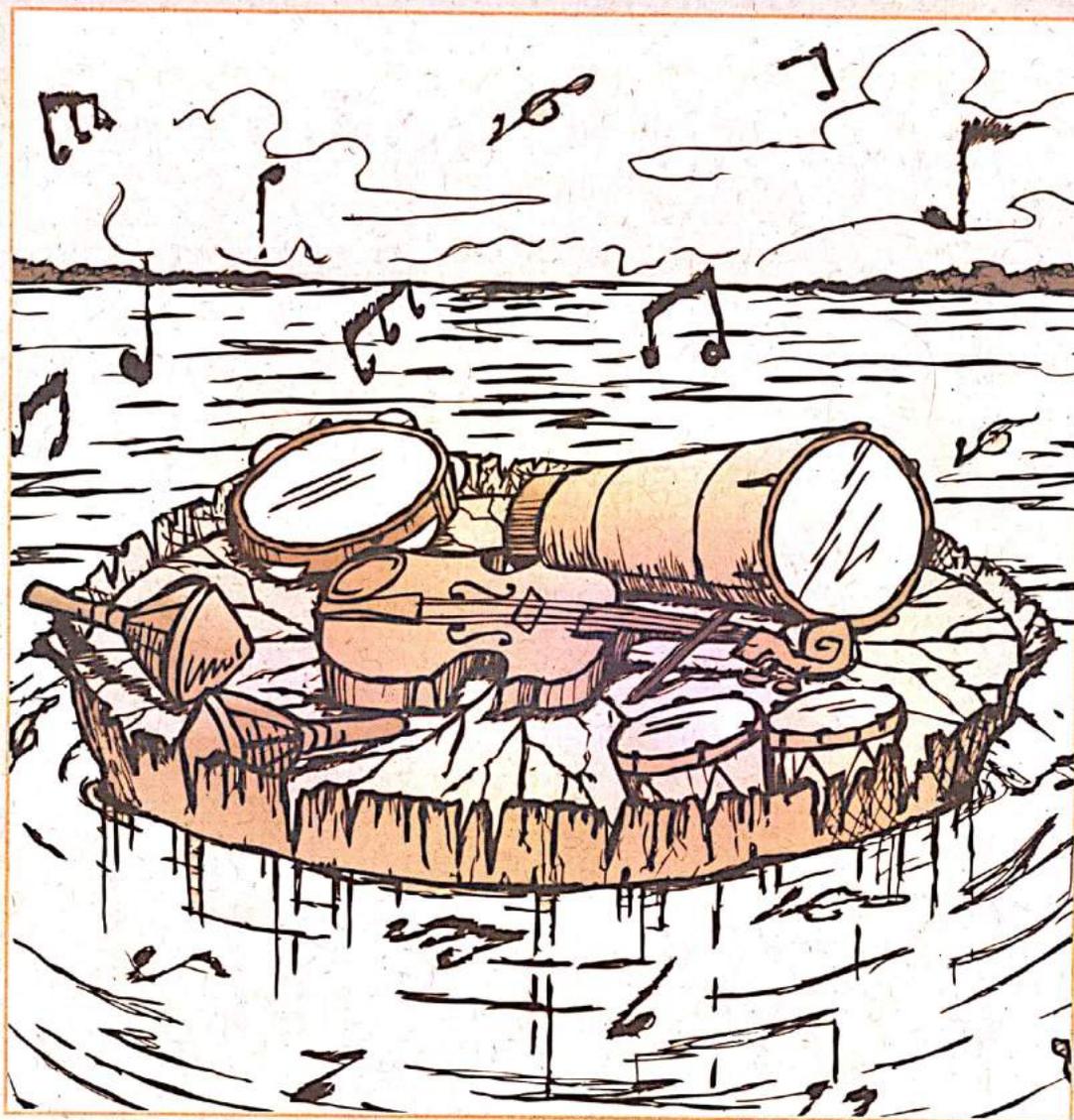


Líliam Cristina da Silva Barros
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Organizadores

CADERNOS DO GRUPO DE PESQUISA

MÚSICA E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA - GPMIA

Volume II



EDITORA
Paka-Tatu
1977

Todos os direitos reservados aos Autores

Editora Paka-Tatu

Rua Oliveira Belo, 386, salas 8 e 9
Umarizal, CEP: 66050-380, Belém-PA

Fone-fax: (91) 3242-5403

contato@paka-tatu.com.br

www.editorapakatatu.com.br

Projeto Editorial

Editora Paka-Tatu

Editoração Eletrônica

Ione Sena

Ilustração da Capa

João Bento

Capa

Ione Sena

Revisão

Rodrigo Gerdulli

Ficha Catalográfica

Ana Negrão do Espírito Santo

C122c Cadernos do Grupo de Pesquisa: música e identidade na Amazônia – GPMIA /

Lilium Cristina da Silva Barros, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, organizadores. _ Belém: Paka-Tatu ;
Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

v. 2`

ISBN: 978-85-63189-09-7

1. Música – Belém(PA) 2, Etnomusicologia I. Barros, Lilium Cristina da Silva, org. II. Amaral, Paulo Murilo
Guerreiro do, org. II. Título

CDD: 792.098115

Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia

Sonia Chada¹

Aspectos históricos

No final do século XIX, enquanto os poderes europeus repartiam o continente africano, Londres inaugurava o primeiro metrô, inventava-se o fonógrafo e a medicina descobria novas vacinas, um estudante chamado Guido Adler (1885) publicou na *Revista Quadrimestral de Musicologia (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft)* o artigo "Delimitação, método e finalidade da Musicologia" ("Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft").

Guido Adler (1855-1941) era licenciado e doutor em Direito pela Universidade de Viena. Graduou-se no conservatório musical local, sendo discípulo de Anton Bruckner. Estimulado por Eduard Hanslich, jurista e responsável pela cátedra de História e Estética da Música na Universidade de Viena, a qual Adler veio a ocupar, dedicou-se inteiramente ao estudo da música, obtendo, em 1880, o grau de Doutor em Filosofia.

