

TRADUÇÃO

QUEM ESPREITA POR SOBRE MEUS OMBROS?¹

Bruno Nettl

Tradução: Samuel Araújo

Resumo: Este artigo traz as reflexões do autor sobre as relações da Etnomusicologia com a Música Erudita Ocidental (WAM) e a Antropologia Cultural norte-americana. Destaca, por um lado, a centralidade da formação erudita de pesquisadores importantes no desenvolvimento da disciplina e na construção de seu olhar e escuta em relação a outros sons e culturas; por outro, aponta para a presença limitada de um olhar sobre o papel social da música na formação e escrita antropológicas, apesar da sofisticação das contribuições dos etnomusicólogos treinados na Antropologia. O autor sugere que esta ausência possa estar associada a perspectivas bastante arraigadas em nas culturas ocidentais, que levam até os antropólogos a visões etnocêntricas quando o assunto é música. Conclui mostrando como a disciplina hoje vem atraindo pesquisadores de outras formações, particularmente da música popular.

Palavras-chave: Bruno Nettl; Etnomusicologia; Antropologia Cultural; Música Erudita Ocidental

Abstract: This article reflects upon the author's understanding of the relationship of Ethnomusicology with Western Classical Music (WAM) and North American Cultural Anthropology. It highlights, on the one hand, the role played by the Art Music background of important researchers in the development of the discipline and in the construction of their view on and listening of other sounds and cultures; on the other hand, it points to the limited presence of attendance to the social role of music in anthropological training and writing, despite the sophistication of the contributions of ethnomusicologists with anthropological backgrounds. The author suggests that this absence may be associated with deeply rooted perspectives in Western cultures, which even lead anthropologists to ethnocentric views when the subject is music. The piece concludes by showing how the discipline is currently attracting researchers from other backgrounds, particularly popular music studies.

Keywords: Bruno Nettl; Ethnomusicology; Cultural Anthropology; Western Art Music

PROCURANDO O MAIOR DE TODOS

Em seu artigo de 1888² sobre a música dos povos nativos norte-americanos, Carl Stumpf faz questão de explicar que ele e Nutsiluska, seu consultor Bella Coola, percebiam diferentemente a música. Mas não a música Bella Coola e, sim, a Missa em Si Menor de Bach, que Stumpf havia escutado recentemente em Halle. Stumpf declarou poder entender e gostar das canções de Nutsiluska, que, no entanto, dificilmente seria capaz de apreciar a obra de Bach. Stumpf estava

¹ Quarto capítulo de NETTL, B., *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*, Warren, MI, Harmonie Park Press, 2002. Tradução: Samuel Araújo.

² Aparecerão na bibliografia apenas referências a textos específicos da área de música, textos em geral dos quais se extraem citações e textos gerais com indicação de data, mas carecendo especificação do título.

provavelmente certo (mas talvez por motivos errôneos), e esta afirmativa foi feita no século em que os etnomusicólogos debatiam um sem-número de questões similares:

- 1) o membro de uma sociedade pode “entender” a música de outra?
- 2) algumas músicas são intrinsecamente melhores que outras, e assim, poderíamos hierarquizar as músicas do mundo por sua qualidade, excetuando a música ocidental?
- 3) os etnomusicólogos deveriam estar preocupados com a avaliação de músicas ou deveriam adotar uma postura neutra, observar e interpretar as avaliações de outros povos e culturas e defender que ser isento de julgamento é a sua sina?

Tais questões poderiam não emergir caso a maioria dos etnomusicólogos não tivesse vindo do caldeirão cultural da música erudita ocidental e passado a maior parte de suas vidas carregando por aí tal fardo. Claro que estudiosos e intelectuais em outras sociedades têm empreendido (talvez desde sempre) trabalho semelhante ao da etnomusicologia. Mas parece-me que as duas ideias centrais dessa disciplina — olhar a música (algo que muita gente considera a mais íntima expressão de seus valores próprios) com a perspectiva de um cientista social e estudar as músicas do mundo em perspectiva comparativa — apenas poderiam ter ocorrido a intelectuais formados na sociedade ocidental. O “sistema”, nessa sociedade, chegou a acreditar que possuía e controlava o mundo, podia selecionar seus componentes e fazer com ele o que bem entendesse — uma postura que emanava da mentalidade colonialista.

Muitas transformações ocorreram desde a publicação do artigo de Stumpf. Sem entrar em detalhes, desdobramentos como a análise marxista, a consciência da reflexividade, o exame do mundo sob o prisma ético/êmico, a percepção da etnomusicologia como o “outro” em meio às disciplinas musicais e o crescente interesse de musicólogos na música ocidental antiga e recente afetaram nitidamente o interesse dos etnomusicólogos na avaliação da música. Sinto que, em torno de 1900, tomava-se tal hierarquia como dada, mas, ao mesmo tempo, era amplamente negligenciada, e que os etnomusicólogos tentaram afastar-se desde então de julgamentos, enquanto todo o mundo os pressionava a julgar. Incapazes de

se livrarem de suas “peles” culturais, continuavam a lidar — com frequente dificuldade — com o fato de que vivem numa sociedade em que a retórica sobre a música é quase constantemente judiciosa, como as conversas em ante salas de concertos e em lojas de disco demonstram sem cessar que alguém prefere tal compositor, aquele grupo de rock, aquela interpretação, aquela sinfonia, este gênero e aquele período da História da Música ou aquele estilo de música popular. “Gosto”, que quase sempre — especialmente na música clássica — é equacionado à satisfação de certos critérios técnicos, é a palavra-chave. As questões mais temidas na etnomusicologia têm sempre sido: “A ‘sua’ música é tão boa quanto, ou melhor, que a música ocidental? A música ocidental não é superior? Como pode não ser superior e, já que é assim, por que se importar com a música da Ásia ou da África?”

Ainda em 1986, Judith Becker deu a um artigo o título de “A música do ocidente é superior?” e concluiu que a mesma não era superior ou inferior, apenas era incomensurável em relação às demais. Tenho que concordar, embora ouse dizer que outras músicas também são incomensuráveis entre si. O problema é que, em razão do modo como funciona a academia musical, do modo como a música é ensinada na maioria dos sistemas educacionais do mundo moderno, e por ter a música ocidental seus Zubin Mehtas, Seiji Ozawas, Yo-Yo Mas, Louis Ballards e Chou Wen-Chungs, são os Bachs, Beethovens e Mozarts que espreitam por sobre os ombros de todo o mundo.

No lugar de onde venho, aprender a ser judicioso era um componente fundamental do aprendizado de música. Quando menino, meu pai³ e eu brincávamos de “Quem é o maior de todos?”, determinando quem seria o maior compositor ou poeta, qual a maior ópera, e assim por diante. Um livro de história mundial para crianças que eu lia então era repleto de “grandes”, de Carlos Magno e Oto, O Grande, a Pedro, O Grande, e Frederico, idem. A biblioteca de meu pai contribuía, com uma enorme coleção de extensas biografias intituladas “Os Grandes Mestres da Música”. Meu pai pensava em Alfred Einstein como o “maior” musicólogo, por ser o precursor destacado no estudo de Mozart, o “maior” compositor, revisando o catálogo temático elaborado por Köchel. A isso se adequava o conceito de conservação das experiências musicais como “puras”, evitando-se com extremo cuidado a poluição

³ NT: Paul Nettl, musicólogo, eminente estudioso de Mozart

dos compositores inferiores e do contato com a música popular, tanto quanto se evitava comer um filé à moda tártara.

Embora também preocupada com os hábitos auto-poluidores de seus alunos de piano, minha mãe tentava jogar “água fria” nesta brincadeira, dizendo que eu acabaria me tornando um esnobe. Mas nunca houve dúvida de que, se você quisesse participar das conversas nas ante salas de concertos ou nos corredores de uma escola de música, tinha que entender (ainda que sem o compartilhar) o aparato mental que leva à gravação em entalhes dos nomes de Wagner-Haydn-Bach-Mozart-Beethoven na fachada da escola de música [da Universidade de Indiana]⁴ em Bloomington, e Bach-Haydn-Beethoven-Palestrina [na escola de música da Universidade de Illinois] em Urbana. Penso que o entendimento desse valor primordial da música do Ocidente persuadiu músicos carnáticos [do sul da Índia] a inventar e difundir (como descrito pelo historiador S. Seetha) sua “trindade” de compositores do início do século XIX.

Ambos provenientes de famílias de origens socialmente modestas e adotando preferências eleitorais socialistas, ao mesmo tempo lutando, em Praga e nos Estados Unidos, para “manter suas cabeças fora d’água”, meus pais representavam o oposto do esnobismo. Quando, porém, o que estava em jogo era o meu futuro, os patamares eram altos. Assim, jamais houve qualquer discussão a respeito, exceto aquela sobre a razão pela qual eu deveria estudar violino, instrumento de mestres-concertistas, e não o *cello* ou os inferiores instrumentos de sopro. Quando um membro da família me deu um acordeão, o instrumento logo foi devolvido. Também estudei piano, é claro, e, chegando à América do Norte, comecei a ter aulas de teoria, embora jamais chegasse a desenvolver ódio suficiente a quintas paralelas [intervalos harmônicos a serem evitados na música denominada tonal]. Mais tarde, compus a música menos original que se possa imaginar e formei, aos quatorze anos, um grupo de música de dança de sonoridade bastante conservadora, a despeito da preocupação de meus pais com a poluição de meu gosto musical (entre meus pais, era claro que adultos podiam ouvir a música popular em segurança, mas as crianças deveriam ficar com os clássicos recomendados à idade). Embora odiasse

⁴ Utilizam-se colchetes ou notas de rodapé para intervenções pontuais do tradutor. Há uma única exceção em que os colchetes são usados, como no original, para um comentário de Bruno Nettl no interior de uma citação; ela aparecerá no formato [Nettl: comentário].

estudar instrumentos, comecei, aos quinze anos, a desenvolver uma paixão pela audição de discos de música clássica — algumas peças de câmara, mas principalmente sinfonias — e a comprar muitos discos de 78 rpm e partituras de bolso, colocando-os na conta de minha mãe na Princeton Music Shop. A poluição também era um obstáculo ali: meus pais adoravam os Três Grandes (H-M-B) e os “Três Bs”, desestimularam meu interesse em Tchaikovsky, brigaram com um amigo da família que achava que eu não devia ouvir Brahms, e se chocaram quando comprei *Dom Quixote* de Strauss e o *Americano em Paris* de Gershwin.

