

Música e Cultura

VOLUME 6 – 2011

ISSN - 1980-3303



Associação Brasileira de
Etnomusicologia

MÚSICA E CULTURA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

Corpo Editorial

Editores

José Alberto Salgado e Silva (UFRJ, Brasil)

Samuel Araújo (UFRJ, Brasil)

Conselho Consultivo

Kilza Setti (Brasil)

Elizabeth Travassos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)

Sônia Chada (Universidade Federal do Pará, Brasil)

Maria Elizabeth Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Ângela Lühning (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Suzel Reily (Queens University of Belfast, Irlanda do Norte)

Jonathan D. Hill (University of Illinois, Estados Unidos da América)

Miguel Angel García (Universidade de Buenos Aires, Argentina)

Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)

Rosângela de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Rafael José de Menezes Bastos (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Roberto Zan (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Anthony Seeger (University of California at Los Angeles, Estados Unidos da América)

Editoração visual: Hugo L. Ribeiro

MÚSICA E CULTURA

<http://musicaecultura.abetmusica.org.br>

A revista tem como objetivo disponibilizar artigos, resenhas de livros, CDs, vídeos e mídias em geral, que tenham relação com a Etnomusicologia, visando divulgar informações da área para os interessados que tiverem acesso à internet, assim como estimular a pesquisa em etnomusicologia no Brasil. Dessa forma, contamos com a participação de toda a comunidade para colaborar com as edições enviando-nos sugestões de CDs, Livros, Filmes, Exposições, e demais fontes de informação que possam ser resenhadas.

Entendendo a situação de consolidação em que encontra a etnomusicologia como disciplina científica no Brasil, desde o surgimento dos cursos de pós graduação durante a década de 1990, até a recente criação da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, consideramos a iniciativa de publicação de um periódico on-line de etnomusicologia uma oportunidade de afirmação significativa desse campo de estudos, no Brasil.

Convite

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadores e comunidades do Brasil e outros países, e o periódico de livre-acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo.

Convidamos pesquisadores e estudiosos de culturas musicais a enviar artigos e resenhas para publicação, pelo endereço: abet.editores@gmail.com. Textos em português, espanhol, inglês ou francês são aceitos para o processo de seleção.

Enviando um artigo ou resenha

Todos os artigos e resenhas deverão ser enviados em formato RTF (Rich Text Format), DOC e PDF, para o endereço: abet.editores@gmail.com.

Em sua mensagem, por favor inclua: artigo/resenha em anexo, sem nomear o(s) autor(es); título, resumo e abstract (cerca de 250 palavras); seu nome e vínculo institucional (apenas na mensagem); uma lista com 3-5 palavras-chave.

No caso da utilização de recursos como fotos, áudio ou vídeo, é necessário que o autor envie um Termo de Compromisso (ver exemplo no site), responsabilizando-se pelo conteúdo divulgado em seu artigo. Cada autor é o responsável exclusivo pelos conteúdos e obrigações referentes a seu texto e aos materiais que o acompanham, não cabendo aos editores ou conselho editorial qualquer censura ou responsabilidade sobre aquela produção.

Formatação, citações e referências bibliográficas deverão estar de acordo com as normas da ABNT.

SUMÁRIO

Vol. 6, 2011

Carta dos Editores	8
Letter from the Editors	9
 ARTIGOS	
Uma Mesa-redonda do Primeiro Encontro da ABET em Belém	10
Manuel Veiga	
Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?	17
Samuel Araújo	
Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba	28
Eurides de Souza Santos	
Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará	39
Liliam Barros	
O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais	47
Glaura Lucas	
Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia	59
José Alberto Salgado e Silva	
 RESENHA DE LIVROS	
O'CONNELL, John Morgan e CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. <i>Music and Conflict</i> . Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.	70
por Ana Flávia Miguel	

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Yamiyxop Xunim yog Kutex xi agtux xi hemex* 74
yog Kutex/Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex. Rio de Janeiro:
Azougue, 2009a. (Acompanham 2 DVDs)

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Mogmoka yog Kutex xi agtux/ Cantos e*
Histórias do gavião-espírito. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b. (Acompanha 1
DVD)

por Izomar Lacerda

Lista de Autores / List of Contributors

82

SUMMARY
Vol. 6, 2011

Letter from the Editors (in Portuguese) 8

Letter from the Editors (in English) 9

ARTICLES

A roundtable at the first meeting of the Brazilian Association for Ethnomusicology in Belém 10
Manuel Veiga

Ethnomusicology and public debate on music in Brazil: polyphony or cacophony? 17
Samuel Araújo

Ways of thinking, ways of doing research in brincadeira dos cocos, Paraíba 28
Eurides de Souza Santos

Aspects of music research in Pará 39
Liliam Barros

Fieldwork in participatory action-research: reflections on the ongoing experience with the Comunidade Negra dos Arturos and the Associação Cultural Arautos do Gueto, in Minas Gerais 47
Glaura Lucas

Notes on description, dialogue and ethnography 59
José Alberto Salgado e Silva

BOOK REVIEW

O'CONNELL, John Morgan e CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Music and Conflict*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

by Ana Flávia Miguel.

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Yamiyxop Xunim yog Kutex xi agtux xi hemex* 74
yog Kutex / Songs and histories of the bat spirit and the hemex. Rio de Janeiro:
Azougue, 2009a. (With 2 DVDs)

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Mogmoka yog Kutex xi agtux/ Song and*
histories of the sparrow-hawk spirit. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b. (With 1
DVD)

by Izomar Lacerda

List of Contributors (in Portuguese and English)

82

Carta dos Editores

Pode-se caracterizar como amplo e diverso o exercício da etnomusicologia no Brasil – primeiramente, talvez, por conta dos variados caminhos de formação daqueles que a ela se dedicam. Vindos de pontos distintos no mapa das práticas musicais, das humanidades, das ciências sociais, são professores e pesquisadores com leituras e propostas heterogêneas, atuando em contextos distintos e lidando com problemas intrigantes.

Este número de *Música e Cultura* ilustra uma parte dessa variedade de perspectivas, reunindo os textos que serviram de base às exposições de conferencistas e palestrantes convidados a abordar o tema proposto para o V Encontro Nacional da ABET: “Modos de pensar e de fazer etnomusicologia”. Os textos foram revisados e ampliados por seus autores e autoras, e, após o exame e contribuição de pareceristas, se oferecem agora à leitura de um público maior – mantendo, no entanto, o tom coloquial daquelas situações de apresentação oral e interlocução com os participantes do Encontro de 2011, em Belém do Pará.

Encontramos aqui momentos importantes de recapitulação, reflexão e também algumas propostas de trabalho com essa disciplina acadêmica que – como costuma ser reconhecido aqui e por colegas de outros países – tende a se analisar criticamente e a se afastar do canônico, enquanto constantemente reelabora seus modos de operar.

Complementando o volume, recebemos as resenhas para três livros lançados nos últimos anos. Dois desse livros são de autora brasileira, com temática indígena, enquanto o outro congrega pesquisadores de vários países, em torno de um tema transnacional.

Registramos nosso agradecimento a todos os colegas e colaboradores para esta edição, desejando bom proveito aos leitores de *Música e Cultura*.

Cordialmente,

José Alberto Salgado e Silva

Samuel Araújo

pela Editoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia, ABET

Letter from the editors

The exercise of ethnomusicology in Brazil can be characterized as wide and diverse - primarily, perhaps, because of the diverse background from those who devote themselves to it. Coming from different musical practices, the humanities, the social sciences, they are teachers and researchers with heterogeneous readings and proposals, working in different contexts and dealing with puzzling problems.

This issue of *Musica e Cultura* illustrates some of those variety of perspectives, bringing together texts that served as the basis for lecturers and guest speakers to address the theme for the Fifth National Meeting of ABET: “Modes of thinking and doing ethnomusicology”. These texts have been revised and expanded by the authors and, after examination and contribution of referees, is now available to a wider audience - while maintaining the informal style of the oral presentation and the dialogue with participants of the meeting of 2011, in Belém do Pará.

Here we find important moments of recapitulation, reflection and also some work proposals with this academic discipline – as it is usually recognized by colleagues here and in other countries – which tends to critically analyze itself and get away from the canon, while constantly reworks its modes of operation.

Complementing this number, we got reviews for three books released in recent years. Two of them are from a Brazilian author, with indigenous thematic, while the other one brings together researchers from various countries around a transnational theme.

Registramos nosso agradecimento a todos os colegas e colaboradores para esta edição, desejando bom proveito aos leitores de *Música e Cultura*.

At least we would like to thanks all our colleagues and collaborators for this edition.

Sincerely,

José Alberto Salgado e Silva

Samuel Araújo

Editors of the Brazillian Ethnomusicology Association, ABET

Uma Mesa-redonda do Primeiro Encontro da ABET em Belém

Manuel Veiga

Resumo

Uma abordagem e memória de bom humor sobre assuntos sérios, anterior à consciência de genocídio recrudescido sobre populações indígenas brasileiras. Único etnomusicólogo numa mesa-redonda composta de antropólogos, dois dos quais antropólogos de música, todos com larga vivência com populações indígenas, o autor prefere rever a Etnomusicologia do período de sua formação, na UCLA, no final dos anos Setenta, não pelo que fez ou tem feito, mas para encetar discussões na abertura de um importante evento.

Palavras-chave: Etnomusicologia brasileira; Etnomusicologia e Antropologia da Música; Etnomusicologia na UCLA, 1976-1981; Transcrição; Bimusicalidade; World music; Índios Brasileiros; Arqueologia musical; Etnomusicologia amazônica.

Abstract

This is an approach and memory in a good mood over serious issues, previous to the author's awareness of increased genocide upon Brazilian Indian populations. Single ethnomusicologist in a round table composed of anthropologists, two of whom anthropologists of music, all with extensive experience with indigenous peoples, he prefers to review the ethnomusicology of his formative period at UCLA, at the end the seventies, not for what he did or has done, but to further discussions in the opening of an important event.

Keywords: Brazilian Ethnomusicology; Ethnomusicology and Anthropology of Music; Ethnomusicology at UCLA, 1976-1981; Transcription; Bimusicality; World music; Brazilian Indians; Musical archeology; Amazonian Ethnomusicology

Há um momento em que o medo do improviso supera o perfeccionismo e limita a procrastinação. Tem-se de parar de remoer perguntas e colocar respostas num papel. Meu primeiro erro: não deve ser papel, mas teclado, monitor, CPU de algum tipo de computador. Nem tem de ser teclado: Luciano Caroso, aqui presente, prefere escorregar um dedo, da mão direita, sobre um retangulozinho caprichoso de notebook, sem “rato” algum. Nem tem de ser PC, nem notebook, mas alguma coisa com dente azul, “Bluetooth”, subsidiando “ai-qualquer-coisas” (Pod, Phone, Pad, Tunes) às vezes. Dentes, numa mesa-redonda sobre a Etnomusicologia do índio no Pará? Segundo erro: mais importantes do que as respostas são as questões. As mais imediatas: quem sou e por que é que estou aqui?

Ao tempo em que agradeço aos Drs. Paulo Amaral, Sonia Chada Garcia e Liliam Barros, para citar apenas os de Belém e da UFPA, devo esclarecer que o convite para participar deste evento, particularmente desta mesa-redonda me criou dilemas. De minha parte, tinha de aceita-lo de bom grado: além da tradicional generosidade dos

paraenses, a agradecer, tenho obrigações com uma disciplina que ajudei a implantar na universidade brasileira, e com o programa indispensável que ora se implementa no Pará. De outro, adverti sobre minha inadequação e sugeri substitutos. Por formação, estou mais para etnomusicólogo do que para antropólogo de música. Minha Antropologia veio “na raça”, como se diz. Não é que não tenha sido incentivada na UCLA, mas seria a de um autodidata, e sem o trabalho de campo que presencialmente a legitimasse. E agora, além dos erros e inadequação, vou-me contradizendo, logo estarei dizendo que não aceito uma separação entre Etnomusicologia e Antropologia da Música.

Claro que não é para discutir minha vida ou opiniões que estou aqui. No entanto, suponho que é pela memória e experiência que possa contribuir. Não passo de um elo numa cadeia. Produto da UCLA, onde já não conheci Mantle Hood, nem Charles Seeger, vivi entretanto à sombra deles.

Vivi também entre melógrafos, num laboratório de transcrição regido por Nazir Jairazbhoy (1927-2009). Charles Seeger havia-se inspirado na Linguística e em seus equipamentos de laboratório para gerar um melógrafo: gravadores, filtros, medidores de características sonoras. Passando por um programa de computador, sons viravam gráficos sobre papel milimetrado, em si uma notação de outra ordem. Logo obsoletos, ou quebrados, não sei, permitiriam que um segundo de som correspondesse a um metro de papel, com mil detalhes, contanto que esses sons não fossem simultâneos. Isso, creio, ainda viria depois.

Viver entre melógrafos, não é bem verdade, portanto. O que conheci estava sendo aprimorado às instâncias de Nazir, sendo Phil Harland, um dos veteranos de Etno de Mantle Hood, ora meu colega, o programador. Já tinha um PhD em Física, ou algo parecido. Imensamente competente, como Ann Briegleb [Schuursma], esta no Arquivo de Etnomusicologia, buscavam ambos um doutorado.

Imerso na música do Norte da Índia e suas afins, sempre um guru, seria difícil para Nazir se interessar em gravações de folclore baiano que Hildegardes Vianna generosamente cantava e gravava para mim. Já idosa, ela “desafinava”, em termos. Habitado aos microtons e ciclos complexos de até 16 pulsos, o que Nazir ganhava em transcrições descritivas, minuciosas e “exatas” das musiquinhas que lhe levava, perdíamos na apreensão de um sistema musical que, como nativo, seu estudante já compartilhava. Ele próprio constatava disparidades grandes no confronto entre a teoria da música indiana e a sua prática que não correspondiam.

Há muito o que discutir e tem sido discutido a respeito da objetividade e subjetividade da própria audição; da apreensão de sons portadores de significado numa multiplicidade e detalhes de natureza acústica, sem a ajuda êmica do nativo.

Os estudiosos de altas culturas musicais (não gosto do termo) podem se ocupar apenas com música e até caberia uma musicologia histórica: notações, teorias explícitas, entre esses fatores. Para todos (eles e os estudiosos da música ocidental acadêmica), o enfoque principal de uma ciência musical é o homem, através de sua música. Na Etnomusicologia isto não precisa ser discutido.

Não é inútil recapitularmos rapidamente a base do mal-estar entre Merriam e Mantle Hood, para que nos descartemos dela. Basicamente foi um confronto relativo entre abordagens. Duas trilhas separadas, essencialmente, eram antepostas para uma

etnografia musical: uma privilegiando sons; outra, comportamentos. Ora, mais do que uma opção, isso seria matéria de dosagem e de uma metodologia mais adequada a esta ou àquela cultura musical. Não me parecem opções para uma Etnomusicologia Brasileira.

Anthony Seeger (1977) nos ajuda muito ao distinguir claramente quatro questões: duas antropológicas, duas musicológicas. Resumidamente: o que eles estão fazendo, por que fazem o que fazem, de um lado; que sistema musical é este, como este sistema se compara com o meu, de outro. Tenho-o plagiado desavergonhadamente, até mesmo na definição de objetivos do doutorado em música da UFBA. Não creio que nenhum de nós queiramos uma Antropologia de Música sem música, nem uma Musicologia sem homem. Tony não colocou um “ou” entre seus dois pares de questões; consequentemente, devemos por um “e” entre elas, salvo melhor juízo, sem traí-lo.

Tive como um impacto maior na Etnomusicologia que aprendia, já maduro e bloqueado, as lições de J. H. Kwabena Nketia (n. 1921), mestre sem igual, dos maiores que tive. Kobla Ladzekpo era o lado diretamente musical de meus estudos de música africana. Pensava seriamente que esse seria meu campo de trabalho, o da música de derivação africana na Bahia. Aproveitei tudo o que pude numa sabática que Merriam passou na UCLA, já devo ter dito. A divergência com Mantle Hood, já ausente, ainda dividia os campos. Merriam esteve no Departamento de Antropologia. No Programa de Etnomusicologia, que me lembre, esteve uma vez, como conferencista. Abriu-nos as portas para o trabalho de John Blacking ao qual indicava toda vez que lhe pedimos ajuda. Sua “open house” quase diária também nos abria portas, na casa em que morou, do outro lado da rua. As conversas entre ele e Nketia compensavam pelas que não se desenvolviam em nosso próprio Programa.

Ora, se foi Robert M. Stevenson quem me orientou com disciplina férrea, régua e compasso, gigantesca experiência de musicólogo voltado para a música ibérica e ibero-americana, foi também ele quem me encaminhou para a Etnomusicologia e, nesta, me fez um brasilianista. Não era muito do caráter colonialista que a Antropologia e a Etnomusicologia tiveram, os nativos estudarem sua própria cultura. Presenciei, num debate pós-conferência de Blacking, num encontro da SEM em Los Angeles, em torno de 1983, Akin Euba (1935-2008), compositor, professor e musicólogo nigeriano, irritado dizer: “Você não entendeu nada; está tudo errado...”. Regionalismos, nacionalismos, internacionalismos são também calhas previsíveis nos estudos musicais. A inclusão dos índios em seus próprios estudos é essencial.

Produto também da Juilliard, a Etnomusicologia tirou a arrogância que devo ter tido, e me ensinou a humildade: o não-saber e a incerteza. Já havia deixado o racionalismo da Engenharia para trás e torcido os arnelhos dentro dos sapatos, ao contato das ciências sociais, na própria Juilliard. Nunca me senti tão humilhado e aprendi tanto, quanto nos conjuntos etnomusicológicos a que a UCLA nos obrigava, sem crédito e com conceito. Há um equívoco, certamente, na questão da bi-musicalidade. Houve sem dúvida exageros quando nos faziam tocar a música do outro em público, sem a competência privativa dos nativos. Talvez isso fosse possível para uns poucos. Não era, entretanto, um conservatório de música exótica, como se disse, mas um procedimento pedagógico de antecipação, sob controle, do trabalho de campo a ser realizado fora.

Também a salientar era o contato com as música do mundo a que éramos obrigados. Isso também foi parte do pacote de Mantle Hood. Robert E. Brown (1927-2005) cunhou o termo “World Music”. Foi o primeiro TA (*teacher’s assistant*) de Hood na UCLA, em 1954, quando enveredou pela Etnomusicologia, recebendo seu doutorado eventualmente com uma dissertação sobre música indiana. Cunhasse ou não o termo, já não se pode buscar generalizações sem conhecimento de outras culturas musicais. Do ponto de vista curricular, estipulamos, na UFBA, seminários em culturas musicais contrastantes e culturas musicais afinas.

Voltando à razão de estar aqui, além das afetivas, não é uma delas justificar Mantle Hood, ou sua corrente. Transijo pela informação e por medo. Numa mesa-redonda em que atuarão expoentes da reflexão e do trabalho com e entre os indígenas, Rafael Bastos, Anthony Seeger e Glenn Shepard Jr., antropólogos ilustres os três, servirei quando muito para contraste, homem infelizmente de gabinete que sou.

Trouxe aqui 26 exemplares de minha dissertação de doutorado para distribuir. É de 1961, já tem cinquenta anos. Nunca permiti que fosse publicada. Ela é uma introdução à Etnomusicologia Brasileira que não foi escrita para brasileiros, o que dificulta a tradução, até já tentada. Devo a publicação em fac-símile a Pablo Sotuyo Blanco. De certa forma é uma arqueologia da música no Brasil, recuando milênios, buscando instrumentos achados em sambaquis, assim como em tesos funerários de Marajó e entre as cerâmicas de Santarém. Chega à primeira Exposição de Anthropologia de 1882, no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, que foi um retrato dos estudos sobre o índio, ao fim do Segundo Reinado, sob uma ótica de inferioridade racial deplorável. E. Deleau preferiu rimar com Gobineau, cujo *Essai sur l'inégalité des races humaines* teve edição completa em 1855. Teorias de eugenia ainda viriam e culminariam na hecatombe nazista e genocídio de judeus.

Ao capítulo da Organologia indígena, seguem-se os dos cronistas, missionários, naturalistas, visitantes, a partir da Carta de Caminha, o primeiro documento escrito da Etnomusicologia Brasileira. Os sincretismos logo estão presentes em alguns desses relatos. Confesso que só agora, por ter de vir aqui, estou começando a relê-la e assim tomar conhecimento de homenagens que não agradei e não mereci, na publicação de Pablo.

Estudei música indígena, que me parece ser o vetor principal, não único, evidentemente, para o programa de Etnomusicologia na UFPA que já nasce consolidado. Não fiz, entretanto, o indispensável trabalho de campo que me credenciaria para estar aqui presente. Além dos problemas sem resposta da Etnomusicologia – os 31 magistralmente levantados por Bruno Nettl—estarão alguns de natureza política, particularmente áduos.

Não posso sequer testemunhar sobre o relativo descaso em que os estudos sobre as culturas musicais indígenas podem ainda estar. Muito menos ainda fazer uma apreciação justa de sua música. Não somente a imagem do índio, como minoria, tem passado historicamente por altos e baixos (qual não passa?), mas as próprias disciplinas que o estudam mudam de cor. Os estudos das culturas afro-brasileiras, que vinham sendo despertados entre brasileiros desde Nina Rodrigues, no início do século passado, germinaram nos anos 30 do referido século (Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Edison Carneiro, entre outros), inclusive pela realização de congressos. Substituíram, por assim

dizer, o foco de naturalistas e antropólogos sobre as culturas indígenas que parece ter predominado antes da Segunda Guerra Mundial.

É de se perguntar quanto ainda existe, ou o que resta do extraordinário laboratório que Merriam concebeu em sua dissertação de doutorado, sob a orientação de Herskovitz (Boas ao longe). Viria a repudiá-la. Em 1951 ainda era um estudo comparativo que chegava a uma conclusão de parentesco (origem comum) pela análise Kolinskiana de amostras do Brasil, do Caribe e da África Ocidental, à base de transcrições de caráter generalista de gravações feitas na Bahia por Herskovitz. Para ele, o encontro do europeu com o índio, nestas praias, constituía um laboratório irreplicável em que o homem se encontrava com ele próprio depois de mais de dez mil anos de separação.

No mínimo, tem sido um encontro assimétrico. É bem possível que, no momento em que colocou suas mãos num machado de ferro, o índio tenha dado um primeiro passo para graves alterações de sua cultura, não necessariamente extinção, como tem ocorrido. Evidentemente, culturas não podem ir para o congelador: todas mudam.

O compromisso do programa de Etnomusicologia Amazônica, que aqui se desenvolve, terá de enfrentar problemas éticos muito sérios, inclusive políticos e, quiçá, de segurança, trabalhar para manter a identidade das culturas, tanto quanto possível, e ainda assim conduzir o índio à sua cidadania plena como brasileiros. Até na Bahia, o etnomusicólogo necessita funcionar como a Santíssima Trindade: um só deus, com três cabeças: uma para a cultura do outro (neutra); outra para sua cultura (valorativa) e ainda a de guardião de heranças do passado.

O que tem o computador a ver com o índio?

Estou voltando às brincadeiras do início. Dentes! Nas operações, que vertiginosamente mudam a cada dia, cada vez mais depressa, os idosos, como eu, perdem o fôlego. Se não são “velhos” (não confundam), tentam acompanhá-las, se é que podem. Constatarão facilmente que – ao longo da mudança tecnológica tornada um fim em si mesma, rumo ao nada ou ao vazio – esse dedo da mão de um virtuose da internet, mestre dos recursos eletrônicos para a pesquisa, traz num *flash* milhares de informações, até mesmo acesso a obras que nunca pudemos ler, neste nosso Brasil de bibliotecas sistematicamente desamparadas.

Esplendor e sufoco, ao mesmo tempo: como filtrar os excessos? Ainda perguntas sem respostas. Poderiam os métodos analíticos em desenvolvimento para os estudos do ciberespaço serem úteis para a Etnomusicologia do índio? Em reverso, poderiam os nossos indígenas nos ensinar ainda uma correlação entre natureza e homem (ecologia) em que a tecnologia seja apenas mediadora? Pareço estar repetindo a velha história do ovo e da galinha.

Filosofemos um pouco: compartilhar informação de toda ordem é a palavra do dia. Mas essa expressão é também inadequada já que éons, eras, séculos, anos, dias, horas, segundos, nanossegundos fazem parte de uma escala do tempo tendente para um zero, este sem dimensão, inexistente. Caixinhas dentro de caixinhas, num eixo de unidades, do infinito macro (aparentemente ilimitado), ao infinito micro (surpreendentemente limitado, ao que a Física das partículas subatômicas indica).

Nossas tentativas de apreensão de significados continuam a partir de uma motivação sobre um determinado recorte no tempo e no espaço que nos pareça interessante (dimensão, substância, impacto), à qual acrescentamos uma pitada de informação (conhecimento anterior) que nos permita observar e assim compreendê-lo um pouco melhor (conhecimento novo). Se isso ocorre, a motivação se renova e o ciclo recomeça. A percepção é assim um passo de parafuso que percorremos vida afora e que se aprofunda; não é a mera audição (a despeito dos iPods) que nosso tempo de vida e as condições ao nosso redor sempre pioram.

Como se mede o tempo? Parece-me que por comparação com os diversos ciclos dos astros do universo, translações, rotações, fenômenos físicos de oscilações periódicas e recorrência; com os ciclos da vida, inclusive a degradação de carbono radioativo em organismos, cara a arqueólogos e paleontólogos, entre outras tentativas de datação. Há também um tempo psicológico que se qualifica, mas não se mede.

Música é uma medida do tempo, dos tempos talvez deva se dizer. Tem a capacidade de deixar de ser música, seja o que música seja, e se tornar “ruído”, seja também o que seja, no momento em que nos é imposta. É muito mais que um fenômeno acústico e fisiológico, para ser psicológico, social, cultural e o que mais seja. Parece uma linguagem, o que provavelmente é, com um significado em si mesma, embora signo não consumado e uma espécie de rede de arrastão, parcial ou total, do seu contexto.