Em seu artigo, Adler parte da dicotomia clássica entre ciência histórica e ciência sistemática, em voga naquela época. O artigo, sem precedentes, amplia o campo da Musicologia e propõe a seguinte subdivisão:

a) Musicologia Histórica – compreendia a história da música "segundo as épocas, povos, impérios, nações, regiões, escolas artísticas e artistas", subdividida em:

- Paleografia musical – notações;
- Taxonomia musical – classificação das formas musicais;
- Sucessão histórica das normas ou cânones: como se apresentam nas obras de arte de cada época; como são ensinados pelos teóricos da época em questão; como se manifestam na prática artística;
- Organologia – história e classificação dos instrumentos musicais.

b) Musicologia Sistemática – definida como o "estabelecimento das leis supremas que regem os ramos singulares da arte dos sons", subdividida em:

- Investigação e fundamentação da arte dos sons na harmonia; na rítmica; na mélica;
- Estética da Arte;
- Pedagogia e Didática Musical: teoria musical, harmonia, contraponto, composição, instrumentação, métodos de ensino e execução instrumental.

c) Musicologia Comparada – "investigação e comparação para fins etnográficos".

A sistematização proposta seria impossível, sem o contexto sociocultural em que vivia Adler. O mundo musical era aquele que conhecemos hoje da música germânica, especialmente a vienense, com particular relevo para a Escola de Viena. Naquele final do século XIX, a Europa dominava uma grande parte do mundo, política e culturalmente, e a musicologia começava como uma ciência holística que seguia os modelos em uso. As estruturas que pretendiam abarcar todos os fenômenos e todos os elementos da cultura influenciaram de maneira definitiva a posterior Etnomusicologia.

Tanto o desafio da Europa perante o mundo que se descobria quanto a revalorização do conceito de nação criaram o interesse pela compreensão do mundo conquistado, assim como a interpretação de todas as culturas (Cf. Nettl, 1995).

¹ Professora do Instituto de Ciência da Arte da Universidade Federal do Pará.

Ao utilizar, para a Musicologia Sistemática, a expressão “arte dos sons”, Adler utilizava uma designação estabelecida pela tradição alemã na virada do século XVIII para o XIX. Há, na sistematização de Adler, uma distinção entre o objeto da Musicologia Histórica e o da Musicologia Sistemática – no primeiro caso, a “música”; no segundo, a “arte dos sons”. O conceito de arte dos sons contraposto ao de música pressupunha uma hierarquia entre ambos. A distinção não era casual. Estava implícito o postulado de que o objeto da musicologia histórica seria esmiuçar diacronicamente a “arte dos sons” dos fenômenos musicais em geral e de que o enunciado das “leis supremas”, que competia à Musicologia Sistemática, só podia recair sobre a arte dos sons (Cf. Carvalho).

A ideia de que a música como arte dos sons, apenas nessa época, tinha alcançado a maturidade era reforçada pela comparação com a Antiguidade grega, que não deixara “obras musicais” como testemunhos artísticos comparáveis aos das outras artes, isto é, onde ainda não havia um grande nome, como na Filosofia. A contradição entre uma ideia de música largamente documentada nos textos teóricos da Antiguidade e uma ideia de obra musical relativamente recente tornava-a a “mais antiga das belas-artes” e, ao mesmo tempo, a “mais jovem de todas”, pelo fato dela não ter ainda atrás de si a sua época clássica (Cf. Carvalho).

Nesse clima, nasce a Etnomusicologia, no final do século XIX, sob o nome de *Musicologia comparada* (*Vergleichende Musikwissenschaft*), esboçando algumas diretrizes que se tornariam posteriormente paradigmáticas na disciplina: estudos interculturais, trabalho de campo, estudo da música na cultura, organologia comparada, problemas analíticos, tudo isso na atmosfera de uma visão holística da Musicologia. Guido Adler a define como o ramo da Musicologia que teria como tarefa a “comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos e classificação de acordo com suas várias formas” (Cf. Nettl, 1995).

A história da Musicologia comparativa pode ser interpretada por meio da interrelação de três temas na história política e cultural desse período:

1. No final do século XIX, a sociedade europeia apoderava-se totalmente do mundo de forma política, cultural e artística. Era uma época em que se tendia a pensar grande e o pensamento de conquista refletia-se na cultura musical. Muitos dos trabalhos musicológicos com a concepção de uma ciência holística datam desse período. São dessa época os primeiros catálogos de instrumento, a produção de trabalhos completos sobre um único compositor e as primeiras etnografias sobre as culturas musicais;

2. O desenvolvimento de uma consciência nacional e o interesse no entendimento da cultura de sua própria nação. A literatura musicológica dessa época manifestava entre os seus valores principais: o amor e a admiração pela própria nação. São dessa época as coleções e ampla literatura sobre música folclórica;

3. A revalorização do conceito de nação e o interesse da Europa perante o mundo que descobria despertaram o interesse pela compreensão do mundo conquistado, pela interpretação da sua cultura e, por extensão, pelos componentes dessa cultura. Ocorre o interesse nas relações entre as culturas e a Europa, conquistando o mundo, teve que digerir essa variedade. Era encorajada a coleta de músicas populares e de transmissão oral, com interesse em tudo que pudesse servir para estabelecer características nacionais.

O esquema de Adler, entretanto, de investigação científica de música não ocidental, só foi possível pela invenção do fonógrafo, o precursor do gramofone, em 1877, por Thomas Edison, tornando possível tanto a fixação quanto a reprodução do som. Nessa época, houve o interesse por documentos sonoros distintos. A primeira fase da Etnomusicologia até cerca de 1940 foi marcada pela tentativa de compreensão das primeiras gravações existentes. Era comum que pesquisadores, como Erich von Hornbostel, ficassem em seus escritórios, realizando transcrições e escrevendo sobre culturas musicais, as quais eles nunca conheceram pessoalmente, graças às gravações realizadas por curiosos, turistas ou pesquisadores de outras áreas. Posteriormente, sob forte influência antropológica, a pesquisa de campo tornou-se uma exigência da disciplina.

