relacionar as paisagens sonoras com as culturas locais e contextos sociais, a acustemologia “não é um sistema de medição das dinâmicas de um nicho acústico, nem um estudo do som como um indicador de como os humanos vivem nesses ambientes” (ibidem). Não se trata, portanto, da busca por uma essência das fontes sonoras, mas de uma busca por reconhecer as diferentes relações acústicas entre humanos, outros animais, outros seres vivos e não-vivos, objetos, máquinas tecnológicas e entidades espirituais.

A acustemologia nos parece um tipo de pedagogia na medida em que pretende levar a sério “a relacionalidade sônica das vozes humanas com a alteridade sonora de presenças e subjetividades como a água, os pássaros e os insetos”. Isso significa buscar formas de perceber como relações até então tipificadas como sujeito-objeto podem, de fato, ser mais profundamente

conhecidas, experienciadas, imaginadas, encenadas e apropriadas – pelo cinema e pelas artes, inclusive – como relações sujeito-sujeito.

O termo [acustemologia] reconhece os profundos impactos dos humanos sobre as outras espécies e vice-versa, em todos os períodos e lugares da história. Ele nos convoca a abrirmos para as consequências sônicas de conceitos como coabitação e socialidade interespecífica, ampliando as perspectivas transculturais no sentido de agregar a elas engajamentos com espécies e ambientes por meio de uma preocupação adicional com o lugar da música e do som nos espaços e tempos ciborgues (FELD, 2020, p. 207).

4 A febre da cidade

Com uma dramaticidade fortemente ancorada no desenho de som, *A Febre* foi integralmente rodado em Manaus, uma cidade erguida no encontro entre os rios Negro e Solimões e cujas paisagens fronteiriças balizam tanto o partido visual quanto sonoro do filme. Manaus é uma verdadeira ilha de concreto e ferro cravada na floresta, abrigando não apenas um dos maiores polos industriais do Brasil, como também um dos mais importantes entrepostos fluviais da América Latina, o Porto de Chibatão, local onde trabalha Justino, personagem indígena ficcional que protagoniza o filme. Manaus abriga em suas periferias uma das maiores populações de migrantes do país, composta sobretudo por diferentes povos da floresta que, como Justino e sua família, se mudam para cidade em busca de emprego. Nas ruas da cidade, uma variedade impressionante de idiomas podem ser ouvidos, o que se soma às igualmente múltiplas sonoridades de animais e máquinas que a todo tempo se confundem no espectro auditivo de Manaus, formando um campo de interseções acústicas o qual o filme irá recorrer para expressar a condição física e espiritual de Justino na cidade.

Nas etnografias que escreveu entre os Desana e outros povos do Alto Rio Negro, Dominique Buchillet nos lembra como uma doença que se manifesta fisicamente “não se reduz a uma simples desordem biofisiológica do indivíduo, mas faz parte de um sistema de explicações baseado no equilíbrio das relações entre o homem e o ambiente natural da qual participa” (BUCHILLET, 1988). Ou, como disse certa vez Ailton Krenak ao refletir sobre os efeitos do aquecimento global e das queimadas no Brasil, se “o organismo Gaia está com febre, [se] a Amazônia e o Pantanal estão ardendo em febre, [...] como o ser humano e os outros seres também não estariam?”⁵.

⁵ Debate *A Febre – Deslocamentos e conexões entre mundos*, promovido pela Folha de São Paulo em 19 novembro de 2020, com participação do escritor Ailton Krenak, do antropólogo Laymert Garcia dos Santos e da artista e curadora Naine Terena. Disponível em: <<https://vimeo.com/518570464>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Mesmo vivendo há muitos anos na cidade desde que deixou sua aldeia natal com a mulher e os filhos, Justino vive atravessado por uma existência limítrofe, sem lugar, tão fronteira quanto a paisagem acústica de Manaus. No filme, o recente falecimento de sua esposa aprofunda sua solidão, ao que se somam o racismo e outras formas de opressão cotidianas as quais nunca permitiram a sua plena adaptação à vida na metrópole, onde para muitos ele é apenas o “índio”. Ao mesmo tempo, a relação com os parentes e o modo de vida na aldeia se tornaram um passado distante e igualmente difícil de recuperar.