Estou convicto de que muitas crianças de minha geração foram criadas em meio a tal configuração de valores musicais e culturais, e provavelmente existem entre elas aquelas que atribuirão à mesma seu eventual sucesso como musicistas. Eu amava a “grande” música embora desejasse expandi-la em algumas ocasiões, e sempre ficava simultaneamente confortado e escandalizado quando alguns professores de apreciação musical [cursos genéricos de música para público não-especializado] e críticos faziam questão de assinalar que Liszt (toda sua obra e não apenas peças isoladas) era um desastre, que Tchaikovsky era aquém do insípido, que Mahler e Bruckner eram “bombásticos”, e que até mesmo algumas nações — destacando-se entre elas a Grã-Bretanha — eram incapazes de produzir grandes compositores. Valores sociais antes intocados em conversas (no caso de meus pais, certamente de modo inconsciente) como raça, gênero e preconceito social começaram a ser nelas introduzidos. Decerto seria esperável que professores de História da Música expusessem seus próprios valores em sua atividade docente, mas houve alguns que conheci nos anos 40, 50 e 60 que passavam a maior parte do tempo dizendo aos alunos quais eram os bons e os maus compositores. Os alunos rapidamente pegavam o mote: “Royal McDonald curte Tchaikovsky”, zombava um grafite no Smith Hall a respeito de um colega em Illinois que lecionava o curso panorâmico de História Geral da Música.

Como se poderia introduzir, por exemplo, o estudo da música folclórica húngara neste contexto? Seria fascinante traçar como os etnomusicólogos ocidentais lidaram com a cultura musical acadêmica, nela ocupando espaço, cultura essa em que ser judicioso era a essência do jogo e com a qual muitos deles se identificavam plenamente. Alguns de nós a chamamos ironicamente de WEAM

(Western European Art Music). Há uma história a ser desvelada, mas posso empreender aqui apenas algumas escaramuças aleatórias.

VINDO DA TERRA DE WEAM

De acordo com o *New Grove [Dictionary of Music and Musicians]*, Carl Stumpf⁵ aprendeu a tocar seis instrumentos na escola e foi autodidata em harmonia e contraponto. Hornbostel, um pianista talentoso e compositor, estudou com Madyczewski. Frances Densmore frequentou o Conservatório Oberlin, Helen Roberts estudou no Chicago Musical College e no American Conservatory em Chicago, Jaap Kunst iniciou seus estudos de violino aos quatro anos e continuou a tocar música de câmara durante toda a sua carreira. Herzog começou como aluno de piano na Academia Liszt de Budapeste e apresentou recitais ocasionais até os anos 50. Klaus Wachsmann foi um excelente violinista camerístico até uma idade avançada. Os diplomas de graduação de Merriam são em composição e teoria. Marius Schneider estudou piano com Cortot e escreveu uma tese sobre a *Ars Nova*. Há muitos outros exemplos, mas também algumas poucas exceções, como Alice Fletcher, Arnold Bake, Richard Waterman e Bertrand Bronson, que fizeram seus primeiros estudos musicais em tradições não-clássicas [respectivamente, culturas musicais indígenas, indianas, afro-americanas e rurais anglo-americanas] que se tornariam suas respectivas especialidades.

Após 1950, aumentou bastante o número de etnomusicólogos que provinham de outras disciplinas ou cuja formação musical não passava pela WEAM, à medida que estudiosos de jazz, compositores de “música nova”, músicos de rock e outros gêneros populares, jovens politizados do segundo *revival folk* [movimento artístico-cultural nos EUA], discípulos da Nova Era e de gurus indianos, e voluntários dos Peace Corps se juntaram ao time.

Ainda assim, enquanto acadêmicos, sua tarefa tem sido encontrar seus respectivos nichos em departamentos e escolas de WEAM, demonstrando como podem contribuir para um entendimento global da música ou tentando mostrar que não constituem ameaça; ou ainda, brandindo os punhos cerrados em prol da

⁵ O autor se refere aqui a uma série de nomes exponenciais na história da musicologia comparada e da etnografia musical, da virada entre os séculos XIX e XX.

igualdade, procurando seccionar, converter, colaborar, unir ou separar. De algum modo, parece-me que, no cotidiano de suas instituições, esta tem sido a questão principal encarada pelos professores e alunos de etnomusicologia nos Estados Unidos e, certamente, em algumas outras nações.

Por certo, também tive que lidar com este problema, tentando me formar, encontrar e manter um emprego e estruturar um programa acadêmico formal. Mas também tive que lidar com ele para estabelecer minha própria identidade. Na minha época de pós-graduação, estudávamos música “primitiva” e “folclórica”. A palavra “primitivo” era amplamente utilizada na antropologia e na musicologia comparada até o final dos anos 50. O livro de Richard Wallaschek, *Primitive Music* (1927), deu início a um *corpus* literário no qual este termo era usado — imbuído acriticamente, mas não de modo intencional, com más conotações. Os livros que usávamos em cursos de antropologia por volta de 1950 — vistos como “grandes clássicos” — empregavam costumeiramente este adjetivo: *Primitive Society* (ed. revista de 1947) e *Primitive Religion* (ed. revista de 1948) de Robert Lowie, *The Mind of Primitive Man* (1911) e *Primitive Art* (1927) de Franz Boas, *Structure and Function in Three Primitive Societies* (1952) de A. R. Radcliffe-Brown, *The Primitive World and its Transformations* (1953) de Robert Redfield, e *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1950) de Margaret Mead. Herzog empregou o termo nos títulos de seu livro *Research in Primitive and Folk Music in the United States* (1936) e de vários artigos; o termo também aparece frequentemente em sua correspondência. Fui, decerto, um dos últimos a usar o termo em título de livro [*Music in Primitive Culture*, 1954], mas o ensaio panorâmico de Marius Schneider na *New Oxford History of music* (vol.1, 1957) apareceria depois disso, e a palavra ainda aparece em textos tão tardios quanto o “*Música, esta Desconhecida*” de Mantle Hood. Seu aparecimento no título do curso dado por Herzog e de outros cursos e seções do Departamento de Antropologia [na Universidade de Indiana] — “Sociedade primitiva”, “Religião primitiva” e o nome dos Arquivos de Música Primitiva e Folclórica, que mudou para Arquivos de Música Tradicional apenas ao final dos anos 50 — deram ao termo uma estabilidade tal que chegava a camuflar suas implicações indesejáveis.

Não preciso ensaiar aqui a explicação — política e intelectual — da impropriedade do termo “primitivo”, mas o uso prolongado do mesmo na etnomusicologia dos anos 50 resultou de algumas tendências de pensamento

interessantes. Nitidamente, implicava algo antigo e imutável, iletrado, sem sofisticação, e em que era ausente uma estética formal. Uma breve visita a uma reserva indígena ou a uma comunidade rural africana seria suficiente para colocar-se alguém “na linha” a respeito da natureza geral da vida musical em meados do século XX. Assim mesmo, algumas sociedades nativas norte-americanas e africanas haviam assimilado a terminologia, rotulando suas tradições mais antigas como “primitivas” e as contrastando a suas respectivas modernidades. No entanto, o ponto crucial para nós que estudávamos etnomusicologia e antropologia em Indiana no início dos anos 50 é que “primitivo” era uma palavra de aprovação, indicando algo original e sólido, o ponto de partida, algo investido de autoridade. Ser associado a ela era motivo de orgulho. Além disso, mantínhamos o termo porque havia sido usado pelos estudiosos que fomos ensinados a respeitar — os Boas, Lowies, Redfields, Herzogs e Herskovitses — e não nos ocorria questionar suas conceituações e terminologias. Queríamos *soar* como *eles*. A tendência entre os estudantes de pós-graduação nos anos 40 e 50, em meu entendimento, era de grande respeito pelos professores, um respeito inquestionável, de tal tipo que podia resultar em imitação irrefletida. Os estudantes achavam que seriam sempre inferiores, em sabedoria e clarividência, a seus mestres, embora talvez pudessem proporcionar maior reconhecimento a estes últimos aprendendo o que pudessem e, mais tarde, indo além deles. Para o bem ou para o mal, não tínhamos inclinação crítica.

