

O ESTADO ATUAL DA ETNOMUSICOLOGIA BRASILEIRA

Gerard Béhague
(Professor de Etnomusicologia da Universidade do Texas – EUA)

As observações feitas aqui não se tratam de uma mensagem paternalista mas sim do balanço atual dos estudos etnomusicológicos no Brasil. Iniciaremos com a seguinte pergunta fundamental: qual a diferença conceitual entre folclore musical como vem sendo pensado e praticado no Brasil nos últimos quarenta e cinquenta anos e "etnomusicologia brasileira"? Ao procurar responder a essa pergunta, poderemos constatar a existência ou não da etnomusicologia no Brasil.

Como bem mostrou o Professor Manuel Veiga em sua tese de doutorado (feita na UCLA), há uma tradição histórica bem estabelecida no Brasil de estudos dos fenômenos musicais tradicionais nas várias expressões de música chamada "primitiva", folclórica ou popular urbana. Desde as crônicas coloniais dos viajantes estrangeiros até as observações sobre cantos e danças no século passado e as primeiras histórias da música brasileira do século XX, o método descritivo prevaleceu. Há sempre exceções a qualquer generalização, no entanto pode-se afirmar que esse método de descrição enfatizou, de um modo geral, alguns elementos históricos de um gênero musical determinado, características musicais ou coreográficas, e, em alguns casos, o estudo de mudanças sofridas por esse gênero. O folclore musical não teve infelizmente um modelo teórico ou metodológico sistematizado. O uso e função da música, por exemplo, se bem tenha sido levado em consideração, não passou, em geral, de breve referência de base. É o caso do trabalho da finada Oneyda Alvarenga em seu famoso livro *Música popular brasileira* (1950), em que menciona o uso de instrumentos musicais em conjuntos, o uso de tal ou qual canto folclórico ou peça instrumental para dança, mas não se preocupa em descrever e interpretar as dimensões sociais do fenômeno musical. Não quero dizer com isso que esse livro carece de valor. Muito pelo contrário. estudos desse tipo devem ser avaliados em seus próprios termos históricos e contextuais.

No entanto. o que pode parecer válido para as décadas dos

199

quarenta e cinquenta, já não responde mais às necessidades desde os anos sessenta do estudo das realidades musicais brasileiras. são poucos os estudos do folclore musical que apresentam resultados de trabalho e vivência de campo. Os estudos de gabinete (desde Luciano Gallet até Tavares de Lima) se mantêm muito limitados no sentido geral da falta de experiência direta do pesquisador ou estudioso em relação ao objeto ou assunto de estudo. De um certo modo, o folclore musical herdou essas limitações da musicologia comparada do princípio do século XX. O musicólogo comparativo tal como o folclorista musical sempre concebeu a música como fenômeno isolado da cultura que a gera. A "peça" musical e suas características estruturais, ou seja o produto musical, é que sempre tiveram a atenção minuciosa do musicólogo ou folclorista. Os defeitos deste tipo de abordagem são óbvios para os etnomusicólogos: o método de estudo não considera nem o contexto sócio-cultural do fazer musical nem o seu processo dinâmico, e, por conseguinte, o seu verdadeiro sentido. E aí está a diferença fundamental entre os conceitos do folclore musical e da etnomusicologia. Esta é uma área de estudo interdisciplinar, é o estudo da música na cultura e como cultura (como dizia o antropólogo Alan Merriam), ou seja, a tentativa de explicação do fenômeno musical em todas as suas dimensões: estrutural, funcional, histórica, sociológica. dinâmica e semiológica, entre outras. Tal estudo requer a devida preocupação não só com o texto musical (canto, peça instrumental) mas com o contexto cultural em que esse texto se desenvolve e também, com as variáveis do contexto que podem afetar ou alterar o texto musical. Além disso, o etnomusicólogo deve reformular a sua abordagem analítica.