O início da Etnomusicologia, como estudo das relações culturais, é marcado por três publicações importantes (Cf. Nettl, 1995):

1. O trabalho de A. J. Ellis (1885) "On the musical scales of various nations", frequentemente descrito como o primeiro grande estudo comparativo. Na opinião de Jaap Kunst, Ellis teria precedentes por considerações metodológicas, como a evolução do "sistema de cents", com a qual se poderia fazer uma descrição objetiva das escalas musicais;

2. O artigo de Carl Stumpf (1886) sobre a música dos índios Bella Coola, apontado como o primeiro artigo sobre música não ocidental. Stumpf estudou essas canções grafadas sem meios técnicos, com ênfase nas estruturas da escala e da melodia;

3. As primeiras gravações sobre as músicas dos índios americanos – as canções dos *Passamaquoddy*, de Maine, e dos *Zuni* do Arizona, música não ocidental, por Walter Fewkes (1889).

O estudo de A. J. Ellis e o trabalho de Guido Adler representam a compreensão da música como fenômeno universal. O estudo baseava-se em perspectivas relativistas e em concepções plurais da cultura.

A implantação da pesquisa de campo na Antropologia, por volta dos anos 1920, vai sendo utilizada aos poucos pela Etnomusicologia, permitindo uma mudança significativa para o estudo contextual da Música. O termo "pesquisa de campo", criado por Bronislaw Malinowsky², vem fazer frente à atividade do "antropólogo de gabinete" e tem, por base, o contato intersubjetivo entre o pesquisador e o seu objeto, seja ele qualquer grupo social, sob qual o recorte analítico seja feito. Na introdução de seu clássico estudo, *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), Malinowsky marcou a história da Antropologia moderna ao propor uma nova forma de etnografia, envolvendo detalhada e atenta *observação participante*, apesar de Malinowski nunca ter utilizado esse termo para aquela atividade.

Terminologia

O termo "etno-musicologia", ainda com hífen, só aparece após a Segunda Guerra Mundial, em 1950, na publicação do holandês Jaap Kunst – um dos primeiros estudiosos da música balinesa e javanesa –, "Musicology: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities", tomando o lugar da Musicologia comparada, apoiado pela visão expressada por vários pesquisadores de que aquele estudo não era mais comparativo do que os de outros campos de conhecimento.

Em 1956, surge, nos Estados Unidos, a *Society for Ethnomusicology*, que retira oficialmente o hífen da palavra etnomusicologia, enquanto que a *Associação Brasileira de Etnomusicologia* veio a firmar-se apenas em 2001. Nos anos seguintes, etnomusicólogos foram dividido-se em dois campos: um com treinamento antropológico, encabeçado por Alan Merriam, e outro com treinamento musicológico, encabeçado por Mantle Hood, vertentes explicadas pela própria história da Etnomusicologia.

A tendência etnomusicológica das décadas posteriores tem sido a do estudo da música em uma sociedade, assim como a interação da música com o seu contexto cultural, histórico e social. Para Nettl (1964:224), "Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia tenha colocado para si própria, seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que a música significa para o homem".

² Antropólogo inglês de origem polonesa (1884-1942).

Definição

A Etnomusicologia é, geralmente, definida como o estudo da música na cultura (Merriam, 1964:7). É a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural. Assim, os dados são coletados, considerando-se os possíveis aspectos relacionados ao comportamento humano. Essa evidência é usada, então, para tentar explicar por que uma música é como é e de que forma é usada. A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística.

A relação música x cultura é uma das crenças básicas da Etnomusicologia, seja como “música vista em seu contexto cultural” (Mantle Hood); como música “na cultura” ou “como cultura” (Alan Merriam); ou, ainda, de forma um pouco mais restrita, “música em seu contexto cultural mais imediato (J. H. Kwabena Nketia). Em cada uma dessas ênfases, fazendo-se necessária a definição ou o conceito de música e de cultura. O nível em que essa associação se revela, se de superfície ou de estruturas profundas (John Blacking), é um ponto a ser considerado em qualquer investigação. A abordagem mais utilizada tem sido a do estudo de música em seu contexto cultural.

Crenças

Etnomusicologia: junção da musicologia com a antropologia – etnologia.

Interesses em como as pessoas geram, produzem e consomem música.

Acredita-se que música só pode ser entendida como parte da cultura; é feita por homens e para homens.

Busca entender o homem por meio da sua música.

Estuda a “música viva”.

Cultura e música formam um fenômeno unitário.

Interesse na forma com a qual a cultura se define musicalmente.

Faz comparações históricas para entender uma prática musical que existe e seus processos de mudança.

Não está somente preocupada em preservar e registrar.

Música deve ser entendida em seus próprios termos – sem julgamento de valor.

O trabalho de campo é indispensável não somente pela veracidade das informações obtidas, mas também por validar a pesquisa.

O etnomusicólogo atua como um “observador participante” e, dessa forma, pode contribuir com o grupo com o qual trabalha.

O campo de atuação se expandiu e ele não atua somente como professor e pesquisador.

Campo de estudo

Apesar de estar relacionada com o campo maior de estudos sobre música (Musicologia) e de alguns programas de pós-graduação evitarem a divisão dos campos da Etnomusicologia e da Musicologia, alguns autores e pesquisadores preferem manter essa divisão. O motivo está baseado na crença de que a principal diferença entre a Musicologia (ou, mais especificamente, a Musicologia Histórica) e a Etnomusicologia

estaria no foco. Enquanto a Musicologia se preocupa primeiramente com o texto musical, a Etnomusicologia dá ênfase ao contexto no qual a música está inserida, como forma de compreender o porquê daquela música ser da forma como é.

É muito comum que leigos pensem a Etnomusicologia como o estudo da “música dos povos tradicionais”. Essa é uma confusão normal, por associarem o prefixo “etno” com “etnia”, remetendo ao estudo de músicas étnicas. Considera-se a impropriedade contemporânea do termo “etnomusicologia”; seja porque toda musicologia presentemente seja “etno”, seja porque esse prefixo já não faça mais muito sentido nesta nova ordem mundial. Invariavelmente, o prefixo está relacionado à palavra etnografia e essa relação não é de todo errônea, uma vez que, como bem afirmou Blacking (2001), toda música é fruto das relações humanas, o que define música como sons humanamente organizados.