Havia, porém, em minha experiência, uma situação em que se tornava útil empregar o termo “primitivo”. Como pós-graduando, afastava inteiramente esta música e estas culturas (confesso que não estava certo sobre que músicas ou povos incluir neste rol) dos julgamentos dos estudiosos da WEAM. Perguntado sobre o valor de estudo desta ou aquela música, respondia “Mas é música *primitiva*”, significando que havia algo nela que a tornava sólida, investida de autoridade, autêntica e fundamental, e assim, fora do âmbito de qualquer julgamento e, *ipso facto*, merecedora de estudo. Eu não tinha que compará-la com os *Kleinmeister* (mestres “ligeiros” ou “menores”) europeus dos quais os musicólogos zombavam. Era uma categoria fora do circuito e minhas próprias preferências seriam deixadas de lado. Não é necessário dizer que esta postura nos passou uma ideia equivocada sobre o mundo. Mesmo assim, é importante assinalar que o emprego continuado da

palavra “primitivo” não tinha o propósito de desmerecer sociedades tribais e sua música, mas de elevar a autoestima dos etnomusicólogos.

Não obstante, por cerca de uma década, e num sentido distinto, muitos etnomusicólogos adotaram a noção acadêmica de hierarquias musicais. Assim o explico: antes de 1958, eles se concentravam no estudo de músicas tribais e folclóricas, enquanto músicas ditas cultas da Ásia já se encontravam constituídas. Mas como não se prestavam ao tipo de análise que havia se estabelecido para o estudo das músicas não-clássicas (empregando, no entanto, como modelo a pequena peça ou canção em sentido europeu), tais tradições cultas receberam pouca atenção. A crescente ênfase nestas tradições clássicas, observada [nos Estados Unidos] no final dos anos 50 e durante os anos 60, parece-me ter relação com a expansão do número de gamelões [de *gamelan*, grandes conjuntos envolvendo principalmente gongos e outros metalofones, tendo como forte referência os das ilhas indonésias de Bali e Java] e outros conjuntos asiáticos (e, em certa medida, africanos) e com o concomitante incremento na oferta de etnomusicologia como parte integral de departamentos universitários de música. No início dos anos 60, administradores de vários departamentos de música que conjecturavam sobre a introdução da etnomusicologia em seus respectivos departamentos deixavam claro que desejavam o ensino de tradições de música culta da Indonésia, Índia, Japão, Coréia e China, e ainda, em menor escala, músicas da África subsaariana, acompanhadas de um interesse muito reduzido em música dos aborígenes australianos, das sociedades nativas norte-americanas e do folclore europeu. Com sua ênfase na WEAM e na música como entretenimento das elites, os valores críticos dos departamentos de música norte-americanos ajudaram a determinar o contorno da etnomusicologia. Foi seguido o preceito de Kenneth Levy (citado em KERMAN, 1985, p. 44-45) — uma musicologia de primeira deveria versar sobre música de primeira; para haver uma etnomusicologia de primeira, pensavam alguns, tal seria uma etnomusicologia de música de primeira. Não sei quão difundida foi esta postura e em que medida refletia as visões de certos etnomusicólogos, mas contribuiu decisivamente para a abertura de uma brecha para nosso campo de estudos em alguns departamentos de música. Quando a influência da antropologia começou a desempenhar um papel importante em meados dos anos 70, declinou o privilégio das músicas cultas na etnomusicologia.

SEGUNDA RABECA

Estou ressaltando o ponto óbvio de que os valores, incluindo os estéticos, que alguém aprende cedo na vida continuam a afetar suas decisões. Gostos são desenvolvidos desde cedo e as pessoas se apegam aos mesmos ou os expandem como atos de rebelião ou como derivação de uma epifania que chega talvez durante o primeiro ano da faculdade (ou pelo menos um tanto antes da meia idade). Somos – etnomusicólogos norte-americanos e europeus – prisioneiros de nossa formação inicial? Tentarei ser introspectivo, embora só o possa fazer por meio de algumas poucas passagens.

Em minha adolescência, quando comecei a ouvir sinfonias e quartetos e a ler partituras e análises, impressionaram-me as maneiras pelas quais Beethoven, Schumann e Brahms elaboravam suas peças, moviam-se de uma seção a outra, e repetiam e transformavam motivos. Mais tarde, trabalhando com música de sociedades nativas norte-americanas, música persa ou carnática, fiquei impressionado sobretudo com o modo como canções de Peyote [substância alucinógena de uso ritual comum a algumas sociedades nativas mencionadas] ou *kritis* [forma típica de canção na cultura carnática] eram construídas; o que sempre me fascinou acerca do *radif* persa foi o modo pelo qual os motivos, temas e seções se inter-relacionavam no interior de *dastgahs* [modos do sistema musical persa] e entre os mesmos, numa espécie de Anel dos Nibelungos da música asiática.

E assim como passei meus anos de adolescência adquirindo um cânone de obras imutáveis da música Ocidental, associando a cada obra unicamente à interpretação no disco que eu podia comprar, comecei a escolher projetos nos quais o princípio canônico pudesse ser aplicado, tirando conclusões a partir de quarenta e cinco versões de *chahargah* [um dos modos do sistema musical persa *radif*] ou dezesseis performances de *nahawand* [outro modo do mesmo sistema], outrossim buscando nítidos esquemas como a divisão dos estilos musicais das sociedades nativas norte-americanas em seis áreas e trabalhando duro para definir fronteiras irrealisticamente precisas entre elas. Meu interesse em descobrir maneiras de organizar informação multifária sobre culturas musicais como etnografias coerentes repousa sobre a porta de minha percepção de que o conhecimento deve ter fronteiras nítidas, como a informação legada por Mozart.

Havendo crescido em uma Praga⁶ multi-musical, rapidamente me interessei, quinze anos mais tarde, pelo lado multicultural de Detroit. Mesmo a minha tendência a organizar artigos e livros em quatro subdivisões me parece não um resultado – como alguns alunos sugeriram – de um respeito pelo esquema numérico típico das sociedades nativas norte-americanas, mas de haver aprendido as virtudes de sinfonias e quartetos em quatro movimentos. Mas chega de autoanálise; quem sabe o que poderia vir a seguir. Ao fornecer abordagens e organização para a vida, essas incipientes experiências musicais mantiveram-se numa boa trilha. Porém, às vezes, levaram também a direções totalmente equivocadas ou me mantiveram distante de *insights* que estavam bem abaixo de meu nariz.

A educação musical em minha adolescência teve seus aspectos acalentadores e bem-humorados. Bohemia multicultural: Quando eu tinha seis anos, meus pais compraram-me um violino de tamanho $\frac{1}{4}$ e me puseram em mãos de Margaret Schwejda, que com seu marido Willi – primeiro violino em um quarteto – eram músicos bem conhecidos entre a pequena minoria alemã em Praga. Com um nome tcheco [reescrito em ortografia alemã] que em verdade significa “sueco”, ao qual está associada uma história típica da Bohemia multicultural. Willi era provavelmente descendente de algum membro do exército sueco que invadiu as terras tchecas na Guerra dos Trinta Anos, deixou-se atrair por jovens tchecas e desposou uma delas, radicou-se num vilarejo da Bohemia onde era conhecido como o “Sueco”, que se tornou seu nome, teve descendentes que falavam alemão, depois tcheco e depois alemão novamente. Willi, um “ariano” alemão antinazista ferrenho, sobreviveu à guerra, mas no final foi detido no levante tcheco, encarcerado e condenado à morte. Salvo no último minuto por intervenção do violista tcheco em seu quarteto, foi deportado para um campo de “pessoas deslocadas” na Alemanha, e acabou, graças a George Szell, que lembrava dos tempos de Willi como regente em Praga, na Orquestra de Cleveland.

Margaret Schwejda passou um mês ensinando-me a segurar o violino e torturou-me para manter meu punho próximo ao umbigo. Embora eu já manifestasse minha aversão vitalícia à prática, aprendi as escalas e algumas peças da *Joachim-Moser Schule* (originada pelo colega de Brahms Joseph Joachim).

⁶ NT: na República Tcheca, sua cidade natal

Quando as tropas alemãs surgiram em março de 1939, tudo parou. Mas depois de nossa chegada em Princeton em outubro de 1939, meus pais, associados ao Westminster Choir College, descobriram que alguns de seus colegas mais próximos eram instrumentistas de cordas húngaros que tinham fugido para a Costa Leste nas ondas da guerra e do Holocausto. Um deles, Paul Reissman, ofereceu-se para dar-me aulas gratuitas e meus pais estavam totalmente falidos. Eu nunca esqueci sua gentileza; mas ele era muito severo e eu continuei a desgostar e a fazer de tudo para evitar de praticar. Paul – então nos seus trinta anos – e sua jovem esposa Clara deixaram Princeton em um ano e perdi contato com ele até que, vinte e cinco anos mais tarde, ao chegar em Champaign-Urbana [cidades gêmeas, sede da Universidade de Illinois], encontrei-o na fila recepcionando os novos professores. Seu nome havia mudado para Paul Rolland (em homenagem a Romain Rolland) e ele era professor de violino com distinção honorífica e uma autoridade em pedagogia de instrumentos de corda de fama mundial. Ele saudou-me com um “Feliz em vê-lo, mas espero que tenha se tornado melhor como musicólogo do que foi como instrumentista”. “Eu também”, resmunguei. Ele completou, “eu lembro, havia algo que eu não gostava em sua maneira de segurar o violino”.

