



**II ENCONTRO NACIONAL DA ABET**

**Etnomusicologia:  
lugares e caminhos,  
fronteiras e diálogos**

**Conferência  
Mesas Redondas**

A  
N  
A  
I  
S

**Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004**

**II ENCONTRO NACIONAL DA ABET**

**ANAIS**

**Etnomusicologia:  
lugares e caminhos,  
fronteiras e diálogos**

**Conferência  
Mesas Redondas**

Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004

**CNPq / Contexto**



**Angela Elisabeth Lühning e Laila Andresa Cavalcante Rosa**  
*Editoras*

**Raul César Oliveira**  
*Revisão*

**Nicolas Rafael Larain Severin**  
*Capa*

**Christian Knop/Contexto**  
*Diagramação/Impressão*

II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador)  
Anais/ ABET/CNPq/ Contexto, 2005.  
150p. :

1. Etnomusicologia – Congresso. 2. Música – Pesquisa.  
3. Música Brasileira. 4. Música – tradições orais.  
I. Lühning, Angela Elisabeth/ Rosa, Laila Andresa Cavalcante  
(editoras). II. ABET/ CNPq/ Contexto. III. Título.

CDD. 780

Endereço para contato:  
Pós-Graduação em Música da UFBA  
Rua Araújo Pinho, 58  
40110-040 Salvador – Bahia  
Tel./fax 071/ 3336-7421  
ppgmus@ufba.br  
www.abetmusica.org.br

Realização: ABET/ CNPq/ PPGMUS/ Contexto

Os trabalhos apresentados durante o evento e que não constam da presente publicação não foram enviados à Coordenação a tempo, assim impossibilitando a sua inclusão. As pesquisas e os textos resultantes são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.



**Etnomusicologia:  
lugares e caminhos,  
fronteiras e diálogos**

**ANAIS**



## Comissão Organizadora do II Encontro Nacional da ABET

### Coordenação Geral

Angela Lühning

### Coordenação Científica

Luis Ricardo S. Queiroz

Vanildo M. Marinho

### Comitê Científico

Alberto Ikeda

José Jorge de Carvalho

Rafael José de Menezes Bastos

Thiago de Oliveira Pinto

### Comissão Organizadora

Angela Lühning

Manuel Veiga

Sonia Chada

Ângelo Nonato Natale

Claudia Cunha

Flavio Queiroz

Hugo Ribeiro (webmaster)

Ivo Agerkop

Jean Joubert F. Mendes

Laila Rosa

Luis Ricardo S. Queiroz

Nicolás Severin

Vanildo M. Marinho

## Diretoria da ABET

### 2001 a 2004

#### Presidente

Carlos Sandroni (UFPE)

#### Vice-presidente

Samuel Araújo (UFRJ)

#### Secretária

Elizabeth Travassos (UNIRIO)

#### 2º Secretário

Edilberto Fonseca (IPHAM)

#### Tesoureira

Eurides Souza Santos (UFPB)

#### 2ª Tesoureira

Alice Lumi Satomi (UFPB)

#### Editora

Rosângela Tugny (UFMG)

#### Editora Assistente

Mariana Carneiro da Cunha

### 2004 a 2006

#### Presidente

Tiago de Oliveira Pinto (USP)

#### Vice-presidente

Alice Lumi Satomi (UFPB)

#### Secretário

Acacio Tadeu de Camargo Piedade  
(UDESC)

#### 2º Secretário

Francisco Simões Paes (USP)

#### Tesoureira

Flavia Camargo Toni (USP)

#### 2º Tesoureiro

Marcelo Simon Manzatti

#### Editora

Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)

#### Editor Assistente

Hugo Leonardo Ribeiro (UFBA)



# Sumário

<b>Prelúdio</b> .....	9
<i>Angela Lühning</i>	
<b>Abertura I</b> .....	13
<i>Carlos Sandroni</i>	
<b>Abertura II</b> .....	15
<i>Tiago de Oliveira Pinto</i>	
<b>Cantar a terra: representações de Portugalidade</b> .....	19
<i>Salwa El-Shawan Castelo-Branco</i>	
<b>Gérard Béhague (1937-2005). In memoriam</b> .....	37
<i>Manuel Veiga</i>	
<b>Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia</b> .....	39
<i>Gérard Béhague</i>	
<b>O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: “devolução” de registros sonoros como imperativo científico</b> .....	49
<i>Carlos Sandroni</i>	
<b>Baião de Dois: composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos)</b> .....	57
<i>Paulo Costa Lima</i>	
<b>Políticas públicas para a cultura no governo Lula; um breve comentário</b> .....	71
<i>Samuel Araújo</i>	
<b>Etnomusicologia. Fronteiras e diálogos: aplicações, interação social, políticas públicas</b> .....	79
<i>Rosângela Pereira Tugny</i>	
<b>Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje</b> .....	89
<i>Rafael José de Menezes Bastos</i>	

<b>Cem anos de Etnomusicologia e a “Era Fonográfica” da disciplina no Brasil .....</b>	<b>103</b>
<i>Tiago de Oliveira Pinto</i>	
<b>Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões) .....</b>	<b>125</b>
<i>Manuel Veiga</i>	
<b>De um relato, ao mercado de idéias .....</b>	<b>139</b>
<i>Kilza Setti</i>	
<b>Os autores .....</b>	<b>149</b>

## PRELÚDIO

Com esta publicação chegamos a estabelecer mais um marco importante, finalizando a etapa após a realização do próprio evento que este modesto volume em parte representa: o II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). O objetivo deste II Encontro, através dos temas propostos pela comissão organizadora, foi o de proporcionar uma ampla discussão sobre o atual perfil da etnomusicologia no Brasil, bem como sua interlocução com outras áreas e com a sociedade brasileira em geral.

Certamente devemos ver a etnomusicologia a partir de sua inclusão na Pós-Graduação brasileira, a partir de 1990, fato que levou a um representativo crescimento desse campo de estudo, tanto no número de pesquisadores formados, como na criação de novos cursos e na ampliação das linhas de pesquisa e buscas por novos campos de atuação. Ainda assim, desde 1992, almejava-se a criação de uma associação que pudesse contemplar distintas vertentes dos estudos etnomusicológicos no Brasil, fato que foi concretizado em 2001 com o surgimento da ABET, que veio confirmar o significativo crescimento da etnomusicologia no país.

O I Encontro da Associação, realizado em Recife no ano de 2002, abriu um amplo espaço para troca de experiências entre pesquisadores da área e afins. Nesse II Encontro esperava-se que as novas conquistas da etnomusicologia fossem ampliadas, estimulando o surgimento de novas configurações para pesquisa e atuação nesse campo, sempre mantendo um olhar crítico sobre a atuação e as novas demandas existentes.

Para o II Encontro buscamos novas definições de conhecimento na etnomusicologia bem como, a descoberta e consolidação de novas parcerias com outras áreas. Motivados pela convicção de que a etnomusicologia, como também as demais ciências humanas, precisa re-definir seu modo e campo de atuação frente à sociedade atual, composta por tantos grupos diferentes, acreditamos que desta forma transcendemos os modelos tradicionais estabelecidos pela ciência acadêmica. Com esse intuito, objetivamos ampliar as discussões sobre as responsabilidades da etnomusicologia nas suas dimensões científica, social, cultural, política e ética.

Como formato para o nosso encontro não podíamos deixar de manter a habitual composição de congressos científicos com mesas redondas e sessões de comunicações, mas ao mesmo tempo também tentamos tornar realidade as buscas por uma integração entre academia e sociedade, começando pela escolha do lugar do encontro, o espaço público de uma universidade pública: a Escola de Música da UFBA. Com este mesmo intuito também inserimos oficinas práticas e atividades com mestres da cultura local<sup>1</sup>, desta forma permitindo novos olhares e outras escutas (e até paladares<sup>2</sup>), tão necessárias para uma etnomusicologia socialmente comprometida, bem como para o ofício de qualquer músico ou estudioso das tantas tradições musicais existentes neste país de extensões continentais.

Nesta mesma linha propomos uma composição temática das mesas com assuntos que traçassem e seguissem os **Lugares e caminhos da etnomusicologia** através de uma visão da **disciplina e interdisciplinaridade**<sup>3</sup>, assim delimitando **Fronteiras e diálogos da etnomusicologia** através de exemplos de **aplicações, interação social, políticas públicas**<sup>4</sup>, para

---

<sup>1</sup> As oficinas realizadas foram as seguintes : « A música no candomblé: os atabaques e seus toques » com o alabê Edivaldo de Araujo Santos do Terreiro Casa Branca (Vasco da Gama), « Samba Chula de São Francisco do Conde : o instrumental, a música e a dança » com o Mestre Zeca Afonso e seu grupo, « Música indígena nordestina : o toré » sob a liderança de Airá Kariri-Xocó, além de apresentações musicais noturnas com o Núcleo de Percussão (UFBA), o grupo Samba Chula e o grupo Kissukilas (Vasco da Gama/ Salvador).

<sup>2</sup> Contamos na parte do bem estar do corpo com uma alimentação voltada para as tradições afro-brasileiras, com a parceria culinária do Ilê Axé Oxumaré, uma tradicional casa de candomblé, que desta forma ganhou apoio aos seus projetos comunitários enquanto nós ganhamos muitas outras energias.

<sup>3</sup> Prevista foi originalmente a presença do Prof. Gérard Béhague (Texas) que infelizmente foi impedido de participar do evento por um grave enfermidade, o que nos obrigou a substituí-lo pela fala do Prof. Sandroni, seguido por Bruna Franchetto (UFRJ), Paulo Lima (UFBA). Mas é com imensa alegria que aqui inserimos o texto enviado por ocasião do encontro.

<sup>4</sup> José Jorge de Carvalho (UnB), Samuel Araújo (UFRJ), Rosângela Tugny (UFMG) assumiram a discussão deste campo tão vasto.

finalmente chegar em uma visão da **Etnomusicologia no Brasil** através do **presente** para assim talvez chegarmos ao **futuro**<sup>5</sup>. As falas destas mesas que ainda não tinham sido inseridas na publicação das comunicações em formato de CD-Rom, já disponibilizado para a realização do evento, agora tornam-se acessíveis através desta publicação para a qual conseguimos reunir quase todos os palestrantes das mesas redondas, seguindo na organização dos textos a ordem das mesas redondas durante o evento.

O resultado deste encontro, realizado apesar dos contratempos de recursos liberados tardiamente, motivo de dor-de-cabeça crônica para todos os organizadores de eventos desta natureza, certamente contribuiu para fortalecer a área a partir de um debate contextualizado sobre questões emergentes. Foi importante considerar o que se refere à definição do lugar e do papel da etnomusicologia no Brasil, tendo como foco perspectivas das culturas musicais e suas documentações, bem como reflexões e discussões em relação a uma etnomusicologia participativa<sup>6</sup>.

Apesar das imensas dificuldades em ter conseguido concluir a etapa final do II Encontro, representada por este volume em formato de papel, nos consideramos satisfeitos pela oportunidade recebida de tentar mostrar novas formas de abordagens e atuações na etnomusicologia brasileira. Esta certamente se alimenta e fortalece pela constante necessidade de se redefinir a partir de suas origens com interlocuções contemporâneas em um lugar/ país por muitos considerado periférico em diversos aspectos, mas, sem dúvida, central

---

<sup>5</sup> Rafael Bastos (UFSC), Tiago de Oliveira Pinto (USP) e Manuel Veiga (UFBA) fecharam esta trajetória temática, iniciada por um contraponto geográfico, a conferência de abertura do evento, proferida pela conferencista Prof. Salwa El-Shawan Castelo-Branco de Lisboa « Cantar a terra: representações de Portugalidade ».

<sup>6</sup> Nas Sessões de Comunicações optamos pelos seguintes temas: 1- Música, Ritual e Religião, 2 - Estilos e Espaços Urbanos, 3 - Música e Identidades Emergentes, 4 - Transmissão Musical: Processos, Situações e Aplicações, 5 - Performance, Música e Sociedade, 6 - Novos Papéis e Responsabilidades na Pesquisa Etnomusicológica, 7 - Propriedade Intelectual: Arquivos, Registros e Patrimônio Imaterial. Agradecemos a todos os coordenadores das sessões pelas suas participações.

no seu potencial de vislumbrar, experimentar e delinear novos caminhos, sempre através de diálogos sensíveis e criativos.

Obrigada a todos aqueles que permitiram a realização deste encontro.

*Angela Lühning*

Em nome da Comissão Organizadora do  
II Encontro Nacional da ABET

## ABERTURA I

Pelo menos desde os anos 1980 estava no ar, entre os profissionais de nossa área, a idéia de criar uma associação brasileira de etnomusicologia. Não se pode deixar de mencionar o nosso colega, Prof. Manuel Veiga, da UFBA, como um dos que desde então lutavam por ela. Um ímpeto mais geral neste sentido, no entanto, só começou a se delinear em abril de 2001, quando reuniu-se na ANPPOM de Belo Horizonte um GT sobre “Etnomusicologia no Brasil: balanço e perspectivas”. Naquele momento, vislumbrou-se a possibilidade de lançar as bases para a ABET durante o Congresso do ICTM, que seria realizado no Rio de Janeiro em julho do mesmo ano, e ao qual compareceriam muitos etnomusicólogos brasileiros (e não-brasileiros relacionados ao país). Foi o que aconteceu, com a realização de uma assembléia, a eleição de uma primeira diretoria, e a decisão de realizar um primeiro encontro nacional da área, no Recife, no ano seguinte. Obstáculos de vária natureza impediram que esta primeira fundação fosse validada legalmente. O que mais importa, é que a partir daquela decisão, foi organizado o I Encontro da ABET, e assim a nossa Associação teve finalmente, em novembro de 2002, uma fundação registrada em cartório, e sacramentada por mais de cem associados reunidos em assembléia, na terra do frevo e do maracatu. Um novo encontro foi agendado para 2004, em Salvador da Bahia.

Este segundo Encontro Nacional, realizado também no mês de novembro, na Escola de Música da UFBA, teve um aumento significativo do número de propostas de comunicação, e, graças à Comissão Organizadora local – incansavelmente liderada por nossa colega Angela Lühning – uma melhora notável na estrutura organizacional. Na segunda Assembléia-Geral, a primeira diretoria, por mim presidida, fez um pequeno balanço de sua gestão, na qual acentuou-se que, se deixamos de fazer muito do que poderia ter sido feito, organizamos o I Encontro (Recife-2002), e colaboramos para a bem sucedida realização do II Encontro (Salvador-2004), ao cabo dos quais ganhamos a certeza de que a ABET veio para ficar. Nestes pouco mais de três anos, a entidade firmou-se decididamente como expressão da demanda por contato, articulação e organização, de uma comunidade significativa de pesquisadores, às vezes oriundos de

formações um tanto diversas (em nossa área, uma dose de ecletismo é quase condição de pertencimento), mas sempre interessados na música concebida como cultura (para repetir a clássica definição de Alan Merriam que, em especial por seu caráter abrangente, prefiro entre as tantas já cunhadas).

Só me resta expressar a alegria por ver a ABET agora nas mãos de uma equipe tão qualificada, quanto a que é dirigida por nosso colega Tiago de Oliveira Pinto; e desejar a ele, a sua equipe, e a todos os que fazemos a Etnomusicologia no Brasil, boa sorte na jornada até o III Encontro, a ser realizado em 2006.

*Carlos Sandroni*  
Presidente da ABET  
de 2001 a 2004

## ABERTURA II

Em Novembro de 2004 Salvador foi palco de um significativo evento para a etnomusicologia no Brasil: o 2º Encontro Nacional da “Associação Brasileira de Etnomusicologia” (ABET), sediado pelo Escola de Música da UFBA.

Apesar de mais nova do que organizações congêneres em outros países, a ABET se beneficia de uma história da disciplina no Brasil que – mesmo sob outras designações – já produziu contribuições importantes, cobrindo, inclusive, um período que equivale aos anos de existência da etnomusicologia como área internacional de pesquisa.

Os trabalhos apresentados no 2º encontro da ABET revelaram um grande leque de abordagens, além de evidenciarem um potencial de pesquisa e de participação ativa dos nossos profissionais na vida cultural e pública do país. Principalmente também saltou à vista o número expressivo de excelentes contribuições de estudantes de todo o Brasil e de colegas que se iniciaram na matéria recentemente. Tudo indica, portanto, que hoje estamos mesmo diante de um verdadeiro “movimento etnomusicológico brasileiro”, possivelmente sem paralelos em outros países, do qual a criação da ABET é um dos frutos mais visíveis. Não resta dúvida que a ABET surgiu motivada pela consciência que temos das preocupações globais da disciplina. Os principais “sinais do vigor da etnomusicologia”, conforme apontados recentemente na 50ª reunião da “Society for Ethnomusicology” nos EUA (gênero, globalização, mídias, indústria cultural e tradição etc.), também nos são bem familiares no Brasil, com a diferença, que ainda são acrescidos de “peculiaridades brasileiras”.

Devo ressaltar o trabalho excelente de coordenação do encontro em Salvador, a cargo de Angela Lühning e de sua competente equipe da UFBA, sem o qual tampouco teríamos o volume que ora se apresenta. Cumpre apresentar também os devidos reconhecimentos ao meu antecessor na presidência da ABET, Carlos Sandroni, que juntamente com os nossos colegas do Rio de Janeiro e de outros estados, soube conduzir tão bem uma primeira gestão da entidade, fundada durante a *World Conference* do “Conselho Internacional de Música Tracional” (ICTM) da Unesco no Rio de Janeiro em 2001.

Os trabalhos reunidos neste volume representam uma seleção dos trabalhos que foram apresentados e discutidos durante o 2º Encontro Nacional da ABET em Salvador. Acredito que, mesmo reduzida, a seleção já traz aspectos importantes do atual “estado da arte” da etnomusicologia no Brasil, apontando para alguns dos possíveis rumos que a nossa disciplina tomará nos anos vindouros.

*Tiago de Oliveira Pinto*  
Presidente da ABET

ESTEL  
LUDAC

2000



# Textos

Conferência  
Mesas Redondas



# CANTAR A TERRA: REPRESENTAÇÕES DE PORTUGALIDADE

*Salwa El-Shawan Castelo-Branco*

## 1. Introdução

O revivalismo, a folclorização e a invenção de práticas culturais tidas por tradicionais são fenómenos da modernidade. O século XX, em Portugal, foi marcado por estes processos, muito em particular pela folclorização que teve impacte aos níveis local, nacional e diáspórico (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 1).

Numa extensa obra colectiva intitulada *Vozes do povo: a folclorização em Portugal* (2003), coordenada por mim e por Jorge Freitas Branco, foram abordadas várias vertentes do processo de folclorização e dos seus resultados, a partir de uma perspectiva multidisciplinar. Os artigos que integram o livro apresentam os resultados do projecto de investigação intitulado “A revivificação do património tradicional expressivo em Portugal no século XX”, realizado entre 1996 e 1999 no Instituto de Etnomusicologia (INET) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e orientado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco.<sup>1</sup> Aos estudos que resultaram do projecto, o livro acrescenta um conjunto de artigos sobre a mesma temática. Os quarenta artigos que integram o livro incidem em temáticas como: políticas culturais, organismos reguladores, mediadores entre poder central e populações rurais, eventos estruturantes, patrimonialização de artefactos e práticas culturais, associativismo, constituição de “lugares de folclore”, perfis dos agrupamentos de música tradicional, representação folclórica no contexto das comunidades migrantes, da diáspora e do turismo.

Partindo deste trabalho, proponho reflectir sobre alguns aspectos da emergência e do percurso da folclorização em Portugal, focando sobretudo a construção do património expressivo de proveniência rural como veículo para a configuração das identidades local e nacional. Tendo em conta a institucionalização da Etnomusicologia em

---

<sup>1</sup> O projecto foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo Instituto Camões, no âmbito do programa Lusitânia (Plus/ Cul/ 1163/95).

Portugal desde 1980, exploro ainda as implicações da herança do folclorismo e da folclorização para a imagem pública da Etnomusicologia e os papéis que a disciplina poderá desempenhar num pequeno estado-nação.

Por folclorização entendo, a “... construção e (...) institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação” (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 1).

## 2. O universo do “folclore”

Em Portugal, as práticas performativas folclorizadas constituem um campo social (no sentido *bourdieuano* do termo) designado “folclore”, que se institucionalizou no final da década de 30 do século passado através de iniciativas do Estado Novo, um regime autoritário dominado por António Oliveira Salazar que governou o País entre 1933 e 1968, seis anos antes da revolução do 25 de Abril de 1974. O universo em questão é dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para configurar exposições públicas de música, dança e traje, tendo como principais veículos os chamados ranchos folclóricos. Trata-se de agrupamentos formalmente organizados, constituídos por dançarinos, cantores e instrumentistas que exibem danças, indumentária e canções tidas por tradicionais, supostamente originárias do mundo rural e associadas a uma área geográfica circunscrita (freguesia, concelho ou antiga província de Portugal continental). Pertencem igualmente a este universo agrupamentos com outras configurações tais como: grupos corais femininos ou masculinos (por exemplo, os grupos de cantares ou grupos corais alentejanos), tunas (que no âmbito não académico são constituídas predominantemente por instrumentos de corda dedilhada), grupos instrumentais constituídos por um único tipo de instrumento (por exemplo, grupos de cavaquinhos), entre outros.

As primeiras referências a grupos de folclore remontam à segunda metade do séc. XIX: em 1850 um grupo de camponeses terá actuado numa feira no Funchal (BRANCO, 2003) e em 1898 o grupo Pauliteiros de Miranda do Douro foi apresentado em Lisboa por ocasião do centenário da largada de Vasco da Gama para a Índia (MOURINHO, 1983). Os resultados do Inquérito aos Grupos de

Música Tradicional, realizado em 1999 pelo Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a colaboração do Observatório das Actividades Culturais, também remetem os grupos mais antigos para o último quartel do séc. XIX e para a região centro (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 88-91).

Mas é com o Concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, levado a cabo em 1938 por iniciativa do SNI (Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo), organismo do Estado Novo, que se institucionalizou um modelo para a representação visual e sonora do País através de grupos de canto e dança que se apresentam com trajes supostamente antigos e tradicionais. O concurso destinava-se a seleccionar, de entre 20 aldeias concorrentes, duas de cada província do continente, propostas por júris provinciais, aquela que: “em referência às tradições etnográficas e folclóricas das respectivas províncias, maior resistência oferece à decomposição e influências estranhas e [apresente] o estado de conservação no mais elevado grau de pureza ...” (Secretariado de Propaganda Nacional 1938). Além do canto, da dança, e do traje, o regulamento previa a avaliação por um júri de outros objectos e vivências locais como: habitação, mobiliário, alfaia doméstica, formas de comércio, meios de transporte, poesia, contos, superstições, jogos, teatro, festas, etc. A selecção da aldeia vencedora esteve a cargo de um júri nacional. Presidido por António Ferro, autor da “política do Espírito”, a política cultural do Estado Novo. Integrava seis elementos entre os quais um folclorista e um etnógrafo, Armando Leça e Luís Chaves, respectivamente. Das 20 aldeias inicialmente seleccionadas, o júri nacional desqualificou dez, tendo visitado a maioria das restantes aldeias concorrentes e seleccionado como vencedora a aldeia de Monsanto no centro leste do País.

O concurso constituiu um momento charneira no processo de folclorização do País (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 14-15; FÉLIX, 2003, p. 297-232 e no prelo; PESTANA, 2000 e 2003, p. 388-390). Atribuiu valor patrimonial a práticas do quotidiano, seleccionadas, objectivadas e reconfiguradas para apresentação em espectáculo para públicos exteriores ao espaço de origem. Institucionalizou um modelo para a representação de música, dança e traje que tem permanecido até ao presente. Nas palavras de um dos participantes no concurso em Manhouce, uma das aldeias

concorrentes, este evento representa “o início do folclore” (PESTANA, 2003, p. 388). Valorizou o papel do erudito local como mediador entre organismos do poder central e a população aldeã. Associou traços musicais e coreográficos específicos a áreas que correspondem à divisão administrativa do continente em províncias, esboçando para Portugal um mapa de áreas culturais. Contribuiu para a tipificação de géneros coreográficos e musicais, determinando e fixando a essência das suas características e associando-as a áreas geográficas específicas. Criou lugares de “peregrinação folclórica” (ibid., p. 391), como a aldeia vencedora do Concurso e as demais aldeias que supostamente terão ficado em segundo lugar. Instituiu um novo modo de produção cultural (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995) na sociedade, por meio do qual se realizou a integração política das populações rurais na nação (CASTELO-BRANCO; BRANCO 2003<sup>a</sup>, p. 1).

O modelo de prática folclórica institucionalizado através do concurso de 1938 disseminou-se por todo o País, sobretudo a partir de final da década de 50, com o apoio de organismos do Estado Novo como a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), “organismo criado em [13 Jun.] 1935 (Decreto-Lei n.º 25.495) integrado na estrutura corporativa do Estado Novo como mais uma organização de concertação que visava, através da intervenção nos lazeres (incluindo as actividades musicais), a harmonia social e a paz entre classes” (DOMINGOS, no prelo).

Após a revolução de 1974, ao contrário do que se previa, o modelo de representação de tradições locais formalizado e institucionalizado pelo regime Salazarista teve um grande incremento. No final do século XX, o universo do “folclore” compreendia cerca de 3.000 grupos de música e de dança, mobilizando mais de 100.000 pessoas em todo o País, de ambos os sexos e de todas as faixas etárias (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA 2003, p. 91-95 e 103.). A viabilidade financeira dos grupos passou a ser assegurada pelas autarquias e a sua regulação estética tem sido levada a cabo, quer no território nacional quer nas comunidades portuguesas emigrantes, pela Federação do Folclore Português, uma associação voluntária que, além de ditar as bases da autenticidade dos repertórios e da indumentária, define também as normas de exibição folclórica, certificando apenas os grupos federados como legítimos representantes do património da sua localidade. Para muitos ranchos

folclóricos e os demais grupos do universo do folclore, a pertença à Federação representa um “selo de qualidade” que garante exposições nos festivais de folclore e nas comunidades de emigrantes na Europa (sobretudo França, Alemanha e Reino Unido), na África do Sul e na América do Norte e do Sul.

### **3. Cantar o Alentejo**

O universo folclorizado, omnipresente em todo o País, é particularmente patente na Primavera e no Verão, período em que abundam festas, festivais e encontros nos quais as exposições folclóricas são elementos recorrentes. Alguns traços do universo em foco são ilustrados através de uma breve evocação da minha vivência na vila de Cuba, situada no Baixo Alentejo no sul de Portugal. Na altura em que iniciei o meu trabalho de terreno em 1988, Cuba tinha uma população residente de cerca de 4.000 habitantes e, tal como em muitas vilas e aldeias naquela região e nas comunidades alentejanas migrantes na área metropolitana de Lisboa, esta vila tinha vários grupos corais: dois masculinos, um feminino e um infantil. Apenas os três grupos adultos continuam as suas actividades até ao presente (CASTELO-BRANCO 1992). Apoiados pela Câmara Municipal local, actuam em festas religiosas e profanas na própria vila e representam Cuba em encontros de grupos alentejanos organizados no Verão em toda a região e nas comunidades alentejanas na área metropolitana de Lisboa. Mais raramente, os grupos de Cuba tal como os outros grupos corais alentejanos representam a região em festivais de folclore, preenchidos maioritariamente por ranchos folclóricos.

Os grupos de Cuba partilham o mesmo repertório de “modas” (canções executadas a duas vozes sem acompanhamento instrumental) e o mesmo estilo interpretativo, localmente designado “cantar à alentejana”, cujo traço mais distintivo, segundo os detentores de tradição, é a execução da linha melódica principal uma terceira acima do coro por um solista, o qual acrescenta ainda ornamentação (ibid. e CASTELO-BRANCO, 1997).

Salienta-se, no entanto, que o universo da música alentejana não se confina ao repertório de “modas”, localmente designado “cante”, e ao estilo interpretativo a ele associado. De entre os géneros e práticas performativas da região, contam-se as modas que eram cantadas nos “mastros” (evento performativo que decorria em redor de um mastro,

do qual pendem cordas enfeitadas, que se colocava no largo duma localidade circunscrevendo o espaço do baile), o “desafio” (género poético-musical oral de carácter repentista com várias configurações locais tais como o baldão, as velhas, o ladrão do Sado, as décimas silvadas e as gralhas) ou mesmo a expressão local do fado. Estes e outros géneros, não foram alvo do processo de folclorização promovido pelo regime autoritário que terá privilegiado o cante (BARRIGA, 2003, p. 8-9), tendo sido confinados a convívios restritos e, nalguns casos, caídos em desuso.<sup>2</sup> A partir da década de 80 do século XX, agentes locais em alguns concelhos da região (nomeadamente Odemira e Ourique) apoiaram a revitalização de diversos géneros musicais alentejanos tais como o cante ao baldão (ibid. 2003, p. 95 - 113).

Os grupos de Cuba associam o seu repertório à vila e à região demarcada pela margem direita do rio Guadiana que atravessa o Baixo Alentejo que, no imaginário dos grupos corais alentejanos, representa uma fronteira entre dois estilos musicais distintos do cante alentejano: o estilo silábico conotado com a margem direita e o estilo melismático ligado à margem esquerda (CASTELO-BRANCO, 1997, p. 51-62). A construção do lugar, da classe social e da actividade laboral através da performance estende-se também às temáticas focadas nos textos, às características fonéticas da sua enunciação (consideradas pelos detentores de tradição elementos distintivos da identidade local) e à indumentária utilizada pelos grupos (traje de ceifeiro ou de mineiro ou traje domingueiro, por exemplo).

Dos grupos corais da vila, o Grupo Coral “Os Ceifeiros de Cuba” é o mais antigo, tendo sido fundado em 1934 em pleno regime ditatorial do Estado Novo e integrado até ao fim do regime na FNAT e na Casa do Povo da vila.<sup>3</sup> Alguns dos elementos integram o grupo há mais de 4 décadas, tendo desempenhado um importante papel na transmissão do repertório e do estilo interpretativo do cante. Os restantes grupos corais de Cuba foram fundados na segunda metade da década de oitenta, período que corresponde ao *boom* dos grupos

---

<sup>2</sup> Dois factores poderão ter influenciado a opção do regime autoritário de privilegiar o cante: a provável origem religiosa do género e a possibilidade de utilizar os textos improvisados como veículo de expressão política.

<sup>3</sup> As Casas do Povo constituíram uma rede de instituições, espalhada por todo País, que integrava a estrutura corporativa do Estado Novo.

de música tradicional em todo o País (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 91-97).

Apesar do conhecimento e da valorização dos elementos do grupo das transcrições disponíveis do cante alentejano (MARVÃO, 1955; NAZARÉ, 1986, entre outros), estas não foram utilizadas como fontes para o repertório por nenhum dos grupos de Cuba ou de outros grupos corais da região. Além disso, ao contrário de outros grupos corais alentejanos e de alguns ranchos folclóricos mais antigos, os grupos de Cuba não contaram com o apoio de eruditos locais na formação, orientação e promoção dos grupos, tendo os elementos mais idosos desempenhado este papel.

Em suma, em Cuba, como noutras localidades no Alentejo e em todo o País, a prática performativa local reconfigurou-se essencialmente no contexto institucionalizado dos grupos formalmente organizados, que através do canto e da indumentária, constróem e veiculam identidades locais e regionais.

#### **4. Folclorismo e patrimonialização**

O processo de folclorização, iniciado no final da década de 30, foi antecedido por um período que remonta ao final do século XIX permeado pelo folclorismo: um conjunto de ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas e que foi adoptado por intelectuais, artistas, aristocratas e burgueses (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 1). Para os primeiros, tratava-se de um acto cívico em prol do aportuguesamento da cultura e uma fonte para a criação artística; para os últimos representava um divertimento para animar os serões.

A patrimonialização de repertórios musicais e de outros artefactos culturais foi uma das manifestações do folclorismo. Consistiu na selecção, depuração e registo de aspectos da cultura expressiva popular e na sua eleição como património que cumpre preservar e difundir. O esforço de colectores e estudiosos de música materializou-se na produção de um *corpus* patrimonial considerável constituído por transcrições musicais, e gravações sonoras de repertórios tidos por tradicionais.

Na segunda metade de oitocentos, conhece-se apenas um punhado de cancioneiros musicais que reúnem repertórios de transmissão oral, de proveniência rural e urbana, destinados aos

salões da burguesia, complementando com repertório português o programa musical variado que animava os serões da burguesia e que incluía: árias de ópera, valsas, polcas e peças de música erudita acessíveis para músicos amadores.

O primeiro cancioneiro que se conhece foi editado em 1857 por João António Ribas (1799-1870), músico espanhol radicado no Porto, multi-instrumentista (violino, violoncelo, flauta, oboé, fagote, clarinete e clarim), compositor e director da orquestra do Teatro de São João do Porto (1818, 1935-1957?, 1959-?) (VIEIRA, 1900). Segue-se em 1872 um volume com canções rurais e urbanas (Coimbra, Minho, Trás-os-Montes e Açores), compilado por Adelino António das Neves e Melo. Na última década de oitocentos, foi ainda editado o *Cancioneiro de Musicas Populares*, em três volumes, compilado por César das Neves, (compositor, professor de música e editor), e Gualdino Campos (poeta e jornalista) (1893, 1895 e 1898). Este Cancioneiro reúne c. 500 transcrições harmonizadas para canto e piano, apresentando repertório de proveniência rural e urbana. Os compiladores dedicam cada uma das peças a uma senhora da alta sociedade, as consumidoras alvo do cancioneiro.

Ao longo do século XX, prosseguiu-se a edição de cancioneiros com o objectivo de documentar a música tradicional de âmbito regional (DIAS, Jaime Lopes, 1937; SAMPAIO, Gonçalo, 1940; PEREIRA, Vergílio, 1950, 1957, 1959; MARVÃO, António, 1955; MOURINHO, António, 1984; SARDINHA, José Alberto, 2000) ou nacional (LEÇA, Armando, 1922, 1942; GIACOMETTI, Michel; e LOPES-GRAÇA, Fernando, 1982). Assinala-se o cancioneiro de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, editado em 1981, pela sua abrangência e pelo seu impacte. Reúne 250 transcrições de música e letras de proveniência rural, algumas editadas noutros cancioneiros. Além do seu valor simbólico enquanto registo escrito, o cancioneiro, que teve uma tiragem de 10.000 exemplares esgotados poucos anos após a sua edição, foi utilizado como fonte por alguns grupos urbanos de recriação de música tradicional.

