

Acervos sonoros indígenas : Um Caminho Apyap para a Museologia da Escuta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA
SIMPÓSIO: ST-13. Música, Cultura Digital e Epistemologias da Escuta: caminhos
entrecruzados na produção de sons para um novo tempo

Jefferson Gonçalves Munhoz¹

Resumo:

Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre a problemática em uma curadoria de acervos sonoros indígenas, a partir da densa etnomusicologia Kamayurá desenvolvida pelo professor Dr. Rafael José de Menezes Bastos. Tomando como base o sistema acústico descrito em *O Mundo Acústico dos Kamayurá* (1977) e expandido em *A Musicológica Kamayurá* (1978), argumento que a escuta ocupa, epistemologicamente, uma posição central na constituição do conhecimento, da memória e da organização social entre os povos xinguanos. Em contraste com a tradição museológica conservadora — historicamente orientada pela visualidade e pela materialidade dos objetos —, o modelo que defendo neste artigo sugere a fundação de uma Museologia da Escuta. Esta abordagem implica compreender o patrimônio sonoro não apenas como um documento ou registro em suporte estático, mas como um processo vivo e relacional de produção de significado. Na análise que apresento, evidencio que categorias nativas como *ihu* (som), *anup* (ouvir), *nheeng* (linguagem), *maraka* (música) e *nanuyte* (aquele que não ouve) constituem uma sofisticada gnosiologia sonora como um núcleo de entendimento. Esses conceitos dos povos Kamayurá oferecem caminhos para reformularmos as práticas de amostragem, documentação, preservação e curadoria decolonizada de acervos sonoros indígenas.

Palavras-chave: Musicologia, Etnomusicologia, Acervos Sonoros, Kamayurá, Acústica Ecológica.

Abstract:

This article presents a brief reflection on the challenges of curating Indigenous sound archives, drawing from the dense Kamayurá ethnomusicology developed by Professor Dr. Rafael José de Menezes Bastos. Basing my argument on the acoustic system described in *O Mundo Acústico dos Kamayurá* (1977) and expanded in *A Musicológica Kamayurá* (1978), I argue that listening epistemologically occupies a central position in the constitution of knowledge, memory, and social organization among the Xinguanos peoples. In contrast to conservative museological tradition—historically oriented by visuality and the materiality of objects—the model I advocate for in this article suggests the foundation of a Museology of Listening. This approach implies understanding sound heritage not merely as a document or a recording on a static medium, but as a living, relational process of meaning production. In the analysis presented here, I demonstrate that native categories such as *ihu* (sound), *anup* (to hear/listen), *nheeng* (language), *maraka* (music), and *nanuyte* (he who does not hear) constitute a sophisticated sound gnoseology at the core of understanding. These Kamayurá concepts offer pathways to reformulate the practices of sampling, documentation, preservation, and decolonized curation of Indigenous sound archives.

Keywords: Musicology, Ethnomusicology, Sound Archives, Kamayurá, Acoustic

¹ Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA) jeffersongoncalves@usp.br



Ecology.

1 A Concepção Visual da Museologia e a Escuta do Mundo

A constituição dos museus modernos esteve historicamente associada à preservação e à exibição de objetos materiais. Artefatos, documentos, obras de arte e coleções arqueológicas passaram a representar a memória por meio de dispositivos expositivos orientados, predominantemente, por aquilo que podemos definir como o "afeto visual". Nesse contexto fundado na metáfora do olhar — onde "ver" equivale a identificar, fixar no tempo e abranger diferentes graus de pertencimento —, o patrimônio sonoro permaneceu em uma posição secundária, reduzido à condição de registro complementar, linear ou de mero “serviçal” dos acervos materiais.

Esse cenário pode ser exemplificado a partir da perspectiva de Andrea Roca sobre o sistema classificatório de objetos e palavras nos museus. De acordo com a autora, o referencial expositivo do Museu Histórico Nacional (MHN) na Argentina, acaba por direcionar o público a uma trajetória de afeto estritamente visual, reforçando a soberania da imagem e do objeto tangível na construção da memória nacional.