Depois da partida de Paul Rolland de Princeton, tive ainda mais três professores húngaros de violino, cada um deles entregava os pontos depois de alguns meses e deixava a cidade para se juntar ao exército dos Estados Unidos ou a uma orquestra sinfônica distante. Acabei com um cavalheiro de baixa estatura e de idade avançada chamado Lacy Coe, sobre o qual lembro de longos cabelos negros saindo de seu nariz e orelhas e que, se auto-certificando como aluno do renomado Leopold Auer, vinha de ônibus de Nova York uma vez por semana. O sr. Coe não ligava muito para como eu segurava o violino, mas queria que eu tocasse muita música. Disso eu gostava, tocando muito Mozart, Haydn e Vivaldi, e também a *Sonata da Primavera*, experimentando um Brahms e um Franck quando não havia alguém por perto, “alugando” minha mãe – ou, se necessário, meu muito menos especializado pai – para ler à primeira vista as partes de piano, até mesmo experimentando alguns concertos e pensando que, se eu praticasse, poderia ter as notas aprendidas, mas decidindo ao final que era problema demais. O sr. Coe também me encorajava a tocar em orquestras amadoras locais e me juntei à orquestra da Princeton University – com carência de instrumentistas por causa da

guerra – e a uma orquestra formada por engenheiros do laboratório de pesquisa da RCA local. Aprendi muitas sinfonias de Haydn e contradanças de Beethoven do lugar privilegiado de segundo violino, desejando estar na plateia para, como se diz de um contrabaixista numa piada que todos os músicos de orquestra conhecem – ouvir o que os primeiros violinos tocavam.

Eu amava a complexidade, mas também a previsibilidade de formas de rondó. Tive experiências com as mesmas em bandas de música para dança que tentei criar quando tinha quatorze anos. Tocávamos arranjos comercialmente disponíveis de *Honeysuckle Rose*, *Please Don't Say No*, *Moonlight Becomes You* e *The Man I Love*. Tudo isso parou de repente quando nos mudamos no outono de 1946 para Bloomington, onde, numa sucessão muito rápida, parei de ter aulas de violino, concentrei-me por alguns anos no piano, concluí o ginásio, pensei em tentar a viola em vez de ficar eternamente no segundo violino na orquestra da Universidade de Indiana, decidi que eu era realmente sofrível ao fazer qualquer coisa com as mãos – como usar uma furadeira, escrever com caneta ou descascar cebolas – e assim desisti de praticar instrumentos e me matriculei no curso de George Herzog. Mas, quando penso em uma melodia, frequentemente me flagro dedilhando-a sobre a corda lá com a mão esquerda dentro do bolso. E quiçá minha atração pela música persa ou indiana tivesse algo a ver com a importância do *setar*, *sitar* e *vina*. As imagens modelares dos primórdios da vida espreitam sobre meus ombros mesmo agora. Ocorre assim com toda a nossa profissão – os valores de Hornbostel, Stumpf e Herzog ainda desempenham um papel desproporcional em nosso trabalho? Não há dúvida que sim. Seria possível pensar que os antecedentes orientados à música europeia do etnomusicólogo poderiam ser mitigados pela abordagem culturalmente neutra ou equilibrada da antropologia. Mas o que a antropologia enquanto disciplina fez da música?

A MÚSICA DA ANTROPOLOGIA

Durante cerca de 50 anos, conheci dois tipos de antropólogos – a bem da verdade, do campo da antropologia social ou cultural. Há aqueles que se autodenominam etnomusicólogos, incluindo figuras exponenciais como Alan Merriam, George Herzog, David McAllester, Steven Feld, Richard e Christopher Waterman, John Blacking, Daniel Neuman, Charlotte Frisbie, Anthony Seeger, Regula

Qureshi e muitos outros estudiosos de renome. Conjuntamente, chegam, em meus cálculos, a menos de um quinto da totalidade dos etnomusicólogos, mas entre eles estão muitas das lideranças do campo em questão. Dentro da antropologia, constituem uma reduzidíssima minoria. Outro grupo de antropólogos que conheço consiste de, bem, todo o resto. Compreendendo sua disciplina como relacionada ao conjunto da cultura – isto é, como a inter-relação entre todos os seus domínios, inclusive a música – aceitam e dão suporte, em princípio, aos Merriams, Blackings e Herzogs.

Assim, tenho me questionado de tempos em tempos: se há uma antropologia da música, há também uma música da antropologia? Contemplando a história da etnomusicologia, pergunto que posição teve a música na antropologia como um todo, na cultura humana de maneira geral, naquelas publicações que tratam do campo da antropologia como um todo ou, tomando outro atalho, nas publicações em que se apresenta uma visão holística de culturas particulares. O que dizem sobre a música aqueles antropólogos cujos escritos abrangem todo o campo da antropologia ou lidam com o conjunto integral da cultura? Deixem-me desenvolver algumas divagações extensíveis à primeira metade do século XX, quando alguns grupos de antropólogos pareciam estar interessados em música.

No final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX havia dois grupos de antropólogos em cujas publicações a música desempenhava um papel importante. Um compreendia os membros da *Kulturkreis* [escola dos círculos de cultura] alemã, também chamados “difusionistas alemães”, cujos líderes eram Wilhelm Schmidt, Fritz Graebner, Leo Frobenius e Bernhard Ankerman, havendo reflexos tardios dessa escola em locais tão longínquos quanto os Estados Unidos, onde aparece refletida mais notavelmente em Clyde Kluckhohn. Como demonstrado em grande detalhe no livro de Albrecht Schneider, de 1976, os difusionistas alemães foram influenciados substancialmente por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, e a música — especialmente os artefatos musicais — desempenhou um papel importante na determinação de estratos históricos. De fato, Sachs (1923) desenvolveu um amplo estudo dos instrumentos musicais do mundo à maneira da *Kulturkreis*, culminando com o estabelecimento de vinte e três estratos, num livro considerado como uma grande contribuição à literatura do difusionismo alemão. A possibilidade de se subdividir a música em seções, traços e parâmetros atraiu os

difusionistas alemães à música (não considerando o fato de intelectuais alemães por volta de 1900 considerarem o conjunto da música como um campo essencialmente germânico). Assim, de acordo com Schneider, os antropólogos da *Kulturkreis* consideravam seus colegas etnomusicólogos parte indispensável de sua equipe.

O segundo grupo a que me referi acima, parecendo-nos hoje em dia menos exótico e mais relevante que o anterior, consistia de estudiosos, em sua maioria, norte-americanos, sendo um grande número deles alunos diretos ou indiretos de Franz Boas que, em sua atividade de ensino, encorajava os especialistas em etnomusicologia, mas também estimulava o interesse pela música entre seus alunos em geral. Herzog foi pioneiro destacado em ambos os grupos. No segundo deles, põe-se em relevo a figura de Melville Herskovits, que tanto fez para firmar os estudos africanos na antropologia cultural norte-americana e, não menos, como professor de Waterman e Merriam. Seus estudos das culturas da África ocidental, do Brasil e do Suriname abrangem muito das respectivas culturas e estilos musicais, e seu livro mais influente, *The Myth of the Negro Past*, abre uma discussão pioneira das relações entre as músicas afro-americanas e africanas. Herskovits também estabeleceu comparações entre diversas culturas do Novo Mundo de derivação africana, como uma maneira de aferir graus de mudança cultural.

Entre outros personagens associados a Boas, Robert H. Lowie incluiu discussões importantes sobre a música em sua etnografia dos Crow (1935), trazendo à tona canções e o que as pessoas diziam a respeito das mesmas e oferecendo uma descrição em separado da música como um domínio da cultura. Em seus muitos trabalhos sobre os Blackfoot, publicados principalmente antes de 1912, Clark Wissler (sem ter sido aluno direto de Boas, foi influenciado significativamente por ele) tem muito a dizer sobre as canções, seu uso na vida ritual e social, e seus respectivos textos, dedicando até mesmo um pequeno espaço às ideias dos Blackfoot sobre a música. Edward Sapir trata das relações entre linguagem e música em “Canção recitativa na mitologia Paiute” (1910). Em *Growing up in New Guinea* (1930), Margaret Mead faz uma exposição interessante sobre as expectativas culturais em relação à música, além de uma descrição das visões Manus sobre o talento musical e sobre o modo pelo qual a música é aprendida. Uma etnografia da música breve, embora penetrante — incluindo todo o tipo de coisa que um etnomusicólogo gostaria de saber —, aparece em *Coming of Age in Samoa*. Estes são

alguns poucos exemplos do interesse de alguns alunos de Boas no domínio cultural da música.

Em contraste com esses dois grupos, os estudiosos geralmente referidos como integrantes da escola britânica de antropologia social parecem ter se envolvido bem menos — profissionalmente — com a música. É mais difícil encontrar menção a ela em suas etnografias. No entanto, Bronislaw Malinowski, cujo trabalho sobre os trobriandeses sempre foi considerado exemplar, ainda que datado, e clássico por seu detalhismo didático, não ignorou a música apesar de seu interesse e preferência pela música clássica do ocidente serem tornados claros em seu diário póstumo (1967). Em *Sexual Life of Savages* (1929), a música, os instrumentos e as canções aparecem em várias passagens, e a música trobriandesa é mostrada como uma parte própria ao sistema cultural. Malinowski a compara à cultura musical do ocidente pelo menos implicitamente, à medida que, por exemplo, indica que as mulheres trobriandesas se deixam impressionar por homens que possuem boas vozes para o canto.

A. R. Radcliffe-Brown, por outro lado, parece não ter o que dizer sobre o assunto. Para fazer uma amostragem aleatória entre os sucessores desses expoentes, John Beaty em *Other Cultures* (1964), Evans-Pritchard em *The Position of Women in Primitive Societies* (1965) e John Middleton em *Black Africa* (1970) também se mantiveram afastados da música. Raymond Firth teve muito a dizer sobre a música em Tikopia, principalmente em suas anotações de campo, tornadas públicas por Norma McLeod e Marcia Herndon em algumas de suas publicações conjuntas. Surpreendentemente, porém, a música não aparece em uma de suas principais obras sobre matéria correlata, seu influente livro *Symbols, Public and Private* (1973).

