

## Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica<sup>1</sup>

Vincenzo Cambria

### Resumo

A noção de diferença teve um papel central na emergência da etnomusicologia enquanto disciplina. Diferente era a música dos povos considerados exóticos (os outros) para quem os estudiosos têm olhado como se representassem o oposto deles mesmos (numa relação definida por uma série de dicotomias). Esta diferença representava um postulado *a priori* e permaneceu sem questionamentos durante muito tempo. O que mudou foram os modelos teóricos gerais adotados para lidar com ela. Quem olhar para esse campo de estudos hoje, vai se deparar com uma multiplicidade de temas e questões e com perspectivas teóricas cada vez mais sofisticadas. Mesmo superada a problemática simplicidade da visão dicotômica de nossos predecessores, todavia, nosso interesse em estudar a diferença permanece intacto. Neste artigo analiso brevemente os desdobramentos mais recente e os múltiplos aspectos que a idéia de diferença tem adquirido como um bom ponto de partida para compreender o que os etnomusicólogos estão estudando hoje. Com base na leitura de alguns influentes trabalhos recentes da literatura etnomusicológica (principalmente norte-americana), argumenta-se que podemos compreender as principais questões e interesses atuais do campo como aspectos particulares de uma busca mais geral e básica: *a compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença.*

### Abstract

The notion of difference had a central role in the emergence of ethnomusicology as an academic field. Different was the music of peoples considered as exotic (the others) to whom scholars have looked as if they represented the opposite of themselves (in a relationship defined by a series of dichotomies). This difference represented an *a priori* assumption that remained unquestioned for a long time. What changed were the theoretical frameworks adopted to deal with it. Who looks at this field today, encounter a great variety of topics and issues and more and more sophisticated theoretical perspectives. Even if we have left behind the problematic simplicity of our predecessors' dichotomous conception, however, our interest in studying difference continues well alive. In this article I briefly analyze the more recent developments and the multiple aspects that the idea of difference has acquired as a good starting point to understand what ethnomusicologist are studying today. After critically examining some recent influential works of the ethnomusicological literature (mainly the American one), I will argue that we can grasp the main current issues and interests of the field as particular aspects of a more general and basic search: *the understanding of how music contributes to the construction, representation, and negotiation of difference.*

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi por mim apresentada como trabalho final para o curso "Current Issues in Ethnomusicology" ministrado pela Prof.a Su Zheng na Wesleyan University (EUA). A ela e a Samuel Araújo agradeço pela leitura cuidadosa e os ricos comentários. Os eventuais erros, equívocos e imprecisões deste texto permanecem, obviamente, de minha exclusiva responsabilidade.

## Introdução

Em um recente artigo Bruno Nettl, refletindo sobre a história de nossa área de estudos, observou: “Ao se autodefinir, estudiosos da disciplina conhecida como etnomusicologia têm feito um esforço para estabelecer seu campo de ação por meio de sua referência aos ‘outros’” (NETTL, 2003, s.p.).<sup>2</sup> Em outras palavras, a etnomusicologia tem sido compreendida como o estudo da música do “outro”. Esta observação não representa uma novidade para nós. Podemos dizer que é uma das maneiras mais comuns (apesar de ambígua) de se definir o trabalho que os etnomusicólogos têm realizado durante a maior parte da história da disciplina e, na prática (mesmo se não em “teoria”), aquilo que continuam fazendo hoje. Algumas linhas adiante, Nettl continua:

A relação entre *outsider* e *insider* mudou de uma questão intercultural para outra de tipo intracultural, e, portanto, questões de diferença – como as de gênero, sexualidade, desvio social, e todos os outros desvios em relação à certas tendências oficiais – encontraram também seu lugar nos estudos etnomusicológicos. (NETTL, 2003, s.p.)

Quais são os significados envolvidos na idéia de diferença nesta passagem? Como aconteceu a mudança descrita e o que ela significa?<sup>3</sup> Tentar responder estas questões seria a mesma coisa que discutir integralmente a história da etnomusicologia. Este não é, todavia, o objetivo do presente trabalho. O que eu gostaria de fazer, ao invés disso, é responder brevemente estas questões como um ponto de partida para compreender o que os etnomusicólogos estão estudando hoje. Esta análise, como irei argumentar, pode também nos permitir compreender as principais questões e interesses atuais do campo, como aspectos particulares de uma busca mais geral e básica: *a compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença.*

A diferença é aquilo que a etnomusicologia tem sempre tentado compreender e tem representado, podemos dizer, a própria razão de sua emergência enquanto disciplina. Diferente era o outro “exótico” (e sua música) para quem os etnomusicólogos têm olhado como se representasse o oposto deles mesmos. Várias dicotomias, centrais em etapas passadas da história intelectual de nosso campo (mas que, muitas vezes, temos tomado emprestadas de outras áreas) vieram reforçar (e confirmar) a oposição binária definidora entre “nós” e o “outro”: civilizado/primitivo, mente/corpo, cultura/natureza, ciência/magia, escrita/oralidade, lógico/pré-lógico, urbano/rural, ocidental/não-ocidental, modernidade/tradição, formal/informal, familiar/exótico e assim por diante. Esta diferença representava um postulado *a priori* e permaneceu sem questionamentos durante muito tempo. O que mudou foram os modelos teóricos gerais adotados para lidar com ela (evolucionismo, relativismo cultural, funcionalismo, estruturalismo, etnografia interpretativa etc.).

