

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de
Etnomusicologia

Volume 8 - nº 1 - 2013

ISSN 1980-3303



Música e Cultura

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Vol. 8 n. 1

dezembro de 2013

In memoriam

Elizabeth Lins Travassos

**ABET – Associação Brasileira de
Etnomusicologia**

Deise Lucy Montardo
- Presidente

Revista da ABET
ISSN 1980 - 3303

Corpo Editorial

Editor

Alice Lumi Satomi
Universidade Federal da Paraíba
(UFPB), Brasil

Vice-editor

José Alberto Salgado e Silva Universi-
dade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Capa e design gráfico

Larissa de Lima Lessa

Revisão e editoração eletrônica

João Nicodemos de Araújo Neto

Webmaster

Antonio Deusany de Carvalho Jr

Revisão e normalização bibliográfica

Fábio Lúcio Antunes Guedes

Revisor de inglês

Michael Iyanaga

Conselho Consultivo

Ângela Lühning (Universidade Federal da Bahia, BR)
Anthony Seeger (University of California at Los Angeles, USA)
Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, BR)
Eurides de Souza Santos (Universidade Federal da Paraíba, BR)
Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília, BR)
Jonathan D. Hill (University of Illinois, USA)
José Roberto Zan (Universidade Estadual de Campinas, BR)
Kilza Setti (Centro de Trabalho Indigenista, BR)
Maria Elizabeth Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, BR)
Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, BR)
Miguel Angel García (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Rafael José de Menezes Bastos (Universidade Federal de Santa Catarina, BR)
Rosângela de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, BR)
Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, BR)
Sônia Chada (Universidade Federal do Pará, BR)
Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)
Suzel Reily (Queens University of Belfast, Irlanda do Norte)

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 a produção.

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

SUMÁRIO

Vol. 8, N. 1, 2013

Carta dos Editores	6
Letter from the Editors	7
ARTIGOS	
The nature of ecomusicology (texto em inglês)	8
Jeff Todd Titon	
Sustentabilidade na relação homem-música-meio ambiente: uma visão enviesada	19
Manuel Veiga	
La etnomusicología y las condiciones de posibilidad del conocimiento	34
Miguel Angel Garcia	
Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares	44
Angela Lühning	
Patrimônio musical e “desgeograficação” do Brasil	59
Flávia Camargo Toni	
Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes	66
Susana Sardo	
Música e identidade na “Suíça brasileira”: mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ	78
Marcus Wolff	
Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962	86
Edilberto José de Macedo Fonseca	
O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey	109
Michael Zenryu Iyanaga	
Lista de autores	121
List of authors	124

SUMMARY

Vol. 8, N. 1, 2013

Letter from the Editors (in Portuguese)	6
Letter from the Editors (in English)	7
 ARTICLES	
The nature of ecomusicology	8
Jeff Todd Titon (text in English)	
Sustainability in the man-music-environment relationship: a skewed vision	19
Manuel Veiga	
Ethnomusicology and the conditions of knowledge possibilities	34
Miguel Angel Garcia (text in Spanish)	
The sustainability of musical heritage and public policies by way of musical experiences in <i>popular</i> neighborhoods	44
Angela Lühning	
Musical heritage and the “<i>desgeografização</i>” of Brazil	59
Flávia Camargo Toni	
Ethnomusicology, music and the ecology of knowledge	66
Susana Sardo	
Music and identity in the “Brazilian Switzerland”: myth and reality in the construction of communities in Nova Friburgo (Rio de Janeiro state)	78
Marcus Wolff	
Revisiting Edison Carneiro’s (1962) <i>Tenda de Maria Conga</i>	86
Edilberto José de Macedo Fonseca	
Restudies and Brazilian ethnomusicology: three theoretical lessons drawn from a return to Ralph Waddey’s Bahia	109
Michael Zenryu Iyanaga	
Lista de autores (in Portuguese)	121
List of authors (in English)	124

Carta dos Editores

A revista *Música e Cultura: revista da ABET* tem sido publicada graças ao empenho de editores e colaboradores dedicados, dos quais destacamos a entrega contínua de Hugo Leonardo Ribeiro, responsável pela editoração eletrônica, bem como da qualidade da nossa revista nos seus sete anos de existência.

No oitavo ano agradecemos a parceria da CAPES, através do edital PAEP – Programa de Apoio a Eventos no País, que nos permitiu publicar um número decorrente do VI Encontro da ABET, realizado em João Pessoa, em maio de 2013. Através do apoio viabilizou-se, também, inaugurar uma nova fase, efetivando a inserção na plataforma SEER – Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas e uma nova aparência da revista.

Desta forma, é novo momento de alegria para nós, membros da Associação Brasileira de Etnomusicologia, ver publicado mais este número de *Música e Cultura*, desta vez, congregando, em registro permanente e de livre acesso, sete das treze contribuições dos nossos convidados, da conferência principal e das mesas-redondas, e duas das oitenta comunicações apresentadas no referido encontro.

Foi, aliás, memorável aquele encontro, desde a própria abordagem crítica que os colegas e convidados deram à sua temática geral – “Música e sustentabilidade” – mostrando desde o início que praticamos etnomusicologia com uma leitura do mundo atenta às conotações diversas que certos termos (à primeira vista, caros a todos nós) podem veicular, nos diferentes discursos e nas relações de poder em que circulam.

Assim, leitoras e leitores encontrarão aqui uma variedade de aportes ao tema geral, como, por exemplo, a defesa das possibilidades do discurso sonoro em prol de uma “saúde planetária”; a consideração ontológica de um ser humano como produtor simultâneo de sons e de seu próprio meio-ambiente; o reexame de teorizações em favor de um “equilíbrio epistemológico” na ordem mundial – e o papel que a etnomusicologia já viria tendo, por certos modos de pesquisa, em tal direção. Temos também dois textos focalizando questões que podemos chamar de sustentabilidade da disciplina (ou do conhecimento em geral), dedicados à reflexão teórico-metodológica, sempre cara e necessária.

Cabe destacar mais uma vez, na vibrante história de nossa revista, a amplitude “geográfica” das colaborações que temos recebido, que muito nos anima e vai consolidando parcerias locais e internacionais, juntamente com o empenho na participação crescente de novos colegas.

Enfim, cabe desejar a todos bom proveito das leituras e boa discussão nas universidades, junto aos estudantes das músicas (e do mundo), na trajetória que empreendemos continuamente, tendo este periódico como instrumento compartilhado.

Letter from the editors

The publication of the journal *Música e Cultura* was made possible thanks to the work of dedicated editors and collaborators, among whom we wish to recognize the continued efforts of Hugo Leonardo Ribeiro, who is responsible for the online site and the quality of our journal in its seven years of existence.

In the eighth year of the journal we thank the partnership we have with CAPES (Brazilian Coordination for Enhancement of Higher Education Personnel), by way of PAEP (Program of Support for Events in the Country), which allowed us to inaugurate a new phase, initiating the use of the SEER platform and a new appearance for the journal.

It is a new moment of joy for us, the members of the Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET), to see the publication of another edition of *Música e Cultura*, this time congregating, in the form of a permanent document and offered in an open-access forum, the contributions presented in round-table sessions during the 6th National ABET Meeting, held in João Pessoa (Paraíba), in May 2013.

It was indeed a memorable meeting, as our colleagues and invited speakers critically interpreted the general theme – “Music and sustainability” – showing from the outset that we practice ethnomusicology with a reading of the world attentive to the diverse connotations that certain terms (at first glance, dear to us all) can carry as they circulate within different discourses and power relations.

As such, readers will find here a variety of contributions to the general theme, for example, the defense of the possibilities of sonic discourse in favor of a “planetary health”; the ontological consideration of a human being as producer of both sounds and his/her own environment; the reexamination of theorizations in favor of an “epistemological equilibrium” in the world order – and the role ethnomusicology has already had, for certain modes of research, in this direction. We also have two texts which raise questions related to what we might call the sustainability of the discipline (or of knowledge in general), dedicated to theoretical-methodological reflections, always important and necessary.

It is worth noting once more the “geographical” amplitude of the collaborations that we have received throughout the vibrant history of our journal, inspiring us and helping to consolidate local and international partnerships, joined of course with the efforts of our newer colleagues’ growing participation.

Concluding, we wish all fruitful reading and exciting discussions in universities, carried out with students of music (and of the world), in the trajectory we continually undertake, having this journal as a shared vehicle.

The Nature of Ecomusicology

Jeff Todd Titon

Abstract

The new field of ecomusicology combines ecocriticism with (ethno)musicology. It is the study of music, culture, sound and nature in a period of environmental crisis. To date, most ecomusicologists have accepted nature as real, external, and objectively knowable. However, critical theory, the so-called science wars, and a changed paradigm within ecology have posed serious challenges to scientific realism, balanced ecosystems, and to the economic rationality which has caused environmental degradation. Going forward, ecomusicologists can meet these challenges by relying on an ecological construction of nature based in a relational epistemology of diversity, interconnectedness, and co-presence. In that way, ecomusicology can work meaningfully towards sustaining music within the soundscape of life on planet Earth.

Keywords: ecomusicology; nature; critical theory; relational epistemology; environment.

Resumo

O novo campo da ecomusicologia combina a ecocrítica com a (etno)musicologia. Essa junção irá permitir o estudo da música, cultura, som e natureza num momento de crise ambiental. Até agora, a maioria dos ecomusicólogos tem aceitado a natureza como algo real, externo e objetivamente conhecível. Porém, a teoria crítica, as chamadas guerras da ciência e uma mudança de paradigma dentro da ecologia têm apresentado desafios sérios ao realismo científico, aos ecossistemas equilibrados e à racionalidade econômica que tem causado a degradação do meio-ambiente. Seguindo em frente, os ecomusicólogos podem enfrentar estes desafios através de uma construção ecológica da natureza baseada numa epistemologia relacional de diversidade, interligação e co-presença. Desta maneira, a ecomusicologia pode trabalhar de forma significativa para a sustentabilidade da música dentro da paisagem sonora da vida no planeta Terra.

Palavras-chave: ecomusicologia; natureza; teoria crítica; epistemologia relacional; meio-ambiente.

By my title, the nature of ecomusicology, I mean two things: (a) its nature; that is, how ecomusicologists are constructing this new field and the kind of work they are doing in it; and (2) ecomusicology's idea of nature; that is, what ecomusicology brings both to nature and to ongoing issues concerning music and sustainability.

The problem of music and sustainability is not only a problem of politics but also of knowledge. It is an epistemological problem. In the last few years I have become increasingly convinced that the proper frame is sound and sustainability; music is too narrowing. We should open our ears to all sound, music included. We think of sustainability as a discourse in environmentalism and economics, and as a problem of ethics, technology and policy. We would also do well to examine how ideas of nature are embedded in culture, how science constructs nature, and how economic rationality constructs the environment.

Ecomusicology is defined by Aaron Allen as “the study of music, culture and

nature in all the complexities of these terms” (ALLEN, 2013). It is the study of music, nature, culture, and the environment at a time of environmental crisis. Ecomusicology is still a child, only about six years old as a named academic field. It combines literary ecocriticism with musicology (including ethnomusicology).

Literary ecocriticism arose in the late 1980s, and offered readings of literary works that emphasized the literary author’s treatment of nature, particularly wild nature but also pastoral representations of nature. Ecomusicology began similarly, offering interpretations of musical works that emphasized the composer’s treatment of nature. Environmentalism, ecology, and a sense of the ongoing environmental crisis inform these interpretations. In the 1990s the scope of literary ecocriticism broadened to emphasize “place” more generally, including suburbia, cities, and the literature of the built environment. Following the lead of acoustic ecologists, ecomusicologists pay attention to all soundscapes, including those in urban environments.

Allen is careful to define ecomusicology not as an academic discipline with consensus over its subject and method, but as a field with related subjects, and varying assumptions, approaches, and methods. Sustainability is one of the main concerns of contemporary ecomusicologists; indeed, within environmental discourse sustainability is prominent. For that reason, ecomusicology holds promise for music and sustainability studies.

My plan in this paper is as follows. First, I will claim that thus far most ecomusicologists have conceived of nature from the standpoint of scientific realism, and I will suggest that sooner or later ecomusicology must confront a more problematized nature. This more problematized nature reflects epistemological difficulties that result chiefly from the impact of economic rationality on the environment, the most obvious of which are global warming, income inequality, and social injustice. Second, in a brief review of the so-called science wars and of the response of ecological science to critical theory, I will outline some of the further difficulties that a problematized nature presents to the field of ecomusicology. Third, I will suggest how a holistic relational epistemology of interconnectedness, based in ecology and fundamentally different from that arising from scientific reductionism and economic rationality, offers an epistemological pathway to a more sustainable concept of nature, music, and the environment. Even if human music turns out to be auditory cheesecake, in Steven Pinker’s formulation (PINKER, 1997, p.534), it would be hard to deny the importance of sound to animal communication (humans included) and, therefore, to life on planet Earth (TITON, 2012). Relational epistemology offers a counterforce to globalization and neoliberalism which, to my mind, present the greatest threats to music, sustainability, and the environment.

This is a work in progress, so I will appreciate your responses and suggestions, now and throughout this conference. This work grows out of ideas expressed in my published writings, public lectures, and research blog; yet the part of it I am presenting here and now is new work, or at least an attempt at a new synthesis. I invite your comments and critique and ask you to bear with me for the next hour or so.

I define sustainability this way: A sustainable system is one in which the goal is permanence achieved through the utilization of renewable resources. This perma-

nence is not the permanence we associate with something that never changes. Rather, it is dynamic. The elements in the system, their proportions, structures, relations, and functions will vary; but the system itself is permanent for practical purposes in the foreseeable future, though not for eternity. The usual example of this kind of sustainable system is a forest, but we may also think of such examples as a university, an economic system, and a music community.

Insofar as ecomusicology is involved with nature, it would do well to consider the two most powerful sustainability discourses, those in environmentalism and in economics. Of course, we also have a manifestation of these discourses in the popular culture, usually taking the form of living a “green” or sustainable life, by conserving energy in one’s home, recycling, eating local food, riding a bicycle, and reducing one’s personal carbon use. My university has a sustainability initiative entitled “Brown is green,” which consists chiefly of recycling; but considering its energy use I would call Brown’s environmental impact more brown than green.

Because ecomusicology is so new and presents a moving target, I think the best way to pursue its nature not to look to definitions but rather to consider what research ecomusicologists are doing, what their subjects and assumptions are. The work presented at the most recent international ecomusicology conference, which took place in November, 2012, in New Orleans, offers a window on contemporary activity in the field. Having participated in the conference myself, I was struck by the variety of subjects; but eventually patterns emerged and eventually I concluded that ecomusicologists approached music and nature in one or both of two ways: first, music as a representation of nature; and, second, music interacting with nature. Nature most often was wild nature, but pastoral nature and the nature of the built environment also made their appearances.

Most scholars at the ecomusicology conference offered papers discussing how musical works represent nature. In doing so, they were following the lead of ecocriticism, except that they were examining musical works, not literary works. Their titles illustrate the subjects and approaches: “Theorizing the musical landscapes of John Luther Adams”; “Negotiating nature and music through technology: ecological reflections in the works of Maggi Payne and Laurie Spiegel”; “Listening to landscape in Luc Ferrari’s *Petite Symphonie*”; “The natures of David Tudor’s electronic music.” Others offered papers discussing musical representations of nature in film, music festivals, and television advertising. Of course, an environmentalist agenda always was implied if not explicit, while nature was understood to be both real and threatened.

A second ecomusicological approach to nature, apparent at the ecomusicology conference in New Orleans in the fall of 2012, considered music’s direct impact on the environment, rather than how musical compositions represent the environment. Their topics included music and social action, environmental justice, and laws proposed and enacted to promote sustainability. They also included soundscape ecology, an area of particular interest to me, and one which I like to think about as the flow of music and sound in the environment. In all of these areas, economics is an important consideration.

The titles of some of the papers presented at the conference give an idea of these direct approaches to music and nature: “Instrument builders as environmental activ-

ists”; “Guitar making, sustainability, and community building in Britain and Africa”; “Environmental scientists and the evolution of soundscape ecology,” “Agency and aural rights.” Political, economic and legal aspects of music, nature, society and the environment are important in this direct approach to music and nature, as is a willingness to think of music as an acoustic environment, which expands the idea of music to include sound of all kinds.

Of special interest to citizens of Brazil were papers addressed to the sustainability of endangered species such as Pernambuco and Brazilian rosewood used in making violin bows and guitars, and thus to the sustainability of the forest ecological systems that support their growth. I am sure that this audience knows that the Brazilian government has passed legislation governing their use and prohibiting export. I own two old guitars made of Brazilian rosewood; I was told that if I brought them into Brazil I would be forbidden to take them back out of Brazil.

None of the ecomusicologists presenting at that conference confronted the postmodern critique of the concept “nature.” Regarding nature as real and threatened, they did not pause to consider nature as a human social/cultural construct. None of them were concerned, as I am, about the fundamental difference between nature as the scientific realist conceives of it and nature as the postmodern critical theorist regards it. While most ecomusicologists were concerned with music, nature, economics, and the environment, their ideas were rooted in the epistemology of scientific realism, that nature is real, external, and increasingly knowable through objective, Western scientific procedures. None of them mentioned the so-called science wars of the 1990s, in which critics questioned the basis for scientific realism and claimed that science continues to construct a failed Enlightenment grand narrative. Likewise, although the ecomusicologists presenting at the conference attacked the economic policies that have enabled environmental disasters, they did not attack the epistemological bases of economic knowledge about human beings, nature, and human nature.

I said earlier that we would be wise to consider economics and sustainability not just in terms of carbon emissions and policy but in the very way economists think about nature. So let us digress to economics for a few moments. It is a truism that Euro-American economic thought has, for centuries, regarded nature as a resource for human use; indeed, the phrase “natural resource” implies it. Recall, also, that European classical economists assumed that all human beings “naturally” trade things, and that the object of a good trade is material wealth. Efficient trade and the wealth of nations require a division of labor. As Adam Smith wrote, the human division of labor results from “a certain propensity in human nature [...] to truck, barter, and exchange” (SMITH, 1776, cap. 2). Such a trade-driven creature has come to be called “economic man.” This assumption has directed Euro-American neoclassical economic theory since the Enlightenment and is the basis for contemporary neo-liberalism. It is expressed today in what is called rational choice theory, which states that “economic man” weighs predicted benefits against costs, and always attempts to maximize this ratio when making an economic choice. As does Andre Gorz, I call this way of thinking “economic rationality” (GORZ, 1989).

Economic rationality is premised on commodity exchanges in the marketplace, transactions that are subject to legal contracts. The advantage of the legal contract, as economists have pointed out, is that it is impersonal. Subject to certainty and the law, it frees the buyer and seller to accumulate wealth unencumbered from what might otherwise be a tangle of social obligations of the sort that would obtain in a gift exchange.