Quanto aos registos sonoros, as primeiras gravações de música de proveniência rural que se conhecem (cobrindo quase todo o território) foram efectuadas pelo folclorista Armando Leça para a Emissora Nacional em 1939 – 1940, por ocasião da Comemoração do Duplo Centenário organizada pelo Estado Novo em 1940. Durante as

décadas seguintes e até o final do século XX, cerca de duas dezenas de colectores, músicos, etnomusicólogos e antropólogos efectuaram registos sonoros sobretudo nas regiões consideradas arcaizantes como: Trás-os-Montes, Alentejo, Beira Baixa e Açores (CASTELO-BRANCO; TOSCANO, 1988). Destacam-se pela cobertura regional os registos de Artur Santos nos Açores (1952-63), Vergílio Pereira nas Beiras (1950-63) e, pela cobertura nacional, as gravações de Michel Giacometti (1950 -1970) e José Alberto Sardinha (desde 1980). A mediatização do trabalho de Giacometti, colector corso radicado em Portugal desde 1959 até a sua morte em 1990, configurou uma imagem pública da Etnomusicologia centrada na colecta como actividade central e no registo fonográfico como principal objectivo (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 7).

Em geral, os colectores e folcloristas em Portugal trabalharam sem contactar directamente com os seus congéneres nos movimentos folclóricos de outros países da Europa. Assinala-se, no entanto, uma excepção: a do folclorista e diplomata inglês Rodney Gallop (1901 – 1948). Membro activo da English Folk Song and Dance Society, organismo central no movimento folclórico inglês, Gallop efectuou recolhas na Inglaterra, no País Basco e no México, entre outros países. Em Portugal, percorreu várias regiões entre 1931 e 1932, contactando com estudiosos locais. Editou numerosos artigos e um livro intitulado *Portugal: A Book of Folkways*, cuja adaptação para português foi publicada em 1937, apenas um ano depois da sua edição em língua inglesa, e reeditada em 1960. Em 1934 Gallop levou um grupo de Pauliteiros de Miranda do Douro para actuar no Royal Albert Hall em Londres. Embora tivesse permanecido em Portugal apenas durante dois anos, o trabalho de Gallop teve impacto sobre os colectores portugueses, na medida em que o seu livro forneceu um modelo para os cancioneiros editados posteriormente. O seu apelo para a urgência de salvaguardar o património musical rural, recomendando o seu registo fonográfico e a formação de grupos de música e dança como repositórios de práticas musicais locais, entrou em consonância com as ideias protagonizadas pela “política de espírito” do Estado Novo. Perspectivando o “folclore” a partir da teoria do *gesunkenes Kulturgut*, segundo a qual o povo não cria, mas apenas reproduz, assimila ou deforma temas e motivos originários de camadas sociais mais altas (1960, p. 11), Rodney Gallop forneceu uma grelha interpretativa para a explicação das origens da música de

proveniência rural que, apesar das críticas do compositor e estudioso Fernando Lopes-Graça (1973), teve impacto no pensamento de alguns colectores e estudiosos portugueses.

Em suma, os registos escritos e gravados do património musical rural serviram várias finalidades: disponibilizaram repertório português não erudito para o entretenimento da burguesia no período que se estende entre meados de oitocentos e o início do século XX; inspiraram a criação de obras de cariz nacional no âmbito da música erudita; constituíram fonte para a recriação de repertórios por parte de alguns grupos de música tradicional. Além disso, os registos efectuados contribuíram para a valorização social do repertório recolhido e para a sua legitimação como património “autêntico”. Configurou-se igualmente um modelo de colecta e pesquisa que se enquadra no âmbito do paradigma do “folclore musical”, extensivo a outros países europeus. Alicerçado no ideal da autenticidade, esta concepção caracteriza-se pela ênfase na colecta, transcrição, classificação e comparação de repertórios de tradição oral, com vista à sua preservação e à definição dos traços essenciais do património musical nacional.

A patrimonialização de repertórios musicais deve ser perspectivada com parte de um vasto processo de construção de identidade nacional com base na “cultura popular” de matriz rural que enformou a criação artística e a investigação em Portugal desde a década de 70 do século XIX, em domínios como: música, literatura, pintura, arquitectura, etnografia e antropologia (LEAL, 2000; RAMOS, 1994). Norteados pela ideologia nacionalista, pelo interesse na construção e manutenção de identidades regionais, pela “militância cultural” em oposição ao regime autoritário (BRANCO, 1995, p. 172), ou pela busca de bases para a criação de uma linguagem artística de cariz nacional, os patrimonializadores mediarão entre o universo campestre e citadino, configurando um património tradicional e modelos para a sua representação. Através de um processo de objectivação da cultura local (HANDLER, 1988) transformaram repertórios e práticas do quotidiano rural em artefactos culturais com valor identitário, contribuindo para a construção de uma “portugalidade imaginada” (ANDERSON 1983/1993).

## 5. O universo do folclore em final do século XX

O movimento folclórico nascido e promovido pelo Estado Novo, reforça-se e expande-se no regime democrático (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 15). Manteve-se o modelo dos grupos folclóricos institucionalizado desde o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal” e disseminado por todo País a partir do final da década de 50. Mas os referentes dos grupos alteram-se: o modelo para a produção da nação através da cultura expressiva que o Estado Novo institucionalizou é apropriado a nível local, passando os grupos a configurar identidades locais (ibid.). Na maioria dos grupos, os espaços representados correspondem a unidades administrativas como a freguesia, o concelho ou as antigas províncias. Acumula-se um património folclórico constituído por artefactos e repertórios autenticados que servem como fontes (transcrições literárias e musicais e gravações sonoras e audiovisuais); demarcam-se territórios; formam-se especialistas; configuram-se eventos e espaços para a exibição dos grupos aos níveis nacional, migratório, diaspórico e internacional; fidelizam-se públicos. Trata-se, de um quadro de referência a partir do qual o folclore constituiu-se como mercadoria cultural no âmbito das indústrias do património e do turismo (ibid., p. 16-17; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995).

Mantém-se o mundo rural como principal universo de representação, mas, no final do século XX, é em áreas urbanas que a maioria dos grupos se localizam, reflectindo os movimentos migratórios da população Portuguesa (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 83-88). É também a partir de áreas urbanas que surge um novo modelo para a representação da música de proveniência rural que pretende introduzir uma abordagem alternativa que se demarca do modelo dos ranchos folclóricos, nomeadamente a dos grupos urbanos de recriação (GUR). Os primeiros grupos foram constituídos logo após a revolução de Abril predominantemente por estudantes universitários em Coimbra, Porto e Lisboa. Não envergam traje nem exibem dança, baseando os seus espectáculos no desempenho da música de proveniência rural de todo o País, utilizando instrumentos tradicionais. O objectivo principal é a valorização e divulgação da música de proveniência rural, e na fase inicial de alguns grupos (Brigada Vitor Jara, por exemplo), a militância política através da acção cultural. Inicialmente os GUR desenvolveram uma

abordagem à música tradicional que se pretende “autêntica”, procurando replicar o estilo performativo e os elementos distintivos do repertório representado. Este é constituído por cada grupo com base em recolhas e transcrições existentes, sobretudo as editadas no *Cancioneiro* de Michel Giacometti e Lopes-Graça, e no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* do etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira, ou de novas recolhas efectuadas pelos elementos do próprio grupo. A partir da década de 80, os GUR passaram a abordar o material musical com maior liberdade e criatividade, por exemplo através da introdução de arranjos e da utilização de instrumentos musicais não tradicionais, o que aproximou estes grupos da música popular urbana (cf. O caso da Brigada Vitor Jara, LIMA, 2000 e no prelo). No final do século, várias destas formações passaram a integrar o circuito internacional da música *folk* e da *world music*.

No final do século XX, vários tipos de grupos integrados no movimento folclórico mobilizam milhares de aderentes, perpetuam memórias, (re)criam repertórios, animam espaços públicos, proporcionam sociabilidades, (re)constróem e negociam identidades e incrementam as indústrias do património. (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 122). A continuidade da prática folclórica no quadro de sucessivas mudanças de regime permite concluir ser o folclore um recurso de primeira ordem na mobilização social e política das populações, o que explica a continuidade, em democracia, do modelo de folclorização instituído na década de 30 pelo regime autoritário (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003<sup>a</sup>, p. 21).

## **6. Desafios para a etnomusicologia no século XXI**

Em jeito de coda, gostaria de apresentar uma breve nota sobre a Etnomusicologia em Portugal e os papeis que tem desempenhado e que poderá desempenhar no futuro. A moderna etnomusicologia foi institucionalizada em Portugal em 1980 através da integração da disciplina na Licenciatura em Ciências Musicais e, a partir de 1990, do lançamento do Mestrado e do Doutoramento em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde a década de 90, a disciplina foi introduzida noutras instituições como as Universidades de Aveiro e Évora ou as Escolas de Educação de Setúbal e de Beja. Ao nível da investigação, a fundação do Instituto de Etnomusicologia na UNL em 1995 veio criar

um novo espaço para o desenvolvimento de projectos de investigação e de arquivo e para o intercâmbio científico entre investigadores portugueses e estrangeiros.

Num momento em que urge repensar os papeis e responsabilidades dos etnomusicólogos, gostaria de contribuir para o debate deixando algumas sugestões sobre os papeis que a disciplina poderá desempenhar num pequeno estado-nação como Portugal, numa conjuntura marcada pelo crescente multiculturalismo e pela globalização. Aliás, a necessidade de desenvolver uma reflexão em torno da Etnomusicologia é também sentida noutros países, estando patente num dos temas do próximo encontro do Seminário Europeu de Etnomusicologia (uma associação de Etnomusicólogos que trabalham na Europa, fundada em 1980 por John Blacking), e nalgumas propostas de comunicações por parte de etnomusicólogos europeus no próximo congresso do Conselho Internacional de Música Tradicional, que terá lugar no próximo mês de Agosto em Sheffield na Inglaterra.

Parto do pressuposto de que os etnomusicólogos devem assumir as suas responsabilidades sociais e, com base nas ferramentas e nos conhecimentos adquiridos, contribuir para a defesa dos direitos culturais das populações e para a acção social e cultural dentro e fora da academia. A nossa experiência em Portugal aponta para as seguintes áreas de intervenção em que o contributo da Etnomusicologia é crucial:

- A concepção de políticas culturais aos níveis local e nacional
- A elaboração de programas de Educação Musical tendo em conta a herança cultural do País e a realidade multicultural da população escolar
- O desenvolvimento de projectos que visam a integração social das populações marginalizadas, utilizando a música como meio privilegiado
- A criação de um espaço de mediação entre populações locais e poder central, que pode ser preenchido por um/a etnomusicólogo/a
- A defesa dos direitos culturais das populações
- A assistência aos grupos que representam a tradição da sua localidade na pesquisa das suas tradições, na inventariação e no arquivo dos seus espólios e
- A criação de arquivos audiovisuais regionais e um arquivo nacional

No momento em que a etnomusicologia está em franca expansão nos nossos dois países e em que, nos dois lados do Atlântico, procuramos desenvolver um modelo para a disciplina que tenha em conta as responsabilidades sociais do pesquisador, termino propondo a criação de um espaço de reflexão e colaboração regular entre etnomusicólogos portugueses e brasileiros, que, depois de consolidado, poderá integrar outros países lusófonos.

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres/Nova Iorque: Verso, 1983/1993.
- BARRIGA, Maria José. *O cante ao baldão: uma prática de desafio no Alentejo*. Lisboa: Colibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. Repentismo e folclorização no Alentejo, o cante ao baldão. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- BRANCO, Jorge Freitas. Carlos M. Santos (1893-1955): folclorizador num tempo madeirense. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- \_\_\_\_\_. Lugares para o povo: uma periodização da cultura popular em Portugal. *Revista lusitana*, Nova Série. Local de publicação, n.13-14: 145 -177.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawa. Some aspects of the “cante” tradition of the town of Cuba: Portugal. In: RODRIGUES, Maria Fernanda Cidrais; MORAIS, Manuel; NERY, Rui Vieira (eds.). *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.
- \_\_\_\_\_. *Voix du Portugal*. Paris e Arles: Actes Sud, 1997.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawa; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- \_\_\_\_\_. Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge

- Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; NEVES, José Soares; LIMA, Maria João. Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; TOSCANO, Maria Manuela. In search of a lost world: an overview of documentation and research on the traditional music of Portugal. *Yearbook for traditional music*, n. 20, 158-192, data.
- DIAS, Jaime Lopes. *Etnografia da Beira: o que a nossa gente canta, seguido de Antologia do cancionero musical da Beira*. IV. Lisboa: Ferin, 1937, 1971.
- DOMINGOS, Nuno. FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.
- FÉLIX, Pedro. O concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge de Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- \_\_\_\_\_. Concurso a aldeia mais portuguesa de Portugal. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.
- GALLOP, Rodney. *Portugal: a book of folkways*. Cambridge: At the University, 1936, 1960. [*Cantares do povo português. Tradução António Emílio de Campos*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.]
- GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Theorizing heritage. *Ethnomusicology*, n. 39, 367- 380.
- LEAL, João. *Etnografias portuguesas: cultura popular e identidade nacional, 1870-1970*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

- LEÇA, Armando. *Da música portuguesa*. Lisboa: Lúmen, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1983 (1942).
- LIMA, Maria João. *A Brigada Victor Jara e a recriação da música tradicional portuguesa (1975-2000)*. Diss. de mestrado em Etnomusicologia. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- \_\_\_\_\_. Brigada Victor Jara. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. É a música folclórica uma deformação da música culta. In: LOPES-GRAÇA, Fernando. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça: disto e daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973/1937.
- MARVÃO, António. *Cancioneiro alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Beringel: Editorial Franciscana, 1955.
- MOURINHO, António Maria. *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda): prémio Europeu de Arte Popular*. Duas Igrejas: Ed. do Autor, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, vol. I. Bragança: Escola Tipográfica, 1984.
- NAZARÉ, João Ranita. *Momentos vocais do Baixo Alentejo: Cancioneiro da tradição oral*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- NEVES E MELO, Adelino António. *Músicas e cantigas populares, coligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872.
- NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino. *Cancioneiro de músicas populares*. I. Porto: Tipografia Ocidental, 1893.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro de músicas populares*. II. Porto: Empresa Editorial, 1895.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro de músicas populares*. III. Porto: Empresa Editorial, 1898.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000/1982/1966.
- PEREIRA, Vergílio. *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1950.

- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1959.
- PESTANA, Maria do Rosário. *Vozes da terra: a “folclorização” em Manhouce (1938-2000)*. Dissertação de mestrado em Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- \_\_\_\_\_. Folclorização em Manhouce. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.
- RAMOS, Rui. *História de Portugal. VI: A segunda fundação*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- RIBAS, João António. *Álbum das músicas nacionais portuguesas, constando de Cantigas e Tocatas usadas nos diferentes Distritos e Comarcas das Províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*. Porto: C. A. Vila Nova, 1857, 1860.
- Secretariado de Propaganda Nacional. *O concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal*. Regulamento. Lisboa: Edições SPN, 1938.
- SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.
- SAMPAIO, Gonçalo. *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio, 1940, 1986.
- VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de músicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*. 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.



## GÉRARD BÉHAGUE (1937-2005)

### *In Memoriam*

Caro e saudoso amigo:

Esperávamos você aqui, no II Encontro Nacional da ABET, em Salvador. Lembramos bem de sua participação no evento precedente, em Recife, o primeiro da associação que criamos para a etnomusicologia brasileira. Sua presença era indispensável. O recado telefônico, transmitido por Manuel, dizia que você não viria à Bahia por causa de um problema, “uma chatice, no pulmão”. Ainda assim, pedia-nos que lhe mandássemos um relato, este, talvez, que ora aparece. Outro, não tivemos coragem de fazer, mesmo que soubéssemos quão ativo e produtivo você permaneceria até seus últimos dias.

Habitamo-nos a tê-lo entre nós desde 1968, como um patrimônio certo da Bahia e do Brasil. Seu interesse pela música brasileira e latino-americana, não se limitava a categorias específicas: músicas tradicionais, música religiosa de derivação africana, candomblé, em particular, música popular, modinhas, lundus, música antiga mineira, música nova do Grupo de Compositores da Bahia, que você tanto divulgou, músicas artísticas do Brasil e da América Latina.

Sua preocupação ia além da pesquisa, e voltava-se também para o ensino. Não apenas pesquisadores brasileiros foram beneficiados e estimulados pela sua orientação, mas a própria implantação de cursos de pós-graduação na Bahia não teria ocorrido sem o impulso fundamental de sua parte junto às autoridades da administração superior da UFBA. Reconhecendo tudo isso, o Conselho Universitário da UFBA expressou seu pesar em moção unânime, votada em 8 de agosto de 2005, comunicada à Sra. Cecília, ao Dr. Larry R. Faulkner, Presidente da Universidade do Texas em Austin, a Edino Krieger, pela Academia Brasileira de Música, à qual você pertenceu, e à Ordem de Rio Branco. O XV Congresso da ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro, já tomara precedência, apreciando “O legado de Gerard Béhague”, em seu primeiro fórum, no dia 20 de julho de 2005. Não menos expressiva foi a homenagem da própria ABM, do punho de Jamary Oliveira, publicada na *Brasiliiana*, 21 (set. 2005: 19-20).

Outras ainda virão. Mas, sobretudo, você vive entre nós, pela sua obra, pelo seu exemplo, pelos seus admiradores e seus amigos.

*Manuel Veiga,*  
em nome da Comissão Organizadora

## OS ANTECEDENTES DOS CAMINHOS DA INTERDISCIPLINARIDADE NA ETNOMUSICOLOGIA

*Gérard Béhague*

Foi a partir do famoso artigo do britânico Ken Gourlay, “Para uma nova avaliação do papel do etnomusicólogo na pesquisa” (*Ethnomusicology*, vol. 22 no. 1, 1978, p. 1-35) que um novo caminho se abriu para a reflexão sobre os aspectos mais significativos das relações entre pesquisadores e pesquisados. Em oposição à teoria mais ou menos neopositivista, funcionalista e científica do antropólogo Alan Merriam (*A antropologia da música*, 1964), por sinal de grande repercussão e influência, Gourlay chama a atenção para a impossibilidade de objetividade científica no processo de pesquisa etnomusicológica. Isto é reforçado pelo fato de que não é a etnomusicologia que “formula hipóteses, controla variáveis, etc.”, mas sim o etnomusicólogo, com as óbvias conseqüências de que “não é a etnomusicologia que procura aproximar-se dos métodos da ciência, mas o etnomusicólogo”. Portanto, como agente humano central no processo da pesquisa, prevalece uma certa subjetividade, que vem, em primeiro lugar, da ideologia, dos valores pessoais e da experiência individual do pesquisador. O próprio Gourlay desenvolveu uma abordagem dialética do “processo etnomusicológico”, ao considerar três fases fundamentais neste processo, isto é, o período de preparação, o processo da pesquisa e o processo da apresentação. O elemento preparativo (ou seja, o processo de aprendizagem) inclui a educação formal e os vários aspectos da socialização dentro de uma cultura particular, que lhe permite entender a cosmovisão do grupo pesquisado, e que acaba tendo um efeito inevitável na sua própria conceitualização da etnomusicologia, suas teorias e seus métodos. É no processo da pesquisa em si, que o etnomusicólogo se junta aos músicos da comunidade a ser pesquisada. A sua presença, no evento ou na ocasião musical, dá-lhe a oportunidade de penetrar o processo cognitivo dos músicos. A terceira fase, o processo de apresentação, afeta o pesquisador em relação a uma rede social particular, seja dentro de sua própria cultura, seja dentro da cultura do seu emprego, isto é, apresentando os resultados de sua pesquisa aos seus colegas acadêmicos ou a um público geral, através de artigos, conferências, tese de doutorado, programas de gravação, etc. Essa discussão, que

era indispensável na época, tornou um dos caminhos da etnomusicologia muito mais realista e mudou fundamentalmente o cânon essencial da disciplina. A partir do fim da década de 70, temos, portanto, uma nova preocupação em avaliar os resultados de uma pesquisa a partir da consideração do perfil sociológico do pesquisador, que resulta numa melhor apreciação de sua motivação, dos seus preconceitos, e da sua ideologia em geral, como pesquisador. Reconheceu-se, então, às vezes de forma indireta, não só a capacidade do pesquisador de emitir juízos de valor, mas também, na maioria dos casos, a necessidade de fazê-lo, como decorrente da experiência do trabalho de campo.

Discutir o cânon da etnomusicologia e a história da sua transformação desde o estabelecimento oficial do nome “etnomusicologia”, no princípio da década de 50, poderia constituir uma outra mesa redonda. Aqui, quero apenas salientar de que forma a metodologia mudou o rumo teórico e prático da etnomusicologia moderna. A discussão de Philip Bohlman sobre o desafio da etnomusicologia ao cânon (e o desafio do cânon à etnomusicologia) (*Disciplining Music, Musicology and its Canons*, 1992) leva em consideração esse aspecto metodológico. Diz ele que o “relatório do trabalho de campo” se tornou uma prática standard como “um tipo de texto etnográfico”, em que o etnomusicólogo descreve o que estava fazendo para chegar a algumas conclusões, em vez de oferecer essas conclusões como fatos isolados. Este tipo de relatório também colocava o etnomusicólogo dentro da sociedade com a qual estava trabalhando, não só como observador, mas também como participante. E já na década de 80, a metodologia em si desempenha um papel tão central, que acaba tornando-se uma metáfora disciplinar para a etnomusicologia, como, por exemplo, a “antropologia musical” postulada por Tony Seeger. Para Seeger, uma antropologia musical considera “a maneira como performances musicais criam vários aspectos da cultura e da vida social”. Em vez de estudar a música na cultura (de acordo com a proposta de Merriam), uma antropologia musical estuda a vida social como performance. Diz ele:

em vez de supor que há uma matriz cultural e social preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música é executada, [essa antropologia] examina as maneiras como a música forma parte da própria construção e interpretação das relações e dos procedimentos sociais e

conceituais. Por meio da ênfase na performance e da decretação dos processos sociais em vez de leis sociais, essa antropologia musical compartilha uma ênfase sobre processo e performatividade, semelhante à que se encontra na antropologia contemporânea (Bourdieu, Herzfeld, Sahllins). (*Why Suyu sing* 1987).

O resultado principal é que o texto do etnomusicólogo reflete o pensamento e a prática musicais da cultura que representa.

Bohlman também se pergunta se os cânones etnomusicológicos dentro da cultura ocidental, a auto-reflexão, e a autocrítica poderiam livrar a etnomusicologia do seu caráter ocidentalizante. Embora ele não dê nenhuma resposta definitiva, afirma que a etnomusicologia moderna teve a tendência de desafiar os próprios processos da canonização, por estabelecer um abismo entre a “nossa” música e a do Outro, processos esses que permitiram aos pesquisadores sentir-se à vontade simplesmente com música “não-ocidental” como o seu objeto de estudo. Esta reflexividade permitiu, então, repensar quais deveriam ser os caminhos mais realistas da etnomusicologia da década de 80. De um modo geral, foi quando houve um consenso de que o objetivo primordial da etnomusicologia era o de procurar entender e penetrar as práticas e pensamentos musicais percebidos pelos próprios participantes. Daí, aparece o reconhecimento da etnoteoria e da etno-estética, e da importância da narrativa etnográfica da pesquisa de campo, já mencionada. A decodificação dos aspectos mais salientes de uma teoria nativa foi elaborada, pela primeira vez entre os etnomusicólogos, por Hugo Zemp em sua tese de doutorado (1971) sobre a cultura dan da Costa do Marfim. Mais tarde, o mesmo Zemp publicou artigo sobre a taxonomia nativa dos instrumentos musicais entre os are'are e sua conceitualização teórica. Este tipo de preocupação êmica floresceu, mesmo, a partir dos anos 80. O livro de Feld sobre os kaluli da Nova Guiné (Papua) (*Sound and sentiment, birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*) é um modelo interdisciplinar, no sentido de utilizar, não só o estruturalismo de Levy Strauss, a antropologia simbólico-interpretativa de Geertz e a lingüística, mas também todo o conceito da ornitologia kaluli e a sua correspondente ecologia e mitologia. E o estudo acaba enfatizando a relação analítica do discurso sonoro e do discurso sobre este último, e a importância da análise da performance.

Outro fator da evolução conceitual tem a ver com a dinâmica da própria definição da etnomusicologia. Já, pouco a pouco, nos últimos 15 a 20 anos do século XX, ela deixa de ser vista, em geral, segundo a natureza do seu objeto de estudo (música primitiva, não ocidental ou “extra-européia”, tradicional, folclórica, popular, de tradição oral) e mais de acordo com os seus critérios teóricos e metodológicos: música como um fato social, e etnomusicologia, mais do que o estudo da música na cultura e como cultura, e sim como um dos elementos primordiais geradores de cultura expressiva (ref. Artigo de Steven Feld sobre estrutura musical como estrutura social, de 1984).

Agora, passemos a algumas referências históricas sobre a interdisciplinaridade na musicologia.

Nos seus famosos “desafios à musicologia”, o professor Joseph Kerman (*Contemplating Music*, 1985) dedica um capítulo à etnomusicologia e “musicologia cultural” (este último termo, um tanto infeliz, tinha sido proposto, em 1968, por Gilbert Chase numa das conferências inaugurais do doutorado em musicologia na Universidade da Cidade de Nova Iorque, intitulada “Musicologia e as ciências sociais”, publicada no livro *Perspectives in Musicology*, Norton, 1972). Nesse capítulo, Kerman parece interessado somente em contestar os possíveis modos com que os métodos etno-históricos e etnomusicológicos poderiam ser aplicados ao estudo da música erudita ou culta ocidental. Apesar de reconhecer a existência de “reiteradas tentativas... de tratar da música erudita ocidental em termos de história social e cultural” (p. 170) (de Curt Sachs até Leonard Meyer), o que não é bem semelhante à posição de Gilbert Chase em relação às ciências sociais, Kerman acredita que a falha relativa da aplicação da pesquisa etnomusicológica à música ocidental proveio, sobretudo, da sua incrível, mas real, convicção de que “a música ocidental é mesmo diferente demais de outras músicas, e seus contextos culturais diferentes demais de outros contextos. Não específica, no entanto, a que outras músicas e outros contextos estava se referindo, provavelmente à música ocidental de um lado, e às do resto do planeta, de outro! Além disso, ele afirma que a musicologia foi, tradicionalmente, uma aliada das humanidades e não das ciências sociais, se bem que reconhece que “os estudiosos humanistas de hoje estão aprendendo muito das ciências sociais”. Contudo, na sua opinião, os musicólogos devem evitar concluir qualquer coisa diretamente das ciências sociais nos seus estudos da música

ocidental. A razão um tanto simplista, invocada para apoiar essa sua opinião, refere-se à suposta falta de “resultados uniformemente excelentes [magníficos] no que se refere às músicas não-ocidentais, conforme testemunha a prolongada polarização dentro do campo da etnomusicologia”. Portanto, temos, aqui, uma visão bastante condescendente e uma falta evidente de compreensão da história ideológica da etnomusicologia. Finalmente, o Professor Kerman alude às possíveis direções que essa tal de “musicologia cultural” poderia tomar, quando afirma: “Hoje em dia, há novas oportunidades para iniciativas em ‘musicologia cultural’, mas estas poderão tomar um curso diferente daquilo que Chase antecipava” (p. 181). Com certeza, se a etnomusicologia representava, na década de 80, um desafio à musicologia, Joseph Kerman falha de forma extrema em identificar o desafio e a sua possível solução, em parte por causa da sua visão preconcebida e tendenciosa do desenvolvimento histórico e ideológico da etnomusicologia a partir dos anos 50.

Desde o fim da década de 60, a musicologia (vista de forma abrangente) tem reconhecido a necessidade da interdisciplinaridade. Já em 1968, um dos mais influentes musicólogos norte-americanos, Paul Henry Lang, embora nascido na Hungria e educado na Europa, lamentava o isolamento da musicologia e a distância que tinha aumentado entre a disciplina e o ambiente cultural no qual ela existe, ou seja, o seu contexto histórico-cultural. No ensaio “Musicologia e disciplinas afins” (em *Perspectives in Musicology*), ele afirma: “Estamos todos de acordo que a musicologia precisa da assistência, não só das humanidades, mas das ciências naturais e sociais...” Também declara, enfaticamente, que, se o estudo musicológico se limitar à música em si, acabar-se-á pesquisando somente a metade da sua história. Refere-se, também, ao notável talento musicológico norte-americano, e faz votos de que seja mais “organizado, a fim de conseguir uma base mais institucionalizada e mais interdisciplinar”. De um modo geral, pode-se dizer que o seu desejo foi realizado, já que, hoje em dia, não há trabalho musicológico criativo que não seja baseado em algum aspecto de procedimento inter ou multidisciplinar, quer seja hermenêutica, exegética, ciência política (especialmente, a economia política da música, que Jacques Attali associa com ruído, e a economia política da paixão, associada com o tango argentino por Martha Savigliano), a antropologia social ou cultural, e outros tantos ramos antropológicos (antropologia da emoção, das artes

performativas, e, especialmente, a antropologia da música e a antropologia musical). A resposta de Paula Henry Lang à sua própria pergunta “até que ponto pode-se dizer que a etnomusicologia tem justificação e significado, qual é seu grau de valor científico?” revela uma visão surpreendentemente obtusa da disciplina: “nada mais que uma ferramenta pseudo-intelectual para aquela vaga irmandade inter-racial que qualquer pessoa decente patrocinaria naturalmente...” e “A cultura primitiva é nossa contemporânea, mas há uma probabilidade de que ela possa refletir certos aspectos das fases anteriores das culturas elevadas, de modo que nela se pode ler algo do nosso próprio passado onde outros documentos falham...”. Mesmo naquela época, esse tipo de pensamento unilinear-evolucionista já estava sendo questionado muito seriamente. Na verdade, já em 1968, os etnomusicólogos haviam definido, mais ou menos, o seu campo como o estudo da música na cultura e como cultura, integrando a musicologia (entendida como o estudo formal dos fenômenos sonoros) e a etnologia, considerando, não só a composição musical como processo, mas também os usos e as funções da música, os aspectos comportamentais do fazer musical, a música e o comportamento social e como comportamento simbólico, a estética e a inter-relação das artes, a sinestesia [sensação secundária, despertada por outra, vinda por outro sentido] e as modalidades intersensuais, e as relações música-história cultural, música-dinâmica cultural (Ref. MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, 1964). Embora a etnomusicologia fosse ainda definida pelo seu objeto de estudo principal, ou seja, as músicas de tradição oral de sociedades não-ocidentais, e as chamadas músicas folclóricas ou, pior, “étnicas”, ela, pouco a pouco, veio a ser concebida como uma abordagem holística ao estudo de qualquer tradição musical.

Acho que o reconhecimento, cada vez mais generalizado durante a década de 70, da importância do estudo dos sons “humanamente organizados” e da humanidade “sonoramente organizada”, como dizia John Blacking (*How Musical is Man?* como, quanto, quão, até que ponto) teve um impacto definitivo sobre a tomada de consciência da importância da interdisciplinaridade. Também a preocupação universalista dos anos 70 contribuiu para esse impacto, ao considerar-se a música como atividade e expressão específica da espécie humana, ou seja, os universais da música. Apesar da grande maioria dos estudos etnomusicológicos individuais dizerem respeito a grupos

ou comunidades culturais específicas, coloca-se a possibilidade de existirem denominadores comuns do fazer musical, que transcendam a especificidade cultural e que, portanto, poderiam constituir-se em universais. Para tanto, faz-se apelo a uma diversidade de métodos e teorias, incluindo a antropologia interpretativo-simbólica de um Clifford Geertz, os modelos analíticos da lingüística contemporânea e a psicologia cognitiva. Da mesma forma, com a nova curiosidade dos anos 80 sobre o que Blacking chamou de “biologia do fazer musical”, os etnomusicólogos se juntam aos psicólogos, neurologistas, educadores musicais, executantes, e outros tantos, para tentar descobrir o papel dos sons nas funções cerebrais e fisiológicas de um modo geral. O tema música e possessão espiritual e transe também foi bastante estudado nessa época. Gilbert Rouget, no seu livro *La musique et la transe (Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, 1a. ed., 1980) procura articular uma teoria da função da música nesse fenômeno. No capítulo sobre o “Mecanismo estranho”, o autor resume e avalia as várias explicações teóricas sobre a função que a música poderia exercer na ativação do transe. Examina e rejeita as conhecidas teorias neurofisiológicas de Needham (1967) e Neher (1961, 1962), entre outros, sobre a relação entre a percussão (especialmente os tambores) e a possessão, e a alteração das ondas alfa do cérebro por certos estímulos rítmicos em certos níveis de frequência. Os argumentos de Rouget contra essas teorias assinalam o fato de que as condições de experimentos em laboratório, que revelam moldes comportamentais pouco comuns sob o estímulo de sons intermitentes, não podem ser da mesma natureza que as dos transe de possessão. Rouget afirma que “os estímulos sonoros, de forma e intensidade regulares, utilizados em laboratório, têm muito pouco em comum com os estímulos, sempre variados e renovados, que são as baterias de tambor, como se tocam em sessões de possessão”. A hipótese de Neher afirma que comportamentos semelhantes ao transe ou à possessão ocorrem quando se tocam tambores na frequência de 4 a 12 ciclos por segundo (em outras palavras, em tempos entre 240 e 720 MM por semicolcheia, com a semínima sendo igual à extensão entre 60 e 180 MM). Uma tal extensão, bastante incrível, poderia significar o absurdo de que, “cada vez que se toca um tambor, ou quase, poder-se-iam presenciar convulsões”. Para o que corresponde à África negra, se as frequências de 8 a 13 ciclos por segundo fossem

exatas, os africanos estariam em transe 365 dias por ano! A conclusão é que nenhuma “teoria válida nos permite acreditar que a provocação do transe poderia resultar dos efeitos neurofisiológicos dos sons...”. Portanto, a teoria do condicionamento sócio-cultural parece mais importante, e também o caráter psicológico das interpretações de gente como Jean Rouch ou Kwabena Nketia. Rouch considera a mensagem musical da música de possessão como um sinal com um impacto psicológico forte, e Nketia considera a música e a dança, juntas, como elementos poderosos, capazes de promover um estado emocional favorável ao transe. Este componente psicológico-emocional do transe (de certa forma, semelhante à “ação moral” da música de J. J. Rousseau) foi pouco estudado na etnomusicologia, mas representa um dos aspectos fundamentais para se conseguir elucidar o lugar da música neste estranho mecanismo.

