

## Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil<sup>1</sup>

*Elizabeth Travassos*

**Resumo:** A partir da constatação de que está em curso a institucionalização da etnomusicologia, no Brasil, comento quatro aspectos do contexto cultural e intelectual em que tal processo vem ocorrendo: (a) deslocamento do paradigma da evolução nacional, que dominou a produção musicológica brasileira; (b) crescimento da disciplina simultaneamente às discussões sobre a crise do conceito de cultura; (c) renovação das preocupações com a cisão entre discurso sonoro-musical e discurso verbal; (d) renovação das preocupações com a indústria cultural e com a mercantilização das práticas culturais.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Brasil.

**Abstract:** This article deals with the Brazilian ethnomusicological studies. My starting point is the ongoing process of institutionalization of the Ethnomusicology in our universities. I mention four aspects of the contemporary intellectual and cultural context in which this process occurs: (a) the displacement of the “nationalization paradigm”, previously hegemonic in the musicological production; (b) the recent discussion about the concept of culture; (c) the concern with the tension between music making and writing about music; (d) the concern with the industry of culture and the commodification of the cultural practices.

**Keywords:** Ethnomusicology. Brazil.

Neste texto, reuno algumas observações sobre a produção etnomusicológica no contexto brasileiro. Menos do que um balanço capaz de dar conta do campo, o texto expõe algumas idéias acerca das eventuais novidades que a etnomusicologia traz aos saberes sobre a cultura e a música no Brasil e acerca das dificuldades que enfrenta no momento de sua institucionalização. Trata-se, necessariamente, de um balanço parcial, limitado pelos lugares institucional, disciplinar e geográfico que ocupo. Se é cada vez mais difícil acompanhar a totalidade da produção oriunda dos Programas de Pós-Graduação em Música, quem pode enfrentar o desafio de manter-se em dia com a totalidade da produção acadêmica no Brasil que, de um modo ou de outro, fala de música?

Além das 608 dissertações e teses listadas pela ANPPOM até 2002 (em Música, Artes-Música, Educação e Comunicação & Semiótica), a área de

---

<sup>1</sup> Agradeço aos organizadores da XV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música o convite para participar da Mesa-redonda “Musicologia”.

Música conta com alguns periódicos estáveis. Numa pesquisa no Banco de Teses da CAPES usando a palavra-chave 'música' como filtro, e considerando somente a década compreendida entre 1992 e 2001, foram listadas 664 dissertações e teses distribuídas nas mais diversas áreas, da Educação Física à Informática, Psicologia, Odontologia... Do total, 177 originaram-se nos Programas de Pós-Graduação em Música, 78 nos Programas de Pós-Graduação em Letras, 60 em Artes (Teatro, Cinema, TV), 48 em Educação, 46 em Comunicação (incluindo Comunicação & Semiótica, Comunicação & Cultura Contemporânea), 43 em História, 23 em Antropologia – para citarmos apenas as disciplinas e campos de conhecimento que parecem ser os mais atraídos pelas numerosas dimensões do vasto tema da música.<sup>2</sup> Nem é preciso dizer que a busca linear a partir de uma palavra-chave pode incluir trabalhos em que o tema figura como mera ilustração, tanto quanto pode deixar escapar itens importantes para o balanço da produção acadêmica. Mas a lista vale como evidência de que a sub-área da Música (para usar a terminologia das áreas do conhecimento adotada pelas agências de fomento) não monopoliza a produção intelectual sobre esse tema que é, tradicionalmente, foco de discursos sobre a cultura brasileira. As instituições acadêmicas, aliás, não detêm o monopólio da produção intelectual sobre música e concorrem com os estudiosos de música popular, colecionadores, jornalistas, ONGs.