TRÊS AMANTES DA MÚSICA ESPECIAIS

De modo geral, os antropólogos da primeira metade do século XX parecem ter desejado reconhecer o significado da música na cultura; falarei mais sobre isso adiante. Em minha experiência, os professores universitários norte-americanos e europeus em todos os campos oscilam entre o relativismo cultural e o etnocentrismo. Mas entre todos os domínios da cultura que são em grande medida estéticos — quero dizer, a religião, as artes, o estilo do vestuário ou a culinária como

opostos à estrutura social, à divisão do trabalho e à agricultura (mas sei que esta é uma distinção questionável) — eles tendem a ser mais etnocêntricos em relação à música e à culinária. Expõem, de bom grado, esculturas africanas em suas salas de estar, mas evitam experimentar as receitas no *Anthropologist's Cookbook* de Jessica Kuper. Leem *The Tale of Genji* mas não querem ouvir *gagaku* [repertório musical aristocrático do Japão codificado entre os séculos VIII e XII]. Afirmativa exagerada, talvez, mas poderia contar-lhes inúmeras histórias pessoais para corroborá-la. Embora os intelectuais do ocidente amem a música, reclamam ser ela difícil de entender e traçam uma linha bem definida entre os “músicos” e os outros. A obra de Claude Lévi-Strauss, cujo interesse na música é por demais conhecido e documentado, serve como um caso exemplar da ambivalência do intelectual do ocidente.

Tomemos seu influente livro *O cru e o cozido* (1969). É dedicado “À Música”, com uma citação, em notação musical, de Emmanuel Chabrier; e seus capítulos — que tratam principalmente de mitos dos índios sul-americanos — ostentam títulos de formas e gêneros musicais: “A Fuga dos Cinco Sentidos”, “A Sonata das Boas Maneiras” e a “Sonata do Quati”. A introdução (p. v-vi) contém uma discussão substancial da homologia entre música e mito, mas a concepção de música nesta obra parece ser exclusivamente ocidental. Embora Lévi-Strauss considere a música, em certo sentido, um universal cultural (como também demonstra a universalidade do mito), permanece a sugestão de que, para ele, o caráter dessa música “universal” é simplesmente o estilo da música clássica dos séculos XIX e XX na Europa. Por outro lado, em toda a sua discussão detalhada e penetrante dos mitos sul e norte-americanos, absolutamente nada é dito sobre o fato de que as performances desses mitos como narrativas frequentemente incluíam o canto. Ainda assim, Lévi-Strauss, que é claramente alguém cujos conhecimentos de música equivalem aos de um profissional, acredita que entender a música é essencial ao entendimento da cultura:

Mas que a música é uma linguagem por cujos meios são elaboradas mensagens, que tais mensagens podem ser entendidas por muitos, mas emitidas apenas por poucos, e que apenas ela entre todas as linguagens une o caráter contraditório de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível — estes fatos fazem do criador de música um ser como os deuses e fazem da própria música o mistério supremo do conhecimento humano. Todos os outros ramos do conhecimento tropeçam em sua direção, ela detém a chave para o seu progresso (1969, p. 26).

A visão holística da cultura proposta por Lévi-Strauss passa ao largo de questões da música como algo que não pode ser definido interculturalmente. Ele encara a música, à semelhança do mito, como um sistema humano único e não, como é comum entre etnomusicólogos, como um grupo de sistemas separados, mais ou menos à maneira das línguas. Sua sensibilidade à música do ocidente informa sua análise da cultura. Em sentido contrário, sua análise do mito tem repercutido na análise da música empreendida por etnomusicólogos como Steven Feld e Pandora Hopkins.

Também tenho me interessado em decifrar o papel da música na carreira de Siegfried Nadel, a quem já mencionei como membro da diáspora dos etnomusicólogos. Ele teve, na verdade, duas carreiras e elas têm pouco a ver uma com a outra. Tenho que confessar que, a certa altura, pensei tratar-se de duas pessoas distintas. Em seu início de carreira, como estudante em Viena, trabalhou com a música, musicologia e psicologia; particularmente, foi aluno do proeminente etnomusicólogo Robert Lach. Quando era estudante de música no final dos anos 40, impressionaram-me muito duas de suas obras, um pequeno livro sobre xilofones na África, Ásia e Oceania, inteiramente na linha de estudos da *Kulturkreis*, e um penetrante artigo, “As origens da música”, publicado em 1930 num periódico musical norte-americano.

Muito mais tarde, li *A Black Byzantium* e *The Foundations of Social Anthropology* de S. Nadel. Não me ocorreu prontamente que este autor pudesse ser o Siegfried Nadel das marimbas. A mudança radical do trabalho musicológico na linha da *Kulturkreis* rumo à antropologia social de estilo britânico foi marcante. Passei anos refletindo sobre a ausência de qualquer indicação de que este era um autor com conhecimento especializado em música. No entanto, *Foundations*, que perscruta amplos domínios culturais, menciona a música, ainda que passageiramente. Pode ser que Nadel desejasse que os antropólogos constatassem a importância de requerer-se conhecimento especializado para o trabalho em certos domínios. Assim, sugere que apenas os músicos podem entender a música: “Nenhum antropólogo poderia sonhar reivindicar que, sendo meramente antropólogo, também pudesse estudar a música primitiva”. O mesmo poderia ser dito da economia, continua. Nitidamente, ele vê a música e as demais artes como algo, de certo modo, menos relacionado com o cerne da cultura do que domínios envolvendo

a estrutura social e a economia: “Não há qualquer ligação entre a organização grupal e... a homofonia e a polifonia na música... O estilo na arte existe, então, em função de suas próprias exigências, não gerando ou pressupondo qualquer relação social determinada” (Nadel 1951, p. 88). Creio ter que dizer que discordo e que Nadel talvez mudasse sua posição hoje, após exposição à literatura etnomusicológica mais recente. Permaneço surpreso, porém, ao situar esta mudança fundamental em sua postura. E fiquei ligeiramente impressionado ao ler, no extenso artigo de Morris Freilich sobre Nadel na *International Encyclopedia of the Social Sciences*, uma referência passageira à sua experiência como regente de ópera, mas nada sobre seus escritos etnomusicológicos.

Terei que selecionar Oscar Lewis como meu terceiro músico-antropólogo, famoso por seu trabalho inovador tratando da “cultura da pobreza” na América Latina e na Índia. Interessei-me por ele porque escreveu sua tese de doutorado sobre a cultura dos Blackfoot⁷ e também, é claro, como colega nos quadros da Universidade de Illinois até sua morte prematura. Oscar participou diretamente da música clássica de tradição ocidental, mas evitou a música em sua obra antropológica. Excelente cantor amador de ópera durante toda a vida e estudante de canto em nossa escola de música, além de *cantor*⁸ em sinagogas, Lewis possuía um conhecimento abrangente da música erudita do ocidente. Mas seus muitos trabalhos, resultantes de suas pesquisas de campo na América Latina, Índia e, anteriormente, entre os Blackfoot, não fazem qualquer menção à música. Tenho que declarar, no entanto, que Oscar fez alguns comentários interessantes a respeito dela num artigo intitulado “Manly-Hearted Women Among the Northern Piegan”⁹.

Como um dos pioneiros da pesquisa sobre os Blackfoot, Oscar Lewis ajudou-me bastante quando me preparava para trabalhar em Montana. Ele manifestava grande empatia pelo estudo da música como cultura num sentido etnomusicológico, mas não conseguia entender como eu poderia apreciar ou desejar analisar as canções dos Blackfoot ou, a propósito, que eu pudesse sequer ouvi-los por um período prolongado. Acredito que a postura do Dr. Lewis em relação às culturas que estudou foi, em todos os sentidos, analítica e relativista, como se pode

⁷ NT: tema de pesquisa etnomusicológica de Nettl por mais de quarenta anos

⁸ NT: função de cantor solista nos serviços litúrgicos judaicos

⁹ Mulheres de corações masculinos entre os Piegan, i.e. Blackfoot, do norte

esperar de um antropólogo. Somente quando a música estava em jogo ele se tornava etnocêntrico.

Assim, vemos Lévi-Strauss e Lewis como amantes da música do ocidente que não consideram a música em seu trabalho etnográfico mais amplo, e Nadel, com seus sólidos antecedentes em etnomusicologia, decidindo que, em suas particularidades, a música não integrava a cultura.

DIGRESSÃO AO MUNDO DOS LIVROS-TEXTO E INTRODUÇÕES

Confesso não ter certeza de que os livros-texto refletem acuradamente a visão que os antropólogos têm de seu campo de estudo. No entanto, se quiséssemos verificar como desejam apresentar sua disciplina ao mundo, são um lugar onde se pode procurar. Outro gênero afim seria o de obras genéricas direcionadas ao campo como um todo. Tenho aqui uma amostra pequena e não-científica — um tanto desatualizada — cobrindo dos anos 30 aos anos 80.

Livros-texto de alguns antigos mestres mencionam ocasionalmente a música. A *General Anthropology* de Franz Boas e outros autores (não publicada antes de 1938) contém um ensaio de Franz Boas, “Literature, Music and Dance”, cuja seção sobre a música trata mais extensamente da relação entre a música e a linguagem; menciona particularmente as línguas tonais mas também põe em relevo sistemas tonais, o ritmo e os instrumentos musicais. A *Anthropology* de Kroeber (1948), livro usado por Harold Driver quando cursei introdução à antropologia, não tem qualquer seção especificamente dedicada à música, mas a menciona várias vezes, e uma vez em conexão com um estudo de jamaicanos no qual filhos de brancos, negros e “marrons” foram avaliados comparativamente em termos de inteligência geral e aptidão musical.