“Sustainable development” is a quintessential expression of economic rationality. Sustainable development entered public discourse in 1987 when a UN agency, the Brundtland Commission, defined it as “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs” (BRUNDTLAND, 1987).

The ecological economist Herman E. Daly has argued that “economic man” theory is incompatible with sustainable development; rather, economic activity must always take environmental limits and constraints into account (DALY, 1993). In the 1990s Daly believed that the concept of sustainable development was salvageable. Twenty years later, I believe “sustainable development” is an oxymoron and has become a stalking horse for sustainable growth. Certainly, when corporations such as Exxon and Monsanto proclaim that they are “green” capitalists enabling sustainable development on an international scale, it is plain from their “greenwashing” that they have co-opted the phrase sustainable development for their own unsustainable ends (TITON, 2009, p.9)

Let us return from our digression on economics and go back to ecomusicology. The conference began with a sound walk. On a sound walk, as many of you know, one does not talk but instead pays careful attention to and contemplates the acoustic environments encountered as one walks along. No one tells you what to listen for or interprets the sounds for you. Instead, you are encouraged to develop your own acoustic epistemology.

Like most guided sound walks, this one took place in an urban environment, and although we occasionally heard nature directly in bird songs, most of the sounds we heard were mechanical and the result of human economic activity: airplanes, the sounds of air passing through large ventilators in the buildings, the sounds of automobile traffic, the sounds of a humanly constructed waterfall sculpture inside a restaurant, and so forth. It was an instance of the way ecomusicologists take a direct rather than representational approach to music, in this case environmental sounds.

As stated above, the ecomusicologists at the conference adopted the epistemological standpoint of scientific realism. Its philosophical position is familiar: Experimental science gradually reveals the nature of the universe, its patterns and the natural laws that govern it. Scientific truth differs from mere belief in that it is inductive and subject to independent verification. Scientific experiments are replicable, hypotheses are tested, conclusions are either confirmed or, if they are not verified, they are discarded as false and replaced with better ones. Science therefore gradually progresses to offer us an increasingly accurate portrait of what nature is and how nature works.

In the last half of the 20th century, critical theorists such as Foucault, Rorty, and Harding attacked scientific realism and its claims to universal truth. As is well known to

academic humanists, this was a major part of the post-structuralist, deconstructive and postmodern critique of modernity. Modern science, they argued, was peculiar to its time and place: Western Europe and the developed world since the Enlightenment. Bruno Latour's later work on scientific laboratory culture underlined Foucault's claim that knowledge did not progress toward greater understanding but instead was captive to a social consensus among an interpretive community of qualified scientists. Scientists in turn were beholden to the political and economic needs of the developed world and subject to the general prejudices prevalent in society. Far from emancipating humankind from superstition, the critics wrote, science enslaved human beings by providing a scientific basis for false claims of racial, gender, and cultural superiority, and providing a rationale for Western colonization and empire.

Some scientists, especially physicists, fought back against this critique, and the ensuing debate came to be known as the "science wars." Of course, most scientists ignored the critique and went about their business; but environmentalists and some ecologists engaged in the debate. Understanding their activities in response to this powerful critique of scientific realism and economic rationality is crucial for the ecomusicologist seeking a more nuanced epistemology of nature and the environment, and so I must at least summarize the impact of the science wars on environmentalism and scientific ecology, an impact that began to be felt about 40 years ago and is still with us.

Environmentalists argued that the misuse of Western science in the service of economic rationality had resulted in environmental destruction. A few radical environmentalists then gave up on science altogether. But most environmentalists called for a wiser science to manage an increasingly complex environment for sustainability. They looked to ecology to inform and to help guide their conservation efforts. What did they find? How did ecological science fight the science wars?

The ecologists did not respond in a consistent way. A minority did become caught up in the environmental movement and sought to apply ecological principles to the conservation of endangered species. Led by ecologist Michael Soulé, they called themselves conservation biologists and came to be known also as conservation ecologists (SOULÉ, 1985). Soulé himself responded to the science critics by editing a volume entitled *Reinventing nature*. In the introduction he wrote:

The so-called deconstructionist view [...] asserts that all we can ever perceive about the world are shadows, and that we can never escape our particular biases and fixed historical-cultural positions. Moreover, some in the deconstructionist movement boldly assert that the natural world as described by scientists and conservationists, if it exists, is a human artifact produced by our economic activities, and as such it is grist for further material reshaping [...]. The opposing view, defended to varying degrees by the authors, assumes that the world, including its living components, really does exist apart from humanity's perceptions and beliefs about it. Most of the authors [in this volume] agree that we can gain dependable, scientific knowledge about this independent, natural world, in spite of differences among us in class, gender, culture, and historical perspective [... We] agree that certain forms of intellectual and social relativism can be just as destructive to nature as bulldozers and chain saws" (SOULÉ, 1995, xvi-xvi).

Soulé writes that although the postmodern assault on science was offered in the name of opposing Western hegemony, on the contrary it strengthened Western hegemony by discrediting conservation efforts.

Although conservation ecologists like Soulé engaged with the postmodern challenge to scientific realism, most ecologists did not. Instead they were focused on a battle within their own ranks, a paradigm shift that ecology underwent in the latter decades of the twentieth century. Until then, ecology operated under the optimistic paradigm of nature's economy. To the natural historians of the Enlightenment, nature's economy meant that nature was the greatest economist, working most efficiently to take care of her own household. Nature was a patterned, interlocking whole, with its parts functioning for the greater good in a great chain of being, all overseen by God. Although the rise of modern science and the triumph of Darwin's evolutionary theory in the 19th century put an end to God's oversight, pattern and interlocking chains remained, coming to be expressed in the holistic concept of natural succession and the ecosystem, concepts offered between the twentieth century's two World Wars by Frederick Clements and Arthur Tansley. The ecosystem paradigm came to its zenith in the mid-20th century work of Eugene Odum, who defined it as "any unit that includes all the organisms in a given area interacting with the physical environment so that a flow of energy leads to clearly defined [...] structure, biotic diversity, and material cycles within the system." Ecosystems characterize the entire planet, whether as small as a lake or as large as a tropical rain forest. As the ecohistorian Donald Worster points out, for Odum

[...] what all these ecosystems have in common is a 'strategy of development,' a kind of game plan that gives nature an overall direction. In Odum's words, it is 'directed toward achieving as large and diverse an organic structure as is possible within the limits set by the [...] prevailing physical conditions of existence.' Every single ecosystem, he believed is either moving toward or has already achieved that goal. It is a clear, coherent, and easily observable strategy, [and it leads to a state of dynamic equilibrium] to a world of mutualism and cooperation among the organisms inhabiting the area. From an early stage of competing against one another, they evolve toward a more symbiotic relationship [...] until at last they have the power to protect themselves from its stressful cycles of drought and flood, [...] cold and heat (WORSTER, 1994, p.160).

But beginning in the 1960s, ecologists began to challenge Odum's ecosystem paradigm. One study after another found that particular ecosystems did not move in the direction of mutualism, cooperation, and equilibrium; rather, the evidence they gathered showed that over time, particularly geological time, change, disorder and the struggle for existence among species was the normal state of nature, not balance. Instead of order, the new normal involved frequent disturbance, human-made and otherwise – invasions of foreign species, fire and other natural accidents, and longer-term ecosystem alterations such as gradual climate change. The ecohistorian Worster attributes this paradigm shift to the discovery of chaos theory.

Nature, now [in the 1990s] is seen as fundamentally erratic, discontinuous, and un-

predictable. It is full of seemingly random events that elude our models [...]. If the ultimate test of any body of scientific knowledge is its ability to predict events, then all the sciences [...] fail the test regularly (WORSTER, 1994, p.167).

Today, ecosystem ecologists still are in retreat, while the field itself becomes increasingly specialized. Ecosystems are discussed nowadays not in terms of a balance of nature or tendencies toward equilibria, but rather in terms of the “ecosystem services” (resources) they provide. Rather than a balance of nature or nature’s economy, the discourse is about resilience to disturbance and resistance to change.

While environmentalists and conservation biologists resisted the paradigm change in scientific ecology, environmental historians welcomed it. Human history had, after all, worked many changes on the environment, transforming wilderness into farms, and agricultural areas into urban areas; forests had been cut down and logged; mining had altered many landscapes; roads, bridges, railroads, factories all contributed to a built modern environment. For the environmental historian, the built environment was at least as important, if not more important, than wild nature. In elevating change and disturbance, the ecological paradigm had also diminished the role of a balanced, wild nature as an ideal condition (COATES, 2004, p.408-416).

Let us now leave this all too brief summary of disarray within ecology, and return to our main argument. Ecomusicologists have not yet problematized nature. They adopt the same modernist perspective that environmentalists do: that is, nature is real and endangered. Yet it was modern science combined with economic rationality that got us into our environmental crisis in the first place. A few ecomusicologists, however, are aware of this paradox. A proposal for the first book to survey work in ecomusicology, entitled *Ecomusicology: a field guide*, and co-edited by Kevin Dawe and Aaron Allen, whose definition of ecomusicology is the one I quoted earlier, recognizes these complications by distinguishing between nature and “nature.” In this formulation, nature without the scare quotes stands for scientific realism, while within the scare quotes nature stands for something that has no external reality but rather is humanly and socially constructed. It remains, then, to be seen how ecomusicologists may work out the complications of a problematized nature.

For music and sustainability, a relational epistemology offers an interesting and, I believe, promising alternative to economic rationality and scientific reductionism regarding nature. I do not claim originality for this concept; only, perhaps, for its application to ecomusicology. Relational epistemologies of various kinds have been around for a long time, far longer than economic rationality. One version was called animism, the term used by Edward Tylor, usually regarded as the founder of modern anthropology. Postmodern anthropologists have reconfigured animism in a more positive way, not as bad science but as a metaphorical alternative to a science gone bad. The sociologist Karl Polanyi may have been the first to apply this anthropological insight globally, writing about the transformation to market capitalism from an earlier European idea of trade. Polanyi claims that prior to market capitalism, the greater significance of a trade exchange lay not in any accumulation of material wealth, but in the subsequent adjustment of social relationships (POLANYI, 1944). A sociology that emphasizes networks of hu-

man relationships rather than economic rationality, social capital rather than economic capital, is another manifestation. It includes the work of cybernetics and systems analysis, and the late work of polymaths such as Gregory Bateson, whose book *Mind and nature: a necessary synthesis* offers an important, science-based alternative to Cartesian dualism (BATESON, 1979). And it links to the environment in the emerging field of political ecology, which according to Enrique Leff

[...] explores the power relations between society and nature embedded in social interests, institutions, knowledge and imaginaries that weave the life-worlds of the people [...] in environmental rationality [...] and] decolonizing knowledge [to] open alternative ways of understanding reality, nature, human life, and social relations (LEFF, 2013).

One of the oldest relational epistemologies is found in the history of ecology itself. Ecology, after all, is the study of the relationships among living and non-living things, growing out of natural history and the idea of nature's economy. Ecology has always been uneasy with scientific reductionism, insisting on emergent, relational properties of systems that manifest only at higher levels and disappear when the whole is reduced to the sum of its parts. And while relational thinking is most obvious in ecology's older, balance of nature paradigm, it is no less prevalent in the contemporary paradigm involving disturbance and patch dynamics, for relations among living and non-living things remain the focus.

What the ecological study of nature and the postmodern critique of nature have in common is a reliance on connectedness, on interdependence, and on relationships. That is, instead of Enlightenment individuality we have postmodern and ecological collectivity, the web of relations. Foucault's sociological writings are not merely directed at power, but power relationships. Post-colonial anthropology and ethnomusicology begins with a critique of colonial as well as scholarly authority and asymmetrical power relationships. For deconstructionists, that web is the intertextuality (ideology) that constructs the subject. Derrida himself "described his own brand of reading as aiming at 'a certain relationship, unperceived by the writer, between what he commands and what he does not command of the schemata of the language that he uses'" (JEFFERSON, 2013, p.10).

For a final example of holism in a postmodern deconstructive critique of nature I turn to Timothy Merton's arrestingly-titled book, *Ecology without nature*. As the book title implies, Merton deconstructs "nature" as either an impossible romantic fancy or as an impossible object of scientific realism (MERTON, 2007). But what can ecology be absent "nature?" Merton's next book, *The ecological thought*, was his answer: what was left to ecology after the disappearance of "nature" was interconnectedness, interdependent relationships (MERTON, 2010). In short, what is left is relational epistemology involving persons, networks, and intersubjective reality. Even when deconstruction erases nature, it does not erase relational epistemology.

An ecomusicological construction of nature worth having, it seems to me, will be based in this relational epistemology. Ethnomusicology has a contribution to make

here. On one hand, musical ethnographies, particularly those of indigenous peoples, have revealed indigenous peoples' worldviews involving sound and music in relational epistemologies. To cite the classic example, Steven Feld's work with the Kaluli constructed a relational epistemology involving birds, myth, sound, and weeping; he calls this sound-based epistemology "acoustemology." There are at least a half-dozen other such explicit musical ethnographies, and even more could be read implicitly in this way. On the other hand, ethnomusicology's belated turn to the study of world popular music confirms insights from cultural studies, that music industry behavior is an expression of economic man. Even movements to conserve or safeguard intangible cultural heritage are couched in terms of the prevailing economic rationality when they argue that heritage tourism fuels the local economy and that arts education stimulates the creativity needed for innovation that will help corporations compete globally. WIPO (the UNESCO-sponsored World Intellectual Property Organization) also embodies economic rationality in regarding cultural heritage as group intellectual property, to be subject to international law. To think that a music worth sustaining will grow out of cultural policies based in economic rationality is badly misguided, I believe (see TITON, 2008-present).

Relational epistemology, on the other hand, holds promise for sustainability; and it may be observed in musical communities, not just those such as the Kaluli or the Africans whom Turnbull thought sang to the forest to wake her up so she would take care of her people (TURNBULL, 1961). We find the same relational epistemology in musical communities based in social rather than economic capital, particularly when there is little or no financial gain to speak of, and people come together to make music for the love of it, as Wayne Booth describes it in his important book on musical amateurism (BOOTH, 1999). Such amateur music-making has been characteristic in Western societies all along, whether in the family consorts of viols during the Renaissance and Baroque periods, amateur string quartet playing today, or musical revivals all over the world, for fun, sometimes for truth, but seldom for money. Monographs on the Cajun musical revival by Mark DeWitt, and of the Balkan musical revival by Mirjana Lausevic, are just two examples by card-carrying ethnomusicologists (DEWITT, 2008; LAUSEVIC, 2007). In these communities, and others like them, musical exchanges may be understood more as gifts than commodities. Their importance lies not because they are expressions of economic man wanting to maximize wealth, but rather of living beings seeking social relationships as well as pleasure. To Steven Pinker music is no more than auditory cheesecake, a pleasant diversion but not an evolutionary advantage (PINKER, 1997, p.534). Yet when ecomusicology opens music to nature, and we think not narrowly of music but of the flow of all sound in the environment (music included), it appears advantaged in many ways. Sound turns space into sacred place; it enables communication among animals, including humans; and it puts beings into co-presence with one another and their environments. Surely sounding is not just an evolutionary advantage but a necessity for sustaining life on planet earth.



References Cited

- ALLEN, Aaron. "Ecomusicology." In: *Grove dictionary of American music*, GARRETT, Charles Hiroshi (ed.). New York: Oxford University Press. 2nd edition, in press, 2013.
- ALLEN, T. F. H.; ZELLMER, A. J.; WUENNENBERG, C. J. "The loss of narrative." In: *Ecological paradigms lost*, CUDDINGTON, Kim; BEISNER, Beatrix (eds.). Burlington, MA: Elsevier, 2005.
- BATESON, Gregory. *Mind and nature: a necessary unity*. New York: Hampton Press, 1979.
- BOOTH, Wayne C. *For the love of it*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- BRUNDTLAND World Commission on Environment and Development. *Our common future*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1987.
- COATES, Peter. "Emerging from the wilderness (or, From redwoods to bananas): recent environmental history in the United States and the rest of the Americas." *Environment and history*, Vol.10, n.4, p. 407-438, 2004.
- DALY, Herman E. "Sustainable growth: an impossibility theorem." In: *Valuing the earth*, DALY, Herman E.; TOWNSEND Kenneth N. (eds.). Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- DEWITT, Mark. *Cajun and Zydeco dance music in Northern California*. Oxford, MS: University of Mississippi Press, 2008.
- GORZ, Andre. *Critique of economic reason*. HANDYSIDE Gillian; TURNER Chris (transl.). London: Verso, 1989.
- JEFFERSON, Ann. "Review of Benoit Peeters, Derrida: a biography." *Times Literary Supplement*, March 15, 2013.
- LAUSEVIC, Marina. *Balkan fascination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- LEFF, Enrique. "Political ecology: a Latin American perspective." *UNESCO Encyclopedia of Life Support Systems [EOLSS]* (at <http://www.eolss.net/>), 2013.
- MERTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2007.
- _____. *The ecological thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.
- PINKER, Steven. *How the mind works*. New York: Norton, 1997.
- POLANYI, Karl. *The great transformation*. Boston: Beacon Press, 1944.
- SMITH, Adam. 1776. *The wealth of nations*. Chapter 2. Accessed as free pdf file May 15, 2013 at www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/adam-smith/wealth-nations.pdf
- SOULÉ, Michael. "What is conservation biology?" *BioScience*, vol. 35, n. 11, p.727-734, 1985.
- _____. "Preface". In: SOULÉ, Michael; LEASE, Gary (ed.). *Reinventing nature*, Washington, DC: Island Press. 1995.
- TITON, Jeff Todd. "Sustainable music." Blog on music and sustainability. <http://sustainablemusic.blogspot.com>, 2008-present.
- _____. "Economy, ecology and music: an introduction." *The world of music*, vol. 51, n.1, p. 5-16, 2009.
- _____. "A sound commons for all living creatures." *Smithsonian folkways magazine*, Fall-Winter 2012, special issue on sounds and soundscapes. Accessed May 15, 2013 at http://www.folkways.si.edu/magazine/2012_fall_winter/sounding_off.aspx, 2012.
- TURNBULL, Colin. *The forest people*. New York: Simon and Schuster, 1961.
- WORSTER, Donald. *The wealth of nature*. New York: Oxford University Press, 1994.
- TITON, Jeff Todd. The nature of ecomusicology. *Música e Cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 8-18, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

Sustentabilidade e música: uma visão enviesada

Manuel Veiga

19

Resumo

Revisão da exposição oral com necessárias adaptações e acréscimos. Observa o uso vulgarizado e abusivo de termos ligados à sustentabilidade, um neologismo dos anos 50. Colhe excertos de um prestigioso jornal diário de Salvador, num período de quinze dias, e panfletos publicitários tomados a esmo. Vai à rica polissemia do verbo “sustentar” e a conceitos técnicos de sustentabilidade. Retorna às origens de música, tomando “necessidade” como parâmetro, não processos e tipos de música. Interliga linguagem, música e religião como produtos coevos da capacidade de simbolizar. Recua a registros arqueológicos de instrumentos sonoros de 43 mil anos. Usa o desenvolvimento cumulativo das estruturas de consciência propostas por Jean Gebser para situar as origens nos estágios mágico e mítico. Retoma a questão da sustentabilidade optando pelo enfoque do *Homo musicus*, não de suas músicas e tradições, neste sentido, secundárias. Encara a complexidade de sistemas dentro de sistemas, usando um modelo cibernético tomado de Langness e uma adaptação do pensamento de Foucault sobre as áreas epistemológicas do domínio das ciências humanas. Tempos sombrios, à vista de múltiplos fatores além da explosão demográfica e do abuso dos recursos naturais fora de controle, pondera-se o poder da música de alterar comportamentos para facilitar um equilíbrio entre o homem e o meio circundante. Insiste, sobretudo, numa necessária reavaliação em etapas da Etnomusicologia e seus ramos, ao encontro de problemas fundamentais.