Estágios sucessivos de coleta e de análise são necessários, embora insuficientes. Entram aqui questões de positivismo e de holismo, de objetividade e de subjetivismo, além das eternas questões do etnocentrismo, um mecanismo de defesa das culturas que precisa ser controlado pelo observador. Precisamos trabalhar com fatos sem os retalharmos. Algo muito importante sempre nos escapa e o todo é mais do que a soma das partes.

A análise musical, como é definida, embora indispensável, se contém nos limites de uma Física da música. Outras análises são indispensáveis para o etnomusicólogo: a dos comportamentos, a dos conceitos e suas interligações. Passaríamos, à proporção que incluímos unidades cada vez mais abrangentes, no já referido eixo, de estágios de mera descrição, para o de interpretação (interpretação das interpretações de Geertz?) e, suprema e inalcançável esperança, o da explicação.

Devo a Peter Crossley-Holland, um dos mestres de maior cultura musical que tive, no primeiro de seus Seminários de Etnomusicologia dos quais participei, que música se relaciona com todas as disciplinas do saber humano. Daí a necessidade de modelos para estudá-la em sua complexidade. Nossos detratores, cartolas de algum tipo, gostam de nos pensar confusos, o que sem dúvida podemos ser, mas na realidade invertem os termos: confundem eles complexidade com simplismo, além de boa dose de preguiça. O discurso dos musicólogos é necessariamente uma polifonia de mil vozes. Como trazê-lo a termo, sem sermos simplistas?

O tempo zerado da Etnomusicologia, revelador de estruturas, estas consequências de processos (variação no tempo, história, por exemplo) não existe, é uma mera abstração matemática, como o ponto, na geometria. Seria algo, no tempo, uma referência que deixa de ser no átimo em que se torna. Assim sendo, só há passado e futuro. Qualquer recorte que façamos, na escala do tempo, ou do espaço, é uma ruptura arbitrária de um contínuo em que permanência e mudança inseparavelmente convivem.

Este zero semovente é uma divisória peculiar: de um lado teríamos jovens a envelhecerem; de outro os idosos. Para os primeiros, tudo é futuro, embora já tenham contribuições de mérito, como Sônia Chada Garcia e Liliam Barros, para citar duas paraenses que me passaram pelas mãos de professor. Para os últimos, idosos, caminhando de costas para um tempo fechado, há o passado.

Há um meio-de-campo como este aqui, de ilustres antropólogos desta mesa, entre outros. Gostaria de lembrar Gerard Béhague, a quem devemos tanto e que se foi tão cedo: foi uma influência para mim e um construtor da pós-graduação no Brasil e na Bahia. De minha parte, na extrema dos idosos aqui presentes, desmentindo a velhice inevitável, permanece uma preocupação enorme com o futuro de todos, em geral, e da disciplina, em particular que ajudei a implantar na universidade brasileira (1981). Se puder, ainda quero revê-la na perspectiva desses vinte anos em que a pesquisa e a pós-graduação em música se consolidaram.

Essa consolidação partiu da periferia (Paraíba, Bahia, Rio Grande do Sul). Evitávamos as distorções da indústria cultural nos maiores centros, para alcançá-los mais tarde. Ora parece imperativo avaliar a Etnomusicologia Brasileira não através de uma análise de seus cursos, nem tanto pelos produtos tampouco, mas pela própria disciplina, buscando os consensos.

Não seria sem interesse fincar algumas estacas nesse processo: revisitar a postura de Guido Adler, tratando música como as ciências naturais, em 1885. Rever o que Charles Seeger indica sobre a América Latina em 1946. Revisitar Guilherme de Melo não pelas informações que tirei dele, mas como musicólogo que não levei a sério, como devia, mesmo que provinciano. Sua concepção da música indígena parece a de um receptáculo oculto de “influências” que, evolucionista e positivista desembocaram na música brasileira, na modinha de que tanto se orgulhou. Algo, em 1908, não muito diferente da controvertida identidade nacional criada, à italiana, por Carlos Gomes; aquele mesmo que preferiu Belém como abrigo, no fim da vida. Temos de pensar também com a cabeça da moçada da tecnocultura.

Não cumpri o mandado que Robert M. Stevenson me confiou. Queria que criasse um Instituto Latino-americano de Etnomusicologia. Já havia o que Isabel Aretz havia transferido da Argentina para a Venezuela.

Enfim, a própria disciplina está em mudança. Que será a Etnomusicologia paraense e amazônica?

Esta é a pergunta principal, que deixo aberta.

Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?

Samuel Araújo

Resumo

Os muitos fóruns de discussão pública, no Brasil e em outras partes do mundo, que hoje tratam direta ou indiretamente de música filtram fontes variadas e influentes entre si no bazar global de práticas e ideias. Discursos artísticos, midiáticos, marqueteiros, acadêmicos e políticos dos mais variados matizes se interferem em ritmo exponencial, ora se estranhando, ora se fundindo, e dando margem a desde apreciações otimistas de sua diversidade às mais pessimistas projeções do que seria seu caráter errante. Entre os augúrios de criativa polifonia e o espectro sombrio da cacofonia, este ensaio se apoia tanto em referentes autobiográficos quanto acadêmicos, procurando contribuir à discussão sobre a singularidade e impacto da etnomusicologia no recente debate público sobre a música e seus fazeres no Brasil.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Pesquisa-ação participativa; Políticas Públicas.

Abstract

The many public forums in Brazil and world over which currently deal either directly or indirectly with music draw from varied and mutually influencing sources in the global bazaar of practices and ideas. Artistic, mediated, market-aimed, academic and political discourses from a wide spectrum of viewpoints intersect each other in exponential rhythms, either repelling or melting with one another, opening expectations which range from optimistic appreciations of this diversity to the worst pessimistic projections of its erring character. In between cheerful hopes of creative polyphony and the somber specter of cacophony, this essay draws upon autobiographical as well as academic referents attempting to address the singularity and impact of ethnomusicology in recent debates on music and music-making in Brazil.

Keywords: Ethnomusicology; Participatory Action-Research; Public Policy

Introdução

Os muitos fóruns de discussão pública, no Brasil e em outras partes do mundo, que hoje tratam direta ou indiretamente de música filtram fontes variadas e influentes entre si no bazar global de práticas e ideias. Discursos artísticos, midiáticos, marqueteiros, acadêmicos e políticos dos mais variados matizes se interferem em ritmo exponencial, ora se estranhando, ora se fundindo, e dando margem a desde apreciações otimistas de sua diversidade às mais pessimistas projeções do que seria seu caráter errante.

Entre os augúrios de criativa polifonia e o espectro sombrio da cacofonia, o que teria a oferecer um campo de conhecimento como legado crítico, e não como mais um nicho estéril de auto-reprodução, mas efetiva contribuição ao debate? Que vetores, se é que ainda seria possível os localizar, singularizariam tal campo em meio à autocrítica

demolidora dos marcos epistemológicos e disciplinares tradicionais? Que questões o animariam?

Em caráter ensaístico, apoiado tanto em aspectos autobiográficos quanto em uma apreciação de aspectos atuais do campo acadêmico e da esfera pública, procuro contribuir à discussão sobre a singularidade e impacto da etnomusicologia no recente debate público sobre a música no Brasil a partir de sua relativa consolidação institucional nas últimas três décadas, ressaltando a interseção de temas como a relação entre âmbitos da produção musical e cultural, as políticas públicas em diversas áreas e a dinâmica dos conflitos societários em diversas escalas, retomando iniciativas anteriores no âmbito da ABET (ver mesas-redondas e temáticas gerais ou de GTs dos encontros nacionais e regionais).

Etnomusicologia como formação discursiva

Meu conhecimento inicial da existência de um campo de conhecimento denominado “etnomusicologia” deu-se por volta de 1982. Seguindo informação de Carlos Galvão, colega docente no curso de Licenciatura em Educação Artística-Habilitação Música da Universidade Federal da Paraíba, cheguei a um livro de curioso título, *The ethnomusicologist*, de Mantle Hood (1971), numa época em que o termo “etnomusicologia” ainda soava um tanto novo, quicá exótico ou pretensioso, no meio musical brasileiro. Na época militando em partido político ainda clandestino, em que pese o clima de crescente otimismo em relação à redemocratização do país, das conversas iniciais com Galvão acerca da etnomusicologia, ficou-me a impressão de haver um campo de saber sobre a música com grande potencial para integrar o que, até então, eu via como aspectos empiricamente justapostos de minha vivência, o músico e o militante político. Explico: o militante encontrava dificuldades em articular teoricamente os ideais e práticas de transformação social que lhe pareciam urgentes ao trabalho do músico sobre matéria sonora. Essa articulação se me revelava mais perceptível em letras de canções (por exemplo, “de protesto”), que em termos das sonoridades; já o músico, embora buscasse estudar e apreender de modo sistemático processos populares de composição e interpretação, e, sob influência direta de Guerra-Peixe, de quem fora aluno, os integrar a processos assimilados em outros contextos, não conseguia entender mais claramente o que havia de político no fazer musical, a não ser quando inserido em atos de outra natureza, como comícios e manifestações públicas de crítica ao *status quo*, ou seja, ações com característica mais obviamente política. Lendo, porém, o livro *The ethnomusicologist*, sobreveio certa decepção, pois o mesmo pareceu-me distante de uma abordagem que pudesse fundamentar intervenções mais politizadas no debate público sobre as relações entre música e sociedade, em outras palavras, que fossem além do que já se fazia: por exemplo, determinadas letras de canções, com caráter crítico ou mesmo panfletário, ou a justaposição de sonoridades musicais a manifestações políticas, sonoridades essas muitas vezes absolutamente não-relacionadas ou mesmo contraditórias à própria natureza ou contexto de tais eventos. No entanto, percebi que o livro era inequivocamente um libelo pelo respeito e estudo de tradições musicais de povos do assim chamado Terceiro Mundo, embora com ênfase, a meu ver, em algo que merecia mais problematização: nomeadamente a complexidade dos aspectos sonoros das tradições ali destacadas (por exemplo, polifonias percussivas

africanas ou práticas instrumentais javanesas e balinesas), implicando, muito sutilmente, reconhecer-se o privilégio de um pesquisador-ouvinte ideal, com formação acadêmico-musical universitária de estilo ocidental (o próprio Mantle Hood sendo oboísta de formação). Para Hood, esse ouvinte ideal deveria mesclar conhecimento, sensibilidade e mesmo competência como músico em ao menos dois sistemas musicais contrastantes (bi-musicalidade), e também em análises laboratoriais que conferissem objetividade científica à descrição e, por conseguinte, à explicação dos fenômenos sonoros socialmente produzidos. Sua consequência política, segundo já avaliava na época, não iria além da legitimação do músico acadêmico formado segundo os padrões institucionalmente validados no Ocidente industrializado como fiel da balança entre o que, em música, seria significativo ou insignificante, refinado ou banal, em outras palavras, o bem e o mal.

Para alguém interessado, tanto àquela época quanto hoje, em requalificar continuamente o debate público por meio de processos autocríticos de construção de conhecimento, tudo isso parecia ainda frustrante, embora reconhecesse sua enorme abertura, de certo modo também política, em relação à apreciação da diversidade humana, se comparado aos enfoques etnocêntricos e classistas ainda hoje predominantes no debate público sobre a música no Brasil, e particularmente ao papel conservador, por vezes, aniquilador de diferenças, que tais perspectivas insistem em desempenhar no já penoso processo de redemocratização do país.

Outras leituras, porém, se sucederam, mostrando-me que, já na década de 60, e principalmente a partir do início dos anos 70, o campo da etnomusicologia, sob hegemonia norte-americana, se deixava impactar por uma literatura de viés mais antropológico, tendo como referência seminal outro livro, até mais antigo que *The ethnomusicologist*. Falo aqui, obviamente, do clássico *The anthropology of music*, de Alan Merriam (1964), lançando as bases de um olhar antropológico para o universo da significação sonora, a partir de suas relações de pertinência ou refração com o conjunto da cultura. Tal abordagem, de cunho científico-social, embora não dispensasse de toda a análise laboratorial voltada à descrição fenomenológica pretensamente objetiva, parecia abrir mais espaço a uma interrogação política das práticas musicais e, por assim dizer, à interrogação musical das práticas políticas, isto é, como práticas políticas eram estimuladas ou sutilmente reforçadas por meio de práticas musicais e vice-versa.

Em 1984, candidatei-me a uma bolsa de mestrado em etnomusicologia, iniciado em 1985 e concluído em 1987, sob orientação de David Stigberg, no Departamento de Musicologia da Escola de Música da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, onde eventualmente concluí também o doutoramento, na mesma área, em 1992, sob orientação de Bruno Nettl. Durante esse percurso, e em meio ao contraste mais amplo entre abordagens de ênfase mais antropológica ou musicológica, já antecipado pelas leituras anteriores já citadas, familiarizei-me mais com a base interdisciplinar, comparativa e intercultural daquele campo de estudos, bem como pude conhecer as exegeses históricas existentes de sua delimitação no conjunto de saberes sobre matéria musical, com ênfase quase absoluta em contribuições germânicas e anglo-saxônicas, assim como procurei assimilar o incandescente debate interdisciplinar fundado na autocrítica das relações coloniais à base de disciplinas de base etnográfica, que começava a se difundir nos EUA a partir de meados dos anos 80, marcadamente após a

publicação de *Writing culture* (CLIFFORD; MARCUS, 1986) e *Anthropology as cultural critique* (MARCUS; FISCHER, 1986).

O que sugiro aqui, com essa digressão autobiográfica, creio ser próprio a campos de conhecimento com algo singular e substancial a dizer: como típico de uma formação discursiva, tal qual expresso por Michel Foucault (1987) em sua *Arqueologia do saber*, um campo relevante de produção de conhecimento envolve embates, alianças e mediações legitimadas eventualmente até mesmo pelas partes antagônicas, consciente ou inconscientemente. Assim, sem que meu trajeto particular seja o único possível no campo da etnomusicologia a partir da segunda metade dos anos 80, evidencia o potencial deste campo em tornar mais clara a contribuição que a produção de conhecimento acadêmico sobre a música, realizada sob marcos autocríticos, gerados e renovados em permanente debate público, pode trazer não somente à compreensão dos processos de significação de base sonora, mas também à discussão mais ampla sobre as relações sociais em diferentes contextos.

Música e esfera pública no Brasil

No Brasil, mas de resto pelo mundo afora, são hoje muitas as áreas da esfera pública, no sentido habermasiano da palavra, que tomam a música como ponto de inflexão importante. Além de sua óbvia e histórica presença na pauta dos debates sobre cultura, educação, mídia ou entretenimento, realizados em fóruns como jornais, revistas, programação radiofônica e televisiva, simpósios e congressos, e mais recentemente *chats*, blogs e *sites*, a música tem sido cada vez mais tratada como vetor pertinente à formulação de políticas e à gestão pública em diversas áreas anteriormente vistas como não tão próximas ou mesmo distantes, como economia, turismo, variadas concepções de direito (humanos, autorais, culturais), segurança pública, saúde e promoção do bem-estar. Tal quadro, certamente integrado à progressiva aparição e naturalização do que George Yudice (2006) denominou “cultura como recurso”, isto é como ferramenta de ação social e não mais exclusivamente como expressão de subjetividades excepcionalmente dotadas de conhecimento, sensibilidade e, em certos casos, técnica, faz com que se amplie e diversifique consideravelmente o espectro de sujeitos e discursos que reivindicam pertinência para falar de música. Tal concepção envolve, assim, algo muito além de posições mais sedimentadas no tempo e no espaço dos regimes de propriedade privada, que valorizam sua associação ora como projeção de imanência do belo (ver TERRA, 2010), ora com padrões e valores estéticos ou culturais socialmente construídos e, em determinadas conjunturas, expresso como criação de determinados produtos (por exemplo, música vocal e instrumental, performances, gravações), por autores individuais, em isolamento ou em colaboração, reconhecidos como seus proprietários.

Amplificadas por uma miríade de tecnologias mais e mais onipresentes em nossas vidas nos quatro cantos do mundo, múltiplas vozes se fazem ouvir acerca do que venha a ser música e de como deveria ser acionada e gerida no dia-a-dia, vozes que se apropriam reciprocamente uma das outras, produzindo simultaneidades, em que ora se pode perceber um sentido relativamente concorde, polifônico, ora uma confusa e desfibrada cacofonia. Assinale-se, a tempo, que tal conjuntura que, denomino sócio-acústica, vem sendo objeto de autocrítica no campo da etnomusicologia tanto no Brasil, como

encontrado no relatório final do I ERABET-SE, quanto no exterior, a exemplo da Seeger Lecture, evento central do Encontro Anual da Sociedade de Etnomusicologia dos EUA, em 2007, proferida pelo folclorista e gestor cultural Bill Ivey (2009), esta conclamando a etnomusicologia do século XXI a investir na integração dos diversos níveis da educação, fomentando fluxos de conhecimento entre universidade e ensino básico, bem como dirigir crescente atenção ao lugar da diversidade musical em políticas públicas.

A partir de um estudo de caso a ser exposto em seguida, proponho que a etnomusicologia, entendida não meramente como instância de auto-reprodução, mas como referência de uma contínua requalificação do debate público sobre as relações sociais, possa desempenhar um papel particular na mediação entre interesses e referenciais muitas vezes antagônicos e desiguais.

Etnomusicologia e gestão pública: um estudo de caso

Iniciando esta discussão por seu aspecto mais óbvio, ressalto que a relação entre pesquisa acadêmica e gestão pública é via de mão dupla, compreendendo desde complexas desconstruções e reelaborações teóricas de iniciativas concretas de formuladores e gestores de políticas públicas a tentativas mais ou menos bem sucedidas de apropriação prática ou instrumentalizadora, por gestores públicos, de concepções de mundo moldadas por pensamento ideal, mas não garantidamente crítico. Tal relação deve ser compreendida, portanto, como objeto de um extenso debate público, colocando em jogo os limites da participação social, ou, em outras palavras, do jogo democrático.

Se esse debate é frequentemente realizado de forma indireta, sem que os agentes situados em cada um dos pólos, pesquisadores e gestores, tenham necessariamente ciência de sua interrelação, muitas vezes se produz de forma direta, envolvendo relações pontuais como a atuação do acadêmico em consultoria, prestação de serviços ou em determinados fóruns de governança. Outra possibilidade, quiçá a potencialmente mais conflituosa de todas, ocorre quando o pesquisador acadêmico passa a integrar a gestão pública, mormente quando aquele não possui vínculos partidários anteriores, que o pré-alinhariam, ao menos em tese, a pontos programáticos orientadores da respectiva gestão.

Baseado simultaneamente em experiência extensa em pesquisa ação-participativa em áreas urbanas populares do Rio de Janeiro (Bairro Maré, morros do Salgueiro e da Formiga) e em breve passagem (primeiro semestre de 2009) pela gestão municipal da cultura na mesma cidade, ambas com foco na área de música, comentarei aqui os potenciais e desafios à integração do trabalho acadêmico à função de gestão pública, tomando como eixo o aprofundamento do processo democrático e a qualificação contínua do debate público sobre as políticas públicas. Para tal, tomarei como referências iniciais alguns dos pontos cardeais da virada epistêmica das humanidades intensificada nas últimas décadas do século XX, de modo a empreender um breve estudo de caso em torno do assim chamado Segundo Turno Cultural, ação conjunta entre as gestões municipais respectivas da educação e da cultura na cidade do Rio de Janeiro em prol da implantação de atividades escolares em tempo integral nas escolas públicas de ensino fundamental. Examinarei, assim, a maneira simultaneamente errática e reveladora como as discussões do programa público se desenvolveram desde o início

da gestão em 2009, passando por um comentário sobre seus resultados em escola específica de ensino fundamental. A partir dos mesmos referenciais críticos, analisarei, por fim, os caminhos e os resultados de um trabalho de pesquisa-ação conduzido no segundo semestre do mesmo ano, na mesma escola, por uma equipe acadêmica, coordenada pelo autor, já desvinculado da gestão municipal, equipe essa composta por universitários e alunos de ensino médio participantes de um projeto de pesquisa e extensão.

Virada epistêmica nas humanidades e suas implicações

Não obstante haver hoje, entre as disciplinas etnográficas, considerável consenso quanto à necessidade de superação de certa “normalidade” em seu *modus operandi*, assentada de fato em relações de assimetria de poder e dominação, entendo não haver tanta clareza quanto a suas implicações para os estudos empíricos, notadamente os de caráter etnográfico, em que ainda prevalecem noções como prestígio da autoria individual, controle exclusivo do pesquisador acadêmico de objetivos, referenciais, métodos, tempo e formas de divulgação do trabalho de pesquisa, assim como ênfase no caráter “neutro” do conhecimento, ou sua relação distanciada, “desinteressada”, em relação a suas eventuais aplicações.

Procurando dar resposta à altura a essa forte tendência à reprodução de modelos etnográficos que reforçam a reificação da autoridade acadêmica, equipes do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (doravante LE-UFRJ), em seu trabalho de pesquisa-ação participativa na Maré, Rio de Janeiro, têm atuado como mediadoras dos respectivos processos de formação de grupos de pesquisa entre moradores das populações locais, a partir da ideia de se analisar a música como possível eixo de discussões sobre aspectos da vida social a ela relacionados, como os vãos e desvãos da política em seus diversos âmbitos, formas de sociabilidade, o mundo do trabalho, ou a hierarquização de diferenças sob critérios os mais diversos (raça, gênero, idade, opção sexual, origem regional e outras). Assentados em princípios dialógicos encontrados no legado pedagógico de Paulo Freire (1970), tais processos levaram pouco a pouco ao amadurecimento de questões de interesse mais premente dos moradores participantes dos grupos de pesquisa (cerca de 70 em sete anos), redundando em formulação pelos mesmos de questões de pesquisa, definição de estratégias para responder às mesmas, atividades de documentação acerca do impacto da música na vida social local e a correspondente formação de acervos multimídia de documentação. Essas atividades, em tempo, dariam ensejo a apresentações públicas dos resultados de pesquisa em fóruns acadêmicos e extra-acadêmicos, e um número crescente de publicações, em geral, coletivas, chegando a obter ressonância em certos âmbitos da academia, da população-alvo da própria área pesquisada, da esfera política e dos movimentos sociais.

O acadêmico na gestão; uma etnografia da relação público-privado

O convite à nossa participação na gestão municipal da cultura, formulado, ao final de 2008, pela então futura titular da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade do Rio de Janeiro, Jandira Feghali, relacionou-se em grande medida a esses antecedentes.

Entre as propostas de gestão por ela apresentadas, julguei de maior interesse a de integração de ações com a Secretaria Municipal de Educação (SME), com vistas ao oferecimento de oficinas culturais no segundo tempo escolar, como parte de um programa de tempo integral a ser desenvolvido em 150 escolas localizadas nas áreas de mais baixo IDH da cidade. O referido programa, que previa também a participação da Secretaria Municipal de Esporte e Lazer nas atividades de contraturno, foi objeto do primeiro decreto do novo prefeito, assinado no dia de sua posse, em 1º de janeiro de 2009, e estabelecendo um prazo de noventa dias para sua implantação.

Como Gerente de Música da SMC, participei de uma equipe mista de técnicos das secretarias envolvidas para formulação das idéias orientadoras dessa ação conjunta, procurando incluir, na medida do possível, os princípios e métodos afins aos projetos de pesquisa-ação participativa anteriormente desenvolvidos, com relativo sucesso, através da universidade. Após uma sucessão de reuniões em que se observava frequência não uniforme de determinados participantes, encontros esses com foco bastante disperso, parecendo longe de avançar rumo a qualquer consenso, duas informações caíram como bomba sobre esse já confuso quadro: 1- outro grupo da SME, sem participação da SMC, estaria trabalhando sobre o mesmo propósito, ou seja, atividades de contraturno; 2- as respectivas direções das escolas já teriam enviado no ano anterior ao Programa Mais Educação, do Ministério da Educação, seus respectivos cardápios de atividades para o contraturno, utilizando, portanto, um expediente de financiamento criado em 2007, que confere às direções de escolas a capacidade de escolher tais atividades, em geral contratadas, por procedimento de tentativa e erro, a ONGs e “oficineiros” avulsos (pessoa física supostamente capacitada a conduzir as atividades). Isso foi, obviamente, a gota d’água para que se convocasse com urgência uma reunião conjunta de todos os âmbitos de governo envolvidos, educação, cultura, e esportes e lazer, sob a coordenação dos respectivos secretários municipais. A trajetória e afiliação partidária de cada um destes últimos certamente denotava com exemplaridade não apenas a colcha de retalhos política responsável pelo êxito na renhida batalha eleitoral de 2008, mas, ainda mais intensamente, a enorme dificuldade de afinação de perspectivas programáticas e de gestão. Os princípios de autonomia discutidos por Paulo Freire e seus desdobramentos em atividades de formação de seres autoconscientes e comprometidos, divisores de água entre horizontes políticos incompatíveis, nitidamente passavam muito distantes das discussões, bastante pautadas por ênfase na terceirização de atribuições do Estado a organizações não-governamentais, algumas das quais presentes a reuniões teoricamente internas ao governo, a convite formulado por gestores municipais, evidenciando a naturalização de relações promíscuas entre público e privado que vinham de gestões municipais anteriores.

Em determinado momento desses encaminhamentos tortuosos, e constatando o grau de dificuldade, para não dizer impossibilidade, de se embutir um mínimo de conteúdo auto-reflexivo em programa escolar de grande alcance, solicitei à Secretária de Cultura uma intermediação junto à Secretária de Educação, para que se pudesse fazer ao menos uma reunião mais reservada à participação de quadros de governo, para exposição e apreciação mais detalhada dos projetos de pesquisa-ação desenvolvidos pelo LE-UFRJ, seus pilares paulofreireanos e, em especial seus resultados. Tal reunião, de fato ocorrida, contando com a presença das duas secretárias, se revelaria o ponto final em qualquer expectativa de reversão de um processo de diluição do potencial de se deslanchar um programa mais articulado de atividades culturais reflexivas no contraturno escolar,

desmanche esse culminado pela reação impermeável da titular da pasta da educação, alegando já ter visto muitas propostas “em tese reflexivas, encobrirem proselitismo”. Pedido de exoneração a caminho, fim da etnografia de gestão, regresso à gestão de etnografias.