Essa discussão sobre os sistemas classificatórios proposta por Roca, fortemente tensionada pela arqueologia do saber de Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*, abre espaço para um questionamento crucial sobre a própria construção da narrativa auditiva nos museus modernos. Se as estruturas coloniais e modernas de poder determinam as formas de ver, ordenar e validar o mundo, cabe indagar: como se dá a produção do silêncio e da escuta nessas instituições? No caso da construção do "nós" brasileiro, essa dependência da cultura material se torna um vetor de exclusão. Ao eleger o visível e o tátil como suportes legítimos da nacionalidade, o museu ocidentalizado frequentemente marginaliza as memórias orais, rítmicas, sonoras e acústicas que constituem a base dos povos originários do Brasil, reduzindo a complexidade de sua formação identitária ao que pode ser emoldurado ou vitrinado.

Nota-se que essa conjuntura de fatores contribui para a reflexão sobre o pensamento acústico, reforçando a ideia de que a percepção sonora tradicional ocidental opera de forma estrutural, enquanto as sensibilidades e percepções dos “outros” permanecem distantes do público geral.

Diante disso, propõe-se uma ampliação urgente dos debates sobre a decolonização da escuta, evidenciando como as epistemologias ameríndias têm produzido profundos questionamentos sobre os limites dessa concepção documental exógena e eurocêntrica. Em



diversas sociedades indígenas, o conhecimento, os saberes e a reprodução biopolítica não são transmitidos prioritariamente pela escrita ou pela observação distanciada, mas sim por meio da oralidade, da performance e, fundamentalmente, de uma rigorosa "escuta do mundo".

Entre os Kamayurá do Alto Xingu, por exemplo, a audição atua como a própria ferramenta de tradução intersensorial, ocupando o topo da hierarquia cognitiva. Como demonstra Menezes Bastos (1977, 1978), o universo acústico Kamayurá constitui um complexo sistema de classificação sonora, organização musical e circulação de saberes que regula as dimensões cosmológicas, sociais e políticas da região. A própria autodenominação do grupo evoca esse núcleo de entendimento, conectando intrinsecamente a condição da pessoa humana à eficácia do fenômeno da acuidade auditiva extremamente desenvolvida. De acordo com o autor:

Com os Kamayurá, ouvir é que parece ser o núcleo do entendimento, isto se deve tanto ao fato básico do uso privilegiado deste sentido na sua adaptação ecológica (a convivência com a mata, a pesca, onde ver, somente, é quase ser cego; etc). (BASTOS, 1977, p. 26).

A profundidade dessa "escuta ecológica" dos Kamayurá nos provoca a refletir sobre a própria função social dos museus e suas dificuldades em representar acusticamente ecologias de escuta tão complexas. Quando o espaço museal tenta incorporar a dimensão sonora, frequentemente esbarra nas limitações de seus próprios dispositivos técnicos e arquitetônicos — que tendem, de maneira reducionista, a isolar, fragmentar ou estetizar o som como mero ruído de fundo. Capturar e expor o ambiente acústico de sociedades onde "ver é quase ser cego" exige do museu moderno mais do que a simples adição de arquivos de áudio; demanda uma revisão de sua estrutura física e conceitual, desafiando a instituição a criar zonas de imersão que rompam com a assepsia visual e permitam uma verdadeira tradução intersensorial da memória.



Quadro 1 - Tradição x cultura

Tradição Museológica Clássica	Proposta da Museologia da Escuta
Orientação Visual Predomínio do "afeto visual" e eleição da cultura material como suporte soberano para narrar a história.	Orientação Auditiva Prevalência da "escuta ecológica" e da percepção acústica como canal de conexão cosmológica, o ver " cak " como complemento.
Materialidade do Objeto Foco no acervo tangível; uso do som restrito a mídias e registros bidimensionais (monofônicos/estéreo).	Imaterialidade Decolonial Centralidade no patrimônio intangível e na decolonização da percepção através da escuta, cosmoacusias (do grego cosmo , mundo; acuein , ouvir).
Cristalização do objeto O objeto físico tratado como testemunho cristalizado, fixado no tempo e emoldurado.	Processo vivo e diplomático Memória em fluxo e diplomacia cosmológica por meio de imersão em áudio 360° (<i>ambisonics</i>).
Catálogo Técnico-Acústico Sistemas de indexação eurocêntricos e defasados diante da complexidade sonora.	Curadoria por Axionomia Indexação fundamentada em taxonomias nativas, utilizando ambientes imersivos como base de validação.