Palavras-chave: sustentabilidade; música; modelos analíticos.

Abstract

This revision of an oral presentation, with necessary adjustments and additions, begins by observing the abusive and vulgarized use of terms related to sustainability, a neologism from the 1950s. The research harvests excerpts from a prestigious daily newspaper of Salvador (Bahia), within a period of fifteen days, as well as brochures taken at random. Next, it goes to the rich polysemy of the verb "to sustain" and technical concepts of sustainability before a return to the origins of music, taking "necessity" as a parameter, not processes and types of music. Language, music, and religion are linked as coeval products of the human ability to symbolize. Looking to the archaeological record, 43,000-year-old sound instruments can be located. The use of the cumulative development of structures of consciousness proposed by Jean Gebser helps to situate the origins of music in the magical and mythical stages. The question of sustainability returns by opting to focus on *Homo musicus*, not his music and traditions, secondary in this sense. The complexity of systems within systems is faced with the help of a cybernetic model taken from Langness and an adaptation of Foucault's thinking about the epistemological domain areas of the humanities. With dark times in plain sight for multiple reasons, including population explosion and the abuse of natural resources, both out of control, the power of music to change behavior is pondered as a means of facilitating a balance between man and his environment. The conclusion insists forcefully on a necessary reevaluation of ethnomusicology and its branches, by stages, to identify their fundamental problems.

Keywords: sustainability; music; analytical models



Résumé

Révision de l'exposition par voie orale avec les ajustements nécessaires et des ajouts. On note l'usage vulgarisé et abusif de termes liés à la soutenabilité, un néologisme des années 50, en prenant des récoltes d'un quotidien prestigieux de Salvador, dans un délai de quinze jours et brochures prises au hasard. La riche polysémie du verbe «soutenir» y est prise et met en rapport avec concepts techniques de soutenabilité. Un retour aux origines de la musique prend «nécessité» comme un paramètre, pas des procédés or des types de musique. La langue, la musique et religion sont reliées comme produits coexistentes d'une capacité à symboliser. Des données archéologiques des instruments sonores vont à 43 mille ans en retrait. On utilise le développement cumulatif des structures de la conscience, proposé par Jean Gebser, pour situer les origines dans les stades magiques et mythiques. La question de soutenabilité revient, mais adressée à l'*Homo musicus*, lui même, pas ses musiques et traditions, en ce cas secondaires. Face à la complexité des systèmes au sein des systèmes, il faut l'aide d'un modèle cybernétique emprunté à Langness et une adaptation de la pensée de Foucault sur les zones de domaine épistémologique des sciences humaines. Des heures sombres à la vue pour l'humanité, des multiples facteurs en plus de l'explosion démographique et l'utilisation abusive des ressources naturelles hors de contrôle, on s'interroge sur le pouvoir de la musique pour modifier les comportements et peut être faciliter un équilibre entre l'homme et son environnement. Au fin, on insiste fortement sur une réévaluation requise de l'ethnomusicologie et ses branches, pour répondre à des problèmes fondamentaux.

Mots clés: Soutenabilité; musique; modèles analytiques.

Estou convencido que a exploração da psique é a ciência do futuro [...] a ciência que necessitamos mais que todas, pois está gradualmente se tornando mais e mais óbvio que nem a fome, nem os terremotos, nem os micróbios nem carcinoma, mas o homem ele próprio é o maior perigo para o homem, já que não há defesa adequada contra epidemias psíquicas, que causam infinitamente mais devastação que as maiores catástrofes naturais.

Carl Gustav Jung

Um educador Hélio Rocha, aos noventa anos, disse que o idoso transita de uma idade da vaidade para uma idade da verdade. Tem razão o sábio mestre, mas não nos deu uma receita: as fronteiras entre a vaidade e a verdade são tênues. Cabe a um longo de grande sorte agradecer o convite para estar aqui — vaidade, tê-lo aceito — e também se desculpar pela sabedoria que não lhe chega — a verdade. Talvez o sábio seja o que nutre um grande respeito à vida, o nosso tema.

Um texto para ser falado e ilustrado, sujeito a condições do momento, até imprevisíveis e às vezes divertidas, difere de um texto para leitura silenciosa e aprofundada. São tecnologias intelectuais distintas de outras, anteriores e posteriores, do domínio das comunicações. Optei por temperar o que tentei ler na sessão com o fluxo continuado das preocupações.

Na correspondência anterior ao VI ENABET, trocada entre os participantes de painel, sua coordenação e a do grande evento, cuidou-se mais da divisão e utilização do tempo do que de uma divisão de tarefas. Presumi, diante da vasta experiência de campo e acadêmica dos colegas antropólogos de música, mestres na interpretação das culturas musicais, em particular no domínio de técnicas de levantamento, armazenamento e



transmissão de música, que tratariam de sustentabilidade em termos específicos de sustentabilidade de música e de tradições musicais, claro, sem perder de vista seus suportes humanos. A mim poderia caber uma abordagem mais genérica ainda que menos científica. A pergunta que me fiz ainda não me parece errada: a que nos levará tratar da sustentabilidade de música, em sentido amplo, se o próprio homem não subsiste?

Achei prudente rever os termos “sustentabilidade” e “inovação”, entre outros relacionáveis, surpreendendo-me a latitude alcançada com uma vulgarização que os tem tornado jargões não raro falazes, inúteis e contraditórios. Limitei a observação a menos de uma quinzena, a Salvador, às páginas de um de seus jornais diários e a panfletos tomados a esmo. A multiplicidade de usos e de manipulações, no caso do jornal centenário e respeitável, reflete sua necessidade de sobreviver face à obsolescência da mídia impressa. Os panfletos publicitários, até de concessionárias de serviços públicos de distribuição de energia elétrica na Bahia (a COELBA) iludem para venda de algum equipamento *dernier cri*, principalmente no caso dos multimídia.

Um “Manifesto pelo desenvolvimento sustentável de Salvador” na primeira página de *A Tarde* (26 ago. 2013), por exemplo, subscrito pelas entidades (sete) do setor de comunicação da Bahia afirma “sua preocupação com os impactos negativos da desregulamentação da LOUS – Lei de Ordenamento e Uso do Solo e do PDDU – Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Salvador.” Têm razão, se é por Salvador, hoje uma Chicago infernal de terceira classe, irreversível, em vias de parar.

Poucos dias depois, o “Editorial: Justiça mais ágil” (3 nov. 2013, Caderno A, p. 3) queixa-se:

A indefinição sobre o uso e ocupação do solo em Salvador paralisa a cidade e os reflexos são claros. Obras e investimentos são adiados, e a Associação de Empresas do Mercado Imobiliário (Ademi) alegou essa insegurança jurídica para cancelar o Salão de Negócios Imobiliários deste ano. O setor da construção civil, um dos mais importantes quando se trata da geração e multiplicação de empregos diretos e indiretos, encontra-se à mercê de ritos judiciais...

Se fôssemos cunhar um neologismo, “metropolicídio” iria bem para o assassinato de cidades. Nada diria sobre seus habitantes. É evidente que a ordenação do uso do solo e plano diretor que preocupam o setor de comunicação são as delícias do mercado imobiliário e da construção civil frustradas pelos “ritos judiciais”, sem dúvida os mais morosos do planeta.

As perspectivas demográficas globais (ver Anexo I) variam, mas a projeção moderada, para 2025, é de **8,5 bilhões de pessoas**, agravadas as condições nos países periféricos cada vez mais pobres. Note-se que a população mundial duplicou entre 1825 e 1925, de 1 bilhão para 2 bilhões, em cem anos. Duplicou novamente de 2 para 4 bilhões de pessoas nos próximos cinquenta anos apenas (1925-1975). Somente vinte e cinco anos (1975-2000) foram suficientes para alcançar 6 bilhões. O Brasil poderá passar de 190,7 milhões (2010) para 231 milhões de pessoas (2025), com São Paulo entre as principais megalópoles do mundo, já ostentando 21,68 milhões em 2020. A maioria desta população mundial, diz Boaventura de Sousa Santos (mais de 50%) “viverá em cidades congestionadas, sem habitação nem saneamento adequados, sem serviços soci-

ais mínimos, a braços com a fome e o desemprego de vastas massas de população, com o colapso ecológico e provavelmente a violência” (2013, p. 241).

Várias outras páginas da primeira edição citada do jornal baiano são sintomáticas: um “Bem-vindo o lixo zero” está no interior do primeiro caderno. Deixa para as manchetes “Bahia lidera entrega voluntária, mas crescem apreensões de armas” [376,3% de aumento das armas apreendidas] e, ao lado, com bem menos destaque, “Conflito: Casa de índio [Tupinambá] incendiada aumenta tensão em Buerarema.”

Música não poderia estar longe. Alguns dias mais tarde (01 set. 2013) o encarte *Muito*, do mesmo jornal, traz uma página assinada sob o título de “Hardcore sustentável”. Cito as primeiras linhas para quem pense em se situar: “Punk hardcore, com influência de Dead Kennedy, Ratos de Porão e Replicantes. O som está bem mais pesado. Efeito da nova formação, com a entrada do baixista”

Assim como os punks lutam pelo seu direito de serem individualistas (insustentabilidade?) e rejeitam normas sociais (sustentabilidade?), por via de um “som mais pesado”, Milan Kundera conquista milhares de leitores com *A insustentável leveza do ser* (1982) em que seus personagens experimentam à sua maneira, por força do acaso ou de suas escolhas, o peso insustentável da vida e a necessidade permanente de amenizarem a sua opressão.

A polissemia do termo “sustentabilidade” chama atenção, talvez seja uma advertência. O neologismo chega aos dicionários em meados do Século 20. “Sustentação” poderia ter sido o vocábulo utilizado (data do Século 13). Já “sustentar” (Século 14) — o verbo, as ações — merece de um grande dicionário, o *Morais*, amplamente seguido pelo *Aulete* e reordenado pelo *Houaiss*, nada menos que **46 acepções**. Alimentar (sustento físico) e lutar fazem parte do elenco. Valho-me do *Dicionário de Houaiss: sinônimos e antônimos*, 3. ed. (São Paulo: Publifolha, 2011), para que especialistas agrupem em categorias as ações implícitas no verbo “sustentar”: 1. **alimentar**, 2. **apoiar**, 3. **auxiliar**, 4. **carregar**, 5. **confirmar**, 6. **defender**, 7. **encorajar**, 8. **fortalecer**, 9. **honrar**, 10. **instruir**, 11. **manter**, 12. **prover**, 13. **resistir**, 14. **suportar**, 15. **suster**.

Como lexicógrafos são por ofício conservadores, o neologismo teria se cristalizado a partir de apreensões recentes, mais agudas, emergindo e conscientizando depois dos seiscentos ou setecentos anos do ontem, como de sempre, nada isentos de epidemias, flagelos, fome e guerras assustadoras.

O Repositório Institucional da UFBA coloca ênfase em conscientização, definindo sustentabilidade como

Proposta de conscientizar a civilização e suas atividades, de tal forma que a sociedade, seus membros e suas economias possam preencher as próprias necessidades expressando maior potencial no presente, e, ao mesmo tempo, preservar a biodiversidade e os ecossistemas naturais, planejando e agindo de forma a atingir proficiência na manutenção indefinida desses ideais. Deve ter a capacidade de integrar as questões sociais, culturais, energéticas, econômicas e ambientais (minha ênfase).

A *Wikipedia*, que merece ser consultada para um verbete extenso em que as dimensões mais técnicas da sustentabilidade são desenvolvidas, diz no primeiro parágrafo de “*Sustainability*”:

Sustentabilidade é a capacidade de resistir. Em ecologia, a palavra descreve como sistemas biológicos permanecem diversificados e produtivos ao longo do tempo. Florestas e terras úmidas de vida longa e saudáveis são exemplos de sistemas biológicos sustentáveis. Para os humanos, sustentabilidade é o potencial para a manutenção a longo prazo do bem estar, que tem dimensões ecológicas, econômicas, políticas e culturais. Sustentabilidade requer a conciliação de demandas ambientais, de equidade social e econômicas - também conhecidas como os "três pilares" da sustentabilidade ou (os 3 Es) [minha tradução e ênfase].¹

O olhar do cientista é aguçado pela necessidade de resolver problemas e decifrar enigmas. Deixa-se levar aos braços da matemática pura e da ciência das partículas até regiões que os sentidos do homem não podem alcançar. Persegue o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, ao desafio de filósofos que limitam a própria possibilidade do conhecimento científico. Ainda assim, se investiga a transmissão da vida e seus códigos genéticos, revelando números estonteantes relacionados aos DNA. Vai-se não apenas ao nível celular, mas às moléculas para que processos neurais complexíssimos, que envolvem estímulos, percepções, memórias de curto e longo prazo, conversões, armazenamento sejam estudados; zonas de comprometimento do cérebro envolvidas sejam mapeadas, inclusive por tomografias computadorizadas, entre outros experimentos. Não tenho competência alguma para segui-los, mas me convenço da plasticidade do cérebro humano e da mente que nele se apoia. Seja o que se entenda por sustentabilidade, memória é parte dela. Se se acrescenta música, também é evidente que a audição e seus fenômenos têm de ser considerados.² É possível se falar de progresso nessas ciências desde quando há metas definidas, embora as discussões entre filósofos e cientistas estejam longe de um consenso. Não conseguem, entretanto, nos tirar dos predicamentos da sustentabilidade.

¹ “*Sustainability is the capacity to endure. In ecology the word describes how biological systems remain diverse and productive over time. Long-lived and healthy wetlands and forests are examples of sustainable biological systems. For humans, sustainability is the potential for long-term maintenance of well being, which has ecological, economic, political and cultural dimensions. Sustainability requires the reconciliation of environmental, social equity and economic demands - also referred to as the "three pillars" of sustainability or (the 3 Es).*” Acesso em 12.09.2013, no endereço <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sustainability>>

² Dra. Alice Satomi recomendou-me que tratasse de poluição sonora e prevenção da surdez nesta apresentação já que tratamos da sustentabilidade da espécie que faz e ouve música. Estarão em anexo uns pontos lembrados sobre percepção musical (Anexo II) e ficará à disposição um Power-Point (<http://www.nemus.ufba.br/poluicao sonora.htm>) em que compilei dados, já provavelmente desatualizados e que não são meus, em que se apontava uma proporção de dois para cada três brasileiros portadores de problemas auditivos sem se quer saber que os tinham. Somos um país barulhento em que se confunde alegria com barulho e a surdez precoce se generaliza. Nem assim surdez é tratada como problema de saúde pública no Brasil, o que é inacreditável, mas não surpreendente já que, em relação aos demais sentidos, o da audição e o auditivo não estão sendo presentemente levados tão a sério quanto têm de ser.

O olhar abrangente do humanista é inexato, mas pode buscar configurações sem compromissos com progresso. Até aqui a inteligência humana não se reduziu às opções binárias dos computadores (não somos um deles), nem a IA pôde superar a neuroplasticidade de nosso cérebro, embora o complemento. Evidentemente, os vastíssimos recursos das redes de computadores e possibilidades multimídia não podem ser desprezados, mesmo ignorando o preço que estamos pagando e teremos de pagar por eles, já que de fato profundamente nos afetam. Estamos, no caso, divididos entre deterministas que acreditam que as tecnologias nos fazem ser o que somos, e instrumentalistas que afirmam poder desligar os botões quando bem queiram, como ocorreu com HAL no legado ficcional de Stanley Kubrick no *2001- uma odisséia no espaço* (1968). Mas a ironia de Kubrick é fazer os humanos se comportarem como máquinas insensíveis, enquanto o computador é o humano que sente e tem medo. Não há solução para o dilema, o mais provável sendo que a evolução de que somos o resultado venha sendo produto dos dois aspectos entremeados, tampouco linear como se acreditou no século passado.

Quanto às análises quantitativas em relação às qualitativas, talvez coubesse aqui mais uma citação de Jung: “Há quem diga que são os sonhos dos homens que sustentam o mundo na sua órbita.”

Em entrevista, o já mencionado Kundera falou de uma iluminação poli-histórica da existência. Precisava dominar a técnica das elipses em seus romances, a arte da condensação, senão cairia na armadilha da duração interminável. Indagado sobre as sete partes de uma de suas obras que poderiam ter sido sete romances diferentes, de tamanho razoável, explicou que se as tivesse feito menos elíticas teria perdido o mais importante: não teria sido capaz de captar num só livro a complexidade da existência humana no mundo de hoje (MAFFEI, 1988).

Que fiz então na apresentação do VI ENABET? A cabeça estava voltada para a relação entre religião e música que tentava concatenar havia vários meses.³ Achei que deveria recuar no tempo e pensar nessa relação em suas origens, hipoteticamente, mas não necessariamente mais simples. Ousei ressuscitar o problema aberto das origens de música, aquele que menos me tinha interessado na experiência de etnomusicólogo, e que tem estado em hibernação desde os 30 do século passado. Serviu-me de guia, como sempre, o discernimento de Bruno Nettl (2005), no caso, nas pegadas de Hornbostel, abordando a questão não em termos do que poderiam ter sido os primeiros sons humanamente organizados, ou tampouco os processos de como o *Homo sapiens* teria chegado a eles, mas pela questão da **necessidade de música**, seja ela o que tivesse sido ou o que seja, um dado da natureza do homem ou uma construção, como afirmou Nadel: “Podemos dizer que o material de música é artificial, um acréscimo à expressão natural através do som, e assim não encontrado neste último” (1930, p. 532). Não me parece um detalhe essencial. Coube ao autor de um clássico, Ernst Fischer, em *A necessidade da arte*, tratá-la também como “o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio como

³ O fruto dessa preocupação será publicado pelo *Caderno CRH*, publicação quadrimestral do Centro de Recursos Humanos da FFCH da UFBA, disponível *on-line*. Sob o título “Religião e música: variações em busca de um tema.”

o meio circundante”, um reconhecimento parcial da natureza da arte e sua necessidade. Tratando de “A função da arte”, no singular, explica:

Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia [arte como substituto da vida] que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária.