No período posterior a 1950, grande número de livros-texto antropológicos norte-americanos dedica uma página eventual à música, mas, em contraste, as artes visuais obtêm neles um espaço mais amplo. Interessantemente, meu levantamento panorâmico e superficial sugere que a música da antropologia declinou durante os anos 70, após o que, o interesse pela música volta a crescer.

Exemplos: o bastante usado *Culture, Man and Nature* (1971) de Marvin Harris não possuía, em sua edição original, uma única palavra sobre a música. A quarta edição (1985), mais sutilmente denominada *Culture, People and Nature*, traz

oito páginas explicitamente sobre as artes, incluindo cerca de 150 palavras sobre a música, com material derivado em grande parte do trabalho de Alan Lomax relacionando tipos culturais a estilos musicais. *Cultural and Social Anthropology* de Hoebel e Front (1976) tem dezoito páginas sobre as artes visuais, mas nada sobre a música. *Modern Cultural Anthropology* de Philip Bock inclui três páginas sobre música e sugere que o que é importante para os antropólogos sobre ela é a sua expressão de valores culturais; o autor refere-se a *Enemy Way Music* de David McAllester e ao trabalho de Alan Lomax. Um comentário interessante sobre as posturas dos antropólogos aparece na seguinte frase de Bock: “Uma tradição folclórica pode ser relacionada mais facilmente a seu contexto cultural que a maioria das outras artes... É particularmente difícil de se lidar... [com] a música” (p. 427). Antes de ter lido esta frase, encontrei o Professor Bock e descobri que era um ótimo músico amador e membro de um grupo de interpretação de música antiga em Albuquerque — um homem intensamente envolvido com a música do ocidente.

Examinando alguns livros-texto, tenho a impressão de que os antropólogos suspeitam que muito poderia ser aprendido sobre a cultura partindo-se de seu domínio musical, mas que há algo perigoso (como vaticinado por Nadel) em um não-músico tentar falar sobre música. *A Social Anthropology* de Paul Bohanon (1963) contém apenas oito linhas sobre a música mas — significativamente — uma delas estabelece que “A música na tradição não-ocidental tem sido preocupantemente negligenciada por todos os antropólogos, com raríssimas exceções, apesar ter sido demonstrado [Nettl: ele disse isso em 1963!] que ela é um dos principais traços diagnósticos de qualquer cultura” (p. 48).

A Introduction to Anthropology (1974) de Roger Pearson fala um pouco de música e um pouco mais sobre arte. William Haviland (1974, revisado em 1981) se expande um pouco mais (trata de aspectos do som e dos instrumentos musicais) e sugere a utilidade de se examinar as funções da música. O livro-texto de Carol e Melvin Ember (4ª ed., 1985) traz cinco páginas sobre a música, derivadas do trabalho de Lomax. Conrad Philip Kotak tem muito a dizer sobre a arte, mas apenas cerca de um por cento do livro trata da música. E por aí vai.

Há algumas excentricidades na história dos livros-texto. Em *Cultural Anthropology, the Science of Custom* (1958), de Felix Keesing, há vários parágrafos sobre como a música pode ser usada para ilustrar o relativismo, assim como uma

lista de etnomusicólogos. Seu sucessor, *New Perspectives on Cultural Anthropology*, de Roger e Felix Keesing (mas com contribuição mais extensa de Roger?), publicado em 1971, elimina explicitamente a matéria musical, preferindo, ao invés disso, “enfocar as preocupações centrais da antropologia social em detrimento de tópicos como cultura material, linguística histórica, folclore e arte”. *An Introduction to Anthropology* de Barnouw (vol. 2, 1971) fala ligeiramente sobre a universalidade da música e estende a pertinência do conceito de música ao âmbito de outros primatas, indicando que os chimpanzés tamborilam com as mãos, donde, deduz ele, devem adorar música.

Sendo a antropologia preocupada com a diversidade cultural, os livros-texto têm tratado a diversidade musical de modo bastante descuidado. O livro de Brals e Hoijer (1965) contém três páginas sobre, principalmente, a música ocidental. Collins, em *Anthropology, Culture, Society and Evolution* (1975) não discute a música, mas a utiliza para simbolizar o conceito de cultura, uma vez que a abertura do capítulo sobre “cultura” é ilustrada por duas fotografias: uma, de uma cerimônia africana com presumível conteúdo musical; a outra, de uma orquestra sinfônica.

Já se disse o bastante. Não possuo qualquer estatística, mas permitam-me generalizar acerca dos livros-texto pós-1950. Mais da metade deles inclui uma breve discussão—geralmente duas a quatro páginas – sobre a música. O que se discute é, principalmente, a música ocidental, ao contrário do que ocorre na maioria dos capítulos dedicados a outros domínios da cultura nos mesmos textos. A familiaridade com a literatura da etnomusicologia nos anais antropológicos parece, em geral, confinada a Lomax, McAllester e (surpreende-me constatar) meu já então antigo e obsoleto “Music in Primitive Culture”, e não inclui a escolha óbvia e oportuna de trabalhos de antropólogos tão sólidos quanto Richard Waterman, Alan Merriam e John Blacking. A música recebe muito menor espaço nestes livros que as artes visuais, livros esses que, muito raramente, se aventuram a apresentar um panorama do universo da música. A referência à música declinou de modo geral após 1960, embora se detecte uma ou outra exceção como em *Cultural Anthropology* (5ªed., 1994) de Sarna Nanda, que contém dez páginas sobre arte e quatro sobre a música mas, nestas últimas, apresenta-se um panorama organizado, embora breve, da música em vários continentes.

Em sua maioria, porém, estes livros-texto me passam a impressão de que os autores foram tímidos em relação à música. A profissão musical acadêmica projetou esta postura sobre o público leigo. Um entusiasmo maior prevalece em livros-texto estruturados como coletâneas e que incluem contribuições diretas de etnomusicólogos. Mencionarei aqui as coletâneas de Peter Hammond, com um capítulo escrito por Norman Whitten; de Alan Dundes, com um escrito por Merriam; e de Goldschmiedt, com colaboração de Lomax. Há também a *Companion Encyclopedia of Anthropology* editada por Tim Ingold, com um extenso capítulo sobre a música e a dança escrito por Anthony Seeger. As coisas pareciam estar melhorando nos anos 1990.

Faço uma rápida exploração pelas estantes de meu escritório em busca de uma literatura extremamente difícil de ser encontrada — livros que os antropólogos escreveram uns para os outros, mas que, de algum modo, se tornaram referências para o conjunto de seu campo — confirma amplamente os padrões verificados nos livros-texto. Iniciemos pela história antiga: o livro *Anthropology* de E. B. Tylor (1896), escrito antes que a etnomusicologia se encontrasse sequer em sua infância, tem seis páginas sobre a música. É claro que a maior parte do terreno coberto consiste em música ocidental, mas há também algo sobre a música dos povos antigos e de "tribos rudes". Meio século mais tarde, porém, quando os etnomusicólogos já liam seus trabalhos em congressos de antropologia, pouco se havia progredido. O penetrante livro de H. G. Barnett, *Innovation: The basis of Cultural Change* (1953), refere-se à música apenas em passagem breve e interessante, o que deixa o leitor divagando sobre o porquê de a mesma linha de argumentação não ter sido levada adiante, uma vez que o autor obviamente constatou a utilidade e potencial quantitativo da música para a identificação de inovações e vários tipos de mudança. Os diversos trabalhos de Edward T. Hall — que, incidentalmente, são bastante lidos por etnomusicólogos e que, em alguns casos, quase clamam por ilustrações do comportamento musical — contêm algumas poucas menções à música. Em *Dance of Life*, Hall apresenta interessante matéria para reflexão, como, por exemplo, em comentários sobre a relação entre o ritmo musical e a percepção de tempo. No entanto, à exceção de uma frase sobre a música japonesa e duas outras sobre canções dos Navajo, o que ele discute é geralmente a música clássica do ocidente. Nos muitos textos de Julian Steward, incluindo *Theory*

of *Culture Change* (1955), não encontrei qualquer menção à música. Mesmo nos textos de Steward em que isso seria julgado obrigatório, como no volume 5 do *Handbook of South American Indians* (1949), dedicado à etnologia comparada da área, com seu extenso capítulo sobre “Atividades estéticas e recreacionais” (p. 411-558), não há qualquer palavra que remeta à música. Há, em contraste, uma seção extensa e sólida sobre as artes visuais, escrita por Kroeber, e páginas dedicadas aos jogos, em geral e de azar, estimulantes e narcóticos, religião e xamanismo — todos intimamente relacionados à música. Porém, para que sejamos mais compreensivos, precisamos nos perguntar se havia uma literatura primária ou secundária à qual Kroeber pudesse ter se remetido. Os livros *Culture Against Man* de Jules Henry, *The Evolution of Culture* de Leslie White e *The Primitive World and its Transformations* de Robert Redfield nada dizem a respeito da música. O mesmo se pode dizer de trabalhos mais recentes do mesmo tipo, como o de Richard Adams (1975) e o de Clifford Geertz (1973), e de trabalhos ainda mais recentes lidando com os conceitos de cultura e com etnografia.