A maioria dos estudiosos brasileiros (e latino-americanos em geral) que se dedicaram ao estudo das expressões musicais populares do país encararam o assunto com a convicção de que o seu nível de compreensão dos fatos musicais de "seu" país e de "sua" cultura seria necessariamente mais apurado do que se estivessem estudando alguma cultura musical estrangeira. Pelo fato de se considerarem membros da cultura popular brasileira, esses estudiosos nunca duvidaram da objetividade de suas observações. A realidade de tal presunção é, no entanto, bastante duvidosa se considerarmos que dentro da tremenda estratificação social

200

brasileira, os folcloristas e etnomusicólogos vêm de grupos sociais privilegiados ou dominantes, em geral com um grau de "eurocentrismo" bastante pronunciado. Conseqüentemente, parece necessário, nestes casos também, o ajuste cultural e auto-crítica que se impõem quando se estuda uma cultura musical alheia à da gente. Que eu saiba, nenhum folclorista ou etnomusicólogo brasileiro tem manifestado a consciência desse fato. O enfoque analítico na etnomusicologia moderna também requer um equilíbrio entre a abordagem "êmica" (isto é, vindo dos membros da cultura ou grupo social cuja música é o objeto do estudo) e a perspectiva chamada "ética" (a propriamente analítica) do pesquisador. Somente o trabalho de campo consciencioso, utilizando a metodologia de observador-participante, permite esse equilíbrio de pontos de vista. Nem o folclore musical brasileiro nem a incipiente etnomusicologia têm contribuído muito para a teoria etnomusicológica em geral. Isso não quer dizer que a etnomusicologia brasileira deva seguir cegamente as lições da etnomusicologia européia ou norte-americana, mas sim que os etnomusicólogos brasileiros devem tentar formular os seus próprios objetivos teóricos, baseados na sua própria conceituação da problemática de pesquisa e na sua finalidade, conforme vêm fazendo, por exemplo, Rafael José de Menezes Bastos, José Jorge Carvalho, Elizabeth Travassos e Maria Elizabeth Lucas. A atitude ou posição sócio-política do etnomusicólogo brasileiro ainda está por ser definida. O problema da hegemonia cultural e do populismo cultural atuante deve ser enfrentado com a devida honestidade. Basta reafirmar aqui a necessidade de abandonar de uma vez por todas a orientação etnocêntrica e as atitudes um tanto neo-colonialistas que herdamos do velho folclore musical e da musicologia comparada.

Em termos de conceituação de uma possível etnomusicologia brasileira, não resta dúvida de que Mário de Andrade foi o verdadeiro pioneiro. Seu Ensaio (que já tem quase sessenta anos) foi a primeira tentativa inteligente de delinear e analisar de uma forma não-convencional os vários elementos estruturais dos fenômenos sonoros da música brasileira de tradição oral. Seu conceito de cultura foi dinâmico ao contrário das perspectivas estáticas que prevaleciam no seu tempo. Estudou não só a música luso-brasileira, mas também a afro-brasileira e, em grau me-

201

nor, a música indígena. Andrade concebeu a dinâmica musical como multi-direcional ao contrário do conceito uni-direcional dos partidários do evolucionismo. Seus estudos das danças dramáticas (ou bailados) e do que ele chamou de música de "feitiçaria" continuam sendo os mais estimulantes da literatura etnomusicológica do Brasil porque, com o seu estilo

único, consegue combinar assuntos musicais e sócio-culturais. Sem pretender um maior conhecimento da antropologia cultural, ele considerou as bases etnográficas dos contextos da execução musical, o que o tornou um verdadeiro etnomusicólogo pelo menos conceitualmente se não metodologicamente. Sua única discípula, Oneyda Alvarenga, não seguiu infelizmente seus passos pioneiros. No entanto, ela prestou serviços muito valiosos para os estudos musicais brasileiros com a sua antologia *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, e com seu trabalho editorial das obras musicais do Mário de Andrade.