Apesar do seu início marcado pelo estudo da música de povos nãoocidentais, por pesquisadores ocidentais, podemos observar as seguintes áreas de interesse:

1. as músicas das sociedades consideradas “primitivas” – primitivo foi o termo mais usado no início do século para designar culturas ágrafas;
2. as músicas das sociedades consideradas “exóticas” – a música das civilizações orientais, transmitidas oralmente;
3. a música folclórica ou tradicional;
4. há algumas décadas, a Etnomusicologia passou a incluir em seu campo de estudo as músicas de minorias nos centros urbanos, músicas de origem ou tradicionalmente ligadas ao contexto rural, tais como: maracatu, samba de roda, bandas de pífanó, taieiras e músicas de contexto urbano, tais como: *funk* carioca, samba/pagode carioca ou baiano e heavy metal.

O objeto de estudo da Etnomusicologia tem sido sempre discutido e redefinido. Num primeiro momento, imaginou-se que sua área de abrangência eram as culturas fora da tradição europeia ocidental; excluía-se, então, os gêneros musicais populares do mundo ocidental. Depois, procurou-se focar seu objeto de estudo nas tradições musicais de povos não letrados ou naquelas que eram transmitidas oralmente. Segundo o verbete “Etnomusicologia” do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Krader, 1980:275-82), ela hoje foca músicas em contextos locais e globais. Embora esteja preocupada com tradições musicais vivas (incluindo-se canções, danças e instrumentos), alguns estudos recentes também têm investigado a história da música de diferentes tradições. Acredita-se hoje que qualquer música pode ser objeto de estudo da Etnomusicologia.

Transcrição

Ao longo do desenvolvimento da Etnomusicologia, a transcrição de música para notação visual sempre foi olhada como uma tarefa essencial do etnomusicólogo. Contudo, há vários inconvenientes nessa tarefa:

1. Subjetividade – o ouvido humano não percebe e registra tudo que é executado; mesmo quando são utilizadas gravações, a percepção varia de investigador para investigador;
2. A notação ocidental é conveniente para ser aplicada a todos os tipos de música?
3. A notação visual é eficaz para o registro de características sonoras, ao estilo vocal ou instrumental, entre outras?
4. Como decidir o que é essencial, considerando-se que o objetivo da transcrição é notar o que é essencial e omitir o que não é?

Atualmente, a transcrição não é considerada como parte essencial do trabalho do etnomusicólogo; o seu objeto de estudo tem sido o problema a ser abordado definindo o uso ou não da transcrição.

Análise

A transcrição para notação musical, em si, já pode ser considerada uma forma de análise. O procedimento analítico que reduz a música aos seus supostos elementos constitutivos caracterizou as primeiras décadas da disciplina. Nesse tipo de análise, os elementos contextuais e o conteúdo simbólico, importantíssimos para o entendimento do fazer musical, quase sempre eram deixados de lado. Contudo, a etnografia sempre foi um procedimento metodológico imprescindível.

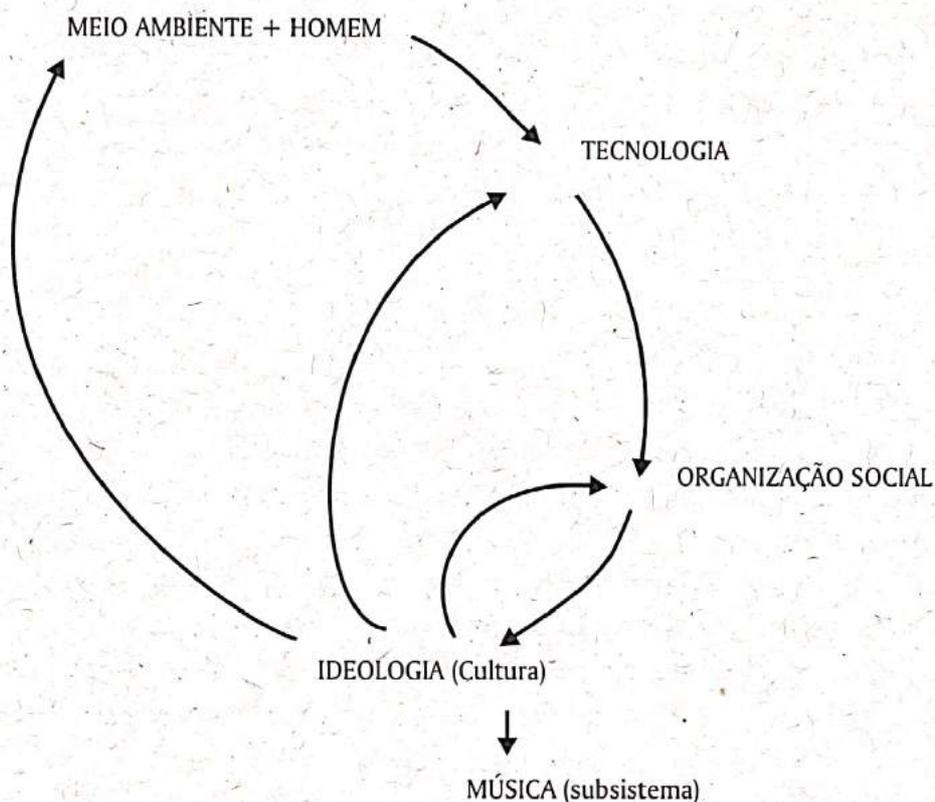
Nattiez (1990:29) classifica as relações entre análise e etnografia segundo princípios de justaposição, dependência e precedência. No primeiro caso, a justaposição, a análise musical e a etnografia são independentes, como demonstra a obra de McAllester. No segundo caso, a análise musical depende da etnografia e não tem que precedê-la, posição assumida por Blacking (2000). No terceiro caso, a análise musical precede a etnografia, que serve para confirmá-la, como a obra de Simha Aron.

No curso da história etnomusicológica, diversos métodos de análise musical têm sido aplicados, embora toda tendência analítica gere uma série de questionamentos quanto à sua validade e credibilidade. Na escolha de um método analítico, não podemos esquecer que cada evento musical possui leis e códigos próprios, de tal forma que, para uma abordagem válida, seja necessário aprender suas estruturas e, então, buscar-se o método aplicável a determinado aspecto que se quer realizar. Será que existem normas e procedimentos gerais que possam ser aplicáveis a todas as formas de expressão musical, uma distinta da outra, ou será que é a música, com seu contexto e sua função específica, que desenvolve ou cria o método adequado?