Nas últimas décadas, entrando numa era cada vez mais definida em oposição ao passado por meio do “pós” que precede muitas categorizações (pós-moderna, pós-colonial, pós-estruturalista, pós-marxista etc.), perdemos a problemática simplicidade implícita

---

<sup>2</sup> Minha tradução do espanhol. Todas as traduções de citações de trabalhos escritos em línguas estrangeiras, presentes neste trabalho, são minhas.

<sup>3</sup> No artigo do qual esta passagem é extraída, Nettl abandona esta discussão sem aprofundá-la, para introduzir a questão de como podemos conceber o estudo etnomusicológico da música erudita ocidental.

naquelas dicotomias e tivemos que repensar nossas perspectivas de análise e o próprio sentido de nosso trabalho. Nosso foco central na diferença, todavia, persistiu, mas teve que ser teoricamente remodelado e reconceituado. A “alteridade” passou a não ser mais pensada como uma característica predefinida das culturas que estudamos, mas, sim, o que geralmente (mas não necessariamente) define a posição do pesquisador (o *outsider*) em relação a elas. O mais importante é que a diferença não mais simplesmente define o outro em relação a nós (a dimensão “intercultural” discutida por Nettl), mas é também uma condição interna de todas as sociedades e culturas humanas (a dimensão “intracultural”). Se, no passado, nossos predecessores tentaram compreendê-las como “estruturas” e “sistemas” coerentes, isto é, como todos homogêneos (dessa forma, eles falavam sobre “os” Balineses, “os” Nuer etc.), hoje, tendo consciência das diferenças internas que elas apresentam em todos seus níveis, preferimos analisar como são relacionalmente “construídas” e/ou “imaginadas”. Se, no passado, os etnomusicólogos (e os estudiosos de todas as disciplinas que assumiram a etnografia como sua principal ferramenta de pesquisa) colhiam dados de “informantes” (termo este carregado de certa dose de determinismo) individuais para falar, como numa sinédoque, sobre seus grupos, hoje, nós lidamos, principalmente, com “discursos”, muitas vezes contrastantes, cujos significados têm que ser compreendidos dentro das arenas onde o poder, através deles, é negociado (ou disputado).

A questão da identidade (o oposto dialético da diferença), conseqüentemente, se tornou uma das mais estudadas na etnomusicologia. Abandonados os antigos pressupostos que a consideravam como a “essência” estática de um indivíduo ou de um grupo, agora a discutimos como uma construção social cujos “processos” relacionais e dinâmicos precisam ser compreendidos.

Desde pelo menos o trabalho seminal do antropólogo Fredrik Barth (1969), os estudos sobre a questão da etnicidade são um clássico exemplo desta mudança. O próprio termo etnicidade, como observado por Kubik (1992, p. 18), foi introduzido para expressar, não um fenômeno novo, mas sim uma nova consciência sobre as divisões étnicas. Se olharmos para trabalhos etnomusicológicos recentes que discutem a etnicidade, podemos observar como seus processos interacionais de construção de identidades específicas põem em relação diferentes atores sociais, diferentes interesses, e até mesmo diferentes lugares. O recente livro de Louise Meintjes (2003), que discute a construção de uma identidade Zulu num estúdio de gravação da África do Sul é um exemplo fascinante desta complexidade. “Estas imagens [do que seria Zulu]”, ela escreveu,

foram moldadas dialeticamente: elas encarnam valores culturais Zulu ‘profundos’ mas foram construídas interacionalmente por coletivos e grupos de interesse que eram engajados profissionalmente, politicamente, economicamente, e/ou artisticamente com a identidade Zulu. Estes indivíduos e coletivos incluem aqueles que se identificavam como Zulus, Africanos do Sul negros e brancos, e nativos e estrangeiros envolvidos na indústria da World Music”. (MEINTJES, 2003, p. 7).

Alguns estudiosos preferem discutir as identidades étnicas e raciais como envolvendo processos distintos. Radano e Bohlman (2000), por exemplo, a partir de sua análise do cenário da música americana, criticaram a analogia entre etnicidade e raça argumentando que, enquanto “a etnicidade [...] é construída por meio de escolhas e o exercício de opções” (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 8), a raça é caracterizada pela limitação das escolhas e das opções. Essa diferenciação pode, talvez, ser compreensível no contexto dos Estados Unidos, mas, não pode ser assumida como uma regra geral. Se

concebermos a raça como um aspecto “natural” ou “biológico” que diferencia os seres humanos entre si (como no caso da “regra de uma gota” americana), ela é realmente algo que as pessoas não escolhem. Considerando uma definição mais relacional de raça como sendo “a percepção das diferenças físicas em relação à incidência que elas têm sobre a constituição de grupos, indivíduos e das relações sociais” (POUTIGNAT e STREIFF-FENART, 2000, p. 31), todavia, podemos dizer que seus mecanismos de definição e negociação da diferença são muito parecidos com os da etnicidade.

Um exemplo interessante da convergência que estou considerando é o dos *Asian-Americans* (Asiático-Americanos). Como podemos claramente perceber no trabalho de Deborah Wong (2004), as idéias sobre raça e aquelas que remetem a etnicidades particulares, se sobrepõem, interceptam, e são dialogicamente “performadas” (como todos os discursos o são). As possibilidades de escolhas de identificação são maiores, e maior é a complexidade dos discursos resultantes que devem ser considerados como estratégicos e, fundamentalmente, políticos:

Não todos os Asiáticos na América escolhem se auto-identificar como Asian American: a de “Asian American” é uma identidade emergente que envolve a escolha de se identificar transversalmente a etnicidades asiáticas particulares resistindo às políticas culturais que fizeram da raça uma força social modeladora. Identificar-se como Asian American sugere alguma consciência do movimento e do ativismo Asian American. (WONG, 2003, p. 125)

A questão da raça continua sendo importante em etnomusicologia. Uma nova tendência interessante, que está lentamente entrando nos estudos musicais vinda de outras disciplinas, é a discussão da “branquitude” (BALLANTINE, 2005; CATEFORIS, 2004; DALEY, 2003; VAILLANT, 2002). Na área de etnomusicologia, todavia, poucos trabalhos têm abordado diretamente esta questão, que continua sendo mais sugerida e evocada do que realmente discutida (AVERILL, 2003; FOX, 2004).