Um balanço do campo de estudos musicais no Brasil deve registrar, nos últimos anos, os passos importantes que foram dados para a institucionalização da etnomusicologia entre nós: fundação da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em julho de 2001 (no âmbito do 36ª Conferência Geral do *International Council for Traditional Music*, ocorrida no Rio de Janeiro); realização do I Encontro Nacional da ABET, em novembro de 2002, em Recife; criação de Laboratórios de Etnomusicologia na UFRJ e UFMG. Esses passos reforçam os núcleos de estudos etnomusicológicos existentes em Florianópolis, Porto Alegre, Salvador, com produção expressiva. Tudo isso somado, é possível afirmar que estamos testemunhando não somente a atração que a disciplina exerce sobre estudantes, mas também um reconhecimento mais efetivo da singularidade de sua contribuição ao conjunto de saberes sobre a cultura. Do ponto de vista da institucionalização e, conseqüentemente, da legitimação da disciplina no ambiente universitário, houve um crescimento importante da etnomusicologia.

---

<sup>2</sup> Agradeço a Edilberto José de Macedo Fonseca a pesquisa no Banco de Teses da CAPES.

Por um lado, os avanços na institucionalização refletem a expansão do campo e os aspectos favoráveis da conjuntura, dentre os quais destaco o retorno ao país de pesquisadores que estavam em formação no exterior e sua absorção pelas Universidades. Em decorrência, a disciplina conquistará, a médio prazo, autonomia para reproduzir seus pesquisadores (espero que isso não sacrifique o diálogo com as disciplinas afins, saudável e necessário, dada a ligação visceral que a etnomusicologia mantém com a teorização na antropologia). Por outro lado, os avanços vêm ocorrendo em contextos intelectual e cultural específicos, sobre os quais é necessário refletir. Como se sabe, os contextos não são dados, e sim delimitados a partir das perguntas do observador, as quais põem em relevo algumas dimensões do fenômeno observado. É o que desejo fazer, tentando ir um pouco além do ponto de vista institucional para considerar as novidades que a pesquisa etnomusicológica traz.

No âmbito nacional, a implantação acadêmica da etnomusicologia corresponde à superação do paradigma da nacionalização que orientou as abordagens da música desde o início do século XX. Os saberes sobre a música nasceram, no Brasil, sob o duplo signo dos ideais de progresso e nação, os quais guiaram as indagações da pioneira história da música feita no Brasil. Tratava-se de encontrar os fatos que comprovassem o percurso da música brasileira em direção à emancipação dos moldes europeus e à aquisição de um perfil próprio – uma história teleológica que se escrevia a partir dos valores e preocupações do presente do historiador.<sup>3</sup>

Esse paradigma deixou de ser hegemônico há algumas décadas. De ordem “natural” das coisas, passou a uma perspectiva possível, propícia à iluminação de determinados aspectos da vida musical e ao esquecimento de outros. Note-se que os grandes panoramas históricos da gênese e evolução da “música nacional” abrangiam a música popular.<sup>4</sup> Nas primeiras décadas do século XX, a palavra ‘folclore’ ainda não se consagrara entre nós para designar as tradições orais que se transmitem em circuitos independentes do mercado. O estudo da então chamada música popular girava em torno da identificação das contribuições de cada uma das “raças” formadoras – como se dizia – para a síntese nacional.<sup>5</sup> Havia, pois, coerência teórico-conceitual

---

<sup>3</sup> Ver os comentários convergentes de Suzel Ana Reily (2001).

<sup>4</sup> Por exemplo, os de Renato Almeida (1929, 1942) e Mário de Andrade (1972 e 1991).

<sup>5</sup> A crítica ao paradigma da nacionalização musical pode ser encontrada em numerosos autores (v., por exemplo, Wisnik 1982 e 1983, Vianna 1995, Mattos 1993, Travassos 1997).

entre as pesquisas da história da música e do folclore musical. As metodologias de produção dos dados empíricos – em arquivos documentais ou em campo – eram muito pouco discutidas, com algumas raras exceções.<sup>6</sup> As metodologias de análise da música – incluindo-se aí a notação de músicas de tradição oral – também eram pouco problematizadas.