Se é certo que diminuiu a representatividade da música nestas influentes obras de referência, o mesmo pode ser dito das histórias da antropologia. A primeira delas de que tenho notícia, a *History of Ethnological Theory* de Lowie (1937), traz duas páginas sobre música, predizendo (p. 255-56): “a musicologia comparada, entravada por técnicas inferiores até bem pouco tempo, elevou-se a um novo patamar através do registro fonográfico e promete produzir um impacto efetivo em alguns dos problemas centrais da etnologia”. No entanto, as histórias recentes mais importantes, escritas por Marvin Harris (1968), George Stocking Jr. (1968) e Murray J. Leaf (1979), nada falam a respeito da música.

Podem-se elaborar, assim, dois argumentos em direções opostas. Os primeiros antropólogos, em seu trabalho de campo, fizeram frequentemente gravações de música imaginando que essas poderiam ser estudadas por musicólogos que não tinham que fazer trabalho de campo, ou que não podiam fazê-lo. Parecia normal fazerem-se gravações e, então, incluir em livro um capítulo sobre a música e transcrições de canções feitas por um especialista. Vários dos trabalhos de Hornbostel e de Herzog apareceram em tais apêndices. Mas a noção de que a música era um campo que deveria ser deixado ao profissional não possui algo análogo em outras artes ou domínios.

UM DOS TRAÇOS DIAGNÓSTICOS MAIS IMPORTANTES DE QUALQUER CULTURA

Assim, na literatura antropológica, a música tem desempenhado um papel menor e, por certo tempo, em declínio; além disso, enquanto outros domínios eram ilustrados com dados provenientes da África, Ásia e sociedades nativas norte-americanas, os antropólogos se remeteram mais frequentemente à música do ocidente. Permitam-me sugerir que busquemos as explicações em três ou quatro direções principais.

Primeiramente, o declínio da referência à música coincide com o desenvolvimento da etnomusicologia como um campo distinto nos Estados Unidos, envolvendo um número substancial de pessoas, e cuja liderança era exercida principalmente por antropólogos. Não surpreende que as submissões de artigos etnomusicológicos a periódicos antropológicos diminuíssem à medida que os etnomusicólogos começaram a conceber periódicos especializados. Nesse ponto, os antropólogos podem ter dito uns aos outros “Ótimo”. Damos o impulso inicial aos etnomusicólogos, deixando-os publicar em nossos periódicos, mas agora eles possuem um terreno próprio e podem viver independentemente”. Isto pode explicar por que a etnomusicologia se afastou dos periódicos mais abrangentes, mas não o fato de ter se apartado do restante da cultura em obras de referência tematizando a teoria e a etnografia ou nos livros-texto.

Outra direção possível, um pouco mais relevante: em sua concepção ocidental, a música parece-me ter um papel que a remove do restante da cultura. Tal ambivalência é a razão de a música ser tão desejada quanto temida, e o músico ser simultaneamente querido e evitado. A música é um campo em que as regras básicas da sociedade não são necessariamente aplicáveis. O pianista virtuoso é como um mágico que faz algo incompreensivelmente difícil. Ao músico se permitem comportamentos, de modo geral, intoleráveis, possivelmente incluindo vestuário, penteados, comportamentos sexuais ou linguagem não-convencionais. Frequentemente, os músicos são estrangeiros ou membros de minorias. A música se torna temível.

Talvez pelo mesmo motivo, os músicos — especialmente no mundo acadêmico — tomaram a iniciativa de se distanciar, dizendo, de fato, “Vocês não

podem falar sobre música sem serem profissionais” — o que significa ser capaz de ler música, analisar formas e até mesmo atuar como intérprete. Sendo, em última análise, de origem remota, este conjunto de posturas produziu uma divisão profunda entre o discurso dos músicos e o discurso leigo. Não-músicos evitam falar analiticamente sobre a música por receio de crítica — um receio que não tem intensidade comensurável quando falam de arte e literatura. Os estudantes de antropologia norte-americanos frequentam sem problemas cursos antropológicos voltados ao estudo da arte e da literatura, assim como, nos anos 70, um número considerável de alunos do campo antropológico frequentaram cursos intitulados “Antropologia da Música”, após o que este número declinou paulatinamente, à medida que os estudantes diziam a si próprios “Eu não sou músico”. Os antropólogos na América do Norte e na Europa, como outros membros dessas culturas, aceitaram esta exclusão da música e a exclusividade dos músicos. No entanto, nos anos 90, esta tendência foi mais uma vez revertida, à medida que as universidades impuseram requisitos curriculares de “culturas estrangeiras” e abriram cursos de música de todo o mundo direcionados ao conjunto de estudantes de todas as áreas.

Como terceiro terreno potencial de investigação, já aludi acima à tendência de membros da sociedade ocidental (e, talvez, de outras também) a serem mais etnocêntricos acerca da música que em relação a outros domínios artísticos. Talvez isso não seja exclusivo da sociedade ocidental. Em seu brilhante livro *The Muslim Discovery of Europe*, o historiador do Oriente Médio Bernard Lewis escreveu (p. 162): “A música de uma cultura estranha é, ao que parece, de mais difícil assimilação do que sua arte. O interesse ocidental nas artes da Ásia e da África é muito maior que aquele na música destes continentes. Do mesmo modo, os muçulmanos apreciaram e mesmo reproduziram a arte ocidental muito antes de serem capazes de ouvir a música ocidental”. Apenas um pequeno número das milhares de pessoas que visitariam uma exposição de arte do Oriente Médio seria encontrado num concerto de música persa ou árabe. Os concertos de música indiana, coreana ou persa nos Estados Unidos têm plateias predominantemente indianas, coreanas e iranianas. Os norte-americanos que realmente ouvem música não-ocidental são em geral músicos na sociedade ocidental.

Tenho ouvido as seguintes reações críticas à música não-ocidental feitas por membros qualificados de minha própria sociedade: “Isto é música? Você não vai

dizer que gosta disto. Estas pessoas sabem o que estão fazendo? Isto é interessante porque, obviamente, é antigo. Sei que isto é, supostamente, a música de uma grande cultura, mas não aguento ouvi-la. Não é preciso saber muita música para compor algo assim. Não espanta ser tão estranha, não é sequer grafada.”. E, voltando-se para mim: “Você também pesquisa música *normal*?”.

Membros de certas sociedades não-ocidentais têm pensamentos semelhantes sobre a especificidade cultural de suas respectivas músicas. Eles também não podem entender como um norte-americano poderia desejar estudar música indiana, chinesa ou dos índios da planície central norte-americana. “Arrastei”, certa vez, um colega japonês aqui em Urbana, especializado tanto na música ocidental quanto na japonesa, até um concerto de música indiana. Cinco minutos depois, ele me sussurrou: “O que se pode aprender ouvindo este tipo de música?” No Oriente Médio, as pessoas poderiam ser tão intolerantes quanto os europeus. Um árabe, passando pela Alemanha na Idade Média, escreveu (cit. por Bernard Lewis, p. 262): “Nunca ouvi pior canto que o do povo de Schleswig. O que vem de suas gargantas é um ruído, como o latido de cães, mas ainda mais bestial”.

Chega a parecer-me que, seja qual for o motivo, existe uma relação especial entre uma sociedade e a linguagem musical particular à sua cultura. O emprego (ou falta de emprego) da música pelos antropólogos que não são etnomusicólogos pode ser, parcialmente, um resultado dessa relação. Ainda assim, os etnomusicólogos deveriam persuadir seus colegas das ciências sociais de que um leigo pode, sem esforço sobre-humano, aprender a falar competidamente, ainda que de modo não-especializado, sobre a música. Os antropólogos ainda não assimilaram suficientemente, voltando às palavras de Paul Bohanon, “ter sido comprovado que [a música] é um dos principais traços diagnósticos de qualquer cultura”.

REPRESENTANDO O OPRIMIDO

Em meus tempos de estudante, quando achava que Mozart e Beethoven estavam sempre espreitando sobre meus ombros enquanto eu analisava canções de sociedades nativas norte-americanas, cheguei à conclusão (certamente como muitos de meus colegas) de que a tarefa da etnomusicologia era falsificar generalizações, para contradizer aqueles que diziam coisas sobre as músicas do mundo que eram

clara e exclusivamente baseadas na música ocidental de concerto. Meu papel era dizer, em paráfrase do “não é assim no sul” (a famosa resposta individualíssima recomendada no *Gamesmanship*, de Steven Potter, que era capaz de pôr um ponto final em qualquer conversa nos anos 1960), que conceitos como harmonia latente, musicalidade, beleza na música e desenvolvimento direcional na história da música não eram universais, e que o mundo continha – em algum lugar – algo virtualmente inimaginável. Meu interesse estava direcionado – acho que ainda está – à incrível variedade de músicas do mundo, e muito menos ao que elas tinham em comum. Tornou-se meu trabalho representar, em festas estudantis e à mesa de jantar, as músicas que eram oprimidas pelas instituições musicais oficialmente reconhecidas [*musical establishment*].

À essa época, eu não fazia a conexão: esta música desprezada era a música das pessoas e dos povos que foram oprimidos pela sociedade ocidental e dentro da sociedade ocidental [sic]. A literatura antropológica sobre sociedades tribais não as apresentava como elas realmente viviam, mas observavam mais genericamente seus engenhosos sistemas de estruturas sociais e simbolismo. A literatura etnomusicológica dos anos 1950 e início dos anos 1960 não falava da condição das pessoas que produziam a música no século XX. As poucas exceções eram os marxistas assumidos, e eles em geral nos urgiam a abandonar a análise e ir para as barricadas.