Os gêneros de cantos e danças da tradição luso-brasileira foram estudados assiduamente pelo próprio Mário de Andrade para a área cultural centro-sul, e por Rossini Tavares de Lima para a área caipira sobretudo. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi um dos primeiros a estudar a tradição nordestina da cantoria. A música e as danças associadas às festividades religiosas populares (como a Festa do Divino, as Folias de Reis ou os bailes pastoris) retiveram a atenção de Luiz Heitor e dos folcloristas Mello Moraes Filho e, mais tarde, Alceu Maynard de Araújo. Como se sabe, a tradição portuguesa das festividades das danças de, São Gonçalo e das danças de Santa Cruz foi preservada com bastante tenacidade nas zonas rurais, e combinada com outras danças mestiças, como o cururu e o cateretê (ambos acompanhados por cantos de desafio cuja polifonia é tipicamente iberiana). Junto com a do romanceiro, esta tradição foi bem documentada por folcloristas e musicólogos. Em geral, no entanto, a preocupação destes tem sido dirigida para questões históricas procurando esclarecer vários tipos de sincretismo cultural que criaram uma grande diversidade de cantos e danças folclóricas. Já que essas questões não podem ser elucidadas com muita exatidão, a maioria destes estudos acabam sendo altamente especulativos ou de uma simplificação bastante ingênua.

Na área de organologia, apesar da supremacia da

202

viola na música brasileira em geral, foram os instrumentos de derivação africana que receberam maior atenção, especialmente os idiofones e membranofones. E, apesar do enorme interesse no assunto, o Brasil não possui ainda, que eu saiba, uma coleção abrangente e representativa de todos os instrumentos de tradição popular. Os estudos organológicos, como os de Tavares de Lima, tratam, em geral; da descrição física e das propriedades acústicas dos instrumentos, deixando de lado os seus aspectos funcionais e seus possíveis significados simbólicos.

E quanto às tradições afro-brasileiras, é estranho que, ao invés da literatura abundante sobre o folclore, a antropologia, a sociologia e a história da cultura negra no Brasil, pouco se fez em etnomusicologia. O estudo clássico do Mário de Andrade sobre o samba campineiro (1937), que ele chamou de samba rural paulista, não tem o seu semelhante para as numerosas variedades regionais do gênero (samba-lenço, samba de roda, samba de viola, etc.). Os Estudos de folclore de Luciano Gallet (1934) deram, para o seu tempo, o melhor tratamento geral da música negra no Brasil, mas as suas análises são concebidas em termos eurocêntricos e sua informação não resultou de muita experiência de campo.

O grupo baiano de antropólogos (psicólogos) que nos trouxe os primeiros estudos sérios do sentido sócio-cultural das religiões afro-brasileiras (Nina Rodrigues, Artur Ramos) de um modo geral negligenciaram o aspecto musical das religiões. O americano Melville Herskovits que esteve na Bahia em 1941-42 reconheceu a importância fundamental da música e da dança como partes integrais das estruturas rituais, no entanto, não podia tratar desta importância etnomusicologicamente, pois era exclusivamente antropólogo. Até agora, ainda fazem falta estudos monográficos aprofundados dos repertórios musicais do candomblé baiano, do Xangô (este bem estudado por José Jorge Carvalho na sua tese de doutorado), da macumba, umbanda, e do batuque tanto paraense como riograndense. Áreas completamente

abertas à pesquisa incluem a codificação de repertórios entre os vários grupos de santo, as relações das cantigas e dos toques e os sistemas de crença e prática religiosa, a música como parte do comportamento religioso-ritual, a música como execução (ou "performance") em termos etnográficos-

203

cos, entre outros. A música predominantemente negra não religiosa tem sido mais acessível aos pesquisadores. Temos, por exemplo, um bom tratamento dos cantos e das danças da capoeira no estudo de Waldeloir Rego (**Capoeira Angola**), mas o estudo do estado atual da capoeira como música e dança ainda não foi iniciado. Da mesma forma, o excelente trabalho de Guerra Peixe, sobre os maracatus do Recife (1956) precisa ser atualizado. O afoxé baiano também merece ser pesquisado a fundo.