A volta “por baixo”; políticas públicas focais em sinergia

Regressando à universidade, retomei com intensidade o trabalho de pesquisa-ação no Bairro Maré. A breve experiência na Prefeitura havia demonstrado a urgência de iniciativas que promovessem auto-reflexão entre produtores de cultura, difícil via de requalificação do debate político sobre a gestão municipal.

Numa das duas reuniões semanais com o coletivo de pesquisadores no projeto desenvolvido pelo LE-UFRJ em dependências do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, e à base do conhecimento obtido durante a participação na gestão pública, aventamos a possibilidade de oferecimento, a uma escola municipal local, de atividades de contraturno semelhantes às desenvolvidas regularmente pelos integrantes do coletivo em questão, basicamente envolvendo formação dialógica em pesquisa musical, documentação e publicação de produtos reflexivos em diferentes formatos (mapas, textos, vídeos etc.). Uma das pesquisadoras do grupo, aluna de graduação em Pedagogia da UFRJ e moradora local, com dois filhos matriculados em uma das escolas públicas lá sediadas – sugestivamente, uma das 150 Escolas do Amanhã, programa piloto de tempo integral escolar da Prefeitura já mencionado – se encarregou dos contatos iniciais com a respectiva direção. A um aceno positivo desta, elaboramos coletivamente uma proposta bem aberta de intervenção, apresentada oportunamente em uma reunião com a diretora e a presença de um bom número de participantes do coletivo de pesquisa, estudantes universitários e do ensino médio. Ela consistia de dois encontros semanais por turma (três turmas de 9ª série, com participação voluntária), cada um com noventa minutos de duração, que partiriam, assim como o projeto inicial do LE-UFRJ na Maré em 2004, de perguntas aparentemente simples como “o que é música para você”, “o que você ouve”, “por que” etc., para se chegar pouco a pouco a reflexões coletivas mais aprofundadas sobre a relação da música com outros aspectos da vida social.

Após uma discussão versando exclusivamente sobre os detalhes de execução, como os seus possíveis locais, infraestrutura e horários, a proposta inicial foi aceita e a oficina iniciada ao final de agosto do mesmo ano. Alguns aspectos, porém, se revelariam um tanto problemáticos durante a execução propriamente dita da oficina, como a divulgação insuficiente em função de seu início tardio em relação ao andamento do semestre letivo, a frequente mudança de espaços, ou a inexistência de professor específico de música na escola, gerando, por um tempo, certa ambiguidade quanto à possibilidade, a tempo dissipada, de a oficina ser contabilizada simultaneamente como aula efetiva de música, e não exclusivamente como atividade de contraturno. Materializava-se, assim, o que antecipávamos como a viabilidade de, mesmo em meio aos muitos percalços decorrentes de práticas comuns anteriores, atreladas a relações tendencialmente promíscuas entre público e privado já assimiladas como *habitus* escolar (BOURDIEU; PASSERON, 1975), dar início a uma integração qualitativamente diferenciada de ações entre atividades culturais e educacionais com sentido reflexivo, e, significativamente, tal ocorria em uma das Escolas do Amanhã, programa piloto de turno integral na rede de

ensino municipal, com autonomia em relação à gestão central, que, como visto acima, a considerou dispensável, senão perigosa, como política de abrangência mais geral.

Contornados alguns percalços, as atividades progrediram, e, aproximando-se o final do ano letivo, foram solicitadas aos participantes ideias acerca do produto final de cada uma, que poderia, caso assim o decidissem, ser apresentado em evento de encerramento no pátio de entrada da escola, com participação de todos os segmentos da escola e dos responsáveis pelos alunos. Tendo passado por uma formação introdutória à geração e edição de imagem em vídeo durante a oficina, as duas turmas decidiram pela realização de um vídeo-documentário sobre as perguntas que, segundo os participantes, ecoaram em suas mentes durante todo o semestre (que é música, quem, o que e porque se ouve), mas para este fim, feitas a seus colegas, professores, a diretora inclusive, e funcionários técnico-administrativos da escola.

A atividade de encerramento do ano letivo, perante um pátio repleto de assistentes, compreendeu exposição de trabalhos realizados em diferentes disciplinas, em geral expostos em suportes de cartolina afixados às paredes, e apresentações de outras oficinas de contraturno, como canto coral e capoeira. A exibição do vídeo-documentário da “oficina de música” surpreendeu a todos, como ficou explícito principalmente pela reação festiva e estridente dos alunos à aparição no mesmo de alguns de seus colegas, ora como âncoras do documentário, ora como entrevistadores, ou às respostas de seus “velhos desconhecidos”, companheiros de comunidade escolar (professores, técnico-administrativos e alunos), alguns dos quais falando pela primeira vez diante daquele público, naquele espaço, sobre algo visto quiçá como irrelevante, desnecessário ou mesmo impróprio à rotina escolar.

O sucesso relativo dessa primeira experiência – na contramão, como reportado acima, dos prognósticos contrários da titular da pasta da educação, que me levaram, em última instância, a sair da gestão pública – levou a uma reedição da oficina, para uma só turma, durante o segundo semestre de 2010, que também resultaria em proposta de vídeo-documentário. Desta feita, seguindo a pista de uma das discussões que mais motivaram os participantes dessa segunda edição, foi escolhido como tema o impacto de um grupo musical pop de muito sucesso entre adolescentes, e da adoção de determinados aspectos visuais de sua imagem pública por jovens da escola e da Maré. No processo de realização de entrevistas entre os alunos, passou-se do que os próprios proponentes acreditavam ser um documentário sobre o referido grupo musical a um exame de ampla gama de questões sobre a experiência de jovens moradores de favela, como preconceito, violência, etnicidade, diversidade e, não necessariamente em ordem de prioridade, relações com a música e a dança.

Considerações finais?

Em 2011, propusemos à direção da escola entregar, para os arquivos da mesma, cópias dos três vídeos realizados até então, aproveitando a ocasião para atendermos um de nossos objetivos iniciais, até então não cumprido, qual seja, estabelecer um diálogo com os professores acerca de nossa atividade em contraturno. Tal ocorreu pela primeira vez em reunião do conselho de classe, numa manhã de abril de 2011. Presentes quase todos os docentes e um bom número dos participantes do coletivo de pesquisa de moradores

da Maré, fizemos uma introdução explicando verbalmente a natureza e os resultados gerais do trabalho, passando em seguida à exibição dos vídeos, antecedendo uma discussão sobre tudo ali exposto. Após a projeção, seguida de palmas calorosas, a discussão abordou questões como a qualidade do trabalho realizado pelos alunos da 9ª série participantes e o conteúdo das diversas falas, mas, acima de tudo, a perplexidade dos professores com a desenvoltura de alunos considerados “introvertidos”, ou mesmo “problemáticos”. Uma professora observou que o esforço que os docentes têm que fazer para dar conta de seus respectivos programas pode não deixar espaço a interlocuções mais detidas com os anseios e necessidades de seus alunos, e menos ainda com os que apresentam comportamentos percebidos como problemáticos, ao que outra comentou brevemente que algumas vezes os conteúdos programáticos eram de tão pouca importância, logo seguida por outra colega, que ressaltou a relação por ela percebida entre o que, quanto e como os alunos falavam e faziam no vídeo com a capacidade de seus interlocutores, ministrantes da oficina, de tão somente se dispor a ouvir.

Durante toda a discussão, por cerca de uma hora, era-me impossível deixar de pensar na trágica ironia de não ter logrado algo semelhante em cargo de gestão pública, presumivelmente com mais influência sobre o mesmíssimo programa que me permitia, enquanto acadêmico com referência na etnomusicologia e seu legado polifônico, mediador de saberes, que aqui tentei apresentar como singular ao debate público contemporâneo sobre a música, resultados tão alvissareiros em termos de articulação entre políticas públicas, desde as voltadas à melhoria de índices educacionais no ensino fundamental às de fomento à pesquisa acadêmica, de integração entre os diversos níveis do sistema educacional público, colocando em cheque certos discursos imobilistas de manutenção do fosso entre ensino público básico e superior, de formação reflexiva de novos sujeitos de conhecimento, tema caro à virada epistêmica das humanidades acima aludida, e, ainda mais significativamente, de aprofundamento do processo democrático nos mais diversos âmbitos. Em empreitada como essa, nenhuma pertinência ou relevância é garantida de antemão a qualquer campo de saber, exigindo um repensar contínuo, não raro contundente, de seus pressupostos, e exposição crescente de seus pretensos resultados.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel et alli. “Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, p. 287-313, 2006.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. *Writing culture; The poetics and the politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1970.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 3ª. ed. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

HABERMAS, Jurgen. *The structural transformation of the public sphere*. Trad. Thomas Burger e Frederick Lawrence. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971

IVEY, Bill. Ethnomusicology and the twenty-first century music scene (Seeger Lecture, Encontro Anual da Society for Ethnomusicology, 2007), *Ethnomusicology*, Vol. 53, No. 1, p. 18-31, 2009.

MARCUS, George E.; FISCHER, Marcus J.. *Anthropology as cultural critique; An experimental moment in the human sciences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MERRIAM, ALAN P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

TERRA, Ricardo. Pode-se falar de uma estética kantiana? IN *Kant e a música*. Org. Ubirajara Rancan de Azevedo Marques. São Paulo: Ed. Barcarolla; p. 15-28.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba

Eurides de Souza Santos

Resumo

O quinto encontro da ABET instigou discussões gerais sobre os modos de pensar e fazer a pesquisa etnomusicológica, com vistas nas perspectivas teóricas e metodológicas que envolvem a produção científica na área como um todo. Este artigo traz para o centro dessas discussões as pesquisas sobre a brincadeira dos cocos na Paraíba, refletindo sobre questões que permeiam as relações entre pesquisador, pesquisado e instituições responsáveis por políticas públicas culturais. Destaca o dinamismo dos brincantes enquanto resposta às dificuldades sociais, econômicas e políticas enfrentadas na manutenção da tradição dos cocos.

Palavras-chave: brincadeira dos cocos; música tradicional da Paraíba; políticas públicas culturais; cultura popular.

Abstract

The fifth conference of Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET) has exposed many ways of thinking and doing ethnomusicological research considering methodological and theoretical perspectives which involve the scientific production on this area as a whole. This paper brings to the center of these discussions the *brincadeira dos cocos* in Paraíba as well as it ponders on questions which come across the relations between researcher, subject and institutions whose responsibility extends to cultural public politics. It also highlights the coquistas dynamics as a response to social economical and political difficulties faced in the safeguarding of the Cocos tradition.

Keywords: Brincadeira dos cocos; traditional music of Paraíba; cultural public politics; popular culture.

Cinco encontros da Associação Brasileira de Etnomusicologia (2002-2011) e cinco anos da criação do mestrado em Etnomusicologia na UFPB (2006-2011). Dois renovos da realidade do estudo musical no Brasil que, a exemplo da própria disciplina, marcam presença nos seus espaços de atuação desde os primeiros passos, causando muitas vezes surpresas, desconfortos e/ou esperanças. Oportuno se faz destacar os esforços de um conjunto de profissionais e estudantes que têm se aliado na construção de um saber interdisciplinar, contínuo e aberto à pluralidade e complexidade dos fenômenos musicais e culturais, em meio aos constantes entraves do cotidiano da vida acadêmica. As experiências do dia a dia na instituição e na sociedade mais ampla nos fazem viver a etnomusicologia como sendo “um estado de espírito” que nos faz acreditar na mudança, no novo, enquanto defendemos tradições. Além de estudar músicas, somos constantemente intimados, por razões subjetivas ou objetivas, a participar das demandas

sociais em questões tantas que podem envolver direitos humanos, educação, elaboração de leis e projetos culturais, entre outras, nas quais, em casos não raros, nos tornamos interlocutores dos grupos pesquisados.

Esta realidade experimentada por etnomusicólogos, nos diversos contextos geográficos, denota uma trajetória de reflexões e participações em propostas multi e interdisciplinares que marcam a história da disciplina. Como observou Béhague, “a interdisciplinaridade [que] era, desde o princípio, o elemento primordial da própria constituição da etnomusicologia, passou a uma fase de evidente maturação” (2005, p. 47). A visão interdisciplinar na etnomusicologia possibilita a construção de um conhecimento contextual conectado com as demandas científicas do nosso tempo, e contribui para uma indispensável visão de transcendência e continuidade nos processos de pesquisa, mormente no que diz respeito aos resultados destes na vida dos grupos sociais estudados.

Nesta perspectiva, fazer pesquisa dentro de uma visão ampliada e enriquecida pelos diversos saberes, constituiu-se em condição imprescindível para ultrapassarmos os limites do pensar de cunho exclusivamente teórico e passarmos aos desafios de uma postura participativa, presente e socialmente comprometida. Loughran (2008, p.52) define a “etnomusicologia aplicada como uma abordagem filosófica para o estudo da música na cultura com a responsabilidade e justiça social como princípios”. Desta forma, enquanto etnomusicólogos/pesquisadores, procuramos dar respostas razoáveis aos constantes questionamentos que nos fazemos bem como àqueles que nos chegam da realidade circundante. São perguntas de cunho subjetivo e objetivo que nos colocam diante da provocação apresentada por Bobbio (1997, p. 97) quando diz: o intelectual age com base na ética da pura intenção ou com base na ética da responsabilidade?

Refletindo sobre as vantagens e desvantagens da pesquisa de campo de longa duração, Seeger observa que

Cada vez mais, indivíduos e comunidades com as quais os pesquisadores trabalham exigem que o pesquisador se envolva em algum projeto de interesse da comunidade. Ao mesmo tempo, muitos pesquisadores sentem-se moralmente obrigados a assir aqueles que consideram estar em situação de necessidade (SEEGGER, 2008, p. 6).

Importante fator impulsionador dessa etnomusicologia participativa no Brasil, nestes últimos anos, têm sido as discussões sobre as políticas públicas para a cultura e seus aprofundamentos nas reflexões sobre ética na pesquisa, como tem sido evidenciado nos trabalhos de Araújo (2005; 2006), Lucas (2001; 2006), Lühning (2006; 2011), Sandroni (2005; 2010), Seeger (1987; 2008), entre outros. No entanto, muito do que temos hoje como fonte para entendermos as culturas que estudamos na contemporaneidade e nos aproximarmos da realidade sociocultural dos seus fazedores vem da atitude interdisciplinar e participativa de estudiosos das manifestações populares, muitos deles, folcloristas. O estudo dos cocos nos serve de exemplo.

O registro sistemático dos cocos na Paraíba tem seu marco histórico no trabalho de Mário de Andrade entre 1928-1929 e das Missões de Pesquisas Folclóricas em 1938, cujos resultados vêm a ser publicados em 1984, na obra “Os cocos”, organizada por Oneyda Alvarenga. O caráter inovador do trabalho de Mário de Andrade foi pautado

pela percepção de uma oralidade constituída de nomes, rostos, vozes, perfis, gestos, opiniões, lugares, sentimentos, enredos, músicas e danças. Ele e sua equipe reuniram ciência e humanidade em um ambiente de pesquisa marcado pelo estigma da não sistematicidade. Esse modo de sentir e agir na experiência da pesquisa vai se somar ao pensar e fazer científicos assumidos por Mário de Andrade, como podemos verificar no seu pensamento expresso na introdução da obra inacabada “Na Pancada do Ganzá”.

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. [...] O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa, mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava. (ANDRADE, 2002, p. 387-388).

Em 1964, o folclorista Altimar Pimentel publicou a obra “O coco praieiro: uma dança de umbigada”, com 2ª edição em 1978 e nova publicação em 2004. Nela o autor descreve a brincadeira dos cocos no município de Cabedelo, discute as possíveis origens, apresenta transcrições de letras e músicas, apresenta seus interlocutores e os principais brincantes da época. Pimentel iniciou suas pesquisas sobre os cocos da Paraíba quando trabalhava como conferente no porto da cidade de Cabedelo. Ao observar o movimento dos trabalhadores ele escreveu:

Cantavam cocos enquanto conduziam as mercadorias para dentro do armazém ou as atavam no estropo [...]. Os cantos ouvidos no cais me encantaram. Quis saber deles, o que eram, o seu significado, e assim, nos meus vinte anos de idade, completados naqueles trabalhos, iniciei-me nos mistérios da sabença popular. Fui ouvi-los em suas casas, compareci às festas, gravei contos e cantos, vi danças em noites sem fim, fiz amizades que ainda guardo [...] (PIMENTEL, 2004, p. 27-28).

Ainda, na década de 1970, foram feitos alguns levantamentos sobre a existência dos cocos na Paraíba, sob a coordenação de professores ligados ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular - NUPPO/UFPB (AYALA; AYALA, 2000 p. 27) .

Uma publicação mais recente, a obra “Cocos, Alegria e Devoção”, organizada por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, publicada em 2000, constitui-se em abrangente registro científico sobre os cocos da Paraíba, resultante de pesquisas de caráter multi e interdisciplinar, realizadas durante a década de 1990. Entre as muitas contribuições desta obra, está a preocupação por parte dos pesquisadores de não apenas descrever e registrar a brincadeira dos cocos no contexto paraibano, mas trazer para o centro das discussões acadêmicas a situação socioeconômica dos brincantes, os problemas relacionados à moradia e uso da terra, a desagregação entre grupos de dançadores, os preconceitos e as condições mais gerais da manifestação no período da pesquisa. Diante dos problemas constatados, os autores foram objetivos ao afirmar que, “sem as garantias mínimas de cidadania, é muito difícil ter autonomia para desenvolver atividades culturais independentemente de interferências de grupos de poder – proprietários rurais e políticos” (2000, p. 36).

Uma vez fundamentada nas ideias de continuidade e transcendência, a obra de AYALA e AYALA tem influenciado trabalhos científicos sobre os cocos da Paraíba em

pesquisas desenvolvidas por acadêmicos das diferentes áreas, tais como, a antropologia, comunicação, educação, letras, etnomusicologia, entre outras; além disso, o corpo de informações resultante das pesquisas documentadas na obra acima citada constituiu-se em dados imprescindíveis para a concretização do “projeto Inventário dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro”, citado adiante.

Com os programas de políticas públicas para a cultura e, sem dúvidas, o acesso mais fácil ao registro das manifestações populares, existe hoje uma quantidade significativa de documentos sobre os cocos em CDs e DVDs, em geral, com produção intermediada por músicos, pesquisadores e agentes culturais. Os trabalhos de grupos e cantadores individuais podem ser encontrados também na internet, em geral, com vídeos e fotos postados a partir de apresentações em eventos públicos. Fato relevante na discussão atual sobre os cocos foi o Encontro de Cocos do Nordeste, em dezembro 2009, em João Pessoa, que reuniu grupos de cantadores e dançadores de várias cidades da região visando à apresentação, compartilhamento e discussão das condições de “trabalho” nas comunidades onde vivem.

A partir desse evento e com base na visão de uma realidade urbana complexa e rica de manifestações culturais e musicais, em 2009, criamos o Núcleo de Estudos em Performance e Estética Musical, como parte de um projeto mais amplo de pesquisa da área de Etnomusicologia do PPGM/UFPB. A participação no citado Encontro foi fundamental para o início dos contatos com os cantadores e dançadores, no sentido de conhecermos melhor suas atividades, ideias, planos e condições de vida atuais. O núcleo desenvolve pesquisa com foco no trabalho de músicos da cultura popular da Paraíba, a exemplo de estudos sobre a cantora Vó Mera (SANTOS, 2010), o cantor Mestre Jove (SANTOS, 2011) e o músico Baixinho do Pandeiro (2012). Também procura estimular o diálogo entre a academia e os grupos populares, promovendo oficinas e palestras ministradas por mestres.

O estudo dos cocos é uma experiência empolgante! O conhecimento sobre os seus personagens, ritmos, danças, melodias, letras, histórias, significados, entre outros aspectos, é de total interesse da pesquisa realizada pelo Núcleo. No entanto, o estudo dessa expressão hoje, na Paraíba, passa inevitavelmente pela problemática questão “acre-doce” das políticas públicas voltadas para a cultura popular. É evidente que os cocos, assim como as manifestações populares em geral, são mantidos tradicionalmente pelos seus fazedores e por mantenedores tantos que atuam em seu favor: pessoas da comunidade, instituições religiosas, escolas, prefeituras, ONGs, entre outros. Interessamos então refletir sobre a situação sociocultural dos cantadores e dançadores na Paraíba frente às políticas públicas implantadas nesta última década.

Para esta discussão, tomaremos como recorte o depoimento de cinco mestres paraibanos, todos com grupos formalizados através de registro na Subsecretaria Estadual de Cultura da Paraíba e /ou nas Subsecretarias de seus municípios e inseridos, de algum modo, em programas de políticas públicas. São eles Dona Teca de Cabedelo, Dona Edith de Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande), Dona Lenira do Novo Quilombo de Gurugi (Conde), Vó Mera de João Pessoa e Mestre Jove de Forte Velho (Santa Rita). Os depoimentos das três primeiras mestras, citados a seguir, foram recolhidos a partir das discussões realizadas por ocasião do I Encontro de Cocos do Nordeste, e corroboram as falas de Vó Mera e Mestre Jove, registradas em encontros individuais e sistemáticos, realizados nestes últimos dois anos.

Mesmo tomando por base os depoimentos apresentados no citado Encontro, vale ressaltar que as narrativas refletem, de forma generalizada, as relações entre os grupos de cocos paraibanos e as instituições estaduais e municipais – em especial no que diz respeito ao contato aproximado entre os representantes de ambas as partes – quando buscam entendimentos sobre apresentações nos eventos do calendário de atividades culturais realizadas em âmbitos estadual e municipal.

Considerando o dinamismo da brincadeira dos cocos, visível para aqueles que acompanham tal manifestação na Paraíba, e por meio dos depoimentos, é possível afirmar que a possibilidade de maior circulação e participação na agenda cultural do Estado representa hoje a maior conquista no âmbito das políticas públicas. No entanto, essa conquista por si não constitui fator de viabilização, transformação ou desenvolvimento no status socioeconômico destes grupos e pouco tem contribuído para “o exercício pleno da cidadania”, como rezam os princípios do Plano Nacional de Cultura (PNC). Problemas pontuais são observados a partir das demandas para as apresentações em palco, bem como para os deslocamentos (circulação e intercâmbio).

Entre as demandas estão a falta de recurso para compra de roupas; a falta de equipamentos de som, nem sempre existentes nos lugares de apresentação, a exemplo das escolas; a falta de recursos para compra e conserto de instrumentos musicais; a dificuldade de se conseguir transporte e, na maioria dos depoimentos, o descaso com o cumprimento de horário, quando o transporte é adquirido através de órgãos públicos, chegando a atrasar uma manhã, uma tarde; o não cumprimento de prazo ou não pagamento de cachês; o não acesso ou dificuldade de diálogo com autoridades. Somado a estas questões está o clientelismo que tem caracterizado as relações entre grupos de cultura popular e gestores das administrações locais. A fala de Dona Edith de Caiana dos Crioulos reflete alguns destes aspectos, quando ela diz:

eu sou cirandeira, canto ciranda, coco de roda, sou a coordenadora da ciranda lá da Caiana dos Crioulos, já tenho me apresentado em diversos lugares, e a minha dificuldade é a de todos aqui: eu não tenho muito apoio de prefeitura, as roupas da gente, a gente compra com o nosso suor do nosso rosto, [...], são dezesseis mulheres, o grupo todo são vinte e três; aí, às vezes, a gente pede o carro na prefeitura, é uma grande dificuldade para arrumar o carro [...] (depoimento gravado em DVD).

Sobre os mesmos problemas, Dona Lenira do Novo Quilombo do Gurugi, no município do Conde, disse o seguinte:

[...] tem pessoas que convidam o grupo pra brincar e acerta o transporte; a gente se arruma, dizendo [eles] que o carro chega às 5h. Então, todo mundo trabalha no campo, perde meio dia, porque o roçado às vezes é longe, perde meio dia pra vim pra casa, pra esperar o transporte [...]; a gente sai às 8h da noite com a cara mexendo, e o transporte não vai apanhar o grupo. Isso, os componentes do grupo vêm em cima de mim, [...] perguntando, cadê? fazendo a gente ficar bestando e a gente ficar com a cara de tacho mesmo, porque a gente não tem o que responder pra eles (depoimento gravado em DVD).

O entendimento da situação atual dos cantadores e dançadores de cocos, inseridos nos programas governamentais, implica a compreensão das relações que envolvem o

binômio, políticas públicas e gestão dos bens públicos. Em 2004, durante o II ENABET, Samuel Araújo trouxe para a mesa de debates preocupações que surgiram a partir de uma leitura atenta de um discurso do então ministro da cultura, Gilberto Gil, proferido em outubro daquele ano. Entre outros aspectos, Araújo chamava a atenção para a

“a ideia de cidadania como a que se deve proporcionar o acesso, tendo como instrumento ‘facilitador’ o poder público e desconsiderando o papel de uma práxis eventualmente desestabilizadora da própria noção do que seja um poder público” (2005, p. 72).

Desde o seu nascedouro em organismos internacionais até chegar aos destinatários, as políticas públicas destoam entre os ruídos das hierarquias, os entraves das burocracias e as idiossincrasias que envolvem as relações de proximidade. No texto de apresentação do relatório Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais, o representante da UNESCO no Brasil, Vincent Defourny, afirma que

Se, por um lado, o país é referência pela formulação e pela implementação deste modelo de política, por outro, considera-se um grande desafio a efetivação do processo junto às esferas estadual e municipal. A dimensão territorial, a complexidade das articulações burocrático-legais e o ainda incipiente investimento em capacitação na gestão pública configuram-se como obstáculos à normatização do direito de salvaguardar o conjunto de conhecimentos tradicionais, a oralidade, os saberes e as manifestações artísticas da população brasileira e para ela como um todo (DEFOURNY, 2008, p. 7).