Da mesma forma como os historiadores já não se aventuram nas narrativas panorâmicas, os etnomusicólogos – que herdaram a área temática do Folclore – não elegem a busca das origens étnicas de determinados “traços” culturais-musicais como seu problema mais importante. Além disso, entrou em crise o postulado da complementaridade ideal entre músicas *folk* e “erudita”, a primeira fornecendo o material ou o espírito da música brasileira, a segunda a forma ou a técnica que a elevariam a um patamar efetivamente artístico. Uma das decorrências da especialização dos conhecimentos sobre cada uma das dimensões das músicas produzidas no Brasil é o menor trânsito entre história da música (com nítida separação entre historiadores da música erudita e historiadores do campo da música popular), etnomusicologia, teoria e análise da música (que também emergiu, no interregno, como disciplina musicológica).

A institucionalização da etnomusicologia no Brasil ocorre, pois, ao fim da hegemonia estética do nacional-popular e – num outro registro – como um dos frutos de uma redefinição do panorama dos saberes sobre a música, mais especializados e mais independentes entre si. A disciplina interage ativamente com esse panorama, aprofundando talvez sua redefinição. Um outro aspecto a ser considerado é o crescimento dos estudos acadêmicos sobre músicas mediatizadas da era industrial e pós-industrial. Trata-se de temas fortemente marcados pela tradição das biografias e historiografias, que passa a ser abordado com recursos da etnografia e de várias vertentes da semiótica.

Três livros recentemente publicados – *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni (2001), *Os sons do Rosário*, de Glaura Lucas (2002) e *Voices of the Magi*, de Suzel Ana Reily (2003) – podem ser considerados exemplos dos rumos da etnomusicologia na medida em que se identificam com a disciplina, têm na etnografia um recurso importante e inspiram-se nas teorias e métodos desenvolvidos por etnomusicólogos. Os dois primeiros atestam o desenvolvimento da disciplina no Brasil; o terceiro, embora escrito por uma

---

<sup>6</sup> Entre elas, a preocupação de Mário de Andrade com os procedimentos de coleta de música, em campo, e com a socialização de metodologias de investigação do folclore, nos anos 1930 (v. Andrade, 1983).

professora e pesquisadora da Queen's University, em Belfast (Irlanda do Norte), tem origem, em parte, na tese de doutorado que a mesma defendeu na Universidade de São Paulo, situando-se, pois, nos fluxos transnacionais da produção acadêmica. Menciono os três livros por serem recentes, sem reincidir no preconceito evolucionista que os supõe melhores por serem mais recentes. Trata-se, efetivamente, de trabalhos de alta qualidade, mas por outras razões.

Convém lembrar que a literatura etnomusicológica é rarefeita, no Brasil, mas dispõe de títulos importantes que não mencionarei porque a intenção não é fazer, aqui, um inventário comentado de obras. Mas quero deixar claro que o comentário dos títulos recentes não implica nenhum esquecimento da importância que têm para a disciplina o aparecimento de *A musicológica Kamayurá*, de Rafael José de Menezes Bastos ([1978]1999), *Ubatuba nos cantos das praias*, de Kilza Setti (1985), publicados numa época em que poucas pessoas conheciam a palavra etnomusicologia. Talvez se possa incluir também nos fluxos transnacionais que cruzam o Brasil os livros *Why Suyá sing*, de Anthony Seeger (1987) – não tanto porque trata de uma sociedade fisicamente localizada no território brasileiro, mas porque seu autor lecionou durante alguns anos no Museu Nacional da UFRJ, instituição na qual formou antropólogos – e *Contribuição bantu na música popular brasileira*, de Kazadi wa Mukuna (2000) – não tanto porque trata da identificação dos elementos de origem bantu na música brasileira, mas porque seu autor esteve ligado, como doutorando em Sociologia, à Universidade de São Paulo. Além desses, a produção etnomusicológica registra artigos e ensaios de alta qualidade, veiculados em periódicos ou coletâneas, nacionais e internacionais, além de CDs etnográficos – lamentavelmente, em pequeno número – com farta contextualização analítica dos fonogramas.<sup>7</sup>