Ao longo da narrativa, Justino é acometido por uma febre que os médicos não são capazes de diagnosticar. Enquanto o ator Regis Myrupu constrói a doença através de uma interpretação densa e silenciosa, o desenho de som busca expressar o estado interior do personagem através de elementos externos ao seu corpo, sobretudo acentuando os elementos sonoros fora de quadro. Como no prólogo do filme, em diferentes cenas a manifestação do estado febril do personagem encontra correspondência na vibração dos animais e das máquinas que o cercam, cabendo ao som estabelecer a ligação entre o personagem indígena, sempre dentro de quadro, e os seres que compõem a cidade e a floresta, quase sempre em situação acusmática.

Durante o dia, no porto de cargas, parado sob o sol escaldante e cercado por guas e pilhas gigantescas de containers, o som metálico e repetitivo das máquinas sufocam e inebriam Justino, conduzindo-o a um estado de sonolência e apatia, um estado febril e vigilante de quem dorme acordado. À noite, deitado na rede e suando frio, percebemos a febre se manifestar novamente nos ambientes e ruídos no extracampo da imagem, que agora se revela na sonoridade dos bichos na mata ao redor da casa. Grilos, cigarras, sapos e pássaros ressoam a condição física e espiritual de Justino vibrando com ele, que então passa a sonhar. Em seus sonhos, ele sai para caçar na floresta escura guiado pelos sons da mata. Em certo ponto, quando os timbres dos animais se confundem com os ruídos da indústria, Justino percebe que além de caçar, também está sendo caçado.

Como um “caçador sem caça”, assim Justino se refere a sua profissão como vigia das mercadorias, a construção sonora das cenas no porto denotam a dificuldade de agência entre a indústria e a pessoa indígena. Em casa na periferia de Manaus, nos limites entre a cidade e a floresta, o espaço acusmático se abre às relações sonoras interespecíficas que, enfim, conduzem Justino a buscar nos sonhos uma brecha para perceber e enfrentar a sua condição urbana. Me lembro como, à época da escrita do roteiro de *A Febre*, nos impactou esta passagem de *A queda do céu*, onde Davi Kopenawa trata da relação entre os sonhos e os sons da cidade:

Se as escutarem [as minhas palavras] com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho (KOPENAWA, ALBERT, 2013, p. 64).

5 Cosmopolíticas sonoras

Como para os Kaluli de Papua Nova Guiné, as situações acusmáticas em *A Febre* apontam para um tipo de “confiança sonora” bastante comum entre os povos ameríndios na sua relação com a natureza, com outros seres não-humanos e entidades míticas, algo que irá repercutir em diferentes instâncias da vida, desde as suas formas de organização social até as suas elaborações xamânicas. Em seu esforço por mapear a temática da escuta entre os ameríndios da América Latina, a antropóloga Rosangela de Tugny nos lembra como, invariavelmente, “nesse universo, aprender a ouvir, trabalhar e educar a escuta passa a ser algo crucial na formação dos sujeitos” (DE TUGNY, 2015, p. 18). Apontando ainda que, de forma dialógica, a recorrência do sonoro na mitologia ameríndia e “a riqueza de seus cantos e fórmulas acústicas também nos direcionam para essa atenção ao que se ouve, fazendo deles verdadeiros povos de escuta” (ibidem). Modos de escuta que refletem a relação complementar e indissociável que tem com a terra, as águas, o fogo, as pedras e com outros seres e entidades não-humanas. As matas, as florestas e outros biomas – e por vezes, inevitavelmente, as cidades – são portadores e emissores de sonoridades que compõem um campo cósmico em disputa política e estética permanente.

De certo que as aproximações entre os trabalhos de Feld e De Tugny merecem um estudo mais aprofundado, sobretudo pelas analogias possíveis entre a pesquisa da brasileira com os cantos dos Maxakali em Minas Gerais e a pesquisa de Feld com a musicalidade Bosavi. Contudo, de forma ainda superficial, nos apropriamos da acustemologia para pensar como, em suas elaborações pelo cinema, os povos da amazônia engendram uma cosmopolítica mediada pelo som e de caráter propriamente acústico.