Dada a extrema variedade das relações entre música e transe, Rouget acaba reconhecendo que é “extremamente difícil formular uma regra”. Sua “teoria” foi mostrar que a função da música no momento decisivo de acionar o transe varia muito conforme o tipo de transe. No caso do transe de possessão, a música, sem dúvida, pode provocar o transe, não por razões misteriosas, como normalmente se acredita, mas de acordo com vários sistemas coerentes. O estudo do Rouget, portanto, precisou de abordagens interdisciplinares.

Entre outras áreas de pesquisa em etnomusicologia, que recorrem, necessariamente, à interdisciplinaridade, estão, por exemplo, as relações entre música e língua e música e ritual. As pesquisas sobre música e língua deram origem a uma vasta literatura interdisciplinar, que une pesquisa em musicologia, acústica, linguística, estudos literários, filosofia, psicologia, e antropologia. Dentro dessa literatura, o mais interessante e promissor foi o potencial teórico da abordagem etnográfica relativa às interseções da língua e da música, ou de todo um contínuo da voz cantada e da voz falada. Por outro lado, a conceitualização do ritual como a “performance de seqüências mais ou menos invariáveis de atos e expressões formais, não inteiramente codificados pelos próprios executantes/participantes”, conforme o estudo de Roy A. Rappaport (*Ritual and Religion in the Making of Humanity*, 1999), facilita o estudo interdisciplinar referente à música e o ritual, já que estes são considerados, sobretudo, a partir das suas dimensões dinâmicas de performance. Neste tipo de estudo híbrido, penetram abordagens semióticas,

estruturalistas, cognitivas, hermenêuticas, históricas e práticas, entre outras, que contribuem para uma teoria muito mais ampla. Quem conhece, por exemplo, a literatura histórica e antropológica sobre o candomblé baiano, sabe o quanto a parte musical da cultura religiosa foi negligenciada pelos historiadores e antropólogos, por falta de conhecimento da teoria sócio-cultural da música. No entanto, nos meus estudos de música e ritual no candomblé, sempre adotei a posição de que não se podem entender os significados dos códigos sonoros, sem considerar os sistemas de crenças e práticas. Estes requerem estudos aprofundados, abrangendo, desde a história da religião, a sociologia dos grupos e comunidades religiosos e a mitologia, até a cozinha e a botânica sagradas. Além disso, é, sobretudo, a partir da etnografia da performance ritual e musical, que se pode articular de que forma a organização sonora e corporal dessa performance contém a chave dos significados atribuídos a essa relação fundamental entre música e ritual.

Os passos da etnomusicologia dos últimos 25 anos nos levam à conclusão geral de que a interdisciplinaridade, que era, desde o princípio, o elemento primordial da própria constituição da etnomusicologia, passou a uma fase de evidente maturação. No entanto, ainda há a necessidade de precaver-se, para poder conseguir um equilíbrio adequado entre as várias disciplinas, e não esquecer que a música da antropologia, a música da sociologia e a da lingüística têm sua razão de ser, mas não são etnomusicologia.



## O LUGAR DO ETNOMUSICÓLOGO JUNTO ÀS COMUNIDADES PESQUISADAS: “DEVOLUÇÃO” DE REGISTROS SONOROS COMO IMPERATIVO CIENTÍFICO

*Carlos Sandroni*

O “lugar” do etnomusicólogo é tema que pode ser pensado sob diferentes ângulos: seu lugar na sociedade, na universidade, nas ciências musicais e/ou sociais... O ângulo que gostaria de escolher, nesta oportunidade, diz respeito ao lugar do etnomusicólogo junto às pessoas com quem desenvolve seus trabalhos de pesquisa. Em particular, desejo refletir sobre o papel que desempenhamos junto a elas, como detentores de registros sonoros, sobre cujo conteúdo possuem direitos morais.

A necessidade de antropólogos e etnomusicólogos devolverem os registros que fazem junto às comunidades ou pessoas que estudam vem sendo, já há algum tempo, enfatizada como um imperativo ético de seu trabalho. Este imperativo pode ser caracterizado como puramente ético, partindo do princípio de que os informantes, como foi dito, possuem direitos morais sobre sua imagem e suas produções intelectuais (entrevistas, falas, contos, músicas) e, portanto, devem ter acesso ao uso que se faz delas. Pode ser caracterizado, também, de um ponto de vista pragmático, segundo o qual o pesquisador que faz uso indevido do que recolheu, ou que não presta satisfações a seus colaboradores, estaria fechando as portas destes colaboradores, e do círculo em contato com eles, para pesquisas futuras.

Mas o ponto que gostaria de enfatizar, aqui, não é puramente ético, nem ético-pragmático; é propriamente científico. Com base em minha experiência com um acervo de gravações obtido em 1938 no Nordeste do Brasil, gostaria de argumentar a favor da importância da devolução de registros sonoros obtidos na pesquisa etnomusicológica, como ferramenta para o avanço desta mesma pesquisa.

Note-se que o que pretendo não é argumentar, por vias indiretas, a favor de uma atitude ética, usando outro tipo de argumentos pragmáticos, segundo os quais, agir eticamente seria, simplesmente, a atitude mais recompensadora do ponto de vista dos resultados

científicos. É preciso lembrar que a noção de que “não se deve plagiar idéias” faz parte da ética científica também, e ela não tem despertado tantos debates e polêmicas quanto aquelas que envolvem a relação dos pesquisadores com as comunidades. Provavelmente, uma das razões disso é que, no caso do plágio de idéias, os prejudicados são, também eles, pesquisadores, que dispõem de meios de controle eficazes sobre o que fazem seus pares, o que nem sempre acontece no outro caso. Mas, se é bastante evidente que a condenação do plágio também possui vantagens puramente científicas, estimulando o surgimento de novas idéias, a ninguém ocorreria dizer que é somente por causa de tais vantagens que não se deve plagiar. Não parece tão claro que vantagens científicas também estejam associadas à devolução de informações à comunidade, e é por isso que talvez não seja inútil enfocar a questão por este prisma.

Este tipo de questão era, certamente, menos premente no tempo de Malinowski, ou do que Geertz chama de pesquisa “mim antropólogo – você nativo” (GEERTZ, 2001, p. 91). Naquele então, a distância que separava o pesquisador do informante parecia ser enorme, e só superada parcialmente, nos melhores casos, durante o trabalho de campo, que implicava um esforço financeiro e pessoal proporcionalmente grande e, por isso, necessariamente limitado no tempo. Nessas condições, é possível que o único consolo ético que restasse aos antropólogos fosse o de estar registrando amostras da diversidade cultural humana antes que elas desaparecessem. Pelas mesmas razões, era mais difícil aproveitar o potencial científico do retorno das informações. Mas hoje, como sabemos, as coisas mudaram. Com elas, têm mudado também os papéis dos etnomusicólogos junto a seus colaboradores; o que será exposto em seguida pretende contribuir com sugestões para nossa orientação nestes novos e cambiantes lugares.

Em 1938, o poeta e musicólogo brasileiro Mário de Andrade era o diretor do recém-criado Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Como tal, enviou uma expedição, composta por quatro pesquisadores munidos de gravador, câmara de filmar e máquina fotográfica, entre os mais modernos da época, com o fim de registrar o maior número possível de informações sobre a cultura popular das regiões Norte e Nordeste do Brasil e, em particular, sobre sua música. A Missão de Pesquisas Folclóricas, como foi batizada, percorreu, durante cinco meses, os estados de Pernambuco, Paraíba,

Maranhão e Pará, trazendo para São Paulo cerca de trinta horas de gravações, duas horas de filme e mais de seiscentas fotografias, além de inúmeras anotações de pesquisa.

A Missão foi interrompida pelas reviravoltas da política brasileira, que derrubaram o prefeito de São Paulo, ocasionando a demissão de Mário de Andrade. Sua discípula Oneyda Alvarenga, no entanto, que era a diretora da Discoteca Pública Municipal, manteve-se no cargo e, nos anos seguintes, ocupou-se do vasto acervo reunido pelos pesquisadores paulistas. Ela tinha suas idéias sobre retorno à comunidade, expressas, por exemplo, no seguinte trecho:

Em qualquer ciência (...), as pesquisas são feitas para serem divulgadas, aproveitadas, exploradas (...) por quantos delas saibam usar e delas necessitem para a construção de algo mais amplo e mais fundo, que converta os dados obtidos quase sempre com o auxílio da coletividade, em obra que reverta em benefício dela, de que ela possa usar largamente.

De fato, Oneyda devolveu à coletividade, na medida do que lhe foi possível fazer, os dados obtidos pela Missão, sob a forma de publicações e discos, que foram enviados a bibliotecas, universidade e instituições culturais no Brasil e no exterior. A única ressalva que tenho a lhe fazer – ligada à época e às condições em que trabalhou – diz respeito ao fato de que sua concepção de “coletividade” era demasiado estreita, confinando na categoria “nação” os abismos econômicos e sociais que ainda separam, por exemplo, musicólogos paulistas de pequenos agricultores do sertão pernambucano. (Note-se que um abismo parecido, o que separa o poeta paulista do seringueiro do Acre, foi tematizado pelo mentor de Oneyda, Mário de Andrade, no poema “Acalanto do seringueiro”; mas nem o mestre nem a discípula puderam tirar todas as conseqüências políticas deste tema para seu trabalho com a música tradicional).

Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980, o acervo da Missão esteve em completo abandono nos porões da Prefeitura de São Paulo. Depois deste período, pesquisadores paulistas redescobriram o acervo, que atualmente se encontra em condições de conservação adequada, e disponível para qualquer pesquisador que possa consultá-lo em São Paulo. No entanto, ainda não foi retomada uma política ativa de devolução do acervo à coletividade, nem mesmo nos moldes propostos por Oneyda Alvarenga.

No início de 1997, graças a uma Bolsa Vitae de Artes, fiz pesquisas no acervo da Missão em São Paulo, ao cabo das quais me foi permitido copiar duas horas de música. Em maio do mesmo ano, instalei-me na cidade do Recife (a primeira onde a Missão fez gravações) e, munido das duas fitas cassetes por mim obtidas, passei a procurar remanescentes dos informantes de 1938.

Um dos lugares onde procurei foi a pequena cidade de Tacaratu, no sertão pernambucano, onde a Missão havia gravado, entre outras coisas, cantos chamados cocos, ligados à dança do mesmo nome. Meus primeiros contatos, ali, foram uma senhora, então com oitenta anos, e dois assessores da Prefeitura da cidade. Nenhum deles tinha a menor notícia da passagem da Missão no local.

Li para eles a lista de nomes de informantes da Missão na cidade, que levava comigo. Justamente os dois últimos nomes que li despertaram reação em meus anfitriões: Raimundo Cunha e Tiburtino da Silva. Eles mostraram-se incrédulos: “Aonde você encontrou o nome deles?” Só então, pareceram dar-se conta do que eu já havia explicado desde o primeiro contato: que sua cidadezinha fora visitada, há sessenta anos passados, por uma equipe de pesquisadores, e que todas as informações, fotografias e gravações, então obtidas, encontravam-se depositadas em um Centro Cultural em São Paulo, a milhares de quilômetros dali.

O fato é que Raimundo e Tiburtino tinham sido célebres, em Tacaratu, como cantadores de coco, exatamente o gênero em que suas vozes tinham sido registradas pela Missão. Fui informado de que um dos filhos de Raimundo Cunha morava a cinquenta metros da casa onde nos encontrávamos. Dirigimo-nos para lá imediatamente, e logo fui apresentado a Domingos Cunha, 70 anos, agricultor, casado com Dona Vitinha, pai de 17 filhos, avô de 52 netos. Mostrei a eles as gravações da Missão, feitas em Tacaratu, que levava comigo. Domingos Cunha é homem de pouco falar, pelo menos num primeiro contato, como foi aquele, mas sua reação à escuta das gravações foi muito eloqüente: ele se pôs a dançar ao som do gravador. Foi um momento de grande emoção, mas foi também um momento muito instrutivo. Segundo nos informaram depois, a dança do coco deixara de ser uma prática corrente em Tacaratu em meados dos anos 1970. O próprio Domingos Cunha não dançava o coco havia pelo menos vinte anos. Se, no nosso primeiro encontro, eu tivesse pedido a ele

para dançar, acho muito pouco provável que tivesse sido atendido. Sem o retorno das gravações, talvez um dia Domingos dançasse o coco em minha presença, mas provavelmente muito mais tarde e com menos vigor.<sup>1</sup>

O fato é que nossa presença em Tacaratu, trazendo uma parte do passado daquelas pessoas, despertou lembranças, comentários, associações de idéias, além de atos como cantar e dançar. Em particular, a presença musical, trazida pela fita cassete, agiu como um catalisador de atenções e um acelerador de reações.

Mais tarde, por sugestão minha, a Prefeitura de Tacaratu escreveu ao Centro Cultural São Paulo, solicitando o envio de cópias do material da Missão referente à cidade. O material chegou, ou pelo menos uma parte dele, e pude consultá-lo no local, numa visita subsequente. Sem dúvida, é bom para a pesquisa (além de ser eticamente correto) que seja possível consultar o material sobre Tacaratu também em Tacaratu. Isto, pela simples razão de que é naquela cidade que este material pode, da maneira mais proveitosa, dialogar com o presente, e encontrar seu lugar como parte de um processo que se desenvolve no tempo.

Mas, se a Secretaria de Cultura de São Paulo enviasse cópias de todas as gravações da Missão para as prefeituras das cidades nas quais elas foram feitas, isto não seria senão a parte mais fácil do tipo de retorno que estou tentando defender aqui. Tal gesto, por mais necessário que seja, não teria, por si só, nenhuma utilidade, nem para a memória afetiva de pessoas concretas, nem para nosso conhecimento das músicas em questão. Pois é preciso saber a quem devolver: é preciso conceber a devolução como parte da pesquisa. As prefeituras, como é óbvio, não conhecem nem se comunicam, necessariamente, com as pessoas que, em cada caso concreto, se reconheceriam como herdeiras biológicas ou culturais dos cantores de 1938. Em alguns casos – talvez os melhores – estas pessoas tomam, elas mesmas, a iniciativa de procurar as instituições competentes. Na maioria dos casos, porém, a intervenção de um etnomusicólogo foi necessária para que o contato com esta parte do passado fosse reatado.

---

<sup>1</sup> Escrevi também sobre meu encontro com Domingos Cunha no artigo “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de pesquisas folclóricas de 1938”.

Minha experiência com o acervo da Missão tem deixado claro (pelo menos para mim) que um acervo documental só tem a ganhar com uma devolução assim concebida. No que se refere à pequena fração do acervo da qual possuo cópia, escutar as gravações junto com pessoas dos locais nos quais elas foram feitas tem possibilitado corrigir, esclarecer e compreender grande quantidade de pontos obscuros ou mal interpretados pelos integrantes da Missão e pelas pessoas que trabalharam com o acervo em São Paulo.

Outro aspecto a considerar é que, embora estudos diacrônicos sobre continuidade e mudança sejam freqüentes na etnomusicologia, não estou seguro de que, nesses estudos, o chamado “ponto de vista nativo” tenha ocupado o lugar que merece, e que já vem ocupando quando se trata de estudos sincrônicos. Com relação a isto, o acervo da Missão ocupa uma posição privilegiada para estudiosos da música tradicional do Nordeste, pois, pelo menos no Brasil, não dispomos de muitas outras gravações capazes de conferir tal profundidade histórica, para grande parte das quais ainda existam herdeiros culturais ativos.

Nestas condições, qualquer estudo sobre continuidade e mudança que prescindia do diálogo com os referidos herdeiros estará passando ao largo de um ponto essencial. Em que medida o coquista ou o líder religioso do xangô pernambucano encontrará, nas gravações da Missão, mera curiosidade ou um elo de sua identidade cultural? Só há uma maneira de saber: possibilitar que ele escute estas gravações e, a partir desta experiência, entabular um diálogo sobre a música que é condição *sine qua non* da construção do saber etnomusicológico; neste caso, um diálogo com as conceitualizações produzidas pelas próprias comunidades sobre seus sentidos de história e permanência/ruptura no tempo.

Mencionei o xangô pernambucano, e este é um caso de particular interesse, pois alguns de seus líderes religiosos vêm participando ativamente da pesquisa sobre suas tradições musicais. O babalorixá Manoel do Nascimento Costa, líder de uma das casas de xangô mais tradicionais do Recife, integrou o Núcleo de Estudos de Religiões Populares da Universidade Federal de Pernambuco. Outro babalorixá importante na cidade, José Amaro Santos da Silva, é professor no mesmo Departamento de Música onde trabalho, e já escreveu alguns trabalhos sobre as tradições musicais de sua casa.

O relato de uma experiência vivida junto ao primeiro possibilitará esclarecer um pouco mais o assunto. Juntos, organizamos a gravação, num gravador multipistas ADAT, de uma grande festa para Orixalá em sua casa. Fiz uma pré-mixagem do resultado, da qual gostei muito, pois era possível escutar, com nitidez, partes que normalmente ficam submersas sob o som dos tambores, graças aos vários microfones empregados e à boa vontade dos solistas, que aceitaram cantar parados (ao contrário do que fazem habitualmente). Enviei-a a ele, que, para minha grande surpresa, expressou, embora delicadamente, severas restrições ao que ouviu, e propôs refazer a gravação, ou em outro dia de festa da casa, ou em sessão especial para isso, fora do ritual. Como Manoel nunca tinha ouvido a música de sua casa sob a forma de som mixado a partir de uma gravação multipistas, não é possível estar seguro se sua rejeição era devida à má qualidade da pré-mixagem, à má disposição dos microfones, ou ao tipo de som que resulta de uma gravação deste tipo; ou se, como afirmou o próprio Manoel, ela se deve ao fato de que, por acaso, naquela festa, muitas antigas iniciadas da casa não puderam comparecer, tendo como consequência uma performance de qualidade inferior ao normal. Mas o que é certo é que, sem que ele tivesse ouvido a gravação, estas questões nem ao menos poderiam surgir; e que respostas a elas só podem ser obtidas fazendo-se novas mixagens, novas gravações e escutando seus comentários sobre elas, e também mostrando as diferentes gravações e mixagens a outros participantes da casa. Percebe-se, assim, que a devolução de registros às comunidades onde foram feitos pode ser o eixo de todo um programa de pesquisas em etnomusicologia e que, através dela, podemos chegar a resultados sobre a estética e a imagem sonora que uma comunidade tem de sua própria música, virtualmente impossíveis de se obter por outras vias.

Cada vez que, em minhas pesquisas, tive oportunidade de mostrar a informantes gravações do acervo da Missão, referentes a uma prática musical a que eles estivessem ligados, o resultado foi, além de um impacto emocional (e, provavelmente, graças a este), um despertar de lembranças, associações e comentários que se revelaram extremamente úteis e que seriam dificílimos de se obter de outra maneira. Em alguns casos, tais comentários traziam esclarecimentos sobre práticas musicais do passado. Em outros casos, porém, o que traziam era a própria concepção “nativa” da relação com seu “passado etnomusicológico”, para citar o título de um artigo

de Philip Bohlman<sup>2</sup>. Assim, ao abrir janelas para a visão dos informantes sobre o que, em suas práticas musicais, muda ou permanece – e por que muda ou permanece – tais comentários revelam-se de grande valia para a compreensão dos sistemas simbólicos atuais que governam tais práticas.

Para concluir, voltando a Tacaratu, sublinho que Domingos Cunha e sua família não possuíam nenhuma gravação da voz de seu pai, sogro, avô e bisavô. Na segunda vez em que estive na cidade, levei uma cópia da fita cassete para eles, que ficaram obviamente satisfeitos. Quem não ficaria? Quiseram até reunir-se a alguns irmãos de Domingos que, há muito, não vinham a Tacaratu, para uma audição coletiva e solene. Infelizmente, não pude estar presente a esta audição familiar, pois, nos meses seguintes, não poderia voltar à cidade. Se eu tivesse sido mais previdente do ponto de vista científico (e, diga-se de passagem, ético também), teria levado a cópia já da primeira vez e, quem sabe, assim teria evitado perder uma chance única para o meu trabalho de campo. Pois não tenho a menor dúvida de que, se tivesse podido estar presente nesta reunião familiar, certamente tão cheia de emoções e lembranças, teria aprendido muito – e aprendido coisas que, de outro modo, não aprenderia, ou que só aprenderia a custo de muito mais tempo e esforço.

### Referências bibliográficas

- BOHLMAN, Philip. Fieldwork in the ethnomusicological past. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997, p.139-162.
- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SANDRONI, Carlos. Notas sobre Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938. *Revista do Patrimônio*, n. 28, p.60-73, 1999.

---

<sup>2</sup> BOHLMAN, *Fieldwork in the etnomusicological past*.

# BAIÃO DE DOIS: COMPOSIÇÃO E ETNOMUSICOLOGIA NO FORRÓ DA PÓS- MODERNIDADE<sup>1</sup> (EM 6 PASSOS)

*Paulo Costa Lima*

Cultura não é apenas um modo de vida,  
mas o todo das formas de vida, do  
nascimento à morte, da manhã à noite  
e mesmo em sonhos...

T. S. Elliot

Temos um dever para com a música: inventá-la  
Igor Stravinsky

## 1. Quem vos fala

Quem vos fala descende de uma narrativa arcaica — que haja música! — narrativa essa que, a partir da Renascença (no Ocidente), ou seja, a partir da emancipação das classes médias, mais especificamente a partir do imaginário que elas constroem, privilegiando a noção de “outro” como fricção e ambigüidade entre os modos de vida dos servos e da aristocracia, interpõe a instância do indivíduo entre a música e o imponderável de suas causas, de forma que a noção e a imagem de compositor vai se construindo, especialmente a partir do Romantismo, assim como se ele fosse, além de uma consciência individual, uma espécie de antena de todas as outras consciências, meio mágico, meio herói, meio vidente, responsável, simultaneamente, pela manutenção e pela quebra da lei,

---

<sup>1</sup> No forró que estamos prestes a iniciar, há uma série de polaridades que serão personagens da dança. Num primeiro plano, é óbvio, composição e etnomusicologia, mas, logo a seguir, a fricção entre modernidade e pós, entre o nível da subjetivação (indivíduo) e o nível do outro, entre regulação e emancipação.

pelo fascínio e pelo estranhamento<sup>2</sup>, aliado e transgressor das teorias da música — “À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor”, disse Stravinsky (1942, p.65) — que porra de voz é essa? Estamos no hospício? Ou essa voz é, justamente, uma reverberação do “outro” que habita a composição, e a composição uma investidura transcendental, onde indivíduo e divindade, indivíduo e coletividade, indivíduo e si mesmo se encontram e se diferenciam? É pela via da relação com algum “outro” que a noção de identidade é capturada pelo processo composicional. E, dessa forma, é como se houvesse dois pólos no processo — um ético, que precede a realização do trabalho e o imagina, e o solicita, e que, de certa forma, está de fora do processo; e um “êmico”, onde realmente habita o “outro que faz” da composição, na medida em que é capaz de tecer o que precisa tecer, realizando atos composicionais.<sup>3</sup> A construção desses pólos não se restringe ao indivíduo; eles são instâncias de natureza social e cultural.

<sup>2</sup> A noção de composição como estranhamento é muito característica do ideal de vanguarda no Século XX. Straus (1990, p. 7) observa que “tanto Schönberg como Webern faziam uso freqüente da imagem de uma viagem: viam-se como tendo saído de uma paisagem familiar para novos e estranhos caminhos”. E, além disso, projetavam sobre a criação de cada obra individual, a responsabilidade de abrir novos territórios — “Linguagem usada é linguagem morta”, Herbert Brün (*Futility*, 1964). Sobre uma recuperação da história, ainda pouco investigada, do “outro” musical na Europa, Cf. Middleton (2000, p. 59-63).

<sup>3</sup> Agora, nosso baião vai se complicando, na medida em que as noções de ético e êmico são transpostas para o cerne do fazer composicional. A criação que esse “outro” solicita ao compositor é socialmente determinada. Os materiais da música têm historicidade, diz Adorno (1980, p. 32). E ainda sobre a posição messiânica do imaginário da composição, Cf. Schönberg (1909-1910), *apud* Carpenter (1995, p. 5): “a arte é o grito de aflição expresso por aqueles que experimentam em primeira mão o destino da humanidade”. Para uma visão brasileira da questão, *vide* Mário de Andrade, pela boca de Janjão, compositor brasileiro que é personagem do *Banquete*: “Só o artista inventa a humanidade, porque sendo *out-law*, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não deixa por menos: o que ele exige é a humanidade”. Difícil imaginar compositores como Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro ou Gordurinha, envolvidos com esse tipo de carga messiânica, embora representem muito bem suas coletividades. O que acontece no Brasil, ou, pelo menos, nesse Brasil? Que espécie de “outro” se dirige, ou é invocado, aos/pelos criadores brasileiros?

## 2. Mas, afinal, que voz ouve a etnomusicologia? A quais desejos responde?

Em princípio, à mesma formação imaginária das classes médias, só que, aqui, pela vertente das viagens e da construção de relatos, tanto pela via do vetor etimológico da “*Civilization*”, onde a ênfase é mais no universal, no cosmopolita, uma agenda que, até certo ponto, beneficia o colonialismo, assim como a partir da admiração e exaltação do exótico, do diferente, do orgânico — pela via do vetor da “*Kultur*”. E há, ainda, junto com isso, a raiz mais propriamente científica, ligada à tradição do *Verstehen* de Dilthey, ou seja, em torno da noção de entendimento mútuo, de empatia (da qual o estranhamento é o grau zero), e mais afastada da idéia de controle instrumental da realidade, o *Erklären* das ciências naturais. Esses laços são estruturantes, na medida em que vinculam os fazeres de campo a agendas que os ultrapassam, sejam de interesses imperiais ou de comunidades científicas — agendas que, no caso da composição, repousaram sobre redes de patronato, sociedades de concerto, e mais recentemente, sobre os circuitos universitários.

Com relação à questão do “outro”, bem sabemos que vossos “outros” não se restringem à imaginação de algum indivíduo criador, onde certamente existiram como antecipação e desejo, mesmo que em uma poltrona; eles também se escondem em grotões de todo o mundo, e exigem viagens, registros, rumações e textos — sobretudo textos, processos composicionais da fala, adverte Seeger (1970), os verdadeiros cânones paradigmáticos da etnomusicologia, pontifica Bohlman (1992) — os textos, e não as músicas.<sup>4</sup> Ou seja, há um apelo (uma voz) na direção da escritura, da criação de textos. De

---

<sup>4</sup> Bohlman (2002, p. 118): “...não acredito que esteja claro para todos que os cânones paradigmáticos em etnomusicologia não são as músicas estudadas pelo *scholar* no campo, mas os textos criados por esses *scholars*”. E ainda, (2002, p. 129): “Será que a etnomusicologia com seu interesse crescente pelo papel das palavras na ordenação da música, abandona a música propriamente dita?” Até certo ponto, há alguma correspondência com uma linha de pensamento composicional que considera a composição como atividade criadora abrangente, da qual os sons seriam o suporte apenas, Cf. Brün (1986), algo que ecoa uma atitude milenar, como a de Aristoxenus, para quem ritmo era fenômeno abrangente, recortando vários campos de atividade — música, versos, dança etc.

qualquer sorte, a distância e a tensão entre si mesmo e o outro, tema sobre o qual gira a história do vosso campo, está lá o tempo todo, (NETTL, 1992): como estudo comparativo de sistemas e culturas musicais, como estudo da música na cultura ou como cultura (redefinição que busca se afastar desse passado comparativista, a partir dos anos 50 e almeja uma imersão emancipada) e como estudo de uma cultura musical do ponto de vista de um *outsider* (orientação mais recente, que permite o enfrentamento de qualquer coisa, inclusive da própria Europa cultural, desde que vista com olhos de “outro” — nada impede que a etnomusicologia tome a composição de vanguarda como objeto de estudo).

### 3. Dois pra lá e dois pra cá.

O ensejo dessa dança surge da necessidade de focalizar, de forma conjunta, a questão da criação musical em nossos dias. Todo cuidado é pouco, pois, quando se somam essas duas metades caolhas, composição e etnomusicologia — uma fincada no processo do compor e incapaz de enxergar a diversidade plantada no mundo, e às vezes embaixo de seu nariz, outra condenada a ver tudo de fora, sem conseguir uma vivência êmica do próprio processo que almeja captar, a criação — o resultado pode ser tragi-cômico.

O ruído presente na tensão entre concepção de cultura como “Civilization” ou como “Kultur” também reverbera na relação entre os dois fazeres. Enquanto a composição, com sua vocação teleológica, esteve sempre fincada à primeira, a etno, como perspectiva do “outsider”, privilegia a observação participante dos modos de vida, e reprime, justamente, a capacidade de interferir com a criação de música (composição) em nome da capacidade de imersão e de tradução do fenômeno em textos.<sup>5</sup> Não reprime, pelo menos da mesma forma, a execução, que, muitas vezes, é encarada como ferramenta de aproximação. Essa isenção metodológica com relação à criação talvez contribua para entronizar essa dimensão composicional como voz “autêntica” dos sujeitos, fazendo ecoar um preceito ocidental. Será que essa visão asséptica da imersão não é uma quimera, e a firmeza dos caminhos de criação das culturas não é

---

<sup>5</sup> Ou já existiriam etnomusicólogos que criam músicas dos contextos que estudam, de forma mais autêntica do que os nativos?

muito mais estável, e incontaminável, do que se imagina? Será que o desafio de criar músicas do contexto não poderia ser uma valiosa ferramenta de aprendizagem? <sup>6</sup>

Às três modalidades de definição da etnomusicologia correspondem, grosso modo, três tempos de relacionamento entre os dois fazeres.<sup>7</sup> No primeiro tempo — comparativista do lado de lá — predomina, do lado dos compositores e teóricos, uma reação esquiva, de negação e descaso com relação ao próprio objeto de atenção da etnomusicologia. Hanslick, pai do formalismo em música, cujas idéias tanto reverberaram na teoria musical do século XX a partir do chamado paradigma organicista-estrutural, diz com todas as letras:

Quando os indígenas das ilhas dos mares do sul se põem a bater ritmicamente pedaços de metal e de madeira, proferindo ao mesmo tempo gritos incompreensíveis, estão fazendo uma música natural que, no entanto, não é música. Mas aquilo que um camponês do Tirol, que evidentemente não tem a menor noção de arte, canta, é música artística absoluta. (HANSLICK, 1986)

Schönberg confirma essa atitude, ao considerar primitivas as músicas baseadas em ritmo. São agendas distintas, quase incompatíveis, portanto.<sup>8</sup>

Num segundo tempo ou modalidade de interação, vamos ter a busca da imersão emancipada e a descoberta estarrecedora de que a atividade criadora, nas culturas visitadas, ultrapassa os

---

<sup>6</sup> A vizinha do lado, a etnocologia, apoiada, talvez, no fato de que a teoria do teatro nunca esteve do lado de fora da própria atividade, como a teoria da música, vem buscando se constituir como estudo do “outro”, justamente a partir da perspectiva da criação, pelo viés da espetacularidade — Cf. Bião (1998).

<sup>7</sup> Estamos falando de tempos simbólicos e não cronológicos; tempos que podem se interpenetrar, como, aliás, acontece.

<sup>8</sup> Embora haja uma curiosa contradição, que, aliás, permanece daí em diante: é o papel da teoria (musicologia sistemática), tanto na empreitada comparativista como na negociação criativa com o passado, feita pelos compositores; papel que continua sendo desempenhado pela análise musical (quando utiliza categorias éticas, ou seja, quase sempre) em interface com a etnomusicologia ou com a composição.

limites impostos pelas categorias ocidentais de música, estética ou criação. Do lado dos compositores, o segundo tempo é marcado pela descoberta da possibilidade de que os diálogos interculturais possam ser relacionados à agenda central da vanguarda — possivelmente transformando-a. Não que as trocas e hibridizações estejam sendo inventadas aí, já que constituem processos essenciais para a construção da própria *mainstream* musical do Ocidente. A novidade, agora, é a vinculação ao ideário da vanguarda, já prenunciada pelo interesse de Debussy com relação ao Oriente, e materializada pelo papel desempenhado por Bartok.

Esse é um tempo cheio de temas e de trajetórias, que ainda está longe de ser apropriado conjuntamente pelos dois territórios, e que pode ser exemplificado por uma série de horizontes temáticos em torno de diálogos a partir de:

- a) colagens e empréstimos<sup>9</sup>;
- b) apropriação/reconstrução de concepções e atitudes filosóficas<sup>10</sup>;
- c) interpenetração de materiais;
- d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.<sup>11</sup>

O terceiro tempo é onde estamos: o painel de áreas geográficas avançou consideravelmente, os processos de mundialização de tudo

---

<sup>9</sup> Colagens e empréstimos existem desde sempre. No século XX, alimentam a linha composicional de inspiração folclórica, trabalhando no âmbito de uma certa recomposição das tradições românticas. Mas também podem ser recursos específicos de construção musical da vanguarda, tal como em *Telemusik* (1996) de K. Stockhausen, que evoca uma multiplicidade de contextos de música étnica e popular. Vale lembrar, ainda, no âmbito local, os *Quodlibets* de Ernst Widmer.

<sup>10</sup> Esse horizonte é bem exemplificado por alguns trabalhos de Cage, *Ryoanji* (1983), por exemplo, que não busca qualquer proximidade sonora com o Oriente, apenas invoca a imagem de um jardim de pedras japoneses, como forma de propiciar alguns eventos inspirados a partir dessa disposição.