Há algumas décadas, os temas das obras de Carlos Sandroni, Glaura Lucas e Suzel Reily – respectivamente samba, reinados de Nossa Senhora do Rosário e folias de reis – só eram abordados seriamente por folcloristas e, no caso do samba, por estudiosos de música popular trabalhando em espaços não-acadêmicos. Sandroni revê o complexo da síncope com instrumentos conceituais da Etnomusicologia africanista. Além de contribuir para a atualização bibliográfica, sempre importante, sua revisão incide sobre um elemento que ocupava lugar importante no paradigma da evolução nacional (a síncope, índice sonoro do caráter nacional da música feita no Brasil). Glaura

---

<sup>7</sup> A *Revista Latino Americana de Música* (editada pelo Prof. Gerard Béhague, da Universidade do Texas em Austin) é um dos espaços que veiculam regularmente a produção etnomusicológica sobre o Brasil e oriunda do Brasil.

Lucas, por sua vez, descreve os estilos musicais das “guardas” do Reinado do Rosário (em duas comunidades mineiras) e correlaciona a configuração rítmica de cada uma com suas funções rituais, ancoradas no relato mítico da aparição da Nossa Senhora.<sup>8</sup> O emprego do método elaborado por Simha Arom e a microanálise do ritmo com os recursos da tecnologia digital devem ser destacados pelo caráter de novidade, entre nós. Suzel Reily, finalmente, descreve e analisa os estilos musicais reconhecidos pelos “foliões” das companhias de reis na região do ABC paulista, onde fez sua pesquisa de campo. A autora elabora um denso argumento sobre as possíveis origens históricas dos estilos “mineiro” e “paulista”, sobre as razões de sua permanência e suas ressonâncias para os foliões que os praticam atualmente. A polifonia vocal do estilo mineiro, em que até 8 vozes se acumulam, em entradas progressivas, desencadeia associações e emoções relacionadas com a ordenação moral da vida social – assim, as vozes “encantam” ritualmente, a cada *performance*, uma utopia de harmonia e integração social.

Os trabalhos vão muito além dos aspectos que mencionei para ilustrar o deslocamento das indagações dos estudiosos. Na medida em que elegem como problema a coerência entre diferentes instâncias da cultura – coerência entre estilos ou sistemas musicais, por um lado, e sistemas de valores, sociabilidades e rituais, por outro –, Glaura Lucas e Suzel Reily alinham-se com vertentes importantes da etnomusicologia “moderna” (basicamente a que se institucionalizou nos Estados Unidos, nos anos 1950).<sup>9</sup> O diálogo com a antropologia norte-americana culturalista e funcionalista deu o tom das teorizações naquele momento e a disciplina constituiu-se no solo das preocupações com o caráter sistêmico da cultura, entendida como totalidade. Tornou-se imperativo, para o etnomusicólogo, demonstrar como a música espelha a cultura ou – logo criticada esta formulação – como a música produz e reproduz valores, identidades e grupos sociais.

Numa frase feliz, Claude Lévi-Strauss (sem ser etnomusicólogo e sem participar dos debates de que falo) sintetizou a perspectiva da cultura como totalidade estruturada, numa entrevista aos editores de *Inharmoniques*:

... há muitos ângulos de ataque e [...] todos eles nos conduzem ao conhecimento da sociedade. Pode-se ser antropólogo social e começar pelos sistemas de parentesco,

---

<sup>8</sup> V. também Lucas (2002a).