Talvez a área mais deprimida nos estudos brasileiros é aquela que diz respeito à música tradicional indígena. Apesar do enfoque sócio-antropológico nos estudos das culturas indígenas desde o princípio do século, a música indígena foi mantida distante pela maioria dos pesquisadores brasileiros. A **Introdução Ao Estudo da Música Indígena Brasileira** (1977) de **Helsa Camêu**, se bem de grande utilidade como fonte geral de informação, foi empreendida por uma estudiosa bem intencionada mas pouco conhecedora dos métodos etnomusicológicos. Apesar do seu tratamento muito competente no que se relaciona com instrumentos musicais e estruturas sonoras (dentro da análise tradicional), a sua falta de experiência de campo se sente especialmente na ausência de avaliação e interpretação do complexo etnográfico indígena que envolve a dança, o simbolismo dos instrumentos e os contextos de execução musical em geral. Os trabalhos mais recentes de Rafael José de Menezes Bastos (sobre a música Kamayurá), do professor americano, o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger e da Elizabeth Travassos (também no Parque do Xingu), apontam felizmente para um futuro promissor numa área tradicionalmente ignorada.

As novas gerações de estudiosos de fenômenos de músicas de tradição oral no Brasil nos permitem afirmar que há, de fato, uma etnomusicologia brasileira em formação, tanto no conceitual como na prática de trabalho de campo. Os nomes que eu conheço nesta formação são os do Manuel Veiga, José Jorge de Carvalho, Rafael Menezes Bastos, Marco Antonio Lavigne, Maria Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos e Tiago de Oliveira Pinto. Com certeza haverá outros cujos trabalhos ainda não foram publicados. Não tem dúvida que a maior dificuldade no desenvolvimento da etnomusicologia brasileira é a carência de formação. Instituições de ensino superior não deram, até agora, o devido valor à etnomusicologia.

204

As poucas cadeiras existentes são de "folclore musical" e os musicólogos históricos, em geral, não querem apoiar uma área de estudos por eles desconhecida. Essa falta de atenção nas universidades brasileiras implica que a formação no nível de pós-graduação ou é feita no exterior (casos Veiga, Carvalho, Oliveira Pinto, Lavigne, Lucas) ou sob a orientação de um professor estrangeiro (caso Travassos). Isso é perfeitamente normal. No entanto, enquanto não houver apoio institucional que permita o desenvolvimento de um currículo, a aquisição de fontes bibliográficas e áudio-visuais, e o aproveitamento, no ensino, dos verdadeiros etnomusicólogos brasileiros, presenciaremos, mais uma vez, o desperdício do talento humano existente. Enquanto as escolas de música ou conservatórios não reconhecerem a importância do estudo da etnomusicologia para o melhor conhecimento das realidades culturais brasileiras, o etnomusicólogo se afastará para as áreas de ciências sociais (casos Menezes

Bastos, Carvalho) ou folclore, com diálogos muito relevantes entre os cientistas sociais. Quem perde neste processo é o estudante de música. A etnomusicologia deve ser integrada nos currículos musicais das escolas especializadas e das universidades.

Para resumir vejo a problemática atual da etnomusicologia brasileira nos seguintes pontos:

1. Falta de levantamento sistemático dos fatos musicais e etnográficos na área de música tradicional e folclórica;
2. falta de coleções de autênticas gravações de campo de boa qualidade sonora para permitir uma avaliação mais exata da diversidade das culturas musicais de uma região determinada;
3. falta geral de abordagens teóricas relevantes incluindo um enfoque antropológico, modelos analíticos relevantes, descrições etnográficas e interpretações adequadas;
4. falta de programa de formação acadêmica, sérios e contínuos, para a formação de futuros etnomusicólogos brasileiros;
5. falta de comunicação entre os pesquisadores da área, em parte pela falta de publicações especializadas e de oportunidades de encontros;
6. a necessidade de uma re-avaliação realista por parte dos estudiosos das relações interpessoais entre enfoque cultural do pesquisador e os valores culturais do grupo sob estudo;

205

7. a necessidade de desenvolver uma atitude realista em relação a função e posição sócio-política ou ideológica do etnomusicólogo brasileiro.

Se bem não incluí em meus comentários aqui as várias expressões da MPB e MMPB, reconheço plenamente a necessidade de uma melhor compreensão da dinâmica cultural através de processos musicais e do estudo do complexo etnográfico dos novos estilos de música popular urbana bem evidente que a etnomusicologia tem muito que contribuir nesta área também.

Gerard Béhague é Professor de Musicologia e Etnomusicologia e Diretor da Escola de Musica da Universidade do Texas, Austin, EUA.