Vários discursos sobre diferença podem convergir ou ser mutua e seletivamente reforçados. Nossa compreensão deles pode ser aumentada, eu diria, se os considerarmos como aspectos particulares de um fenômeno mais geral: *a construção da diferença* (sem, todavia, perder de vista suas especificidades). Se as examinarmos atentamente, veremos que a grande maioria das outras questões correntes em nosso campo, como gênero, sexualidade, diásporas, globalização, turismo cultural, *world music*, nacionalismo e transnacionalismo, lugar e corporalidade (*embodiment*), só para citar algumas das questões hoje mais comuns, é, de uma forma ou de outra, relacionada à produção, representação, negociação e consumo da diferença. Trabalhos etnomusicológicos recentes mostram claramente como esses aspectos podem (e geralmente o fazem) se cruzar um com os outros. No citado trabalho de Deborah Wong (2003), como naqueles de Elizabeth McAlister (2002) sobre o *Rara* no Haiti e de Gage Averill (2006) sobre o transnacionalismo musical do Haiti, só para mencionar alguns exemplos, além das questões de etnicidade e raça, encontramos outras questões como diáspora, transnacionalismo, gênero e classe.

Examinar algumas dessas questões separadamente pode nos ajudar a entender como a diferença nelas se encontra envolvida e quais significados específicos elas comportam.

## Fluxos de diferenças

Definida de modo simplista, a idéia de globalização descreve o crescente fluxo e conexão de pessoas, culturas e dinheiro numa escala global. Esta dimensão, como observado por Anna Tsing,

“permite-nos considerar a construção e a reconstrução de agentes geográficos e históricos e as formas de sua agência em relação ao movimento, à interação, e às reivindicações mutantes e contrastantes sobre comunidade, cultura, e escala. Os lugares são definidos por meio de suas conexões entre si, não seu isolamento [...]”. (TSING, 2000, p. 330)

Neste contexto, a diferença pode assumir vários significados. Pode ser vista como aquilo que é remodelado, controlado e consumido, dentro de uma relação desigual de poder, por um outro totalizante (o capitalismo) (ERLMANN, 1999); como o “capital cultural” que as pessoas estrategicamente investem e dialogicamente ressignificam, em seu esforço para conquistar um lugar dentro de circuitos mais amplos (MEINTJES, 2003); como aquilo que é capturado dentro dos fluxos assistemáticos que atravessam as fronteiras e articulam novas possibilidades e formas entre as quais as pessoas têm a oportunidade de escolher em suas negociações de sentido (SLOBIN, 1992); como aquilo que é defendido contra o espectro da homogeneização; aquilo que torna algo global em local, ou que é produzido em diferentes lugares para imaginar uma identidade localizada (GUILBAULT, 2006).

Num recente artigo, Martin Stokes (2004) examina as principais abordagens analíticas da globalização na literatura antropológica e etnomusicológica e discute alguns dos processos através dos quais a música circula através das fronteiras. Considerando os aspectos específicos discutidos por este autor, percebemos claramente que a noção de globalização remete a uma “dimensão” relativamente nova mais do que a um novo fenômeno (ou questão). Esta dimensão ou “escala” (TSING, 2000) é o que acrescenta uma nova “complexidade” (HANNERZ, 1992) a questões mais antigas. No citado artigo, por exemplo, Stokes discute questões como diásporas, a retórica e as práticas da indústria musical (*world music*), transnacionalismo, hibridismo, propriedade cultural (e apropriação) e multiculturalismo. Cada uma dessas questões pode ser (e o foi) discutida em escala menor. Poderíamos então nos perguntar: os processos envolvidos são também análogos? Eu diria que, em seu nível básico, sim. Todas envolvem a produção discursiva e interacional de identidades (e diferenças) a serem performadas, negociadas e reformuladas dentro de relações de poder diferentes e historicamente situadas. O que a escala global acrescenta é a dimensão mais ampla (e as possibilidades) de fluxos, circulações e arenas discursivas.

O de diáspora, um conceito que durante a última década se espalhou pelas ciências humanas e sociais, é cada vez mais difícil de definir por causa da forma heterogênea em que é atualmente empregado. Como observado por Mark Slobin (2003), pelo menos dois níveis básicos de sentido são associados ao termo.

No mais simples, ele simplesmente indica a existência de uma população específica que se sente longe de sua pátria, mesmo se imaginada ou distante no tempo e no espaço. O sentido mais sutil [...] reconhece que isso envolve mais do que simplesmente questões demográficas. Algum tipo de consciência de uma

separação, uma interrupção, uma disjunção deve estar presente para que o termo possa ir além da formalização dos dados do censo. (SLOBIN, 2003, p. 288)

Alguns autores trabalham com uma definição mais prescritiva de diáspora estabelecendo um conjunto de características básicas que todas estas experiências devem compartilhar para serem classificadas dessa forma. Kim D. Butler (2000), por exemplo, resume seus elementos definidores da seguinte maneira:<sup>4</sup>