<sup>9</sup> V. as observações de Bohlman (1992) sobre a história da Etnomusicologia nos EUA.

pode-se ser lingüista e começar pela língua, pode-se ser botânico e começar pelas plantas, musicólogo e começar pela música. Eu diria que todos esses caminhos levam a Roma<sup>10</sup>

Talvez o etnomusicólogo prefira dizer que sua Roma é a música, onde ele chega tendo começado pelo ritual, pela língua, ou mesmo pelos pássaros (como Feld, 1982). Mas isso seria somente um jogo de palavras, pois a etnomusicologia nos ensina a desconfiar da universalidade daquilo que o senso comum ocidental chama de música há algum tempo. Assim como exercita continuamente a relativização dos hábitos de escuta e dos critérios de valoração em nome da necessidade de compreender outras escalas de valor, o etnomusicólogo costuma dessubstancializar a idéia de música.<sup>11</sup>

Os trabalhos recentemente produzidos trilham caminhos próprios, mas são argumentações convincentes a favor da coerência entre concepções e práticas musicais, por um lado, e sociabilidades, visões de mundo e rituais, por outro. Eles aparecem num momento em que se discute a “crise” do conceito sistêmico de cultura (v. os comentários de Sahlins 1997, Geertz 2001) e podemos incluí-los nesse debate. A etnomusicologia institucionaliza-se no Brasil num momento em que se aponta seguidamente o mal-estar da pós-modernidade no terreno das ciências humanas e as vicissitudes do conceito que é a espinha dorsal da antropologia. Num “mundo mais completamente interligado e mais intrincadamente compartimentalizado”, em que “o catálogo de identificações disponíveis se expande, contrai-se, muda de forma” – diz Clifford Geertz (2001:197) – a visão do planeta repleto de unidades chamadas ‘culturas’ expõe sua inadequação. Nem é preciso dizer que a “crise” repercutiu na etnomusicologia norte-americana: um longo artigo

---

10 “...il y a une quantité d'angles d'attaque et [...] tous ces angles nous conduisent à la connaissance de la société. On peut être anthropologue social et commencer par les systèmes de parenté, on peut être linguiste et commencer par la langue, on peut être botaniste et commencer par les plantes, musicologue et commencer par la musique. Et je dirais que tous ces chemins mènent à Rome” (Lévi-Strauss, 1987:12).

11 V., por exemplo, a definição de ‘música’ proposta por Seeger (1992): uma intenção de fazer algo chamado música, em oposição a outros tipos de sons, o consenso de um grupo social acerca da musicalidade dos sons, a construção e uso de instrumentos, determinados usos do corpo, as emoções que acompanham uma performance.

de Mark Slobin sobre as “micromúsicas” do Ocidente fez soar o alarma: “Não há nenhum sentido geral no sistema, nenhuma força oculta que controle o fluir da cultura...”.<sup>12</sup>

A etnomusicologia do catolicismo popular e dos reinados negros no Brasil contemporâneo confirma a fecundidade daquela idéia mestra de estabelecer nexos entre idéias, valores, *ethos*, relações sociais e modos particulares de conceber e de praticar música, sem incorrer na idealização das culturas *folk* como unidades isoladas, íntegras e autônomas. Tanto Suzel Reily quanto Glaura Lucas trabalharam com habitantes das periferias metropolitanas e Carlos Sandroni pôs a mão na massa da indústria cultural nascente no Rio de Janeiro. Suzel lançou mão de Antonio Gramsci para pensar a cultura popular como cultura subalterna numa sociedade de classes – os foliões de reis com quem ela conviveu não habitam uma aldeia isolada. Sandroni faz uma análise cuidados das várias dicções no célebre “Pelo Telefone” (retomando, conforme reconhece, sugestões mais ou menos esquecidas de uma tese de doutorado de Flávio Silva), portanto das várias vozes sociais que se entrecruzam no tecido da canção: não uma análise “externalista” de contextos histórico-sociais, mas uma demonstração inspiradora do modo como o externo, o social, se faz interno ao objeto musical analisado.<sup>13</sup>

Apesar dos aspectos inovadores com relação à bibliografia em português, a etnomusicologia produzida no Brasil continua dedicada às músicas pensadas como brasileiras. Esse confinamento temático traduz a posição subordinada do país na divisão do trabalho intelectual internacional e, talvez, resíduos do comprometimento com o processo de construção nacional. A limitação temática, aliada à posição marginal da língua portuguesa no quadro internacional da bibliografia científica e acadêmica, tem como decorrência a restrição do número de leitores potenciais.