Tomando como parâmetros as proposições de Alan Merriam (1964), a música deve ser vista considerando três níveis de análise: a) uma concepção de música (sua estética e valor social); b) comportamento em relação à música (atividade "profissional", associação a danças, êxtase religioso, arte marcial e outras técnicas corporais); e c) quanto à música propriamente dita (ritmo, harmonia, etc.). Modelo tripartite: conceito, comportamento e som.

Béhague (2005) sugere a explicação do fenômeno musical, considerando, pelo menos, as dimensões estrutural, funcional, histórica, social e cognitiva. Manuel Veiga propõe, num esquema cibernético, apropriado da "cibernética na evolução da cultura", de Langness (1997:206), com modificações, 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 em polos múltiplos, que articulem as relações natureza-homem. As tecnologias assim geradas, os sistemas sociais que as sustentam, as culturas (ideologias, não no sentido marxista) que as justifiquem, todos esses polos, dobrando-se sobre si mesmos, sem hierarquias. Nesse sistema, a música também é necessariamente um polo. À base desse esquema, tendo chegado a uma Etnomusicologia como percepção da natureza, articulando artes, textos e contexto, educação (para o meio ambiente), crítica cultural, comunicação, desenvolvimento sustentável, ecologia profunda, no pensamento sistêmico.



Etnomusicologia?

O enfoque analítico na Etnomusicologia atual requer também um equilíbrio entre a abordagem êmica e a perspectiva ética, obtidos somente por um trabalho de campo consciencioso. Vários autores concordam em afirmar que a distinção *êmica-ética* tenha origem na proposta de Kenneth Pike (1954), como uma analogia das categorias linguísticas: “fonêmico” (sistema de organização de sons que contêm um número limitado de significados) e “fonético” (sons que são produzidos). Mas, segundo Alvarez-Pereyre e Arom (1993), originalmente, a ideia de Pike era a de uma relação dialética, em que se podia evidenciar as interdependências, os entrecruzamentos e as complementaridades entre as categorias.

Na Etnomusicologia,

Êmico	Ético
Atenção sobre os usos da música	Atenção sobre as funções da música
Transcrição prescritiva	Transcrição descritiva

É assim que, em geral, o uso mais comum dessa distinção, na maioria dos casos, serve para diferenciar o “ponto de vista do nativo” daquele que seria do observador. Embora se reconheça aquilo que a distinção êmico-ético representou para as disciplinas sociais – maior coerência metodológica, construção de “modelos de música étnica”, observação de outra maneira de repensar a questão das transcrições musicais e maior e melhor aproximação com a questão dos processos da criação musical –, a experiência na prática demonstra que, pelo contrário, tal distinção resulta em unidades indiscutivelmente interligadas.

De fato, a análise da distinção êmico-ético na Etnomusicologia implica a consideração inevitável de quatro fatos principais: a Etnomusicologia depende do denominado “trabalho de campo”; o trabalho

de campo depende da interação com as pessoas ligadas à música; como resultado desses dois primeiros aspectos, o que a disciplina tem a ver com materiais verbais e não verbais, e, um dos contextos em que se torna mais crítica (impossível?) a distinção êmico-ético, pelo menos em termos de simples oposição, é no trabalho de campo, no qual a observação participante é, sem lugar para dúvidas, uma questão estratégica e, portanto, complicada.

Abordagem

A Etnomusicologia, como se entende e se conceitua no final do século XX, é uma disciplina consciente de seus objetivos, teorias e métodos, com abordagem interdisciplinar da produção musical: usa ferramentas da teoria e análise musical, da musicologia comparada, acústica, antropologia, sociologia, folclore, linguística, história, psicologia, ciência política, economia e outras disciplinas. O grau de envolvimento do pesquisador em uma ou outra área depende muito da cultura que se deseja pesquisar. Por exemplo, um etnomusicólogo que trabalha com a tradição musical de uma tribo na Amazônia pode precisar de ferramentas diferentes das de um pesquisador de *funk*, no Rio de Janeiro. A coleta e a análise de dados em ambas as tradições envolve diferentes tecnologias; tecnologias essas que um pesquisador precisará dominar, se quiser entender com profundidade uma determinada cultura musical. Isso não tem necessariamente a ver com o grau de desenvolvimento da tecnologia utilizada pela tradição musical que se deseja estudar.

Mas, é claro que as perspectivas sobre a área de estudo da Etnomusicologia também mudaram um tanto por conta da tecnologia hoje disponível. Sendo a Internet um espaço extremamente eficiente na produção, distribuição e consumo de músicas, é inevitável que uma parte fundamental dos conhecimentos do pesquisador seja saber navegar nesse meio e usá-lo efetivamente como instrumento e objeto de pesquisa. Essa preocupação, de registrar o modo como a música acontece *in loco*, ainda é um dos pontos principais na pesquisa etnomusicológica. Na verdade, um aspecto que chama a atenção no estudo fascinante da Etnomusicologia é que ela não se restrinja à análise do produto musical acabado. Ao pesquisador sério, interessa também entender a música como um processo.

Uma importante lanterna teórica, Blacking (2001), tenta romper com a dicotomia música/cultura (o “dilema congênito” da disciplina) mediante a realização de uma descrição etnomusicológica, compatível com os modelos nativos. Blacking destaca a importância do contexto cultural em que os termos dos estilos musicais se fundam: “seus termos são aqueles da sociedade e da cultura, e dos corpos dos seres humanos que os escutam, criam e executam”. Duas outras importantes conquistas de Blacking foram estudar tanto a questão da habilidade musical dos nativos sem critérios etnocêntricos quanto os processos de geração (composição) musical. Assim, ele ressalta a importância da questão do *creative listening* para lembrar o papel competente e criativo dos ouvintes e a necessidade do etnomusicólogo de descobrir os princípios que geram a composição musical. Para o autor, é um perigo analisar a música somente com base no som ou no que chama *sonic order*, pois há ainda o nível das combinações motivicas e o do sentido (para onde aponta a canção). Ao tratar da questão do sentido, no entanto, Blacking termina reduzindo tudo ao social: como se a música fosse reflexo e resposta a forças da dimensão social da realidade. Desse modo, na busca de encontrar resposta à questão “quão musical é o homem?”, Blacking apropria-se de uma lente essencialmente sociológica, embora na formulação da questão ressalte os aspectos mais antropológicos, referentes à natureza do homem e da cultura. Mas, isso constitui apenas uma característica de seu trabalho, que representa não apenas uma herança de Merriam, mas uma importante tentativa de superação da formulação emblemática da “música na cultura”.