Pensar o som na escala do cosmos nos exige, antes de tudo, desfazer a ideia kantiana do “cosmos” como a criação de um “bom mundo comum”, de um lugar para onde todos afinam suas diferenças em um tipo de transcendência ecumênica e cosmopolita. Ao contrário, seguindo

a trilha de Isabelle Stengers, a cosmopolítica pressupõe um gesto de recuo, uma hesitação a respeito daquilo que afirmamos por “bom”, uma pausa das convicções, uma forma de “desacelerar” (STENGERS, 2018, p. 444). Em outros termos, trata-se de tomar a *escuta* como princípio fundamental das relações. Isso porque, quando está mais que evidente que o projeto humano colonial e extrativista constitui um fenômeno de consequências geológicas e cognitivas devastadoras, “são os ‘nossos’ saberes, os fatos produzidos pelos ‘nossos’ equipamentos técnicos, mas igualmente os julgamentos associados às ‘nossas’ práticas que estão na linha de frente” (Ibidem, p. 446).

Como nos lembra Bruno Latour, tal entendimento do som e da escuta enquanto proposições cosmopolíticas nos exigirá sempre manter o equilíbrio entre dois os termos gregos, pois o “*cosmos* é o que garante que a política nunca será somente para o benefício dos humanos isoladamente, e a *política* é o que garante que o cosmos não é naturalizado e separado totalmente do que os humanos com ele fazem” (LATOURE, 2011, p. 3). Trata-se, como reforça Feld, de repensar as práticas e saberes acústicos para além da perspectiva do humano, branco, cristão, ocidental, moderno, aquele cuja cosmologia se baseia na ficção de seu excepcionalismo em relação aos outros seres, em relação à natureza como um todo e em relação aos outros humanos, invariavelmente operando com outras ficções excludentes baseadas em conceitos como “raça”, ou mesmo na banalização do termo “cultura”.

Muitos povos autóctones, contudo, sequer possuem uma palavra que sintetize o que entendemos por “natureza” e “cultura”⁶. Neste ponto, nunca é demais recobramos o perspectivismo ameríndio conforme conceituado por Eduardo Viveiros de Castro, uma “política cósmica” cuja configuração de mundo se baseia na existência de diferentes espécies de *sujeitos*, humanos ou não-humanos, que o apreendem segundo pontos *de vista* – e, queremos acrescentar, *de escuta* - distintos. Tais perspectivas, contudo, não devem ser entendidas como uma pluralidade cultural que supõe uma diversidade de representações subjetivas sobre uma natureza que lhes é externa e una, total e indiferente à representação que dela fazemos. Os ameríndios pressupõem o contrário: “uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 68).

⁶ Manuela Carneiro da Cunha (2009) trata das ambiguidades inerentes ao termo a partir de seu uso generalizado pelos brancos para se referir aos modos de vida de populações indígenas, assim como dos usos do termo pelas próprias populações para tentar traduzir as expectativas das epistemologias ocidentais.

Como temos apontado, nosso interesse, portanto, repousa menos sobre as representações sonoras da natureza pelo cinema ou nas sonoridades da natureza como representadas pelos saberes ameríndios. De outro modo, nos voltamos para os agenciamentos sonoros que os saberes e o cinema podem operar na redistribuição dos valores atribuídos pela metafísica ocidental para diferentes ontologias.

6 Um mito acústico

O filme instalativo *Curupira, bicho de mato* nos convida a um exercício de espelhamento com a tela: em quase todas as cenas, o que assistimos são retratos filmados de pessoas usando fones de ouvido, como se o diretor também nos solicitasse uma escuta atenta e dedicada da obra. As pessoas retratadas são moradores de Tauary⁷, pequena comunidade ribeirinha no Rio Tefé, localizado no médio Solimões. A onipresença dos fones em cena introduz, imediatamente, uma lógica acusmática para linguagem da obra pois, afinal, não veremos outra imagem no filme-instalação além dos rostos dos ribeirinhos, enquanto o que ele e nós espectadores escutaremos, estará sempre oculto visualmente.