<sup>11</sup> Esses dois últimos horizontes são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma “intensificação” do penúltimo. Ambos os horizontes são muito caros aos “Compositores da Bahia”, e podem ser exemplificados por trabalhos de Widmer, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira e este que escreve.

se intensificaram, e paira no ar a necessidade de uma visão da criação musical em novos termos.<sup>12</sup>

Cada um dos tempos delineados traz questões de grande interesse, que envolvem discussões vibrantes, tais como: a) a questão de princípios universais de organização musical versus pensamento êmico estético ou musicológico; as formas de sistematização do material musical; b) a questão da vinculação entre a criação e a perspectiva (ou ausência de perspectiva) autoral; c) o recorte dos campos de significação musical (a abrangência e as especificidades); d) as pulsações entre permanência e inovação; e) as negociações, trocas, hibridismos, apropriações; f) o diálogo das identidades, ou, para alguns, a guerra das identidades.

#### 4. Liquefação de critérios

É preciso ter em mente que composição e etnomusicologia são, elas próprias, formatos culturais, e respondem às transformações do mundo em que vivemos; elas não estão à margem ou acima do fenômeno cultural, mas totalmente engalfinhadas em seu burburinho.

Para Robert Morgan, “quando todas as músicas se tornam aceitáveis, então todos os critérios se tornam irrelevantes”. Viveríamos uma época, uma “cultura”, que passou a considerar qualquer atividade musical como igualmente merecedora de aceitação.<sup>13</sup> Ora, essa mesma idéia pode ser entendida pelo seu lado negativo, ou seja, nenhum tipo particular de atividade musical é considerado com valor suficiente para funcionar como um modelo a ser seguido. Isso nos colocaria diante de um paradoxo: a construção de diversidade (bandeira da etnomusicologia, e também da composição, no sentido de que o que ainda não aconteceu é aliado da diversidade) levou à destruição dos critérios, ou, pelo menos, da qualidade dos critérios. A busca da diversidade precipitaria uma espécie

---

<sup>12</sup> O *qüiproquó* deste terceiro tempo tem vários lados. Um deles é a perplexidade que empreitadas distintas por definição — uma orientada na direção do olhar científico (*Wissenschaft*), outra na direção da criação de universos estipulados de sentido, analógicos, artísticos, composicionais —, agora se deparem com o desafio comum de dar sentido a esse campo abrangente, que é o da criação.

<sup>13</sup> O autor não está falando da agenda da mídia, e sim, provavelmente, de um plano ético (no sentido filosófico), idealizado, que não deixa de ter influências concretas, por exemplo, via *world music*.

de barbárie, já que é difícil pensar em ausência de critérios como civilização. Desafiadas, conjuntamente, pela liquefação dos critérios<sup>14</sup>, composição e etnomusicologia se vêem entrelaçadas pela questão maior da criação musical.

### 5. *Bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália

Um indício inequívoco desse entrelaçamento é o fato de que o verbete “composition” do prestigioso GDMM (2001), reduto tradicional de compositores e teóricos da *mainstream*, ter sido confiado a um etnomusicólogo, Stephen Blum, da Columbia University. O que isso significa? Significa, certamente, o amadurecimento da consciência de uma multiplicidade estonteante de

---

<sup>14</sup> a) Podemos associá-la ao eclipse gradual do pensamento radical da música de vanguarda do século XX e às manifestações ditas pós-modernas — no bojo do **desminlinguamento das teleologias**; b) Podemos associá-la à própria construção do **painel das músicas do mundo** — meta e missão da etnomusicologia; c) Ou ainda, no âmbito da teoria da cultura, à concepção dialógica de cultura, que partindo de Bakhtin — **cultura como um diálogo** aberto e criativo de subculturas, insiders e outsiders — vai até a visão propriamente desconstrucionista dos dias de hoje; d) Outra associação possível é com a **multiplicação dos tipos de discurso teórico-analítico** em música. De um núcleo duro, estrutural, organicista, envolvendo análise schenkeriana, motívica e teoria dos conjuntos na década de 70, caminha-se para um elenco razoável de enfoques, que vão desde a ignição de um novo entendimento das temporalidades, até a convocação da fenomenologia, passando pelo cultivo de ressignificações da teoria através do cognitivo, ressignificações da teoria através da teoria crítica, da narratividade, entre outras. Assim como com a diversidade das músicas, a diversidade dos discursos levanta a questão da irrelevância dos critérios...; e) De forma ainda mais ampla, essa liquefação de critérios dialoga com a **fragilidade de todas as grandes narrativas estruturantes da modernidade** — do patriarcalismo à hegemonia nacional, da teleologia do desenvolvimento econômico e social ao ideal de formação do espírito (*Bildung*), da estabilidade e autonomia dos textos (sustentada pela cumplicidade da oposição representada pelos contextos) ao poder de explicação e de libertação do discurso científico. Os exemplos se multiplicam, e talvez possam ser sintetizados por esse traço, tão característico, de valorização do gozo individual — registrado como hedonismo ou presenteísmo pela literatura pós-moderna —, gozo este, cuja legitimidade parece previamente assegurada em nosso tempo. Os gozos se multiplicam, ao mesmo tempo em que desaparecem os critérios gozosos.

processos de criação de música, espalhados por todo o planeta, e a impossibilidade de entregar essa tarefa à visão setorizada, parcial (diz essa nova consciência) de compositores e teóricos, agora restritos, naquele dicionário, ao âmbito de verbetes como *serialism*, *twelve-tone technique* ou equivalentes — ou seja, um realinhamento de poder. Mas significa, também, que é preciso re-problematizar o pensamento sobre criação musical.

Estamos diante de um novo desafio epistemológico: quais as categorias que marcam o campo da criação musical, visto da perspectiva da imensa biblioteca de informações de que hoje dispomos, e ainda, deixando a biblioteca de lado, da perspectiva dos modos de vida, eles próprios, e dos processos de fabular músicas? A pergunta sobre o que vem a ser o campo composicional sempre foi incômoda e escorregadia. A maioria dos verbetes sobre composição não consegue ultrapassar algumas páginas, colocando à vista uma certa angústia de não se saber direito o que dizer.<sup>15</sup> Imagine quando *bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália precisam fazer sentido juntos? Quais as categorias capazes de produzir articulações relevantes da informação disponível, e, além disso, representativas do próprio processo de criação/composição? Principalmente, porque a escolha do que é relevante ou não esbarra no próprio processo de liquefação de critérios. Esta é a pergunta que ilumina (ou obscurece) os próximos passos do desafio ora visualizado.

No verbete do GDDM (2001), a seqüência de tópicos já nos fala dessa dificuldade. É um conjunto um tanto esdrúxulo. Há uma linha inicial, que estabelece a ótica desejada. Começa com os “gêneros e repertórios”, passa para a relação, considerada necessária, entre “criação e ritual”, e daí para os “mitos” e cosmologias; mergulha em “terminologia e teoria” e arredonda com “recursos composicionais”, tudo isso numa perspectiva de mundo. Em todo esse percurso, a estratégia recorrente é mais ou menos semelhante: as afirmações que vão sendo construídas apontam para certas noções, que são possíveis categorias da nova abordagem — o texto é costurado por *flashes* de

---

<sup>15</sup> Na edição anterior do GDDM — (LINDLEY, 1980) — inicia registrando a dicotomia entre coisa e processo, embutida na palavra composição, e mergulha numa longa viagem etimológica. Quando emerge, perfila características do processo criativo de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Webern, e pronto. Acabou-se o verbete.

informação sobre os sete cantos do mundo, mostrando a complexidade da própria tentativa de estabelecer um discurso de síntese sobre o campo.<sup>16</sup> De repente, porém, não mais do que de repente, a linha de construção se evapora e esbarramos com o sexto tópico — “contraponto”. Daí em diante — “obras, estilos e idéias” e “modernidade” —, retornamos para o conforto ou desconforto da tradição ocidental, ou quase isso. O texto dedicado a “contraponto” é uma narrativa histórica do pensamento ocidental, com direito a Machaut, Zarlino e Glareanus, porém – pasmem – sem nenhuma menção a tantas e tantas tradições contrapontísticas não ocidentais. A seção seguinte, “obras, estilos e idéias”, vai da mesma maneira, leva a narrativa de Schütz até Liszt. O resultado geral, calcado em *insights* de fina inteligência, não escapa da sensação de um monstro de duas cabeças.

Mas é para além da estrutura de tópicos, na direção das noções cristalizadas como categorias do olhar sintético dirigido às músicas do mundo, que nossa atenção repousa. Que espécie de construtos Blum vai costurando em seu verbete? Quais as perspectivas que eles permitem descortinar? De saída, a noção de “gêneros e repertórios”, que podem ser vinculadas, tanto ao olhar descritivo, etnográfico, como ao olhar que busca os caminhos de construção autóctone das músicas, na medida em que são pontos de partida (limites e referências) para a geração de músicas. Todavia, o acento repousa, de forma mais enfática, sobre a orientação descritiva. Só mais adiante, nas seções de terminologia e de recursos composicionais, é que a idéia de “atos de composição” vai surgir — ilustrada a partir da música tonga, de tradição védica, do shi jing chinês e da Grécia antiga —, mobilizando termos técnicos para nomear os “componentes” ou “fatores de coordenação” do processo. E esses processos são de fazer, conformar ou mesmo receber as músicas — e nem sempre há interesse em falar sobre eles. Mais adiante, ainda, surge a noção de “modelos composicionais”, com uma vasta gama de representantes — fórmulas, figuras, sons, intervalos, seqüências, ciclos ou sistemas.

---

<sup>16</sup> Não vale a pena esquecer que estamos numa enciclopédia, reduto conceitual e narrativo do Iluminismo europeu, e que este formato já significa uma escolha determinada de racionalidade. A encenação (no bom sentido) da diversidade, no verbete, precisa lidar com esse fator estrutural.

Recapitulando: **atos de composição**, que são **processos**, dentro dos quais é possível **nomear** — **componentes** ou **fatores de coordenação** —, além de identificar **modelos composicionais**, capazes de projetar **gêneros e repertórios**. Está aí uma visão de ciclo composicional — e o atestado de um arcabouço de teoria composicional como ponto de partida.<sup>17</sup> Entender o campo composicional como processo é fundamental para avançar no seu entendimento — não como universal, em busca de comprovação, e sim como uma abertura para a diversidade que cada contexto de criação irá promover — ou seja, preparados para a diversidade dos atos composicionais, para a diversidade de componentes e de fatores. Esta visão processual, que, espero, possa avançar com o diálogo das duas áreas, já é objeto de preocupação de diversos pesquisadores de teoria composicional — que, aliás, deveriam ter sido mencionados pelo verbete.<sup>18</sup> É o caso de Otto Laske (1991) e sua visão existencial/cognitiva do ciclo composicional, como movimento entre quatro instâncias: os níveis das idéias, dos materiais, das implementações e da obra.

A estratégia de construir um esboço de processo, para que cada situação específica o preencha e altere de acordo com suas necessidades, parece promissora, na medida em que se prepara para aceitar como relevante qualquer coisa que a interação entre observados e observadores venha a produzir.

## 6. Conhecimento e Emancipação

O forró que a etnomusicologia e a composição estão dançando em torno da criação musical, numa perspectiva mundial, é um tema mobilizador, sobre o qual muito ainda teremos de fazer e de falar. Trata-se de um diálogo que tem potencial para provocar mudanças

---

<sup>17</sup> Diluída em trinta páginas do verbete, mas revelada por um trabalho de síntese.

<sup>18</sup> Impossível deixar de observar o absurdo da não inclusão de bibliografia produzida sobre composição nos séculos XVIII a XX por compositores. Um pesquisador do futuro, ao ler a bibliografia do verbete, encontrará apenas trabalhos de natureza musicológica. Os importantes escritos de compositores, tais como Koch, Matheson, Schumann, D'Indy, Schaeffer, Schönberg, Xenakis, Webern, Boulez, Cage, Babbitt, Brün, e, por que não, Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, entre tantos e tantos outros, são simplesmente omitidos.

significativas em ambas as esferas, exigindo que ultrapassem os seus pontos de cegueira. Pontos de cegueira estes, que estão relacionados com o paradoxo mais abrangente que é o progressivo descolamento entre modernidade e racionalidade (tal como concebida no Ocidente) — tanto a tradução dos feitos musicais do mundo em textos (que se relacionam à tradição do Iluminismo), como a grande “causa” da invenção de novos sistemas.

Como ensinar composição, hoje, sem repetir a narrativa potencialmente empobrecedora da vanguarda europeia do século XX? Como impedir o estudante de composição de contemplar e interagir com o radicalismo dos modos de vida musicais de tantos e tantos criadores, espalhados por todo o mundo, e ainda com a pulsação de uma agenda midiática globalizada?

Como conceber cultura, hoje, sem a vertente bakhtiniana de cultura como interação dialógica, como entidade aberta, onde vozes de dentro e de fora, de ontem e de hoje, de cima e de baixo, se misturam e se interpenetram numa polifonia de tempos e de lugares?

A pós-modernidade como forró coloca em evidência a liquefação dos critérios associados às narrativas mestras da modernidade. Mas, num jogo dialético, precisa resolver o problema de que a simples desconstrução de critérios acaba ameaçando o próprio potencial crítico da empreitada. O que fazer para que o conhecimento crítico comece diretamente pela crítica do conhecimento, concebendo “rupturas progressistas fora da idéia de progresso”?<sup>19</sup> Pela crítica, por exemplo, da hegemonia da razão ocidental, pela crítica da visão de um princípio único de transformação social, ou pelo cultivo da miragem do desenvolvimento, que equivale à miragem da entronização do conhecimento-regulação, “cujo ponto de ignorância se designa por caos, e cujo ponto de saber se designa por ordem”.

Como caminhar na direção do conhecimento-emancipação em música, cujo “ponto de ignorância se designa por colonialismo, e cujo ponto de saber se designa por solidariedade?” Como fazer isto, sem investir na autonomia dos sujeitos, autonomia de criação, autonomia de modelos de entendimento? Como é que composição e etnomusicologia poderiam se libertar das amarras que as prendem ao

---

<sup>19</sup> Todas as referências desses dois últimos parágrafos são a Boaventura de Souza Santos (2000).

projeto da modernidade, em direção a uma noção de pós-modernidade que, longe de ser simplesmente celebratória, para usar a expressão de Boaventura de Souza Santos (2000, p. 29-31), seja, sobretudo, uma pós-modernidade de oposição?

### Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W. *Philosophy of Modern Music*. Nova Iorque: The Seabury Press, 1980.
- ANDRADE, Mario. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ARISTOXENO de Tarento. *Elementa Rhythmica*. Tradução de Lionel Pearson (Org.). Nova Iorque: Oxford University Press, 1990.
- BIÃO, Armindo. Etnocnologia, uma introdução. In: *Etnocnologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume Editora, 1998.
- BLUM, Stephen. Composition. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.
- BRÜN, Herbert. *My words and where I want them*. Londres: Princelet, 1986.
- EAGLETON, Terry. *The idea of culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANSLICK, Eduard. *On the musically beautiful* (1981). Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1986.
- LINDLEY, Mark. Composition. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980.
- LASKE, Otto. Toward an epistemology of composition. *Interface*, Amsterdã, v.20, p. 235-269, 1991.
- MIDDLETON, Richard. Musical belongings: Western music and its low-other. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.), *Western music and its other*. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 59-85.
- MORGAN, Robert P. Rethinking musical culture: Canonic reformulations in a post-tonal age. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.) *Disciplining music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 116-136.

- NETTL, Bruno. Mozart and the ethnomusicological study of Western Culture. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.) *Disciplining Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 137-155.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber and Faber, 1967.
- \_\_\_\_\_. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, CARPENTER, Patricia; NEFF, Severine (eds.). Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- SEEGER, Charles. *Studies in Musicology*. Los Angeles: University of California, 1977.
- STRAUS, Joseph. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Londres: Harvard University Press, 1990.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1942.
- TOURAINÉ, Alain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 2003.

# POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO GOVERNO LULA; UM BREVE COMENTÁRIO

*Samuel Araújo*

A nuvem espessa vista de uma janela carioca já seria desagradável se prenunciasse apenas um temporal qualquer, mas, à vista de acontecimentos recentes no hemisfério norte<sup>1</sup>, ela se assemelha a uma metáfora de conseqüências profundamente mais graves. O tom algo sombrio desta introdução pode parecer inadequado a um debate em uma Salvador luzente e, quiçá, nutrindo alguma esperança após os indícios de mudança recém-manifestos nas urnas. No entanto, estamos tratando de políticas públicas em geral para a música e a cultura, e aí o quadro, se não chega a ser negativo, tampouco chega a ser alvissareiro, merecendo uma pausa para reflexão.

O propósito desta intervenção, de caráter ensaístico, é colocar em debate alguns fundamentos da elaboração de tais políticas e suas implicações, à luz de uma experiência de pesquisa em andamento<sup>2</sup> numa área da cidade do Rio de Janeiro de cotidiano marcado pela violência e pelo que certos comentaristas convencionaram denominar “exclusão social”, mas que entendo como integração perversa ao capitalismo contemporâneo, pós-industrial e desterritorializado. Estabelece-se, aqui, um breve contraponto entre questões suscitadas pela mencionada pesquisa e por citações de um recente pronunciamento do Sr. Ministro da Cultura, em que propõe haver uma relação intrínseca entre cultura e desenvolvimento, deduzindo daí que o investimento em cultura, em sua acepção mais monetária, seria imprescindível ao pleno desenvolvimento econômico e social.

---

<sup>1</sup> Atentados terroristas perpetrados na Espanha e Chechênia em 2004.

<sup>2</sup> “Samba e coexistência; um estudo etnomusicológico”, desenvolvida por equipe do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ entre outubro de 2003 e setembro de 2005, com aportes do CNPq, através do Edital Universal nº 01 de 2002. Em outubro de 2004, a pesquisa teve sua continuidade assegurada para o período entre janeiro de 2005 e dezembro de 2006, graças ao apoio da Faperj (projeto “Música, memória e sociabilidade na Maré”) através do programa “Cientistas do Nosso Estado”.

Procurarei elaborar em mais detalhe uma discussão em torno dos seguintes pontos: 1- a redução de processos histórico-econômico-sociais complexos a uma espécie de magia de grandes inovadores artísticos, notadamente aqueles que teriam conseguido “driblar” as limitações conjunturais, daí podendo advir uma conclusão apressada de que a “cultura” contribui para a superação e, em última instância, preenchimento do espaço ocupado pela violência e pela “exclusão”; 2- a limitação do tratamento de temas como “identidade”, “diversidade” e “desenvolvimento” a um tipo de relativismo que se esquiva de um posicionamento positivo, procedimento talvez compreensível como postura acadêmica, mas de difícil sustentação na área de formulação de políticas; 3- referência constante à equação cultura = desenvolvimento, onde se insinua a vaga idéia de um não menos vago desenvolvimento sustentável, assentado sobre a indústria cultural, levando a uma questionável expectativa de melhoria de padrão de vida, seja lá qual for o critério, a depender de “mais cultura”; 4- idéia de cidadania como algo a que se deve proporcionar o acesso, tendo como instrumento “facilitador” o poder público, e desconsiderando o papel de uma práxis eventualmente desestabilizadora da própria noção do que seja um “poder público”.

Antes, porém, noto que, no âmbito federal, e por mais que se discorde do Ministério da Cultura (MinC) em seu papel formulador após a instalação do governo Lula, jamais foi tão intensa, no período pós-ditadura militar, a articulação dos setores potencialmente interessados em tais políticas, talvez pela visibilidade, igualmente inédita que os temas polêmicos relativos à ação do ministério adquiriram em sua atual gestão.<sup>3</sup> Sua inauguração, por sinal, já obteve

---

<sup>3</sup> Refiro-me aqui, principalmente, à repercussão de uma idéia debatida em âmbito nacional e, por algum tempo, nas primeiras páginas da chamada grande imprensa, de cláusula exigindo a explicitação de “contrapartidas de cunho social” em editais federais de financiamento à produção cultural, aliada à centralização da gestão de todos os programas federais de incentivo à cultura, inclusive o grande filão de patrocínios das empresas estatais no Ministério das Comunicações. A reação maior veio de alguns setores da área cinematográfica, com o apoio óbvio de vencedores contumazes de editais de patrocínio público, acusando os gestores identificados com tal proposta de patrocinadores do totalitarismo cultural. O próprio ministro, pressionado, colocou-se como descompromissado com a referida proposta, que acabou saindo inteiramente de pauta.

uma ressonância inaudita, muito certamente atribuível ao renome do ministro e a polêmicas anteriores sobre sua hesitação em aceitar o cargo, face ao descompasso entre proventos de primeiro escalão da república e o cachê de um músico internacionalmente reconhecido, com ampla vantagem para este último. No discurso de posse, a imprensa ressaltou o viés de certo modo acadêmico, em sua autoproclamada meta de empreender um *do-in* antropológico no maltratado corpo da cultura brasileira, e também sua ênfase em noções como globalização, identidade, pluralidade étnica, miscigenação, economia auto-sustentável etc. Destacava-se, ainda, ao olhar do especialista, sua rejeição enfática ao termo “folclore”, em favor do mais antropológicamente correto “cultura”, no que tange à produção popular não mediada por convenções de escrita ou por processos de produção industrial.

Em pronunciamento recente,<sup>4</sup> aqui utilizado como referência mais direta, esses temas são, de algum modo, retomados, mas o objetivo é, acima de tudo, referendar a equação cultura = desenvolvimento, adotando-se, desde o início, um tom relativizador:

A globalização que produz a hegemonia também acelera as trocas e os encontros, ampliando as contaminações, as miscigenações, as metamorfoses. Que podem ser apropriações. Que podem ser banalizações. Que podem ser reduções ou desqualificações. Mas que muitas vezes são ambiências multiplicadoras, caleidoscópicas, amplificadoras. (GIL, 2004)

Admitem-se, assim, inúmeras possibilidades de repercussão do global no local e vice-versa, evitando maniqueísmos apressados (libelos anti-globalização etc.), o que pode ser um balizamento importante para o público em geral, mas dificilmente instrumentará o formulador de políticas para se posicionar como tal diante de situações vividas por indivíduos concretos. No processo e pesquisa acima referidos, por exemplo, observam-se, de fato, reapropriações criativas do global, que abrem caminho a questionamentos instigantes

---

<sup>4</sup> Ministro da Cultura Gilberto Gil na Faculdade de Economia da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). 26/10/2004. (Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php>; Último acesso: 08/10/2005)

sobre a experiência local em toda sua complexidade. No entanto, isto não exclui a face cruel da assim chamada globalização, como atesta o registro de inúmeros exemplos de banalização da experiência cultural via consumismo estéril, de redução da experiência cultural ou estética ao “acesso” a monumentos erigidos por critérios frequentemente inacessíveis e fetichizados, ou, ainda, a sistemática desqualificação apriorística da experiência dos “excluídos”, como carência que deve ser suprida por conteúdo exógeno “transformador”, não raro com o apoio de agências estatais.

Este mesmo relativismo desloca a definição de desenvolvimento para o âmbito das diversas culturas, procurando, aí, possibilitar, a meu ver acertadamente, que a formulação de políticas compreenda a interlocução com o amplo espectro de interesses sociais em causa:

Quando se fala em cultura e desenvolvimento, portanto, o pressuposto mais importante é o de que o próprio desenvolvimento é um conceito que se forma dentro de determinado ambiente cultural, e que se modifica ao longo do tempo, sendo, portanto, necessariamente cultural. (GIL, 2004)

Em seguida, porém, retoma-se uma certa ambigüidade, certamente perigosa no que tange à condução de políticas públicas em um país ainda tão marcado por profundas desigualdades, deixando transparecer uma certa omissão do Estado em estabelecer quaisquer parâmetros de arbítrio face aos conflitos que, inevitavelmente, surgirão diante de ações efetivas que impliquem em rever correlações de forças expressas em políticas:

... as identidades culturais existem no diálogo com as demais, e dependem deste diálogo para sobreviver. Significa o reconhecimento de que a promoção da identidade e da diversidade cultural e do convívio tolerante entre sociedades, grupos sociais e indivíduos é vital para a democracia e está entre os deveres básicos dos governos. (GIL, 2004)

É imperativo lembrar, no entanto, que boa parte dessa reconhecida diversidade se deve à existência, no Brasil, de verdadeiros fossos sociais e econômicos, matizados por hierarquias raciais, regionais e outras historicamente cristalizadas, cujo rompimento dificilmente se dará sem ações mais incisivas no sentido do confronto. Confronto este, que fique bem claro, que não deve

implicar necessariamente violência de tipo institucional ou outra qualquer, mas um diálogo radical, baseado em verdadeiro conhecimento, como diria um Paulo Freire, demolidor de mitos de superioridade natural que camuflam relações de subordinação baseadas, única e exclusivamente, na força física latente ou manifesta.

O tópico seguinte ilustra, porém, de modo irretocável o nó górdio das políticas em curso:

...o crescimento econômico e o comércio global devem ser culturalmente justos e sustentáveis. As Indústrias Criativas representam hoje, não apenas para o Brasil, mas para muitos países em desenvolvimento, o coração de suas chances de sucesso na globalização.

Quanto mais a produção e a comercialização de bens e serviços estiver imbuída da cultura local, maior será o seu valor, a sua abrangência, inclusive global, e o seu impacto transformador. E maior será também a sua vantagem comparativa. Trata-se do “glocal”. (GIL, 2004)

Neste ponto, pronuncia-se a real meta a se alcançar, congruente com os prospectos simultaneamente sombrios e alvissareiros dos analistas econômicos, de uma superação do mundo do trabalho, tal como é conhecido, pelo menos, desde a segunda revolução industrial, rumo ao mundo do conhecimento, onde obterá autonomia aquele que detiver *softwares*, por assim dizer, originais e vendáveis em escala global, através da “livre” competição entre as assim denominadas indústrias criativas. Assume-se, portanto, a perspectiva de um mercado global da diferença, em que a propriedade sobre o concomitantemente exótico e universalmente desejável seria a principal forma circulante de valor agregador de capital. O passo seguinte, como não poderia deixar de ser, é destacar o investimento estatal necessário à consolidação de tal política:

A cultura, como o meio ambiente, já foi encarada como um custo ao desenvolvimento. Vista de outra maneira, torna-se um manancial de recursos positivos. Trata-se do que o próprio Banco Mundial denominou “win-win”, ou seja, “oportunidades duplamente vencedoras”. A produção de um conhecimento abrangente, complexo, capaz de lidar com a multiplicidade, a

fragmentação e as incongruências do real, pode ser a chave para o duplo “win”, na gestação de um projeto democrático e plural de nação, que incorpore tanto o planejamento tradicional quanto a gestão das demandas, o imponderável, as surpresas, aquilo que Cartola chamaria de “as voltas que a vida dá”, muitas vezes intangíveis e implanejáveis, mas inexoráveis. (GIL, 2004)

É, no mínimo, irônico procurar respaldar tal “argumento” em Cartola, emérito compositor mangueirense, que tão bem conheceu outro tipo, alheio, de duplo *win*, aquele em que, graças ao peso de injustiças históricas, como o racismo e a desigualdade econômica, tanto a interpretação quanto a propriedade de alguns de seus sambas migraram para as vozes vencedoras de cantores brancos de classe média. Mas talvez ainda mais perigoso seja o eventual poder de sedução da associação entre cultura e ecologia, a primeira vista como mais um exemplo de recurso econômico de fonte “limpa”, não predatória, falácia que não merece maior detalhamento nesta breve discussão. As associações apressadas com outras áreas seguem, no entanto, pontuando o texto em questão, quando uma reflexão mais fina, talvez de caráter comparativo, poderia ser bem mais produtiva:

O recente Relatório de Desenvolvimento Humano – 2004 da ONU destaca o papel estratégico da cultura na atuação dos governos. Também incorpora o acesso à cultura como indicador para avaliar a qualidade de vida e o desenvolvimento. O IDH, a partir de agora, põe a cultura ao lado da educação, da saúde e de outras questões vitais. (GIL, 2004)

Tomando o caso da saúde como exemplo, a noção de cultura como valor em mercado que englobe o que se denominam indústrias criativas parece remeter a uma concepção de saúde mais próxima da associação de senso comum entre saúde e medicalização, “indústrias criativas” de atenção à diversidade (envolvendo, no caso da área de saúde, concepções de alta especialização e alta competência, bem como investimentos de grande porte, principalmente em tecnologia “de ponta”), do que às iniciativas de promoção da saúde pelos movimentos sociais em prol da defesa e promoção da saúde pública, certamente não tão dependentes de uma organização do tipo capitalista, de tecnologias “avançadas” ou de investimentos vultosos, mas respaldadas na mobilização da sociedade.

Próximo à conclusão do texto aqui examinado, pronunciam-se de modo mais claro as metas desejadas:

E não se trata exatamente da diversidade cultural ou da intensidade da produção cultural, do talento dos artistas, dos gestores, mas do grau de acesso da população à produção e à fruição da diversidade e da intensidade. É aí que entram as políticas públicas. É aí que a cultura se torna um dos direitos fundamentais do homem. É aí que os governos têm um papel que o mercado não substitui, até porque se trata de ajudar a desenvolver o próprio mercado cultural.

O investimento nesta área é um investimento no desenvolvimento do país, com impactos objetivos e subjetivos sobre a vitalidade da economia e da sociedade brasileira. Cultura gera auto-estima e renda. Cultura faz um país. E um povo. (GIL, 2004)

Destaca-se, portanto, a instrumentalização da cultura, tão-somente pela positivação de valores e relações sociais já pretensamente consagrados, sem uma reflexão sobre as iníquas formas de perversão social, política e econômica que as fundamentam, ainda nos parecendo pouco consistente como modelo de um governo que aglutinou, por um momento, a esperança popular de mudança no país, ainda que admitamos—e o fazemos, sem pejo— a existência da indústria cultural como um dado do mundo contemporâneo, que comporta interesses a serem considerados na formulação de políticas públicas, por mais que se incrementem as instâncias de mediação entre interesses contraditórios no âmbito do MinC.<sup>5</sup>

Ainda que de modo incipiente, a já mencionada experiência de pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, em colaboração com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, ONG fundada por residentes daquela região do Rio de Janeiro, aponta em direção distinta. Apoiada na perspectiva dialógica aberta por Paulo Freire, ela tem como eixo que os próprios residentes identifiquem os focos temáticos relevantes, documentem, reflitam e

---

<sup>5</sup> Refiro-me, mais especificamente, à implantação das Câmaras Setoriais de Música e das Culturas Populares.

debatam, entre si e com sua comunidade, as formas de produção e de circulação da música, como estratégia de mobilização das populações marginalizadas da vida social, política e econômica brasileira. Instaurando, no próprio espaço comunitário, um centro de produção de conhecimento gerido pelos moradores, tendo à disposição um *staff* acadêmico, bibliografia pertinente às áreas de pesquisa e recursos tecnológicos “não tão de ponta”, desenvolvem-se atividades como discussões sistemáticas, programadas e não-programadas, leitura e discussão de textos, exercícios de escrita etnográfica, dramatizações, debates sobre registros variados da vida social, exercícios iniciais de documentação, participações em fóruns internos e externos de debate, formação em geração e edição de documentários sonoros e audiovisuais.

Em conclusão, arriscaria dizer que, sem exigir investimentos tão altos nem desprezar a indústria cultural, mas tomando tais vetores como questões abertas, evitando sua fetichização, tal direcionamento pode apresentar, como contribuições potenciais às políticas públicas, ângulos de abordagem inovadores e socialmente mais comprometidos com os debates sobre patrimônio, cidadania, protagonismo, formação, redistribuição de renda e, por fim, sobre o próprio papel do mundo acadêmico.

## ETNOMUSICOLOGIA. FRONTEIRAS E DIÁLOGOS: APLICAÇÕES, INTERAÇÃO SOCIAL, POLÍTICAS PÚBLICAS.

*Rosângela Pereira Tugny*

Como tentativa de contribuição a esta complexa rede de temas propostos para nossa mesa redonda, gostaria de narrar um processo de pesquisa que se realiza paralelamente a reincidentes projetos de inclusão dos índios no ensino superior, realizados por um conjunto de grupos de pesquisa da UFMG.

No final de 2001, a partir da demanda de professores e lideranças indígenas de Minas Gerais, a Reitoria da UFMG designou uma comissão especial para colher subsídios e coordenar iniciativas para um programa institucional dirigido às populações indígenas na UFMG. Uma das atividades desta comissão foi a realização dos *Laboratórios Interculturais Indígenas*, nos quais, durante duas semanas, vários professores da UFMG receberam em seus laboratórios e salas de aula 66 professores indígenas, suscitando discussões sobre temas relacionados à biodiversidade, às línguas, aos territórios e às tecnologias, e construindo textos em comum.

Por serem praticamente monolíngües, e reconhecidos como grandes cantores, os 11 professores maxakali foram recebidos pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, que organizou atividades com diferentes professores e alunos da Escola de Música e trabalhos de escuta e reflexão sobre o conteúdo do arquivo sonoro-musical indígena do Laboratório. A partir deste breve encontro, já fascinados pela riqueza expressiva dos cantos apresentados pelos professores, e buscando traduzir as suas expectativas, realizamos um projeto de pesquisa que busca cruzar duas diferentes perspectivas relacionadas ao tema da Memória Musical Indígena.

A primeira é a perspectiva das instituições, das universidades, dos arquivos. Dentro dela, é realizado um esforço de disponibilização, aos professores indígenas, às suas comunidades e ao público em geral, de informações sobre registros sonoros coletados em terras indígenas desde o advento da gravação. Estes dados são organizados e apresentados em um catálogo eletrônico disponibilizado na internet.