Autores mais recentes já superaram a dicotomia música/cultura, mostrando que há uma interação tão forte nesses campos que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida. Um exemplo é o estudo de Feld, sobre a música dos *Kaluli da Nova Guiné* (1982). Os nexos entre música e mito são os pontos centrais deste estudo, que começa com uma análise estrutural do mito do pássaro *Muni*, no qual há uma transformação metafórica de homens em pássaros e a transferência de certas palavras *kaluli* para o canto dos pássaros. Feld chega à constatação de que a metáfora da canção do pássaro constrói a música *kaluli*; as melodias, por sua vez, apontando para o canto dos pássaros. Feld investiga o *ethos* dessa sociedade nova-guinense por meio do estudo do som como sistema de símbolos relacionados à ideia essencial de tornar-se um pássaro. Epistemologicamente situado entre o sentimento e os pássaros, o som tem uma relação metonímica com o primeiro e metafórica com o segundo: trata-se de uma interface entre cultura e natureza. Além dos conjuntos de canções e da taxonomia ornitológica, a investigação inclui o choro ritual e as formas poéticas que, relacionados com o mito do pássaro *Muni*, levam ao entendimento da vida nessa sociedade e à ideia de que as expressões sonoras são materializações de sentimentos profundos dos *Kaluli* (Cf. Nettl, 1995).

Apoiada na Antropologia Interpretativa e na teoria da performance, Roseman (2001) estuda o imbricamento entre música e medicina nos *temiar*, habitantes da floresta tropical da Malásia. Roseman utiliza os aportes teóricos da Etnomusicologia e da Etnomedicina para dar conta de explicar seu objeto: a confluência da música e da medicina, que “nos convida a reexaminar a pragmática da estética, a investigar como certas formas de som, movimento, cor e odor se tornam repositórios de poder cosmológico e social”. Constata-se que os compositores *temiar* são médiuns e as canções são elo entre eles e os espíritos. Assim como os curandeiros recebem as canções de espíritos-guia durante os sonhos, a análise de narrativas de sonho torna-se, para Roseman, objeto de estudo. Também as performances cerimoniais de cura envolvendo o transe são estudadas pela autora em sua investigação sobre as teorias indígenas que ali subjazem e sobre a maneira como significações emocionais e poderes curadores são ali invocados.

Deve-se mencionar a importância da recente pesquisa etnomusicológica na Amazônia. Nessa área, os sistemas musicais nativos imbricam-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto, necessidade da compreensão da música para além da ordem sônica, tomando-a como um “sistema significativo de relevância estratégica para a construção do real”. A música amazônica lança desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, dessa forma, todo o campo da Musicologia, Teoria Musical e Filosofia da Música. A música ocupa um lugar central tanto na cosmologia das culturas amazônicas – como elemento significativo presente desde o tempo mítico – quanto nas curas xamânicas – como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural –, nos rituais – como meio de recriação do tempo mítico – e em diversas funções cotidianas e comunicativas.

Para a Etnomusicologia, a música é algo que porta uma verdade que não se encontra exclusivamente na sua dimensão sonora, não sendo, portanto, passível de uma definição meramente como arte de organizar os sons; se assim fosse, um aprofundamento da Musicologia poderia dar conta de reter todo seu significado. O sentido da música aponta, no entanto, para outros domínios da cultura; seu significado opera em vários níveis de consciência. Logo, deve-se tomar como pressuposto básico que a compreensão da música só possa dar-se pela inter-relação entre os sons musicais e fenômenos que se dão fora deles, os quais se originam na sociedade, na cultura e/ou na mente humana.

Etnomusicologia virtual

A Etnomusicologia brasileira detém um papel importante na observação e análise das mudanças de comportamento e paradigmas que estão ocorrendo, por via de apropriação tecnológica, uso de meios digitais em ambientes virtuais ou não, e que vêm provocando profundas e complexas transformações culturais, inclusive na forma de produção e transmissão musical. A proliferação de manifestações musicais e performáticas, principalmente em grandes urbes, promovida por camadas populacionais consideradas periféricas, em que a apropriação de meios digitais e o uso de aparatos tecnológicos são característicos, pode ser vista como um fenômeno global; assim, o *ku duro* angolano, o *tecnobrega* paraense e o *funk* carioca são alguns desses exemplos (Lêmos, 2008).

O trinômio *Música, Tecnocultura e Ciberespaço* (MTC), suas relações e reflexos na área começaram a fazer parte das discussões nos encontros anuais da *Society for Ethnomusicology* (SEM), a partir de 1995, abordando, dentre outros: comportamentos engendrados por meio do ciberespaço; relações do etnógrafo com novas formas de identidade e alteridade; avanços tecnológicos que já estavam interferindo nos processos criativos, de difusão e transmissão de música, arquivos e seus processos de digitalização, ativismo e mobilização em comunidades virtuais; usos e apropriações de tecnologias móveis; música eletrônica como subcultura; compartilhamento e reciclagem de música e vídeo digital; o consequente colapso do conceito de propriedade intelectual; marketing e celebração em redes sociais; questões de espaço e identidade em comunidades virtuais e possibilidades de aplicações etnomusicológicas na Internet.

A prática etnomusicológica, instituída ao longo de muito tempo, tem se baseado no estudo da música do "outro". Quanto mais diferente e exótica, tanto melhor, já que isso realça as dicotomias. Em decorrência desse quadro, uma série de procedimentos metodológicos e abordagens teóricas, com ênfase comparativista, foram desenvolvidas com a finalidade de analisar e explicar tal música. A necessidade de se pensar em sistemas que caracterizem a música de certa cultura, como John Blacking defendeu em boa parte de sua obra, por exemplo, pode ser vista, dentro de uma perspectiva comparativista, como uma estratégia de entendimento da música do "outro", mediante parâmetros vigentes no estudo da música do próprio pesquisador. O "outro", geralmente, é um ser culturalmente longínquo, de comportamento exótico, se comparado ao do pesquisador. Sua música é provavelmente baseada em costumes locais, setorizados, com linha evolutiva a partir da cultura dos seus antepassados (Cf. Caroso, 2010).