Os moradores retratados não apenas escutam, mas são também co-autores daquelas sonoridades na medida em que produzem alguns dos sons que compõem as paisagens acústicas do filme e, além disso, foram eles próprios que guiaram o diretor e técnico de som em suas gravações: “Vim aqui para gravar sons da floresta, mas me deparei com barulhos estranhos... Com a ajuda dos habitantes tento desvendar esses sons. Juntos, escutamos” – assim escreve Felix Blume na cartela de abertura do filme.

Junto com os ribeirinhos, o que escutamos ao longo do filme são diferentes paisagens acústicas daquela região da Amazônia, composições sonoras densas e estereofônicas, nada econômicas, pautadas por uma mixagem que eventualmente acentua a sonoridade de algum animal específico – insetos, pássaros, primatas, répteis, etc. Mas, diferente de nós espectadores diante da tela, os ribeirinhos podem ver a floresta enquanto escutam. Rodeados pela mata, por vezes eles reagem intuitivamente às gravações, como se procurassem na copa das árvores o bicho que canta nos fones de ouvido. Uma interessante dobra espaço-temporal se produz aqui:

⁷ Apesar de não se tratar de uma comunidade com uma descendência indígena bem determinada, a cultura e a população de Tauary guardam relações ancestrais inequívocas com as matrizes ameríndias, como boa parte dos ribeirinhos na Amazônia.

provavelmente, a fonte daqueles sons não está ali ao redor, ao menos naquele exato momento, mas poderia estar, uma vez que na floresta muitos sons tem suas fontes ocultas naturalmente.

O dispositivo das “escutas filmadas” será entrecortado por mais uma situação acusmática importante: durante longos trechos em tela preta, as paisagens acústicas da floresta são permeadas por depoimentos dos próprios moradores de Tauary, nos quais narram histórias sobre a Curupira, entidade onipresente tanto na cultura popular brasileira como na mitologia de muitos povos da floresta, inclusive os ameríndios. Na reconstrução mitológica que o filme realiza junto com os ribeirinhos, a entidade é um “ser encantado que protege as matas” pois “ela não quer que mate, que desmate”, é um bicho que “faz o caçador se perder” como “uma espécie de castigo”. Contudo, na maior parte dos depoimentos, os moradores se dedicam menos a uma definição da Curupira do que a rememorar ou imaginar situações de encontros com a entidade. Durante o filme, tanto as vocalizações dos animais (escutadas nos fones de ouvido) como as vozes dos entrevistados (cujos depoimentos surgem sempre na tela preta) são apresentadas através de situações acusmáticas. Ao relegar aos humanos e a outras espécies posições dramáticas análogas, a obra assenta o campo para os entrelaçamentos entre aquelas distintas vozes.

Logo em suas primeiras cenas, *Curupira* estabelece de forma evidente tal atravessamento entre as paisagens acústicas da floresta e as histórias contadas pelos ribeirinhos. Sob uma composição sonora que destaca o Jaó⁸, pássaro de canto assoviado, melódico e alongado, um homem narra o caso de alguém que ele certa vez encontrou desorientado na floresta, alguém que ele tentou em vão ajudar: “eu assoviava para ele e ele olhava e não via [...] ele ficava procurando e não achava [...] ele disse que era assovio pra todo lado”. Em outro momento de tela preta, alguém anuncia que vai imitar o canto para obter uma “resposta” do pássaro, estratégia comum na mata para medir o quão distante um animal está. Mesmo suspeitando que o assovio do homem não é o canto do pássaro, tal é a semelhança entre os sons que, quando ao longe escutamos um Jaó respondendo, adentramos uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o pássaro.

Dada a semelhança entre os cantos e os assovios, o dispositivo da tela preta permite ao espectador abandonar as tentativas de identificar quem canta, convidando a escuta a assumir outras funções cognitivas. As histórias intercaladas pelos cantos-assoivos fazem com que nossa

⁸ *Crypturellus undulatus*, pássaro também conhecido na região Amazônica por macucauá ou sururina.

atenção se volte então para os agenciamentos, para o que se produz no diálogo sonoro entre aquelas espécies. Pois é precisamente aí que o mito da curupira se constitui.