Na tentativa de corresponder às exigências dos financiamentos públicos, muitos cantadores, intermediados ou não, têm se lançado na problemática tarefa de registro, até que possam declarar com orgulho: “o meu grupo é registrado”, como reforça Dona Teca do Coco, do município de Cabedelo.

eu não tinha nem zabumba, eu não tinha nada. Quando fiquei responsável [pelo grupo], nem a zabumba eu tinha condições de comprar com meu salário, mas eu corri atrás, corri atrás, olha, é porque eu sou muito teimosa, quando eu quero uma coisa, eu vou atrás mesmo. Então eu consegui dois zabumbas; hoje, graças a Deus, o meu grupo já é registrado federalmente, são trinta e três pessoas no grupo (depoimento gravado em DVD, op.cit.).

Seguindo a corrida para a consecução de recursos, os brincantes descobrem que as dificuldades com o registro e concorrência nos editais são apenas alguns dos passos de um caminho muito longo que eles ainda têm que trilhar. Depois de atravessar a via crucis do entendimento e cumprimento das exigências da legislação, deparam-se com a inviabilidade da práxis administrativa pública local. As dificuldades de acesso democrático aos recursos destinados aos bens culturais refletem as contradições no gerenciamento dos bens e serviços no âmbito do poder público em seus diversos níveis. Por outro lado, em alguns casos, situações de miséria ou condições mínimas de cidadania tendem a confundir os escassos recursos para o desenvolvimento cultural com as necessidades básicas de sobrevivência.

Mas, o que a Etnomusicologia tem a ver com isso? E de que forma esta realidade “extramuros universitários” afeta a Etnomusicologia na Paraíba? Evidentemente, não há

uma resposta definitiva para estes problemas. A presença do pesquisador, que é constantemente convocado a participar de discussões, elaborações e análises de propostas de leis e projetos culturais, pode ser fundamental neste aspecto. Em muitos momentos, quando os pesquisados não dispõem de instrumentos para dar conta da realidade burocrático institucional da cultura, o papel do pesquisador pode ser valioso para suas vidas, desde que o compromisso ético-científico seja priorizado.

Um fato corrente entre pesquisadores tem sido a ocupação de cargos públicos no campo da cultura. Esta constatação não constitui regra muito menos solução apontada para as questões aqui discutidas, mas, seja por candidatura ou a convite (em geral, com maior ocorrência), esse tem sido um caminho verificável, pelo qual alguns pesquisadores encontram saídas para uma participação mais eficaz e com possibilidade de alcançar resultados que se aproximam mais das necessidades observadas no diálogo com seus interlocutores do campo. Temos como exemplo, os autores, acima citados, que realizaram pesquisas sobre os cocos na Paraíba, Mário de Andrade, Altimar Pimentel e Maria Ignez Ayala e exerceram cargos públicos na área da cultura.

Entre os importantes avanços alcançados pelos fazedores da cultura na Paraíba, (agentes de cultura, pesquisadores, gestores públicos) podemos destacar a concessão de 24 títulos de mestres das artes, dentro do número possível de trinta concessões, como está na lei “Canhoto da Paraíba”, aprovada em 2004. Entre os já beneficiados, estão as Ceguinhas de Campina Grande (Maroca, Poroca e Indaiá), Benedito do Rojão, Teca de Cabedelo, Mousinho e Caximbim, Mané de Bia, Zabé da Loca e Baixinho do Pandeiro. Todos estes cantadores de coco.

No texto intitulado “Considerações sobre a importância do Inventário dos Cocos do NE”, anexado ao relatório da primeira fase, enviado ao IPHAN, os autores comentam:

Os cocos do Nordeste são hoje um gênero em plena vitalidade, cantado, dançado e apreciado por muita gente, gente velha, gente adulta e gente bem moça. Trata-se de uma tradição musical muito rica, que também merece ser mais bem conhecida e valorizada por todos nós. Por outro lado, devemos lembrar que o tratamento dispensado à cultura oral varia bastante nesta grande região, principalmente quando se trata de comunidades tradicionais, negras, indígenas, existentes na periferia das cidades e em áreas rurais. São pouquíssimos os cantadores e dançadores existentes em comunidades tradicionais que ganham evidência. Raras exceções em meio a inúmeros que continuam sem acesso aos bens mínimos, necessários à cidadania (AYALA; AYALA; SANDRONI, 2009, p.16).

Muitas respostas surgem dos próprios grupos e pessoas estudadas, uma vez que eles não pararam no tempo para esperar soluções para os seus problemas. Os conflitos entre coquistas e gestores das políticas públicas existem e se dão em meio às ações continuadas destes grupos, principalmente aquelas voltadas para manutenção da brincadeira dos cocos nos eventos próprios das suas comunidades, não deixando de atender convites daqui e dali, agarrando todas as oportunidades que lhes aparecem. Aos estudiosos cabe a participação para além da pesquisa em si, como também concluem os autores do texto acima citado.

Ter-se-á, por um lado, o Inventário dos Cocos do Nordeste pronto, o que é fundamental para a obtenção do registro desta forma de expressão. Por outro lado,

teremos condições de avaliar quais comunidades precisam de um plano de salvaguarda que lhes garanta não só a continuidade da forma de expressão que lhes dá identidade cultural, mas que possa servir como um instrumento para dar mais visibilidade e condições de inclusão através da cultura comunitária de tradição oral (Idem. Ibidem).

À guisa de conclusão, os cocos da Paraíba, nas suas diversas formas, são cantados no labor cotidiano, nos momentos de lazer, aniversários, como canção de ninar, nas festas comunitárias, nos rituais religiosos, a exemplo das novenas, do toré e do culto da jurema. Estão presentes em trilhas sonoras, nos corais, nas bandas de pífano, no carnaval, nos programas de rádio, nas escolas. Situações estas que perpassam e ao mesmo tempo exigem atuações eficazes nas políticas públicas.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Os cocos. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Samuel. Políticas públicas para a cultura no governo Lula: um breve comentário. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2004, Salvador: Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: ABET/CNPQ/CONTEXTO, 2005. p. 71-78.

ARAÚJO, Samuel et alli. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. In: Revista Transcultural de Música, n. 10, 2006. Disponível em: < <http://www.sibetrans.com/trans/a148/a-violncia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em 10 de maio de 2011.

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.) Cocos, alegria e devoção. Natal: EDUFRRN, 2000.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. SANDRONI, Carlos. Considerações sobre a importância do Inventário dos cocos do NE. [texto anexado ao] Relatório final do Projeto: Inventário dos cocos como patrimônio imaterial brasileiro. Referente ao CONVÊNIO N.º 702707/2008 (IPHAN/Coletivo de Cultura e Educação Meio do mundo), João Pessoa, 2009. 1 DVD anexo.[texto não publicado].

BEHAGUE, Gerard. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2004, Salvador: Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: ABET/CNPQ/CONTEXTO, 2005. p. 39-47.

BOBBIO, Norberto. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 1997.

DEFOURNY Vincent. A UNESCO e o Brasil: alinhamento histórico nas proposições para o patrimônio imaterial. In: CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio imaterial no Brasil. Brasília: UNESCO/ Educarte, 2008. p. 7-8.

FERNANDES, Florestan. O folclore em questão. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUCAS, Glaura. Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUCAS, Glaura; LUZ, J. B. (Orgs.). Cantando e reinando com os Arturos. Belo Horizonte: Rona, 2006.

LUHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Orgs.) Músicas africanas e indígenas no Brasil. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006. p. 37-55.

_____. O papel dos “mitos modernos” na etnomusicologia. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5, 2011. Belém. Anais do V Encontro Nacional da ABET. Belém: UFPA, 2011. Disponível em www.abetmusica.org.br. Acesso em 10 de janeiro de 2011.

LOUGHRAN, Maureen. “But what if they call the police?” Applied Ethnomusicology and Urban Activism in the United States”. In: Applied Ethnomusicology. Musicological Annual Ed. Svanibor Pettan, 2008, 44/1, 51-66.

MESTRE JOVE. Mestre Jove: depoimento [novembro de 2009] Entrevistadora: Eurides de Souza Santos. Gravação em HDD por Marília Cahino Bezerra. João Pessoa, 2009. 2 DVDs.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. O coco praieiro: uma dança de umbigada. João Pessoa: Caravela 1964; 2ª. Ed.: João Pessoa, Editora Universitária/UEPB, 1978.

_____. Coco de roda. João Pessoa: Gráfica Mundial, 2004.

SANDRONI, Carlos. O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: devolução de registros sonoros como imperativo científico. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2004, 2, Salvador. Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: ABET/CNPQ/CONTEXTO, 2005. p. 49-56.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. Estudos Avançados, v. 24/69, p. 373-388, 2010.

SANTOS, Eurides de Souza. A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UDESC, 2010. 1 CD-ROM.

_____. O Tempo de Mestre Jove: memórias do coco de Forte Velho. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5, 2011. Belém. Anais do V Encontro Nacional da ABET. Belém: UFPA, 2011. Disponível em www.abetmusica.org.br. Acesso em 10 de janeiro de 2011.

SEEGER, Anthony. Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. Em Pauta, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 3-20, janeiro a dezembro 2008. ISSN 1984-7491

VÓ MERA. Vó Mera: depoimento [novembro de 2009] Entrevistadora: Eurides de Souza Santos. Gravação em HDD por Marília Cahino Bezerra. João Pessoa: Acervo de Vó Mera. 2009. 2 DVDs.

Discografia

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.) Cocos, alegria e devoção. Natal: EDUFERN, 2000. 1 CD. (encarte).

CAIANA DOS CRIoulos. Ciranda, coco de roda e outros cantos. Projeto Memória Musical da Paraíba, vol. 1. Produção de Socorro Lira, S.l.:S.n., 2003. 1 CD.

CAJU E CASTANHA. Vindo lá da lagoa. S.l.:Trama, 2000.

CHICO ANTÔNIO. No balanço do Ganzá. Itaú Cultural, 1998. Coleção Itaú Cultural, Acervo FUNARTE de Música Brasileira, 57.

GRUPO FOLCLÓRICO. Coco de roda e ciranda Mestre Benedito. Cabedelo: Produção e direção artística de Tadeu Patrício, 2007. 1 CD.

MANÉ DE BIA [Manoel Mariano da Silva] Com o coco eu desafio o mundo: cocos aboios e outros poemas. Organização e pesquisa de Maria Ignez Ayala. João Pessoa: Meio do Mundo/ Campina Grande: Bagagem, 2009.

DESENCOSTA DA PAREDE. O canto-dança da comunidade de Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande. Projeto Memória Musical da Paraíba. Vol.3. Produção de Socorro Lira S.l.:Sn, 2007. 1 CD.

VÓ MERA. Vó Mera e seus netinhos. João Pessoa: DECOM/UFPB, 2007. 1 CD.

Documentários (filmes e vídeos)

A PESSOA É PARA O QUE NASCE. Direção de Roberto Berliner, 84 min, 2004. 1 DVD.

A BRINCADEIRA DOS COCOS. Direção de Elisa Cabral e Argumento e pesquisa de Maria Ignez Novais Ayala, 1997. (Vídeo gravado em SVHS e VHS/NTSC).

CHICO ANTÔNIO - o herói com caráter. Direção de Eduardo Escorel, 35mm, cor, 40 min, 1983.

EU TIRO O COURO DO DANÇADOR – Coco de tebei. Argumento e pesquisa de Gustavo Vilar, 2008. (DVD)

GRUPO FOLCLÓRICO. Coco de roda e ciranda Mestre Benedito. Produção e direção artística de Tadeu Patrício. Cabedelo: S.n., 2007. (DVD).

SERENÁ, SERENÁ: os caminhos do coco de roda e da ciranda na Paraíba direção de, Lorena Travassos. S.l.:S.n., 2006. (DVD).

Sítios contendo registros de cantadores de cocos

<http://brincantesnaparaiba.blogspot.com.br/2011/07/seu-dada-cacique-da-aldeia-cumaru.html>. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://www.vozesdemestres.com/profile/HenriqueSampaio>. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://professortadeupatricao.blogspot.com.br/p/discografia.html>. Acesso em 26 de março de 2012.

http://www.socorrolira.com.br/projetos_interna.php?id=25. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=alHfRR-xApU>. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=iOibdbrM378>. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=YQfOFaJvn6o>. Acesso em 26 de março de 2012.

<http://www.buscamp3gratis.net/ouvir/NGbZ7RutgLw/ciranda-e-coco-de-roda-odete-de-pilar-paraibapb>. Acesso em 26 de março de 2012.

Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará

Liliam Barros

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar a produção etnomusicológica no Pará, focalizando as pesquisas atuais. Oferece breve histórico institucional relacionado à produção de dissertações e teses de doutorado na região, culminando com um esboço interpretativo de tais produções.

Palavras-Chave: Produção etnomusicológica no Pará; pesquisas atuais; histórico institucional; dissertações e teses.

Abstract

This article aims to present the ethnomusicological production in Pará state focusing on current researches. It offers a brief institutional history related to the production of dissertations and doctoral theses in the region, culminating with an interpretative outline of such production.

Keywords: Ethnomusicological production in Pará; current researches; institutional history; dissertations and doctoral theses.

Poesia, literatura e música no Pará

Este texto pretende discorrer sobre pontos importantes do processo de produção de conhecimento sobre música no Pará, considerando-se alguns caminhos percorridos ao longo do século XX e XXI. Trata-se de um olhar pontual, com a intenção de apresentar o que se produz em etnomusicologia atualmente no Pará¹.

Inicialmente destaca-se a presença de fontes literárias com informações sobre aspectos da cultura musical paraense de regiões como Marajó, descritas em obras de Dalcídio Jurandir (2008), João Vianna, Padre Giovanni Gallo; do oeste do Pará e baixo amazonas, com as obras de Inglês de Souza (2004); e com a poesia de Bruno de Menezes (1993), que interpreta a cultura paraense do cenário urbano de Belém, notadamente, além de Benedito Monteiro (1975) e Eneida de Moraes com o seu belíssimo *Aruanda e Banho de Cheiro*, entre muitos outros.

Estudiosos da cultura musical paraense e da produção artística paraense como Nunes Pereira (que se debruçou sobre a Amazônia como um todo), Bruno de Menezes, Armando Bordallo e seu estudo sobre a cultura bragantina, Benedito Nunes e João de Jesus Paes Loureiro com suas reflexões sobre filosofia e arte, correspondem a um outro segmento de geração de conhecimento sobre cultura musical paraense. Neste cenário, deve-se ressaltar a atuação de Vicente Salles, que recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* em 2011. Estes estudos formam uma base cuja herança continua contribuindo

¹ Agradeço a Sônia Chada e a Paulo Murilo Guerreiro do Amaral pela revisão e diálogos sobre este artigo.

para as pesquisas sobre música no Pará. Outros autores como Lühning (2004) e Travassos (2005) apontaram os estudos sobre culturas musicais locais como precursores de pesquisas etnomusicológicas na Bahia e no Brasil, respectivamente.

O ensino de música e a pesquisa no Pará

As instituições de ensino de música de Belém como o centenário Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) e a Escola de Música da UFPA (EMUFPA) foram geradas com vocação para a performance.

Assim como o Instituto Estadual Carlos Gomes, a Escola de Música da UFPA tem como objetivo a formação de músicos em nível técnico, e seus professores integram o programa de qualificação docente descrito em itens abaixo, com produção científica ativa na área de etnomusicologia.

Incremento da produção científica sobre música paraense

A partir da criação do Curso de Educação Artística na então Faculdade de Educação do Pará da Fundação Educacional do Pará em 1989 (FEP), hoje Universidade Estadual do Pará (UEPA), teve início a produção de trabalhos de conclusão de curso voltados para a cultura musical paraense. Tal produção também teve continuidade a partir da criação do Curso de Educação Artística Habilitação em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 1991 (VIEIRA, 2009).

Outras ações voltadas à qualificação docente oportunizadas pela UEPA e pela UFPA, a exemplo das Especializações em Arte-Educação [2002] e Fundamentos da Criação Musical [2008-2009], respectivamente; ainda pela UEPA, da Especialização em Ensino das Artes na Educação Básica [2004] e do Mestrado Interinstitucional (Minter) com as Universidades de São Paulo (USP) e Federal do Pará (UFPA); e por fim, do Doutorado Interinstitucional (Dinter) e Minter da UFPA com a Universidade Federal da Bahia (UFBA), iniciado em 2008, contribuíram significativamente para o incremento da pesquisa em música no Pará. Tais esforços compreendem um plano de qualificação docente para o Pará.

Etnomusicologia no Pará

A Etnomusicologia está presente no cenário das pesquisas em música no Pará, principalmente, nos Grupos de Pesquisa das Universidades Estadual e Federal do Pará, respectivamente, o Grupo de Estudos e Pesquisas em Música – GEPEM, o recém-criado Grupo de Estudos sobre Música na Amazônia – GEMAM e o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA. No âmbito da pós-graduação, ocorreu em 2001 um MINTER entre a UEPA, a UFPA e a Universidade de São Paulo (USP), dentro de um planejamento local de qualificação docente. Dessas dissertações, três renderam trabalhos voltados para a área da etnomusicologia, com trabalhos sobre Cordões de Pássaros (SILVA, 2003), o choro no Pará (MORAES, 2003) e o carimbó de Algodual (BLANCO, 2003). Paralelamente, pesquisadores não-vinculados a instituições também

realizavam suas dissertações de mestrado e teses de doutorado na área de Etnomusicologia com trabalhos sobre música indígena no Alto Rio Negro (BARROS, 2003, 2006), o carimbó urbano de Belém e o brega paraense (AMARAL, 2003, 2009), e os espaços de apresentação do boi-bumbá em Belém (LAGO, 2006).

No âmbito da UFPA, o GPMIA só veio a ser criado no ano de 2007, congregando diversos pesquisadores da área de Etnomusicologia, ligados ao MINTER e DINTER UFPA/UFBA, cujas teses e dissertações também estão voltadas para a área de Etnomusicologia. Pode-se dizer que, num espaço de pouco mais de sete anos, as pesquisas na área têm se intensificado, o que pode ser comprovado nos artigos apresentados nos anais da ABET. Tais pesquisas têm buscado, principalmente, a compreensão da diversidade de práticas musicais paraenses, situando-se em regiões diferenciadas como o Nordeste Paraense, a zona Bragantina e Marajoara, além da área urbana da cidade de Belém, bem como em outras regiões da Amazônia, a exemplo do Alto Rio Negro. À exceção do Alto Rio Negro, no Estado do Amazonas, as demais áreas onde ocorreram investigações etnomusicológicas ficam próximas à capital do Estado.

Pesquisas realizadas junto a órgãos públicos de fomento como o Instituto de Artes do Pará e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN também envolveram tais pesquisadores e geraram trabalhos de cunho etnomusicológico nas zonas Marajoara e Bragantina². Tais trabalhos oportunizaram inventário de repertórios musicais da Marujada de Bragança, bem como um panorama do conhecimento de confecção e execução da rabeca, instrumento deveras importante para esta manifestação cultural (MORAES et al, 2005); e a compreensão do processo de transmissão musical das folias de São Sebastião, em Cachoeira do Arari, Marajó (BARROS; ABUFAIAD, 2008).

Ações e seminários realizados em torno da temática da proteção dos conhecimentos tradicionais vêm mobilizando instituições de pesquisa da Amazônia como o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Instituto de Pesquisas da Amazônia – INPA, a Universidade federal do Pará através do Setor de Propriedade Intelectual, vinculado à pró-reitoria de pesquisa e outras, a aprofundarem discussões e ações em conjunto com as sociedades tradicionais da Amazônia através da Rede Norte de Propriedade Intelectual, Biodiversidade e Conhecimento Tradicional (Belas, Moreira e Barros, 2003), criada em 2003³, cujas temáticas estão aqui e acolá tangenciando o campo da música. O seminário ocorrido em 2004, intitulado “Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural: proteção dos conhecimentos e das expressões culturais tradicionais”, contou, inclusive, com uma mesa composta por etnomusicólogos que discutiram temas relacionados com propriedade intelectual, direitos autorais, acervos, gravações e outros. Tais seminários têm rendidos publicações anuais frutos destas discussões (BELAS; MOREIRA; BARROS, 2003; B.BARROS et al, 2003 MOREIRA et al, 2004).

² INRC Marajó; Tocando a Memória – Rabeca.

³ A Rede Norte de Propriedade Intelectual, Biodiversidade e Conhecimento Tradicional foi criada por ocasião do Seminário “Saber Local/Interesse Global: Propriedade intelectual, biodiversidade e conhecimento tradicional na Amazônia”, realizado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi e Centro Universitário do Pará – CESUPA em 10,11 e 12 de setembro de 2003.

Os Grupos de Pesquisa acima citados têm atuado no sentido de promover a dinamização das produções etnomusicológicas atuais através de encontros, tais como os Fóruns de Pesquisa em Arte, realizados anualmente pelo Instituto de Ciências da Arte da UFPA (ICA/UFPA), já na sua quinta edição, os Encontros de Arte da UFPA (ENARTE/UFPA), realizados pela Escola de Música da UFPA (EMUFPA), que abrigam em seu bojo o Seminário de Pesquisa em Música. Os grupos de pesquisa vêm consolidando seminários internos e em parcerias a exemplo do I Seminário de Pesquisa do GPMIA, ocorrido em 2009, e do I Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, ocorrido em 2011. Apesar de sua pequena abrangência (na comparação com eventos de porte regional/nacional), tais iniciativas representam um panorama da produção local em Etnomusicologia.

A pesquisa em música no Pará se verifica, também, com projetos em outras áreas como Educação Musical, Musicologia Histórica, Composição e Performance Musical, fomentadas pelo MINTER E DINTER CAPES/SETEC já mencionados anteriormente, além do Curso de Especialização em Processo de Criação Artística, ofertado pelo Instituto de Ciências da Arte em 2008 com 25 vagas. Anteriormente, em 2005, havia sido ofertado pela UEPA o Curso de Especialização em Educação, de onde emergiu mais uma pesquisa na área de Etnomusicologia (BARBOSA e SOUZA, 2005).

Por fim, foi aprovado em 2008 o Programa de Pós-Graduação em Artes, inaugurando o primeiro Mestrado em Artes na Amazônia, que congrega três linguagens artísticas – Artes Visuais, Artes Cênicas e Música – e apresenta as linhas de pesquisa Artes Contemporâneas e Transmissão, Criação e Recepção nas Artes. A área de concentração Música está ligada à última linha de pesquisa e, no momento, admite projetos nas áreas de Educação Musical e Etnomusicologia (em razão do perfil de seu corpo docente). Em 2011 foram defendidas 22 dissertações de mestrado no PPGARTES/ICA, dentre elas, 4 na sub-área música e 2 em etnomusicologia (LUZ, 2011; MONTEIRO, 2011). Neste ano foi defendida a dissertação de (MONTEIRO, 2010), no âmbito do MINTER, que aborda aspectos da identidade musical do Carimbó de Salinópolis, Nordeste do Pará. Em 2011 foi defendida uma tese sobre os impactos de uma ação institucional na prática musical da Marujada em Bragança, interior do Pará (RAIOL, 2011), oriunda do DINTER UFPA/UFBA. Na área da pesquisa em música indígena na Amazônia, Gabbay (2011) buscou compreender os contextos de apresentação do repertório de *ahãdeakii* na cidade de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, com um olhar multiétnico do cenário urbano desta cidade cuja população é majoritariamente indígena.

Observa-se um movimento em busca da compreensão das práticas musicais locais, com 90% dos estudos voltados para tais temáticas e, de certa forma, engajada com os *loci* culturais observados, procurando contribuir a partir de suas demandas, mas certamente de interesse global ou pelo menos nacional.

Num esforço de compreensão dos caminhos trilhados neste cenário de pesquisas em etnomusicologia no Pará, e correndo o risco de incorrer em reducionismos, os pontos abaixo são ressaltados:

- a) A maioria dos trabalhos demonstra interesse nas etnografias musicais sobre a diversidade musical paraense, buscando compreender os sentidos das práticas musicais observadas, a partir de diálogos interdisciplinares com antropologia;

- b) Abordagens acerca das tecnologias, urbanidades e inovações, buscando discutir trânsitos e dinâmicas de práticas musicais em situações de transformações e utilização de novos canais de difusão, transmissão, criação e recepção musical;
- c) Trabalhos voltados para a discussão sobre a preservação/proteção do patrimônio imaterial e ações institucionais, incorporados a ações implementadas pelas comunidades interessadas em inventários e políticas de fortalecimento de suas práticas musicais. Observa-se um cenário já mencionado por Tiago Oliveira Pinto (2008) como tendência da etnomusicologia no Brasil;
- d) Trabalhos voltados para a música indígena na Amazônia, estando estes preocupados com aspectos da identidade e etnicidade e a ligação entre mito e música. Tais trabalhos têm procurado dialogar com a literatura da área sobre as Terras Baixas da América do Sul (ver BASTOS, 2007) e tem dialogado com a literatura da etnologia amazônica. Os primeiros trabalhos estavam voltados para a abordagem da identidade indígena no cenário musical da cidade de São Gabriel da Cachoeira. Contudo, a produção etnomusicológica sobre música indígena no Pará ainda deve ser considerada tímida, ante à necessidade e demanda dos povos indígenas da região.

Importante destacar que a disciplina etnomusicologia no Pará vem se construindo no âmbito dos cursos de graduação e pós-graduação em música em artes. Os trabalhos resultantes apresentam amparos teórico-metodológicos fundamentados nas orientações etnomusicológicas dialógicas com a etnomusicologia norte-americana (TRAVASSOS, 2005), ressaltando a afinidade com a idéia da antropologia da música. Contudo, há o esforço em construir argumentações que aglutinem os conceitos sobre música e “as sociabilidades, visões de mundo e rituais”, em consonância com o que Elizabeth Travassos comenta em seu artigo sobre a etnomusicologia no Brasil (2005, pg 7).

No quadro geral apresentado, ressalta-se a grande lacuna nos estudos sobre música de herança africana, marcadamente as relacionadas com a religiosidade. Exceção feita à gravação de CDs organizados pela antropóloga Anaíza Virgulino em cooperação com o etnomusicólogo Mário Brasil (Universidade de Brasília), editados pela Secretaria de Cultura do Pará e aos trabalhos de Lago (2006) e Monteiro (2010).