Fonte: Elaboração próprio autor.

Partindo dessa assimetria epistemológica, proponho discutir de que maneira a cognição fono-auditiva Kamayurá pode fundamentar uma Museologia da Escuta.

Argumento aqui, que os acervos sonoros indígenas não devem ser compreendidos como conjuntos de gravações inertes arquivadas, mas como sistemas relacionais vivos. Para tanto, investiga-se o meta-sistema de cobertura verbal que os Kamayurá aplicam ao seu universo acústico, fornecendo um modelo alternativo de preservação cultural pautado no controle do invisível e na continuidade das relações sociais.

2 APYAP: Uma Axionomia Kamayurá do ouvir como conhecimento

Menezes Bastos observa que os Kamayurá autodenominam-se *Apyap*, expressão traduzível como "os que ouvem". Tal designação revela uma concepção de humanidade fundada na escuta, na qual a audição se estabelece como o canal adaptativo primordial e a técnica corporal por excelência para o monitoramento ecológico e para a interação com as demais alteridades xinguanas.

O verbo *anup* ("ouvir") ultrapassa largamente a percepção fisiológica ou mecânica dos sons. No pensamento Kamayurá, ouvir implica compreender, conceber, aprender, internalizar e obedecer, posicionando-se no topo da estrutura gnosiológica. Trata-se de um conceito amplo que opera de forma integrada as dimensões cognitivas e morais através do padrão da *axionomia* (uma escala taxonômica de valores).

Em contrapartida, o verbo *cak* ("ver") atua no nível do conhecimento meramente empírico e da identificação subjetiva, aproximando-se de uma dimensão antissocial e perigosa. O maior estigma cultural na comunidade reside na figura do *nanuyte* ("aquele que não pode ouvir" ou "surdo"). Este termo é mobilizado metaforicamente para sinalizar indivíduos que falham em compreender, processar e partilhar a ética e a forma de ser coletiva. Aquele que "não ouve" é aquele que não se socializa e até mesmo que "não pensa".

Para a museologia social, compreender essa divisão é crucial: um museu que trata a dimensão sonora de maneira reducionista, comete uma violência conceitual, perpetuando uma "surdez institucional" em relação à inteligibilidade dos povos originários.

2.1 Mitologia, Sociedade e a Antropologização do Mundo

Essa divisão axionômica entre o ver e o ouvir sustenta a arquitetura dos rituais e as dinâmicas de poder xinguanas, materializando o que Menezes Bastos define por antropologização do mundo. Mitologicamente, a emergência da luz e o controle do fogo operados pelos heróis gêmeos Sol e Lua subverteram a antiga hegemonia dos espíritos (*mama'e* ou *yerupoho*), que outrora dominavam a escuridão.

Forçados a vestir máscaras para proteger a pele da queima solar, esses espíritos foram confinados ao plano inferior ou aquático, realizando incursões esporádicas à superfície na forma de monstros ocultos e vetores de enfermidades.

A apropriação humana das flautas sagradas (yaku'i) sela essa vitória histórica e institui uma sociedade disciplinar que opera contra a modernidade e contra o Estado, regulando de forma estrita a proliferação de híbridos e as clivagens de gênero. As flautas yaku'i são entidades híbridas de madeira e sobrenatureza; máscaras acústicas cuja substância viva é pura música.

O equilíbrio político-cosmológico depende estritamente do controle do interdito visual. As mulheres são rigidamente proibidas de ver os instrumentos ou os seus executantes masculinos, sob pena de severas sanções rituais. No entanto, elas devem obrigatoriamente escutá-las.

Através dessa escuta obrigatória, a comunidade feminina decodifica a presença ritual na praça central e opera uma transposição musicológica: as canções do ritual feminino Yamurikumã nascem justamente do esforço de ouvir, memorizar e verter instrumentalmente as melodias das flautas masculinas em modelos mnemônicos vocais.