Primeiramente, o grupo que parte tem dois ou mais destinos, criando, ao invés de uma polaridade, a dispersão implícita no próprio termo diáspora [...]. Segundo, deve haver alguma relação com a terra de origem, continue ela a existir ou não após a diáspora. Terceiro, deve existir uma identidade coletiva comum dentro do grupo em diáspora. Finalmente, a diáspora deve existir durante duas ou mais gerações. Um grupo que se enquadra dentro dos primeiros três critérios, mas que é capaz de voltar dentro de uma única geração, poderia ser descrito, mais propriamente, como em exílio temporário. (BUTLER, 2000, p. 126)

O principal ponto problemático neste tipo de modelo, em minha opinião, é aquele da suposta existência de uma identidade coletiva comum dentro de um “grupo” diaspórico definido por meio desses critérios. Em outras palavras, a possibilidade de diferenças internas (muitas vezes, diferenças importantes) é subestimada. Um exemplo interessante de diferenças internas é apresentado por Ted Solis (2005) em um artigo que descreve a experiência de porto-riquenhos no Hawai. Um aspecto característico dessa diáspora, como observa Solis, é que ela “se constrói com base nas preferências culturais de um componente particular e limitado da população de Porto Rico, os jíbaros” (SOLIS, 2005, p. 77). “Por meio de sua cultura musical”, continua este autor, “esta comunidade tem lidado com as complexidades de uma identidade étnica estritamente jíbaro versus identidades mais gerais como as de ‘porto-riquenho’, ‘hispanico’, e ‘latino’” (ibidem).

Independentemente da definição (da mais restrita a mais ampla) que quisermos assumir para ela, a questão da diáspora permanece complexa e, como observado por Ingrid Monson (2003), geralmente envolve uma série de outras idéias interrelacionadas:

“dispersão, exílio, etnicidade, nacionalismo, transnacionalismo, pós-colonialismo, e globalização entre outras. Africana em frente ao termo acrescenta os conceitos de raça e racismo, os debates que evocam o panafricanismo, o nacionalismo negro, o essencialismo, e o hibridismo, e que invocam questões de história, modernidade, e memória cultural”. (MONSON, 2003, p. 1)

Essas complexas relações podem ser plenamente compreendidas somente se examinarmos cada caso em seu específico contexto social e histórico. Amplos quadros como aqueles sugeridos por noções como, por exemplo, “a diáspora africana” ou “o Atlântico Negro” (GILROY, 1993), por generalizar experiências e processos particulares, tendem a perder de vista importantes especificidades e diferenças.

Trabalhos etnomusicológicos que discutem a música da diáspora africana na América Latina e no Caribe, especialmente (mas não exclusivamente) aqueles realizados por pesquisadores norte-americanos, usam categorias como afro-cubanos, afro-trinidadianos, afro-brasileiros, afro-jamaicanos etc, como se elas dispensassem uma explicação (ou fossem naturais) e, portanto, geralmente não consideram necessário analisar quem, nestes países, seria classificado (e/ou se autotclassificaria) dessa forma. A

---

<sup>4</sup> Outras definições deste tipo são discutidas por Clifford (1994).

idéia de uma identidade coletiva comum, acima problematizada, é assumida nesses trabalhos como sendo óbvia. Essas mesmas categorias, quando analisadas dentro de seus respectivos contextos históricos e sociológicos, remetem a idéias distintas e particulares. Uma importante diferença, por exemplo, existe entre as idéias de *African-American* e de afro-brasileiro. Na primeira, o que é enfatizado é a origem africana (e a localização nos Estados Unidos) enquanto a outra, que tem sido usada para definir formas e práticas culturais mais do que pessoas, remete às idéias de síntese e de “brasilidade”.

A diferença é, talvez, um dos elementos mais básicos de uma diáspora. Vários níveis de diferença são ingredientes essenciais em suas experiências e discursos: diferenças culturais, diferenças físicas, diferenças de posição social etc. Estas diferenças são representadas discursivamente e performadas, negadas ou diminuídas para definir fronteiras e lugares (imaginados ou reais) de pertencimento. A terra de origem, muitas vezes, funciona como um repositório de diferenças que são seletivamente lembradas e arremimentadas nas lutas cotidianas pelo sentido e na definição de laços comuns.

Desde que a expressão foi adotada como categoria pelo mercado fonográfico internacional, nos anos 80, o da *world music* é um universo marcado por sentimentos contrastantes (mas, principalmente, críticos) dentro e fora do âmbito acadêmico. Anteriormente, esta denominação foi usada por programas universitários (como alternativa supostamente menos problemática ao termo etnomusicologia) para definir o estudo da diversidade musical remetendo, assim, a algo percebido como benigno (FELD, 2000). A apropriação da noção de *world music* pelo mercado controlado por poderosas companhias ocidentais representou, para alguns, uma inaceitável vitória do capitalismo. Outros a consideram, de forma mais positiva, como uma nova dimensão de trocas, tornada possível pelos fluxos transnacionais de tecnologia e de dinheiro, que aumenta, ao mesmo tempo, a visibilidade da diversidade (isto é, do outro) e as possibilidades de escolha para os consumidores internacionais. Em outras palavras, estas opiniões contrastantes representam uma replica (ou, talvez, a mesma coisa) dos debates entorno da globalização.<sup>5</sup> Nas palavras de Steven Feld:

A globalização musical é vivida e narrada igualmente em termos positivos e críticos porque todo mundo pode ouvir os sinais igualmente onipresentes da diversidade musical sendo aumentada e diminuída. As tensões em torno dos significados da heterogeneidade e da homogeneidade sonora são exatamente paralelas a outras tensões que caracterizam os processos globais de separação e mistura, com ênfase na generalização, hibridação e revitalização estilística. (FELD, 2000, p. 146)