Diagnóstico dos grupos de pesquisa e da produção científica

Ainda que a Amazônia tenha sido uma das quatro prioridades estratégicas do Plano de Ação em C, T&I para o Desenvolvimento Nacional -2007/2010 (MCT, 2010), observa-se oferta tímida de ações focalizando a pesquisa em música e maiores projeções em temas como sustentabilidade, desenvolvimento e afins. Neste sentido, o acesso a este fomento dá-se através do tangenciamento entre a pesquisa em música e as outras temáticas. Por outro lado, o crescimento da quantidade de bolsas de mestrado, doutorado e pós-doutorado tem oportunizado o desenvolvimento de estudos na região.

Verifica-se expressiva expectativa de formação de mestres e doutores em música por conta do programa de qualificação docente financiado pela CAPES/SETEC, do qual resultará em mais três teses de doutorado em etnomusicologia, totalizando um contingente de 6 doutores na área, sendo 5 (cinco) da UFPA e 1 (uma) da UEPA. Tais

recursos humanos atuarão na Escola de Música da UFPA, nos cursos técnicos em música e na Licenciatura Plena em Música, além da possibilidade de atuação no Programa de Pós-Graduação em Artes.

Referências bibliográficas

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. “Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará”. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

_____. “O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2003.

BARBOSA, Handerson; SOUZA, Luciana. “Estilos de Música Popular Brasileira e Criatividade Musical como Forma de Aprendizado no Ensino Fundamental”. Monografia de Especialização. Belém: UEPA, 2005.

BARROS, Benedita et al (Orgs.). *Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais*. Belém/Pará: CESUPA/MPEG, 2003.

BARROS, Liliam. “Música e Identidade nas Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira, Am”. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

_____. “Repertórios Musicais em Trânsito: música e identidade indígenas em São Gabriel da Cachoeira, Am”. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

_____. Anais do I Seminário de Pesquisa em Artes – ENARTE. Organizadora. Belém: UFPA, 2007.

BARROS, Liliam; ABUFAIAD, Verena. *Folias de São Sebastião: um estudo da transmissão musical*. Belém: IPHAN, 2008.

BARROS, Liliam et al. “Inventário das Festividades de São Sebastião na Ilha do Marajó” Relatório Final. Belém: IPHAN, 2009.

BARROS, Liliam; MAIA, Gilda. *Ode a uma Nobre Pianista*. Belém/Pará: Paka-Tatu, 2010.

BARROS, Liliam (Org.). “Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia.” Belém/Pará: PPGARTES, 2010. No prelo.

BARROS, Liliam; AMARAL, Paulo Murilo G. “Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – Volume II”. Belém/Pará: PPGARTES/PAKATATU, 2011.

BASTOS, Rafael Menezes. “Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: o estado da arte». In *Mana*, nº 13. Ano II, pg.293-316, 2007.

BELAS, Carla; MOREIRA, Eliane; BARROS, Benedita. *Saber Local/Interesse Global: propriedade intelectual, biodiversidade e conhecimento tradicional na Amazônia*. Belém/Pará: CESUPA/MPEG, 2003.

- BLANCO, Sônia. “O Carimbó de Algodual, Pa”. Dissertação de Mestrado. São Paulo:USP, 2003.
- CHAGAS, Edgar et al. “Inventário do Carimbó” Relatório Final. Belém: IPHAN, 2009.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Ciclo do Extremo Norte. Belém/Pará: EDUFPA/Casa de Rui Barbosa, 2008.
- LAGO, Jorgete. “Os espaços de apresentação do Boi-bumbá em Belém do Pará: um estudo das apresentações do grupo Boi-bumbá Flor do Guamá.” Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.
- LOBATO, Eugênia. “O Brega de Belém como ferramenta para a educação Musical Básica”. Monografia de Especialização. Belém: UEPA, 2005.
- LUZ, Jefferson. “Cadê o Azulão? Transformações culturais e o desaparecimento de um cordão de pássaro”. Dissertação de mestrado. PPGARTES/UFPA, 2011.
- LÜHNING, Ângela. Os sons da Bahia: pesquisa etnomusicológica. Salvador/Bahia. *Revista da Bahia*. V.39. P. 38-49. 2004.
- MCT. “Sessão Plenária 5: Democratização e Cidadania. O papel da CTI na Redução das Desigualdades Sociais e na Inclusão Social.” 4º CNCTI, 2010.
- Monteiro, Benedito. *O Minossauero*. Rio de Janeiro/RJ: Novacultura, 1975.
- MONTEIRO, Keilla. “Um Peixe Vivo na Amazônia: o mundo –Açu nas canções do Cravo e Carbono”. Dissertação de mestrado. PPGARTES/UFPA, 2011.
- MONTEIRO, Vanildo. “Tambores da floresta: tradição e identidade no carimbó praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará”. Dissertação de mestrado. Belém/Pará: MINTER – UFBA/UFPA.
- MORAES, Maria José. “O Choro em Belém do Pará. Sonoridade Regional de Um Gênero Musical Brasileiro (décadas de 1970 a 90)”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2003.
- _____. *Tocando a Memória – Rabeca*. Belém: IAP/PETROBRÁS, 2005.
- MOREIRA, Eliane et al. *Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais*. Belém/Pará: CESUPA/MPEG, 2007.
- MENEZES, Bruno de. *Obras Completas*. Coleção Lendo o Pará. Nº 14. Volume 2. Folclore. Belém/Pará: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. In *Revista USP*. N. 77 São Paulo. Março – Maio, 2008.
- RAIOL, Mavilda. “Wilson Fonseca e a Crônica Musical de Santarém-Pa”. Dissertação e mestrado. Orientação da Prof. Dra. Flávia Camargo Toni. USP 2003.
- _____. *A rabeca na marujada de Bragança/PA: o impacto de uma interferência institucional em uma prática musical*. Tese de doutorado. Orientação da Profª. Drª. Sônia Chada Garcia. UFBA: 2011.

SOUSA, Inglês de. *O Cacaulista: cenas da vida do Amazonas*. Coleção Amazônia. Belém/Pará: EDUFPA, 2004.

SILVA, Rosa Maria Mota da. “A música do pássaro junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará.” Dissertação de Mestrado – Área de Concentração: Musicologia da Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Texto apresentado em mesa redonda “Musicologia” do XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.

VIEIRA, Lia Braga. “A escola e a difusão do sistema musical ocidental em Belém do Pará” in *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*. Bene Martins, Lia B. Vieira e Orlando Maneschy (orgs.). Belém/Pará: PPGARTES, 2009.

O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais¹

Glaura Lucas

Resumo

Trata-se de uma reflexão sobre os modos de fazer o trabalho de campo, quando o estudo etnomusicológico inclui a perspectiva da pesquisa-ação participativa. O foco são as relações humanas, bem mais intensas e dialógicas nesse tipo de pesquisa, realçando a importância de se considerarem eventuais mal-entendidos nas interações que evidenciam maior distanciamento cultural entre as partes, buscando formas de minimizá-los. Os exemplos abordados emergem de um processo de pesquisa em andamento, tendo como parceiras a Comunidade Negra dos Arturos, situada em Contagem, Minas Gerais, e a Associação Cultural Arautos do Gueto, com sede no Morro das Pedras, em Belo Horizonte. A partir da discussão sobre esses exemplos, tecem-se finalmente algumas considerações sobre as implicações, para os cursos de graduação e pós-graduação, da busca crescente dos alunos por essa modalidade de pesquisa compartilhada.

Palavras-chave: Trabalho de campo; pesquisa-ação participativa; Comunidade Negra dos Arturos; Associação Cultural Arautos do Gueto; cursos de graduação e pós-graduação

Abstract

This paper aims at discussing ways of developing fieldwork, when the ethnomusicological study is carried out according to the perspectives of a participatory action research. It focuses on the human relations, which become more intense and dialogical in this type of research. The importance of considering occasional misunderstandings throughout the process is highlighted, especially when there is a greater cultural gap between researcher and the people whose music is being researched, and forms of reducing them are discussed. The examples approached emerge from a research in progress, which is being developed together with Comunidade Negra dos Arturos (Black Community of Arturos), located in Contagem, Minas Gerais, Brazil, and the Associação Cultural Arautos do Gueto (Arautos do Gueto Cultural Association), which is situated in Morro das Pedras, in Belo Horizonte, Minas Gerais. The text ends with some considerations about the consequences, for higher education, of an increasing interest in this mode of shared research, by students.

¹ Este texto é uma ampliação do que foi apresentado no V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, no Painel intitulado *Modos de fazer etnomusicologia: o que estamos construindo para o futuro?* Agradeço à Presidente da ABET, Maria Elizabeth Lucas, à diretoria da ABET e à comissão organizadora do VENABET, o convite para participação nesse Painel. Sou grata também a José Alberto Salgado e Silva pelo convite para a publicação deste texto. Meus agradecimentos se estendem aos dois pareceristas anônimos por suas valiosas contribuições ao texto.

Keywords: Fieldwork; participatory action-research; Comunidade Negra dos Arturos; Associação Cultural Arautos do Gueto; undergraduate and graduate courses

O Painel “Modos de fazer etnomusicologia: o que estamos construindo para o futuro?”, no V Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, nos convidou a refletir sobre tendências e desafios na condução da pesquisa etnomusicológica na atualidade, e assim vislumbrar as implicações futuras das ações presentes, com suas concepções e intenções subjacentes. Neste sentido, nossa reflexão se volta para os modos de se fazer o **trabalho de campo**, quando o processo inclui a perspectiva da **pesquisa-ação participativa**. O foco são as relações humanas, que se tornam bem mais intensas e dialógicas nesse tipo de pesquisa, e sobre a importância de se considerarem possíveis “diálogos de surdos”², ou de mal-entendidos, nas interações que evidenciam um distanciamento cultural, buscando formas de minimizá-los. Essas reflexões emergiram dos desafios enfrentados em uma pesquisa em andamento que venho desenvolvendo junto à Escola de Música da UFMG, a qual tem como parceiras a Comunidade Negra dos Arturos, situada em Contagem, e a Associação Cultural Arautos do Gueto, com sede no Morro das Pedras em Belo Horizonte.

Assim como a etnomusicologia contribuiu para a conscientização na academia da diversidade da noção de música, evidenciando a pluralidade de contornos conceituais culturalmente construídos em torno dessa noção³, também a etnomusicologia se percebe plural, dada a variedade de abordagens, de finalidades, de métodos de pesquisa e perspectivas analíticas que se desenvolveram e se desdobram atualmente no âmbito de seu campo de estudos. Dessa forma, são múltiplos também os modos com que se desenvolveram as interações sociais específicas entre o(a) pesquisador(a) e participantes da prática musical estudada, desde que a etnografia tornou-se método fundamental de pesquisa. Diálogos interculturais e interpessoais, construídos nas interações em campo, sempre estiveram na base da pesquisa interpretativa, a qualidade de seus resultados estando condicionada à sensibilidade do pesquisador de aproximar-se das concepções e percepções locais sobre a música em foco e sua prática. Embora esse processo de pesquisa produza impactos em ambas as partes dessas relações, por vezes levando a uma mútua aprendizagem, ele não obstante sempre deixa transparecer a distância entre as partes envolvidas, no que diz respeito aos objetivos e motivações para a participação, e também aos benefícios gerados pelo processo, uma vez que se constróem a partir de

² Para o antropólogo Wyatt MacGaffey (1986), ‘diálogo de surdos’ exprime uma situação de mútua incompreensão numa interação social marcada por distanciamento cultural entre as partes. Essa expressão foi usada primeiramente por Albert Doutreloux para se referir às relações entre colonizadores e colonizados, “marcadas por uma profunda ambiguidade”, no Mayombe (Doutreloux, 1967: 261). Prefiro, no entanto, me referir a esse tipo de comunicação, em que se destaca a mútua incompreensão dos suportes conceituais e perceptivos que embasam os discursos e demais interações, como diálogos de mal-entendidos.

³ Samuel Araújo, por exemplo, propõe a expressão ‘trabalho acústico’, que nos ajuda a desconstruir os condicionamentos colados ao termo música no uso dominante, vendo-a assim como uma prática que origina-se do “processo abstrato de se trabalhar o tempo acusticamente” (Araújo, 1992: 217, tradução minha).

relações assimétricas de poder, determinadas que são por condições sociais e políticas desiguais entre pesquisador e pesquisados⁴.

Nas últimas décadas do século XX, os modos de representação etnográfica herdados das relações colonialistas passaram a ser questionados mais fortemente e, portanto, também a autoridade etnográfica, entendida não apenas sob a ótica da desigualdade entre as partes, independentemente do grau de distanciamento cultural entre elas, mas também, conforme aponta José Reginaldo Santos Gonçalves,

.. no sentido de se pensarem as estratégias retóricas pelas quais o “autor” (...) constrói a sua presença (ou ausência) no texto, assegurando em termos epistemológicos (mas também,...) em termos de poder) a legitimidade do seu discurso sobre aquele contexto social e cultural a ser representado. (GONÇALVES, 2008, p. 13)

No âmbito da etnomusicologia, respostas a esses questionamentos incluem o fortalecimento da etnomusicologia aplicada e da perspectiva da pesquisa ação e da pesquisa participativa:

Etnomusicologia aplicada é a abordagem guiada pelos princípios da responsabilidade social, a qual ultrapassa a meta acadêmica usual de alargamento e aprofundamento da compreensão e do conhecimento, indo na direção da solução de problemas concretos e na direção de se trabalhar tanto dentro quanto além dos contextos acadêmicos típicos. (HARRISON; MACKINLAY; PETTAN, 2010, p. 1, tradução minha)

[Pesquisa-ação e pesquisa participativa] têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas. (THIOLLENT, 2008, p. 189).

A importância desse tipo de abordagem vem se destacando na etnomusicologia brasileira na última década, a partir dos projetos pioneiros desenvolvidos pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, sob coordenação de Samuel Araújo (projetos ‘Música, Memória e Sociabilidade na Maré: um estudo etnomusicológico colaborativo em uma comunidade do Rio de Janeiro’ e ‘Gerações do Samba nas Comunidades da Formiga e Salgueiro: uma Proposta de Pesquisa em Etnomusicologia Aplicada’), cujos resultados variados vêm inspirando a disseminação da perspectiva do trabalho compartilhado pelo país⁵.

⁴ Ver Vincenzo Cambria (2008) para uma reflexão interessante sobre essas interações sob a ótica da noção de ‘diálogo’.

⁵ Ver, por exemplo, Araújo, S. (2004), Araújo, S. et al (2006, 2007), Cambria, V. (2004). Exemplos de, e reflexões sobre processos compartilhados de pesquisa e ação participativa encontram-se também em Lucas, G. (2006), Marques, F. (2008), e Tugny R. (2009a e 2009b).

Dentre as ações possíveis para essas modalidades de pesquisa, podemos citar as de alcance mais amplo, como a participação do pesquisador na formulação de políticas públicas; na organização de arquivos e museus; em projetos pedagógicos; na condução do registro e inventário de tradições culturais, e também as de impacto mais localizado, como a sua atuação na defesa do patrimônio musical de grupos específicos, e na concretização de projetos de interesse comunitário.

A especificidade de tais modalidades de pesquisa e a maneira como são conduzidas contribuem ainda mais para a diversificação da prática etnomusicológica, na medida em que seu percurso:

- 1) busca conciliar modos de pensar e de fazer acadêmicos com modos de pensar e de fazer praticados pelo grupo com o qual se desenvolve a pesquisa;
- 2) se abre para a possibilidade de gerar resultados e produtos variados, e outras formas de intervenção social, para além do geralmente esperado texto escrito (confeção de cds e dvds, realização de eventos, desenvolvimento de projetos educacionais, implementação de centro de memória e organização de acervos documentais, etc.); e
- 3) embora também se construa a partir da especificidade das interações sociais entre o(a) pesquisador(a) e os demais participantes do grupo, essas envolvem, além da qualidade dos intercâmbios e aprendizados mútuos, as muitas variáveis do processo de definição dessa relação. Tais intercâmbios podem se tornar tão mais intensos quando o diálogo desvela formas distintas de concepção e percepção não apenas da noção de música e do contexto de sua prática, como também – em função da ação compartilhada – dos próprios modos de fazer e dos modos de pensar que os norteiam.

Sobre essa questão, Samuel Araújo observa:

Durante uma pesquisa participativa é de se esperar que tanto as questões quanto o foco das ações possam mudar à medida que novas interpretações sobre aspectos significativos da prática musical vão emergindo, o que torna esse tipo de pesquisa simultaneamente mais dinâmico e desafiador. (ARAÚJO, 2004, p. 2)

Gostaria então de compartilhar algumas reflexões e inquietações em torno da experiência de pesquisa que inclui a perspectiva da pesquisa aplicada e de ação participativa com dois grupos de práticas sócio-musicais distintas, atuantes na Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Um é a Comunidade Negra dos Arturos, agrupamento familiar situado em Contagem/MG, reconhecido pelo conjunto de tradições culturais que mantém e recria, enraizadas na experiência de seus antepassados, como o Reinado (Congado), a Folia de Reis, a Festa da Abolição, o Batuque, a Festa de Capina (esta, já bem menos frequente), além de um conjunto de práticas tradicionais cotidianas, como a culinária, a benzeção e o uso de ervas medicinais⁶. Sendo o festejar e a performance elementos fundamentais da

⁶ Uma experiência anterior de pesquisa ação-participativa com os Arturos se deu no processo de realização coletiva do cd-livro contendo parte do patrimônio musical do Reinado (Congado) praticado pela comunidade (Lucas, G. e Luz, J. B. (coords.), 2006). Mesmo

dinâmica de vivências e relações da comunidade, novos eventos também vão sendo promovidos, alguns se incorporando ao calendário da comunidade, como as festas juninas altamente elaboradas, e outros propostos mais esporadicamente, como o auto das pastorinhas, por exemplo.

Como parte desse movimento, criou-se há uns vinte anos um grupo formado por adolescentes e jovens da comunidade, que trabalham a música, a dança e o teatro artisticamente, com vistas ao espetáculo. Esse grupo veio a se chamar Filhos de Zambi, e vem cumprindo funções muito importantes para a engrenagem que mantém a proteção e a continuidade das tradições da família. Utilizando aqui a distinção elaborada por Thomas Turino (2008), o grupo satisfaz a vontade dos jovens de se engajarem em *performances para apresentação* pública, em palco, ao mesmo tempo em que fortalece os sentidos de pertencimento à família, motivando o seu empenho para com as *performances participativas* de interesse comunitário. Os Arturos em geral percebem muito bem essa distinção, ao contrário de muitos visitantes provenientes dos mais variados setores sociais, que tendem a projetar uma visão naturalizada e unívoca de música sobre suas práticas, visão esta que a percebe apenas como entretenimento, voltada para apresentação para um público. E exatamente por se alinhar ao tipo de prática musical mais dominante fora da comunidade, a do entretenimento, o grupo Filhos de Zambi é oferecido às demandas externas de participação dos Arturos em apresentações sem cunho religioso, se tornando assim um escudo para as práticas musicais consideradas sagradas.

O outro grupo é a Associação Cultural Arautos do Gueto, projeto artístico, educacional e de ação social criado em 1996 por moradores do Morro das Pedras, aglomerado de favelas situado na região oeste de Belo Horizonte. O projeto, com sede no próprio Morro, é voltado para crianças, adolescentes e jovens habitantes do aglomerado, tendo a música e a dança como eixos principais. A Associação criou vários grupos – de dança, de percussão mirim, de percussão dos jovens, e a banda show. A identidade musical dos grupos, tema recorrente das reuniões da coordenação, parte das conexões que têm com gêneros contemporâneos que projetam alguma forma de identidade negra, incluindo contudo expressões de elementos menos conscientes construídos culturalmente ao longo da história de vida deles no ambiente do Morro.

Arturos e Arautos são colaboradores no projeto de pesquisa mais amplo que venho desenvolvendo intitulado: “Memória e Reconstrução de Significados em Práticas Musicais de Negros na Região Metropolitana de Belo Horizonte”. O projeto visa compreender como grupos tradicionais recriam significados e revigoram valores em suas práticas a partir da maneira como articulam a memória e as demandas atuais e como grupos recém-constituídos expressam, incorporam e projetam sentidos contemporâneos de identidade étnica a partir de sua prática musical. Embora tenha como parceiros principais os Arturos, em especial os Filhos de Zambi, e os Arautos, a pesquisa pretende um olhar mais amplo, buscando identificar e relacionar elementos sonoros e os modos de fazer, de conduzir socialmente a música no tempo, em vários

depois de ter desenvolvido pesquisas de mestrado e doutorado sobre o Reinado desse grupo (Lucas, G. 2002 e 2005), as quais buscaram uma interação intensa com vários participantes e a inclusão criteriosa de suas vozes no texto final, o processo dialógico para a realização coletiva do cd-livro configurou-se como um contexto especialmente mais rico, revelador e extremamente gratificante de aprendizagem e de atuação.

ambientes musicais afrodescendentes ou que de alguma forma evocam uma associação identitária com referenciais culturais de matriz africana. A pesquisa almeja, como desdobramento, levantar subsídios para contribuir para a elaboração de projetos pedagógicos voltados ao cumprimento combinado das leis 11.769, que torna obrigatório o ensino de música na educação básica e a 10.639, atualizada como 11.645 que obriga a inclusão da temática de história e cultura afro-brasileira e indígena no currículo oficial da rede de ensino. Ressalto que esse é um interesse que vem também sendo considerado por ambos os grupos.

A história de dezesseis anos de relacionamento contínuo com os Arturos e de quatorze anos com os Arautos, nos proporciona uma condição privilegiada de observação daquilo que se constitui como valor e significância no trato da memória e nos processos de produção de sentido em suas músicas ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que favorece conciliar os objetivos gerais dessa pesquisa ao atendimento de demandas locais variadas, sejam aquelas vindas a partir de eventuais necessidades específicas dos grupos, sejam as feitas em resposta à minha proposta de que a pesquisa assumisse o formato de pesquisa ação-participativa. Dessa forma, essas iniciativas incluem desde intervenções mais pontuais enquanto uma aplicação social do conhecimento etnomusicológico e acadêmico em geral, até processos mais extensos e elaborados de pesquisa co-participativa. Importante ressaltar que o reconhecimento dessas iniciativas como pesquisa aplicada ou de ação participativa é obviamente da pesquisadora, que reflete com os grupos sobre essas denominações. No entanto, elas guardam afinidades com os modos de fazer dos grupos, para os quais a soma de competências e de opiniões e a construção dialógica de conhecimentos para a realização coletiva de algo relevante para o bem comum se configuram como atitude e prática tradicionalmente significativas.

Da parte dos Arautos do Gueto, o interesse exposto foi o de que os auxiliássemos na sistematização da metodologia de ensino-aprendizagem que os professores dessa Associação desenvolveram ao longo desses anos de trabalho. Tendo sido elaborada a partir das especificidades do contexto, essa metodologia é considerada por eles eficiente em vários sentidos, na medida em que parte de uma concepção de música ampliada, que percebe seus significados sociais e culturais como indissociados do som. Defendem, assim, a qualidade da metodologia, não apenas do ponto de vista do desenvolvimento da competência técnico-artística musical desejada, como também na formação mais global das qualidades humanas de auto-confiança, auto-estima, respeito, solidariedade, companheirismo, dentre outras. Entende-se que a combinação dessas estratégias de trabalho favorece o desenvolvimento dos sentidos de sociabilidade fundamentais tanto à prática musical coletiva, quanto às relações interpessoais cotidianas, consequentemente auxiliando os participantes em sua busca de suas necessidades e na administração de seus conflitos sociais. O intuito de um dos principais líderes do projeto – José Antônio Inácio – é o de que as ideias e métodos do grupo fossem organizados para facilitar a formação de multiplicadores do projeto, e também promover uma divulgação mais ampla na sociedade, sobretudo para projetos afins, que possam se beneficiar da experiência deles.

Já do lado dos Arturos, uma demanda expressa pelos atuais integrantes dos Filhos de Zambi foi a realização conjunta de um documentário sobre a história do próprio grupo, versando sobre os trabalhos desenvolvidos desde gerações anteriores junto ao grupo.

Para tanto, os participantes se engajariam em procedimentos de pesquisa da memória específica desse grupo, através de levantamento, organização e análise documental e de entrevistas, buscando entender ainda as relações das atuações dos Filhos de Zambi com o conjunto de práticas promovidas pela comunidade em geral, confrontando igualmente as opiniões de diferentes gerações da comunidade sobre a atuação do grupo e suas funções.

As ações desencadeadas por essas demandas contaram com a atuação de dois alunos de Iniciação Científica. O primeiro deles, Rubens de Oliveira Aredes, participou de aulas, ensaios e reuniões junto aos Arturos, tendo sido gerado um resultado inicial parcial em 2010⁷, o qual Rubens continua a desenvolver, hoje como aluno do mestrado da Escola de Música da UFMG. Com relação aos Arturos, Rubens concorreu por iniciativa própria e foi vencedor de uma Bolsa Funarte de Produção Crítica em Culturas Populares e Tradicionais/2010, com o projeto “Filhos de Zambi: uma nova estratégia de reprodução dos valores e significados tradicionais na Comunidade Negra dos Arturos em Contagem”. Como caminho para sua execução, o aluno sugeriu à comunidade atender à demanda deles, proporcionando condições para a realização do documentário, com isso seguindo a trilha da construção conjunta e compartilhada de conhecimentos da ação participativa. Para tanto, foi oferecido, com recursos do prêmio, um curso de cinema, incluindo treinamento em filmagem, elaboração de roteiro, edição, etc. e foram adquiridos os equipamentos necessários. Após essa etapa, nós conduzimos juntos com um sub-grupo dos Filhos de Zambi o processo de pesquisa gerado pelas demandas do projeto do documentário⁸.