Não obstante, passei a sentir (creio falar dos anos 1950) que, assim como os eternos valores da música – Bach e Mozart – espreitavam sobre meus ombros, outra presença se juntou a eles. Não um compositor ou um som, mas uma obrigação de representar uma síndrome de atitudes acerca da música que se rebelava contra as formas de sabedoria convencional: relativismo, igualitarismo, diversidade e um tipo de contemplação não-emocionada das músicas, como intrínseca e igualmente interessante, e igualmente bela. Senti que era meu ofício representar essas músicas oprimidas.

Não sei se minha experiência era excepcional, mas lendo certos colegas – Alan Merriam e George List vêm de pronto à mente – suspeito que outros a compartilhavam. Mas então (e agora quero dizer desde em torno de 1970) um novo grupo de estudiosos se somou e gradualmente veio a dominar a etnomusicologia. Diferentes vultos espreitavam sobre seus ombros, porque gradualmente mudou o

imperativo de se representar as músicas oprimidas para o de se representar as próprias pessoas através do estudo e legitimação de sua música, mas também através de ação política e serviço social. Crescentemente, etnomusicólogos sentiram que deviam – deviam muito – às pessoas com as quais trabalhavam, por o que eles tiveram o privilégio de aprender (algo com o que foram capazes de construir suas carreiras), mas também porque agora os diversos povos do mundo espreitavam por sobre seus ombros.

Uma tendência gradual, claro, e minha generalização será certamente confrontada por “não é assim no sul”. Mas várias atitudes convergiram. O desenvolvimento da “nova etnografia” e de estilos de observação participante no trabalho de campo, a tendência a realizar trabalho de campo muito mais meticulosamente que antes – estudando línguas, juntando-se a comunidades, tornando-se mais “estudante” que “pesquisador” – tudo isso trouxe um contato mais próximo sem precedentes, e a “opressão” podia estapear o rosto de alguém. Membros dos Peace Corps,¹⁰ engenheiros, professores de inglês e assistentes sociais – viram a importância e a atratividade da música, tiraram do estojo seus velhos violões para entreter moradores de aldeias sob sua atenção e, repentinamente, contemplaram uma carreira na música. Estudiosas mulheres vieram a desempenhar um papel crescente e ao menos eventualmente igual ao dos homens, e suas pesquisas frequentemente vieram a encarar de frente as desigualdades existentes nas sociedades que as hospedaram. Se os oprimidos eram iguais aos membros da elite, passemos em revista as músicas da elite e suas instituições com o arsenal analítico reservado aos de baixo. Os músicos de jazz ([Richard] Waterman deve ter sido o primeiro) – e logo os de rock, pop, country e de bandas de dança – buscando carreiras intelectuais em música, mas desprezando a música erudita elitista, viram na etnomusicologia uma disciplina simpática. Era o “não é assim no sul” traduzido como militância.

Esta geração levou muito mais a sério que a anterior a necessidade de representar não somente a música, mas as pessoas que a faziam; ajudar a música asiática, africana e latino-americana a recolher direitos autorais e fazer turnês e mostrar como os povos do mundo utilizavam a música para representar, mobilizar, expressar e protestar contra os problemas da pobreza, desigualdade e subjugação

¹⁰ NT: programa de ação voluntária criado pelo governo dos EUA em 1961.

colonialista. Longe de considerar sistemas musicais como estáticos, ou neles procurando componentes estáticos, esta geração mirou inicialmente a história do mundo contemporâneo em rápida movimentação, integrando seu domínio musical. E naturalmente, como grupo, seu interesse nas músicas de “elites” de sociedades não-ocidentais passou crescentemente a dividir espaço com o interesse nas músicas populares contemporâneas caracterizadas pela confluência de tradições e gêneros musicais como na música para cinema da Índia, no *rai*, no rock de sociedades nativas norte-americanas ou de aborígenes australianos, *isicathamyia*, *arabesk* e todo o restante.

Se os etnomusicólogos do início deste século [XX] provinham tipicamente do mundo da música erudita – uma tendência ainda existente no início dos anos 1980 –, aqueles que vieram mais ao final dos anos 1980 e nos anos 1990 frequentemente vinham do mundo da música popular e, em grande medida, essa formação moldava seus valores musicais. Assim, podia-se gradualmente verificar professores seniores como Charles Keil, Thomas Turino, Christopher Waterman e Albrecht Schneider se apresentando em conjuntos de música popular por diversão e (usualmente modesto) pagamento.

Examinando a formação de meus próprios orientandos na Universidade de Illinois ao longo dos anos, vejo o grupo inicial – Stephen Blum (um pianista virtuoso), Daniel Neuman (estudante de violino por um longo período), Jihad Racy (intérprete de música clássica árabe), Philip Bohlman (também um pianista virtuoso), Doris Dyen (com formação em educação musical), Ron Riddle (um pianista atuante), Victoria Levine (pianista e cravista), Chris Goertzen (violonista clássico), Carol Babiracki (flautista), Richard Haefer (regente coral), Paula Savaglio (violinista profissional) – com ampla formação em e extenso comprometimento com as tradições clássicas. Havia exceções já no início, decerto, como Bob Witmer e Chris Waterman (ambos grandes baixistas de jazz), Ted Solis (guitarrista de jazz), Stephen Slawek (que, em seu percurso até o *sitar*, tocou muito rock). Posteriormente, nos anos 1980 e 1990, estudantes com experiência internacional frequentemente provinham de formação clássica – Alison Arnold, Fred Lau, Samuel Araújo, Peter Chang, Margaret Sarkisian, Alla Abramovich, Andrea Een. Interessantemente, Lau e Chjang foram dois que escreveram teses sobre temáticas chinesas, com somente uma ligeira competência pessoal, enquanto Een e Abramovich foram as únicas a

pesquisar assuntos explicitamente europeus. Mas a tendência tem sido claramente invertida, à medida que muitos alunos dos anos noventa – Melinda Russel, Larry Ward, Chris Scales, Joanna Bosse, Patricia Sandler, Greg Dietrich, Richard Wolff, Craig Macrae, Elizabeth Weis – eram músicos com ampla experiência no jazz ou na música popular, ou tinham envolvimento com tradições folclóricas e vernaculares norte-americanas ou não-ocidentais. E, em alguns casos, também continuamos a receber estudantes de tradições às vezes vistas como oprimidas na cultura da música erudita ocidental – composição de vanguarda, por exemplo, ou percussão. Claro, continuávamos a receber estudantes com formação clássica – como a flautista Theresa Allison e a trompetista LaDona Martin Frost. No conjunto, o escopo de formação musical de nosso alunado se expandiu ao longo dos anos.

Amigos, eu os classifiquei corretamente? Esqueci de alguém? (Com certeza, inintencionalmente eu o fiz e peço desculpas.) Mas também devo mencionar isso: Enquanto os estudantes dos anos sessenta e setenta procuravam desistir da performance – ou o faziam em paralelo ou mesmo em segredo –, por volta dos anos 1990 havia poucos em nosso departamento que não participassem dos conjuntos departamentais e aqueles que não o faziam, de algum modo, faziam uso de sua formação e interesses musicais entre a comunidade em sentido mais amplo. Virando suas cabeças para ver quem espreitava por sobre seus ombros, pressinto que eles viam Miles Davis, Umm Kulthum e Madonna, e também Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu e Arjun Appadurai. Mas Bach e Mozart, é verdade, podem ter ficado cada vez mais esmaecidos.

REFERÊNCIAS CITADAS

ADAMS, Richard. *Energy and Structure: A Theory of Social Power*. Austin, TX: University of Texas Press, 1975.

BECKER, Judith. “Is Western Art Music Superior”? *Musical Quarterly*, n. 72, p. 341-59, 1986.

BOCK, Philip. *Modern Cultural Anthropology*. Nova York: Knopf, 1969.

BOHANON, Paul. *Social Anthropology*. Nova York: Holt, Rinehart, 1963.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Culture*. Nova York: Basic Books, 1973.

HARRIS, Marvin. *The Rise of Anthropological Theory*. Nova York: Crowell, 1968.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LEAF, Murray. J. *Man, Mind, and Science: A History of Anthropology*. Nova York: Columbia University Press, 1979.

LEWIS, Bernard. *The Muslim Discovery of Europe*. New York: Norton, 1982.

LEWIS, Oscar. Manly-Hearted Women among the Northern Piegan. *American Anthropologist*, n. 43, p. 173-87, 1941.

LOWIE, Robert. *Primitive Society*. Nova York: Liveright, 1947.

_____. *History of Ethnological Theory*. Nova York: Rinehart, 1937.

MCALLESTER, David P. *Enemy Way Music*. Cambridge: Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3, 1954.

NADEL, S. (Siegfried) F. The Origins of Music. *Musical Quarterly*, n.16, p. 531-46, 1930.

_____. *The Foundations of Social Anthropology*. Londres: Cohen and West, 1951.

NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

POTTER, Stephen. *Gamesmanship: The Theory and Practice of Gamesmanship*. Nova York: Bantam Books, 1965.

SACHS, Curt. *Geist und Werden der Musinstrumente*. Berlim: J. Bard, 1929.

SCHNEIDER, Albrecht. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976.

SEETHA. S. *Tanjore as a Seat of Music*. Madras: University of Madras, 1981.

STEWART, Julian, ed. *Handbook of South American Indians*, vol. 5. *Comparative Ethnology of South American Indians*. Washington: Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, 1949.

STOCKING JR., George. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

STUMPF, Carl. Lieder der Bellakula Indianer. *Viertjahrschrift für Musikwissenschaft*, n. 2, p. 405-426, 1888.