As relações desproporcionais de poder envolvidas na mediação global de estilos musicais locais são uma questão freqüente nas análises que estudiosos acadêmicos tem apresentado sobre os processos do fenômeno da *world music*. Estas relações de poder são geralmente concebidas dentro da oposição binária “ocidente vs. o resto” e as pessoas ou os grupos representados por este abrangente segundo termo são vistas como sendo exploradas. As descrições etnográficas de casos concretos nos quais músicos e produtores “locais” se relacionam com (ou, às vezes, imaginam) o mercado global, todavia, mostram que esta imagem pode ser, muitas vezes, bastante simplista. Em sua

<sup>5</sup> O sugestivo nome dado a uma mesa redonda organizada durante a VII Conferencia da SibE (Sociedade Ibérica de Etnomusicologia) em junho de 2002, “A World Music é o Folclore da Globalização?”, é sintomático de como estas duas idéias são estritamente associadas. Ver: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm>

discussão dos processos envolvidos na redefinição da imagem de uma dimensão “local” através da *world music*, Jocelyne Guilbault (2006), usa o exemplo do grupo de *zouk* Kassav para mostrar como não é mais possível compreender suas dinâmicas simplesmente por meio daquela relação dicotômica. Ela também enfatiza o fato de que músicos locais que entram no circuito global possuem suas próprias agendas e estratégias.

A indústria musical não pode ser mais concebida nos termos da teoria centro/periferia, baseada no princípio do mercado bilateral. As músicas da *world music* são um exemplo ideal de como são conectadas a mercados multilaterais. De outra perspectiva, [...], os músicos da *world music* também mostram que são cosmopolitas que atuam, à vontade, dentro e fora daquilo que tradicionalmente foi percebido como um “sistema” totalizante. (GUILBAULT, 2006, p. 140)

O citado trabalho de Meintjes (2003) sobre a construção de uma identidade sonora Zulu num estúdio de gravação, mostra que temos também que considerar diferentes níveis de poder (e interesses diferentes) que operam na dimensão local do circuito global.

Diferentes discursos interagem na produção dos sentidos da *world music*. Um “gênero” de discurso particularmente interessante, analisado por Stokes (2004), é aquele difundido no “jornalismo musical” e em materiais promocionais de diverso tipo. As principais ideias que circulam através destes discursos são voltadas para a representação da diferença:

Os gêneros da *world music* foram validados por sua autenticidade e localidade. [...] A localidade foi conferida numa linguagem de lugar, raízes, e oposição ao global, cada uma enfatizada por meio de metáforas de exploração musical e do consumidor como um viajante (como oposto de turista) numa jornada de descoberta pessoal. (STOKES, 2004, p. 59)

A ideia de hibridismo é também discutida por Stokes, pois ela aparece bastante nestes discursos. É interessante constatar que, durante o mesmo período (anos 90) da emergência da *world music*, a noção de hibridismo ganhou grande visibilidade no mundo acadêmico (GARCIA CANCLINI, 1995). Em etnomusicologia, este conceito foi assumido (mesmo se não sempre entusiasticamente) como substituto para noções mais antigas como sincretismo, transculturação, mestiçagem ou criouliização (BROWN, 2000; ALLEN, 2003). Não pretendo discutir aqui se esta noção pode ser útil ou não ou se ela oferece uma perspectiva analítica realmente nova.<sup>6</sup> O que é interessante para nossos fins é que ela nos introduz uma outra dimensão nos discursos sobre diferença. O hibridismo, poderíamos dizer, é o encontro de duas (ou mais) “identidades” para produzir uma diferença.

O mesmo tipo de ideias que caracteriza os discursos sobre a *world music* (com exceção daquela de hibridismo) é operante no universo dos conjuntos acadêmicos de “música do mundo”. Neste contexto, mesmo com uma linguagem e com propósitos diferentes, ideias como as de autenticidade, localidade (no sentido de uma prática musical ser representativa de um lugar identificável) e tradição são fundamentais instrumentos ideológicos para que as músicas do “outro” possam adquirir legitimidade e um espaço “adequado” dentro do mundo acadêmico do Ocidente (mas, principalmente, dos Estados Unidos). Os autores dos artigos que formam uma recente coletânea organizada por Ted

<sup>6</sup> Para uma interessante “defesa” desta noção, feita por um de seus mais importantes teorizadores, ver: Garcia Canclini (2003).



Solis (2004) discutem, entre outros aspectos, quais são os significados desta legitimidade e deste espaço “adequado”. O universo destes conjuntos se relaciona com específicas diásporas (que fornecem professores, alunos e platéias) e com a indústria da *world music* (que, muitas vezes, fornece tanto consumidores quanto intérpretes).

Neste contexto, podemos ver a diferença sendo procurada, desejada, congelada, domesticada, incorporada, e performada dentro de mutáveis molduras ideológicas como as do relativismo cultural, da inclusão e do multiculturalismo.