Paralelamente à execução dessas duas metas acordadas com as comunidades, outras demandas vindas dos Arturos, que se caracterizam mais proximamente com a aplicação de conhecimentos na resolução conjunta de necessidades da comunidade, de um jeito ou de outro se agregam à pesquisa, na medida em que potencialmente iluminam as reflexões sobre o trato com a memória e a reelaboração de suas tradições, movimentos estes que permeiam os próprios sentidos de existência da comunidade e daquilo que fazem, que sentem, como fazem, porque fazem, etc.. Essas demandas tratam de iniciativas que representam algum grau de transformação às tradições, devendo portanto ser analisadas no jogo de forças que impulsiona a memória prospectivamente⁹. Dentre elas, destaco:

- e) A avaliação da nova encenação da libertação dos escravos na Festa da Abolição.

⁷ Os resultados de sua pesquisa foram apresentados no VENABET (Ver Aredes, 2011).

⁸ Dentre os resultados, estão também um texto final escrito a várias mãos e a construção coletiva de um blog contendo registros desse processo (<http://arturosfilhosdezambi.blogspot.com/>). O documentário continua em processo de produção.

⁹ As reflexões em torno dos objetivos da pesquisa mais ampla incluem discussões acerca das diferentes interpretações das noções de memória, tradição e história. Essas discussões, no entanto, extrapolam os objetivos desta apresentação sobre as ações compartilhadas com os grupos parceiros da pesquisa.

Essa é uma etapa tradicional da Festa da Abolição¹⁰, que acontece no adro da igreja, com a participação de representantes de vários setores da sociedade, dentre eles o(a) prefeito(a), vereadores, membros da igreja, reis e rainhas do Reinado, várias guardas e o público em geral. Sendo realizada em espaço de grande visibilidade, essa etapa era alvo dos mais frequentes de interferência externa. Membros da Prefeitura, interessados no potencial turístico do evento, além de artistas e intelectuais vinham pressionando a comunidade a modificarem essa encenação, considerada ingênua tanto esteticamente quanto em seu conteúdo. Com efeito, o questionamento em torno dos símbolos oficiais, como a figura da princesa Isabel e o ‘13 de maio’, só mais recentemente vem repercutindo entre os Arturos, principalmente os das gerações mais jovens, quanto à concepção dos significados da festa. Em seus discursos públicos, esses jovens realçam a importância do evento como espaço de denúncia contra a discriminação racial e de reivindicação de condições de vida mais dignas para a população negra, por exemplo. Por outro lado, para os mais velhos, o mais importante é a homenagem que prestam a seus antepassados que viveram a escravidão, e aos fatos mítico-históricos que conformam, juntamente com a memória dos relatos dos familiares que os antecederam, o imaginário de suas origens, daquilo que os leva a serem congadeiros no mundo de hoje. Importante nesse sentido é o entendimento de que houve a ação de Nossa Senhora do Rosário e dos antepassados sobre a Princesa Isabel para a assinatura da lei áurea. Portanto, os mais velhos não abrem mão do modelo a que estão habituados: “Certo ou errado, é assim que a gente sempre fez”, nos revelou o capitão regente de Contagem, Seu Antônio Maria da Silva. Dessa forma, a cada ano, diferentes atores e atrizes propunham novos diálogos e representações, mais “politicamente corretos” e mais saborosos às exigências estéticas de parte do público. Porém, acabavam por entrar no esquecimento, não sendo mantidos para o ano seguinte, seja por não se apresentarem significativos e portanto passíveis de serem incluídos no conjunto de etapas do evento tradicional, seja pelo caráter passageiro da atuação desses agentes externos junto à comunidade. Até que os próprios Filhos de Zambi criaram uma versão contestando o papel da Princesa Isabel, em projeto desenvolvido com o Grupo Trama de teatro, atuante em Belo Horizonte, o que despertou o interesse de muitos na Comunidade, dada a sua relevância no movimento da tradição.

Trata-se portanto de uma questão bastante delicada, na medida em que evidencia tensões relativas às diferenças de sentido e de concepção entre gerações, o que no entanto é algo normalmente verificável na vivência de várias tradições culturais ao longo de seu tempo histórico. Neste caso específico, os líderes administrativos da Comunidade dos Arturos convidaram algumas pessoas da irmandade e outras com longa vivência nos processos comunitários, para juntos avaliarem a inclusão da nova proposta de encenação da escravidão e da assinatura da Lei Áurea, e seu impacto no ritual como

¹⁰ A Festa da Abolição (ou da Libertação) é realizada pelos Arturos há muitos anos, como forma de rememoração da abolição da escravatura no país. Antigamente, tratava-se de celebração interna, em que os Arturos, reunidos nas guardas, hasteavam mastros em honra aos antepassados escravizados. Embora os mastros ainda sejam hasteados anualmente no dia 13 de maio, a festa assumiu grandes proporções a partir da década de 1970, quando passou a ser patrocinada pela Prefeitura Municipal de Contagem. Em função da importância e do papel do antepassado na experiência espiritual dos congadeiros, essa festa, embora a princípio de caráter cívico, carrega sentidos espirituais profundos para eles. Ver Lucas (2005, p. 192-195).

um todo. As discussões coletivas passaram pela revisão historiográfica, porém sem se desvincular da história oral, dos mitos que circulam ali e que fundamentam os sentidos da memória que ainda se revigora para várias gerações da comunidade. A força desse sentimento pode ser percebida na fala do Seu Antônio, ao preparar as moças e rapazes representando os escravos na festa, incluindo os Filhos de Zambi, para saírem para as ruas: “Vocês estão aqui hoje, vestidos assim, para emprestar a sua matéria para nossos antepassados participarem e serem homenageados”. As diferenças entre as gerações quanto à hierarquia dos valores, entre as forças da continuidade e da mudança em relação aos conteúdos da Festa, ficam bem evidentes quando observa-se que a bandeira com a estampa da Princesa segue sendo erguida no mastro nos atos inaugurais da Festa, e no dia seguinte, a encenação dos jovens, de ares bastante cômicos, desconstrói a imagem da Princesa, até mesmo ridicularizando-a;

b) A participação como curadora de oficinas do projeto ‘Preservação das raízes do Pai Arthur’.

Elaborado coletivamente, esse projeto foi viabilizado pela lei federal de incentivo à cultura, através da Eletrobrás, e teve como objetivo principal a transmissão e circulação de saberes tradicionais sobretudo para as novas gerações, considerando-se que a comunidade hoje, com mais de 500 integrantes, percebe a necessidade de outros recursos de transmissão para além daqueles processos próprios do que se entende generalizadamente por oralidade. No entanto, o projeto inclui também oficinas voltadas para a ampliação dos horizontes de conhecimento sobretudo dos jovens, a partir da vontade deles. Foram oferecidas oficinas destinadas à construção de tambores e gungas, para os jovens Arturos e outras comunidades congadeiras; à capacitação dos Filhos de Zambi em linguagens artísticas da dança e da percussão de matriz afro não experimentadas através das tradições da comunidade; a aprender a tocar os instrumentos da Folia de Reis (violão, cavaquinho e sanfona) e seu repertório – esta voltada mais exclusivamente para membros dos Arturos; ao aprendizado da culinária típica das festas, e ao aprendizado da confecção de vestimentas típicas das tradições.

Analisando então o processo como um todo, a pesquisa vem se desenvolvendo por meio de uma metodologia que combina procedimentos de investigação tradicionais com os próprios da pesquisa ação participativa, agregando ramificações, e ao mesmo tempo criando uma rede de conexões, assumindo assim, ela própria, um formato que a meu ver muito se assemelha à maneira holística e inter-conectada como essas comunidades pensam, sentem e realizam suas músicas. Em outras palavras, da mesma maneira que as músicas que eles produzem se vêem intimamente relacionadas a um conjunto de saberes que guiam o jeito de ser e de viver desses grupos, a própria pesquisa, e seus métodos, também vão se delineando nessas correlações, se abrindo para esse entendimento, ao tecer uma teia de objetivos que se fertilizam mutuamente e se estabelecem um tanto quanto imprevisivelmente. Por exemplo, tanto o trabalho com os Arturos, de organização da metodologia de ensino deles, quanto as discussões em torno de como montar as oficinas com os Arturos, nos proporcionam dialogar sobre aquilo em seus processos de transmissão cultural que priorizam enquanto concepções, conteúdos musicais e métodos significativos a serem passados para outros e perpetuados, nos fornecendo subsídios para a reflexão sobre memória e construção de significados.

Num contexto de pesquisa assim, desafios e situações inéditas decorrentes dos diálogos entre modos distintos de pensar e de fazer não são incomuns. Por vezes, o(a) pesquisador(a) é convidado(a) a aprender a operar com categorias teóricas e metodológicas nem sempre familiares, sob a ótica acadêmica, e conter impulsos de impor métodos naturalizados pelo condicionamento de sua própria formação e concepção.

Num primeiro exemplo, ambas as demandas revelaram uma necessidade dos grupos de se engajarem com ações e procedimentos mais próximos das atuações profissionais formais de transmissão de conhecimento, tais como organizar oficinas e sistematizar a metodologia de ensino. Entretanto, nos dois casos, o processo de formalização das dinâmicas de ensino-aprendizagem realçou a importância para eles da manutenção e reprodução de métodos e critérios de transmissão mais próprios da oralidade, mais globais e inter-relacionados. Para os Arturos, por exemplo, não faz sentido uma oficina de percussão isolada da de dança, ou ensinar separadamente os instrumentos da Folia de Reis, nos convidando a um exercício criativo na montagem das oficinas e na preparação dos professores externos, mais habituados ao hábito da fragmentação nos processos de ensino-aprendizagem. Já em relação aos Arautos do Gueto, o tocar bem depende de um sentimento de auto-estima e auto-confiança que é conscientemente estimulado pelos professores do projeto através de uma atitude de respeito, afeto e interesse por cada aluno individualmente, se tornando esses, elementos fundamentais no âmbito da metodologia de construção da aprendizagem musical.

Além dessas questões que evidenciam uma visão holística dos contextos em que as músicas se inserem e da relação dessa visão com os processos de transmissão de conhecimentos próprios da oralidade, um outro fator importante que emerge constantemente diz respeito especificamente à comunidade dos Arturos, em função da especificidade dos modos de ser e de pensar provenientes da herança ancestral, que se projeta nos modos de fazer e assim sobre a pesquisa em geral. Tudo que realizam e promovem em prol da comunidade está calcado na experiência da conexão com os antepassados, no papel fundamental do tambor nesse processo, e na compreensão da intervenção dos antepassados e de Nossa Senhora do Rosário no cotidiano e no futuro do grupo familiar. Assim, a percepção que têm da própria presença desta pesquisadora junto à comunidade, se dá a partir dessa concepção, metaforicamente traduzida como mais uma conta do rosário, uma imagem que também remete a relações coletivas menos hierarquizadas, e a um conjunto de inter-relações, das quais os antepassados também participam. A importância fundamental dessa noção e dessa experiência observa-se no fato de que todas as reuniões para esses e outros projetos, e também certos cursos, acontecem dentro da capela, sob os olhares e auxílio dos antepassados cujos retratos estão pendurados no altar junto às imagens dos santos. Entremeados às discussões verificam-se atos individuais de fé, como beijar o terço pendurado do altar e fazer o sinal da cruz, e/ou orações individuais ou coletivas no início e no fim dos trabalhos. Essa concepção portanto permeia todo e qualquer processo de ação e de pesquisa conjunta, constituindo a principal referência teórica a orientar seus resultados. Realça ainda a delicadeza das relações e a grande responsabilidade de todos com as consequências das ações que serão implementadas com sua contribuição.

A partir dessas reflexões, gostaria de finalizar tecendo algumas considerações sobre o processo de pesquisa de campo compartilhado, pensando nas implicações para os cursos

de graduação e pós-graduação do interesse crescente dos alunos pela pesquisa ação-participativa, relativamente à formação desses futuros etnomusicólogos, no que se refere ao ‘corpo a corpo’ no campo, sobretudo quando este envolve um maior distanciamento cultural.

Para o pesquisador, ou aluno-pesquisador, a experiência compartilhada se apresenta como potencialmente bem mais rica e complexa em termos de interação social, em se comparando com modelos mais tradicionais da pesquisa interpretativa. No entanto, esse diálogo vai ser tão mais profundo, quanto mais atento o pesquisador estiver para a qualidade das habilidades interpessoais nesse relacionamento. Analogamente às conexões estabelecidas pelos Arautos para o sucesso no processo de ensino-aprendizagem, realço igualmente a importância de se discutirem intensamente com os alunos-pesquisadores as questões de ética e de respeito, sempre fundamentais; de se desenvolverem as habilidades interpessoais e interculturais que partem de uma ampliação da escuta e do olhar, e de se atentar para que contenham o impulso de um julgamento ou interpretação imediata e precipitada, baseados nos condicionamentos culturais naturalizados do pesquisador. Acredito que, dessa forma, estarão mais aptos a ouvir e a atuar com os grupos com que se constroem conhecimentos, reconhecendo eventuais diferenças conceituais e perceptivas e identificando os modos de pensar que se configuram como categorias analíticas próprias, para possibilitar enfim trocas e diálogos de entendimentos mútuos.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO Jr., Samuel Mello. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Urbana, Illinois, 1992.

_____. Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM)*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/SamuelAraujo.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SamuelAraujo.pdf).

ARAÚJO, S. et alli. Música e políticas públicas para a juventude: por uma nova concepção de pesquisa musical. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, p.216-219, Brasília, 2006a.

_____. Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, 50(2), p. 287-313, 2006b.

AREDES, Rubens de O. Significados e identidade negra na música e arte dos grupos Arautos do Gueto e Filhos de Zambi. *V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)*. Anais. Belém, 2011.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa ação participativa”: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional do*

Estudo da Música Popular (IASPM). Rio de Janeiro, 2004. Disponível em [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/VincenzoCambria.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/VincenzoCambria.pdf).

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G. & CAMBRIA, V. (orgs) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, p. 199-211, 2008.

DOUTRELOUX, Albert. *L'ombre des fetiches*. Louvain: Editions Nauwelaerts, 1967.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Apresentação. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

HARRISON, Klisala, MACKINLAY, Elizabeth & PETTAN Svanibor (eds.) *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 210.

LUCAS, Glaura. Os Sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Música e Tempo nos Rituais do Congado Mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005 (não publicada).

LUCAS, Glaura & LUZ, José Bonifácio da (Coords.). *Cantando e Reinando com os Arturos*. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006 (2 cds incluídos).

MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and Society in Central Africa: the Bakongo of Lower Zaire*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1986.

MARQUES, Francisca. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo Baiano. *REVISTA USP*, São Paulo, n.78, p. 130-138, junho/agosto 2008.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: : ARAÚJO, S.; PAZ, G. & CAMBRIA, V. (orgs) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, p. 189-197, 2008.

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) e narradores, escritores e ilustradores da Terra Indígena de Água Boa. *Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.) e narradores, escritores e ilustradores da Terra Indígena do Pradinho. *Cantos e histórias do Morcego-Espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia

José Alberto Salgado e Silva

Resumo

O texto foi base de apresentação em painel do V Encontro Nacional da ABET. Partindo de uma enquete por correio eletrônico com professores de etnomusicologia em universidades brasileiras, apresenta dois quadros com listagem de temas e disciplinas presentes em suas práticas docentes, para então focalizar um dos núcleos temáticos nas respostas: a etnografia. A prática etnográfica é abordada aqui em suas relações com a literatura – destacando-se algumas possibilidades da descrição como discurso, e também questões de participação e representação em situações de diálogo. O autor argumenta que uma conscientização dos recursos e dos condicionamentos em diversas modalidades de linguagem verbal – bem como a exploração sistemática dos limites e possibilidades de escrita durante uma pesquisa – constituem processos importantes de aprendizagem e formação, com efeitos que vão além do campo disciplinar e incidem sobre a comunicação de conhecimentos em geral e sobre outras formas de ação em sociedade.

Palavras-chave: Etnografia como literatura; variedades de descrição; variedades de diálogo.

Abstract

This article served as platform to a presentation at the V National Meeting of ABET. Starting from an e-mail survey with Brazilian university professors of ethnomusicology, it presents two lists of themes and disciplines involved in their teaching practices. The article then proceeds to discuss one of the central points appearing in responses: ethnography. This is examined here in relation to the ample field of literature – emphasizing some possibilities of description as discourse, as well as matters of participation and representation in dialogue. The author argues that an awareness of the resources and conditions in various modalities of verbal discourse – as well as the systematic exploration of limits and possibilities of writing while doing research – constitute relevant processes of education, whose effects transcend the disciplinary field of ethnomusicology and reach out to practices of knowledge communication in general, and other forms of social action.

Keywords: Ethnography as literature; varieties of description; varieties of dialogue.

Introdução

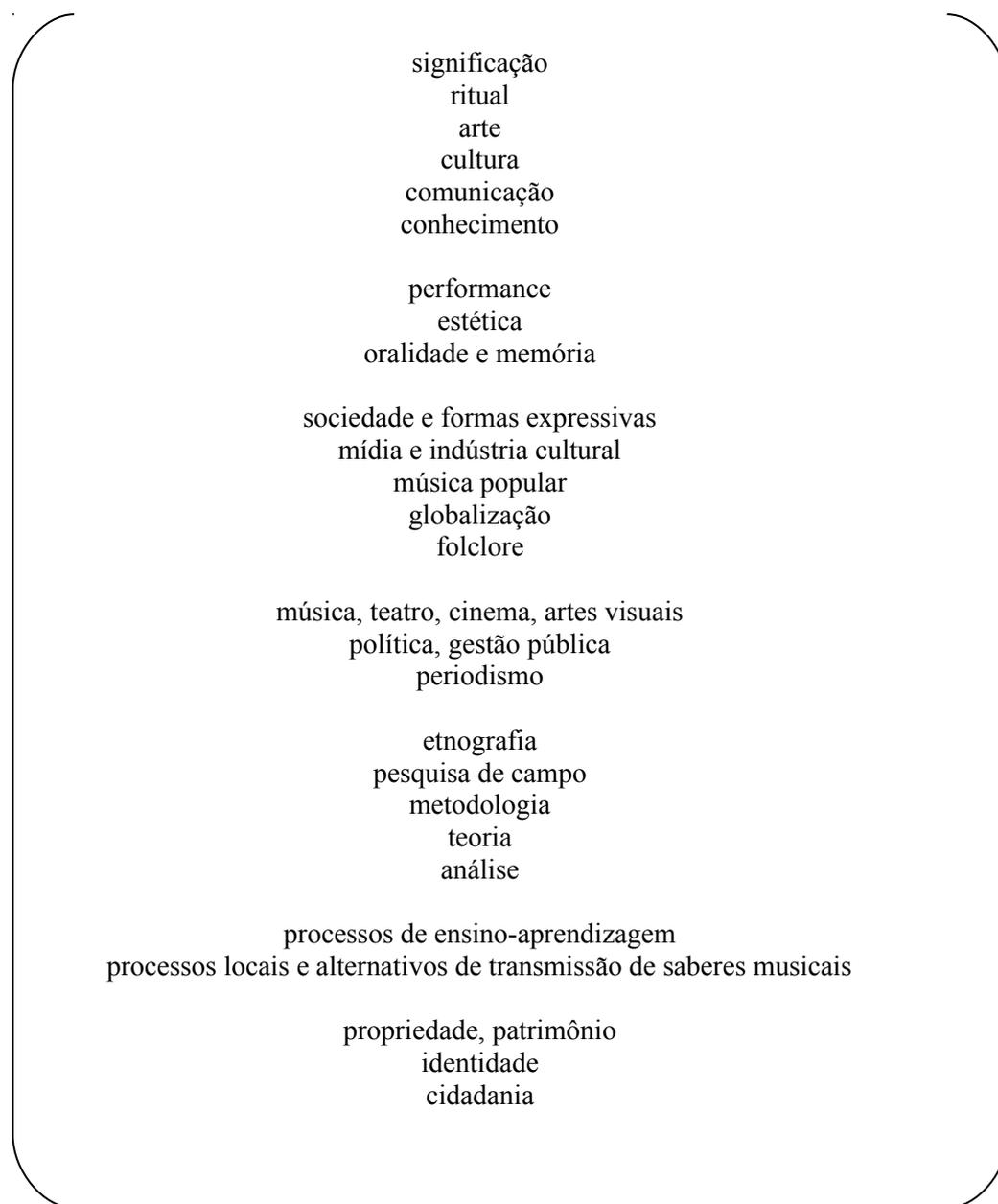
A fim de preparar um texto para o painel "Modos de pensar: interfaces na construção de saberes na Etnomusicologia", no V Encontro Nacional da ABET, quis tomar como ponto de partida as indicações de alguns colegas sobre os saberes com que estamos lidando na docência e na pesquisa. Por correio eletrônico, enviei duas questões: 1) Quais são os pontos de contato entre etnomusicologia e outras disciplinas?; 2) Quais são essas outras disciplinas com que operamos?

Com materiais das respostas, editei dois quadros em forma de lista, que exponho rapidamente como panorama de um vasto campo de atuação. São quadros que revelam uma complexidade já conhecida para os mais experientes – e impossível de abordar em detalhe numa palestra de aproximadamente trinta minutos. No entanto, sempre se pode encontrar valor em vistas panorâmicas: elas costumam reapresentar, em nova organização, pontos que tendem à fluidez ou dispersão, e até podem recolocar ou fazer surgir algum problema diante do olhar. Ao abrir com este panorama, levo em conta também que me dirijo a um bom número de estudantes que começam a firmar um vínculo com a etnomusicologia – e no intuito de apoiar essa aproximação, endereço especialmente a elas e eles as considerações a seguir.

Após a edição das listas, foi preciso delimitar um núcleo temático: escolhi refletir sobre etnografia e literatura, pensando certos usos da linguagem na prática de etnomusicologia, e apontando de passagem certas relações com outros conteúdos listados. Com isso, proponho principalmente aos estudantes e interessados alguns parâmetros para análise de leituras e para experimentação com a descrição e o diálogo na construção de textos.

As respostas de professores que trabalham com etnomusicologia

Ao indicar os saberes mobilizados na atividade de docência e pesquisa, as respostas trouxeram grande amplitude de conteúdos. Suprimindo recorrências e sintetizando alguns pontos muito semelhantes (p. ex., “significado” e “significação”), chegamos aos quadros a seguir (ver Quadro 1 e Quadro 2), cuja edição é apenas uma das ordenações possíveis. A leitura dos quadros convida, aliás, a imaginarmos outras arrumações e a fazer ligações entre pontos que ficaram distanciados graficamente.



Quadro 1: Pontos de contato entre etnomusicologia e outras disciplinas

antropologia
 sociologia
 filosofia
 história
 teoria política
 geografia social
 história cultural
 musicologia, coreologia, acústica musical, história da música
 estudos de música popular
 estudos de folclore

literatura
 estudos culturais
 lingüística
 filosofia da linguagem

psicologia
 psicologia da música
 psicologia social

sociologia da música e da educação musical
 educação
 educação musical

Quadro 2: Disciplinas que participam da construção de conhecimentos em etnomusicologia

Como se vê, mesmo pela amostra parcial (outros colegas com atividade destacada não participaram desta mini-enquete), é vasto o universo de conteúdos mobilizados no trabalho com etnomusicologia, e entre os itens listados são muitas as conexões que se podem lembrar e também problematizar. E essa vista panorâmica pode ser útil especialmente num momento em que estudantes universitários de Música têm mostrado interesse crescente pela etnomusicologia (ver ARAÚJO; SILVA, 2011).

Obviamente, foi necessário delimitar um setor no grande círculo das respostas, e o ponto que escolhi foi a *etnografia*, mais especificamente tendo em mente a introdução à sua prática por meio de estudos na universidade. A partir daí, logo se visualizam relações entre etnografia e outros pontos apresentados, incluindo: as várias artes, conhecimento, pesquisa de campo, metodologia, teoria, análise, performance, aprendizagem, transmissão. E recorrendo à lista de disciplinas (quadro 2), tocaremos ao longo do texto no potencial da prática da etnografia para a formação, ou educação, de seus praticantes – com ela se pode exercer uma consciência histórica, uma disposição antropológica e filosófica, e um contato bastante compromissado com a produção humana de literatura em geral, já que o pesquisador-etnógrafo passa a tomar parte nessa produção.

A etnografia como modalidade de literatura

Na introdução de *Shadows in the Field*, Cooley e Barz (1997) usam frequentemente a palavra “experimental” para qualificar a prática contemporânea da etnomusicologia, que segundo eles é “uma disciplina inerentemente interdisciplinar, aparentemente num estado perpétuo de experimentação, que ganha força de uma diversidade e pluralidade de abordagens” (COOLEY; BARZ, 1997, p. 3). A publicação de *Shadows in the Field* tem sido relevante para o campo etnomusicológico (como atesta sua reedição dez anos depois) em vários níveis, mas sobretudo no que concerne à reflexão crítica sobre: a) as relações estabelecidas entre os sujeitos durante e após o trabalho de campo; e b) a produção de uma escrita sobre essa experiência social e os efeitos dessa produção.

Também entre nós, brasileiros, esse caráter experimental da disciplina se manifesta, como demonstra a vastidão de assuntos declarados e outros ainda que podemos imaginar a partir deles, nos quadros acima. As respostas mostram que, em estudos do fenômeno musical, estamos mobilizando saberes e recursos para além da fronteira “etno”, assim como mobilizamos saberes e recursos em estudos que enfocam objetos para além do sonoro/musical. Na condução de um curso universitário ligado à etnomusicologia, muito logicamente podemos pensar como uma colega:

Tento explorar sempre novas possibilidades, seja incorporando novos temas e problemas apresentados pela literatura recente, seja relendo trabalhos consagrados, canônicos ou mesmo aqueles que saíram de “moda”, foram esquecidos...

Ora, como pano-de-fundo dessas explorações e desse experimentalismo temos a prática histórica de apresentar os resultados de pesquisas em relatos mais ou menos extensos, de feição largamente narrativo, sempre abertos à expressão subjetiva. Considerada num *corpus* amplo que atravessa as ciências sociais e abrange campos como os estudos culturais e os estudos em educação, citados no quadro acima, a etnografia é gênero de literatura que, em muitos momentos, se afasta do relatório positivista e se aproxima da filosofia, da poesia, do relato de viagem, da composição musical.