Particularmente para antropólogos e etnomusicólogos, a pós-modernidade e a globalização trouxeram profundas transformações nesse "outro", culturalmente longínquo e exótico. Insurge-se um outro "outro", fluido, difuso, indefinido, ciborgue. Ele tem acesso a tecnologias cada vez mais poderosas e abrangentes e as suas práticas culturais não parecem mais refletir com tanta clareza as dos seus antepassados. Estabelecem-se outras relações entre pesquisador e *insider*. Parece não haver dúvidas sobre uma nova realidade na disciplina.

Embora ainda não se identifique uma profunda articulação e interlocução entre etnomusicólogos engajados nas referidas novas perspectivas, verifica-se, no panorama atual da Etnomusicologia, que novos problemas exigem novas soluções metodológicas e epistemológicas, ainda que guardem cada uma delas, as suas idiossincrasias. Faz-se necessário o desenvolvimento de técnicas eficientes e adequadas para esses ambientes. Parece haver concordância na utilização de multimétodos no trabalho etnográfico, em si, e na visão de que o ciberespaço seja um ambiente onde se gesta cultura. Com isso, etnografia virtual é etnografia e comunicação mediada por computador pode não se realizar sincronicamente, em tempo real, assim como não se garantem identidades, nesse contexto.

Etnomusicologia no Brasil

O Brasil teve, em Mario de Andrade, seu verdadeiro pioneiro na conceitualização e prática da Etnomusicologia. Seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) foi a primeira tentativa lúcida de delinear e analisar os vários elementos sonoros e estruturais da música folclórica. Seu conceito de música foi dinâmico. Ele encarou a dinâmica musical como multidirecional e integrou materiais socioculturais e musicais em suas pesquisas. Manuel Veiga³ considera Mario de Andrade e Luiz Heitor (ref.) os pais da Etnomusicologia brasileira. Os dois contribuíram grandemente com as pesquisas musicais realizadas no século XX, no Brasil.

Manuel Veiga foi o primeiro brasileiro a concluir um doutorado em Etnomusicologia (na UCLA, em 1981). Ele teve formação como pianista de concerto, obtendo um Master pela Julliard, em 1961, e relatou, em entrevista, sua “conversão” à Etnomusicologia relacionada à sua experiência de alteridade cultural, na Bahia. No ano seguinte, Kilza Setti defendeu, na USP, seu doutorado em Ciências Sociais sobre a música dos caixaras paulistas. Em 1984, José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato defenderam, simultaneamente, seus respectivos títulos de doutores, tratando do Xangô no Recife, com a orientação do eminente etnomusicólogo John Blacking, em Belfast. Seeger (ref.) chegou ao Brasil em 1971, para realizar as suas pesquisas de doutorado sobre os índios Suiá; lecionou Etnomusicologia no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, de 1975 a 1982, juntamente com Gérard Béhague, que foi, a partir dos anos 1980, um dos principais parceiros e estimuladores da Etnomusicologia brasileira, residindo fora do país (Cf. Sandroni, 2008).

Outros indicadores

Os primeiros mestrados em Música no país datam dos anos 1980, e a fundação da *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, em 1988. O primeiro mestrado em Etnomusicologia foi criado em 1990, na Universidade Federal da Bahia, e o doutorado, em 1997, na mesma universidade. Atualmente, o Brasil conta com, pelo menos, seis pós-graduações em Etnomusicologia (Bahia, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraíba) e alguns cursos de Antropologia com forte vertente etnomusicológica.

Apenas em 2006 foi criado um periódico dedicado à Etnomusicologia no Brasil, *Música e Cultura*, existindo apenas em versão eletrônica. A disciplina aparece regularmente em alguns periódicos acadêmicos da área de Música no Brasil, embora em pequena proporção: *Opus* (ANPPOM), *Em Pauta* (UFRGS), *Debates e Cadernos do Colóquio* (UNIRIO), *Brasiliana* (Academia Brasileira de Música), *PerMusí* (UFMG), *ICTUS* (UFBA). E em alguns periódicos das Ciências Sociais: *Horizontes Antropológicos* (UFRGS), *Mana* (Museu Nacional, UFRJ), *Revista Brasileira de História* (São Paulo, ANPUH), *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (São Paulo, ANPOCS) e *Anthropológicas* (UFPE) (Cf. Sandroni, 2008).

A Associação Brasileira de Etnomusicologia

No 36º Congresso do International Council for Traditional Music (ICTM), acontecido no Rio de Janeiro, em julho de 2001, foi realizada assembleia de fundação da ABET, com a presença de mais de cinquenta pessoas, e foi convocado o I Encontro Nacional da ABET, a ser realizado no Recife, no final de 2002. Novos Encontros Nacionais da ABET foram realizados em 2004 (Salvador), em 2006 (São Paulo) e em 2008 (Maceió). O V Encontro Nacional da ABET realizou-se em 2011, em Belém.

³ Professor na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Tendências

A Etnomusicologia no Brasil tem-se caracterizado pelo enfoque da Música do próprio país. Raros são os casos de pesquisadores, como Marcos Branda Lacerda⁴ e Priscilla Ermel⁵, que realizaram seus doutorados sobre temas não brasileiros. Esse dado pode trazer dois complicadores: uma tendência a fechar-se demasiadamente sobre a música produzida no Brasil e, o que é pior, sobre a que se concebe como “nacional”. Salvo engano, um etnomusicólogo formado no Brasil tem menor conhecimento geral sobre culturas musicais fora de sua especialidade do que os seus colegas formados nos Estados Unidos ou na Europa, situação da qual não deveríamos nos orgulhar. O outro complicador, ligado ao nosso autorreferenciamento temático, diz respeito à definição do papel específico da disciplina entre as diversas abordagens da música brasileira.