A segunda, e a que mais me interessa narrar neste momento, consiste numa série de trabalhos organizados em torno da tentativa de compreender as estratégias de atualização, transmissão e renovação das práticas musicais maxakali. Estes trabalhos consistem na gravação de ciclos ritualísticos, transcrição das letras dos cantos na língua nativa e tradução para o português. A escolha dos rituais e das aldeias onde seriam realizados foi feita pelas lideranças religiosas, professores e chefes familiares antes de nossa chegada ao território. A transcrição das letras dos cantos é realizada na grafia produzida na década de 60 por um missionário evangélico, Harold Popovich, que adotou o sistema de codificação do Summer Institute. Durante 30 anos, este lingüista viveu próximo à reserva, produziu cartilhas, ensinou a escrita a um grande número de homens e deixou o seu legado: uma versão do *Novo Testamento* traduzida para a língua maxakali. No entanto, os cantos sagrados maxakali são emitidos em uma língua diferente, a língua dos *yāmiy*. Esta nunca foi grafada, e, embora praticamente todas as pessoas da etnia maxakali sejam capazes de entoar uma grande quantidade desses cantos, poucas podem traduzir com precisão o significado das suas palavras. Assim, os pajés são figuras essenciais nesse processo de tradução, que, além deles, envolve os professores maxakali contratados pela rede Secretaria Estadual de Educação e vários outros integrantes das aldeias, ilustradores, fabricantes de máscaras, cantores e demais interessados em suas práticas cerimoniais. Desde o início das transcrições, foram alternadas visitas da equipe do Laboratório de Etnomusicologia às aldeias e visitas de distintos grupos destes colaboradores à UFMG. Na UFMG, outros professores colaboram com o trabalho, propondo técnicas alternativas de gravura e ilustração (Escola de Belas Artes), discutindo as traduções (Faculdade de Letras) e amparando os trabalhos coletivos de edição de imagem e som a partir dos registros dos rituais. No atual estágio deste processo, pouco mais de 300 cantos já foram transcritos, como preparação para uma coleção de livros bilíngües acompanhados de CDs, referentes a cinco diferentes rituais: *Koatkuphi*, *Xunim*, *Mogmoka*, *Putuxop* e *Komāyxop*. Grande parte dos textos dos cantos traduz um conhecimento detalhado e amplo de espécies da fauna e da flora, com minuciosas classificações e descrições, que nos levaram a buscar o apoio de professores do Instituto de Ciências Biológicas na UFMG. Este apurado conhecimento e a memória das espécies, que os cantos

conservam, causaram ainda maior admiração aos colegas do ICB, tratando-se, como se sabe, de um grupo que vive há décadas em um território onde não há mais bichos, com a substituição da antiga Mata Atlântica pelo capim colonião. Somente em 1999, os índios maxakali, que hoje somam quase 1.200 indivíduos, tiveram restituídos os seus 5 mil hectares de terras, cuja demarcação data da década de 40, e que haviam sido invadidos por fazendeiros. O conhecimento e a intimidade com as espécies da flora e da fauna restringem-se ao território simbólico das práticas ritualísticas e dos cantos sagrados. Mas como revigoram eles este campo simbólico, se os *yāmiy*, os seres cantores que lhes ensinam a caça, os rituais e a música, também viviam nas florestas? A resposta que me foi dada por Rafael, um dos professores maxakali, é que simplesmente não podem perdê-lo, pois assim perderiam também a cura das doenças. E, de fato, o xamanismo faz parte do cotidiano de todas as aldeias, delimitando os recortes temporais, reacomodando o fluxo de alianças, concentrando os homens em torno de unidades religiosas denominadas *Kuxei*. Não há, entre eles, homem respeitável que não faça parte de um *Kuxei*. Todos os forasteiros, quando passam alguns dias no território, não saem de lá sem ouvir ressoar de diferentes aldeias, em diferentes momentos dos dias e das noites os cantos dos *yāmiy* dentro e em volta dos *Kuxei*.

Em contraste com a experiência do vigor da vida religiosa e musical dos maxakali, desde o início de nossas viagens, vivenciamos uma série de acontecimentos que dizem respeito às suas relações com a sociedade nacional. Após um relatório encomendado pela FUNASA, o órgão nacional de saúde, atualmente responsável pela saúde em territórios indígenas, no qual o índice de mortalidade infantil é apontado como igual ou superior aos índices dos países mais pobres da África, os casos de desnutrição e de diarreia infantil não cessaram de se agravar. No início deste ano, houve uma epidemia de diarreia que atingiu quase 300 crianças. Motivados pela suspeita de feitiçaria, e já envolvidos em processos de disputa político-eleitoral junto aos regionais, alguns grupos familiares maxakali iniciaram, em maio deste ano, um ciclo de mortes e vinganças que alarmou indigenistas de todo o país. Este acontecimento se deu em meio a fatos como as intervenções do Ministério Público junto à FUNAI e FUNASA, a controvertida criação de um grupo-tarefa para discutir projetos de auto-sustentabilidade, o afastamento do administrador regional da FUNAI de Governador Valadares. São resíduos de um longo

processo de contato que data de, aproximadamente, 300 anos, ao qual os maxakali resistiram bravamente, ora se submetendo às frentes militares para fugir de seus inimigos botocudos, ora empreendendo longas fugas. Recentemente, recebemos a cópia de um documento preparado por funcionários da FUNASA que administram e trabalham na Casa de Saúde do Índio de Governador Valadares, freqüentada principalmente pelos maxakali. Este documento visa subsidiar os trabalhos do arquiteto que realizará o projeto de uma nova edificação para a casa de saúde, atualmente também sob intervenção do Ministério Público. O documento se inicia com a indicação dos espaços destinados à administração (como: sala do chefe geral, sala do chefe administrativo, sala de reunião, etc). Propõe uma delimitação entre o que chamam de “área interna” e “área externa”, “cercada com muro e grade”. Para a área externa, solicitam uma “entrada especial com guarita com proteção contra pedras”, fazendo observações como: “não deve ter iluminação externa próxima ao alojamento Maxakali”, ou “tudo deve ser projetado pensando em dificultar a sua destruição pelos Maxakali”.

Eis até onde podemos chegar ao falar de etnomusicologia, aplicações, interação social e políticas públicas. Entre os sucessivos momentos de admiração por esta comunidade de cantores, por sua elegante prática da medicina, insinuam-se em nosso campo de pesquisas questionamentos sobre suas desastrosas relações com os profissionais da saúde pública<sup>1</sup>. Nossa suscetibilidade diante das políticas públicas de saúde indígena e sua relação com a música ficou ainda mais exacerbada com um convite do Centro de Monitoramento de Saúde Mental Indígena, vinculado à FUNASA, para discutirmos projetos de pesquisa e de intervenção relacionados ao consumo abusivo do álcool e aos suicídios em populações indígenas. Claramente, a encomenda que escutei desse encontro foi: “o que a etnomusicologia pode nos informar sobre as práticas de consumo de bebidas alcoólicas entre os maxakali, pois que tal tem sido o problema apontado por todos aqueles que deles se aproximam?”

---

<sup>1</sup> Em nossa última viagem, em agosto de 2004, uma das camionetes da FUNASA foi incendiada por um grupo de maxakali pertencente à aldeia onde vivíamos. O grupo era liderado por alguém que, dias antes, nos falava do quanto todos apreciavam o fato de a nossa equipe admirar realmente os seus rituais e passar noites a fio com eles ouvindo seus cantos.

Trago, aqui, esta questão apenas como ilustração, para compartilhar mais um desafio com os colegas. Contudo, o fato de conviver com ela diante de um cenário tão contrastante, onde as práticas musicais e medicinais dos maxakali se opõem às práticas médicas dos órgãos públicos, e tendo partido de um processo cujas bases consistiam em propor experiências de construção de conhecimento intercultural entre a comunidade universitária e as comunidades indígenas, provocou-me algumas reflexões acerca de nossas práticas etnográficas.

1. A primeira reflexão diz respeito às perguntas que somos capazes de nos formular quando se trata de dar conta dos processos que envolvem música e eficácia terapêutica. Hoje, posso entender que estas perguntas dependem da forma como conseguimos nos inserir em nossos próprios projetos de conhecimento. Em primeiro lugar, perguntemo-nos, como Favret-Saada (1990), qual o sentido da noção de “observação participante” em situações nas quais a prática musical contribui a desencadear estados de consciência alterada e processos de cura. Nem o trabalho com informantes remunerados, e tampouco o fato de estar em campo pelo tempo o mínimo necessário para que uma observação seja possível, podem configurar a “participação” do pesquisador. Segundo a autora, a literatura que a antropologia havia produzido até então sobre as práticas de feitiçaria na região do Bocage, na França, apoiava-se em observações que se limitavam à análise dos fatos que um etnógrafo pode observar, àquilo que fosse empiricamente atestável – nesse caso específico, as acusações e as represálias às acusações, permanecendo mudas sobre questões do tipo: “Como se entra em uma crise?”, “Como se sai?” “Quais são as idéias, as experiências e as práticas dos enfeitados e de seus mágicos?”. Distinguindo claramente o domínio do real, da verdade e do observável, do domínio do erro, do imaginário, do inobservável e da crença, estas etnografias apresentavam um ponto em comum: a desqualificação da palavra indígena e a promoção do etnógrafo. “Nesse caso, considera-se que a atividade simbólica se reduz a emitir proposições falsas”. Ao contrário destas postulações, a autora trabalha com a hipótese, segundo a qual, a eficácia terapêutica, quando tem lugar, deve-se a um certo trabalho que acontece sobre o afeto não representado, e propõe como modalidade de pesquisa a de “ser afetado”. Isto não deve implicar que o etnógrafo se identifique com o ponto de vista nativo, que se produza alguma forma de empatia

e nem que ele se aproveite da experiência do terreno para projetar e ampliar seu narcisismo. Significaria não mais considerar os afetos como meros produtos de construções culturais e levá-los ao desaparecimento, já que seu único destino possível é o de passar para o registro da representação. A modalidade de “ser afetado” considera os afetos como experiência necessária de conhecimento. Significa, sobretudo, aceitar o risco de ver seu projeto de conhecimento se esvaír, pois, se ele é onipresente, nada se passaria no terreno. Estas constatações nos levam à segunda reflexão:

2. Há alguns anos, vários etnomusicólogos vêm apresentando o sintoma do desconforto com a forma e o estatuto de autoria do produto final das suas pesquisas. Fala-se de processos tradutórios, pesquisas dialógicas, de co-autoria e, mais recentemente, da *performance* como gênero resultante dos processos de produção de conhecimento etnográfico. É na gramática corporal, com a qual todos nós nos deparamos, e na dificuldade em representá-la que residem essas insuficiências dos textos acadêmicos – fazendo com que alguns de nós recorram sistematicamente ao vídeo. Em regra geral, as práticas musicais que observamos junto às populações ameríndias são parte de processos de fabricação do corpo, não de um corpo substrato natural, semelhante a todos os da espécie humana, mas de um corpo que se fabrica, metamorfoseia-se, adquire sentidos e se instaura como verdadeiro idioma social, marco diferenciador entre sociedades distintas. Se, por um lado, a música é, por excelência, aquilo que transita entre territórios estrangeiros, o elo com outros seres e outros mundos, ou a própria substância deles advinda, por outro, os relatos sobre o xamanismo indígena apontam para forma perigosa pela qual os corpos são envolvidos, exatamente no momento em que acontece o aprendizado, ou seja, em um encontro na floresta, entre um pajé, ou futuro pajé – o mestre da arte musical por excelência –, e um ser cujo corpo pode ser uma roupagem que potencializa, anima sua situação naquele encontro. Segundo grande parte dos relatos indígenas, é nestes encontros que se aprende a música que, posteriormente, é socializada nos momentos ritualísticos das aldeias.

Onça no mato é o *wãwã*, o pajé. Qualquer onça: preta, pintada, suçuarana, de dia ou de noite. Quem vê atira flecha, instinto de defesa, ou baleia com espingarda, com perigo de matar o *wãwã*. É um relance apenas: enfrentar os olhos dela

como faróis furando nosso corpo, saber que vai saltar e nos devorar com os dentes brancos que poderiam ser nosso colar precioso, pavor incontido. Não só o terror de ser caça de uma fera: o pior é que a aparição é o chamado do pajé para quem encontrou a onça virar *wāwā* também, aprender. São instantes: o pajé vem, veste o couro do jaguar, não precisa mais, num piscar de olhos é gente outra vez, a onça se foi. Ficamos com o medo maior, o caminho-obrigação, virar pajé, ser onça e outros seres, conhecer os espíritos. (Mindlin TSORABÁ, 2001:75)

Essa arte, que se inscreve nesse longo processo de fabricação de pessoas, não é portadora de conteúdos ou formas que se desgarrem dos corpos fabricados neste processo. A arte, aqui, não é a música ou a *mimesis* ou a dança, e sim a forma pela qual se pratica a transmissão - os deslocamentos e trocas de substâncias. É a aptidão, desenvolvida pelo indivíduo de um grupo, de transformar-se em pessoa - pela possibilidade de adquirir cantos, por exemplo. Os encontros perigosos, as *couvades*, os regimes físicos dolorosos aos quais se submetem os aprendizes - músicos - *performers*, consistem na experiência que torna cada corpo o único portador daquilo que lhes foi transferido. É nessa inseparabilidade da música e do corpo, resultante desses processos de transmissão e metamorfose, que reside nossa crítica à *performance* ou ao uso dos saberes performáticos, hoje tão frequentes entre pesquisadores-músicos. Aí germina, também, uma dúvida com respeito às atribuições de autoria aos produtos do trabalho interativo entre o pesquisador e o nativo. Transformar em autor o cantor, o narrador, ou os nossos informantes seria promovê-los ou rebaixá-los? Seria, em todo caso, dizer-lhes que não são capazes de reproduzir aquilo que é fruto de uma conexão desejada, valorizada e ensaiada. Não seria mais justo, como sugere Calávia-Saez (2002:28), “que o antropólogo entendesse sua tarefa essencial como a mesma que a do narrador de mitos - contar a estória com os detalhes justos e suficientes, e no ritmo certo”, abrindo ele mão de seu papel de autor?

3. Finalmente, resta-nos fazer face à nossa capacidade de aceitar que, da mesma forma que lidamos com afetos não necessariamente, ou pelo menos não tão precipitadamente, redutíveis ao registro das nossas representações, muitas vezes nos confrontamos com o segredo. O

segredo como um pacto, uma forma de ser de um grupo social, uma *performance* que revivifica e atualiza seus repertórios relativamente finitos de cantos. No caso dos maxakali, sugerimos que, se a perda das matas que abrigavam os seres que lhes traziam os cantos não foi capaz de levar o seu *corpus musical* ao esquecimento, foi graças a este pacto, a este não ver e não saber, cuidadosamente cumprido por homens e mulheres, e por meio do qual se ajustam, cotidianamente, as diversas perspectivas, funções e equilíbrios entre os gêneros. A questão que se coloca para nossos projetos de conhecimento é a de fazer face ao silêncio, ao vácuo, como categoria operante, não o fazendo simplesmente resvalar para um outro conjunto de sentidos, tomando, de certa forma, parte do pacto.

Já que, no início, eu mencionei os reincidentes projetos de inclusão dos índios no ensino superior, e como esta mesa se destina à discussão de políticas públicas, gostaria de apresentar, como conclusão, uma proposta recentemente enviada ao MEC por um conjunto de grupos de pesquisa da UFMG<sup>2</sup>. Trata-se de um estágio preliminar à criação de percursos acadêmicos diferenciados, que possam atender aos anseios dos seus aspirantes, de resolver, com essa formação, alguns dos problemas que afligem suas comunidades. A proposta visa estimular grupos de pesquisa que possam contribuir para o

desenvolvimento de práticas e teorias relativas a uma poética da tradução, em suas várias modalidades ou matérias, que resulte na construção de percursos, processos escriturais, em que textos produzidos em conjunto com os índios integrem a avaliação discente e docente dos integrantes dos grupos, nos seus diversos níveis acadêmicos, através de créditos para os estudantes. (ALMEIDA[et al.]2003:3)

Esta proposta significa considerar a Universidade um lugar de formação – e, portanto, de não saber. Além de sua aptidão simbólica, que consiste em reconhecer os ensinamentos que os colaboradores indígenas vêm transmitindo às Universidades já há alguns séculos, ela busca construir e abrir uma porta de acesso ao mundo dos brancos,

---

<sup>2</sup> Laboratório de Antropologia do Corpo e da Saúde, o Literaterras: escrita, leitura, traduções, Arqueologia Pré-Histórica em Minas Gerais, Memória e Registros-Musicais Indígenas.

que se diferencie daquelas oferecidas pela marginalidade, pelo tráfico e pela violência.

Aliás, no que diz respeito a essas desejadas aptidões para o reconhecimento, já fomos precedidos por alguns grupos ou indivíduos marginalizados. Em Belo Horizonte, o *Grupo Cultural Arautos do Gueto*, da comunidade negra da Favela do Morro das Pedras, após um persistente período de lutas e conquistas, que culminou na sua consolidação, promoveu uma reunião com todos aqueles que lhe haviam prestado apoio – pesquisadores, musicólogos, advogados, músicos. Para a surpresa de seus convidados, conferiu-lhes certificados e títulos honoríficos. Há poucos dias, assisti à apresentação dos trabalhos de um músico transeunte das ruas de Belo Horizonte, J. J. Neto, neto de uma índia maxakali. Ex-assistido por um centro de referência da luta antimanicomial, onde uma escuta atenta estimulou o seu encontro com a música, ele vive um intenso processo de criação musical, com uma produção significativa de fitas e vídeos gravados por sua própria iniciativa, produção e direção. Pois, nesse seu solitário processo, também ele reconhece os encontros, conferindo diplomas aos cidadãos que colaboram com sua Associação Humanitária *Algamon da Alma*. Um tapa com luvas de pelica, elegantemente maxakali, para nós, professores universitários, que também conferimos diplomas.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Inês de[et al.]. Propostas ao MEC. Apoio a grupos de pesquisa atuantes em universidades públicas brasileiras: por uma aproximação entre universidades e povos indígenas. Belo Horizonte 2003
- CALÁVIA-SAEZ, Oscar. A variação mítica como reflexão. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 45, n. 1, 2002.
- FABERT-SAADA, Jeanne. Être affecté. *Gradhiva*, Paris, n. 8, 1990.
- MINDLIN, Betty; TSORABÁ, Digüt[et al.]. *Couro dos espíritos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.



# ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL: ALGUMAS TENDÊNCIAS HOJE<sup>1</sup>

*Rafael José de Menezes Bastos*

## **Resumo**

O trabalho examina os impactos que a divisão entre os campos intelectuais música e antropologia tem na etnomusicologia que hoje se faz sobre o Brasil. Eles evidenciam-se nos planos temático, teórico-metodológico e técnico. Para isso, resenha uma parte significativa da produção recente da disciplina. Finalmente, com base na experiência - de dentro da antropologia - de pesquisa e ensino etnomusicológicos na Universidade Federal de Santa Catarina, reflete sobre o caráter irredutivelmente dual da mesma.

A etnomusicologia resulta de um dos encontros entre as ciências humanas – no caso, a antropologia – e a música (MENEZES BASTOS, 1991, 1995). Ela admite as perspectivas disciplinares constituintes, o que parece indicar que o encontro em tela é inesgotável, nunca se apagando, nele, os dois pontos de vista. No Brasil, a etnomusicologia é uma área em consolidação, fortemente ancorada na tradição intelectual do País, especialmente do folclore. Aí, ela tem ancestrais de porte comparável aos dos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e outros.

Os estudos sobre a música sempre despertaram grande interesse na antropologia que se faz sobre o Brasil. Isto decorre da sua

---

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado à mesa redonda, Etnomusicologia no Brasil: O Presente e o Futuro, no 2º. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Etnomusicologia: Caminhos e Lugares, Fronteiras e Diálogos), realizado em Salvador, em 9-12/11/2004. Obrigado aos promotores locais do evento, especialmente à Profa. Angela Lühning, pela gentileza da recepção.

importância para a compreensão do País, das conexões deste com o mundo e de universos nele situados, como o ameríndio. No último caso, as três últimas décadas têm amplamente confirmado isto. Textos referenciais, como os de Hugh-Jones (1979), Basso (1985), Viveiros de Castro (1986) e Graham (1995) – feitos de fora da etnomusicologia – demonstram que a música ocupa um lugar privilegiado nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, sendo uma das chaves da sociabilidade, e tendo conexões fortes com a cosmologia e a filosofia.

Embora o princípio da relevância da música para a compreensão do Brasil – falo, agora, daquele tido como não-indígena – e de suas conexões com o mundo seja constantemente reafirmado pelos especialistas, e possa ser rastreado desde a literatura colonial, sua abordagem pela antropologia da sociedade nacional – feita de fora da etnomusicologia – não alcançou, ainda, o vigor que deveria alcançar, senão em casos excepcionais, como o de Vianna (1995). Essa antropologia partilha com as demais ciências humanas, a literatura e a comunicação, os estudos sobre a(s) música(s) brasileira(s) feitos de fora da etnomusicologia. Isto, que não acontece com as pesquisas sobre as músicas ameríndias – monopolizadas pela etnologia –, ocasionaria a menor saliência de sua contribuição.

Os estudos sobre a música no Brasil – agora enfocando aqueles feitos de dentro da etnomusicologia – revelam conquistas sólidas e horizontes promissores, apesar de o subcampo ainda se encontrar em fase de consolidação no País (MENEZES BASTOS, 1999; REILY, 2000). Na direção dessa consolidação, a disciplina conta com núcleos de pesquisa e ensino robustos no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Bahia, Pernambuco e Paraíba. Fora do Brasil, os estudos etnomusicológicos sobre a música no País encontram centros importantes de cultivo, principalmente nos Estados Unidos, França e Grã-Bretanha. A fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é um sinal da situação promissora da disciplina entre nós.

Quanto à etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, além de clássicos como os de Camêu (1977), Aytai (1985), Seeger (1987), Hill (1993), Olsen (1996) e Beudet (1997), há, atualmente, uma fértil floração de trabalhos realizados por jovens etnomusicólogos – a maioria antropólogos –,

como os de Silva (1997), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, em preparação), Cunha (1999), Werlang (2001), Dallanhol (2002) e Montardo (2002). Pode-se afirmar da subárea que ela tem fortes perspectivas de consolidação no País, podendo, então, as músicas das sociedades indígenas logo vir a deixar de estar entre as mais desconhecidas do planeta, apesar de terem constituído – conforme o célebre estudo de Léry sobre os tupinambás do Rio de Janeiro – o primeiro objeto de estudo etnomusicológico da história (COOLEY, 1997, p. 6; MENEZES BASTOS, 1999).

Se, conforme visto, os estudos sobre a música no Brasil – sempre com suas conexões mundiais –, produzidos pela antropologia da sociedade nacional e feitos de fora da etnomusicologia, não exibem, ainda, senão excepcionalmente, o vigor desejável, aqueles realizados de dentro da mesma alcançam nível indiscutivelmente maduro. Trabalhos como os de Lucas (1990), Lühning (1990), Pinto (1991), Araújo (1992), Carvalho e Segato (1992), Lucas (1999) e Sandroni (2001) atestam isso.

Dentro do cenário traçado, a UFSC, através de seu Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e aí do MUSA, ocupa posição singular no País quanto à prática da perspectiva antropológica da etnomusicologia. Fundado em 1990, o Núcleo de Estudos “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe”, o MUSA, é um grupo de pesquisadores – professores e estudantes, de pós e graduação – interessados no estudo da sociabilidade através das artes e da artisticidade sob o ponto de vista antropológico, tendo os universos da cosmologia e da filosofia como domínios preferenciais de conexão com o mundo da artisticidade. O MUSA tem membros natos e associados, os primeiros da UFSC, os segundos de outras IEs, num total, hoje, de cerca de 20 pessoas. Ele tem três temas principais de investigação: as sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul; as sociedades nacionais da América Latina e Caribe, em seus componentes urbanos e rurais; e as populações açoriano-brasileiras – com centro em Santa Catarina –, com suas ligações com os Açores e a respectiva diáspora. Em todos os três, a antropologia da música – no MUSA, a disciplina fundadora – estabelece-se como subcampo mais forte.

É interessante observar, com base na experiência do MUSA, como a tematização antropológica – sob a pertinência do campo

intelectual respectivo no Brasil – como que dissolve (para reconstituir num plano mais fino), de um lado, a etnomusicologia, de outro, o Brasil ou a limitação nacional-brasileira das pesquisas. Note-se que adoto, aqui, uma postura inspirada na dialética Hegeliana quanto à idéia de dissolução, entendendo-a, pois, como resolução (Auflösung) e não como fim, termo último.

Trato do primeiro ponto, da dissolução da etnomusicologia. Como parte do PPGAS/UFSC, as investigações etnomusicológicas desenvolvidas pelo MUSA – tipicamente, as dissertações e teses – são, de um lado, apenas uma das possibilidades de trabalho entre muitas outras (por exemplo: grafismo, dança, rituais e festas, movimentos populares e relações de poder, cosmologia, educação, arquitetura, história, poesia). Mas não é só: de outro lado, elas, mesmo enquanto pesquisas etnomusicológicas, partilham de um dos pressupostos básicos da antropologia, o holismo. Quer dizer, a música, como qualquer universo cultural, por princípio, é sempre tomada, aqui, como congenitamente ligada à corrente infinita de domínios da sociabilidade, sendo a tentativa de isolá-la uma delicada tarefa de abstração, temerária, caso realizada sem as devidas cautelas.

Abordo, agora, o segundo ponto, atinente à dissolução (lembro: no sentido da dialética Hegeliana) do Brasil ou da limitação nacional-brasileira em relação às pesquisas realizadas pelo MUSA. Especialmente a partir dos anos 1970 – e consagrando as experiências seminais de, entre outros, Gilberto Freyre e Florestan Fernandes –, a antropologia brasileira, sem perder sua cara, tem sido, cada vez mais, uma antropologia que se faz no País, em diálogo permanente com as demais da comunidade científica internacional. Isto – para recordar Geertz – significa dizer que ela tem sido, paulatinamente, muito mais uma antropologia no Brasil do que do Brasil, o que traz conseqüências importantes, teórico-metodológicas, temáticas, técnicas e adiante. Desse ponto de vista, estudar o que está fora do País é tão absolutamente legítimo quanto abordar o que está aqui dentro. Igualmente, ser brasileiro não parece constituir requisito adequado para a qualificação ou não à pertinência do estudioso a essa maneira de ser da antropologia brasileira.

No sentido de consolidar as reflexões feitas até aqui, estudarei brevemente três teses de doutorado recentes, abordando, de dentro da

antropologia, a música de sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Comentarei os trabalhos de Guilherme Werlang (2001), sobre os mito-cantos marubo, povo de língua pano, habitante do vale do Rio Javari, próximo à fronteira Brasil-Peru, no sudoeste da Amazônia; de Deise Lucy de Oliveira Montardo (2002), sobre música e xamanismo de subgrupos guarani do Mato Grosso do Sul e de Santa Catarina; e de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, sobre as “flautas sagradas” dos wauja, povo aruak da Terra Indígena do Xingu. A primeira tese foi defendida na University of Saint Andrews (Departamento de Antropologia Social), na Escócia, sob a orientação da Profa. Joanna Overing; a segunda, no PPGAS/USP, sob a direção da Profa. Lux Vidal; a última, no PPGAS/UFSC, sob minha orientação.

A tese de Werlang é uma etnografia dos mito-cantos, denominados saiti em marubo, tendo como finalidade geral explorar as bases ontológicas das relações entre mito e música, história e cosmo na Amazônia (p. 1). Segundo o autor, seu trabalho localiza-se nos limites da antropologia social. Na medida, porém, em que trata de mito e música, esses limites – em termos teóricos e metodológicos – contatam com os de várias outras disciplinas que abordam os dois temas, tipicamente, a filosofia e a ciência da antiguidade clássica (p. 1). Assim procedendo, Werlang segue uma das tradições fundadoras e mais nobres da antropologia, a de constituir-se como campo de diálogo com os saberes científicos ocidentais – desde a filosofia até o direito comparado, passando pela ciência política e a história da arte, entre outros –, deles procurando ser uma espécie de espelho crítico.

Os marubo estudados pelo autor habitam a comunidade de Vida Nova, no Alto Rio Ituí – afluente secundário do Javari –, próxima à vila brasileira de Boa Fé, no extremo sul do estado do Amazonas. Aí, eles somam cerca de 350 pessoas, distribuídas em 14 malocas. Werlang visitou outras comunidades marubo, além de Vida Nova. Seu trabalho de campo estendeu-se de fevereiro de 1998 a janeiro de 1999, somando 12 meses. Os marubo têm uma longa história de contato com o mundo Ocidental, tendo sido suas terras invadidas de maneira mais ou menos violenta desde a virada do século XIX, com o boom da borracha na região. Contatos entre eles e os colonizadores espanhóis e portugueses – também, menos ou mais violentos – datam de muitos anos antes, porém. No século XX, a partir dos anos 1940,

eles foram, de novo, atingidos, por companhias madeireiras. Data também dessa época o seu contato com os missionários das Novas Tribos do Brasil e com funcionários do Estado brasileiro, inclusive do SPI. Dos anos 1970 em diante, a Funai passa a ter atuação entre eles, que, porém, até hoje são assistidos muito mais pelas Novas Tribos.

Saiti é uma categoria extremamente complexa e estratégica da cultura marubo. Tudo começa com o fato de que ela engloba as categorias analíticas ocidentais de mito e música. É a partir daí que o autor deste magnífico trabalho rejeita a classificação dos saiti, seja como mitos, seja como canções, preferindo enfocá-los abrangentemente como mito-cantos e, corajosamente, encarando as dificuldades daí advindas, teóricas, metodológicas, técnicas. Mas não é só isto que aponta para o ser dos saiti: para os marubo, são saiti, tanto os mito-cantos propriamente ditos, quanto os eventos rituais nos quais eles têm lugar, eventos estes dominados por uma coreografia própria. Tudo isso é feito por Werlang de maneira extremamente rigorosa e criadora, nada transparecendo nele de uma postura exotista que divisasse nos saiti marubo um universo paroquial, ou simplesmente esquisito. Afinal, o autor sabe muito bem que, também entre nós, pode-se ir, por exemplo, a concertos (como a sambas) executar concertos (sambas), ou seja, pode-se ir a eventos denominados concertos (sambas) onde o que se faz – entre outras coisas (silenciar, bater palmas e muito mais; dançar, beber, comer, etc.) – é tocar (cantar) concertos (sambas).

Para dar conta da maneira de ser dos saiti, o autor realiza finas transcrições músico-poéticas e análises elegantes de apenas um saiti, satisfazendo-se com essa somente aparente escassez quantitativa empírica, para poder assegurar a necessária profundidade qualitativa no plano da compreensão. Com base na detalhada abordagem desse saiti e de seu entorno etnográfico, Werlang pôde concluir que os rituais saiti são, exatamente, a execução dos mito-cantos homônimos, estando sua importância estratégica para a cultura marubo no plano ontológico, de constituição dos marubo e do mundo onde vivem. Quer dizer, os marubo – assim como o mundo que habitam – são criações dos mito-cantos em tela, sem a existência dos quais, tudo estaria por um fio.

A tese de Montardo, a segunda que comentarei, focaliza a música e a dança dos rituais xamanísticos guarani, povo de fala tupi-guarani.

Os guarani – com seus 3 subgrupos no Brasil (kaiová, nhandeva e mbyá) – são cerca de 40 mil pessoas no País. Eles também habitam a Bolívia, Paraguai, Argentina e Uruguai. No Brasil, eles se estendem do Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, pelo litoral, até o Espírito Santo. O trabalho de campo da autora durou 8 meses, envolvendo, centralmente, os kaiová mas contemplando, também, os nhandeva e mbyá. As áreas estudadas estão no Mato Grosso do Sul (Amambaí e Pirajuí) e Santa Catarina (Mbiguaçu e Morro dos Cavalos).

Baseada no reconhecimento abrangente das fontes históricas, lingüísticas, arqueológicas, etnológicas e etnomusicológicas, a tese de Montardo, tendo âncora etnográfica nas comunidades com as quais a autora conviveu, é também um trabalho de síntese sobre a música guarani como um todo. Deste ponto de vista, ela é única, numa bibliografia dominada por abordagens quase sempre locais, não raramente caracterizadas pela fragmentação em termos teórico-metodológicos. Ela também inclui uma contributiva leitura etnomusicológica do Tesoro de la Lengua Guaraní, de Antonio Ruiz de Montoya, originalmente publicado em 1639. Como resultado de tudo isso, o trabalho de Montardo consegue lançar luz nova sobre importantes temas da etnologia guarani. Entre estes, avulta o da centralidade absoluta concedida pela literatura ao universo da palavra entre esses índios. Montardo evidencia, de maneira consistente, que essa interpretação está baseada numa compreensão parcial das categorias ñe'ë e ayvu, glosadas pelos estudiosos por “língua”, “palavra”, quando, igualmente, apontam para as idéias de “música”, e “dança” – para a de “linguagem” em geral. Outro ponto relevante, que a tese em análise brilhantemente desloca, é o da visão dos guarani como um povo ascético, em oposição aos dionisíacos tupinambás, conforme a famosa leitura de Viveiros de Castro. Os guarani têm 5 séculos de contato com o Ocidente, estando sua língua e cultura entre as que detêm maior profundidade de documentação histórica nas Américas aborígenes. Nessa história, as missões jesuíticas tiveram grande interesse, inclusive do ponto de vista musical.

O trabalho de Montardo é uma etnografia densa do ritual cotidiano dos guarani, denominado jeroky entre os kaiová e nhandeva (Mato Grosso do Sul), e purahéi pelos mbyá (Santa Catarina). Cito a autora, mencionando uma afirmação que ouviu muitas vezes em

campo, da boca de seus professores e professoras indígenas: “não há possibilidade de vida na terra se os guarani não estiverem cantando e dançando” (p. 11). É por isso que os guarani fazem o jeroky diariamente, à noite, em contraponto com o que realiza o Sol, durante o dia – também todos os dias –, mantendo a musicalidade do mundo, quer dizer, curando-o, animando-o. É desta maneira que o jeroky, tanto quanto a musicalidade do Sol, é visto pela autora como uma prática xamânica, onde o, por assim dizer, paciente é o próprio mundo com todos os seres que o habitam, particularmente os guarani.