Em uma outra situação que retorna ao longo do filme, podemos ouvir o próprio diretor Felix Blume sendo guiado mata adentro por um morador de Tauary. O animal que eles perseguem, entenderemos adiante, é um jacaré-açu, com quem novamente o ribeirinho vai se comunicar, agora através de sons guturais, estabelecendo uma nova situação de indistinção entre as espécies. Mais do que isso, a cena nos revela a importância do som para uma situação de caça onde a visão não é o sentido essencial. Não se trata apenas de saber escutar o animal para atacá-lo, mas de performar sonoramente de modo a também “falar” com ele. Caçar na floresta é, de algum modo, caçar sons, apreender outras formas de agenciamento acústico. Pois Blume e seus personagens não vão à floresta a caça do som da Curupira propriamente. Sua busca é por relações sonoras, por um universo acústico que reúne histórias de sons e histórias de escuta, uma busca de ordem acustemológica.

A acustemologia não é uma forma de tomar distância de uma paisagem sonora para analisá-la através da escuta, ao contrário, é uma investigação da própria escuta enquanto experiência relacional e transontológica, ou seja, é sobre as histórias e sobre os saberes que emergem das relações acústicas entre diferentes seres que fazem soar e que se escutam, reciprocamente (FELD, 2020, p. 207).

Quando no filme alguém diz que a curupira é “meio bicho, meio gente”, de fato já não precisamos distinguir quem emite os sons, se os humanos, os animais ou uma entidade mítica híbrida que a linguagem acusmática nos permite fabular. O mito da curupira se dá, portanto, nesse ínterim de uma construção sonora que borra as fronteiras entre natureza e cultura. No pensamento ameríndio, os mitos são justamente os responsáveis por aproximar humanos e animais a partir de uma lógica distinta do evolucionismo ocidental: não por uma “herança animal” dos homens oculta pela cultura, mas por uma “herança cultural” dos animais que, “tendo sido outrora humanos, os animais e outros existentes cósmicos continuam a sê-lo, mesmo que de uma maneira não evidente para nós” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 60). Em outro ponto do filme, alguém conta em detalhes como funciona o som da curupira: “Diz que ela faz a gente se perder no mato. Diz que a gente fica rodando no mato e não acerta o caminho [...] Diz que a gente não vê ela não. Ela só faz assoviar, pesque que ela some, né? Ela encandia a gente, assim, hipnotiza [...] Ela chama, ela atrai a pessoa, ela convida com aquele som. [...] quando ela começa a assoviar fffiiiiiii... aquilo vai afinando mesmo até se acabando. Se a gente não for esperto, ela leva”. O bicho do mato que Blume e os ribeirinhos constroem

não é visual, até porque, como diz outro personagem, “ninguém nunca viu ela e quem viu não voltou”. A Curupira se constitui, assim, como um mito essencialmente sonoro e acusmático, e talvez por isso consiga tensionar os lugares estabelecidos para os humanos e os animais.

Referências

BUCHILLET, D. Interpretação da doença e simbolismo ecológico entre os Desana. **Boletim do Museu Emílio Goeldi**, série Antropologia 4. 1988.

CARNEIRO DA CUNHA, M. **Cultura entre aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CHION, M. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DE TUGNY, R. P. “Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores?”. **Música e Educação - Série Diálogos com o Som: Ensaios**; v.2. Org: Helena Lopes da Silva e José Antônio Baeta Zille. Barbacena: Ed. UEMG, 2015.

FELD; S. “Alternativas pós-etnomusicológicas: a Acustemologia”. **PROA Revista De Antropologia E Arte**, 2(10), 193-210, 2020. Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4265>>.

FELD; S. “Uma acustemologia da floresta tropical”. **ILHA** v. 20, n. 1, p. 229-252, junho de 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p229>>.

KOPENAWA, D. ALBERT, B. **A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LATOURE, B. Politics of Nature: East and West Perspectives. **Ethics & Global Politics**. United Kingdom, 2011.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: EdUnB, 1993.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 2018. (69), 442-464. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>>.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Recebido em: 31/03/24

Aceito em: 02/05/24