Se a diferença pode chegar até nós mediada pela indústria cultural ou personificada nos indivíduos ou grupos entre nós que consideramos como “outros” (não importa se nossos compatriotas ou estrangeiros), nós também viajamos para encontrá-la em outros lugares (ou, nos lugares do “outro”). Nós etnomusicólogos somos particularmente conscientes dessa experiência já que temos feito dela uma parte quase que definidora de nossa profissão. Outras pessoas, que chamamos de turistas, todavia, fazem isso por lazer. Entre os vários aspectos da diferença que atraem turistas em lugares mais ou menos distantes, a “cultura” (principalmente no sentido de formas artísticas, mas, muitas vezes, também no sentido antropológico) adquiriu um lugar importante. Os etnomusicólogos estão cada vez mais interessados nesse fenômeno (SARKISSIAN, 1998; BRENNAN, 1999; DE WITT, 1999; DUNBAR-HALL, 2006). De acordo com Dunbar-Hall, o estudo da música no contexto do turismo cultural tem duas grandes áreas principais:

A primeira delas é o monitoramento das conceituações e negociações dos significados musicais quando peças de música e as danças que acompanham são traduzidas de artefatos culturais em seu contexto original para mercadorias culturais em novos contextos (de turismo). A segunda área diz respeito aos reflexos dessa tradução nas mudanças dos papéis, formas e funções da música e da dança, e como essa tradução opera como um agente no desenvolvimento artístico em andamento. (DUNBAR-HALL, 2006, p. 55)

Os processos de tradução (mas eu acrescentaria, também, de “invenção”<sup>7</sup>) que Dunbar-Hall discute não representam algo totalmente diferente em relação àqueles envolvidos na indústria da *world music*, nos conjuntos acadêmicos de “música do mundo”, ou desenvolvidos pelos grupos em diáspora. Varias semelhanças podem ser apontadas entre eles. O que torna diferente o caso do turismo cultural, talvez, seja o fato que as diferenças sendo performadas permanecem na dimensão local e precisam ser “traduzidas” dentro dos limites que a mesma apresenta. Estas performances, obviamente, devem ser traduzidas, também de acordo com interesses externos (reais ou imaginados) e os níveis de poder que estes exercitam, mas os “palcos” da performance permanecem na dimensão local. Isto faz com que os performers, às vezes, como é o caso de Bali analisado por Dunbar-Hall, tenham um controle maior sobre aquilo que é traduzido e representado (mas, também, sobre quem tem legitimidade para apresentá-lo, quando, como, aonde e por que). Outra vantagem é que um número maior de pessoas pode se beneficiar do dinheiro que chega à sua localidade com os turistas.

Organizar estas traduções, todavia, não é uma tarefa simples. Etnomusicólogos “aplicados” são frequentemente envolvidos nesse tipo de trabalho para dar suporte às necessidades de “comunidades” locais. Este trabalho pode, às vezes, oferecer também a oportunidade de revigorar as culturas em questão. Um exemplo especialmente rico é o projeto desenvolvido por Angela Impey (2002) em KwaZulu Natal do Norte, na África do Sul. O objetivo original do projeto era a organização de “espetáculos culturais”

<sup>7</sup> No sentido discutido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983).

naquela região, a serem vendidos e consumidos pelo turismo cultural. Adotando estratégias participativas de pesquisa, e colocando em diálogo etnomusicologia, desenvolvimento comunitário e ação ambiental, seus significados mudaram significativamente, favorecendo a reconstrução da própria comunidade e seu empoderamento.

### **Gênero e Tecnologia**

A do gênero e da tecnologia são questões que compartilham um aspecto interessante: podem ser discutidas, mesmo se de forma diferente, em relação a praticamente todos os outros tópicos com os quais lidamos. Em todas as questões que temos até aqui discutido, por exemplo, podemos imaginar um lugar importante para as duas. Elas compartilham também o fato de terem sido negligenciadas (por razões diferentes) durante muito tempo e agora estão bem estabelecidas entre as questões centrais da etnomusicologia contemporânea.

Para compreender o significado da noção de gênero e de sua importância para nosso campo de estudos, temos primeiramente que distingui-la daquela de sexo. “Enquanto o sexo se refere a fenômenos biológicos, o papel sexual ou gênero denota seus correlativos culturais, psicológicos e sociais: as regras, as expectativas, apropriadas para ser homem ou mulher dentro de uma específica sociedade” (HANNA apud MAGRINI, 2003<sup>a</sup>, p. 1). Estes papéis e regras são fundamentais para entender as dinâmicas envolvidas num particular contexto social e se tornam ainda mais intrigantes quando são revertidos, e/ou transgredidos (KEYES, 2006). Este último aspecto, todavia, poderia ser mais explorado em nossa área. A maioria dos trabalhos sobre gênero, assim como ele se relaciona com culturas e práticas musicais, de fato, continua a procurar e descrever estes “papeis e regras” operantes dentro de grupos e sociedades específicos ou, até mesmo, de amplas regiões do mundo (o Mediterrâneo, o Oriente Médio, etc.). Por esse motivo, frequentemente, estes estudos são de natureza descritiva (DOUBLEDAY, 2006).

Outro aspecto curioso dessa literatura (que, todavia, não se limita à da área de etnomusicologia) é que gênero continua sendo geralmente entendido quase como sinônimo para o universo feminino. Uma rápida olhada aos títulos dos artigos e livros dedicados a esta questão (por exemplo: MAGRINI, 2003b) é suficiente para confirmar este aspecto. Temos, todavia, interessantes exceções (AVERILL, 2003; MEINTJES, 2004) que preanunciam uma gradual mudança a esse respeito.

Como vimos, a do gênero é uma questão que pode ser discutida em relação a praticamente qualquer outra. Em trabalhos recentes, só para citar alguns exemplos, a encontramos analisada em suas relações com a raça (KEYES, 2006; AVERILL, 2003; WONG, 2003), com a etnicidade (MEINTJES, 2003 e 2004, ROMÁN-VELÁSQUEZ, 2006), com a diáspora (RAMMARINE, 2006), e com o uso da tecnologia (GAY, 2006).