No sentido da descrição do rito em epígrafe, Montardo realiza uma extensa etnografia musical, coreográfica e poética (relativa às letras das canções), acompanhada de profundas exegeses nativas. O jeroky “é um caminho a percorrer ao encontro dos deuses”, cheio de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas do rito, envolvendo ataques e defesas (p. 12). Nesse caminho, os guarani embelezam-se e fortalecem-se, curando-se a si e ao mundo da tristeza. O belo trabalho de Montardo – como o de Werlang – mostra como a música, nas terras baixas da América do Sul, não é, simplesmente, um veículo para dizer-se algo, mas o cerne do dizer. A música – é sempre bom dizer –, está congenitamente ligada à dança, à poesia e a outros universos de sentido, não necessariamente auditivos, como o grafismo, que não pude aqui cobrir devido ao tempo.

Finalizo com a tese de Piedade, sobre os wauja (também conhecidos como waurá) da Terra Indígena do Xingu, antigo Parque Nacional do Xingu. Os wauja são falantes de uma língua aruak, integrando um sistema social – o sistema social xinguano – peculiar. Trata-se de um sistema poliétnico, composto de grupos falantes de línguas tupi (kamayurá e awetí), karib (kuikúro, kalapálo, matipú, nahukwá), outros aruak (meináku e yawalapití) e trumáí (isolado lingüístico). Esse sistema social é célebre na literatura por não dispor de língua franca, sabendo-se que as línguas faladas pelos povos que o desenham são mutuamente ininteligíveis – às vezes, dentro do próprio tronco lingüístico –, o polilingüismo sendo, por outro lado, incipiente. Tudo, ali, se passa como se o ritual intertribal – que uma vez chamei de linguagem franca da xinguanidade – desse conta de constituir o sistema em tela no plano comunicacional. Note-se que a música desempenha papel central no referido ritual intertribal. O trabalho de campo do autor deu-se em duas etapas: a primeira, de agosto a

dezembro de 2001, a segunda, de junho a agosto de 2002. Ele fez esse trabalho com sua mulher, Maria Ignez Cruz Mello, também em trabalho de campo. Na primeira vez, Júlia Mello Piedade, filha do casal, integrou a equipe.

A tese de Piedade é o mais profundo e extenso estudo, nas terras baixas da América do Sul, sobre um sistema musical instrumental. Ele tem como foco o “complexo das flautas sagradas” (kawoká, em wauja), famoso, na literatura do americanismo tropical (e também na Nova Guiné), por ser visualmente proibido às mulheres, sob pena de estupro coletivo: o toque dessas flautas não pode ser visto pelas mulheres que, entretanto, o ouvem com grande avidez, encerradas em suas casas. O que é que não se deve ver, mas ouvir? O que significará ver? Ouvir? Estas são algumas das questões enfrentadas pelo autor em seu magnífico trabalho. Sua mulher já lhe oferecia uma preciosa pista, tendo sido ela quem demonstrou – através de densa análise etnomusicológica – aquilo que alguns xinguanistas apenas intuía a partir de explanações nativas: as músicas das flautas kawoká são os modelos das canções do ritual feminino do Amurikumã, que, assim, são, a grosso modo, transposições vocais das primeiras (MELLO, 1999). A invisibilidade, aqui, contrapõe a audibilidade, estando no núcleo de tudo o trânsito, de um gênero a outro – dos homens às mulheres e vice-versa –, de modelos musicais de valor estratégico para os wauja e os xinguanos em geral, envolvendo os mundos do poder e da política, da sexualidade e da filosofia e cosmologia. Observe-se que esse quadro, composto apenas pelos humanos, somente encontra plenitude se se levar em conta que a musicalidade que ele encerra tem uma “platéia” privilegiada – os apapaatai, os “espíritos”. São estes que ouvem e vêem tudo – assim como cheiram –, tendo reações extremamente agressivas, caso as execuções não sejam feitas da maneira correta.

Levando a sério os wauja, e seguindo as pegadas oferecidas por seus professores e professoras indígenas, Piedade fez, à custa de um trabalho analítico – incluindo finas transcrições – de grande interesse, uma descoberta muito elegante: a música das flautas kawoká tem no sistema motívico o seu cerne. São os motivos que a constituem que são sonhados pelos flautistas virtuosos, que os gravam em suas cabeças – sendo, aqui, a imagem do gravador, muito mais do que uma metáfora – de maneira eficaz. São eles, também, o fulcro da escuta

de homens e mulheres, ouvindo-se tocando as flautas e cantando as canções de Amurikumã. São os motivos, enfim, que, submetidos a elaborados processos de composição – por repetição e diferenciação –, vão dar origem às peças de música propriamente ditas. Na medida em que esses motivos são significantes, eles formam a base do pensamento musical wauja, um dos pilares de sua filosofia e cosmologia.

Parece ficar evidente, nos trabalhos brevemente comentados, a dissolução (resolução, conforme antes observado) da etnomusicologia, feita através da dissolução de sua âncora mais profunda, a música, ela mesma. Não se trata simplesmente de, agora, dizer que os marubo, guarani e wauja não tenham palavras para “música”, aprisionando, assim, a reflexão no absurdo hermenêutico (MENEZES BASTOS; PIEDADE, 1999). Muito pelo contrário, trata-se, isto sim, de verificar que, nos textos estudados, a categoria analítica de “música” – como as de “mito”, “ritual”, “dança” e outras – é apenas o foco eleito pelos investigadores, no sentido da compreensão da infinita cadeia de domínios da sociabilidade, o que encontra profundo eco nos casos abordados. É minha posição que essa forma de constituir a categoria em tela é consistente com o melhor da tradição antropológica e das ciências humanas, daí resultando uma etnomusicologia que – como, por exemplo, as antropologias econômica, política e outras – é, tão somente, antropologia. Recordando Adorno e sua sociologia da música: a etnomusicologia, enquanto antropologia da música, é uma antropologia de “qualquer coisa” onde a “qualquer coisa” é “música”.

A dissolução da limitação brasileira – ou do próprio Brasil – nas teses comentadas parece-me resultar também clara. Não será o caso de – também simplesmente – afirmar que isto se dá porque esses trabalhos tomariam o índio em situação no Brasil, e não como parte dele, perdendo, assim, de vista que a primeira opção pode ser, tão somente, uma condenação dos ameríndios a serem considerados igualmente como parte, mas do Ocidente – no seio, tipicamente, de sua ex-ótica iluminista (MENEZES BASTOS, 2002). O caso será, isto sim, de compreender que os marubo, guarani e wauja – tanto quanto o próprio Brasil (assim como poderiam ser os demais países sul-americanos citados e o Ocidente) – são, nos trabalhos em tela, apenas sítios de residência de seus autores, que tentam compreender determinadas questões da antropologia (posto que, sem

dúvida, não dos índios). É assim que esses textos se revelam aos leitores, como interpretações de universos de sociabilidade altamente consistentes com o humano, nada tendo de exóticos ou esquisitos (e, então, nada de: “enquanto que para ‘nós’ X, para ‘eles’ Y”).

### Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Doctoral Dissertation in Musicology. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- AYTAI, Desidério. *O mundo sonoro xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo, (Coleção Museu Paulista, Etnologia, vol. 5), 1985.
- BASSO, Ellen B. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les orchestres "Tule" des Wayãpi*. Nanterre: Societé d' Ethnologie, (Collection de la Societé Française D' Ethnomusicologie, III), 1997.
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais/MEC, 1977.
- CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita L. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore, 1992.
- COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: An introduction. In BARTZ, G. F.; COOLEY, T. J. (eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 1-19.
- CUNHA, Maximiliano Carneiro da. *A música encantada pankararu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. *Jeroky e Jerojy: Por uma antropologia da música entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

- GRAHAM, Laura. *Performing dreams: Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- HILL, Jonathan. *Keepers of the sacred chants: The poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press, 1993.
- HUGH-JONES, Stephen. *The palm and the pleiades: Initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: Um estudo etnomusicológico do congado mineiro – Arturos e Jatobá*. Dissertação de Mestrado em Musicologia, Universidade de São Paulo. 2 volumes, 1999.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Gauchos on stage: Regionalism, social imagination and tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, University of Texas at Austin. 2 volumes, 1990.
- LÜHNING, Angela. *Die Musik im Candomblé Nagô-Ketu*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl D. Wagner. 2 volumes, 1990.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e mito entre os wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Música, mito e relações de gênero: Uma investigação antropológica de rituais musicais em sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, tese de doutorado a ser defendida até dezembro/2004, em preparação.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Phonographic recording as “our” emblem of the music of the “other”*: Toward an Anthropology of the Musicological Juncture - vergleichende Musikwissenschaft, Ethnomusicology and Historical Musicology. In *Readings in culture and cultural policy*, BAUMANN, M.P. (ed.), Wilhelmshaven: Noetzel, 1991, p. 232-241.
- \_\_\_\_\_. *Esboço de uma teoria da música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. *Anuário Antropológico 1993*, p. 9-73.
- \_\_\_\_\_. *Music in Lowland South America: State of the art*.

- COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC, 19 a 25 de agosto de 1999, Hiroshima, Japão. *Abstracts*, Japão, 1999, p. 60-61.
- \_\_\_\_\_. O índio na música brasileira: Recordando quinhentos anos de esquecimento. *Antropologia em Primeira Mão* 52. Local de publicação, 2002.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Sopros da Amazônia: Sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana* 5 (2). Local de publicação, 1999, p. 125-143.
- MONTARDO, Deise de Oliveira. *Através do Mbaraka*: Música e xamanismo guarani. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de doutorado em Antropologia Social, 2002.
- OLSEN, Dale A. *Music of the Warao of Venezuela*: Song people of the rain forest. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música yepamasa*: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O canto do kawoka*: Música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingu. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Antropologia Social, 2004.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*: Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.
- REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1). Local de publicação, 2000, p. 1-10.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing*: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SILVA, Domingos Aparecido Bueno da. *Música e personalidade*: Por uma antropologia da música entre os kulina do Alto Purús. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté: Os deuses canibais*. Rio: Jorge Zahar Editores, 1986.

WERLANG, Guilherme. *Emerging peoples: Marubo myth-chants*. Saint Andrews: University of Saint Andrews. Ph. D. dissertation in Social Anthropology, 2001.

# CEM ANOS DE ETNOMUSICOLOGIA E A "ERA FONOGRAFICA" DA DISCIPLINA NO BRASIL

*Tiago de Oliveira Pinto*

## **Introduzindo**

Centenários e aniversários redondos sempre chamam à memória acontecimentos passados, incentivam a lembrança de trajetórias e a realização de comemorações. É curioso, porém, que, no caso da etnomusicologia, não se note maior movimento em torno de seus cem anos de existência. Certo é que não se fez, por parte de uma de suas instituições, declaração oficial deste centenário. Apesar de comentários e indícios esparsos, a questão ainda não foi tematizada com maior ênfase.<sup>1</sup> Quero propô-la com base na discussão de documentos que me parecem indicar o surgimento da disciplina nos anos 1904 e 1905. Vou tratar destas evidências, que se configuram como uma espécie de "certidão de nascimento" da disciplina, considerando também os seus antecedentes e a relação destes primórdios da etnomusicologia com o período das gravações fonográficas no Brasil.

Portanto, se nos foi solicitado falar sobre presente e futuro da etnomusicologia<sup>2</sup>, importa também saber do seu passado. É a este que me refiro nas páginas que seguem, pois é o passado que nos faz entender melhor o presente e, quem sabe, prever algo para o futuro.

---

<sup>1</sup> Bruno Nettl faz menção a algo como uma celebração de 120 anos da etnomusicologia, partindo de 1885, ano em que Alexander J. Ellis publica o resultado de suas pesquisas acústicas (ELLIS, 1885). Na verdade Nettl inclui o período que antecede o nascimento da etnomusicologia, conforme busco argumentar neste ensaio. Nettl toma os 50 anos da "Society for Ethnomusicology" como ensejo para refletir sobre as datas importantes da disciplina (NETTL, 2005).

<sup>2</sup> Uma versão reduzida deste texto foi apresentada na mesa redonda "Presente e futuro da Etnomusicologia no Brasil" (2º Encontro Nacional da ABET em Salvador, novembro de 2004). Ainda estavam presentes à mesa Manuel Veiga e Rafael José de Menezes Bastos. A mesa foi presidida por Salwa El Shawan Castelo-Branco.

## Antecedentes

São conhecidos os marcos que antecederam o advento da etnomusicologia, ou melhor, da “musicologia comparativa”, o primeiro nome dado à nossa disciplina. Um desses marcos é a menção a uma subárea da musicologia, feita em 1884 pelo musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941), que aponta para a “análise da música dos povos extra-europeus e das culturas ágrafas”. Mesmo que, a esta altura do final do Séc. XIX, já existissem vários estudos sobre música e práticas musicais não ocidentais, é este catedrático da Universidade de Viena o primeiro a inserir formalmente a pesquisa da música não-ocidental no escopo da ciência musicológica. No seu importante artigo “Objeto, método e meta da musicologia” (1885), Adler faz a tentativa de justapor em planos paralelos a parte histórica e uma parte que denomina de sistemática da ciência musicológica.<sup>3</sup>

É neste segundo grupo das “musicologias” – o ramo da sistemática – que Adler abriga as culturas musicais não europeias, e também o folclore europeu, denominando o estudo dos mesmos de “Musikologie”, como indica no último de quatro itens que enumera:

### Musicologia Sistemática

- A. a acústica (harmonia, ritmo e melodia),
- B. a estética (o “belo musical”),
- C. a pedagogia e didática musical e
- D. a “Musikologie”, ou seja, a “investigação e comparação (dos produtos musicais, ‘Tonproducte’), para fins etnográficos.” (ADLER, 1885).

Em trabalho posterior, um grande compêndio de história da música em três volumes (ADLER, 1924), Adler reforça a separação entre a música dos “povos naturais e orientais” daquela do Ocidente, dando a esta uma organização histórica, que se inicia na Grécia Antiga e termina com o final do Século XIX. Esta história da música ocidental é subdividida em três grandes períodos de estilo (“Stilepochen”), enquanto a música oriental e aquela de “povos naturais” são confinadas em um capítulo prévio, dando a entender que se trata de algo sem história, sem estilo definido, em estágio evolutivo anterior ao da música da antiguidade grega.

---

<sup>3</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre a complexa relação entre musicologia histórica e sistemática, vide Menezes Bastos (1995).

É interessante verificar a persistência deste projeto de estudos proposto por Adler. Sua influência ainda se faz notar em muitos programas acadêmicos de musicologia até os nossos dias. Mesmo a separação em música ocidental de um lado, sistematizada historicamente, e não-ocidental e popular do outro, mantém-se amplamente em muitos esquemas de história da música 120 anos depois. Mostra-se, inclusive, nas prateleiras de lojas de discos, onde, desde o final dos anos 1980, um novo rótulo, denominado “World Music”, figura como categoria que engloba todas as músicas populares e tradicionais do mundo além-ocidente anglo-americano.

Por esta sua sistematização, Guido Adler já foi citado como precursor da musicologia comparativa, predicado que, a meu ver, jamais reclamaria para si, pois o trabalho de Adler ignora por completo a verdadeira importância de sistemas musicais não pertencentes ao domínio cultural do Ocidente. Fica evidente, a partir de Adler, que a musicologia comparativa ocupa-se exclusivamente da música de tradição oral e não européia, mesmo que o seu nome aponte para um método (a comparação) e não necessariamente para uma segmentação geográfica ou cultural.

Ao mesmo tempo em que, na Áustria, Adler esboçava seu plano para o estudo da música, impingindo-lhe aspirações universais, na Inglaterra, o físico e fonólogo Alexander J. Ellis (1814-1890) examinava a particularidade de escalas e afinações em instrumentos orientais com equipamentos de medição acústica, pouco preocupado, ainda, com as colocações de Adler ou com quaisquer outros conceitos e preconceitos da musicologia histórica. Ellis, que, ao lado de Adler, também é visto como precursor da musicologia comparativa, preocupou-se diretamente com sistemas de afinação. Defendeu que o estudo de manifestações musicais estranhas ao mundo ocidental deveria adotar a comparação como principal recurso metodológico. Em 1885, Ellis publicou suas descobertas, feitas a partir de análises acústicas em instrumentos de música do sudeste asiático e africanos, do acervo do Museu Pitt Rivers, próximo a Londres. Para descrever os intervalos que encontrou em instrumentos de afinação fixa, utilizou-se de uma unidade mínima de medição, os *cents*. Estabeleceu que cada intervalo de semitom temperado teria 100 *cents* e que, portanto, a oitava comportaria 1200 *cents*. Com base nas suas medições, Ellis pôde afirmar que diversos intervalos musicais encontrados nos instrumentos, quando fixados em *cents*, não pertenciam a um sistema sonoro “natural” (o que se acreditava ser o sistema ocidental), mas que

estes intervalos representariam construções culturais. De certa forma, Ellis apontava para o caráter ilusório de uma suposta lei dos intervalos acústicos, considerada pelas ciências de sua época como sendo natural. O veredito final do seu artigo “On the musical scales of various nations” é fulminante:

... a escala musical não é apenas uma, não é natural, nem mesmo necessariamente fundamentada nas leis de constituição do som musical, (...) mas muito diversificada, muito artificial e muito caprichosa” (ELLIS, 1885).

Ellis conclui o seu artigo, comentando que uma nova área de pesquisa deveria estabelecer-se através de longas e cuidadosas observações por parte de físicos com noções de música. Com isso, Ellis aponta para a dificuldade inicial que membros de uma cultura musical específica têm para ouvir e reconhecer, com propriedade, outros sistemas de afinação (ELLIS, 1885, p. 527), sugerindo, pois, que músicos (ou musicólogos) do Ocidente não seriam os profissionais mais adequados para o estudo da música não ocidental.

Apesar de submetidas, posteriormente, a certas correções (SCHNEIDER, 1976), as medições acústicas de Ellis puderam dar uma primeira explicação detalhada do *slendro* javanês, como sendo uma escala pentáfona temperada. Provaram, também, a existência da escala heptafônica temperada (*pelog*), igualmente de Java.

Pesquisas científicas como as de Ellis e a sistematização de Adler não bastaram para vermos nascer uma nova disciplina. Adler permanecia fiel à musicologia histórica e Ellis contribuía, primeiramente, para a física acústica e a psicologia. No entanto, já se percebe uma nítida ampliação do campo musicológico, definida mais adequadamente como quebra ou ruptura. Esta ruptura na musicologia, essencialmente epistemológica, resume-se a dois pontos:

- (1) a descoberta de que a música ocidental não obedece a leis universais e, por conseguinte,
- (2) o fato de a cultura musical do ocidente não ser única e tampouco representar modelo obrigatório *sine qua non* para toda e qualquer prática musical do globo.

Apesar da importância das descobertas acústicas de 1885, ainda nos encontramos no período que antecede o nascimento da disciplina etnomusicológica.

## A importância dos primeiros arquivos fonográficos

Quando, em 1900, um grupo de músicos provenientes do Sião (hoje Tailândia) se apresenta em Berlim, o chefe do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, Carl Stumpf (1848-1936), faz experimentos de percepção musical com os músicos, e também algumas gravações, iniciando, assim, uma primeira coleção de fonogramas. Stumpf aproveita, também, para medir as escalas dos instrumentos siameses.

Inspirado pelo trabalho de Ellis e preocupado com a relação entre a fisiologia das percepções sensoriais e a reação psicológica às mesmas, Stumpf nota que, quando habituado a certas relações de intervalos, principalmente, também, às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o ouvido corrige, automaticamente, determinadas “desafinações” alheias. Stumpf descobre, assim, que estar “fora do tom” ou “desafinado” em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro está errado, pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente “no tom” e “afinado”.

A contribuição que Carl Stumpf dá com a sua pesquisa a uma escola berlinense de musicologia comparativa e também à fundação do arquivo fonográfico do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, está vinculada diretamente ao emprego do fonógrafo de Edison, inventado em 1877 por Thomas Alva Edison. O fonógrafo é o principal recurso técnico do qual os pesquisadores norte-americanos e europeus dispõem, agora, para captarem os mais diferentes estilos musicais, para registrarem afinações desconhecidas, provenientes de todo o mundo.

É este o momento da criação dos importantes arquivos fonográficos. O primeiro é o arquivo de Viena, o “Wiener Phonogrammarchiv”, junto à Academia Imperial de Ciências, de 1899. No mês de julho de 1900, cria-se o arquivo sonoro da Société d’Anthropologie de Paris, cujo propósito, “la constitution d’un musée phonographique”, previa o uso do fonógrafo para “finalidades antropológicas” (GRAF, 1972). É interessante lembrar as finalidades originais de um arquivo sonoro, como o de Viena:

1. A documentação acústica de idiomas e dialetos europeus, e dos demais idiomas de todo o mundo;

2. O registro da mais efêmera das artes, a música;
3. O registro de falas, frases e discursos de personalidades célebres, ou seja, a realização de retratos acústicos.

Em Viena estas metas permanecem em pauta durante todo o século XX. A música, portanto, é somente uma entre três grandes áreas de documentação sonora. Hoje, soam curiosas as observações, de 1899, da comissão fundadora do arquivo, quando sugere que, no caso de falas de povos “selvagens, porém cristãos”, o pesquisador faça, primeiramente, o registro de uma versão do Pai Nosso, a fim de facilitar a comparação lingüística e fonológica posterior.

Em breve, os pequenos cilindros de cera do fonógrafo de Edison chegavam à Europa, na bagagem de antropólogos e viajantes, com registros de sons, melodias, cânticos e falas de todos os continentes, fazendo crescer os recém-instituídos arquivos de Viena, de Berlim e de Paris. É significativo que estes arquivos tenham sido criados por pesquisadores não-musicólogos. As áreas de investigação diretamente interessadas no novo tipo de registro fonográfico, que agora era tanto acústico quanto cultural, pertenciam às ciências exatas, à fisiologia, à psicologia e às ciências sociais. No entanto, o arquivo que mais se destacaria, justamente por dirigir seu foco principal sobre a música, é o Phonogrammarchiv de Berlim. Este arquivo pôde, em breve, reunir importantes pesquisadores, nomes que logo estariam entre os pioneiros da musicologia comparativa. O Berliner Phonogrammarchiv cresce rapidamente e se torna uma importante instituição de pesquisa e de produção de saber. Por três décadas consecutivas, exerceria influência sobre pesquisadores e instituições afins em todo o mundo.

Em Berlim, é o aluno e sucessor de Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), quem amplia a coleção iniciada por Stumpf no Instituto de Psicologia. Hornbostel não era musicólogo, tampouco psicólogo, tal qual seu professor Carl Stumpf. Era químico, orientando de Robert W. Bunsen, o que explica a forte filiação da musicologia comparativa da escola de Berlim, de um lado, à psicologia e, de outro, aos métodos das ciências biológicas e exatas.

A música gravada representava o material de trabalho que era estudado, fornecendo as informações necessárias para que, com o tempo, pudesse surgir uma visão global de todos os estilos musicais do nosso planeta. O essencial, para isto, era a coleção sistemática das

fontes sonoras. Para ampliar, o mais rapidamente possível, esta coleção, Hornbostel fazia, em 1905, o seguinte apelo:

O mais importante, todavia, é que se encontre o maior número possível de colecionadores que não tenham as pequenas dificuldades da gravação fonográfica, mesmo que nela não estejam diretamente interessados (HORNBOSTEL, 1905).

Hornbostel salientava que, para resolver questões básicas da musicologia através de um estudo comparativo em larga escala, era necessário que se dispusesse, ao menos, de provas de manifestações musicais de todos os pontos do globo (HORNBOSTEL, 1905). Antropólogos de vários países contribuíam para este fim. A coleção que, na década de 20, já contava com 30 mil fonogramas gravados, possuía registros feitos por celebridades da antropologia, como Franz Boas ou Evans-Pritchard. Durante décadas, os aparelhos do Phonogrammarchiv – a maior coleção de fonógrafos de uma instituição pública de seu tempo – eram remetidos a vários continentes para acompanharem as mais diversas expedições de pesquisa. Ainda em 1937, Marius Schneider, sucessor de Hornbostel, enviava um aparelho ao Brasil, via Embaixada Brasileira em Paris e por iniciativa do então chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade.

### **Novos paradigmas**

Vimos que, inicialmente, a musicologia comparativa recebeu a sua orientação científica de áreas que não pertenciam à musicologia. Em compensação, é o momento, também, em que surge o novo “paradigma musical” em outra área de pesquisa: na antropologia, uma ciência do homem que se abre à esfera cultural além do domínio europeu. A simultaneidade destes dois movimentos – ruptura, de um lado, e expansão, de outro – é essencial para o surgimento da etnomusicologia (ainda denominada de musicologia comparativa) enquanto disciplina científica. A construção de seu próprio perfil dá-se a partir de idéias novas e de orientações específicas de pesquisa do início de século, uma disciplina que elege como seu campo profícuo de ação o estudo do homem através de sua música.

Verifica-se claramente que a preocupação dos primeiros representantes de uma musicologia comparativa se enquadra nas questões da virada para o século XX. Incentivada pela teoria

evolucionista, vigora a preocupação em se delinear uma história da humanidade, incluindo os seus vários estágios, dos supostamente mais primitivos aos mais evoluídos. Para entendê-los, a antropologia fornecia farto material ilustrativo (embora os antropólogos não necessariamente apoiassem esta visão de história). Mas também um arquivo, como o de Berlim, dispunha de material fonográfico, agora devidamente organizado, que poderia comprovar os diferentes estágios estilísticos de uma história mundial da música.

Por sua vez, o desenvolvimento das ciências exatas, em especial da física, culmina com a primeira versão da “Teoria da Relatividade” de Albert Einstein, precisamente em 1905. O jovem Einstein consegue provar a falsidade da crença científica, que até então imperava, sobre espaço e tempo, energia, luz e matéria. De maneira revolucionária, descobre um novo conceito de relatividade.

Neste mesmo período, e em reação à postura evolucionista da história da humanidade, propaga-se uma contracorrente na antropologia, inicialmente através do chamado difusionismo, que se opõe à idéia da linearidade única de uma evolução cultural. É outro jovem cientista, o antropólogo Franz Boas (1858-1941), que, depois de permanecer em campo entre os *inuit* (esquimós) das ilhas de Baffin, se distancia definitivamente da idéia (evolucionista) da existência de estágios altos e baixos de desenvolvimento cultural em diferentes sociedades:

Pergunto-me, muitas vezes, quais as vantagens que a nossa “boa” sociedade tem sobre aquela de “selvagens”. Chego à conclusão que, quanto mais observo seus costumes, menos temos o direito de olhar de cima sobre eles (...). Esta viagem me fortaleceu (enquanto pessoa que pensa) o ponto de vista da relatividade de todas as maneiras de trato cultural (*Bildung*). (BOAS, apud JONAITIS, 1994, p. 122)

Este respeito perante a cultura “do outro”, mesmo que completamente diferente dos princípios da própria sociedade, espelha-se também em muitas das abordagens de Hornbostel, que, independentemente de opiniões contrárias, por vezes ferozes, vindas da musicologia histórica, mantinha-se convicto da validade de suas descobertas e teorias. É o próprio Boas quem o convida a fazer suas primeiras (e únicas) pesquisas de campo nos EUA com indígenas norte-americanos.

O *Zeitgeist* dos primeiros anos do século XX, portanto, é propício ao surgimento da etnomusicologia. Não pode ser coincidência, então, a disciplina se apresentar moderna, avançada e arrojada desde o momento dos seus primeiros passos. Ela é moderna, na mesma acepção dada ao termo pelos modernistas, movimento que se fortalece rapidamente nesse início de século. Como estes, também a etnomusicologia prevê o final das convenções tradicionais de certas linhas de pesquisa, ou se opõe a opiniões estéticas, nas quais as artes são vistas unicamente em consequência do seu meio natural. É o momento para se abrir ao mundo desconhecido – fala-se em “exotismo” – e abandonar convenções ultrapassadas. Surgem obras emblemáticas das artes plásticas, inspiradas no descobrimento deste exotismo, como “Les Demoiselles d’Avignon” de Pablo Picasso. Independentemente de alguns de seus representantes, como Curt Sachs, que ainda se prende ao evolucionismo histórico, a musicologia comparativa em si também expressa esta renovação, não se submetendo à tradição oitocentista, basicamente filológica, das ciências humanas de seu tempo, representada pela musicologia histórica. Esta nova musicologia comparativa já demonstra ser aliada dos recursos tecnológicos, dos quais se beneficia desde o início. Assim, a sua abertura e a sua vontade de inovar são as mesmas que as das descobertas tecnológicas; a sua independência de um *locus* geográfico e temporal fixo é semelhante à da física da Teoria da Relatividade, seu credo estético dialoga com aquele dos modernistas, deixando para trás tudo aquilo que, pouco antes, parecia único e incontestável.

Incontestável se pretende, ainda, a idéia do mais célebre dos teóricos da música desse início de século, Hugo Riemann, quanto ao “edifício sonoro da humanidade”. É Riemann, precisamente, quem mais se incomoda com o “relativismo musical” dos comparativistas:

Se um dos mais recentes ramos da musicologia, a etnografia musical, parte da utilização de técnicas modernas de pesquisa, de gravações de cânticos de povos naturais e exames exatos de instrumentos de música, para chegar a resultados que dão um tapa no rosto das mais antigas tradições da teoria das relações dos tons (intervalos de  $\frac{3}{4}$  de tons, terças “neutras” etc.), não é tarefa da historiografia deixar-se influenciar no retrato que constrói do passado, a partir destas observações

de hoje. Urge, aqui, uma séria advertência aos historiadores da música, para que não deixem turvar a sua visão pelos pesquisadores dos métodos das ciências exatas. (...) A oitava subdividida em 12 semitons (...) é um fato histórico, que não se derruba com alguns apitos mal feitos da Polinésia ou com desempenhos de canto questionáveis de mulheres de cor. (RIEMANN, 1904)

A convicção de Riemann, ainda amplamente compartilhada em 1904, não poderia mais sustentar-se para os pioneiros da etnomusicologia. Agora, havia um “projeto etnomusicológico”, enquanto visão que renovaria a musicologia, questionando com esta renovação a posição filológica das ciências humanas como um todo. É o momento em que se encerram os antecedentes e em que nasce, de fato, a nova disciplina.

### **Surge a disciplina**

Nos anos de 1904 e 1905, são publicados alguns textos que, metaforicamente, podemos chamar de “certidões de nascimento” da etnomusicologia, pois anunciam claramente o incipiente campo de estudos, situado epistemologicamente entre a musicologia e a antropologia. Mesmo filiada, a partir deste momento, a ambas as ciências, esta pesquisa de “músicas exóticas” ainda permaneceria, por um bom tempo, sem o devido reconhecimento pleno por nenhuma das duas.

Mas quais são as mencionadas certidões de nascimento?

É com o convite a Hornbostel para dirigir o Arquivo Fonográfico de Berlim em 1904, que se lhe imprime a marca de uma instituição séria de pesquisa. Este pesquisador e seus colegas introduzem a nova orientação à pesquisa musicológica a partir de 1905. Na véspera de assumir o Arquivo, Hornbostel publica, em conjunto com Otto Abraham, o artigo “Sobre a importância do fonógrafo para o trabalho musicológico comparativo” (“Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft”). O texto propõe um primeiro programa de pesquisa, significativamente sem falar em musicologia comparativa enquanto disciplina, mas apenas em “trabalho musicológico comparativo”. Uma das colocações centrais do texto é a sugestão dos autores, de que será necessário, neste tipo de pesquisa, buscar compreender as diferenças musicais a partir de suas especificidades culturais:

Tarefa do trabalho musicológico comparativo é distinguir as diferenças entre os traços culturais específicos (citação incompleta!)

Sem dúvida, esta é uma constatação que se tornará verdadeiramente programática para a disciplina a partir das décadas seguintes. É importante notar, também, que a observação denota um distanciamento da musicologia histórica, e uma subsequente aproximação à antropologia cultural, dentro da linha de Franz Boas.

Recém-empossado como diretor e pesquisador do arquivo fonográfico, Hornbostel publica o seu célebre artigo “Problemas da musicologia comparativa” (HORNBOSTEL, 1905), o segundo documento que testemunha o surgimento da nova disciplina. Na introdução, o autor aponta para a dificuldade em definir um ramo especial de uma ciência que ainda não tem maiores resultados a apresentar. Por isso, opta por delinear as metas a serem alcançadas por este jovem “rebento” (“Sprössling”), que acaba de nascer, a musicologia comparativa. Hornbostel argumenta que as condições básicas para poder abrir o novo campo de pesquisa estão garantidas com o método comparativo e com a invenção do fonógrafo de Edison. Sublinha, também, a importância do arquivo sonoro como fundo de materiais de pesquisa. Depois de comentar uma lista de diferentes parâmetros musicais, reconhecendo a origem musicológica da disciplina, Hornbostel chega à etnografia, focalizando o contexto das manifestações musicais e as artes correlatas, a dança e a performance dramática. Na verdade, Hornbostel introduz, aqui, o que bem mais tarde se denominaria de *performance studies* na antropologia. O autor enxerga, claramente, que o registro de campo não se pode restringir ao parâmetro sonoro, e que também o filme teria de desempenhar função essencial na coleta de dados. Vemos que esta proposta visionária de Hornbostel, de 1905, antecipa uma etnomusicologia moderna, que não se limita ao aspecto sonoro da música, mas reconhece a importância de suas múltiplas formas de expressão e de seu meio social, como fatores indissociáveis da pesquisa.

Além da ampliação do Phonogrammarchiv para uma instituição de pesquisa e dos mencionados textos programáticos, é importante verificar a inserção da disciplina no cenário das

pesquisas culturais. Qual a postura das duas disciplinas que lhe são mais próximas, a musicologia histórica e a antropologia, no momento de constituição de seus paradigmas enquanto área própria de pesquisa? Conforme já vimos acima, nas palavras de Hugo Riemann, a musicologia histórica via-se ameaçada pelas pesquisas “exatas” da musicologia comparativa, como efetuadas por Stumpf, Hornbostel e Abraham, acusando-a de querer derrubar o “edifício” da música ocidental. Esta é a manifestação da ruptura que ocorre dentro da musicologia, conforme já mencionado anteriormente.