A antropologização do mundo equilibra-se, portanto, nesse conflito constitutivo e assimétrico de gêneros, onde a irreciprocidade e o controle do invisível pautam a agência de humanos e não humanos. Longe de ser um espaço puramente estético, o universo sonoro xinguano é o solo da própria política e da comunicação.

2.2 O Espectro Auditivo Kamayurá: Monolexemismo e Classificação

Uma das contribuições mais emblemáticas de Menezes Bastos consiste na descrição do sistema de classificação sonora Kamayurá, demonstrando o rigor axionômico empregado por este povo na decodificação do ambiente acústico. O ponto de partida é a supercategoria *ihu*, que corresponde ao som em sentido amplo, abrangendo a corrente sonora que preenche o cosmos. O som surge a partir do contato entre elementos em movimento, constituindo uma entidade dotada de propriedades físicas, espaciais e semânticas específicas:

Figura 1 - Sistema de conhecimento acústico Kamayurá

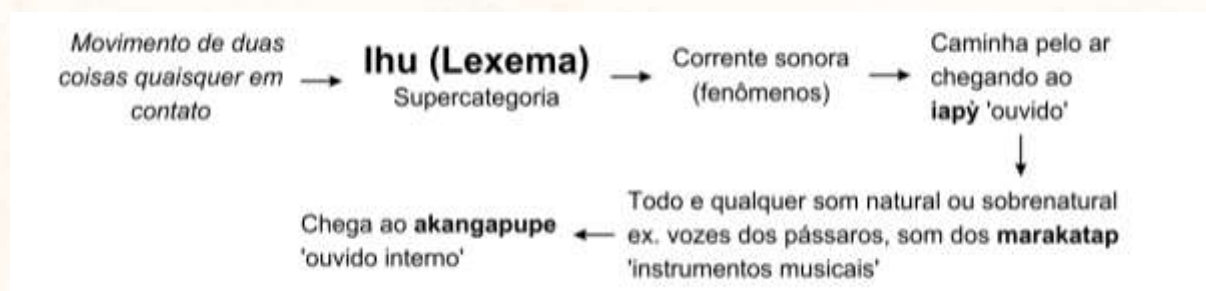


Figura 2 - Aparelho auditivo

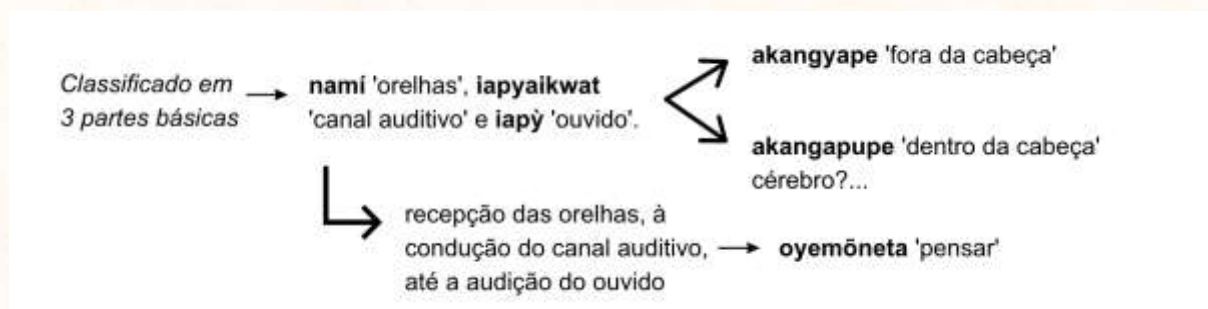
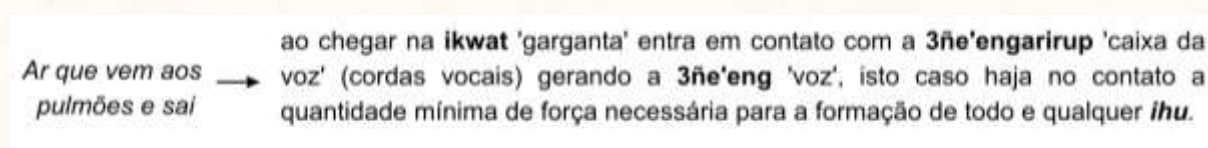