Discussões sobre a tecnologia nunca tiveram um lugar visível na pesquisa etnomusicológica. Ao mesmo tempo, a tecnologia é algo que está praticamente sempre presente em nossas experiências de campo (nossos gravadores e microfones, mas também as onipresentes tecnologias da vida “moderna” difusas em qualquer canto do mundo). Para quem trabalha com gêneros musicais populares urbanos (locais ou globais), a presença da tecnologia é ainda mais óbvia. A principal razão dessa invisibilidade, como foi bem discutido na literatura recente (SHELEMAY, 1991; BRADY, 1999; STERNE, 2003; LYSLOFF, 2006) é que temos considerado a

tecnologia como um domínio definidor (ao mesmo tempo, amado e temido) de “nosso” mundo, não daquele do “outro”. O caso das gravações de campo de Steven Feld na Papua Nova Guiné é, talvez, o melhor e sintomático exemplo desse fenômeno em nossa área. Como descrito por Lysloff:

Usando técnicas pioneiras de gravação em campo e de edição em estúdio, Feld produziu um superbo CD de um dia “típico” completo na vida dos Kaluli, com sons do ambiente e performances musicais locais. Todavia, com o uso de uma tecnologia áudio de ponta, tanto no campo como, mais tarde, no estúdio, Feld foi capaz de intervir na realidade dos Kaluli omitindo o som da ... tecnologia. (LYSLOFF, 2006, p. 196)

Os sons que Feld omitiu foram, por exemplo, aqueles dos tratores, dos geradores, dos aviões, dos rádios e dos toca-fitas. Alguns poderiam considerar este um caso extremo e, talvez, não representativo de “intervenção” por parte de um pesquisador. Eu sugeriria, ao contrário, que é só um exemplo de algo que continuamos a fazer (às vezes sem termos plena consciência) quando passamos de nossas experiências de campo para nossas etnografias escritas: “exoticizar o outro”.

As gravações são também um tipo interessante de representação. Elas são um exemplo daquilo que Charles S. Peirce definiu como signos “indexicais” (BRADY, 1999; TURINO, 1999 e STERNE, 2003). Peirce classificou como “índice” qualquer signo “que se refere aos objetos que denota por ser realmente afetado ou causado por aquele objeto” (PEIRCE apud BRADY, 1999, p. 14). Os signos indexicais presumem um “contato” direto (“um contágio”) com um original (numa relação de causa/efeito). Esta é uma das razões, eu diria, porque as gravações de áudio são um meio tão poderoso que usamos para estabelecer e “provar” nossa “autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 1988). Em *Mimesis and Alterity*, Michael Taussig (1993) tem proposto uma sugestiva interpretação do poder atribuído a essas representações. Elas podem ser vistas como uma síntese dos dois tipos gerais de magia discutidos por Frazer em seu clássico *The Golden Bough*: por imitação e por contato. Na prática mágica, através desse duplo processo, uma cópia adquire o poder de afetar seu “original”. Em outras palavras, sendo assim representado, o original não é mais o mesmo. Este é um aspecto central na recente literatura que aborda a tecnologia sonora e sua história cultural (KATZ, 2004; STERNE, 2003).

Outro aspecto que a recente literatura que aborda a tecnologia sonora compartilha é uma clara oposição aos anteriores discursos de “determinismo tecnológico” (e ao pessimismo que estes trouxeram). Estes autores (STERNE, 2003; KATZ, 2004; ERLMANN, 2004) argumentam que não podemos atribuir a uma tecnologia o poder de transformar inevitavelmente a vida de indivíduos e de inteiras sociedades. Temos que analisar as relações históricas, sociais, políticas e econômicas nas quais esta tecnologia surgiu e foi usada, para compreender as dinâmicas e os sentidos diferentes envolvidos nas mudanças que ela contribuiu a promover.

## Conclusão

Como tentei discutir neste trabalho, a maioria das questões correntes em etnomusicologia lidam, de uma forma ou de outra, com a diferença. Mesmo tendo mudado nossas perspectivas teóricas e metodológicas, em parte também devido às

inúmeras influências intelectuais que recebemos de outras áreas (antropologia, lingüística, estudos feministas, estudos culturais, etc.), poderíamos dizer que, no que diz respeito a nossos interesses principais, temos sido leais aos nossos predecessores. Se no passado temos buscado a diferença como algo fundamentalmente positivo em si, como uma riqueza (“diversidade”) a ser descoberta, representada e explicada, hoje temos cada vez mais a consciência de que, muitas vezes, essas mesmas diferenças são vinculadas a, quando não resultantes de, relações assimétricas de poder (“desigualdade”), em vários níveis, desde a dimensão local até aquela global, e que seus discursos e performances estão envolvidos nas lutas simbólicas para a legitimação ou a contestação de várias formas de hegemonia. Como bem discutido por Deborah Wong (2006), todavia, o interesse da etnomusicologia em engajar-se teoricamente e praticamente com essa dimensão política da diferença é relativamente recente e ainda incipiente. Com base no ideal do “relativismo cultural” (assumido, muitas vezes de forma simplista), nossa área continua em geral representando (e valorizando) a “diversidade” cultural dos grupos que estuda, deixando de assumir uma postura crítica e engajada em relação às “desigualdades” que moldam seu cotidiano.

Para concluir, gostaria de citar uma tentativa recente, por parte de um importante musicólogo, de problematizar nossa fascinação com a diferença. Em alguns trabalhos que dedicou à questão da representação da música africana, Kofi Agawu (2003a e 2003b), tem criticado a maneira pela qual os etnomusicólogos têm “criado” sua diferença. Uma dimensão política é evidente em seus argumentos. “Construindo os fenômenos, os objetos, ou as pessoas como sendo ‘diferentes’”, ele afirmou, “reivindica-se um certo poder sobre eles” (AGAWU, 2003b, p. 229). Como resolver este problema? Aqui está a sugestão de Agawu: “porque não a eliminamos [a diferença] totalmente e a substituímos com uma igualdade [*sameness*] atentamente definida?” (ibid.:234). Após alguns anos nos quais Agawu vem apresentando esta posição, é curioso que ninguém da área de etnomusicologia tenha dado uma resposta (pelo menos de forma visível) à suas críticas. Será que este silêncio nós diz alguma coisa? Eu acredito que sim.

### Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003a.

----- . “Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology”. In: ed. Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003b, p. 227-237

ALLEN, Lara. “Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s”. *Ethnomusicology* 47(2), p. 228-49, 2003.

AVERILL, Gage. *Four Parts, No Waiting: a Social History of American Barbershop Harmony*. New York: Oxford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. “Mezanmi, Kouman Nou Ye? My Friends, How are You?” Musical Construction of the Haitian Transnation”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 261-273

BALLANTINE, Christopher. "Re-thinking Whiteness? Identity, Change and 'White' Popular Music in Post-apartheid South Africa." *Popular Music* 23(2), p. 105-131, 2005.

BARTH, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The social organization of culture difference*. Bergen/Oslo: Universitetsforlaget, 1969.

BRADY, Erika. *Spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Miss.: University Press of Mississippi, 1999.

BRENNAN, V. L. "Chamber Music in the Barn: Tourism, Nostalgia, and the Reproduction of Social Class". *The World of Music* 41(3), p. 11-29, 1999.

BROWN, Julie. "Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music". In: Georgina Born e David Hesmondhalgh (Eds.). *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 119-142.

BUTLER, Kim D. "From Black History to Diasporan History: Brazilian Abolition in Afro-Atlantic Context". *African Studies Review*, 43(1), p. 125-139, 2000.

CATEFORIS, Theo. "Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave." *American Music*, 22(4), p. 564-88, 2004.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. "Diasporas". *Cultural Anthropology*, 9(3), p. 302-338, 1994.

DALEY, Mike. "'Why Do Whites Sing Black?': The Blues, Whiteness, and Early Histories of Rock." *Popular Music & Society*, 26(2), p. 161-167, 2003.

DE WITT, Mark F. "Heritage, Tradition, and Travel: Louisiana French Culture Placed on a California Dance Floor". *The World of Music*, 41(3), p. 57-83, 1999.

DOUBLEDAY, Veronica. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 109-134.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. "But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses". In: Veit Erlmann (Ed.). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford/New York: Berg, 2004, p. 1-20.

FELD, Steven. "A Sweet Lullaby for World Music". *Public Culture*, 12(1), p. 145-171, 2000.

FOX, Aaron A. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham & London: Duke University Press, 2004.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

\_\_\_\_\_. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *Transcultural Music Review* n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm> (Acessado em 15 de dezembro de 2007).

GAY Jr., Leslie. “Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 209-222.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GUILBAULT, Jocelyne. “On Redefining the ‘Local’ through World Music”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 137-146.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric e Terence RANGER (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

IMPEY, Angela. “Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 34, p. 9-24, 2002.

KEYES, Cheryl L. “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces. Black female Identity via Rap Music Performance”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 97-108.

KUBIK, Gerhard. “Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact”. In: Gerard Béhague (Ed.). *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South América*. Miami: University of Miami, North-South Center, 1992, p.17-46.

LYSLOFF, René T. A. “Mozart in Mirrorshades. Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 189-198.

McALLISTER, Elizabeth. *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2002.

MAGRINI, Tullia. “Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures”. In: Tullia Magrini (Ed.). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, 2003<sup>a</sup>, p.1-32.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, 2003<sup>b</sup>.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

------. “Shoot the Sergeant, Shatter the Mountain: The Production of Masculinity in Zulu Ngoma Song and Dance in post-Apartheid South Africa”. *Ethnomusicology Forum* 13(2), p. 173-201, 2004.

MONSON, Ingrid. *The African Diaspora : A Musical Perspective*. New York: Routledge, 2003.

NETTL, Bruno. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos". *Transcultural Music Review* n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm> (Acessado em: 15 de dezembro de 2007).

RADANO, Ronald e BOHLMAN, Philip V. "Introduction: Music and Race, Their Past, Their Present". In: Ronald Rodano e Philip V. Bohlman (Eds.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 1-53.

RAMMARINE, Tina K. "'Indian' Music in the Diaspora: Case Studies of Chutney in Trinidad and in London". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 275-292.

ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. "The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments, and the performance of a Latin Style and Identity". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 295-310.

SARKISSIAN, Margaret. "Tradition, Tourism, and the Cultural Show: Malaysia's Diversity on Display". *Journal of Musicological Research* 17(2), p. 87-112, 1998.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Recording technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship". In: Bruno Nettle e Philip V. Bohlman (Ed.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991

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

\_\_\_\_\_. "The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology." In: Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003, p. 284-96.

SOLIS, Ted (Ed.). *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2004.

\_\_\_\_\_. "'You Shake Your Hips Too Much': Diasporic Values and Hawai'i Puerto Rican Dance Culture". *Ethnomusicology* 49(1), p. 75-119, 2005.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STOKES, Martin. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology*, 33, p. 47-72, 2004.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

TSING, Anna. "The Global Situation". *Cultural Anthropology* 15(3), p. 327-360, 2000.

TURINO, Thomas. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43(2), p. 221-255, 1999.

VAILLANT, Derek.. "Sounds of Whiteness: Local Radio, Racial Formation, and Public Culture in Chicago, 1921-1935." *American Quarterly* 54(1), p. 25-66, 2002.

WONG, Deborah. *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. "Ethnomusicology and Difference". *Ethnomusicology*, 50(2), p. 259-279, 2006.