Enquanto isto, neste mesmo ano, a antropologia, tendo como porta-voz o diretor do Museu de Antropologia de Berlim, Felix von Luschan, dá aos representantes da musicologia comparativa uma primeira acolhida. É sinal de que o “novo paradigma musical” chega à antropologia, e também às suas instituições. Com a publicação de um artigo quase homônimo ao supracitado de Hornbostel e Abraham, intitulado: “A importância de gravações fonográficas para a antropologia” (LUSCHAN, 1904), Luschan não esconde as dúvidas iniciais quanto à utilidade do fonógrafo para as pesquisas antropológicas, mencionando que nem mesmo as experiências de Franz Boas com índios norte-americanos haviam trazido provas convincentes da importância do aparelho para o trabalho de campo antropológico. Foi somente por intermédio de palestras de Hornbostel, diz Luschan, que o fonógrafo lhe pareceu uma ferramenta indispensável para a pesquisa de campo antropológica. Conclui – e esta colocação é decisiva – afirmando que

O que (...) se realizou neste campo faz prever, desde já, que, dentro de pouco tempo, a musicologia comparativa se tornará uma das mais importantes e interessantes disciplinas da antropologia” (LUSCHAN, 1904, p. 201).

Em uma réplica, publicada logo após o artigo de Luschan, o psicólogo e fundador do Arquivo Fonográfico de Berlim, Carl Stumpf, reitera os anseios do antropólogo:

Dever-se-á buscar criar um arquivo para fonogramas, preferencialmente como parte do Museu Etnológico (STUMPF, 1904, P. 234).

Vemos, então, que, rejeitada inicialmente pela musicologia e acolhida pela antropologia, a etnomusicologia se constitui, e logo ganha o perfil que lhe é próprio: “duplo” e “dividido”.<sup>4</sup>

Como esse início de século é de contestação artística, de renovação tecnológica e de reorientação conceitual em muitas ciências, o momento não poderia ser melhor para uma nova disciplina, que busca entender o que é estranho, que valoriza o que é desprezado, além de estar, essencialmente, preocupada em aumentar o próprio horizonte do saber, através do re-conhecimento de um mundo cada vez mais moderno, e, por isso mesmo, cada vez mais diversificado e múltiplo em seus sentidos.

(Vide gráfico na página seguinte.)

### **Primeiras gravações fonográficas no Brasil**

É no espírito de estabelecimento de novas metas, mencionado acima, que se inserem as primeiras gravações feitas com o fonógrafo de Edison no Brasil, no contexto de viagens de pesquisa etnográfica. Desde o início do século XIX, viajantes pesquisadores percorreram o Brasil em várias expedições de coleta e de investigação. As pesquisas antropológicas e culturais recebiam, ao lado das biológicas e zoobotânicas, um lugar permanente e de destaque.

Apesar de já encontrarmos referências a tradições musicais do país no século XIX, notadamente através das transcrições musicais que encontramos nos volumes de Spix e von Martius, de 1823, ou nas gravuras de Moritz Rugendas, é justamente o fonógrafo de Edison que abre perspectivas novas para a documentação musical de fato. Dado o interesse dos pesquisadores alemães pelo Brasil e o fato de em Berlim se encontrar o maior centro de documentação da música mundial, não é coincidência que os primeiros registros de música

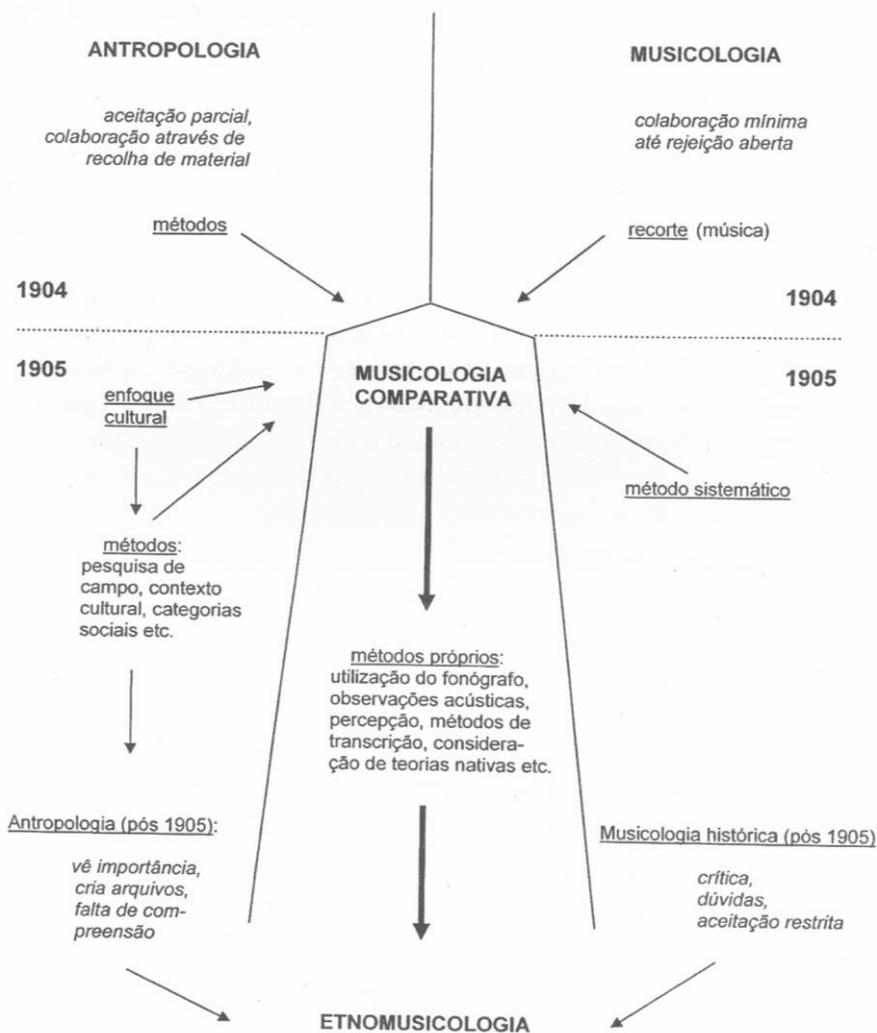
---

<sup>4</sup> Esta dupla natureza da etnomusicologia é logo tematizada no primeiro capítulo de um dos livros-chave da disciplina, no *The Anthropology of Music*, de Alan P. Merriam:

A etnomusicologia carrega dentro de si as sementes para a sua própria divisão, pois sempre foi composta por duas partes distintas, a musicológica e a etnológica, e talvez seu maior problema seja a mistura das duas em um só modo de ser, que não enfatiza nenhuma das duas, mas que toma ambas em consideração. (MERRIAM, 1964).

# O surgimento da etnomusicologia

na fricção entre musicologia e antropologia em 1904 e 1905



feitos no Brasil com o fonógrafo de Edison, ainda na primeira década do século XX, deixem o país rumo à Europa na bagagem de pesquisadores alemães.

As primeiras gravações fonográficas feitas durante expedição de pesquisa no Brasil, e das quais se tem notícia, foram feitas por uma missão da academia imperial de ciências da Áustria, sob a direção de Richard Wettstein, em 1901 no sul do país. Trata-se de poucas amostras acústicas do idioma guarani, de uma cantiga religiosa e de um breve relato. Além disto, foram registradas, em São Paulo, falas do português do Brasil (STANGL, 2000, p. 153).

As primeiras coleções expressivas de música brasileira gravada em campo são de 1908 a 1913, feitas pelos antropólogos Wilhelm Kissenberth (1878 - 1944) e Theodor Koch-Grunberg (1872 - 1924), respectivamente, que realizaram pesquisas e coleta de cultura material indígena para o museu de Antropologia de Berlim (Königliches Völkerkundemuseum zu Berlin). Embora tenha feito gravações de música entre os kaiapó e karajá, além de ter reunido uma valiosa coleção de máscaras de dança, a coleção de cilindros de cera do fonógrafo de Kissenberth passou praticamente despercebida na reserva do museu até bem recentemente. Já outro emissário do museu de Berlim, Theodor Koch-Grunberg, esteve no Brasil em quatro viagens de pesquisa, em 1899, de 1903 a 1905, de 1911 a 1913 e em 1924. Diferentemente de seu colega Kissenberth, Koch-Grunberg publicou o resultado de suas pesquisas, manteve contato com outros pesquisadores e empenhou-se em realizar o máximo de gravações possível com o fonógrafo, preparado especialmente para a segunda viagem por Erich M. von Hornbostel.

Entre o material que Koch-Grunberg coletou no norte da Amazônia brasileira, encontra-se um grande número de instrumentos musicais, além das gravações que fez entre os índios macuxi, taulipan, tukano, desana e yecuanan. Como não era capaz de avaliar todo o material musical indígena, solicitou a Hornbostel que se encarregasse da análise de instrumentos e da transcrição das gravações. O trabalho conjunto, elaborado a partir da idéia de Koch-Grunberg, correspondia ao ideal, tal como havia sido formulado por Hornbostel, e que dava prioridade à coleta de gravações sonoras, mesmo por não musicólogos.

O primeiro trabalho publicado por Hornbostel sobre o material de Koch-Grunberg foi integrado na monografia do antropólogo “Dois anos entre os indígenas – viagens no noroeste brasileiro 1903/1905”, como capítulo independente. Trata-se do estudo organológico “Algumas flautas de Pã do noroeste brasileiro” do vol. 1 da obra de Koch-Grunberg. É um trabalho de pesquisa organológica, que reflete, de maneira característica, uma das questões tidas como básicas pela musicologia comparativa: a comparação de sistemas musicais e, motivado pela psicologia, o problema da afinação de instrumentos de música.

Dentro deste espírito, Hornbostel voltou-se com especial ênfase à análise minuciosa dos intervalos entre os diferentes canudos das flautas de Pã brasileiras, e, mais tarde, das diversas escalas captadas pelo fonógrafo de Koch-Grunberg. No seu estudo de 1909, ele já adianta a seguinte conclusão:

Existe um princípio coerente de afinação dos instrumentos, o qual se processa através da entonação dos sons harmônicos que servem sempre de base à afinação do canudo seguinte. (HORNBOSTEL, 1909)

De especial relevância para a história da musicologia no Brasil é um artigo publicado por Hornbostel anos mais tarde, “Música dos makuxi, taulipan e yekuanan”, baseado nas gravações feitas por Koch-Grunberg, e novamente publicado, como capítulo independente, na segunda grande obra deste, intitulada “De Roraima ao Orinoco” (HORNBOSTEL, 1923). Portanto, além de uma numerosa coleção de instrumentos musicais provenientes do Brasil, Hornbostel tem à mão, a partir de 1913, mais de cem cilindros de cera gravados com música vocal e instrumental dos índios brasileiros, podendo, assim, realizar uma análise musicológica que, a seu ver, tinha todas as prerrogativas para trazer resultados relevantes, não somente ao conhecimento da música de povos indígenas brasileiros, mas à disciplina como um todo. Hornbostel realiza análises detalhadas e inéditas com base nestas gravações. Estuda ritmo, tempo, estrutura de melodias indígenas, tanto instrumentais quanto vocais, elementos, portanto, que jamais poderiam ser desvendados apenas através da análise de instrumentos musicais dos respectivos grupos.

Assim como a antropologia, a arqueologia e a lingüística, a musicologia estava contribuindo para traçar relações amplas, que iam

ao encontro de uma das grandes preocupações da época: a tarefa de participar, à sua maneira, da composição do grande mosaico histórico-cultural da humanidade.

Paralelamente à pesquisa de Koch-Grunberg na Amazônia, um antropólogo brasileiro, o carioca Edgard Roquette Pinto (1884-1954), realizava gravações com um fonógrafo de Edison em pesquisa de campo no noroeste do Mato Grosso, entre os parecis e nhambiquara em 1912. Não sabemos até que ponto um antropólogo tinha conhecimento do outro. Nas correspondências de Koch-Grunberg, não encontrei referências ao colega brasileiro. As gravações de Roquette Pinto encontram-se, hoje, no Museu Nacional, Rio de Janeiro. O resultado de suas pesquisas está exposto no seu livro “Rondônia” (ROQUETTE PINTO, 1917).

No início dos anos 20, Mário de Andrade deparou-se com a obra monumental de Koch-Grunberg, solicitando ao arquivo fonográfico de Berlim cópias das gravações feitas na Amazônia. Além das gravações e das suas análises musicais, a etnografia publicada por Koch-Grunberg deu outra grande contribuição à cultura brasileira, através de um dos mitos registrados pelo antropólogo. Trata-se do mito makuxi sobre o herói Maku-Naima, que, em 1928, torna-se protagonista do grande romance modernista de Mário de Andrade: “Macunaíma”.

Depois de conseguir as cópias das gravações de Koch-Grunberg, Mário de Andrade também solicita ao museu de Berlim um fonógrafo para gravações de campo. O aparelho chega ao Brasil em 1937, e é encaminhado à cantora e violonista Olga Prager Coelho, que grava cantigas do candomblé baiano. Trata-se do primeiro registro sonoro deste repertório do qual tenho notícia.

Com esta gravação de Olga Prager, encerra-se a era do fonógrafo de Edison. O gravador elétrico, tanto de fitas magnéticas como de “bolacha” (disco), inventado na década de 30, mais sofisticado e adequado para o trabalho de campo etnomusicológico, já começa a ser empregado em campo no Brasil a partir de 1938.

O que permanece da era fonográfica é a sonoridade dos pequenos cilindros, com tomadas de, no máximo, dois minutos de música; sons que ficam nos arquivos, mas que também ressoam nos

ouvidos de todos aqueles que, um dia, travaram contato com esses pequenos suportes de som, antropólogos e musicólogos.

### **O dilema da gravação fonográfica**

Com a possibilidade da realização de registros acústicos em campo, a etnomusicologia afirma, definitivamente, a sua natureza dupla, situada entre a musicologia e a antropologia. A tradição humanista nas ciências já enfrentava dificuldades face à falta de documentos escritos na antropologia e, portanto, à ausência de fontes passíveis de exames filológicos. As coleções de cultura material dos museus vinham, até certo ponto, suprir parte desta falta de dados escritos, pois eram os artefatos produzidos pela mão do homem que, agora, substituíam o texto inexistente. Acreditava-se que a decodificação hermenêutica dos objetos levaria à leitura do processo mental que dera origem aos artefatos, viabilizando, assim, a compreensão aprofundada da cultura em questão.

Para a musicologia, as músicas de outros continentes também careciam de um texto, ou seja, de partituras escritas, fontes de pesquisa imprescindíveis para uma investigação musical histórica. Entravam, aqui, novos “artefatos”, mais apropriados do que os instrumentos musicais, representados pela gravação sonora. A decodificação destes artefatos sonoros se dava através da análise e da transcrição. Situa-se aqui, portanto, uma ligação direta entre o procedimento antropológico da coleta de “cultura material” e da necessidade musicológica de um “texto” musical, que, em última instância, era também uma necessidade das humanidades oitocentistas. A etnomusicologia logo reconheceu a importância da ponte entre a antropologia e a musicologia, uma ponte que somente ela poderia construir, graças, essencialmente, ao registro fonográfico, um registro tanto “material” quanto de “texto”, e que se presta simultaneamente à decifração e à decodificação.

Neste espírito “filológico” das humanidades, as gravações auditivas de música feitas por Kissenberth ou por Koch-Grunberg evidenciam um aspecto que ilustra bem o dilema básico da antropologia da primeira metade do século XX: a necessidade de se obterem elos de compreensão para a transposição de informações e de saberes.

Como se deram estas primeiras gravações sonoras na prática? Trata-se, sem dúvida, de registros feitos no seu respectivo contexto

geográfico. No entanto, Koch-Grunberg e Kissenberth fizeram a maioria das suas gravações fora do ensejo de performance que daria sentido às canções e às músicas instrumentais. Em geral, o pesquisador “arranjava” o momento da gravação, posicionando seu informante musical diante do cone do gravador. Há vários problemas que resultam deste tipo de gravação: por vezes, o músico se mostra tímido, inseguro, há momentos em que, pelo contrário, grita excessivamente alto, levando o som gravado à distorção.

O cilindro de cera que serve de suporte à gravação comporta, no máximo, dois minutos e meio. Deste curto tempo de duração, perde-se o início, quando o mecanismo do aparelho começa a funcionar. Perdem-se outros segundos com o anúncio feito pelo pesquisador e, finalmente, mais cinco segundos com o som referencial, um lá, que é tocado com um diapasão de sopro antes do início da música. A finalidade deste som de referência é possibilitar uma avaliação posterior da altura absoluta das notas da música executada. Ironicamente, é comum observar os cantores iniciarem a sua frase melódica exatamente na mesma frequência da nota dada segundos antes pelo diapasão. Além de uma intervenção direta, que ocorre assim com este diapasão, a posição do investigador, que necessita inserir o seu referencial no momento do registro, demonstra, claramente, não apenas a postura deste diante da cultura estranha, mas suscita também o dilema básico do labor antropológico: todo e qualquer tipo de avaliação da cultura alheia está fundada na percepção que só funciona a partir do padrão próprio de concepções daquele que é responsável pela investigação.

O método comparativo passa, então, a ser a principal ferramenta de operação na busca pelo outro e por sua manifestação cultural. O breve sopro do diapasão, marcando a posição da nota “lá” no contexto sonoro geral, ilustra este dilema do antropólogo na sua busca por elos que possam aproximar os dois universos conceituais, o próprio e o da sociedade que está sendo estudada.

Mesmo com a renovação no campo tecnológico e nas orientações de pesquisa, e também face a questões que se tornaram importantes hoje em dia, permanece o dilema do lugar isolado, ocupado pela etnomusicologia, metaforicamente ilustrado pelo tom “lá” do diapasão de Koch-Grunberg. O perfil duplo e dividido da

etnomusicologia se mantém, e, por isso mesmo, é sua a prerrogativa destes últimos cem anos de unir duas áreas tão essencialmente ligadas quanto diversas, uma pertence às artes musicais, outra ao homem responsável por estas artes e pelo saber inerente a elas.

### **Alguns Marcos históricos da etnomusicologia no Brasil**

Concluindo estas reflexões sobre o centenário da etnomusicologia, caberia comentar o seu desenvolvimento no Brasil. É um dos anseios da ABET trabalhar e tornar pública esta história brasileira da disciplina, que considero um capítulo muito significativo da etnomusicologia como um todo. A tarefa que se propõe ainda carece do esforço conjunto de muitos dos membros da ABET, pois, na verdade, cada uma das regiões do país tem a sua versão para relatar sobre a disciplina, ou sobre empreendimentos etnomusicológicos que não aconteceram sob este rótulo ou em seu nome. Limite-me, por isso, a enumerar alguns momentos da etnomusicologia no Brasil, conforme já apontados parcialmente no texto, na expectativa de que, em breve, sejam complementados por mais outros dados relevantes. Afinal, hoje já podemos dizer que os cem anos da etnomusicologia são cem anos de uma disciplina que também é brasileira.

#### **100 anos de etnomusicologia no Brasil: alguns dados**

- |         |  |
|---------|--|
| 1901    | Missão austríaca, com primeiros registros de fala no sul   |
| 1907*   | 1ª gravação sonora de campo, na Amazônia, por antropólogos alemães   |
| 1912    | 1ª gravação sonora de campo por antropólogo brasileiro (Roquette Pinto no Mato Grosso)   |
| 1937*   | 1ª gravação do candomblé da Bahia: Olga Pragner Coelho<br>Última gravação com o fonógrafo de Edison  |
| 1938-45 | Gravações magnéticas de campo <ul style="list-style-type: none"><li>▪ “Missão de Pesquisas Folclóricas” do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade</li><li>▪ Melville e Frances Herskovits na Bahia</li><li>▪ Luis Heitor Correa de Azevedo no Nordeste e Minas Gerais</li></ul> |
| 1959    | Missão do Musée de l’Homme (Dreyfus-Roche) na Bahia e no Xingu   |

- 1960 – 84 Série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro” (iniciado por Aloysio de Alencar Pinto e continuado por Elisabeth Travassos)
- 1978 “Nova” etnomusicologia no Brasil com enfoques antropológicos:
- Rafael José de Menezes Bastos: *Musicológica kamayurá*
  - Gerhard Kubik: *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*
- 1981 Enfoque historiográfico e filológico: Manuel Veiga: *Brazilian ethnomusicology. Amerindian phases*
- 1984 Descoberta das “terças neutras” na música do Nordeste (Tiago de Oliveira Pinto, 1984)
- 1986 Primeira gravação de campo digital no Brasil (Bahia)
- 1987/90 Programas de etnomusicologia em escolas de música de Universidades Federais (Rio, Bahia)
- 2001 Criação da ABET no Rio de Janeiro
- 2004 Projeto de reedição da viagem da “Missão de Pesquisas Folclóricas” de 1938: “Responde a roda outra vez” (coordenado por Carlos Sandroni)
- 2004 Era do *D Audio* sem fita ou CD (suporte de dados: *flash card*). Primeiras gravações de campo em São Paulo com equipe da USP.

### Referências bibliográficas

- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, p. 5-20, 1885.
- \_\_\_\_\_. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt sobre o Meno, 1924.
- ELLIS, Alexander J. On the musical scales of various nations. *Journal of the Society of Arts*, vol. 33, p. 485-527, 1885.
- GRAF, Walter. Das ethnologische Weltbild im Spiegel der vergleichenden Musikwissenschaft. *Wissenschaft und Weltbild*, vol. 25 / 2, p. 151-158, 1972.

- HORNBOSTEL, Erich M. von. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7 / 3, p. 85-97, 1905.
- \_\_\_\_\_. Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien. In: KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905*. Berlin, 1909, p. 378-423.
- \_\_\_\_\_. Musik der Makuschi, Taulipang und Yekuaná. KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco*. Stuttgart, 1923, p. 397-423.
- \_\_\_\_\_; ABRAHAM, Otto. Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft. *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 36, 1904.
- JONAITIS, Aldona. *From the land of the totem poles: The Northwest Coast indian art collection at the American Museum of Natural History*. New York, Seattle: Editora, 1994.
- LUSCHAN, Felix von. Die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Ethnologie. *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 36, 1904.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, vol. 93, p. 9-73, 1985.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, 1964.
- NETTL, Bruno. A year of anniversaries. *SEM Newsletter*, n. 39 / 3, p. 5, 2005.
- RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. 1. Leipzig, 1904.
- ROQUETTE PINTO, Edgard. *Rondônia*. Rio de Janeiro: Editora, 1917.
- SCHNEIDER, Albrecht. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn, 1976.
- STANGL, Burkhard. *Ethnologie im Ohr: Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*. Viena, 2000.

# ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL: O PRESENTE E O FUTURO (PROBLEMAS E QUESTÕES)

*Manuel Veiga*

Se me indago sobre a etnomusicologia do brasileiro pelo brasileiro, logo surgem problemas. A antiga antropologia e a etnomusicologia de tintura colonialista racionalizavam, em termos de relacionamentos, sua preferência pelas culturas isoladas, a serem observadas e interpretadas por estudiosos a elas não pertencentes. Há imbricações com as questões de objetividade e subjetividade, do “êmico” e do “ético”<sup>1</sup> nas observações, de possibilidades, ou não, de generalizações que não nos interessam neste momento. Vivendo num país com as dimensões e os problemas do Brasil, ambos imensos, o que preocupa é se uma etnomusicologia brasileira deve ou pode se conter apenas dentro dos limites da neutralidade científica, se é que esta existe.

Numa perspectiva de quase um quarto de século (1981), rever as palavras finais da tese submetida ao Programa de Etnomusicologia da UCLA ainda tem efeito cautelar para mim. Buscava uma etnomusicologia brasileira, à base das fases indígenas. O tom demasiadamente confiante e a abrangência limitada ao índio devem ser revistos, mas, em essência, nada há a recuar quanto à pregação que iniciava<sup>2</sup>:

Instead of a merely academic purpose, Brazilian ethnomusicology has a valid role to play as applied discipline,

---

<sup>1</sup> Os dois termos, derivados, respectivamente, de “fonêmico” e “fonético”, estão sendo usados aqui como Kenneth L. Pike os cunhou, em torno de 1954, para caracterizar o significado de alguma coisa à maneira como é percebida e compreendida pelos participantes de uma cultura, mais do que como seja observada por alguém de fora.

<sup>2</sup> VEIGA, Manuel. *Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian phases*. 1981, p. 278. Ora acessível em edição fac-similar, in BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Por uma etnomusicologia brasileira: Festschrift Manuel Veiga*. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2004, pp 53-423.

contributing to the education and self-respect and sense of identity of the Indian. In the larger context, Brazilian ethnomusicology can sound an ethical note that beckons Brazilian society to a solution of many of its most pressing problems. (VEIGA, 1981)

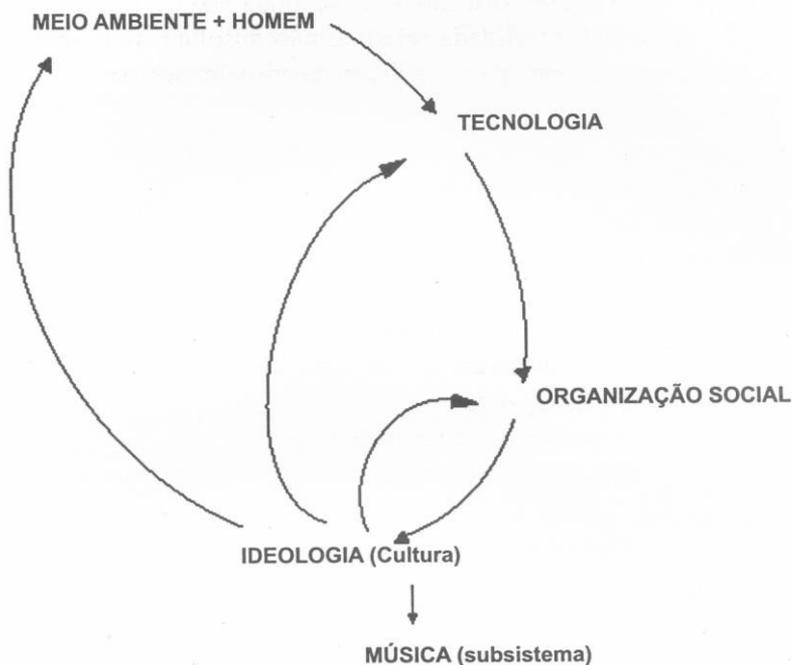
Evidentemente, a auto-estima, a educação e o senso de identidade se aplicam a todos os brasileiros. Os problemas mais prementes já não são apenas o estado de desamparo das populações indígenas, culturalmente condenadas, até mesmo levadas ao suicídio de jovens e ao genocídio. Hoje, a destruição da natureza e a sobrevivência da vida na terra tornaram-se desafios para todos. Colocar a ecologia em primeiro plano, entretanto, não significa voltar as costas aos problemas teóricos de nossa disciplina. Pelo contrário, temos de buscar, num esquema cibernético<sup>3</sup>, um modelo em que possamos substituir as limitadas cadeias de causa e efeito da física newtoniana por numerosíssimas relações de feedback, regidas pelo princípio da incerteza, ou da indeterminação de Heisenberg. Essas relações, sem simplismos reducionistas, sejam eles materialistas ou idealistas, devem ocorrer entre pólos múltiplos, que articulem as relações natureza-homem, as tecnologias assim geradas, os sistemas sociais que as sustentam, as culturas (ideologias, não em sentido marxista) que as justifiquem, todos esses pólos dobrando-se sobre si mesmos, sem hierarquias. Dentro desse sistema, a música, necessariamente, também é um pólo. (Vide Fig. 1)

À base desse esquema, tenho chegado a uma Etnomusicologia como Percepção da Natureza, articulando artes, textos e contextos (música, predominantemente indígena, neste caso), educação (para o meio ambiente), crítica cultural, comunicação, desenvolvimento sustentável, ecologia profunda, no pensamento sistêmico. Fizemos duas apresentações, “shows”, à sua maneira, no Auditório da Reitoria da UFBA, com projeções contínuas e não comentadas de slides (estarão ao final deste texto) e ilustrações musicais. Iniciávamos com uma gaita de fole de Trás-Os-Montes, não muito distinta da que, segundo Caminha, Diego Dias andara tocando por aqui, nem dos

---

<sup>3</sup> Apropriei-me de um esquema de Lewis L. Langness, com pequenas modificações. Ele o chamou de “Cybernetics in the Evolution of Culture”. Cf. LANGNESS, L.L. *The Study of Culture*, revised edition, Novato, CA: Chandler & Sharp, 1987, p. 206.

Fig. 1



### Etnomusicologia?

instrumentos que João de Barros descreveria, em *Décadas de Ásia*, como próprios para apascentar os gados. Passávamos pelos kamaiurá (no limiar entre música e não música), pelos cantores krahô e por imitações de animais a duo pelos kawabi. Acompanhados com gráficos dos invólucros sonoros, os exemplos musicais tornavam-se mais acessíveis à audiência, esta, assim, capaz de perceber em minúcia os conhecimentos práticos de acústica que alguns de nossos índios possuem. Nesse domínio, seriam eles distintos, mas comparáveis aos monges tibetanos, certamente representantes de uma alta cultura. Embora chegássemos a Villa-Lobos e a Tom Jobim, mantinha-se como finalidade principal a exemplificação, por via da música, do equilíbrio entre homem e natureza<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> O roteiro da apresentação estará à disposição de quem se interessar.

Voltemos a algumas questões e problemas, mesmo que de modo esquemático. Alguns não serão desenvolvidos aqui, mas poderão ser discutidos posteriormente. Resta advertir, se ainda não ficou claro, que sou adepto de uma neutralidade relativa, não absoluta, mas sempre responsável. Desculpo-me, assim, pelo uso da primeira pessoa.

**1. O hoje:** questões

Etnomusicologia no Brasil ou etnomusicologia brasileira?

Etnomusicologia de brasileiros

Como avaliar?

Um mapa etnomusicológico do Brasil?

Centros

Produção científica: dissertações e teses

Colegiados invisíveis

Desconfianças

Antropólogos e musicólogos

Necessidade de uma estrutura regional para a

ABET

Menos sufoco, mais independência

**2. O amanhã:** problemas

A busca da disciplinaridade

A busca da interdisciplinaridade

A busca da relevância

A questão da neutralidade

A questão da aplicabilidade

A avaliação é difícil sob todos os aspectos. O ideal seria contar-se com uma cobertura adequada da produção científica dos diversos centros ativos na produção de cunho etnomusicológico no País, particularmente das teses e dissertações. Sou muito grato pelo material que tive em mãos graças a Hugo Leonardo Ribeiro e àqueles que atenderam às suas repetidas solicitações de informações. No conjunto, entretanto, estamos longe de ter um levantamento uniforme, existindo lacunas e duplicações. Cabe ao Banco Virtual de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia [IBICT], em Brasília, a tarefa de disponibilizar essas informações. Não são limitadas, aliás, aos meros dados de título, de autoria, de publicação e a resumos padronizados. Caso se queira, o conteúdo inteiro das obras pode ser disponibilizado por meio virtual. A tarefa de alimentação desses

dados é feita por bibliotecários, treinados para este fim nas bibliotecas centrais universitárias. Ocorre, entretanto, que esse treinamento é recente em um bom número de casos, e é necessário que os colegiados de pós-graduação ajudem, também, na cobrança de ações positivas dos pós-graduados e dos próprios bibliotecários. Não mais favorecidos estamos quanto à alimentação do PROSSIGA. Neste último caso, cabe às próprias agências de fomento e amparo à pesquisa, estaduais e federais, o fornecimento de dados a essa outra importante base de dados do IBICT.

Poderíamos também “olhar para o umbigo”, como uma estratégia de avaliação de interesse da etnomusicologia brasileira, não tanto no sentido da advertência de Vieira no sermão Terceira Domingo do Advento, sobre o tema da profecia.<sup>5</sup> Disse Vieira:

Os discursos de quem não viu são discursos; os discursos de quem viu são profecias.

Os antigos, quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento, senão as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os Portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os Portugueses consultavam as entranhas dos homens. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo no mundo que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. (...) Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há-de sacrificar, é não querer profecias verdadeiras; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro. (apud MOTA, 1985)

---

<sup>5</sup> Citado por Alfredo Bosi, in MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. xvii.

Intelectuais da década dos quarenta, Ferreira Gullar notadamente, talvez se inspirassem à maneira dos antigos, para seus prognósticos. Nessa década, em 1944<sup>6</sup>, importante para nós pela figura de Mário de Andrade (1893-1945), ideólogos da cultura brasileira, ativos desde os anos vinte, reviam suas posturas. Aqueles também eram tempos ruins, instáveis: Segunda Guerra Mundial, a ditadura do Estado Novo bloqueando renovações no processo cultural, no plano nacional. Intelectuais sentiam-se chamados à ordem: não ciência pura, mas compromisso, se não diretamente ação. Entre os que prestaram depoimentos, Ferreira Gullar precisa ser lembrado por uma de suas afirmações, citada na obra de Carlos Guilherme Mota. Disse o exilado autor de *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (in MOTA, 1985, ilustração 36): “Clamar em países subdesenvolvidos pelo estudo e conhecimento de sua própria realidade, eis a verdadeira atitude internacionalista”. Entendia ele que precisávamos ser nacionais para sermos internacionais.

Assim redigimos, de um ponto de vista apenas pragmático, a “Justificativa” do doutorado que se pretendia implantar na UFBA (1990). A definição dos objetivos deve também muito a Anthony Seeger, em sua tentativa de clarear fronteiras entre perguntas antropológicas e musicológicas na etnomusicologia. Queríamos, porém, juntar os dois tipos, porquanto não pretendíamos nem uma antropologia sem música, nem uma musicologia sem gente nesta nossa etnomusicologia. Os objetivos foram definidos à maneira abaixo (as ênfases são atuais e minhas):

- Observar, registrar, classificar, **objetiva e isentamente**, o que se faz musicalmente nas diversas culturas musicais brasileiras;
- Aprender o significado dessas músicas, ou seja, compreender por que se faz o que se faz;
- Estudar os sistemas musicais existentes no país; comparar esses sistemas com os que praticamos;
- **Ampliar esses limites gradativamente para culturas subsidiárias e, progressivamente, para as culturas musicais do mundo.**

Pensávamos, na verdade, que essa ampliação viria por trocas do que fôssemos obtendo, com os arquivos musicais do mundo.

---

<sup>6</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 84.