Uma questão mais abrangente, se possível, seria a do desenvolvimento da capacidade humana de simbolizar, da qual a linguagem, a música e a religião, todas tão comumente associadas, são aspectos. Essa capacidade é um dos traços essenciais do gênero humano e aquele que permite uma transmissão não presencial da experiência, isto é, da cultura. Quanto à evolução propriamente dita, no caso do homem, não o fez de sentidos mais aguçados e mais especializados que os de muitas outras espécies. O que nos tornamos, fundamentalmente, não especializados como somos, é fabricantes de extensões desses nossos sentidos que fazem as coisas por nós. Consciente da natureza especulativa e não comprovável de uma afirmação dessa ordem, ainda diria que música, linguagem e religião são coevas e ditadas pela necessidade de sobrevivência, isto é, sustentação da vida, sustentabilidade.

Não pretendo oferecer uma metanarrativa que tudo explique, o que a condição pós-moderna refuta. Tampouco pretendo reativar a concepção pitagoreana da harmonia das esferas, pela qual a música está presente no universo e cria a partir do caos.⁴ Apenas devo insistir que se algo é necessário é porque tem função, ou funções. Temos, entretanto, de reconhecer que o caráter abstrato e eminentemente formal da música, isto é, o problema de seu conteúdo, dificulta a consideração do aspecto social que também lhe diz respeito.

Deixando de lado as especulações de Rousseau, Herder, Darwin, Herbert Spencer, Richard Wagner, Carl Buecher, Karl Stumpf, sobre as razões de música, e os esforços de comparativistas mais preparados, como Curt Sachs, Marius Schneider e Walter Wiora para chegar a processos e tipos prístinos de música, o problema das origens de música ora retorna por via do interesse de novos psicólogos, etólogos e de biomusicólogos. A Biomusicologia, em seus vários ramos, se configura como **musicologia evolucionária** (estudo das origens de música, “música” de animais, pressões evolutivas sublinhando evolução musical, evolução de música e evolução humana), **neuromusicologia** (áreas do cérebro envolvidas no processamento de música, processos neurais e cognitivos desse processamento, ontogenia da capacidade e habilidade musicais) e **biomusicologia aplicada** (usos terapêuticos). Permanecem os estudos comparativos dos

⁴ Vale lembrar que a *Ode for St. Cecilia's Day* de Handel (HWV 76), de 1739, sobre um poema de John Dryden, ainda é uma concepção do *harmonia mundi*: “From harmony, from heavenly harmony / This universal frame began./ When nature, underneath a heap / Of jarring atoms lay, / And could not heave her head. / The tuneful Voice, was heard from high, / Arise! Arise! [De harmonia, de harmonia celestial / Esta moldura universal começou./ Quando a natureza, debaixo de um montão / De átomos vibrava,/ E não poderia levantar a sua cabeça. / A voz melodiosa, foi ouvida do alto,/ Levanta! Levanta!”]

usos e funções de música, consideração das vantagens e custos do fazer musical, e busca dos aspectos universais dos sistemas musicais e do comportamento musical. Em suma: fazem de tudo para desagradar os devotos sacerdotes da grande música, inclusive insinuar a possibilidade de uma das razões para a existência de música ter sido e seja assustar rivais ou aterrorizar hordas inimigas. Adeus abençoada harmonia.

Não nos adiantou muito olhar para um céu de mais de quatro e meio bilhões de anos, ainda mais considerando que a luz das estrelas e astros que nos chegam, tal as distâncias siderais percorridas, podem vir de corpos que nem mais existam. Aprendemos, contudo, que tudo acaba, inclusive as civilizações. Deixando de lado a astronomia e astrofísica, aplicamos redutores no retrocesso à escala dos que nos antecederam. Deixamos Lucy, com seus possíveis milhões de anos (quatro?), sem ignorar a labuta dos paleontólogos e arqueólogos. Julgamos insensato, entretanto, não recuarmos aos milênios mais recentes (setenta a cinquenta?) em que nossos ancestrais diretos parecem ter aprendido a organizar sons e articulá-los em símbolos.

Nessa busca retroativa, a obra magna de Jean Gebser (1905-1973), *The ever-present origin* ajuda nas articulações e conjecturas sobre o tempo. Poucos terão reunido subsídios de tantas disciplinas quanto o fez. Na ausência de datações científicas precisas, as estruturas de consciência que propõe podem ajudar a superar os vazios da documentação pré-histórica. Concebe também uma estrutura de consciência integral que é um porvir. A tabela sinóptica apresentada ao final de sua obra principal contém dezessete colunas distintas, seis delas subdivididas de dois a sete tópicos (GEBSER, 1985). À seleção por Georg Feuerstein de quatro delas (1987, p. 20) acrescentei, do original, a que enfoca formas de expressão. As traduções correm por minha conta.⁵

ESTRUTURAS DE CONSCIÊNCIA	ESTADOS CORRELACIONADOS	BASES COGNITIVAS ENFATIZADAS	MODO DE APREENSÃO DA REALIDADE	FORMAS DE EXPRESSÃO
Arcaica	Sono profundo	Nenhuma / Latência	Originário	—
Mágica	Sono	Emoção	Identificação pré-racional	Imagens gravadas, Ídolo, Ritual
Mítica	Sonho	Imaginação	Deuses	Deuses, Símbolo, Mistérios
Mental	Desperto	Reflexão	Abstração racional (causal)	Deus, Dogma (Alegoria, Credo), Método
[Racional]	[Esta é meramente a forma deficiente da estrutura mental de consciência]			
Integral	Transparência	Concrescência	Integração a-racional (a-causal)	(Divindade), (<i>Simérese</i>), (Diafaneidade)

Diagrama 1: estruturas de consciência propostas por J. Gebser.

As estruturas de consciência em que terá sido possível a emergência de sentimentos religiosos, música e fala são as correspondentes ao mágico e ao mítico, um processo que terá levado milhares de anos, a par do desenvolvimento não linear do cérebro e do sistema neural, assim como das estruturas constitutivas do aparelho fonador.

⁵ Baseado no diagrama sinóptico ao final de *The ever-present origin* de Gebser, simplificado por G. Feuerstein. A “latência” é formulada em contrate a processos cognitivos mais complexos das outras estruturas, mas a estrutura arcaica poderia também ser dita como tendo sensação como sua base cognitiva.

A flauta mais antiga já descoberta pode ser a assim-chamada “flauta de Divje Babe”, encontrada na caverna eslovena Divje Babe I, embora isto seja controverso. É um fragmento do fêmur de um urso de caverna, datado de cerca de 43 mil anos. No entanto, se é um instrumento musical ou simplesmente um osso mastigado por um carnívoro tem sido debate aberto. Em 2012, porém, duas flautas que haviam sido descobertas na caverna de *Geißenklösterle* (Suábia), receberam um novo exame de datação de carbono de alta resolução produzindo uma idade de 42 mil a 43 mil anos. A evidência arqueológica que podemos ter é a de provável existência de instrumentos sonoros em torno de 43 mil anos.

Há pouca dúvida de que, por alguma razão, uma grande irrupção de criatividade e atividade inovadora ocorreu entre 40 mil ou 50 mil anos atrás que pode ter sido o resultado de mudanças menores, mas significativas, no cérebro humano. Aparentemente, as relações biológicas e culturais do homem, cujas formas e comportamentos de origem haviam evoluído juntos, lentamente, lado a lado, se alteraram: a evolução fundamental na mudança do corpo cessou, enquanto a evolução comportamental (cultural) se acelerou dramaticamente. Alguns recuam esses sinais a 60 mil anos atrás (BLAINEY, 2012, p. 12) e pelos 30 mil anos seguintes. Estudiosos da Pré-História e arqueólogos referem-se a esse despertar da humanidade como “O grande salto à frente” ou “A explosão cultural”. Seja que nome se dê é ainda um grande enigma.

Ao optarmos pela sustentabilidade do homem em vez de limitá-la a seus mundos musicais, passamos à complexidade imensa de sistemas dentro de sistemas, dentro de sistemas. As ideias de evolução, de cultura, de estrutura, de função e de relativismo continuam conceitos-chave da teoria antropológica, embora objetos de contestações e revisões (PERRY, 2003). Achei oportuno, mais uma vez, apelar para um modelo cibernético (apenas modelo para ordenar o pensamento, não metáfora para nosso cérebro). É extremamente simplificado e o tirei, com poucas alterações, de L. L. Langness (2005, p. 261):⁶

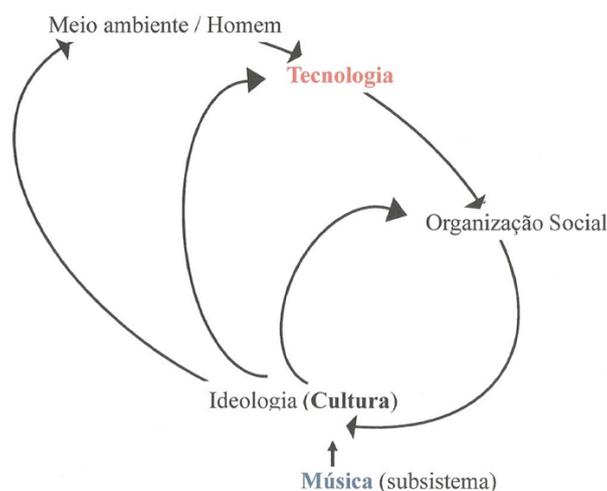


Figura 1: Modelo Cibernético de L. L. Langness.

⁶ A ideia de um sistema fechado em que tudo afeta tudo por um complexo sistema de feedbacks pelo qual um controle é estabelecido seria uma imagem do que pode ocorrer na realidade. Poder-se-ia pensar também do universo como um organismo, à maneira da hipótese de Gaia, embora seja controversa do ponto de vista da ecologia profunda.

O polinômio gerador converge no polo “Meio ambiente / Homem”, em função do qual, em qualquer tempo, “Tecnologia” surge como **mediação** entre os recursos naturais e as necessidades do homem. Aqui está sua criatividade que não se pode porém ter como ilimitada, a despeito do adágio popular dizer que “a necessidade é a mãe das invenções”. Essas tecnologias necessitam de suporte da organização social para que existam. O que hoje se constata é o problema muito sério da tecnologia deixar de ser uma mediação necessária para passar a ser um fim em si mesma. Tornou-se um polo crítico. É o que estamos presenciando pela aceleração vertiginosa da mudança tecnológica, não raro sem sentido.

Essa aceleração já era preocupação da UNESCO em torno de 1970, passando a pregar um planejamento cultural pelo relacionamento existente entre este e o desenvolvimento em geral. Augustin Giraud, a cujo cargo, na época, estava o Departamento de Estudos e Pesquisas do Ministério de Assuntos Culturais da França, foi encarregado de escrever uma obra sobre as múltiplas facetas da elaboração de uma política cultural, a qual poderia ser ainda útil. Quase ao fim de seu *Cultural development: experiences and policies*, reiterava (GIRAUD, 1972, p. 141):

O desenvolvimento cultural, como o visualizamos, não é meramente associado com desenvolvimento econômico: **é também uma condição essencial sem a qual a sociedade não pode adaptar-se ao progresso vertiginoso da tecnologia.** Fazer um povo capaz de entender e dar forma ao novo mundo, dar-lhe o poder de auto expressão e de comunicar-se dentro dos grupos pelo uso das linguagens de seu tempo, é um pré-requisito para educação continuada [*lifelong education*], ela própria a principal condição de desenvolvimento. Indivíduos, antes que possam lidar com as necessárias mudanças em processamento, devem ser primeiro capazes de lidar com a mudança, como tal; e esta capacidade eles podem somente adquirir através de uma série de processos – através da informação, da assunção de responsabilidade, de treinamento, de aprender como expressar-se – os quais, em combinação, constituem desenvolvimento cultural. Resistência à mudança prejudica mais o desenvolvimento do que até mesmo a falta de meios (nossa ênfase).

Do ponto de vista do polo da “organização social” (sociedade, economia política) poderemos também observar que o próprio sistema capitalista que adotamos como o melhor entre os piores é um indutor de obsolescência e de desperdício de recursos. É o economista Joseph Schumpeter (1883-1950) que falou da “destruição criativa” pela qual o capitalismo destrói o velho e cria o novo: capitalistas buscam sempre novos lucros e mercados para sobreviverem; a procura desses novos mercados origina inovações. Novos mercados e inovações implicam no deslocamento do capital (dinheiro) dos setores comerciais existentes devastando-os: o sistema destrói o velho e cria o novo.

A “organização social” necessita por sua vez de uma “ideologia”, ora cúmplice da destruição criativa que praticamos. Com suas mencionadas funções, estruturas, seus estágios evolutivos complexos, relativismos e valores, aqui está a “cultura” (e nela música) que, em última análise, dá sentido à vida. O problema é que estamos nos deixando dominar pela propaganda que tudo torna em mercadoria, inclusive o conhecimento que só passa a ser se tem valor de mercado. A necessidade de produtos novos nos é induzida antes mesmo de serem criados.

Entre um crescimento explosivo das populações e o desperdício de recursos a questão da sustentabilidade se avanta. Chegamos assim aos dias de hoje, dominados pelo espetáculo, mercantilizados, fragmentados, seduzidos pela diversão, pelo banal, e superficial.

Para focalizarmos música em contexto amplo, o modelo seguinte, inspirado em Foucault (1995, p. 372-384), também pode ser útil. Esquematiza os milhares de vozes, objetos, instituições, anseios, comportamentos, funções, ritos, significados que constituem o mundo da música em apenas três interfaces. Em comum, percorrem as regiões epistemológicas de domínio das ciências humanas, como Foucault sugeriu. A seta indica a sucessão diacrônica de estruturas sincrônicas (respectivamente, processos $t \neq 0$, e estruturas $t = 0$):

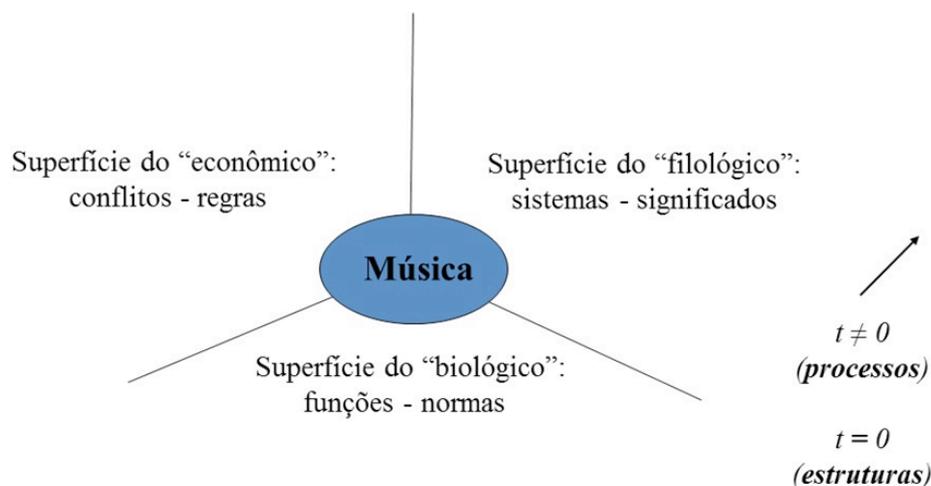


Figura 2: interfaces à Foucault aplicadas à música.

Questões desse tipo, ainda que abordadas por sábios especialistas isolados, serão sempre especulativas, mas não inúteis. São tantas e tão importantes as fragmentações das disciplinas acadêmicas que a nenhum de nós é dado dominá-las na transdisciplinaridade que ora se nos impõe. Boas obras de divulgação científica ajudam, mas não substituem o trabalho em grupo, nem essa interdisciplinaridade pode ser atingida por mero contato de pele, mas pela fusão de teorias na base das disciplinas interagentes e convergentes. Os subsistemas que pensamos como música são construções e projeções do sentido da audição, mas não só. Esse sentido tem bases biológicas evolutivas, sociais e culturais.

A lista de disfunções do *Homo sapiens* se manifestou nas mais diversas partes do mundo, no passado e no presente: senicídio ou geronticídio, sacrifícios humanos, suicídio, suicídio cultural, *sati* (prática de sacrificar viúva na pira funerária do marido), eutanásia involuntária e voluntária, suicídio assistido, assassinatos, genocídio, violência e guerra, o que me fez pensar num conceito de saúde cultural, acrescido à Bioética, cujos parâmetros de avaliação fossem os mesmos da saúde mental. Há indicações de que fomos canibais em nosso passado, como também nossos primos geneticamente mais próximos, os chimpanzés.

Lamento não ter conseguido chegar ao *Homo humanus* que gostaria que existisse. Tampouco sei dizer o que o *Homo musicus* pode fazer para ajudar. Pertencço a essa subespécie de indivíduos fracos, mas que sabem do poder da música até de induzir mudanças de estado psíquico, transe e êxtase. Mas como usar esse poder com sabedoria?

Concluindo: chegamos ao final do modelo civilizatório da modernidade, que se esgotou de maneira desigual. Precisamos construir uma utopia e estamos numa transição com assimetrias e desvantagens de todo tipo, perdidos sem saber para onde ir. Valho-me mais uma vez do sociólogo e filósofo ilustre de Coimbra, Boaventura de Sousa Santos, ao reiterar o que já havia observado Charles Fourier em 1841: “o grande pensador da utopia invectivava os cientistas sociais — que ele designava como ‘os filósofos das ciências incertas’ — por sistematicamente se esquecerem dos problemas fundamentais das ciências de que se ocupam” (SANTOS, 2013, p. 235).

A disciplina de Etnomusicologia parece estar diante dessa necessidade: cresceu, multiplicou, talvez esteja esquecida dos problemas fundamentais. A ideia de avaliá-la não será estranha a este Encontro, mas não se poderá fazê-la em evento de alguns dias, por mais profícuo e bem organizado que seja, como este é, mas em etapas articuladas e cumulativas. A Etnomusicologia Brasileira não se pode pôr de fora dos problemas do mundo, mas terá problemas específicos que também precisam definição. Isto também deve ser cogitado aqui. De resto, sustentabilidade é rezar pela emergência planetária das éticas ambiental, social e mental de que fala Dante Galeffi (2013), apoiado em Stéphane Lupasco.

Podemos cogitar de paliativos, inclusive pelo uso de música para educar, mas parecerão pueris diante das forças que nos esmagam e nos tornam robôs. Enfim, sejamos pó, e em pó nos revertamos... mas sob protesto.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Fernando R. de Moraes Barros, trad. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Introduction to the sociology of music*. E. B. Ashton, trad. de *Einleitung in die musiksoziologie* [1962]. Nova York: Seabury Press, 1976.