Figura 3 - Sistema fonador



Fonte: (BASTOS, 1978, p. 97)

O domínio sonoro é mapeado de forma monolexêmica na língua Kamayurá, conferindo agilidade e precisão à comunicação de fenômenos acústicos complexos. Esse sistema organiza-se segundo parâmetros classificatórios estritos, operados por meio de contrastes e inclusões verticais que estruturam um espectro auditivo nativo. Embora este mapeamento constitua um recorte preliminar de uma taxonomia em constante aprofundamento, os dados evidenciam como a arquitetura da língua Kamayurá reflete a centralidade da escuta em sua organização cognitiva e cosmológica.

Tamanho (Dimensão I): Refere-se à extensão e ao alcance do som no espaço (grande ou pequeno).

Força (Dimensão II): Refere-se à intensidade e pressão acústica (forte ou fraco).

Origem ou Timbre (Dimensão III): Identificação precisa da fonte geradora e da substância física do som.

Processos de Geração Sonora: Classificação baseada na mecânica do movimento e do atrito que produz a ressonância.

Consistência e Densidade: Categorizações que avaliam o som enquanto entidade material (duro ou mole, concentrada ou difusa).

A relevância museológica desse modelo reside no fato de oferecer uma forma indígena de catalogação, indexação e metadados dos sons, inteiramente distinta dos sistemas físico-acústicos tradicionais. Ao registrar, nomear e classificar o som a partir de categorias nativas, a Museologia da Escuta abre caminho para uma prática de curadoria que respeita e preserva a lógica cognitiva e a ontologia dos povos originários.

2.3 Do Som à Linguagem: Ihu, Nheeng e Maraka

O universo sonoro Kamayurá não permanece restrito ao domínio puramente físico das vibrações mecânicas. O meta-sistema linguístico estabelece uma distinção fundamental entre *2ihu* (a corrente sonora qualquer, desprovida de intencionalidade semântica humana) e *nheeng* (o domínio da linguagem dotada de significação humana e intencionalidade). Para melhor compreensão deste capítulo, faz-se necessária a compreensão das taxonomias propostas por Menezes Bastos:

Figura 4 - Taxonomias

12ihu, 'corrente sonora'								
102ihu, 'corrente sonora qualquer'							11ñe'eng, 'linguagem'	
3 ñ 'v e o 'e z' n g	i c i n ī n ī	i c i r i r i k	i p ā n g	i t a k	i t a t a k	'o 'y c o w y t	2ñe'eng, 'língua falada'	maraka, 'música'
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Este estabelecimento é obtível através das duas proposições ("frames") comparativas básicas a seguir:

i. Proposição de inclusão:

A 1, A 2, A 3... An i A ra,

'A1 (ou) A2 (ou) A3... (ou) An é (um tipo de) A';

ii. Proposição de contraste:

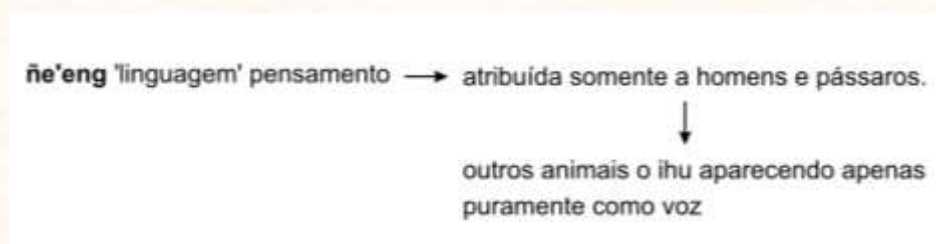
P2 (A1, A2, A3... An) yatýte A ra,

'P2 (A1, A2, A3... An) são (tipos) diferentes (de) A':

(Leia-se, correntemente: 'os membros de toda e qualquer combinação de dois elementos de A são tipos diferentes de A') (3).

Fonte: (BASTOS, 1978, p. 95).