(Imagine-se: não conseguimos recursos sequer para estabelecer nosso arquivo de música vernácula, reivindicado desde 1981.) Tampouco há uma previsão para as aplicações, embora implícitas em alguns objetivos.

Sem ares de nacionalismo político e suas funestas conseqüências, a questão do nacionalismo ainda precisa ser posta em foco por quem olha as entranhas dos sacrificados. Não sei quem disse isto, talvez eu próprio, mas o nacionalismo brasileiro nunca foi contra ninguém, mas a favor de nós próprios. Também defendi, há mais de vinte anos, como doutorando na UCLA, que as definições de dicionários musicais de nacionalismo musical são absolutamente superficiais. Aliás, nacionalistas são sempre os outros. Não é o uso de material popular ou tradicional em obras sinfônicas, ou o que quer que seja, que faz uma música ser nacional, mas a possibilidade a que têm direito os membros de uma nação de se reconhecerem em sua própria música.

Acho que Blacking concordaria com isso, uma vez que condiciona música, em termos de uma cultura particular, ao relacionamento de suas funções com a qualidade da experiência individual e das relações humanas; de suas estruturas com reflexos de padrões de relações humanas; e os valores da peça musical, inseparavelmente, de seu valor como uma expressão da experiência humana<sup>7</sup>. Desse ponto de vista, os horrores praticados nos campos de concentração nazistas não teriam sido uma utilização de “música” para o extermínio de judeus, crianças inclusive, mas uma atroz forma de desumano ruído. Para se ouvir música, é necessário que se queira ouvi-la, pois, de resto, deixa de ser música para ser poluição sonora.

Chegamos, assim, ao Brasil da atual conjuntura: apenas brasileiros, sem ânimo necessário para sermos nação. Não superadas, ainda, as brumas de sucessivas ditaduras, e já se está diante de algo pior, alimentado pela corrupção. “A esperança morreu”, diz um ex-ministro (da Educação!), em tom de penitente. Cristovam Buarque refere-se ao veto de todo o choque social e a um salário mínimo infame. Mais eficaz ainda, do ponto de vista simbólico, tem-se a Suprema Corte, que viola a Constituição que teria o dever de

---

<sup>7</sup> BLACKING, John. *Music, culture & experience, selected papers of John Blacking*, Reginald Byron, ed. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995, p. 31.

interpretar e preservar, para liquidar direitos adquiridos de aposentados e idosos, ao sabor de pressões políticas (Reforma da Previdência, para os fracos). Intelectuais calados. Opinião pública manipulada a ponto de fazer crer que um punhado de médicos, professores, técnicos de uma quase extinta classe média pudesse responder pelos rombos que a corrupção pública realmente permite, encoraja e defende. Para isso, não interessam universidades livres e fortes. Intelectuais, ao contrário dos da década citada dos 40, devem ficar calados.

Uma nação se une, não apenas pelos laços genéticos, culturais, históricos, territoriais entre seus indivíduos, mas, sobretudo, pelo respeito a instituições compartilhadas (leis, constituição, governo, tradições). Daí, a esperança que congrega cidadãos e os faz agir em prol do bem comum. Já que o cimento de uma nação se encontra também em sua música, não é possível uma etnomusicologia brasileira que, neutra, lave as mãos diante da injustiça e da miséria, e não se preocupe com a reconstrução da nação, inclusive com a preservação de seu território (internacionalização da Amazônia, como primeiro passo para o controle estratégico da água).

Tópico também preocupante e de definição muito difícil é o da qualidade da música de um povo. No limiar do milênio (refletíamos, havia pouco, sobre os 50 Anos da Escola de Música da UFBA)<sup>8</sup>, ninguém poderá sugerir o que será a música do futuro. Mesmo restritos às cinco décadas de uma instituição, sabemos que será muito diferente do que tem sido. O país, como um todo, passou de uma população de 51.941.767 habitantes em 1950, para uma de 169.590.693<sup>9</sup> em 2000, praticamente triplicando-a. O Município de Salvador, ao qual a Escola de Música mais diretamente serviu, foi, de uma população de 417.235 habitantes em 1950, inferior à atual do Município de Feira de Santana (480.949 habitantes em 2000), a uma congregação de 2.443.107 indivíduos, ainda mais mulheres do que homens, em 2000, **quintuplicando-a** em apenas cinquenta anos. Grande parte desse acréscimo não se deve apenas a modificações

---

<sup>8</sup> Cf. VEIGA, Manuel. Cantos de Passarinhos. *Revista da Bahia* [Fundação Cultural do Estado da Bahia], Salvador, v. 32, nº 39, p. 5-24, nov. 2004. Disponível também no endereço <http://www.nemus.ufba.br/artigos/cantos.htm>

<sup>9</sup> A estimativa para 2004, ainda do IBGE, é de 179.094.547 habitantes.

vegetativas das taxas de natalidade e de mortalidade, mas ao êxodo rural e à atração dos pólos industriais que se iam implantando. Cidades como Salvador incharam e se viram cercadas por cinturões de pobreza absoluta, ao seu derredor, e de invasões entre seus antigos bairros.

A intromissão da indústria cultural, por seu lado, mereceu, de Milton Santos, o seguinte comentário<sup>10</sup>:

Hoje, a indústria cultural aciona estímulos e holofotes deliberadamente vesgos, e é preciso uma pesquisa acurada para descobrir que o mundo cultural não é apenas formado por produtores e autores que vendem bem no mercado. (SANTOS, 2002)

Milton Santos também achava que a festa faz parte da vida, e que, assim, se poderia aceitar que certos temas ganhassem tratamento festivo, permanecendo na superfície das questões, em vez de aprofundá-las. Outros, entretanto, exigiriam uma atitude mais severa – por exemplo, a cultura. Essa cultura, para ele, está intimamente ligada às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade, sem o que não seria “o grande cimento que defende as sociedades locais, regionais e nacionais contra as ameaças de deformação e dissolução de que podem ser vítimas” (SANTOS, 2002, pp. 65 et passim).

A “escorregadia” questão do que seja a indústria cultural e de como se dão seus efeitos perversos, em termos de tempo e lugar, tampouco escapou ao mestre baiano. Não seriam preocupantes as trocas e mudanças culturais que ocorrem no encontro das culturas, mas a assimetria na sociedade babelizada que é a nossa, em que “as contaminações de umas culturas pelas outras tornaram-se possíveis industrialmente, dando lugar a uma mais forte influência daquelas tornadas hegemônicas sobre as demais, que assim são modificadas” (p. 66).

Disso decorre a necessidade de um planejamento cultural lúcido, sem dirigismos, mas que se contraponha à força da indústria cultural e do descaso do governo. Temos Ministério, Secretarias, Conselhos de

---

<sup>10</sup> SANTOS, Milton. *O país distorcido: O Brasil, a globalização e a cidadania*. Wagner Costa Ribeiro, org. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 67.

Cultura, Fundações, nenhum deles realmente voltado para políticas de cultura, o que implica em juízo de valor, mas tolhidos por exclusiva preocupação com o mercado cultural. É essencial, portanto, que uma etnomusicologia brasileira responsável contribua, de maneira conseqüente, para a formulação de políticas públicas. Essas políticas, evidentemente, não deveriam incidir sobre as esferas de produção e de consumo, por demais perigosas, mas poderiam atuar na esfera de circulação, sem grande risco. Deveriam também visar à descentralização, para que se estanque a drenagem constante das províncias e daí decorra a circulação que se almeja entre muitos centros.

A busca da interdisciplinaridade parece ser uma tendência nas ciências sociais e humanas, das quais não se deve afastar a etnomusicologia brasileira. Essa interdisciplinaridade, contudo, só poderá ser plenamente alcançada a partir do momento em que deixe de ser um mero agregado de perícias e técnicas em programas cooperativos de pesquisa, junção de esforços de disciplinas isoladas, para se tornar um conjunto de disciplinas afins, integradas em seus fundamentos teóricos. De um modo geral, utilizando uma expressão de Manuel Carlos de Brito, a musicologia brasileira ainda não ultrapassou sua etapa filológica, o que não deve nos desencorajar na busca das integrações, mas com prudência. Há também embutido nessa questão um indispensável e inadiável código de ética, a ser implementado contra as explorações, omissões, embustes e pirataria.

Tanto a questão da “disciplinaridade” (a interdisciplinaridade interna) quanto a da interdisciplinaridade externa foram objeto de encontros dos vários setores das artes, de que a UFBA é pródiga. Representantes das Escolas de Música, de Teatro, de Belas Artes e de Dança se reuniram com ilustres visitantes para a elaboração do que se chamou de “Carta de Salvador”. Tratava-se de um subsídio importante para a revisão das áreas de conhecimento em curso nas agências de fomento (CNPq, CAPES e FINEP). O documento foi submetido, favoravelmente, ao XV Congresso da ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro sob responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, entre 18 e 22 de julho de 2005, tendo sido discutido em mesa-redonda e pelos participantes do Congresso no dia 20, antes da Assembléia Geral Ordinária, que se realizou em seguida. A “Carta” será publicada, mas poderá também ser disponibilizada para os interessados, por solicitação à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA.

No estado atual de coisas, no Brasil, também me parece que a etnomusicologia brasileira deve se preocupar com uma tradição artística que, aqui, define a olhos vistos: a da música artística da tradição européia, que também é, ou deveria ser, parte de nós. Para mim, que estou fechando o círculo da vida, por que negar minhas raízes? Sem medo, devo dizer que não é suficiente nos ocuparmos apenas com uma ciência de música, seus aspectos sociais, mas também incluir os artísticos. Mas o que é isto? Estou repetindo a mesma coisa que Mário de Andrade nos disse, só que em ordem inversa. No tempo dele, era necessário que lembrasse aos músicos dos aspectos sociais da música, e, ainda assim, achava-se que tal era uma característica de países asiáticos e do Brasil, não tão relevantes para a música européia. Hoje, parece, precisaríamos lembrar aos cientistas musicais dos aspectos artísticos da música, que também necessitam ser integrados. Passado um quarto de século da implantação da etnomusicologia na universidade brasileira, sua influência é considerável. Há, contudo, professores de música que insistem em tratá-la como coisa, coisa pronta, fechada em si mesma, sem significado algum, que não seja o de sua engenharia sonora, sem contexto. O dito popular é de que não há cegueira maior do que a de quem não quer ver... Mutatis mutandis, surdez maior do que a de quem não quer ouvir.

Por que uma etnomusicologia brasileira, então? Para que nos ocupemos, ao que me parece, de nossa música e de nossa gente, sem agressividade nem exclusão de ninguém, visando, não apenas um desenvolvimento econômico, mas cultural de todos. Não é tarefa fácil.

---

Não criei nenhuma das frases que se seguem. A maioria proveio de uma extraordinária exposição que vi em Lisboa, no Rossio. Confesso que, só aí, me conscientizei da enormidade dos problemas ecológicos.

---

Uma espécie animal, terrestre ou aquática, desaparece do mundo a cada 13 minutos.

A população mundial consome cerca de 20% a mais dos recursos naturais do que a Terra é capaz de produzir.

Indicadores de desenvolvimento sustentável do Brasil (2004) beiram o trágico quando focalizam flora e fauna nacionais.

Os focos de incêndio na Floresta Amazônica e na Mata Atlântica mais que dobraram de 1998 a 2003.

Mais da metade dos recifes e corais do mundo está ameaçada.

Um terço da superfície terrestre sofre de desertificação.

A espessura média da camada do gelo ártico passou de 3,2 m na década de 1960, para 1,8 m na década de 1990.

As emissões de CO<sup>2</sup> produzidas pelas atividades humanas são responsáveis por mais de 60% do aumento do efeito estufa.

20% das pessoas que vivem nos países mais ricos consomem 60% da produção de energia comercializada no planeta.

A quantidade de petróleo consumida em 6 semanas, metade da qual é usada em transporte, teria durado um ano inteiro em 1950.

40% da população mundial não têm eletricidade.

A população mundial aumenta mais de um milhão de pessoas por semana.

80 países, ou seja, 40% da população mundial, sofrem de grave escassez de água.

No século passado, a população aumentou 3 vezes, o consumo de água no mundo aumentou 6 vezes.

600 milhões de pessoas, no mundo inteiro, vivem em favelas nos arredores das grandes cidades.

40 milhões de pessoas morrem de fome por ano, num mundo que produz 356 quilos de cereais por pessoa.

A indústria alimentar gasta 40 bilhões de dólares por ano em publicidade.

826 milhões de pessoas sofrem de subnutrição no mundo.

Uma em cada três crianças com menos de cinco anos sofre de subnutrição.

10 a 30% das crianças sofrem de obesidade.

Por ano, 500.000 crianças ficam cegas por falta de vitamina A.

1 em cada 5 crianças não vai à escola.

No mundo, mais de 300.000 crianças, meninos e meninas, são soldados. Muitos deles têm menos de 10 anos.

O total da despesa militar no mundo atinge 794 bilhões de dólares. A ajuda pública ao desenvolvimento totaliza 58 bilhões de dólares.

Por ano, morrem entre 15 e 20 mil pessoas por causa de minas antipessoais e outros dispositivos semelhantes.

1 em cada 120 habitantes do planeta é refugiado.

Nos últimos 10 anos, as ajudas públicas ao desenvolvimento diminuíram 29%.

Numa catástrofe natural, o número de mortos em países em desenvolvimento é 47 vezes maior do que em países desenvolvidos.

Mais de um bilhão de pessoas não dispõem de decentes condições de vida.

1 em cada 5 pessoas não tem acesso a água potável. A água insalubre provoca 5 milhões de mortes por ano.

Desde 1950, cerca de 40% da terra cultivada do planeta foram devastados pelo cultivo intensivo.

Nos países em desenvolvimento, 80% dos agricultores não precisam modificar seus métodos de produção para obterem certificação orgânica.

Os pesticidas causam a morte de 20.000 agricultores por ano.

70% da água doce são usados para irrigar a terra cultivada.

No Quênia, 30% das pessoas que trabalham nas plantações de café são crianças.

Um em cada cinco adultos no mundo não sabe ler ou escrever. Destes, 90% vivem em países em desenvolvimento e dois terços são mulheres.

Metade da humanidade vive com menos de 2 dólares por dia.

90% da população mundial nunca fizeram uma chamada telefônica.

Para fabricar um computador, são necessárias 8 a 14 toneladas de matérias primas não recicláveis.

Mais de 50% dos eleitores da nação mais poderosa do mundo votaram em George Bush.

E agora, José?

# DE UM RELATO, AO MERCADO DE IDÉIAS

*Kilza Setti*

## 1 - Introdução

O trabalho inicial dos coordenadores seria o de elaborar um relatório que retratasse o perfil das sessões temáticas apresentadas e os principais pólos de discussões e sugestões decorrentes de cada tema.

Neste II ENCONTRO, se, de um lado, o grande número de comunicações revelou a realidade do crescente interesse e adesão à etnomusicologia, de outro, difícil foi dar os tons democráticos de controle de tempo para cada comunicação – o que inibiu oportunidades para debates mais aprofundados em cada tema apresentado. Essa é uma questão-dilema, com a qual se deparam coordenadores de sessões em qualquer encontro ou simpósio que se organize. Mas tal viés acaba, afinal, tornando-se pequeno, diante da compensadora perspectiva que se abre com o aumento de promissora produção científica numa área que, afinal, teve sua estréia oficial na universidade brasileira há menos de duas décadas.

Desde os isolados trabalhos pioneiros do século XX aos esforços articulados para a inclusão e implantação da etnomusicologia na pós-graduação brasileira (a partir de 1990, na UFBA), a mostra deste II ENCONTRO NACIONAL revelou que toda a massa potencial mantinha-se em estado de latência. Aguardava-se, apenas, o toque dos sinos com a boa nova: a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia em 2001.

A lúcida escolha dos tópicos para as comunicações e a fixação dos temas para oficinas, mesas redondas e GTs possibilitaram múltiplas opções aos participantes quanto à variedade de conteúdos, tanto no sentido de revisões conceituais teóricas e metodológicas, quanto no da variedade de estudos de caso – o que tornou o II ENCONTRO um fértil campo de debates e um importante mercado de idéias relacionadas à etnomusicologia e suas inúmeras áreas afins: lingüística, sociologia, antropologia, etnografia, semiótica, musicologia, filosofia, história, psicologia, educação – além de temas transversais que, recentemente, ganharam maior visibilidade e estão cada vez mais

presentes nas preocupações do etnomusicólogo: propriedade intelectual, arquivos, patrimônio imaterial, estudos da oralidade e em especial, a questão da diversidade cultural, a qual, desde sempre trabalhada por etnomusicólogos, mas só atualmente em pauta de discussão nos círculos oficiais, foi recentemente tratada na Convenção da UNESCO, em Paris, e aprovada neste mês de outubro de 2005. Etnomusicólogos deverão estar, porém, atentos sobre os encaminhamentos de certos temas tratados oficialmente. Embora essa aprovação seja portadora de otimismo, necessário se faz verificar se as questões relacionadas a direito autoral ou diversidade cultural não serão orientadas por equivocados critérios, que as conduziriam por canais unilaterais, com benefícios alimentados apenas por determinações do mercado fonográfico dominante, determinado pelas mídias.

Interfaces com a musicologia histórica marcaram presença, e várias comunicações, antes circunscritas a essa área, partilham compromissos com a etnomusicologia. Também a etnomusicologia aplicada entra no rol de preocupações de jovens pesquisadores e inaugura uma vertente bastante promissora.

Um olhar sobre a totalidade dos resumos das comunicações (dada a impossibilidade de se assistir, senão a uma parte delas) permitiu verificar a predominância de trabalhos realizados em laboratórios vivos e bem definidos (os “estudos de caso”). Essa concentração conduz à escolha e tratamento de temas/conteúdos que desembocam numa tendência ao regionalismo e particularismo. É compreensível – talvez saudável mesmo – a predileção por “estudos de caso”, com os quais o pesquisador marca presença constante e absorve particularidades de mundos, em geral fascinantes, núcleos vivos e dinâmicos, e quase sempre carentes da rede de reciprocidades que acaba se estabelecendo em pesquisas participativas. Compreensível, também, a tendência ao regionalismo – tentadora abordagem na literatura e nas artes em geral, sobretudo num país pleno de cores e nuances, como o nosso.

As comunicações de temáticas mais amplas, dedicadas a revisões bibliográficas ou releituras de literaturas pianísticas, vocais e orquestrais, relacionadas à produção musical brasileira, sob o ângulo da etnomusicologia, trazem propostas de reavaliações críticas de

maior abrangência. Sem campos físicos definidos, somam cerca de 20% do total das comunicações apresentadas.

Sob o aspecto quantitativo, isto é, no que diz respeito a<sup>1</sup> o número de trabalhos inscritos, relacionados a cada tema, ficou bastante clara a já habitual predominância dos temas de derivação africana sobre os demais. Seguem-se, pelo critério do número de trabalhos inscritos, os estudos dedicados à memória musical e aos acervos – tão úteis na revisão e recuperação de nossa história musical já documentada.

O investimento em pesquisas desenvolvidas em centros urbanos teve expressiva representatividade, com estudos dos grupos de ranchos carnavalescos, grupos de choro, revisões críticas da canção, modinha e outras formas musicais – algumas já quase caídas no esquecimento, como as polcas – o que faz lembrar as mazurcas tocadas por rabequeiros caiçaras.

Já não surpreende a escassez de comunicações dedicadas às músicas de povos indígenas do Brasil, que se ressentem da menor demanda – talvez por dificuldades operacionais – embora nosso conjunto de estudos, tanto os pioneiros quanto os atuais, mostre alta qualidade e relevância no cenário da etnomusicologia no Brasil.<sup>2</sup>

Preocupações com temas relacionados à educação musical, da qual muito carecemos, foram registradas em algumas comunicações. Esta vertente transmite certo otimismo e esperança de que a iniciação musical, num feliz matrimônio com a etnomusicologia, passe a ocupar adequadamente o seu papel, sobretudo no ensino fundamental.

Embora sem soluções definitivas no que diz respeito a direito autoral, considerado este nos casos de patrimônios imateriais – sobretudo em povos sem escrita, ou cuja comunicação se faz pela oralidade – não faltaram trabalhos direcionados à difícil questão dos direitos de autoria e de propriedade intelectual.

Compareceram, também, os inspiradores trabalhos que tangenciam a sociologia da música. Tratam das atividades musicais

---

<sup>1</sup> Este texto é um relatório parcial, resultante da coordenação da Sessão de comunicações 1- **Música, ritual e religião**. Outros textos da mesma natureza por diversos motivos não puderam ser incluídos neste volume.

<sup>2</sup> As comunicações sobre as culturas indígenas, em sua maior parte, foram abordadas na Sessão 5. (nota da coordenação)

urbanas, em contextos de juventude, geralmente produzidas no âmbito de populações marginalizadas. Nesta esfera, compõe-se uma nova linguagem, que se instalou nos espaços urbanos, suburbanos e de periferia. Embora inspirados em comportamentos musicais de grupos de euro-migrantes, mais precisamente anglo-migrantes, foram transferidos e adaptados no Brasil, e merecem atenção quanto às mixagens musicais que desembocaram nos gêneros *rap*, *rave*, *funk* e tantos similares, e que resultam nas músicas de identidades emergentes, como aquelas a que se referem as comunicações apresentadas no II Encontro, com títulos como “*Heavy metal com dendê...*” ou “*No país das calças bege*”, ou ainda, “*Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade jovem contemporânea*”. Estes gêneros, tratados nas respectivas comunicações, ocupam, nas mídias, um papel de destaque. A estes e outros, como as numerosas bandas metaleiras do tipo *Massacration* e tantas outras, a imprensa tem dedicado espaços enormes, certamente onerosos, mas com retorno garantido. Afinal, vivemos a “cultura do barulho”. Aliás, a rendosa indústria eletrônica começa a criar problemas, e passa a insinuar-se até mesmo em produtos musicais direcionados a outras clientelas, como, por exemplo, a ópera *Candide*, de L. Bernstein, ora em cartaz, na qual as vozes solistas são amplificadas, num processo inútil e que a crítica aponta como de grande desconforto para os ouvintes num teatro de proporções médias, como o Municipal de São Paulo, além do prejuízo ao resultado final da montagem. Talvez seja um bom objeto de pesquisa tentar entender (ou justificar) os labirintos mercantilistas que envolvem maciçamente a indústria eletrônica atual.

Mas, voltando ao relato do II Encontro da ABET, parece que alguns universos musicais estão esquecidos: uma única comunicação relacionada ao mundo caipira de regiões menos contempladas, ou seja, sudeste e centro-oeste. O autor propõe o título “*O cururu e o universo caipira: história, música e performance*”. Notam-se, também, outras ausências: a de temas relacionados a repertórios de povos litorâneos (especialmente dos pescadores da costa brasileira) e de estudos sobre os aboios das regiões pastoris do nordeste, que mostram, ainda, o sabor vocal mediterrânico, a nós trazido via Ibéria.

Uma única comunicação sobre pregões, na qual a autora indaga quais as razões da ausência de estudos e registros de uma prática que ocorre ainda em urbes de grande, médio e pequeno porte. Um estudo

aprofundado da evolução dos pregões, antes e depois da Revolução Industrial, poderia dar ensejo a estudos interligados aos atuais pregões amplificados, desde as pequenas cidades do interior do Brasil nestes tempos iniciais do século XXI, em que aparatos eletrônicos dão novos timbres às solitárias vozes que ofereciam, cantando, os seus produtos. A trajetória desses caminhos, que soldam o acústico ao eletrônico, poderia render interessantes análises sobre a inteligência e/ou mediocridade no uso da música em *jingles*, hoje tão insistentemente presentes nas rádios e tevês.

Pelo interesse das temáticas e abordagens a elas relacionadas, todas as comunicações mereceriam comentários mais atentos e prolongados.

## 2 - Núcleos de convergência

Na busca de ampliar e dar novo formato à idéia original deste Relatório, optei por uma seleção temática das comunicações inseridas nas sessões que coordenei, nas quais procuro identificar núcleos comuns de discussão entre essas e as minhas experiências de pesquisa. Entenda-se tal procedimento, não como uma intenção comparativa ou critério de valoração de conteúdos, mas como verificação de interesses e coincidências presentes nas questões com as quais me tenho deparado.

1º. Núcleo – aquele que trabalha o conceito de “compositor” e envolve alternativas entre recriação e permanências. De como se dá a questão dos repertórios coletivos face à questão dos direitos autorais; a conduta de colagens e citações, com reutilização das mesmas melodias para diferentes textos; sobretudo em cantigas com função crítica – e em tais casos, a relevância dos textos, em relação às construções melódicas. Exemplifico com o tema da criação e/ou renovação de repertórios, envolvendo discussões sobre autoria/anonimato, que encontro nos pasquins caiçaras, com função crítica e relevância de textos, nos quais a música passa a ser apenas um suporte condutor de mensagens. Nos pasquins, o anonimato é desejado! Esses pontos têm norteado meus estudos, e me propõem constante reflexão em pesquisas entre os povos caiçaras, povos mbyá-guarani, grupos de afro-descendentes do samba e do jongo de São Paulo e os seis povos timbira do Maranhão e Tocantins, com os quais trabalho há décadas.

2º. Núcleo – aquele em que se procura levantar a conceituação de SOM; nuances entre o que uma sociedade, com ou sem escrita, considera SOM/MÚSICA e SOM/NÃO-MÚSICA. Exemplifico com os “brados” nas umbandas (mencionados em uma das comunicações) e outras manifestações similares de culturas afro-descendentes, que se aproximam dos “chamamentos”, ou do “choro ritual” dos povos timbira, ou ainda das exclamações rítmicas cantadas dos mbyá-guarani, que, reutilizando expressão de Léry, chamei de “interjeições de encorajamento”.

3º. Núcleo – o que trabalha com novas políticas adotadas pelos pesquisadores para a conquista de auto-gestão de grupos expostos a situações de vulnerabilidade diante de transformações e intervenções dos poderes oficiais, de grupos religiosos ou de organizadores de eventos turísticos, nos quais os grupos produtores de música não têm nenhum poder de decisão.

Na contramão dessas intervenções, desenvolvo, com os povos caiçaras do litoral paulista e com os professores timbira das aldeias, ações para que possam administrar seu patrimônio cultural, formando pesquisadores para a organização de acervos e arquivos musicais, dos quais se tornam agentes e futuros curadores.

4º. Núcleo – no qual se pretende pensar medidas que possam neutralizar as ações intervencionistas de grupos religiosos radicais e seus “discursos asceticistas e pietistas” (conforme propõe o autor da comunicação “*Vivamos o dia de hoje como se Cristo voltasse amanhã..*”). Tais discursos vêm inibindo, e mesmo exaurindo, a criatividade musical em várias comunidades, em nome de uma renúncia ao “mundanismo”, pregada, sobretudo, por setores religiosos pentecostais, e são a causa de dilemas de opções religiosas, que, além de causar dissensões familiares, têm resultado em perdas musicais de vulto. Assinalo, com ênfase, o caso dos pescadores caiçaras, cujas vozes se calam ou são substituídas por hinários.

5º. Núcleo – embora em menor número, merecem atenção as comunicações dedicadas a abordagens sobre repertórios urbanos, em cenários urbanos ou de periferia, e que abrigam gêneros como *rave*, *funk*, *rap*, ação dos *DJ* e outros similares, com implicações de uso das tecnologias digitais de comunicação musical – importante moeda de circulação e de lucro. Na atual situação de pujança da mundialização, que sabemos ser o avesso do que se entende por

diversidades culturais, é urgente refletir sobre esta questão, que expõe povos desarmados para tais situações de contato (cito o exemplo dos índios timbira em contatos intermitentes com pequenas cidades do Maranhão e Tocantins, mas que estão vinculados à Escola Timbira do CTI, onde têm oportunidade de escutas de variados repertórios ocidentais e de outras culturas musicais não-ocidentais). Como toda a sociedade nacional, também os timbira, quando saem de suas aldeias, são expostos a produtos musicais que confundem e comprometem a sensibilidade auditiva e embaçam qualquer possibilidade de formular parâmetros de opção estética. Afinal, vivemos a “cultura do barulho”. Com muita lucidez, o autor da comunicação “*Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade*” analisa os jogos de som/luz/movimento. “Dançar matando o ego?”, pergunta.

6º. Núcleo – dentre os pontos já citados, evoco o interesse da comunicação sobre o cururu, já registrado, anos atrás, entre famosos cururueiros de Piracicaba e de outras cidades mencionadas nesse estudo. Desafio vocal do universo caipira, que abrange sudeste e centro-oeste do Brasil – com grande projeção nos estados de São Paulo, Goiás, Mato-Grosso e Minas (na área de influência cultural paulista), o cururu seria um correspondente caipira dos desafios sertanejos nordestinos. No cururu, os violeiros versistas improvisam, dentro de uma ordem estabelecida, sobre conhecimentos da Bíblia ou de outras fontes universais, em que se organizam cânones e rimas previamente estabelecidas (por exemplo: carreira do *ÃO*, ou carreira do *ADO*). Utilizam-se da conhecida prática da repetição enfática, que faz começar a frase com a palavra final antecedente do violeiro adversário – à maneira do *leixa-pren* trovadoresco (Spina, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 23). Nesse embates musicais, os cururueiros (canturiões) poderiam figurar como rapsodos caipiras, em desafios de exibida erudição pela noite afora.

Na comunicação apresentada, o autor propõe um novo olhar sobre cururu, como o jogo de prestígio que sempre foi, mas que ora se apropria de recursos da eletrônica, das edições e gravações, com temáticas que vão “desde a religiosidade, e a reciprocidade, até a competição performática e o racismo”.

7º. Núcleo – surpreendente o aparecimento da comunicação dedicada ao estudo dos pregões. A autora acerta quando indaga o

motivo do esquecimento desse tema nas preocupações de pesquisadores. Veio-me à memória, então, um trabalho de juventude em que, sem recursos de equipamentos fonográficos, percorri ruas, mesmo no centro de São Paulo, a transcrever pregões. Se retomado, como já disse acima, este tema poderia revelar resultados inspiradores, relacionando as artes musicais às artes e artifícios do fascínio para apregoar produtos, o que, na verdade, se faz hoje em televisão com plenos recursos de animação e informática, mas nem sempre com suficiente criatividade.

### **3 – Notas finais**

Ao finalizar este Relatório, assinalo, uma vez mais, o otimismo resultante da expressiva participação da juventude neste II Encontro.

Em algumas circunstâncias, senti a ausência de abordagens que, mesmo partindo do particular, poderiam tocar o geral; temas apenas tratados numa perspectiva local, como fenômeno isolado, sem um olhar, ao menos curioso, sobre a gênese ou trajetória dos mesmos. De modo geral, em virtude da escassez de tempo, não foi possível desenvolver debates, limitando-se os autores a responder às perguntas que surgiam.

Ingrato é o papel do coordenador/relator, que jamais dará conta das entrelinhas, das dobras, das nuances, das intenções, das metagensagens contidas em cada exposição, em cada comunicação. Ingrato é o papel do coordenador/relator, de olhos pregados no relógio, com múltiplos e solertes olhares, sentidos e sensações vigiados, mas, ainda assim, passíveis de subjetividade ou, ao contrário, de excessiva racionalidade.

Rendo-me aos meus possíveis equívocos.



**Os autores**



**Angela Lühning** – [angela\\_luehning@yahoo.com.br](mailto:angela_luehning@yahoo.com.br)

Professora da Escola de Música da UFBA

Doutorado em Etnomusicologia - Universidade Livre de Berlim

**Carlos Sandroni** - [carlos.sandroni@gmail.com](mailto:carlos.sandroni@gmail.com)

Professor do Departamento de Música da UFPE

Doutorado em Musicologie - Université de Tours

**Gerard Béhague**

Professor de Musicologia/ Etnomusicologia, University of Texas

Doutorado Musicologia – Sorbonne/ Etnomusicologia - Tulane University  
(in memoriam)

**Kilza Setti** – [kizoca7@hotmail.com](mailto:kizoca7@hotmail.com)

Compositora, etnomusicóloga e pesquisadora

Doutorado em Antropologia - USP

**Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior** - [mveiga@ufba.br](mailto:mveiga@ufba.br)

Professor Emérito da Escola de Música UFBA

Doutorado em Musica - University of California, UCLA, Los Angeles

**Paulo Costa Lima** - [pclima@ufba.br](mailto:pclima@ufba.br)

Professor da Escola de Música da UFBA

Doutorado em Artes - USP e Doutorado em Educação - UFBA

**Rafael de Menezes Bastos** - [rafael@cfh.ufsc.br](mailto:rafael@cfh.ufsc.br)

Professor do Departamento de Antropologia da UFSC

Doutorado em Antropologia - USP

**Rosângela Pereira de Tugny** - [tugny@terra.com.br](mailto:tugny@terra.com.br)

Professora do Departamento de Música da UFMG

Doutorado em Musique et Musicologie - Université de Tours

**Salwa El-Shawan Castelo Branco** - [secb@FCSH.UNL.PT](mailto:secb@FCSH.UNL.PT)

Professora Catedrática da Universidade Nova Lisboa

Doutora em Etnomusicologia - Columbia University - New York

**Samuel Mello Araújo Junior** - [samuca@openlink.com.br](mailto:samuca@openlink.com.br)

Professor do Departamento de Música da UFRJ

Doutorado em Musicologia - University of Illinois

**Tiago de Oliveira Pinto** - [top@usp.br](mailto:top@usp.br)

Professor do Departamento de Antropologia da USP

Doutorado em Etnomusicologia - Universidade Livre de Berlim







Apoio:



Parceria: culinária  
(em apoio aos projetos comunitários)



**soluçãovisual**  
copiadora

*Pérola Negra*

Patrocínio:



Pró-Reitoria de Pesquisa  
e Pós-Graduação



Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico



Esta coletânea de textos é o resultado final do II Encontro Nacional de Etnomusicologia que foi realizado na Escola de Música da UFBA em Salvador/ Bahia em novembro de 2004.

Convidamos o leitor interessado a conhecer alguns dos tantos lugares visitados pela etnomusicologia brasileira, para assim acompanhar os caminhos da disciplina, na busca de constantes diálogos e esperando que as tantas fronteiras entre culturas e pessoas se desfaçam sempre mais ...