Portanto uma leitura analítica do *corpus* etnográfico, como a faz James Clifford nos ensaios reunidos em *A Experiência Etnográfica* – cujo subtítulo, por sinal, é “Antropologia e Literatura no séc. XX” –, ou inspirada em textos de crítica literária, é instrumental para o processo coletivo e continuado de elaborar etnografias.

Textos etnográficos podem vestir determinada moda literária ou remeter a “clássicos”, e de alguma maneira sempre revelam opção estética e postura política, mais ou menos articuladas. Talvez a mais abrangente das tendências recentes seja aquela em que o autor ou autora analisa as próprias condições de produção de seu texto, efetuando um exercício de *reflexividade*. Essa mirada crítica sobre os modos de pensar e construir discursos – em nosso caso, tipicamente a respeito de uma prática musical – pode investigar tanto as condicionantes do tipo “fatores sociais” como as convenções discursivas e literárias que estruturam a escrita. Assim, importa entender como colonialismo, pós-colonialismo, hegemonia cultural e feminismo, por exemplo, induzem determinadas inflexões no tratamento de determinada matéria; e importa

entender também como certas articulações formais – variedades de descrição e variedades de diálogo, por exemplo – podem influir no tratamento da mesma matéria.

Variedades de descrição

Podemos dizer, *grosso modo*, que as descrições variam ao longo de um contínuo entre uma firme intenção de objetividade e uma grande presença de subjetividade.

Como instrumento de sua proposta para “uma prática etnográfica mais poderosa para os etnomusicólogos”, Deborah Wong (2007) aponta a “etnografia performativa”, em que se pode notar a descrição objetiva misturando-se com comentários, comparações e julgamentos da observadora. Trata-se de nome novo para uma prática literária que não começou de agora, e que permeia os relatos de viajantes e cientistas do séc. XIX, por exemplo. Do ponto de vista da leitura, talvez um dos atrativos nos primeiros contatos com esses relatos e com etnografias em geral seja mesmo a presença de expressividade e subjetividade nos textos. Em relação mais direta com nossa disciplina, um autor comentado por seu estilo, entre muitas outras contribuições, é Mário de Andrade. Peço licença para citar parte de uma resenha que preparei, durante curso com a prof^a Elizabeth Travassos, comentando dois textos dele – “O Samba rural paulista” e “Música de feitiçaria no Brasil”:

Quando Mário de Andrade escreve, uma das coisas que logo se vê é a mistura de estilos literários. Ele quer ser científico, e percorre o caminho laboriosamente, em dissertação carregada de citações e mostras de erudição em campos diversos como História, Mitologia e Religião, até que em certa altura o texto faz uma curva inesperada e de repente o leitor se encontra em plena narrativa personalizada, romanceada, farta mesmo de lirismo, onde o autor se permite liberdades como a ironia e as exclamações, parece até que dosando as proporções para que o discurso não se torne entediante – e pela variação de caráter mantenha o público (e o próprio autor?) interessado. (...)

É notável o hibridismo, o contraponto de duas ou mais vertentes do pensamento, reveladas na leitura de “Música de Feitiçaria no Brasil”. Como que espelhando a impossibilidade de uma “pureza” monolítica em seu objeto de estudo, o autor oscila entre os gêneros, (...), entre o procedimento acadêmico e a inspiração poética.

Mário tenta como observador acompanhar o espírito dos “estudos científicos de folclore” (...). Mas o mesmo Mário vai “fechar o corpo” através do catimbó, em cerimônia “disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado”. E diz que vai por “simples curiosidade etnográfica”, mas durante o ritual sente transformações físicas, “ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual”.

Também para outra autora em *Shadows in the Field*, Michelle Kisluk (1997), a subjetividade não será subtraída do texto, já que a construção deste envolve uma série de decisões autorais:

Ao escrever sobre experiência de campo queremos chegar tão perto quanto possível de uma verdade, mas a evocação implica selecionar entre experiências e

escolher entre uma variedade de maneiras de as representar. Quando nos movemos para além de um estilo de escrita objetivista, as fronteiras entre ficção e não ficção podem se tornar difusas. Esta indefinição não quer dizer que estamos agora escrevendo ‘ficção’, mas sim que o *constructo* da ‘não-ficção’ começou a ruir junto com o modelo objetivista.

E conclui:

Quanto mais explícitos somos em nossos esforços para evocar a experiência, mais perto podemos chegar de comunicar aquela experiência e o que ela possa significar. (KISLIUK, 1997, p. 38)

Para evocar a experiência, a autora recorre à escrita em versos, contando com a síntese e a licença sintática que essa forma permite, a fim de apresentar situações em que a intuição e as sensações têm papel importante durante a pesquisa em campo. Mas ela se mantém atenta aos problemas de uma representação subjetivista e propõe um critério de auto-limitação:

Críticos da etnografia reflexiva frequentemente apontam o pecado da auto-indulgência como a falha fatal de tais esforços. (...) A maioria dos antropólogos e outros etnógrafos não foram treinados para distinguir entre autoindulgência e experiência etnograficamente relevante, e portanto têm prejudicado a si mesmos e a seus leitores. O modo de distinguir, eu sugiro, é nos perguntarmos se uma experiência nos transformou de modo a afetar (...) como víamos, reagíamos a, ou interpretávamos o material etnográfico (...) (KISLIUK, 1997, p. 39)

Consideremos agora uma outra variedade. Howard Becker reconta a experiência do romancista francês Georges Perec, em 1978, como um modelo de descrição objetiva. Perec gravou uma narrativa do que via, sentado em um café parisiense, o olhar funcionando quase como câmera fotográfica:

(...)
Leve tráfego.
Não muitas pessoas no café.
Sol pálido saindo por entre as nuvens. Faz frio.
As pessoas: de modo geral, sós, introspectivas. Às vezes em casais. Duas mães jovens com suas filhas pequenas: meninas, de dois ou três anos; poucos turistas. Capas de chuva compridas, um bocado de jaquetas e camisas do exército (americano) (...) (BECKER, 1998, p. 78)

E continua, longamente. Com este exemplo, Becker sugere que uma tal representação descritiva da realidade talvez não seja algo a descartar, uma espécie “ultrapassada”. Podemos também evocar técnicas e conceitos como as sequências em tempo real na cinematografia, ou a percepção subjetiva da duração, na filosofia de Bergson. Mesmo reconhecendo que uma descrição “pura” não existe, que o olhar seleciona e que portanto reflete um ponto de vista, Becker pondera que

Cientistas sociais (...) normalmente esperam receber interpretações naquilo que lêem, e se apoiar nelas naquilo que escrevem. (...) Mas talvez essas interpretações não sejam tão necessárias quanto pensamos. Podemos obter muito de observações mais simples, menos analisadas. A proporção apropriada de descrição para

interpretação é um problema real que todo aquele que descreve o mundo social tem que resolver ou acomodar. (BECKER, 1998, p. 79)

Uma análise de texto mediante o emprego de categorias mais ou menos internas ao campo das ciências sociais e da etnomusicologia faz interface com outras áreas apontadas do quadro 2, onde igualmente se investigam as qualidades da escritura. Quero mostrar a seguir como o filósofo da educação Nicholas Burbules, examina as *variedades de diálogo* (BURBULES, 1990), de maneira potencialmente útil a uma prática reflexiva e auto-crítica – sobre os modos de interagir durante uma pesquisa de campo e também sobre os modos de representar essa interação numa etnografia.

Variedades de diálogo

A partir de uma análise feita por Gadamer sobre os escritos de Platão, Burbules aponta que o diálogo, embora aparentando uma forma genérica, pode dispor orientações diferentes, umas mais afeitas do que outras ao intercâmbio de idéias e à parceria efetiva entre os sujeitos que dialogam.

Burbules exemplifica com as diversas situações configuradas nos diálogos socráticos. Há situações em que Sócrates propõe *debate*: “pergunte e responda cada um de uma vez, como Górgias e eu fizemos, e refute-me e seja refutado”; outras em que *interroga* o interlocutor com o fim de obter mais informação sobre suas crenças; outras em que conduz um questionamento com o propósito de levar o parceiro a uma posição auto-contraditória, causando confusão e perplexidade como *preparação para a exposição* de alguma nova idéia; outras ainda em que temos na verdade um *monólogo disfarçado*.

Ele aponta também a variedade de diálogo como *conversa*, que, sem visar um objetivo particular, sem método ou programação, como simples bate-papo, pode resultar em muito pouco; mas pode às vezes revelar alguma “gema brilhante de *insight*” ou então, mesmo sem um ganho cognitivo perceptível, pode ajudar a

estabelecer uma base de conforto e confiança mútua entre parceiros para formas mais difíceis e ameaçadoras de intercâmbio sem que percam a paciência com o processo ou um com o outro. (BURBULES, 1990, p. 129)

O autor enumera ainda outras variantes do diálogo socrático, sendo que uma delas parece se aproximar mais de objetivos etnográficos contemporâneos, e que ele chama de diálogo *para a compreensão*. Entramos nesse tipo de diálogo não para desafiar ou convencer, mas para aprender sobre o outro.

(...) este requer um esforço consciente para suspender nossas sensibilidades críticas em prol de uma conexão interpessoal: o que quer que eu pense a respeito, por que esta pessoa olha para as coisas desse jeito, e o que a levou a essa visão? (BURBULES, 1990, p. 126)

Pode-se notar que, em trabalho de campo, praticamos mais de um desses tipos de diálogo e transitamos entre eles, às vezes levados, outras conduzindo mais ou menos a interlocução. Para considerar a variedade dos diálogos em relação com pesquisas

etnográficas recentes, faço a seguir breve menção ao trabalho de dois pesquisadores-mestrados na EM-UFRJ.

Em sua pesquisa com jovens pagodeiros de Londrina, Júlio Erthal facilita a organização de um conjunto, de seus ensaios e apresentações. Nos ensaios, que acontecem numa escola, ele tem evitado intencionalmente a postura de professor, embora os participantes tendam a tratá-lo assim. Ele procura ouvir mais do que dizer, evita ensinar, e fomenta uma auto-gestão do conjunto, a fim de entender como lidam com aquela música. Será interessante observar como e em que medida esse diálogo, em que os estudantes são instados a decidir alguns caminhos da pesquisa, virá representado no relatório final.

Em outra pesquisa, Leonardo Rugero firma uma relação de aprendizagem com um mestre paraibano da sanfona de oito-baixos, mas essa interlocução só se firma após um período de recusa, em que o mestre parece testar a determinação do candidato a aprendiz. Uma vez iniciado, o intercâmbio logo adquire o caráter de compromisso mútuo, mediado pelo trabalho técnico no instrumento – e o relato etnográfico, ao retratar as conversas com o mestre sanfoneiro, mostra um tom respeitoso, quase reverente, ao mesmo tempo em que não se esquivava de expor divergências e dúvidas.

Uma outra variedade – digamos, amplificada – do diálogo foi apontada por James Clifford (1998, cap. I), ao considerar a metáfora da *polifonia* usada por Bakhtin, contrapondo o discurso que emana de uma única fonte, autoridade única, com o entrelaçamento de discursos diferentes e presentes em determinado cenário. Aproveitando-se a conexão que o termo oferece com a construção musical, a metáfora já se tornou bastante conhecida entre nós, quando representamos em etnografias as “vozes” de sujeitos que expressam visões distintas num mesmo contexto de prática musical (ver SILVA, 2005).

Cabe notar que, na maior parte das vezes, a representação de diálogos ocorridos em campo é feita de modo indireto, como narrativa editada pelo pesquisador. São mais raros os casos em que encontramos uma reprodução dessas conversações – seja como transcrição literal a partir de uma gravação, seja como *reconstrução* baseada na memória do pesquisador ou de um grupo de participantes. Dessa reconstrução, quero lembrar dois exemplos que considero bem-sucedidos por sua vivacidade: um, no livro de Luciana Prass (2004), com trechos que reencenam interlocuções importantes para o trabalho de campo; outro, no capítulo em que Murray Schafer (1991) reconstitui a “trajetória de pensamento” em grupo, durante uma exploração conceitual com alunos em sala de aula. Mesmo entendendo que essa reconstrução de diálogos também corresponda a uma edição – e dependa de o pesquisador evitar distorções, como em qualquer outro momento de um relatório –, seu efeito chama a atenção pela expressividade e revelação de atitudes, processos cognitivos e relações sociais durante uma pesquisa.

Considerações finais

Os artigos em *Shadows in the Field* e os ensaios de *A Experiência Etnográfica* fazem parte de um conjunto de leituras que levam a pensar as relações entre sujeitos durante e após o trabalho de campo, assim como fazem pensar a escrita que vai representar essa experiência social. Sugerem que toda essa produção de pesquisa e escrita tem

implicações éticas e políticas – desde o seu menor raio de alcance, ou seja, para quem participa diretamente dela ou acompanha seus desdobramentos.

Considera-se também que a dimensão estética de um relato etnográfico – sua organização formal, as muitas decisões de composição – não se exclui da dimensão metodológica, balizando-se igualmente por preocupações com a validade de um conhecimento construído e com a sua comunicação. Se reconhecemos que uma produção etnográfica existe para ser lida, avaliada e debatida – e que a formação de pesquisadores em etnomusicologia se dá em contato com praticantes de músicas, com os pares de áreas acadêmicas e com interesses públicos – pode-se ver aí uma continuidade entre a elaboração formal, a expressividade e as preocupações éticas e políticas.

É portanto necessário examinarmos constantemente nossos modos de pensar a etnomusicologia, e outra questão se coloca: quais instrumentos e abordagens são úteis a esse exame? Aqui, considerando algumas tendências recentes em matéria de construção etnográfica, destaquei a experimentação literária e o exercício da reflexividade. Sugeri que o engajamento na experiência de leitura e escrita – talvez encarada um tanto “burocraticamente” por muitos estudantes músicos – é uma das abordagens fundamentais: mediante análise de estilo e uma compreensão das condições mais gerais em que um texto se produz, é possível ver possibilidades e consequências distintas na representação de uma realidade, e a partir daí escrever com um repertório de técnicas discursivas, inclusive recombinando-as, sintetizando-as em estilo próprio.

São muitas as possibilidades da descrição, por exemplo. O sentido fotográfico de Péric, a narrativa autoral e desabrida de Mário de Andrade, a estruturação em formas alternativas, como tentou Kisliuk – essas e outras maneiras podem ser mobilizadas na dosagem que se julgar necessária entre a objetividade e a interpretação, como diz Becker.

Nas constantes trocas interdisciplinares que marcam nossa área, a contribuição de uma análise filosófica como a de Gadamer sobre as variedades do diálogo – e sua transposição para o contexto da educação, por Burbules – converge para a tendência reflexiva em etnografia. Examinando os diálogos que ocorrem em sala de aula ou durante o trabalho de campo, seria possível notar neles diferentes modos de se constituir, e com isso reforçar a análise crítica e autocrítica tanto da atuação docente como do trabalho de campo e da composição etnográfica. E a própria representação escrita do que ocorre nos diálogos poderia ser objeto de maior atenção e efeito.

Tratamos aqui de recursos disponíveis desde o início das práticas de pesquisa. E estas sugestões de exploração formal e de uma maior transparência da subjetividade em experiências etnográficas não propõem facilidades. Pelo contrário, lidar com parâmetros menos institucionalizados leva-nos a deliberar mais vezes sobre *o que* fazer, e *como* fazer – e a buscar justificativas e critérios, como vimos na sugestão de Kisliuk. Como em qualquer atividade intelectual, continuam a existir expectativas – dos pares, do público interessado – quanto ao rigor do que é exposto como projeto, processo ou resultado de pesquisa.

Tentando resumir o que está em discussão: uma conscientização dos recursos e dos condicionamentos em diversas modalidades de linguagem verbal, bem como a

exploração sistemática dos limites e possibilidades de escrita durante uma pesquisa – constituem processos importantes de aprendizagem e formação, indo além do campo disciplinar e chegando à atuação social. Aludindo à resposta de uma colega à enquete, estes processos podem ser “pensados mais amplamente como processos de aprofundamento cultural, identitário”. Trata-se, em nosso caso, da formação de uma identidade de pesquisadores – e as reflexões apresentadas propõem uma vivência de “pesquisa” não apenas como meio de avanço em carreiras individuais, mas também como experiência ética e estética capaz de potencializar as ações com os sujeitos de práticas sonoras e com os colegas de universidade, dentro e além da etnomusicologia.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel; SILVA, José Alberto Salgado e. “Musical knowledge, transmission and worldviews: Ethnomusicological perspectives from Rio de Janeiro, Brazil”. In: *The Word of Music*. Berlim: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, vol. 51, n.3, 2011, p. 75-90.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory F. “Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork! Introduction” In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.) *Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford, 1997.

BECKER, Howard. *Tricks of the Trade – How to think about your research while you’re doing it*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1998.

BURBULES, Nicholas. “Varieties of Educational Dialogue”. In: *The Journal of the American Society for Philosophy of Education*, 1990.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica – Antropologia e Literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (eds.) *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

KISLIUK, Michelle. “(Un)Doing Fieldwork: Sharing songs, sharing lives”. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.) *Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford, 1997.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba – uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

WONG, Deborah. “Moving: from performance to performative ethnography and back again”. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (eds.) *Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford, 2008 (2ª ed.)

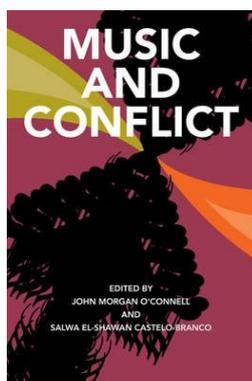
SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música (Tese de doutoramento, Programa de Pós-Graduação em Música)*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

Resenha de livro

O'CONNELL, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Music and Conflict*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

Ana Flávia Miguel



“Music and Conflict” é um livro que analisa, do ponto de vista etnomusicológico, o papel da música na compreensão do conflito e na sua resolução. Editado pelos conceituados etnomusicólogos John Morgan O’Connell, leitor de Etnomusicologia e diretor do Programa de Pós-Graduação em Etnomusicologia da Universidade de Cardiff (País de Gales), e por Salwa El-Shawan Castelo-Branco, professora de Etnomusicologia e presidente do Instituto de Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa (Portugal), a obra tem a carimbo da editora da Universidade de Illinois (EUA) e reúne reflexões de um conjunto de conceituados investigadores oriundos de diversos pontos do planeta.

A introdução “An ethnomusicological approach to Music and Conflict”, escrita por O’Connell, é construída a partir da análise do olhar Tolstoiano sobre o conflito em “Guerra e Paz”. É através de uma análise sobre a música, o conflito, a etnomusicologia e as relações entre as mesmas que o autor desenvolve esta reflexão. O carácter polissémico e a natureza paradoxal do conflito são apontados por O’Connell que considera o conceito teoricamente difícil de definir. Chama ainda a atenção para o facto de o debate académico sobre o tema raramente mostrar que a definição de conflito é relativa porque depende de fatores culturais e que necessita de uma análise etnográfica. É desta forma que o estudo do conflito em Etnomusicologia se apresenta como um valioso contributo neste domínio. Finalmente, esclarece que a obra está estruturada para realçar uma posição etnomusicológica com uma divisão em seis partes nas quais são analisadas distintas características da música e conflito em diferentes níveis e tipos de conflito.

A parte 1, intitulada “Music in War” é composta por dois artigos que abordam o papel da música na perpetuação e na resolução do conflito, a partir de conflitos em territórios europeus pós-soviéticos, no Kosovo e no Azerbaijão. Jane Sugarman, em “Kosova Calls for Peace: Song, Myth, and War in the Age of Global Media” analisa o papel que músicos e produtores musicais albaneses tiveram na diáspora albanesa, durante os conflitos militares no Kosovo. A autora conclui que “(...) music would seem to have far more effective in promoting the war in Kosova than it has been in promoting postwar peace” (Sugarman 2010: 40). No segundo artigo da primeira parte, “Musical Enactment of Conflict and Compromise in Azerbaijan”, Inna Naroditskaya debruça-se sobre um conflito étnico na região do Qaraba (região situada no centro do Azerbaijão) que envolve o Azerbaijão, a Arménia e a antiga União Soviética, a partir da análise de um evento musical como uma interpretação do conflito. Tal como Naroditskaya afirma, o “Mugham” representa nas três obras discutidas e analisadas neste artigo, a síntese da afirmação social Azeri e a dicotomia entre passado e presente, o global e o local que emergiram a partir do conflito de Qaraba e do conseqüente reconhecimento do Azerbaijão, “(...) essential to a nation’s identity” (Naroditskaya 2012: 63).

“Music across Boundaries” é o título da segunda parte deste livro na qual Keith Howard e David Cooper refletem sobre o poder da música para unir e para afastar territórios divididos em dois contextos pós-coloniais distintos. O primeiro refere-se à Coreia do Norte e Coreia do Sul. Em “Music across DMZ”, Howard questiona de que forma a música pode desempenhar um papel na reunificação pacífica na península da Coreia. Com uma contextualização inicial sobre a história da Coreia e da sua divisão em dois estados, em 1945, o artigo é desenvolvido a partir da análise de dois eventos performativos. O uso da sigla DMZ¹ no título deste artigo como símbolo de uma barreira teoricamente intransponível, acaba por ser desconstruído através da música que, segundo o autor, assume um papel de esperança e de um eventual acordo, aparentemente impossível, entre os dois estados. David Cooper escreve o segundo artigo desta secção, “Fife and Fiddle: Protestants and Traditional Music in Northern Ireland”, no qual aborda a música nas comunidades divididas na Irlanda do Norte e mostra como a música incita o conflito entre facções rivais. Com uma visão pouco confiante sobre o poder da música na promoção da paz, o autor apresenta uma pesquisa comparativa na qual analisa os repertórios de dois grupos de músicos, um grupo de músicos católicos e um grupo de músicos protestantes, que tal como Cooper afirma “(...) seem to have largely shared a common repertoire that incorporated material ostensibly from Irish and Scottish sources” (Cooper 2012: 103).

Anthony Seeger e Adelaida Reyes são os pesquisadores que contribuem para a terceira parte do “Music and Conflict”, denominada “Music after Displacement”, na qual investigam formas diferenciadas de usar a música em conflito em comunidades deslocadas. Seeger convida-nos a partilhar aspetos da sua pesquisa com os Índios Suyá, ao analisar a função da música na resolução de conflitos sobre a posse territorial, na região do Mato Grosso - Brasil. Com o olhar colocado na interseção do universo musical nas relações entre os Suyá e a sociedade brasileira, o investigador mostra como toda esta constelação de elementos é importante para equilibrar tensões étnicas e para promover o diálogo intercultural no que diz respeito às questões de desapropriação e migração forçada. Em “Assymetrical Relations: Conflict and Music as Human

¹ Zona Desmilitarizada. Na Coreia esta faixa de segurança tem aproximadamente quatro quilómetros de largura e duzentos e cinquenta quilómetros de comprimento.

Response”, a pesquisadora Adelaida Reyes debruça-se sobre a dinâmica social entre refugiados e entre refugiados e instituições (sendo esta última relação caracterizada por uma abismal assimetria de poder) para compreender o papel da música neste complexo sistema. Com um enfoque em refugiados sudaneses no Uganda e a partir do pressuposto de que “(...) the life-altering events surrounding forced migration and affecting whole culture groups inevitably find their way into expressive culture (...)” (Reyes 2010: 127) Reyes acredita que a música desempenha um papel relevante em situações como o conflito, na quais a liberdade de expressão pode ser colocada em causa. Este artigo constitui um valioso contributo para o estudo do papel da música e conflito, acrescentando que a música pode revelar ações surpreendentes de solidariedade entre inimigos ou pode potenciar o conflito entre aliados.

Na quarta parte deste volume, “Music and Ideology” é abordado o papel da música e ideologia em situações de conflito. Os investigadores William Beeman e Anne Rasmussen escrevem dois artigos que nos conduzem ao mundo islâmico e a questões como a censura musical. O primeiro autor mostra como no mundo persa grupos individuais negociam as fronteiras de proibição de práticas musicais através de valores religiosos. Neste artigo denominado “Music at the Margins: Performance and Ideology in the Persianate World”, Beeman descreve os estilos musicais que são aprovados ou não pela censura musical e as estratégias que produtores e consumidores musicais utilizam para validade determinadas “músicas”. A classificação da música como “não música”, com o objetivo de validar a sua performance, é uma das estratégias utilizadas nas práticas religiosas. Outros exemplos musicais relacionados com a censura são descritos, tais como a referência específica ao género musical *ta'ziyeh* que conseguiu sobreviver ao longo dos anos apesar de ser muitas vezes questionado. Beeman conclui com uma mensagem na qual a imprevisibilidade de alteração clara de opiniões, no que diz respeito às fronteiras de repressão, não parece alterar a criatividade de construção de estratégias alternativas para a efetivação da performance de determinados géneros musicais: “As islamic sensibilities continue to move in a more conservative direction, music in the Persianate world will certainly face more challenges in the future” (Beeman 2010: 152). Anne Rasmussen é a autora de “Performing Religious Politics: Islamic Musical Arts in Indonesia”, uma reflexão com enfoque em dois estilos musicais diferentes, na Indonésia, na qual mostra como cada um destes estilos representa uma conceção diferente da identidade indonésia. A relevância desta “dissonância ideológica” está no poder que ambas têm para atribuir significados distintos ao nível simbólico e prático.

O tema que dá título à quinta parte deste livro, “Music in Application” anuncia a mudança de paradigma no que diz respeito ao tipo de metodologia usada, a etnomusicologia aplicada. Em “Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology”, Svanibor Pettan desenvolve o seu trabalho na antiga Jugoslávia e apresenta dois projetos, o projeto “Azra” e o projeto “Kosovo Roma”, moldados por práticas da etnomusicologia aplicada. Com a premissa de que o conhecimento deve ser usado pelo investigador para a melhoria da condição humana em contextos de guerra, o autor explica que os dois projetos partilham uma característica importante: “(...) both concern the consequences of the wars” (Pettan 2010: 191). O estudo que Britta Sweers apresenta aborda o uso da música contra o fascismo (criado por neonazis radicais) num conflito local na Alemanha. Com várias referências a Pettan, a autora afirma que a sucesso do trabalho aplicado depende e requer múltiplos níveis de envolvimento com as

comunidades, os media e as instituições de proveniência dos etnomusicólogos. A partilha da sua experiência de colaboração com organizações civis constitui um excelente ponto de partida para outros trabalhos semelhantes.