Figura 5 - ñe'eng



Dentro do subdomínio abrangente de *nheeng*, opera uma segunda diferenciação essencial que estrutura a comunicação e a diplomacia interétnica no Alto Xingu:

A inteligibilidade do mundo Kamayurá se evidencia especialmente na medida em que ele emite mensagens sonoras: um animal que se afasta, outro que se aproxima, um incêndio na mata, um peixe se deslocando dentro d'água, um pescador chegando à aldeia carregado de peixes, um **māma'ẽ** se movendo na floresta, etc; são eventos — entre muitos outros interessantes para o Kamayurá —, por ele conhecidos já à distância, isto basicamente, em função das estruturas sonoras distintivas que os acompanham . (BASTOS, 1978, p. 98).

2ñe'eng (Língua Falada): Destina-se à comunicação cotidiana, à descrição de eventos históricos, à transmissão formal de regras e à socialização primária. Opera predominantemente no plano referencial, denotativo e cognitivo, traduzindo o mundo por meio de categorias linguísticas explícitas.

Maraka (Música): Responsável pela atualização das narrativas míticas, conexão com o tempo primordial e ativação dos poderes cosmológicos dos espíritos (*mama'e*). Atua nas matrizes afetivas, performáticas e psicomotoras, operando como uma tecnologia de memória fono-auditiva que dispensa a tradução verbal denotativa.

A música (*maraka*) ocupa uma posição singular porque constitui uma linguagem franca. Por não depender de uma relação de tradução literal com o verbo falado de uma única etnia, a *maraka* atua como um código de comunicação universal capaz de cruzar as barreiras linguísticas existentes entre os diferentes povos que coabitam a região do Alto Xingu, viabilizando o comércio ritual e a paz política na região.

2.3.1 Música, Ritual e Memória Coletiva: O Corpo como Arquivo

Nos sistemas rituais do Alto Xingu, a música funciona como o elemento articulador central entre o mito e a dança. Menezes Bastos demonstra que o ritual xinguno organiza-se a partir de uma estrutura linear-triádica dinâmica:

Mito → Música → Dança

A música atua como o pivô e o tradutor dessa estrutura, possibilitando a transformação do discurso mítico (que é cognitivo e verbal) em experiência corporal coletiva (que é psicomotora e performática). O ritual atua como uma máquina do tempo (*mawe* e *ang*) que colapsa a distância temporal entre o presente etnográfico e as origens cosmológicas.

Consequentemente, o conhecimento nas sociedades alto-xinguanas não é armazenado em suportes materiais estáveis ou em prateleiras, mas incorporado continuamente por meio da performance. O corpo que dança e canta é, em si mesmo, o arquivo vivo da comunidade.

Essa perspectiva altera profundamente a gestão de acervos. Os registros de cantos e de instrumentos musicais (*marakatap*) — como as flautas sagradas *yaku'i* e as flautas *Zuru'a* — não constituem simples documentos acústicos estáticos. Eles são fragmentos de processos rituais complexos, cuja significação semântica plena e restrições de acesso (como o interdito visual de gênero) continuam ativas e devem ser respeitadas pelo museu.

2.4 Transmissão dos Saberes e a Pedagogia da Convivência

O sistema Kamayurá de transmissão dos conhecimentos musicais é estruturado a partir de papéis sociais bem definidos e de uma pedagogia prática da coexistência. O aprendizado formal e o aperfeiçoamento técnico do ouvido e do corpo ocorrem por meio da relação intergeracional estabelecida entre:

Maraka'yp: O mestre de música ou oficiante ritual, detentor da competência técnica, do ouvido absoluto e do repertório tradicional.

Inamiepy: O aprendiz de música, que se coloca voluntariamente em uma postura de escuta refinada, respeito e absorção do saber do mestre.

A transmissão envolve a observação atenta, a repetição exaustiva e a participação ritual progressiva no espaço cerimonial do *hoka'yterip* (o terreiro central da aldeia). O conhecimento musical Kamayurá é incorporado através da imersão prática.

Para a teoria museológica, isso significa que a sobrevivência do patrimônio imaterial depende da continuidade estrita dos processos de transmissão viva entre o *maraka'yp* e o *inamiépy*. Preservar gravações em suportes digitais isolados é insuficiente para garantir a salvaguarda real: se a cadeia de transmissão intergeracional for interrompida em território tradicional, o registro arquivado perde o seu nexos vital e transforma-se em um artefato silenciado.