BLACKING, John. *A commonsense view of all music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. “The biology of music making.” In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. Nova York e Londres: W.W. Norton, 1992. 301-314.

_____. *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. BYRON, Reginald Ed. (Chicago Studies in Ethnomusicology). Urbana; Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995..

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. 2. ed. rev. atual. São Paulo, SP: Editora Fundamento, 2012.

BRYSON, Bill. *Breve história de quase tudo*. Ivo Korytowski, trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

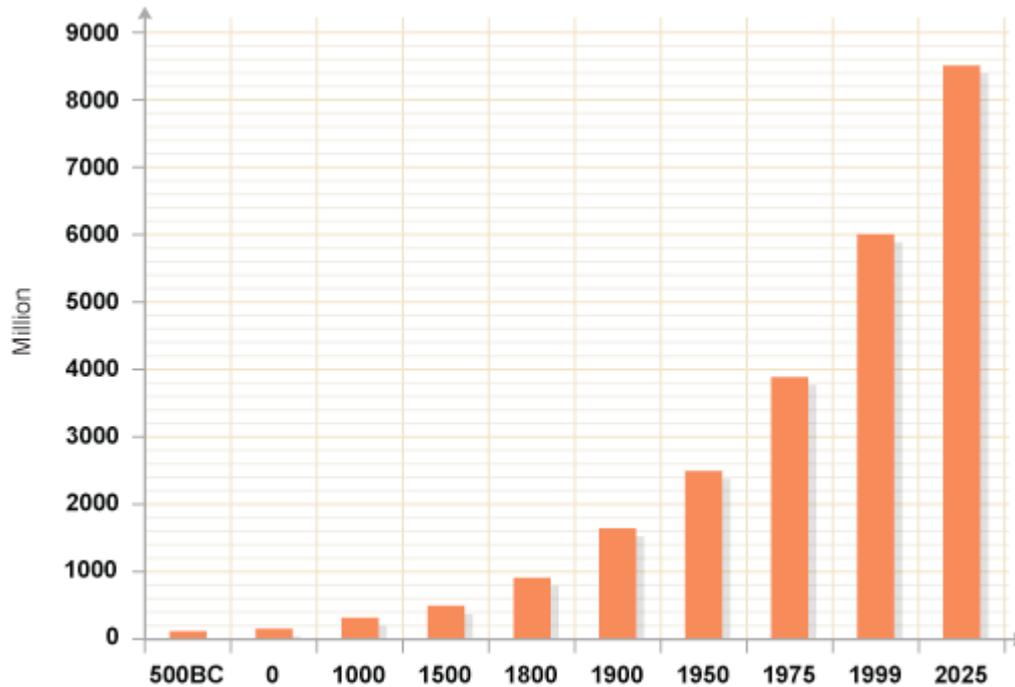
CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Eduardo Brandão, trad. 2 vols. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a Internet está fazendo com nossos cérebros*. Mônica Gagliotti Fortunato Friaça, trad. Rio de Janeiro: Agir, 2011.
- CHAILLEY, Jacques. *40.000 ans de musique: l'homme à la découverte de la musique*. Reedição revista. Plan-de-la-Tour, Provença: Editions d'aujourd'hui, 1985.
- DEACON, Terrence W. *The symbolic species: the co-evolution of language and the brain*. Nova York: Norton, 1997.
- FERGUSON, Marilyn. *The brain revolution: the frontiers of mind research*. Nova York: Bantam Books, 1975.
- FEUERSTEIN, Georg. *Structures of consciousness: the genius of Jean Gebser: an introduction and critique*. Lower Lake, CA: Integral Publishing, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Salma Tannus Muchail, trad. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GALEFFI, Dante Augusto. "Ética e complexidade: a emergência triética planetária". In: AZEVEDO, Eliane S.; SALLES, João Carlos (Org.). *Ética e ciência*. Salvador: Academia de Ciências da Bahia, 2012. 65-104.
- FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Leandro Konder, trad. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- GEBSER, Jean. *The ever-present origin*. Noel Barstad; Algis Mickunas, trads. de *Ursprung und gegenwart* [1949 e 1953]. Athens, OH: Ohio University Press, 1985.
- GUERRERO, Angeles Gaviro; FRANCES, Peter (Ed). *Prehistoric*. Londres: Kindersley Dorling, 2009.
- HARRIS, Mervin. *Theories of culture in postmodern times*. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press, 1999.
- HOWELL, F. Clark et al. *Early man*. Nova York: Time-Life Books, 1976.
- KHAZRAI, Houshang. "A psicologia da música: uma reflexão atualizada". *Cadernos de pesquisa* [Universidade Federal do Maranhão]. São Luís: v.2, n.2, p. 143-155, 1986. <http://tinyurl.com/ov49vol> Acesso em 16 jun. 2013.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Janete Meiches e J. Guinsburg, trad. e rev. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1959.
- LANGNESS, L. L. *The study of culture*. 3. ed. rev. Novato, CA: Chandler and Sharp, 2005.
- LEVMAN, Bryan G. "The genesis of music and language." *Ethnomusicology*, v. 36, n. 2, 1992, p. 147-170.
- MAFFEI, Marcos (Ed.). 1988. "Milan Kundera". In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira, trads. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 315-327.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- MITHEN, Steven. *The prehistory of the mind: the cognitive origins of art, religion and science*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- NADEL, Siegfried. 1930. "The origins of music". *Musical Quarterly*, v. 16 (1930), p. 531-546.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Nova edição. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- PERRY, Richard J. *Five key concepts in anthropological thinking*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 2003.



- QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Ana Maria Scherer, trad. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. 2. ed. rev. aum. Michel Leiris (pref.). Paris: Gallimard, 2008.
- SACHS, Curt. *The world history of the dance*. New York: Norton, 1937.
- _____. *The history of musical instruments*. New York: Norton, 1940.
- _____. *The rise of music in the ancient world, East and West*. New York: Norton, 1943.
- _____. *The commonwealth of the arts: style in the fine arts, music, and the dance*. Nova York: Norton, 1946.
- _____. *Rhythm and tempo*. New York: Norton, 1953.
- _____. *The wellsprings of music*. Jaap Kunst, ed. New York: McGraw-Hill, 1965.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Laura Teixeira Motta, trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. rev. Coimbra: Almedina, 2013.
- SCHNEIDER, Marius. "Primitive music." In: WELLESZ, Egon (Ed.). *Ancient and oriental music*. (The New Oxford History of Music, 1). Londres: Oxford University Press. 1957, p. 1-82.
- STORR, Anthony. 1993. *Music and the mind*. Nova York: Ballantine Books, 1993.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Ivone Benedetti, trad. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- WAECHTER, John. *Man before history*. Nova York: E.P. Dutton [para Elsevier-Phaidon], 1976.
- WIORA, Walter. *The four ages of music*. M. D. Herter Norton, trad. Nova York: Norton, 1967.
- WOLF, Josef et al. *The dawn of man*. Nova York: Harry N. Abrams Publishers, 1978.
- ZEMPLÉNI, Andras. 1981. "La musique et la transe" (resenha). *L'homme*, v. 21, n. 4 (oct. – déc., 1981), p. 105-110.

População Mundial ANEXO I



Percepção Musical ANEXO II

- **Base biológica extremamente complexa.**
- **Base psicológica:** cria “tempo” e “lugar”; **variáveis:** motivação, conhecimento, observação, compreensão = reinício do ciclo (espiral).
- **Base cultural e histórica.**
- **Normal:** Como seria? Outras espécies? **Musicofilia, evolução.**
- *Anormal: surdez (traumatismos, poluição sonora)*
- **Excepcional:** precocidade, talento?
- **Aberrante:** “alucinações” (Oliver Sachs).

La etnomusicología y las condiciones de posibilidad del conocimiento¹

Miguel Angel García

34

Resumen

La generación y difusión del conocimiento etnomusicológico pueden ser repensadas mediante el concepto de “sustentabilidad”. Este concepto posee un creciente carácter polisémico que lo coloca al borde de un vacío de significado y su presencia en los proyectos de promoción musical parece haberse convertido en un imperativo para garantizar su aprobación y éxito. A pesar de estos problemas, resulta útil para reflexionar sobre la necesidad de generar un saber etnomusicológico vital, viable, cohesionado y dialógico. Asimismo, permite retratar a la etnomusicología como un *locus* compuesto por “zonas” que presentan diferentes niveles de criticismo, de autoreflexividad y de diálogo con otras disciplinas.

Palabras clave: etnomusicología, sustentabilidad, conocimiento, distribución desigual de la crítica.

Abstract

The generation and dissemination of knowledge can be re-thought through the concept of “sustainability”. This concept has a growing polysemic character which is pushing it to the edge of a meaning vacuum, and its presence in projects dealing with music promotion seems to have become an imperative to guaranteeing their approval and success. In spite of these problems, this concept is useful to reflect on the necessity of creating a vital, viable, cohesive and dialogic ethnomusicological knowledge. Additionally, this concept allows us to portray ethnomusicology as a *locus* with different levels of criticism, self-reflexivity and dialogue with other disciplines.

Keywords: Ethnomusicology, sustainability, knowledge, unequal distribution of criticism.

La sustentabilidad y sus escenarios

Diversas fuentes bibliográficas ponen en evidencia que el término “sustentabilidad” tiene significados disímiles de acuerdo con los diferentes campos de acción y de pensamiento en los cuales se lo utiliza (Véase TITON, 2009). En su forma adjetivada – “sustentable”– se presenta asociado al crecimiento económico, al desarrollo social, a la arquitectura, al urbanismo, a la agricultura, al turismo, a la energía y a muchos otros

¹ Una versión abreviada de este trabajo, con el título “Niveles de sustentabilidad del conocimiento etnomusicológico”, fue presentada en el panel “*Sustentação da comunicação e divulgação científicas como bens públicos*”, moderado por José Alberto Salgado y realizado en el marco del VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (João Pessoa, 27-31 de mayo de 2013). Expreso mi sincero agradecimiento a los organizadores del evento por haber hecho posible mi participación. Asimismo, agradezco a los colegas brasileiros y de otras nacionalidades que con sus comentarios, tanto durante la exposición del trabajo como en los momentos previos y posteriores, me estimularon a repensar y seguir explorando el problema que retomo en estas páginas.

dominios. También aparece asociado al arte en general y, desde hace unos pocos años, a la música en particular. Cuando se lo aplica al arte en general, el término “sustentable” en su versión más utilitarista refiere a la supuesta capacidad que poseen algunas de las prácticas y representaciones que solemos llamar “artísticas” para generar ganancias. Es decir, apunta a un proceso de mercantilización, aunque esto no implica una negación de la importancia que tiene el arte en tanto expresión de lo sensible (Véase GINSBURGH and THROSBY, 2006; THROSBY, 2010 y la crítica de TITON, 2013²). En su versión más idealista, el término “sustentable” refiere a la necesidad de invertir para mantener la vitalidad de una práctica. Esto es: invertir recursos financieros y/o humanos para facilitar o aún garantizar la continuidad de un saber asociado a una práctica u “objeto” que se considera “en peligro” o “amenazado”; trátase de un género literario, una producción artesanal, un ritual, un lenguaje u otro tipo de manifestación. Habitualmente, esta empresa apunta a la rehabilitación de viejos dispositivos de transmisión del conocimiento o a la promoción de nuevas estrategias que permitan darle continuidad a un determinado saber. Su puesta en funcionamiento suele generar inconvenientes de operatividad y fuertes dilemas conceptuales. Estos últimos son los que habitualmente desvelan a los antropólogos y etnomusicólogos y emergen cuando se requiere discutir sobre la importancia, la “originalidad” o la “particularidad” de la práctica a promover, sobre quiénes serán los beneficiarios, quiénes los promotores más “representativos” y “capacitados”, cómo sopesar los apoyos y las oposiciones al proyecto, etc. Muchas veces las respuestas a estas preguntas trasuntan por los terrenos del paternalismo, el esencialismo, el neocolonialismo, el eurocentrismo, el economicismo, etc. En oportunidades, el temor a caer en estos “ismos” nos conduce a una suerte de parálisis, ya que la única manera de evitar el error parece ser la inactividad.

Para quienes trabajamos con poblaciones en situación de pobreza, el término “sustentabilidad” se presenta fuertemente asociado al accionar de las Organizaciones No Gubernamentales, contexto en el cual es utilizado en su acepción ecológica u organicista. En este marco, un proyecto resulta sustentable cuando la explotación del recurso que se desea promover no genera riesgos a la reproducción de otro recurso y cuando el proyecto logra perpetuarse por sí mismo. De esta manera, la sustentabilidad es una *conditio sine qua non* para la financiación de un proyecto y un indicador de su éxito o fracaso. Esta perspectiva, que rotula como exitoso un proyecto de desarrollo que al igual que un organismo logra autoregularse y autoreproducirse, requiere ser revisada dado que muchos proyectos o programas de promoción cultural que no consiguen permanecer en el tiempo logran, en cambio, ampliar significativamente las experiencias y, sobre todo, las perspectivas de los sujetos involucrados. En este punto debe hacerse una aclaración con respecto al sesgo ecológico u organicista que en algunos casos adopta esta perspectiva.

² La crítica de Titon a Throsby ofrece una alternativa a la estrategia de la mercantilización: “*I continue to believe that local, participatory music in small groups, based on commons, social networks and gifts exchanges, is a better alternative for long-term sustainability than economic asset-think which, despite Throsby’s seductive presentation, makes neoliberal assumptions concerning economic growth and competition that are inimical to both music and sustainability*” (TITON, 2013).

Boaventura de Sousa Santos (2009), cuyo pensamiento resulta sin duda pertinente para esta discusión, desarrolla su propuesta epistemológica a partir de lo que llama “ecología de los saberes”. A pesar de usar el término “ecología”, Santos evita caer en un enfoque organicista, para lo cual enmarca dicho término en un medio conceptual fuertemente controlado por el pensamiento sociológico y político. En este sentido, el concepto de “ecología de los saberes” posee una impronta más prescriptiva que descriptiva ya que remite a un equilibrio utópico completamente ajeno a las condiciones de vida del capitalismo.

En el campo de la música, el concepto de “sustentabilidad” ha sido tema de discusión en varias publicaciones y eventos académicos. Entre las publicaciones pueden señalarse el número 51, volumen 1, de la revista *The world of music*, aparecida en 2009³, y los artículos de Jeff Todd Titon⁴. Entre los eventos pueden mencionarse el organizado por el Study Group on Applied Ethnomusicology (grupo creado en 2007 en el marco del International Council for Traditional Music) en 2010 (Hanoi, Vietnam)⁵ y el *VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia* realizado en 2013 (João Pessoa, Brasil). Asimismo, en torno al concepto de sustentabilidad se estructuran muchos proyectos que colocan la investigación en la misma frecuencia que las políticas intervencionistas. Como ejemplo del nexo entre investigación e intervención, cabe citar el proyecto *Sustainable futures for music cultures: towards an ecology of musical diversity*. Este proyecto se propone estudiar “los ecosistemas” de nueve “culturas musicales” con el propósito de fortalecer o potenciar las comunidades a fin de que forjen un futuro musical en sus propios términos. Se trata de un proyecto internacional de 5 años de duración que cuenta con un presupuesto de 4,5 millones de dólares para realizar estudios de caso en diferentes países y que reúne a seis universidades y a otras instituciones tales como el *International Music Council*, el *World Music & Dance Centre* y el *Music Council of Australia* (*Newsletter* 1, March 2010. Griffith University. Queensland Conservatorium)⁶.

³ Los trabajos reunidos en el número 41, volumen 3 (1999) de la misma revista constituyen un antecedente directo de esta discusión.

⁴ Además de la citada publicación ver <http://sustainablemusic.blogspot.com.ar/>

⁵ Uno de los temas convocantes fue enunciado de la siguiente manera: “*The role of music in sustaining minority communities. Case studies from around the world have demonstrated that music and other performing arts can help to maintain minority cultures. How can the complex notion of “sustainability” be applied to the study of music and minorities.*” (<http://www.ictmusic.org/group/108/post/call-papers-hanoi-july-19-30-2010>).

⁶ Las áreas de estudio que comprenden el proyecto son definidas de la siguiente manera: “*Carefully selected for their diversity in history, contexts, transmission systems, dissemination and vitality, nine in-depth case studies will feature in research by leading academics: Hindustani music (Huib Schippers, Griffith University), traditional Aboriginal music of Australia (Linda Barwick, The University of Sydney), traditional music of the Viet people (Hakan Lundström, Lund University), West African percussion (Richard Letts, International Music Council), Balinese gamelan (Peter Dunbar-Hall, The University of Sydney), Mexican mariachi (Patricia Campbell, University of Washington), SamulNori from Korea (Keith Howard, The University of Sydney), music from the Amami islands (Phil Hayward, Southern Cross University), and Western classical opera (John Drummond, University of Otago). In addition, a study of Capeverdian music in Rotterdam led by the World Music & Dance Centre in Rotterdam will provide insight into drastic recontextualisations in contemporary urban settings.*” (*Newsletter n. 1*, March 2010. Griffith University. Queensland Conservatorium).

La presencia en el título de los términos “sustentabilidad”, “ecología” y “diversidad”, propios de proyectos muy diferentes a los que suelen desarrollar los etnomusicólogos – como los referidos al turismo, la agricultura o la ganadería–, siembra algunas dudas: ¿no estamos adoptando con demasiada premura conceptos que remiten a estándares evaluativos de otras áreas?, ¿no es esta actitud un síntoma de un agotamiento conceptual de la etnomusicología?, ¿o se trata de un intento de ser políticamente correcto para ganarse el beneplácito de los evaluadores?⁷

El conocimiento y su carácter sustentable

A partir de lo expuesto, pueden aventurarse dos observaciones:

1. Como sucede con muchos conceptos, incluso con aquellos que componen el núcleo teórico de las ciencias sociales y las humanidades, la creciente polisemia del término “sustentabilidad” lo coloca al borde de un vacío semántico: si todo es sustentable, entonces nada es sustentable.
2. La inclusión del término “sustentabilidad” en los proyectos dirigidos a promover alguna práctica es “política y ecológicamente correcto” y se ha vuelto un imperativo, aunque esto no garantiza que el proyecto sea verdaderamente sustentable.