Outro aspecto do contexto intelectual é a renovação das insatisfações com a cisão entre escrever/falar sobre música e fazer música. Devotado a uma música que, em princípio, ele não pratica e sequer aprecia adequadamente, o etnomusicólogo estaria condenado, por definição, a falar sobre *outras* músicas – mesmo após seu período de imersão, durante o qual se torna aprendiz e candidato eventual a uma “bi-musicalidade”. A ampliação efetiva do leque de

---

<sup>12</sup> “There is no overall sense to the system, no hidden agency which controls the flow of culture...” (Slobin, 1992:5).

<sup>13</sup> Estou usando as palavras de Antônio Cândido, escritas originalmente a propósito da relação entre literatura e sociedade, mas perfeitamente aplicáveis às relações entre outras produções simbólicas e sociedade (1976).

objetos de estudo – todas as músicas podem ser estudadas pela etnomusicologia, afirmam os expoentes da disciplina – abole aquela fatalidade e a reivindicação de união das perspectivas teórica e prática começa a ganhar mais sentido na medida mesmo em que a aceleração dos fluxos culturais põe em xeque qualquer ilusão de culturas como unidades estanques, em correspondência estrita com um grupo social e um território.

Veja-se o libelo contra a fratura entre conhecimento, arte e ação política do etnomusicólogo Charles Keil, num debate que ocupou as páginas da *Ethnomusicology*. O modelo para sua utopia de derrubada das barreiras entre faculdades humanas (intelecto, intuição, emoção, análise, síntese etc.) é dado pelos “estudos da performance” (*Performance Studies*), um campo transdisciplinar do meio acadêmico norte-americano. Na definição do próprio Charles Keil (parafrazeando Richard Schechner, patrono dos estudos da performance), trata-se de “uma teoria integradora e ampla do jogo [play], ritual, artes e política”<sup>14</sup>, que propõe uma nova agenda à etnomusicologia. Não só produzir conhecimento, mas intervir pela restauração de capacidades humanas afogadas em “tédio, ansiedade, consumismo” (Keil, 1998:309). E ele descreve as vantagens da ampliação de escopo teórico simultaneamente à intervenção política:

Um melhor conhecimento científico do fazer musical (sociomusicologia) pode facilmente informar nosso fazer musical igualitário (sociomusicologia aplicada) de tal forma que não iremos comprar o produto da indústria cultural porque não precisaremos dele, estaremos ocupados demais com a performance de cerimônias e o planejamento de celebrações. [...] Os estudos da performance prometem recuperar o dramatismo de Burke [ contra a ênfase no texto, atribuída a Clifford Geertz], reconduzem a atenção para o mundo-como-acontecimento, mais do que para o mundo-como-vista, urgem-nos a atuar nossas crenças e ver que tipo de conhecimento emerge dessa atuação, fazem perguntas ontológicas tanto quanto epistemológicas, e podem nos ajudar a recolocar [...] as artes a serviço dos fins da comunidade (Keil, 1998:307-08).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “...an integrative, broad-spectrum theory of play, ritual, arts, and politics” (Keil, 1998:303).

<sup>15</sup> “Better sciencing about musicking (sociomusicology) can easily inform our own egalitarian musicking (applied sociomusicology) so that we won’t buy the culture industry’s product because we won’t need it, we’ll be too busy performing

Ouvem-se ecos desse anseio holístico, entre nós, no movimento de recriação de espetáculos e celebrações tradicionais por jovens cidadãos, não necessariamente de maneira articulada com discursos acadêmicos sobre o painel disciplinar contemporâneo, mas certamente tendo repercussões sobre ele.<sup>16</sup> Talvez uma das conquistas desse movimento seja a incorporação mais efetiva das vantagens de uma “bi-musicalidade”, tornada prática corriqueira dos ativistas de movimentos sociais e artistas interessados na pesquisa de músicas tradicionais.