As lideranças da área parecem, aliás, contribuir para tal complicação, incluindo a vontade, nos seus principais fóruns, palestrantes de outras áreas, com papel de destaque. Fóruns etnomusicológicos têm-se mostrado receptivos ao diálogo com outras áreas. Isso pode indicar uma tendência da Etnomusicologia brasileira a comportar-se, do ponto de vista institucional, como agregadora de especialistas em música brasileira, oriundos dos mais diversos horizontes, e não apenas de etnomusicólogos — caracterizando uma institucionalização, por assim dizer, mais “temática” que “metodológica”. Tendência semelhante de flexibilização de fronteiras metodológicas tem-se verificado em trabalhos etnomusicológicos com forte ênfase em outras áreas.

Outra tendência marcante da Etnomusicologia produzida no Brasil é o que podemos descrever como aquela do trabalho “participativo”, “aplicado” ou “engajado”. A Etnomusicologia no Brasil está implantada, predominantemente, nos Programas de Pós-Graduação em Música, mas com forte tendência a dialogar com pesquisadores de outras áreas, incluindo-se antropólogos não especializados em Música, bem como pesquisadores outros, das áreas de Letras, Folclore, História, Comunicação (Cf. Sandroni, 2008).

Etnomusicologia no Brasil ou Etnomusicologia brasileira? Como avaliar? Por que uma Etnomusicologia brasileira? Para que nos ocuparmos, ao que me parece nossa música e nossa gente, sem agressividade e sem exclusão, visando não apenas ao desenvolvimento econômico, mas cultural de todos? Tarefa fácil?

Disciplinaridade (interdisciplinaridade interna) x Interdisciplinaridade (externa)

A história da Etnomusicologia, enquanto estudo de culturas musicais de transmissão oral, indica, desde seus primórdios, seus laços com disciplinas, não tanto mais antigos quanto mais estabelecidos: a Antropologia e a Musicologia. A busca da interdisciplinaridade parece ser uma tendência nas Ciências Sociais e Humanas, das quais não se deve afastar a Etnomusicologia brasileira. Não se pode, evidentemente, conceber uma Etnomusicologia sem música e suas subdisciplinas. Assim como seria intolerável vê-la fechar-se sobre si mesma, gerando uma Musicologia alheia à única espécie que a pratica, ao seu contexto e à sua história. Essa interdisciplinaridade, contudo, só poderá ser plenamente alcançada a partir do momento em que ela deixar 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.

Assim poderiam ser consideradas: 1) Áreas de interesse e conhecimento interno da Etnomusicologia: Teoria musical; Análise musical; Performance musical; Transcrição musical; Organologia; 2) A Etnomusicologia

⁴ Sobre música da África Ocidental.

⁵ Sobre música do Norte da Índia.

em suas relações de conhecimento e interesse com outros campos: as interseções da Etnomusicologia com a Antropologia, Sociologia, Psicologia, História e Geografia; a Etnomusicologia em suas relações com as demais artes, com a Filosofia, Comunicação Social, Educação, Literatura, Linguística e Semiótica; os possíveis encontros da Etnomusicologia com a Biologia, a Física, a Informática e a Tecnologia; 3) Aplicações: o etnomusicólogo fora da sala de aula – pesquisa e aplicação do conhecimento; Etnomusicologia e políticas públicas (sociais e culturais): uma questão a ser considerada.

Diante de tantas conexões, não podemos correr o risco de esquecer que o centro de uma pesquisa etnomusicológica é a música, embora relacionada com vários domínios da cultura:

“Os passos da Etnomusicologia dos últimos anos nos levam à conclusão geral de que a interdisciplinaridade, que era, desde o princípio, o elemento primordial da própria constituição da Etnomusicologia, passou de 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 Linguística têm sua razão de ser, mas não são Etnomusicologia” (Béhague, 2005: 47). Good work ethics lend credibility to the researcher, and ensure respect and recognition to him from amongst the group he has worked on.

Referências

- Adler, Guido. 1885. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20
- Alvarez-Pereyre, Frank e AROM Simha. 1993. “Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue”. *The World of Music* 35/1: 7-33
- Béhague, Gerard. 2005. “Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia”. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, p. 39-48
- Blacking, John. 2000. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press
- Caroso, Luciano. 2010. “Etnomusicologia no Ciberespaço: Processos Criativos e de Disseminação em Videoclipes Amadores”. Tese de Doutorado em Música. Salvador: Escola de Música da UFBA
- Chada, Sonia. “A etnomusicologia e o trabalho de campo”. Texto inédito
- Carvalho, Mario Vieira de. s/d. “A construção do objecto da Sociologia da Música”. Disponível em <[http://s1.acad-ciencias.pt/files/Mem%C3%B3rias/M%C3%A1rio%20Vieira%20de%20Carvalho/mvcarvalho_26_03_2009\(1\).pdf](http://s1.acad-ciencias.pt/files/Mem%C3%B3rias/M%C3%A1rio%20Vieira%20de%20Carvalho/mvcarvalho_26_03_2009(1).pdf)>
- Krader, Barbara. 1980. “Ethnomusicology”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 6. Londres: Macmillan. pp. 275-82
- Kunst, Jaap. 1969. *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography*. The Hague: M. Nijhoff
- Langness, L. L. 1997. *The Study of Culture*. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers
- Lemos, André. 1996. “As Estruturas Antropológicas do Ciberespaço”. Disponível em: <<http://ethnomuscyber.net/lemos1996>>
- Malinowski, Bronislaw. 1976. *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores. Vol. 43

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press
- _____. 2003. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los 'Otros' y de nosotros como etnomusicólogos". *Revista Transcultural de Música* 7. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/>>
- _____. 1995. "The Seminal Eighties: A North American Perspective of the Beginnings of Musicology and Ethnomusicology". *Revista Transcultural de Música* 1. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/>>
- _____. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press
- Roseman, Marina. 2001. "Engaging the Spirits of Modernity: The Temiars of Peninsular Malaysia". *Abstracts*. International Council for Traditional Music. Rio de Janeiro. pp. 89-90
- Sandroni, Carlos. 2008. "Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil". *Revista da USP*. pp. 66-75.