Más allá de estas y de otras críticas que puedan hacerse al pensamiento y a la praxis orientada por el concepto de sustentabilidad, las apropiaciones que han hecho de él los etnomusicólogos tienen, no obstante, un beneficio: han propiciado la emergencia de una re-evaluación de varios conceptos, tales como los de “conservación”, “herencia”, “patrimonio intangible” y “salv guarda”, entre otros⁸. En todos los casos, la atención ha estado dirigida a los “objetos” de estudio habituales de la disciplina –géneros, instrumentos musicales, *performances*, etc. – y, en muchas situaciones, la sustentabilidad ha sido un campo de disputa compartido por etnomusicólogos, funcionarios públicos y operadores de Organizaciones No Gubernamentales. ¿Pero qué sucede si ahora redirigimos la atención a la etnomusicología misma y nos preguntamos si el concepto de sustentabilidad es útil para pensar las condiciones de posibilidad del conocimiento etnomusicológico? La respuesta a este interrogante requiere previamente resolver, al menos, tres cuestiones:

1. ¿es aún válido emplear el término “etnomusicología” para designar un área de investigación sobre las músicas y sus sujetos?
2. ¿es posible denominar el resultado de la labor etnomusicológica como “conocimiento etnomusicológico”?

⁷ Menciono este caso para demostrar que se están llevando a cabo proyectos de envergadura bajo el concepto de “sustentabilidad”. Asimismo, existen proyectos que aunque no le otorgan centralidad a dicho concepto se desarrollan bajo sus premisas (ver, por ejemplo, el proyecto DOBES sobre documentación de “lenguas en peligro de extinción”, desarrollado por el Instituto Max Planck de Alemania y financiado por la Fundación Volkswagen).

⁸ Las críticas que se están efectuando a estos conceptos excede el alcance de este artículo.

3. ¿qué entendemos por “sustentable” cuando hablamos de “conocimiento”?

Los dos primeros interrogantes, aunque merecen una extensa reflexión que no es posible ofrecer en estas páginas, pueden responderse afirmativamente sin más demora. Basta expresar que es posible seguir utilizando el término “etnomusicología” si se admite que designa un campo de investigación fragmentado, con diversos y desiguales desarrollos, con historias paralelas y a veces divergentes, y con actores que luchan por colocar a una de esas historias en una posición hegemónica y darle un alcance global. Un conjunto de carreras, congresos, publicaciones y asociaciones que son rotuladas con el término, propician la construcción de un conocimiento específico que en ciertos círculos ha estado marcado por un dilema crónico: ¿creamos un método particular o apostamos al empleo de métodos y conceptos gestados y probados en otras disciplinas? Frente a esta disyuntiva algunos etnomusicólogos se decidieron por la segunda opción, lo cual coloca la disciplina en una situación de equilibrio efímero. En este sentido y en referencia a la atracción que han demostrado algunos colegas hacia las teorías posmodernas, Ramón Pelinski ha sido muy directo: “Posmodernizar la etnomusicología podría ser entonces una invitación para contribuir a su desaparición” (2000, p. 297). En los últimos años, al mencionado dilema se han agregado otros dos que prometen ser igualmente persistentes. Uno es de carácter político y ha surgido en un marco de crítica poscolonial: ¿es posible la construcción de una perspectiva etnomusicológica a espaldas de la que se desarrolla en los países de Europa central y Estados Unidos? El otro es de índole ética y cuestiona el academicismo descomprometido de la disciplina: ¿cómo convertimos a la etnomusicología en una herramienta de cambio social? En síntesis, la praxis de los etnomusicólogos, posibilitada y condicionada por un contexto institucional fragmentado y por una serie de dilemas ya endémicos, da lugar a la generación de un conocimiento cuya especificidad debe buscarse no solo en sus resultados sino también en sus intentos (¿O debíamos decir “más en sus intentos que en sus resultados”?).

Una invitación

Entonces, ¿tiene alguna virtud el concepto de “sustentabilidad” para describir la impronta de la praxis etnomusicológica y/o para prescribir el conocimiento que ésta produce? En mi opinión, si despojamos a dicho concepto de su carga organicista y de su pretendida homeostasis, y lo asociamos a los conceptos de viabilidad, vitalidad, cohesión y dialogismo, puede resultar útil para repensar la generación y difusión del conocimiento etnomusicológico. Lo primero que debe expresarse es que para que la generación y la difusión del conocimiento etnomusicológico sean viables y guarden vitalidad, es decir, para que sean posibles y mantengan algún nivel de dinamismo debe darse una serie de condiciones⁹. En la actualidad esas condiciones pueden ser rápidamente identi-

⁹ La viabilidad y vitalidad de las prácticas musicales son preocupaciones que se han instalado en la agenda de los etnomusicólogos interesados por la sustentabilidad. Al respecto, recomiendo un extenso artículo escrito por Catherine Grant (Queensland Conservatorium Research Centre), publicado en 2011, en el cual se analizan de manera comparativa, en la lengua y en la música, los “factores clave” de la sustentabilidad. En general, el término viabilidad hace referencia a las condiciones

ficadas. La reproducción del conocimiento etnomusicológico parecer necesitar los mismos requisitos que otros tipos de saber: investigadores e investigaciones, instituciones dispuestas a comunicar los resultados de las investigaciones, organismos estatales y empresas privadas interesados a invertir en el área¹⁰, distintos soportes de escritura (libros, publicaciones periódicas, listas de discusión, etc.), diferentes canales de difusión (*online – offline*), un conjunto de redes de comunicación interconectadas (Internet), algún nivel de acceso libre a esas redes¹¹, una legislación que regule los usos, prácticas ilegales de acceso¹², un grado de descentralización de la información, dispositivos de evaluación regionales e internacionales (Latindex, RedALyC, ISI-Thomson, etc.), dispositivos de maximización de la visibilidad y la accesibilidad, etc. Sin duda, todos estos requisitos, o la mayor parte de ellos, ya están disponibles para un conjunto grande de sujetos involucrados con la disciplina. Además, somos testigos y beneficiarios de un acalorado debate en torno a estas actividades y dispositivos y también de progresos constantes y prometedores con respecto a la visibilidad, accesibilidad y calidad de las publicaciones.

Sin embargo, todos estos requisitos no son suficientes. Lo que está faltando en esta lista es una variable puramente intratextual; una variable que desde el texto mismo imprima viabilidad, vitalidad, cohesión y dialogismo al conocimiento. Digámoslo en forma directa: el artículo, ponencia, libro y aun reseña, que ofrece reflexiones sobre los métodos, o que es rico y crítico en el empleo de conceptos, o que establece un diálogo con los cánones de la disciplina, o que abreva de otras áreas del conocimiento, o que visibiliza los dispositivos de observación y análisis, o que cuestiona las formas de representación, es un texto que hace una alta contribución a la sustentabilidad del conocimiento etnomusicológico. Este tipo de texto genera un punto de convergencia de investigadores interesados en diferentes temas y áreas geográficas, dando lugar a una suerte de “zona franca del conocimiento”, donde los estudios de caso confluyen y dialogan. En él el criticismo y la reflexividad pasan a un primer plano. De los libros aparecidos en los últimos años y que aún tienen plena vigencia, uno de los mejores ejemplos de este tipo de texto es sin duda *Shadows in the field* (BARZ and COOLEY, 1997). En el otro extremo

materiales necesarias para que una expresión sonora exista; mientras que el término vitalidad hace alusión a la frecuencia con la cual tiene lugar dicha expresión.

¹⁰ No hay lugar aquí para discutir la articulación entre el estado y el capital privado en la promoción del conocimiento del área. Basta decir que en muchos países es el estado el que sostiene la actividad y, en especial, las universidades. Por ejemplo en Argentina, el área de las ciencias sociales y humanidades, de acuerdo con Rozemblum y Banzato: “son las universidades las que publican la mayor parte de las revistas científicas. Por ejemplo, de las 138 revistas que integran el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas el 49% corresponde a universidades, el 26% a asociaciones de profesionales, el 12% a centros de investigación independientes, el 8% a centros CONICET [Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas] y solamente el 4% a empresas comerciales.” (2012, p. 2).

¹¹ El llamado “acceso libre”, no solo constituye un dispositivo de acceso a la información sino también un ámbito de disputa política en torno al cual se cuestionan las nociones de derecho y propiedad.

¹² No debe resultar sorprendente el hecho de que en muchos países el desarrollo de la etnomusicología, y sin duda también de otras disciplinas, fue posible gracias a las descargas ilegales de *softwares* y de archivos de todo tipo.

tenemos textos que hacen una baja contribución a la sustentabilidad del conocimiento. Generalmente son estudios de caso descriptivos que tienden a invisibilizar los instrumentos de observación, los paradigmas científicos, las orientaciones estéticas y los poderes que se ocultan detrás de la espesura del discurso. Se trata de textos que promulgan una transparencia total entre el observador y el observado, que practican una suerte de “asalto al objeto”, restringen el diálogo, no generan zonas francas. Con un ejemplo imaginario puede aclararse esta idea. El autor de un texto puramente descriptivo sobre la acústica del tiple tendrá poco que preguntarle a otro que haya escrito un texto sobre el rap mapuche que tampoco haya superado el nivel descriptivo. Sin embargo, tal vez ambos se sientan muy estimulados por dialogar con un tercero que, aun a partir de un estudio de caso, hable de formas alternativas de representación o establezca un diálogo crítico con el canon de la disciplina. Son este último tipo de situaciones las que permiten, como diría Foucault, instaurar discursividad; esto es, generar un espacio “en el que el sujeto no deja de desaparecer” (2010, p. 12) y en el que son posibles las analogías y, sobre todo (digo yo), las diferencias. La discursividad permite que los conceptos participen de nuestra comunicación con dos niveles diferentes de consenso, uno inclinado hacia la transparencia, otro hacia la opacidad. Así, por ejemplo, el concepto de “género musical”, como muchos otros que integran el núcleo teórico de nuestra disciplina, es posible de ser empleado en toda su transparencia de sentido sin que en el momento de su enunciación vengan a la memoria de los hablantes sus ambigüedades ni quienes lo acuñaron o quienes participaron en mostrar o generar su polisemia y, a la vez, puede ser empleado a partir de referencias puntuales a sus ambigüedades y a los sujetos responsables de su ambigüedad u opacidad semántica.

Sin duda esto que estoy expresando no es nuevo. Siempre supimos que los textos más críticos y reflexivos son los que convocan a mayor cantidad de lectores. Y ahora que tenemos el concepto de sustentabilidad, también podemos decir que este tipo de textos son necesarios para que el conocimiento etnomusicológico sea posible, vigoroso, cohesionado y dialógico, *para que devenga en red interpersonal e interinstitucional*. Por lo tanto, el concepto de sustentabilidad viene a brindar una suerte de diagnóstico epistemológico del campo de la etnomusicología, puesto que permite pensar la producción etnomusicológica como una superficie en la cual se ordena el conocimiento en una disposición cromática que contiene en uno de sus extremos trabajos que hacen una alta contribución a la sustentabilidad del conocimiento y, en el otro, trabajos que hacen una baja contribución.

No debe entenderse este análisis como un rechazo a la descripción puesto que ésta es, sin duda, el requisito de toda tarea investigativa y su divulgación. Sin embargo, el problema surge cuando la descripción se basa en la creencia de que entre la mirada del observador y su “objeto” hay un vacío y que esa condición se manifiesta para todos los observadores y sus objetos. Esta versión ingenua de la descripción ha sido criticada hace ya varias décadas en las ciencias sociales y las humanidades cuando el positivismo y con él la objetividad y la “razón” como la corte suprema en dónde debían dirimirse todas las dudas, fueron blanco del deconstructivismo y de otras teorías posestructuralistas. Esas críticas promovieron el pasaje de una descripción reverente de la explicación a

una descripción devota de la interpretación y resaltaron los ineludibles sesgos que conlleva la mirada del analista (ideológicos, científicos, estéticos, de género, de clase, etc.). No obstante, el empleo acrítico de la descripción es aún una práctica muy extendida en el área de la etnomusicología. En esta línea de pensamiento puede incluirse la crítica que Jean-Marie Schaeffer hace a lo que denomina “compulsión a la ontologización de lo real” (2012, p. 54). Schaeffer, siguiendo a Martin Heidegger, considera que:

Por esta compulsión tendemos de hecho, en nuestras modelizaciones eruditas de lo real, a recurrir a la vía de la escalada ontológica; pensamos todos los “estados de hechos” como “objetos” [...] Este rodeo ontologizante es a la vez sustancializador y objetivante. Es sustancializador porque nos conduce a no poder concebir lo real más que bajo la forma de una estructura de clases de objetos definidos por medio de propiedades internas que traducen su “naturaleza” o “esencia”. Es objetivante en la medida en que [...] instituye la ficción según la cual el ser humano sería exterior al mundo, estaría frente a lo real, de lo cual se exceptuaría en tanto puro sujeto del conocimiento. El mundo se encuentra así reunido en la figura de un conjunto de objetividades que se da bajo la forma de una alteridad pura (2012, p. 54).

La constatación de la existencia de trabajos que contribuyen en forma desigual a la sustentabilidad del conocimiento conduce a un tema poco discutido hasta el momento y que puede formularse con un simple enunciado: el conocimiento sustentable está irregularmente distribuido en la etnomusicología. En otro lugar (GARCÍA, 2013) hablé de una “distribución desigual de la crítica” para retratar un escenario habitado por “zonas” de desigual producción en cuanto al criticismo, uso de aparatos conceptuales y transdisciplinariedad. Esta desigualdad se manifiesta al nivel de los países o regiones, de las instituciones y de las personas. Por ejemplo, en algunos países la mayor parte de la producción etnomusicológica (y también musicológica) presenta baja reflexión conceptual. Algo parecido sucede con los congresos. Tal vez no sea equívoco decir que en las conferencias del ICTM suelen ser mayoritarios los trabajos de ese tenor. Como fue señalado, la variación también se manifiesta a nivel de las instituciones y de los sujetos. Dentro de un mismo país existen instituciones con más tradición crítica que otras y dentro de las instituciones trabajan investigadores más propensos a producir textos ricos en conceptos y crítica que otros.

Para comprender este escenario se requiere una consideración de las variables históricas, político-institucionales, ideológicas y personales de cada caso. Lo cual solo es posible mediante una investigación que, estimo, aún no ha sido realizada. Es tentador abordar las diferencias que se manifiestan a nivel de los países o regiones a partir de los esfuerzos que han hecho muchos pensadores por develar los poderes que se ocultan detrás de la producción del saber como así también por denunciar la asistencia del saber a la expansión del colonialismo y el capital. Quienes se enrolaron en lo que se llamó “el giro decolonial” (CASTRO-GÓMEZ y GROSFOGUEL, 2007) lo hicieron a través del concepto de “colonialismo” (o “neocolonialismo”), Boaventura de Sousa Santos (2009) lo hizo mediante el concepto de “cartografía abismal” y su propuesta de una instancia postabismal (una suerte de comunidad de saberes e ignorancias no jerárquica ni globalizada), y Jean and John Comaroff en torno a la crítica al binarismo norte-sur en un reciente

libro que lleva el provocador título de *Teorías desde el sur. O cómo los países centrales evolucionan hacia África* (2013). Estas y otras propuestas, convergentes en muchos aspectos, algunas deudoras del modelo de la Teoría de la Dependencia, otras de las ideas de Edward Said (2004), pueden ser útiles para empezar a comprender las variables intratextuales que dan origen a los distintos niveles de sustentabilidad que presenta el conocimiento dentro de la etnomusicología. Aunque no parecen suficientes para entender las variaciones a nivel institucional y personal. Estas variaciones requieren de una mirada microscópica de impronta etnográfica que evite caer en modelos dicotómicos (norte-sur, por ejemplo) para comprender los distintos niveles de teorización y crítica que presenta la etnomusicología.

Valga este trabajo, entonces, como un intento por ofrecer un estado de la situación del conocimiento etnomusicológico y por resaltar, en términos de sustentabilidad, la distribución desigual que éste presenta. A partir de este intento, estas páginas constituyen también una invitación a pensar el saber como una zona franca, esto es, una zona libre de impedimentos de acceso que suelen validarse bajo el rótulo de la legalidad (cuando sus reales objetivos son la mercantilización o el acopio de conocimiento como una forma de acumular poder), habitada por textos abiertos y críticos que potencien el diálogo y el encuentro y que permitan la emergencia de un saber etnomusicológico cohesionado y en estado de insurgencia.

Bibliografía citada

BARZ, Gregory F.; Timothy J COOLEY (eds.). *Shadows in the field*. New York / Oxford, Oxford University Press, 1997.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; Ramón GROSGOQUEL (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

COMAROFF, Jean; John L. COMAROFF. *Teorías desde el sur. O cómo los países centrales evolucionan hacia África*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2013.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Córdoba, Argentina: Ediciones literales, 2010.

GARCÍA, Miguel A. "Un escenario desafiante" (Editorial). *El oído pensante* 1 (1), 2013.

GINSBURGH Victor A.; David THROSBY (eds.). *Handbook of the economics of art and culture*, Volume 1. The Netherlands: Elsevier B.V., 2006.

GRANT, Catherine. 2011. "Key Factors in the sustainability of languages and music: a comparative study". *Musicology Australia*, vol. 33, issue 1, p. 95-113, 2011.

Newsletter no. 1, March 2010. Griffith University. Queensland Conservatorium.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

ROZEMBLUM Cecilia; y Guillermo BANZATO. "La cooperación entre editores y bibliotecarios como estrategia institucional para la visibilidad de revistas científicas". *Información, cultura y sociedad*, n. 27, s/p., 2012.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur*. México: Clacso, Siglo XXI, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Biblos: Buenos Aires, 2012.

SCHIPPERS, Huib. *Facing the music: shaping music education from a global perspective*. New York: Oxford University Press, 2010.

The *world of music* vol. 51 (1). 2009.

The *world of music* vol. 41 (3). 1999.

THROSBY, David. *The economics of cultural policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TITON, Jeff Todd. "Economy, ecology, and music: an introduction". The *world of music*, vol. 51 (1), p. 5-15. 2009.

_____. "Music is not a cultural asset (1)" (March 8). <http://sustainablemusic.blogspot.pt/>, 2013.

Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares

Angela Lühning

44

Resumo

O presente texto, apresentado no VI ENABET na mesa “Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas” aborda o tema a partir de experiência e vivências em bairros populares em Salvador. Isso permite trazer olhares diferenciados sobre a questão, indo além de definições e discussões existentes na literatura específica, refletindo também sobre os próprios contextos culturais que dialogam com conceitos como patrimônio musical e políticas públicas. Para atender à importância de processos culturais participativos, cuja percepção parece fundamental para compreender as tensas relações entre conceitos e as percepções das próprias pessoas envolvidas, foi aplicado o conceito do “ecossistema cultural”.

Palavras-chave: sustentabilidade cultural; “ecossistema cultural”; etnomusicologia.

Abstract

The present paper, presented in the sixth ENABET conference, as part of the panel “Sustainability of musical patrimony and public policy” addresses the issue of lived experiences in popular (in the sense of working class) neighborhoods in the city of Salvador, Bahia. This permits an understanding of different ways of thinking about this question, going beyond existing definitions and discussions in the literature on the subject, also reflecting over the very cultural contexts that dialogue with concepts such as musical patrimony and public policy. In order to meet the need for participatory cultural processes, which seems to be fundamental in understanding the tense relationship between concepts and their perception by the people involved, the concept of “cultural ecosystem” was used.