Da fala exaltada de Keil sobressai também a menção à indústria da cultura, um tópico praticamente inescapável quando se trata de estudar música, mas que reaparece com novas roupagens. Ainda que seja consenso, entre estudiosos, que demonizar a indústria cultural não faz avançar o conhecimento que se tem dela, e ainda que se saiba, também, que as tradições antepõem barreiras à sua penetração homogênea, a indústria da cultura permanece como uma interrogação. Atualizando o debate entre apocalípticos e integrados, enfrentam-se “velhos legitimistas” (defensores das culturas tradicionais, “clássica” e “populares”) e “neo-populistas de mercado” (que celebram as virtudes democráticas e liberadoras da civilização industrial), nas palavras de Beatriz Sarlo (1997).

As preocupações recrudesceram no cenário norte-americano e europeu em função da visibilidade da chamada *world music*. Símbolo do mundo supostamente sem fronteiras oriundo da globalização, o rótulo comercial recente é também o aspecto da indústria cultural que mais impacto tem tido sobre a etnomusicologia. Um balanço superficial das posições dos etnomusicólogos revela que a maioria deles é “ansiosa” (como disse Steve Feld, 2000) e encara a *world music* com ceticismo. Reina a desconfiança de que a heterogeneidade de superfície –os franceses dizem “músicas do mundo”– esconda apenas “uma música” (*one world music*).<sup>17</sup> Subitamente capturados pela voracidade do mercado, os sons mais remotos das vozes e instrumentos raros dos povos não-ocidentais (e dos grupos sociais periféricos,

---

ceremonies and planning celebrations” [...] “Performance Studies promises to reclaim Burke’s dramatism, refocuses attention on world-as-event rather than world-as-view, urges us to enact our beliefs and see what knowledge emerges from the enactment, asks ontological as well as epistemological questions, and can help us playfully put the arts back together again for community-serving purposes” (Keil, 1998:307-08).

<sup>16</sup> V. também Travassos (2002a).

<sup>17</sup> Expressão usada por Steve Feld (2000).

minoritários e subalternos das sociedades ocidentais) passaram a entrar em mosaicos e fusões, fragmentados e recompostos em combinações inusitadas. Para assombro dos etnomusicólogos, as chamadas músicas do mundo aparecem envoltas na pureza das raízes, nas virtudes do multiculturalismo, do pluralismo estético, das preocupações com o meio-ambiente, tudo mal escondendo a aceleração do processo de transformação das práticas musicais em mercadorias (v. Mentjes, 1990; Lysloff, 1997; Lortat-Jacob, 2000; Feld, 2000, entre muitos outros. A bibliografia sobre o tema é vasta).

É verdade que a *world music* não aportou entre nós com o mesmo impacto e a categoria não entrou em nosso vocabulário corrente. Como expoentes da nossa conhecida MPB são premiados como campeões de *world music* nos certames do mercado norte-americano, a categoria desencadeia ambigüidades análogas à do nativismo e do folclorismo, à época dos movimentos românticos e modernista: a música popular comercial feita no Brasil pode ser apropriada como “exótica” nos Estados Unidos e na Europa, ao mesmo tempo em que a diversidade social, étnica e religiosa interna faz com que a experiência da alteridade cultural, para os artistas brasileiros, dispense as viagens a outros continentes.

Por um lado, os debates sobre a *world music* acabam por ganhar outro tom quando alcançam a etnomusicologia no Brasil; por outro, estamos assistindo a fenômenos locais que parecem ser parte de movimentos mais amplos, de globalização da cultura e (globalização das) reações locais à globalização. Tal é o caso, parece-me, da redescoberta das músicas tradicionais nos anos 1990, que traz à baila, como nos debates internacionais, as relações entre músicos profissionais integrados ao mercado e herdeiros de tradições locais, os direitos sobre patrimônios culturais e a mercantilização das tradições. Movimentos de recriação das culturas tradicionais não estão divorciados do fenômeno e muitos deles situam-se no espaço que Jean-Pierre Warnier (2000) chama de “zona de captação” da indústria cultural. Da mesma forma como os etnomusicólogos estão discutindo as dimensões éticas e políticas da *world music* – inseparáveis de sua dimensão estética –, as produções culturais e musicais calcadas no saber e nas formas de expressão tradicionais também devem ser olhadas sob o prisma da ética e da política.