3 Metodologia de salvaguarda: amostragem e atualização tecnológica dos acervos sonoros

A preservação, o tratamento e o manejo de acervos sonoros indígenas na Museologia da Escuta exigem uma profunda revisão das metodologias arquivísticas ocidentais, historicamente limitadas pela lógica colonial da cópia, do congelamento e da fragmentação. Para fazer justiça à cognição acústica ameríndia, propõe-se uma virada metodológica estruturada em duas frentes integradas: a amostragem antro-po-arquivística e a atualização para sistemas de áudio polidimensionais.

3.1 A Importância da Amostragem Antro-po-Arquivística

A constituição de um acervo sonoro nas terras baixas da América do Sul enfrenta uma fragilidade material crônica, ilustrada por perdas catastróficas, como incêndios em aldeias e falhas de mídias físicas que destroem matrizes digitais. Diante desse cenário de vulnerabilidade estrutural, a **amostragem** qualifica-se como um procedimento estratégico de salvaguarda urgente, orientado por dois critérios centrais:

Mapeamento da Variabilidade Lévi-straussiana: A amostragem não deve buscar uma execução dita "perfeita" ou idealizada. Ela deve capturar as transformações, as microvariações e as nuances das performances rituais ao longo do tempo, registrando os desvios que revelam a relação dinâmica e viva dos músicos com as agências sobrenaturais que habitam os instrumentos.

O acervo deve ser amostrado, indexado e organizado de modo que os fragmentos selecionados possam ser facilmente devolvidos, compreendidos e manuseados pelas lideranças e pelos próprios detentores do saber musical. Isso transforma o arquivo morto em um espaço de diálogo intergeracional e de aprofundamento estético coletivo.

3.1.1 Atualização para Áudios Polidimensionais: Traduzindo a Matéria do Som

No sistema fono-auditivo Kamayurá, os sons (*ihu*) não são abstrações matemáticas lineares baseadas apenas no binômio frequência/amplitude. Eles são concebidos como coisas materiais dotadas de extensão volumétrica, densidade, força e tridimensionalidade.

O monitoramento ambiental e ritual processa os estímulos acústicos de maneira esférica e simultânea, controlando informações que trafegam em múltiplos eixos: o teto (copa das árvores, céu), o chão (piso da floresta, terra) e as quatro paredes horizontais (frente, trás, esquerda e direita).

Para proporcionar uma experiência de escuta ecológica que guarde proximidade real com essa sensibilidade corporal, as metodologias de documentação e difusão nos museus precisam romper com os formatos mono e estéreo convencionais, adotando tecnologias de **áudio polidimensional (espacializado)** através de três pilares práticos:

Captação Ambisônica (High-Order Ambisonics - HOA): Utilização de microfones esféricos multicanais capazes de registrar o campo sonoro integral em 360 graus. Essa técnica captura a volumetria exata do som descrita na teoria indígena, preservando a força, a densidade (concentrada ou difusa) e a consistência das interações acústicas no pátio da aldeia ou no interior das casas de reclusão.

Preservação das Relações Coreográficas e Espaciais: As músicas das flautas sagradas, por exemplo, envolvem uma trindade indissociável de executantes — um mestre central (*maraka ùp*) flanqueado por dois aprendizes laterais. O áudio polidimensional permite restituir em laboratório e em ambiente de exibição a movimentação física e a geometria coreográfica exata desse trio, mantendo a integridade das distâncias, das pressões acústicas e dos deslocamentos rituais pelo espaço da aldeia.

Simulação de Paisagens Sonoras: Ao reproduzir o som de maneira imersiva (seja por meio de salas com caixas acústicas imersivas ou renderização binaural avançada para fones de ouvido), a museografia restitui o horizonte de apresentação das subjetividades. Isso permite que o ouvinte, pesquisador ou jovem indígena rastreie intencionalmente os sons e perceba a

complexa sobreposição das vozes de humanos, animais da floresta e as aparições sonoras dos *mama'e*.