Keywords: cultural sustainability; “cultural ecosystem”; ethnomusicology

Epígrafe e ponto de escuta: ao escrever esse texto, os tantos sons do bairro ao meu redor se entrelaçam, audíveis de perto e à distância: o samba em local aberto, com ingresso pago (ao vivo, mas amplificado e com ativa participação do público dançante), o som no minibar na laje da vizinha (todos ouvindo e cantando juntos), funk, MPB, gospel e rap nos aparelhos de som de vizinhos, o som distorcido de uma igreja protestante mais distante (amplificado), além da marcação de timbre agudo e sobressaliente de um tamborim acústico no ensaio de um dos tantos grupos de samba junino (ao vivo, sem amplificação).

Para início de conversa: pontos a considerar

Para poder abordar o tema que foi proposto para esta mesa, é necessário tecer algumas considerações de cunho mais geral antes de entrar em uma discussão mais específica, dada a abrangência e complexidade dos principais termos envolvidos, que todos possuem campos semânticos amplos e até controversos. Todos eles também passaram por várias transformações e adaptações nas últimas décadas, a depender da situação cultural/histórica do país no qual estão sendo empregados, levando em conta que é um tema que transcende o contexto do Brasil. Tudo isso precisa ser levado em conta ao discutirmos o tema que constitui um desafio para mim: após algumas reflexões mais gerais entrarei em observações mais específicas.

Em busca por uma melhor definição e compreensão dos termos patrimônio, sustentabilidade e políticas públicas percebe-se uma tensa relação de forças e de representação das várias esferas de interesse e participação dos agentes, envolvidas no processo de delimitação conceitual dos termos. Por isso, considero fundamental colocar algumas questões e perguntas iniciais acerca da possível compreensão daquilo que poderia ser a sustentabilidade de patrimônios musicais em relação a políticas públicas, já pautada em recentes experiências minhas e dúvidas subsequentes:

O que de fato é patrimônio musical e em que formato ou qual suporte ele se encontra: 1) só na memória de pessoas, praticado/ apresentado ao vivo, 2) gravado, comercializado ou arquivado, com ou sem acesso público, ou então 3) “materializado” através de partituras/ transcrições?

Parece que o termo patrimônio requer que alguém reconheça algo como patrimônio, que não é, necessariamente, idêntica à própria tradição ou prática musical/ cultural em si. Patrimônio parece ser algo ao qual se atribui um valor cultural (simbólico ou não) e muitas vezes também um valor econômico que vai muito além da dimensão cotidiana daquela prática cultural em si. Mas, esse patrimônio é percebido como tal por quem e pertence a quem? Aquele que o declara como tal, em geral de fora, reconhecendo uma tradição como culturalmente importante, ou do participante daquela tradição, mesmo que ele não use o termo patrimônio?

Podemos nos perguntar onde entra a sustentabilidade? Parece que, para conhecer melhor ou manter uma tradição ou prática musical, busca-se caminhos de reconhecimento e de sustentabilidade, alguns ancorados em políticas públicas. Mas quem os busca não são necessariamente as pessoas que praticam a tal tradição. Portanto, pergunto: as políticas públicas que visam sustentabilidade atingem de fato as pessoas envolvidas nas práticas musicais a serem transformadas em algo potencialmente sustentável? E será que existe a noção de sustentabilidade sem a noção subjacente de mercado? E, finalmente, para explicar porque estamos debatendo tudo isso, chegamos à pergunta mais complicada: qual o papel da etnomusicologia frente

a esse emaranhado de questões e dúvidas, levando em conta ainda a dimensão temporal: desde quando estas questões se tornaram realmente urgentes?

Discussões prévias na literatura

Com esta tempestade de perguntas na cabeça só me restou buscar âncoras em várias fontes e vi que elas apontam para direções muito diferentes. Ressalto aqui três desses posicionamentos:

1) Alguns autores (como FARGION, 2009) ressaltam o papel da gravação etnomusicológica como algo fundamental na discussão da sustentabilidade, entendendo-a como elo entre conhecimentos de várias gerações, assim contribuindo diretamente para a continuação de tradições musicais, quer dizer: sustentabilidade é entendida como garantia de continuação cultural.

Assim, a gravação seria tanto o meio quanto o próprio fim da atuação etnomusicológica acadêmica, um produto final palpável, que também pode ser transformado em um produto para outras finalidades, p.ex. virar uma possível base para a sustentabilidade econômica. Esse último aspecto aparece também na definição recente do Ministério da Cultura (MinC):

2) No Plano Nacional de Cultura - PNC (2011) do MinC são mencionadas três dimensões complementares do conceito de cultura: “a cultura como expressão simbólica; como direito de cidadania; e como campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade.”¹

Estas definições da parte do MinC nos permitem pensar a compreensão atual de cultura e políticas públicas no Brasil de forma bastante específica como veremos mais adiante ainda.

3) O último ponto de partida discute música no contexto geral de sustentabilidade, considerando música como recurso natural, em analogia com a discussão sobre ecologia, atualmente instalada no mundo. Seguindo este raciocínio, músicas estão tão ameaçadas de desaparecimento quanto à biodiversidade ou línguas (TITON, 2009). Portanto, requerem políticas de proteção, o que reforça a anterior definição da cultura como direito (e como dever) e, assim, a música está inserida na discussão política sobre diversidade cultural, estruturas sócias e conexões mais amplas.² Gostaria de dialogar com as três posições aqui escolhidas a partir de minhas perguntas anteriores e de alguns exemplos de minha própria experiência, mesmo que

¹ Essas dimensões desdobram-se nas metas, que dialogam com os temas reconhecimento e promoção da diversidade cultural; criação e fruição; circulação, difusão e consumo; educação e produção de conhecimento; ampliação e qualificação de espaços culturais; fortalecimento institucional e articulação federativa; participação social; desenvolvimento sustentável da cultura; fomento e financiamento (p. 9).

² É importante lembrar que muitas discussões e definições dos conceitos cultura e sustentabilidade, entre outros, estão ancoradas em documentos da UNESCO, que não foram diretamente incluídos nesse texto.

elas certamente não sejam as únicas posições existentes, mas as escolhi por permitirem alguns aprofundamentos interessantes.

“Trocando em miúdos”...

A ideia da sustentabilidade na música, enquanto continuidade, atrelada a existência de gravações como suporte de memória, como legitimação e materialização se encontra em vários textos (FARGION, 2009, p. 77) e foi a base do pensamento e da ação etnomusicológica desde o surgimento da disciplina e continuou o sendo por muito tempo. Certamente as gravações têm representado mais os interesses dos pesquisadores do que os interesses das nelas envolvidos, embora elas devam fazer sentido não apenas para o pesquisador. Apesar de a etnomusicologia ter se firmado a partir do advento da tecnologia de gravação, acredito que hoje seja possível e necessário pensar em uma etnomusicologia que atue não somente movida pela ideia da documentação sonora/ visual.

Vemos o papel contravertido da utilidade da gravação a partir do fato de que muitas das gravações realizadas simplesmente têm permanecido para onde foram levadas, para museus e arquivos, e nunca foram efetivamente disponibilizadas ou publicadas, até porque não se prestam à lógica capitalista da venda. Portanto, parece que o foco dado na importância do papel da gravação tem sido equivocado e superestimado desde o início.

Só recentemente tem ocorrido um fenômeno de reinserção de gravações históricas em contextos culturais atuais, em geral separados do momento da gravação por mais de duas gerações, por motivos que dizem respeito ao nosso tema, a sustentabilidade de culturas: assim as gravações históricas foram inseridas em processos de revitalização, educação diferenciada ou serviram para o fortalecimento de processos de afirmação identitária de minorias étnicas.

Já a finalidade arquivística e documental da gravação através de transcrição e análise não tem contribuído como talvez se almejasse. Ela ficou literalmente “no papel” e serviu mais como justificativa acadêmica do que como discussão sobre a real utilidade da gravação para os protagonistas, o que se explica, em geral, pela efetiva distância entre os pesquisadores e as culturas por eles documentadas. Além do mais, a etnomusicologia levou muito tempo para perceber a importância de estudos sobre música popular que há muitas décadas tinha se tornado o maior segmento da música gravada e comercializada, muitas vezes diretamente vinculada a músicas tidas como tradicionais ou étnicas. Mas essas relações tensas e conflituosas (p.ex. referentes a direitos autorais) inicialmente não foram abordadas pela etnomusicologia. Desta forma os interesses das pessoas, em geral, e dos músicos, em especial, foram se distanciando das preocupações dos pesqui-

sadores.³ Portanto, a gravação como única ou principal base e justificativa da atuação etnomusicológica parece ser um contrassenso. É preciso reconhecer que a etnomusicologia atual com um trabalho em prol da continuação da diversidade musical certamente se dá por vários caminhos, não somente o da documentação sonora ou audiovisual.

Já as definições de cultura do MinC no PNC devem ser vistas em um contexto maior: pois, discussões acerca de sustentabilidade e diversidade andam, de certa forma, de mãos dadas, por isso parecem oportunas as analogias feitas por Titon (2009). Lembro aqui as preocupações com as questões ligadas ao “limite do crescimento” que já foram levantadas no início dos anos 70 pelo relatório do Clube de Roma, o livro *Small is beautiful* (SCHUMACHER, 1973) e o relatório Brundtland (1987), surgindo no momento em que o Brasil estava no auge do chamado milagre econômico, acreditando ainda na ideologia do crescimento. As ideias citadas foram contrapropostas ao sistema capitalista hegemônico das grandes corporações globalizadas, voltando à percepção de estruturas e realidades sociais locais. Além disso, também percebia-se a necessidade de discutir as estruturas econômicas, criando alternativas viáveis na distribuição do acesso a bens. Neste contexto surgiram os discursos sobre a necessidade da manutenção de diversidade (seja ela biológica, linguística, cultural religiosa etc.), atrelados às tentativas de transformar isso em práticas viáveis que, obviamente, dependem de cada país, sua legislação e composição étnica.⁴

Não é possível existir uma discussão sobre o tema sem um aprofundamento em questões de educação e, de fato, as atuais propostas do MinC tem uma clara noção das relações intrínsecas entre cultura e educação, bem como entre cultura e bem estar⁵. Porém, isso não significa que a cultura precise estar automaticamente ligada à esfera econômica, o que parece ser a ênfase maior do MinC que entende sustentabilidade na/da cultura especificamente como sinônimo de economia criativa. Ao contrário, o tema traz a necessidade da discussão de questões como educação diferenciada e diversidade cultural nas comunidades e escolas, já feito em diversos âmbitos no Brasil, porém de forma incipiente ainda.

³ Acredito que, mesmo entendendo a gravação como expressão da etnografia musical, ela não consegue atender as questões colocadas acima. Segundo Fargion tem sido comum o pesquisador gravar só para si, até como forma de evitar a colaboração com estruturas políticas questionáveis, que muitas vezes ainda expressam um pensamento colonialista (p.81). Mas pergunto se as mesmas gravações não poderiam ser, ao menos, confiadas a instituições locais ou fazer propostas de colaboração entre as partes envolvidas?

⁴ O texto de Titon é bem aprofundado conceitualmente e sua ideia de transpor o conceito de ecologia para a música é bem interessante, ressaltando-se os seguintes princípios mencionados: 1) quanto mais diversidade, maior facilidade de continuação, 2) existência de uma noção de limites de crescimento, 3) interconectividade, e, a final, 4) compartilhamento/ administração responsável de recursos (p. 124)

⁵ Ver as referidas metas do PNC no final do texto, em anexo.

É importante transformar as questões de cultura, patrimônio, diversidade e tradição em temas recorrentes na educação que precisam ser tratados de forma séria e não somente como adereço: chamo de “adereço” o esvaziamento do termo cultura através de sua ainda constante transformação no termo “folclore”, como tem sido feito em muitas escolas até hoje e de forma decisiva a partir de 1965, quando foi instituído o dia do folclore, assim ratificando tendências anteriores.⁶ Isso fica visível através da atitude tomada por várias escolas em colocar a temática afro-brasileira, africana e indígena (ver as leis 10.639/2003 e 11.645/2008) somente nas áreas de artes, onde prevalece o termo folclore para tratar da questão da diversidade cultural. Isso impossibilita discutir a noção de patrimônio/ história e cultura da forma que poderia e deveria ser feito⁷: na maior abrangência possível, sem falsos pudores ou confusões conceituais e ideológicas entre cultura e religião, que impedem a discussão desses temas. Pois, muitas pessoas pensam erroneamente que abordar a cultura africana ou afro-brasileira significa falar apenas de religiões como candomblé ou umbanda e que abordar as culturas indígenas é contar apenas lendas ou falar do saci-pererê. Há educadores que nem sequer desconfiam que poderiam tratar destes temas de forma diferente, porque na sua própria formação sempre foram abordados como folclore, a não ser, que nem os abordem, por considerá-los um contrassenso. Tudo isso ocorre apesar do nosso ex-ministro de cultura, Gilberto Gil, tenha dito no seu discurso de posse que: “folclore não existe, o que existe é cultura” (2003).

“Fechando o foco”

Sustentabilidade e ecossistemas culturais: Vários textos (DUXBURY; GILLETTE, 2007) confirmam a necessidade de pensar sustentabilidade em todas as suas dimensões possíveis e também em uma esfera mais micro do que macro: pois, a esfera local é fundamental para o reconhecimento de práticas/ táticas, os conhecimentos e suas eficácias em contextos específicos, bem como para a validação de resultados. Mesmo que a discussão sobre sustentabilidade também ocorra em uma esfera macro, global, que interfere nas estruturas menores, todos nós vivemos em micro esferas, sabendo, ou não, de redes maiores ou até participando de um mundo tecnológico complexo com suas representações midiáticas.

⁶ Ver sobre essa questão em Lühning e Rosa (2010).

⁷ Há tentativas de trabalhar estas questões também através de uma nova área, a educação patrimonial, que, muitas vezes, esbarram nos mesmos problemas que já levantamos. Pois, o que seria de fato patrimônio e estaríamos falando a partir do ponto de vista de quem? Ainda há muitos obstáculos a vencer neste caminho porque a educação patrimonial não causou resultados palpáveis imediatos em relação ao seu reconhecimento/ compreensão, à melhoria de vida e renda das pessoas, já que as relações entre cultura, educação e economia são múltiplas, abrindo o caminho para o conceito da economia criativa.

Esse ponto nos leva a uma reflexão sobre os contextos musicais de tradições que podem ser consideradas ou se tornar patrimônio em uma esfera macro ou apenas micro, e que também podem ser alvo ou centro de políticas públicas ou não. A seguir, gostaria de colocar algumas observações, abstraídas na minha vivência em bairros populares de baixa renda em uma metrópole, Salvador, que norteiam a minha análise.

No tecido urbano não é possível pensar em sustentabilidade sem pensar também em relações cruzadas entre contextos que se permeiam e só conseguem se sustentar na medida em que todo o “ecossistema cultural” ou, pelo menos, a maior parte dele, se mantêm. Pois, trata-se de um tecido social mais complexo, no qual não há sustentabilidade de apenas um elemento. Trata-se de um conjunto, até porque as pessoas dialogam com vários contextos (musicais ou não), participam deles indiretamente através de seus familiares e vizinhos ou apenas auditivamente.

Mas as políticas públicas normalmente estão voltadas para segmentos ou nichos específicos e não levam em conta “ecossistemas culturais” como complexos espaços sociais vivos que se constituem e se alimentam através de intensas trocas, a partir de negações, aceitações ou ressignificações. Faço uma livre comparação com tendências mais recentes na área da medicina na qual as pessoas gradativamente estão se convencendo de que não adianta ver as doenças ou os desequilíbrios de saúde como assunto de um ou outro especialista, mas de um profissional capaz de enxergar todo o ser humano “atrás” do problema, voltando a ter um olhar holístico. O mesmo tipo de olhar precisa ser desenvolvido na área de cultura e políticas públicas, entendendo tradições, expressões culturais e patrimônios como interligados.

Em Salvador, por exemplo, há incentivos milionários para o carnaval com a presença de grandes marcas publicitárias que ganham visibilidade, mas há apenas incentivos pontuais para tradições religiosas afro-brasileiras, o samba junino ou blocos afro, em geral, situadas em bairro periféricos ou populares. Elas convivem com outros hábitos nos seus bairros nos quais dominam hoje, em maior parte, igrejas evangélicas com uma visão específica de música. Assim, o eventual incentivo dado apenas a uma destas tradições, não é capaz de promover algo mais substancial, especialmente quando se trata de tecidos sociais em grandes cidades. Pergunto: as políticas públicas realmente visam atingir os sujeitos envolvidos ou buscam apenas sua própria visibilidade como política de estado? Na verdade, são essencialistas no sentido de que não pensam na complexidade das redes nos ecossistemas culturais. Pois, uma prática cultural não existe por si só de forma isolada, mas através de pessoas que pensam, fazem, inventam ou recriam práticas musicais em contextos sociais como expressão de relações políticas, religiosas e econômicas em dados momentos históricos.

Patrimônio na visão dos bairros populares: Para os sujeitos, moradores de bairros populares, tanto tradições mais antigas, como p.ex. o samba, quanto as mais recentes, como o pagode, são “patrimônio”, pois são importantes, embora não sejam reconhecidas como tal pela sociedade em geral ou pela mídia. Mas é importante ressaltar que nesse contexto reconhecimento não significa trazer necessariamente um retorno financeiro, mas, sim, o reconhecimento interno daquele grupo social como prática significativa. Assim, sustentabilidade em um sentido mais amplo seria a garantia do reconhecimento da importância de um tecido social ao redor de uma prática musical que passa tanto por transformações quanto a expressão musical em si. Na verdade são a intensidade, diversidade e complexidade das relações sociais que fazem com que determinadas tradições ou práticas musicais pareçam fazer sentido para as pessoas. Neste sentido as políticas públicas deveriam garantir que o tecido social possa se manter e não propiciar apenas “sobrevida” a uma manifestação isolada, entendida de forma essencializada.

Mas encontramos outro problema maior ainda: aposto que, se fizéssemos um levantamento em qualquer bairro popular em qualquer capital no Brasil, perguntando às pessoas, o que seria para elas o patrimônio da cidade e/ou daquele bairro, teríamos várias surpresas. Além da simples ausência de uma compreensão do termo, provavelmente seria mencionado o patrimônio “mais oficial”, em geral de caráter material, aproveitado e divulgado pelas políticas de turismo, mas que pouco diz respeito à vida do cidadão comum: como o elevador Lacerda em Salvador ou o Corcovado no Rio. Provavelmente apenas poucos iriam mencionar outros patrimônios não materiais, como p.ex. tradições musicais locais. Mas, seria até possível que para muitas pessoas o patrimônio mais evidente hoje, em 2013, seja o pagode ou o funk, gêneros odiados ou ignorados por alguns e intensamente vividos por outros. Quer dizer, enquanto permanecemos em posições polarizadas que nem sequer conseguem se comunicar em relação aos conteúdos desses termos tão abstratos para muitos, como poderá se avançar em uma real compreensão dessas tensas relações de forças?