Desse esboço de balanço, saliento a necessidade de multiplicar os núcleos acadêmicos da disciplina para assegurar a formação de pessoal qualificado e em números proporcionais às demandas múltiplas e variadas da sociedade brasileira. Desde os grupos sociais tradicionalmente visitados por etnomusicólogos – índios, comunidades rurais e comunidades afro-descendentes – até as heterogêneas “tribos” e “subculturas” urbanas,

passando por diásporas, enclaves de migrantes, músicas brasileiras fora do Brasil etc., há muito mais territórios temáticos do que etnomusicólogos fazendo pesquisa, formados e apoiados institucionalmente. E como os balanços são forçosamente efêmeros, espero que esta última frase se torne obsoleta em pouco tempo.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet e Cia., 1942.

ANDRADE, Mário de. "Evolução social da música no Brasil". In: *Aspectos da música brasileira*.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-39)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

BOHLMAN, Philip. "Ethnomusicology's challenge to the canon: the canon's challenge to Ethnomusicology". In: Bergeron, Katherine & Bohlman, Philip. *Disciplining music. Musicology and its canons*. Chicago: University of Chicago press, 1992, pp. 116-36.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

FELD, Steve. *Sound and sentiment. birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

\_\_\_\_\_. "Sweet lullaby for world music", *Public culture*, 12(1), 2000.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KAZADI wa Mukuna. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

KEIL, Charles. "Applied sociomusicology and Performance Studies", *Ethnomusicology*, 42(2), 1998, p. 303-308.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Musique et identité culturelle", *Inharmoniques*, 2. Paris: IRCAM; Centre Georges Pompidou, 1987.

LORTAT-JACOB, Bernard. "Musiques du monde: le point de vue d'un ethnomusicologue", *Revista Transcultural da Música*, 5, 2000.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. "Musical rituals of Afro-Brazilian religious groups within the ceremonies of Congado", *Yearbook for Traditional Music*, 34, 2002a, p. 115-27.

LYSLOFF, René T. A "Mozart in mirrorshades: ethnomusicology, technology and the politics of representation", *Ethnomusicology*, 41(2), 1997, p. 206-19.

MATTOS, Cláudia. *A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: UFRJ; Funarte, 1994.

MENEZES BASTOS, Rafael J., *A musicológica Kamayurá*. Florianópolis: EDUSC, 1999.

MENTJES, Louise, "Paul Simon's Graceland, South African and the mediation of musical meaning", *Ethnomusicology*, 34(1), 1990, p. 37-73.

NETTL, Bruno e BOHLMAN, Philip V. (eds.). *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

REILY, Suzel. "Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities", *British Journal of Ethnomusicology*, 9/1, 2001, p. 1-10.

\_\_\_\_\_. *Voices of the Magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SAHLINS, Marshall. "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção" (Parte I), *Mana* 3(1), 1997, pp. 41-73.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba urbano do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. "Styles of musical ethnography". In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip (ed.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 342-55.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias*. São Paulo: Ática, 1985.

SLOBIN, Mark. "Micromusics of the West: a comparative approach", *Ethnomusicology*, 36(1), 1992, p. 1-87.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Música folclórica e movimentos culturais", *Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 6. Rio de Janeiro: CLA/UNI-RIO, 2002a, pp.89-113.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. 1977

\_\_\_\_\_. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

**Elizabeth Travassos** – Doutora em Antropologia (UFRJ). É professora do Instituto Villa-Lobos e do Mestrado em Música Brasileira da UNI-RIO. Trabalhou na Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Funarte, editando a série fonográfica “Documentário sonoro do Folclore brasileiro”. Publicou artigos sobre o grupo indígena Kayabi e sobre músicas populares no Brasil.