3.2 Um Caminho para a Museologia da Escuta

A partir das ricas contribuições teóricas da etnomusicologia Kamayurá, a Museologia da Escuta opera um deslocamento conceitual drástico: o foco deixa de ser a preservação exclusiva do objeto gravado e passa a ser a sustentabilidade dos processos de circulação, agência e reprodução dos conhecimentos sonoros tradicionais. Esta perspectiva estrutura-se em cinco pilares metodológicos fundamentais:

Figura 6 - Museologia da escuta



Fonte: Elaboração próprio autor.

Valorização da Oralidade e da Escuta: Reconhecimento da palavra falada, do sopro e do canto como suportes legítimos, dinâmicos e primordiais de preservação histórica, combatendo a subalternização do patrimônio imaterial face ao fetiche do objeto visual.

Reconhecimento das Epistemologias Indígenas: Incorporação das taxonomias e categorias nativas de classificação sonora (*ihu*, *maraka*, *anup*) nos sistemas de catalogação, indexação e arquitetura de metadados dos museus.

Preservação dos Contextos Performáticos e Restrições: Documentação que associe o registro sonoro à corporeidade, à fabricação dos instrumentos, à plumária e à organização social do ritual, respeitando os interditos rituais de gênero e os regimes de segredo cosmológico.



Participação Comunitária Direta na Gestão dos Acervos: Garantia de que as comunidades de origem exerçam o controle curatorial, ético e político sobre o acesso, a repatriação, a amostragem e a difusão de suas vozes, flautas e cantos sagrados.

Apoio aos Processos de Transmissão Intergeracional: Direcionamento das ações e recursos museológicos para o fortalecimento e sustentabilidade das relações presenciais entre mestres (*maraka'yp*) e aprendizes (*inamiepy*) nas próprias aldeias, entendendo que o verdadeiro arquivo é o corpo em performance.

4 Considerações Finais

A principal contribuição da epistemologia sonora Kamayurá para o campo da museologia social reside na compreensão profunda da escuta como o fundamento da coletividade e da identidade étnica. Como postula a teoria genealógica Kamayurá, a constituição de uma pessoa exige a conciliação entre a substância vital transmitida pelo pai (-a'yt) e a elaboração física e social desempenhada pela mãe (-awýkýtyte). De maneira análoga, o conhecimento sonoro não é uma propriedade privada ou um dado fragmentado; ele é um patrimônio coletivo que circula, ganha eficácia e constrói o "nós" (Apyap) através das relações rituais.

A transição para o registro polidimensional e a adoção de metodologias precisas de amostragem transformam radicalmente o papel das instituições de memória. A tecnologia de reprodução deixa de ser tratada como um simulacro ocidental aprisionador da alma e da linguagem (ang e ye'eng). Em vez disso, domestica-se a técnica ocidental para colocá-la a serviço de uma simetria epistemológica, oferecendo ao campo do patrimônio um canal de escuta ecológica, fundamentado no ouvido absoluto e na sofisticação perceptiva dos povos originários.

Conclui-se que uma Museologia da Escuta não se limita à conservação física de registros acústicos em servidores digitais. Ela busca a manutenção e o fortalecimento das redes vivas de relações, saberes e territórios que tornam esses sons culturalmente significativos. Os acervos sonoros indígenas constituem poderosos dispositivos voltados para a garantia do futuro e da soberania dessas sociedades.

Referências Bibliográficas:

BASSO, Ellen B. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *O mundo acústico dos Kamayurá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 1977.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: FUNAI/DEP, 1978.

CHAGAS, Mário. *Museologia social e patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2006.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (Eds.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALVÃO, Eduardo. *Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900-1959*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1960.

GOODENOUGH, Ward H. Cultural Anthropology and Linguistics. In: GARVIN, P. (Ed.). *Report of the Seventh Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Study*. Washington: Georgetown University Press, 1957.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques I: Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

ROCA, Andrea. Classificar, nomear, representar: objetos e palavras para construir a nação argentina em um museu. In: CHAGAS, Mário de Souza; BEZERRA, Rafael Zamarano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Orgs.). *A Democratização da Memória: A Função Social dos Museus Ibero-Americanos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 105-124.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 1999.

SPRADLEY, James P. (Ed.). *Culture and Cognition: Rules, Maps, and Plans*. San Francisco: Chandler, 1972.