“Music as Conflict” intitula a última parte desta obra. O artigo “Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil”, de Samuel Araújo e do grupo Musicultura revela e propõe uma abordagem distinta do estudo da música e violência bem como do estudo da música, da cultura e da sociedade em geral. O grupo Musicultura é um grupo constituído por jovens estudantes, moradores no conjunto de favelas da Maré, no Rio de Janeiro. Este local constitui, também, o universo de estudo dos pesquisadores/pesquisados que desde 2004 atuam em colaboração com o etnomusicólogo Samuel Araújo. A abordagem colaborativa e dialógica usada pelo grupo com base na pedagogia freiriana constituem os pilares fundamentais através dos quais os autores colocam em questão hierarquias estabelecidas e propõem uma produção do conhecimento partilhada com a comunidade, de que este artigo é um brilhante exemplo. É através desta proposta, que requiere um “engajamento político consciente”, que movimentos sociais poderão construir novos paradigmas do conhecimento que rompam radicalmente com os “(...) modes of «conventional» ethnography conducted in the colonial world” (Araújo 2010: 230). Com a mudança de foco para a América do Norte, Stephen Blum finaliza este conjunto de artigos com “Musical Enactment of Attitudes Toward Conflict in the United States”. O autor analisa obras de compositores afro-americanos para compreender o papel da música na identificação do conflito e na imaginação da resolução do conflito. A este respeito, mostra como obras musicais codificam diferenças culturais e como confrontando o conflito através da música, com o questionamento de relações dominantes de poder, os contextos musicais podem despontar uma ações políticas.

Por último, Salwa Castelo-Branco encerra esta obra com um epílogo em forma de alerta e de desafio: a necessidade de “(...) rethinking our research paradigms and the ways we conceive our mission as researchers, teachers, musicians, and critical citizens” (Castelo-Branco 2010: 252). Este desafio, que é simultaneamente otimista e motivador, encontra algumas respostas nos diversos textos que “Music and Conflict” nos oferece e que contribuem construtivamente para uma Etnomusicologia do conflito e sobretudo para uma Etnomusicologia do futuro, na qual o posicionamento e engajamento do investigador no conflito e na sua resolução pode desempenhar um papel fundamental.

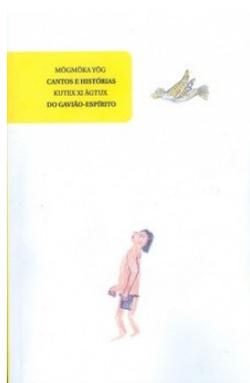
Concluo com a certeza de que a escolha feita pelos editores deste livro vem ajudar a colmatar um domínio ainda pouco explorado nos estudos etnomusicológicos. A variedade de propostas, de enfoques, de olhares e de modos de ação apresentada refletem a complexidade do estudo etnomusicológico sobre a música e conflito mas também contribui brilhantemente para a construção de novas “(...) perspectives on the relationship between sound and society and a framework for the public engagement of ethnomusicologists in conflict resolution as mediators and advocates” (Castelo-Branco 2010: 252).

Resenha de livro

TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Yãmĩxop Xũnĩm yõg Kutex xi ãgtux xi hemex yõg Kutex/Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009a. (Acompanham 2 DVDs)



TUGNY, Rosângela Pereira et al. *Mõgmõka yõg Kutex xi ãgtux/ Cantos e Histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009b. (Acompanha 1 DVD)



Izomar Lacerda

O conjunto dos dois livros e três DVDs de áudio-imagens resenhados aqui é fruto de um longo projeto de pesquisa coordenado por Rosângela Pereira de Tugny¹, dentro de uma perspectiva de produção de conhecimento compartilhado, realizado por músicos, narradores, escritores e ilustradores maxakali (nome genérico dos autodenominados *tikmũ'ũn*²) de duas terras indígenas, Terra Indígena (T.I.) do Pradinho e T. I. de Água Boa, ambas situadas no nordeste de Minas Gerais. Os trabalhos envolveram o registro, transcrição, tradução e publicação de um expressivo *corpus* de cantos ritualísticos, reunindo: 269 cantos, gravados em áudio *in loco* e traduzidos em Maxakali e em português; um extenso número de pictografias, exegeses e narrativas míticas, elaborados pelos próprios indígenas; além de textos de autoria de Tugny sobre o conjunto do material.

A importância deste trabalho se dá na medida em que consegue reunir e apresentar um número expressivo de material do corpus mito-poético-pictórico-musical de rituais *Tikmũ'ũn* e se debruçar de forma exaustiva sobre esta parte significativa de um complexo sociocosmológico rico e desconhecido do público geral. As possibilidades de trabalhos futuros que se abrem a partir desse empreendimento são riquíssimas devido ao caráter inovador, tanto temático como analítico e metodológico. Ao se propor levar a sério um trabalho de “tradução”, dentro de uma perspectiva colaborativa e compartilhada entre pesquisador e indígenas³, isto implica em repensar questões sensíveis e importantes de ordem teórica, epistemológica, política e ética para o trabalho de pesquisa.

Os livros são divididos em: apresentação; breve narrativa sobre a história dos espíritos *xũnĩm*/morcego-espírito (Livro 1) e *mõgmõka*/gavião-espírito (Livro 2); primeiro caderno de imagens; traduções dos cantos em maxakali e em português; segundo caderno de imagens; exegese dos cantos; notas e histórias sobre os termos não-traduzidos; bestiário; breve texto sobre a ortografia da língua maxakali; notas e bibliografias; índice das imagens, dos cantos e dos DVDs.

¹ Doutora em Música e Musicologia pela Université François Rabelais (1996). Realizou pós-doutorado no Programa de Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ (2007). Atualmente é professora do Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG e pesquisadora do CNPq. Coordenou projetos no Acervo Curt Lange da UFMG e criou o Laboratório de Etnomusicologia da UFMG.

² Os *Tikmũ'ũn* são povos indígenas falantes da língua Maxakali, que pertence ao tronco linguístico Macro-Gê. São em torno de 1500 indivíduos que se dividem em quatro terras indígenas localizadas ao nordeste de Minas Gerais: T.I. do Pradinho; T.I. de Água Boa; T.I. Aldeia Verde e T.I. Cachoeirinha.

³ Trabalhos com este caráter parecem ser uma tendência positiva nos rumos editoriais brasileiros, haja vista a publicação recente de livros como: CESARINO, Pedro de Niemeyer. *ONISKA: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011, 423pp; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. (Inclui um CD); e MENEZES BASTOS, Rafael J. de. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. (no prelo).

Resenhar este trabalho foi um desafio. A riqueza e complexidade de seu conteúdo compilado nos dois volumes impuseram-me a necessidade de adentrar intensamente no mundo *Tikmũ'ũn* e de seus aliados povos-espíritos e demais seres. Isto se deu na medida em que a tarefa demandou um acompanhamento minucioso dos cantos em horas de escuta (os DVDs contam com quase 15 horas de gravações de áudio), conjuntamente com o deslocamento do olhar buscando seguir as demais traduções/transcrições relativas aos cantos, sobretudo as narrativas e imagens-cantos, estas entendidas como presentificações pictográficas dos cantos.

O tema central da obra são os cantos dos povos-espíritos (ou povos-imagens) – os *yãmĩyxop* e outros seres – que ao visitarem os *Tikmũ'ũn*, ensinam-lhes este repertório mito-poético-pictórico-musical⁴, a partir do qual se constroem as relações sociocosmológicas do universo indígena em questão. Ponto chave da socialidade *Tikmũ'ũn*, o estabelecimento de relações com estes povos, aponta para o caráter não essencialista do pensamento *Tikmũ'ũn*, que para além de um mundo e de coisas ontologicamente reificadas, tem seu conhecimento pautado pelo âmbito relacional que implica na atenção à multiplicidade. Conhecer o mundo – essencialmente como variação – é proliferar multiplicidades e experimentar perspectivas⁵.

O ensaio que apresenta a obra, escrito por Tugny, é basicamente o mesmo para os dois livros, apenas diferenciando nas partes finais em que a autora comenta sobre os espíritos específicos tratados em cada livro: *yãmĩyxop xũnĩm* e *hemex* (2009a) e *yãmĩyxop mōgmōka* (2009b). O texto traz informações essenciais para um contexto geral sobre os *Tikmũ'ũn*, além de situar de forma analítica alguns dos aspectos conceituais do universo sociocosmológico do grupo, o que potencializa e dá subsídios a uma escuta-visão mais aprimorada do restante das obras. Tugny descreve o processo de contato dos *Tikmũ'ũn* com os brancos como marcado pelo quase extermínio deste grupo. Vários eventos dramáticos como a ocupação mineradora, a presença de desbravadores, missionários, frentes de expansão, acabaram com os territórios do grupo e minoraram suas possibilidades de sustento e de vida, numa situação de dificuldades históricas que correspondem as realidades da grande maioria das populações indígenas brasileiras. No entanto, a autora chama a atenção de que a permanência e vitalidade dos que se autodenominam *Tikmũ'ũn* hoje, não pode ser entendida como por muito tempo o foi: como uma totalidade social estanque – tribo, povo -, avaliada pelo óculo de uma historiografia linear e unívoca, da graduação de “resistência cultural”. Pelo contrário, as origens dos povos *Tikmũ'ũn* contam com elaborações históricas de uma complexa rede

⁴ Vale destacar este aspecto especificamente rico de continuidade e transformação intersemiótico dos rituais.

⁵ O ensaio de apresentação de autoria de Tugny tem filiação teórica clara ao “perspectivismo ameríndio” na concepção de Eduardo Viveiros de Castro, onde são caras as noções de transformação, tradução e equívoco. EVC parafraseia Walter Benjamin ao afirmar que traduzir é sempre um ato de traição. Neste sentido, a tradução é deformadora e subversiva do dispositivo conceitual, tanto original quanto do tradutor. “O perspectivismo ameríndio é uma doutrina do equívoco, é dizer, da alteridade referencial entre conceitos homônimos; o equívoco aparece ali como o modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivas” (Viveiros de Castro, Eduardo B. *Métaphysiques Cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009: 54) (tradução minha).

de relações, encontros, alianças, guerras e trocas permeadas por uma infinidade de povos e seres, sendo os “brancos” mais um termo nessa rede, com os quais também se buscaram alianças e relações, ou seja, “nós” somos apenas mais um entre vários termos de alteridade⁶.

Nesta gama de contatos é que se dão os encontros com os povos-espíritos *yãmĩyxop*, que trazem e transmitem aos *tikmũ'ũn* os seus cantos, com especificidades de acordo com os enunciadores e seus regimes de enunciação, nas diversas situações que envolvem processos de cura, parentesco, diplomacias, festas e guerras. De acordo com Tugny, registram-se dez conjuntos de cantos: *xũnĩm*, *mõgmõka*, *koatkuphi*, *putuxop*, *kõmãyxop*, *tatakox*, *ãmãxux*, *po'op*, *yãmĩy*, *yãmĩyhex*. No entanto, para se compreender a potencialidade das relações com os povos-espíritos, é preciso percebê-los enquanto materialidades, pura imagem e canto, acontecimentos no tempo e espaço. Seus cantos portanto não são virtualidades, mas efetivos e intensos modos de experimentar, conhecer, trocar e se relacionar com “outros”. Portanto, “música” – termo que comumente não há correspondente nas línguas ameríndias – tratar-se-ia de formas de multiplicação de relações com mundos, e não tentativas de elaborações formais de intenções de sínteses. Nestes termos, o complexo mito-poético-pictórico-musical a que se referem os *tikmũ'ũn* em suas relações com os povos-espíritos, não é reflexo da “cultura”, mas potência de sua invenção e transformação. Os repertórios sonoro-musicais, como pivô do complexo ritualístico-pictográfico, ao invés de narrar ou representar visões, são antes de tudo experiências visionárias elas próprias, acontecimentos, percursos, corpos, imagens e trajetos percorridos simultaneamente por uma multiplicidade de sujeitos enunciadores. Mais que visões, os cantos-imagens são “capturas de forças”.

Yãmĩyxop Xũnĩm e seu hemex – a aliança com o “morcego-espírito”, os cantos e o mĩmãñãm

A glosa *tikmũ'ũn*, *xũnĩm* se refere ao “morcego-espírito”. Este *yãmĩyxop xũnĩm*⁷ mantém uma relação de aliança com os *tikmũ'ũn*, vindo a suas aldeias trazendo os seus cantos-imagens, e o *mĩmãñãm* (“pau de religião”, artefato que é hasteado no centro da aldeia e marca a presença do *xũnĩm*), elementos imprescindíveis e poderosos em processos xamânicos de cura. A especificidade do *xũnĩm* é seu caráter viajante que, ao narrar seus voos e trajetos, traz ao xamã *tikmũ'ũn* por ele afetado, uma dissolução da configuração da pessoa *tikmũ'ũn* na multiplicidade de corpos/povos/eventos, abrindo a experiência do xamã a novas configurações. Portanto, ao ouvir e acompanhar as gravações do *xũnĩm*, o que sobressai como experimentação é o deslocamento, expresso na longa série de “viagens-transformações” nas visões e experiências do morcego voador. O que melhor

⁶ Inclusive o “Estado” – que também deve ser pensado de modo desessencializado - deve ser entendido como um termo nesta rede. Isto aponta minha discordância com Tugny quando afirma que “esses povos recusam sistematicamente as estruturas consensuais controladas pelo Estado”. Antes que uma recusa, poderia ser mais uma relação, ainda que com implicações específicas.

⁷ Vale ressaltar que os *yãmĩyxop* não são entidades singulares, mas agrupamentos. Os *xũnĩm*, portanto, são como bandos – múltiplos corpos e qualidades -, mas quando se fazem presentes na aldeia, vêm como *koxux* (imagens) e não como corpos.

explicita o caráter de especificidade dos cantos *xũnĩm* é a multiplicação de devires, um movimento de tornar-se outros numa viagem disjuntiva. Ao experienciar os cantos-imagens do *xũnĩm*, os *tikmũ'ũn* conseguem notar a multiplicação de enunciadores desencadeados no ritual, percebendo através de uma sensibilidade acústica minuciosa as variações mínimas, quase imperceptíveis à audição comum, mas que ali são plenos de imagens e operadores de sentido.

Minha experiência de ouvir as gravações⁸ e acompanhar as transcrições das letras, indo e vindo nas ilustrações pictográficas, proporcionou situações interessantes. Nas primeiras audições, sentia uma angústia terrível por não conseguir ao menos acompanhar as canções com as letras que estavam na minha frente. Tudo indicava que aqueles textos correspondiam ao que eu estava escutando, mas não conseguia encontrar tal conexão. Segui insistindo na tarefa quando, de repente, como num destapar dos ouvidos, as letras começaram a se conectar com a audição e novas configurações de sentido começaram a surgir. Voltei atrás nas canções que havia passado, e elas também agora soavam e correspondiam as transcrições. Este processo não deixa de ser um modo de aprendizado que possibilitou o acesso aos cantos. O segundo momento foi, então, começar a identificar operações de transformações, repetições e diferenças, expressões de rupturas, variações de acentos, enfim, toda uma gama de agenciamentos sonoros – numa relação de continuidade/ruptura entre o canto e a fala, passando por onomatopeias e outros recursos – postas em jogo nos cantos. Neste processo de aprendizado foi prazeroso poder perceber o período limiar de transição do canto do *xũnĩm* para a chegada do *hemex*, por exemplo. Este espírito-imagem traz consigo uma variedade de outros grupos de *yãmĩxop*, o que produz uma intensa trama de sonoridades. Mas os cantos finais do *xũnĩm* apresentam um aumento de intensidade sonora, apontando para a dramaticidade temática do momento ritual, concomitantemente entrecortado pelo som grave do *hemex* e seus acompanhantes⁹. Esta transição é descrita por Tugny como demonstrativo do aspecto qualitativo do tempo-espaço *tikmũ'ũn*, marcado pelos percursos múltiplos e intensos e da diversidade de corpos que nele transitam. Este tempo-espaço se opõe, segundo Tugny, àquele “espaço recortado, (...) o tempo-espaço do modo capitalista de ser” (2009a: 35), fundado na ordem mensurável.

⁸ As gravações do espírito-morcego foram realizadas em dois momentos, primeiramente em outubro de 2003, captadas durante o dia, na Aldeia Vila Nova da T.I. do Pradinho, e depois em março de 2004, captadas à noite, na Aldeia Bom Jesus da T.I. do Pradinho.

⁹ Esta concomitância sonora de cantos *xũnĩm* e do *hemex* podem ser ouvidos a partir das duas últimas faixas do DVD1 (2009a). No fim do canto 93, *mãmxeke xop* (traduzido por “peixes grandes” na tradução da letra na página 243, e como “piabinha” no índice final do DVD, ao que parece ser um erro de digitação), ouve-se a introdução dos assobios. Mas é no final do canto 94, *mãncoxox kutok* (“filhotes de traíra”) que o som grave do *hemex* se faz presente, concomitantemente ao *xũnĩm*, juntamente com o aumento gradativo dos assobios, onomatopeias, e sonoridades mais agudas das *yãmĩyhex*, sem dizer da interessante participação de um cão latindo com vigor. Na sequência dos cantos os aspectos do *hemex* vão se estabelecendo como centrais.

O canto do *hemex* vem acompanhado das sonoridades dos demais *yãmĩxop*, *yãmĩ*¹⁰ e *yãmĩhex*¹¹, estas últimas sempre perseguidas pelos *ĩmhup*. Esta congregação de cantos-espíritos repercute acusticamente numa profusão intensa de sonoridades distintas. Ouve-se o som em tom grave do *hemex*, contrastado pelas vocalizações agudas dos múltiplos *yãmĩhex*, conjuntamente aos sons de gritos, injúrias e clamores dos *ĩmhup* - que estão sempre buscando relações com as *yãmĩhex* -, além de flautas, assobios e onomatopeias. Como bem sinaliza Tugny, diferenciando os cantos *xũnĩm* do *hemex*, o primeiro aponta para os deslocamentos do morcego-voador, e o segundo para a congregação dos povos-espíritos na aldeia. Para a promoção deste encontro profícuo, o papel do *mĩmãnãm* – “pau de religião” – seria o de, ao ser afetado pelas sonoridades, fazer chegá-las até os povos alhures, numa espécie de “auto-falante cósmico”. Mas este procedimento de afetação pelo som-imagem é o mesmo modo pelo qual os corpos dos *tikmũ’ũn* se tornam pura vibração, abrindo-se às multiplicidades tornando-se corpos-afetos.

***Yãmĩxop Mõgmõka* – o povo-gavião, corpo espiritado, parentesco e a saudade**

O *Yãmĩxop Mõgmõka* é traduzido como povo-gavião-espírito. O mito de origem do *mõgmõka* narra sequências de eventos da transformação corporal de um xamã *tikmũ’ũn* ancestral no povo-gavião. A elaboração narrativa do mito reafirma possibilidades de suplementação e diluição pelos quais se desdobram os vínculos de parentesco e a constituição do *sócius tikmũ’ũn*. Como afirma Tugny, “os mitos e os cantos do *mõgmõka* agem como uma verdadeira máquina de dissolução da humanidade e efetivação do parentesco” (2009b: 34), sendo o tema centralizador a saudade. O ancestral ao comer carne “espiritada”¹², torna-se gavião e passa a voar e caçar outros corpos, que são adicionados a si como subjetividades capturadas, possibilitando novas experimentações, outras vozes.

Os cantos do gavião-espírito passam, portanto, pela descrição da movimentação dos *mõgmõka* para o *kuxex* (“casa de religião”) da aldeia. Os *mõgmõka* são chamados pelos *tikmũ’ũn* a habitar a aldeia, visitando seus parentes/aliados, sendo este momento de chamado e consequente atendimento, marcas do primeiro conjunto de cantos¹³. Na descida na aldeia, dançando com os parentes, sobretudo as mulheres, o repertório de

¹⁰ Possuem grupos, mas não possuem agências animais ou corpos multiplicados, como os *yãmĩxop*. Vêm para as aldeias como “imagens-vozes” (*koxuk*).

¹¹ São de certa forma o feminino de *yãmĩ*, mas têm especificidades outras, sendo fundamentais nos processos de cura.

¹² “Espiritado” se refere a qualidade de assumir múltiplas perspectivas, abrir-se a novas possibilidades de acontecimentos. Esta capacidade pode ser nata ou adquirida pelos cantos, pela ingestão de carne de um parente morto ou a inalação da fumaça, mas também no estado de *paptox*, de “ver mais longe”.

¹³ No decorrer do ritual são recorrentes momentos de doação de alimentos aos espíritos. Os cantos que dão início ao ritual dentro do *kuxex* não foram gravados. As gravações realizadas e editadas no livro foram realizadas em outubro de 2003 na Aldeia do Gilmar, na T.I. de Água Boa.

cantos se intensifica em euforia, sendo marcantes os gritos e assobios dos gaviões¹⁴. Na audição das gravações são identificáveis momentos limiares da chegada dos espíritos-imagens à aldeia, como no canto *mōgmōka pet yūpi* (“*mōgmōka* vê sua casa”), onde se ouvem a participação das crianças em estado eufóricos. Mas a euforia segue até o canto *olilião*, onde *xokanitnāg* (um *yāmīyhex*) lembra ao fim do canto, “vamos embora”. A sequência ainda conta com todo o processo de doação de comida para os espíritos-gavião e a execução de longos “cantos-listas” antes da efetivação da partida dos espíritos, mas o que é significativo é a presença da nostalgia e da saudade¹⁵ interrompendo o fluxo da euforia. O conjunto de cantos chamados “cantos-listas” são procedimentos mnemônicos realizados pelos *yāmīyhop* como formas de revitalização do espírito e das vozes, mas, sobretudo, como técnica de desenvolvimento da memória. Nestes são listadas inúmeras espécies de árvores, animais, raízes, corpos, espíritos, procedimento que sugere uma prática que revitaliza a sociocosmologia *tikmũ’ün*. Mas a ênfase geral do corpus musical está mobilizada para o vínculo de parentesco e a presentificação do sentimento da saudade. É um refazer do caminho de volta do ancestral e de sua transformação em gavião e posterior partida em novos voos.

Na experimentação de escuta do *corpus* de cantos do *mōgmōka* e acompanhamento das traduções e pictografias dos cantos-imagens, tem-se a noção da fecundidade das operações de repetições e diferenciações que o sistema articula. A estrutura que se apresenta aponta sempre para graus de variações e transformações, repetições que implicam diferenciações, movimentos de tempo-espço. Esta dinâmica se dá na medida da proliferação de sujeitos enunciativos, que têm duração de deslocamentos tempo-espaciais diferenciados. O mesmo dito, será outro tempo. Repetição e diferença. Tudo se passa como se o sistema buscasse uma estética musical de evitação da uniformidade¹⁶.

O anúncio da saudade através das vozes dos pássaros acionados pelo *corpus* dos cantos, proporciona a expressão reforçada e deslocada do lamento nostálgico a outras vozes enunciadoras. Assim como se faz com os laços de parentesco, dissolvidos e reativados em outros lugares, a saudade aciona processos de diferenciação, tornando os integrantes do *sócius*, distantes e diferentes, ainda que com um passado comum de fundo. É neste sentido que trabalha os cantos do *mōgmōka*, capturando “os afetos não-humanos, a potencialidade dos seus corpos, o que permite entre as diferentes corporalidades sua continuidade” (Tugny, 2009b: 36). A gravação do último canto do *mōgmōka*, o *ātām* (“João-porca”), traduz de forma singular o sentimento estético da saudade, numa longa despedida permeada de lamento. Aqui se ouve a distância sendo articulada numa dinâmica da espacialidade onde o canto vai se afastando, até sumir ao fim do *mōgmōka*.

¹⁴ Gavião resume uma gama de outros pássaros que estão juntos, como uma multiplicidade constitutiva.

¹⁵ Há aqui certa aproximação da ideia de nostalgia (*oniska*) na poética xamanística marubo, conforme apresentada por Cesarino (2011).

¹⁶ Menezes Bastos (no prelo) apresenta de forma consistente e precursora, as relações de homologias nos planos sequenciais do ritual do *Yawari* entre os Kamayurá, como explicitações por excelência de processos de repetições e diferenças.

Cantos: substâncias, caminhos, distâncias, corpos, devires e imagens.

A título de conclusão, remarco o valor inegável dos livros-DVDs, que repousam sua densidade de conteúdo, significativamente, na própria matéria etnográfica, numa opção de narrativa que põe no plano discursivo nativo o principal foco reflexivo. A exposição e disposição dos cantos-imagens e narrativas, em conjunto com a tradução e as gravações, trazem em si potência conceitual, que não pode ser resumida (e aqui confesso a dificuldade de se fazer esta resenha), pois sua eficácia argumentativa depende dos atos de ler-ouvir-olhar, que por si só, são uma experiência com o pensamento e conhecimento *tikmũ'ũn*. A fenda aberta neste emaranhado conceitual que são os mundos ameríndios, através de um esforço de abordagem virtuosa dos aspectos da mito-poética-pictórica-musical xamânica, possibilita um amplo e fecundo caminho para novos estudos e aprofundamentos, envolvendo, por exemplo, a questão da dança neste complexo multissemiótico. O encontro entre os *yãmĩxop* e demais espíritos e seres com os *tikmũ'ũn* (maxakali) não são apenas estabelecimentos de comunicação entre âmbitos diferentes (humanos/não-humanos) mas eventos de afetação mútua que aponta para a formação de coletivos-devir, constituição de alianças e parentesco. Deixar-se afetar pelo complexo dos cantos-espíritos *tikmũ'ũn* é um modo de experimentar intensivamente a alteridade.