Portanto a grande pergunta é: a quem se dirige de fato toda a discussão sobre cultura sustentável, processos de patrimonialização etc.? Será que de fato alguém está pensando nas pessoas que vivem nos contextos comunitários, muitas vezes detentores das tradições patrimonializadas? Ou se pretende somente criar produtos culturais com a intenção de usar a ideia da cultura como direito de cidadania de alguns? E quem financiaria esse produto a ser usufruído? Só há duas possibilidades: ele seria subvencionado (em geral a regra) ou auto-sustentável (algo ainda raro), desta forma atendendo ao novo discurso que afirma que a cultura pode e deve transformar-se fonte de renda para as pessoas que usam seu direito de expressar-

se culturalmente e apresentam isso para outros. Mas de onde viria o público? Para tê-lo é necessário dialogar com as políticas de formação de plateia, consideradas importantes, pois, no fundo, muitos ainda acreditam que a grande arte e verdadeira cultura “residem” nos, assim chamados, equipamentos culturais: quer dizer em teatros, galerias e congêneres.

Mas a quem caberia esse tipo de movimento de produção e formação: aos produtores culturais, uma nova classe de pessoas trabalhando nesse ramo a partir de um ponto de vista mercadológico, ou a pessoas de comunidades? De fato, para justificar a lógica reinante e diversificar as ferramentas disponíveis para o diálogo entre as várias esferas de ação, estão sendo oferecidas oficinas de preparação para pessoas “leigas” também mandarem projetos e gerenciá-las. Mas será que esta é a única lógica?

Patrimônio e mercado: Pois, finalmente, trata-se de cultura para quem e de quem: para empresas abaterem os seus patrocínios do imposto de renda, apenas visando a circulação de espetáculos ou para as pessoas participantes de tais empreendimentos, sonhando com a fama? Parece que o outro lado da sustentabilidade da cultura é aquele que sustenta as empresas (porque dá visibilidade a elas). Mas, quem são, de fato, os destinatários de tais ações? O objetivo maior parece ser apenas a formação de plateias, o que remete a um modelo estático de cultura, apenas servindo para o modelo mercadológico de cultura e música já existente. De fato, patrocinadores não querem invisibilidade midiática, por exemplo, dando apoio a ações que promovem acesso à cultura como direito de cidadania (ver PNC), porém, estão “escondidas” em algum bairro popular de uma metrópole brasileira ou no campo. Quer dizer, ações que visam sustentabilidade de contextos sociais são preteridas por outras, mais “visíveis” e midiáticas e que são mais rentáveis dentro da lógica mercadológica.

Há mais um agravante: o problema da inserção mercadológica do conceito de produto nas ciências humanas, artes e educação. Editais, projetos e outras ações são sempre mais incisivos em relação à exigência de apresentar produtos finais em vez de sugerir e permitir apenas resultados. Isso representa uma diferença fundamental, pois contrapõe uma lógica capitalista a uma visão humanista da vida.⁸ Sem dúvida um produto é algo dirigido ao mercado de consumidores e na medida em que cultura é transformada em mero produto mercadológico e nós, educadores e pesquisadores, somos coniventes com isso, corremos o risco de sermos culpados por permitir a transformação da cultura em mercadoria, o que pode ser um caminho irreversível.⁹

⁸ E parece que a escola está se afastando cada vez mais de uma possível atuação humanista para ser reprodutora de um sistema de ensino quase industrial.

⁹ Não estou me referindo aqui ao termo já cunhado e existente da indústria cultural, voltada em especial ao entretenimento, pressupondo que educadores em geral não trabalham com esta área.

Trocando em miúdos: acredito que os CD's e documentos tradicionalmente gerados pelas pesquisas etnomusicológicas são importantes quando visam contribuir para algum tipo de reflexão crítica, empenhados na redução de preconceitos, acesso à informação, visando uma relação das pessoas envolvidas com o conteúdo desse material documentado (por exemplo, inserindo-o em ações pedagógicas em escolas), assim construindo novas pontes e reflexões. Mas eles não são importantes quando se dirigem apenas a um mercado externo sem vínculo com as pessoas envolvidas na gravação. Mais do que nunca, nós etnomusicólogos, temos a obrigação de pensar nos formatos de nossas ações, nos possíveis resultados e nas respectivas linguagens utilizadas. Portanto, antes de iniciar as pesquisas, é importante definir muito bem o foco de nossas ações, o público alvo das intervenções, a direção dos resultados, mesmo que eles sofram algum tipo de ajuste no decorrer do percurso. Acredito que não seja mais suficiente “apenas” publicar ou apresentar trabalhos em congressos como objetivo final, mas, ao contrário, seja necessário, pensar em ações socialmente relevantes e resultados publicamente acessíveis para que haja de fato disponibilidade de informações para os mais diversos interlocutores nesses complexos processos de comunicação e de trocas.¹⁰

Além disso, dentro do possível, é muito importante manter interlocução com as instâncias que lançam editais ou promovam ações de políticas públicas, para evitar que seja intensificada ainda mais a mercantilização dos possíveis resultados. É somente aplicar esse raciocínio à esfera da educação escolar para percebermos como soa estranho. Quais seriam os objetivos e resultados da educação? Criar produtos, produtos humanos? Isso significaria a transformação do processo de construção crítica de conhecimento em apenas um processo mecânico como na esteira da produção industrial? Nesse sentido acredito que cultura e educação não sejam sustentáveis e que sempre precisarão de subvenções por elas não visarem ou gerarem lucros imediatos.

Seguindo o raciocínio de produtos culturais e de seus consumidores, parece continuar uma divisão das percepções de cultura: uma vista como a mais importante, que ganha polpudas contribuições (em formato de isenções fiscais) e para a qual se faz de tudo para conseguir formações de plateia, prevista em todos os projetos patrocinados, como se fosse a nova panaceia do século. Mas, além disso, parece existir ao lado, outra cultura, para aqueles e daqueles que (ainda?) não se adéquam àquela cultura por, supostamente, não terem uma compreensão adequada e que, portanto, precisariam passar por uma formação de plateia para poderem se encantar com

¹⁰ Essas discussões acontecem no âmbito da *advocacy anthropology* e *advocacy ethnomusicology* e já há uma literatura considerável sobre experiências dessa natureza, ver, por exemplo, DAVIS (1992).

o mundo da verdadeira música/ arte/ cultura, vista como fundamental para a formação do ser humano.

Formação de sujeitos: Sugiro inverter o quadro de formação delineado: deveria existir outro tipo de formação de plateia, inverso, dirigido ao cidadão “letrado em cultura/ música”. Seria uma “formação de sensibilização” dessa pessoa como apreciador compreensível de contextos culturais fora dos palcos, sem se transformar simplesmente em um turista étnico. Através desse processo ela teria a real possibilidade de conhecer e entender os resultados culturais de outros processos de sociabilidade sem falsa patetice, paternalismo ou preconceito. Assim até seria possível conseguir patrocinadores para canalizar recursos para vivências culturais e educações patrimoniais diversas e estabelecer diálogos mais duradouros.¹¹

Mas, mesmo assim me pergunto, se todas essas discussões de fato são capazes de mexer na estrutura da “máquina” do sistema de cultura, modificando as visões, ou se não é a máquina/ lógica de mercado com uma única visão ideológica de cultura que tenta ditar as regras de todo o contexto?¹² A discussão está aberta, mas parece que ainda falta bastante para chegarmos a um aprofundamento que realmente dê conta da diversidade cultural do Brasil com as suas demandas e características tão específicas. Se há tantos erros já cometidos e problemas ocorridos em relação ao uso discutível e (não) sustentável de cultura e patrimônio - por confundir sustentabilidade com lucro, rendendo-se à visão capitalista de cultura -, torna-se necessário pensar em outros caminhos, especialmente em contextos específicos como aqueles das grandes cidades. É fundamental que esses contextos sociais, de fato, sejam conhecidos, vistos e compreendidos a partir de outra lógica ainda não experimentada.

A partir de uma afirmação de Cuellar que fala em uma “indústria do patrimônio” dirigida ao turismo (1997, p.244), em analogia, chamo atenção para que não criemos uma “indústria de sustentabilidade = comercialização do conceito cultura”, pois segundo o autor (1997, p.260/261), turistas interessados em “artes étnicas” contribuem para uma demanda cada vez mais forte e artificial de dramatizações e representações de expressões culturais, enquanto as próprias tradições enfraquecem nos seus contextos sociais. Ao mesmo tempo está sendo “vendida” a ideia da cultura como sustento de algo que vai muito além da própria cultura, até alheio a ela. Seria esse o destino das ações de sustentabilidade cultural, almejadas pelo MinC?

¹¹ De fato, as pessoas dos bairros, especialmente jovens e crianças, estão sendo levados aos teatros, mas o contrário não se aplica: os frequentadores habituais dos teatros jamais vão a contextos culturais em bairros populares, pois consolidou-se a associação entre cultura e espaços específicos para sua realização.

¹² A visão idealista de processos políticos de empoderamento pressupõe que as pessoas facilmente assumem seus papéis de protagonista, começam espontaneamente a discordar, dialogar e propor, mas isso é algo muito mais difícil do que se pensa.

Partindo de um texto de Turino (2009, p.111-114) faço uma livre paráfrase: a presença de práticas musicais participativas em contextos sociais comunitários vivos permite continuação, mas nem a etnomusicologia e nem a educação musical podem preservar ou sustentar tradições musicais, embora possam aprender com e falar sobre elas. É preciso permitir que se perceba a importância de experiências como aquelas presentes nas comunidades, mas sem querer imitá-las, transplantando as músicas em conjuntos participativos. Pois, não tem como transplantar uma experiência coletiva de qualquer música sem o respectivo contexto social participativo.

Assim é preciso que as pessoas percebam que a sustentabilidade não reside ou resiste em um ou outro repertório ou uma forma supostamente mais adequada de documentação em selos de discos ou inserção em museus etc., mas que é a experiência de participação coletiva em si que oxigena culturas e sustenta a sua vivacidade. A sustentabilidade reside na garantia de estruturas sociais favoráveis, os “ecossistemas culturais”, que façam com que as pessoas queiram continuar se exercendo musicalmente. Obviamente é algo complicado de gerenciar ou de prever, pois inclui contextos mais amplos do que apenas a música, mas certamente é mais do que transformar essas estruturas em algo que ultimamente tem sido chamado de economia criativa.

Como agravante é importante ressaltar ainda o completo desconhecimento que as pessoas em geral têm de estruturas comunitárias desta natureza, não somente de comunidades rurais, indígenas ou quilombolas, mas também de comunidades urbanas, aquelas muitas vezes designadas como favelas, em outros locais chamados de bairros populares ou tendo outros termos regionais. Muitas vezes é lá que se desenvolvem as releituras de culturas, que até podem levar a certa sustentabilidade econômica, mas também simplesmente ficar no âmbito do entretenimento espontâneo e da expressão de sociabilidades e identidades culturais/ musicais, sem nenhuma outra finalidade do que aquela de simplesmente acontecer. Elas, em geral, são um fim em si e não apenas um meio para alcançar outros objetivos.

Algo que também é compartilhado por Teixeira Coelho quando diz:

Se não se pensar a cultura independentemente dos fins a que ela possa servir... , sem nenhuma preocupação com os fins que ela pode alcançar, a cultura não sobreviverá e não servirá ao que se espera que sirva. O discurso deve mudar: a cultura precisa ser sustentada porque é cultura, não porque é alavanca para geração de empregos e aumento do PIB nacional, nem por ser alavanca para qualquer PIB intelectual individual ou coletivo. A cultura precisa ter condições para reproduzir-se como cultura. (COELHO e NETTO, 2007, p.18-19)

Epílogo ou eco sonoro:

Assim, os sons do meu bairro¹³ continuam de domingo a domingo, porque fazem parte da vida das pessoas, são mutáveis e mutantes, mas firmes em relação ao papel que exercem como tradição, patrimônio ou inovação (como queira se usar os termos, a depender do ponto de vista de quem os usa ou ouve, porque, afinal, para as pessoas do bairro pouca diferença faz). O que importa para elas, não é qualquer termo técnico, mas a função integrativa da música que sustenta e alimenta a vida social dos bairros populares, permitindo que se estabeleçam relações sociais bastante peculiares, expressando também constantes transformações culturais¹⁴. Mas estas são vividas pelas pessoas com relativa tranquilidade e se tornam um tormento apenas para os pesquisadores.

Porém, parece que esta complexidade tão rica, mas também contraditória, que faz as pessoas praticarem sons, dialogando com eles e, muitas vezes, também discordando deles, ainda não foi percebida pelas instâncias envolvidas na promoção e discussão das políticas culturais no Brasil com seus conceitos de sustentabilidade e patrimônio distantes das realidades. Bem que a etnomusicologia poderia se empenhar mais na promoção desse diálogo de forma mais consciente e engajada como um dos seus possíveis desafios no futuro!

Referências

COELHO NETTO, José Teixeira. “Política Cultural em nova chave: indicadores qualitativos da ação cultural”. *Revista Observatório Itaú Cultural/OIC*, n.3, (set./dez.2007). São Paulo, p. 9-21. Ou em: <http://novo.itaucultural.org.br/revista/revista-observatorio-ic-n-3/>

CUÉLLAR, Javier Perez (org.). *Nossa diversidade criadora: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*. Campinas: Papirus/ Brasília: Unesco, 1997. Ou: *Our creative diversity*: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf>

DAVIS, Martha Ellen. “Careers, ‘alternative careers’ and the unity between theory and practice in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*, vol. 36, n 3, p. 361-387, 1992.

DUXBURY, Nancy/ GILLETTE, Eileen. “Culture as a key dimension of sustainability: exploring concepts, themes, and mode” (febr. 2007), <http://cultureandcommunities.ca/downloads/WP1-Culture-Sustainability.pdf>, acesso em 13/4/2013.

FARGION, Janet Topp. ““For my own research proposes”? Examining ethnomusicology field methods for a sustainable music”. *The world of music*, vol.51 (1), 2009, p.75- 94.

GIL, Gilberto. Discurso de posse ao assumir o Ministério da Cultura (2003):

¹³ Como foi dito no início desse texto, as expressões e tradições musicais presentes no bairro do Engenho Velho de Brotas são múltiplas em variedade e inserção no tempo, por tratar-se de um bairro com mais de 100 anos de existência. Vários aspectos dessa vida cultural em relação ao seu diálogo com outras esferas sociais e culturais da cidade de Salvador foram analisados e discutidos em trabalhos anteriores meus.

¹⁴ Agradeço pela importante observação de Anthony Seeger de que há ainda vários outros fatores que influenciam as transformações constantes de fazeres culturais, além das interferências de possíveis políticas públicas, tais como as modificações de sociedades ou comunidades por vários outros fatores internos e externos, nem sempre previsíveis, planejáveis ou compreensíveis.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>, acesso em 12/4/2013.

LÜHNING, Angela; ROSA, Laila A. C. “Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais.” In: ALVES, Paulo Cesar (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. São Paulo: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010, p. 319-348.

MINC. Plano Nacional de Cultura (2011).

http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/3dc312fb-5a42-4b9b-934b-b3ea7c238db2, acesso em 12/4/2013.

RELATÓRIO BRUNDTLAND (1987). <http://ambiente.files.wordpress.com/2011/03/brundtland-report-our-common-future.pdf>, acesso em 10/4/2013

SCHUMACHER, E. F. *Small is beautiful: a study of economics as if people mattered*. London, 1973.

SILVA, Liliana Sousa e. “Sustentabilidade na cultura – da diversidade cultural à sustentação financeira”. <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2011/11/Liliana-Sousa-Silva.pdf>, acesso em 12/4/2013.

SIQUEIRA, Mauricio. “Sustentabilidade das políticas culturais”

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MauricioSiqueira_Sustentabilidade_das_Politicaculturais.pdf, acesso em 13/4/2013.

TITON, Jeff Todd. “Music and sustainability: an ecological viewpoint”. *The world of music*, vol.51 (1), 2009, p.118 – 138.

TURINO, Thomas. “Four fields of music making and sustainable living”. *The world of music*, vol.51 (1). 2009, p.95 - 117.

Sites para consulta complementar:

Cultural diversity and biodiversity for sustainable development:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001322/132262e.pdf>

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/cultural-and-creative-industries_en.htm

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/european-agenda_en.htm

Anexos:

Trechos escolhidos das Metas do Plano Nacional de Cultura (MinC, 2011)

“Assim, a partir de agora, todo o planejamento do MinC seguirá as orientações do PNC. O Plano se estrutura em três dimensões complementares: a cultura como expressão simbólica; como direito de cidadania; e como campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade.

Essas dimensões, por sua vez, desdobram-se nas metas, que dialogam com os temas reconhecimento e promoção da diversidade cultural; criação e fruição; circulação, difusão e consumo; educação e produção de conhecimento; ampliação e qualificação de espaços culturais; fortalecimento institucional e articulação federativa; participação social; desenvolvimento sustentável da cultura; e fomento e financiamento.” (p.9)

“As proposições e os desafios do Plano Nacional de Cultura estão descritos em cinco capítulos, que apresentam 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações *para se pensar o papel do Estado e a participação social; a proteção e promoção da diversidade artística e cultural; o acesso aos bens culturais; e o desenvolvimento socioeconômico sustentável*. As metas, portanto, devem ser reflexo do resultado dessas ações e apontar o cenário que se deseja para a cultura em 2020.

LÜHNING, Angela. Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares. *Música e Cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 44-58, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

A elaboração das metas do Plano Nacional de Cultura foi fiel ao processo de participação que ocorreu na construção do Plano como um todo. Foi feita a partir de consulta a toda a sociedade e com a participação constante do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). A Secretaria de Políticas Culturais foi o órgão responsável pela coordenação técnica e o CNPC foi o locus do debate participativo, visto que consiste em espaço de ampla representatividade da sociedade civil atuante no setor cultural, dos entes federados, do Congresso e de outros órgãos públicos.” (p.10) [grifo meu]

Metas:

[...] Meta 12) - 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de Arte no currículo escolar regular com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural

Meta 13) - 20 mil professores de Arte de escolas públicas com formação continuada

Meta 14) - 100 mil escolas públicas de educação básica desenvolvendo permanentemente atividades de Arte e Cultura

Meta 15) - Aumento em 150% de cursos técnicos, habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo da Arte e Cultura com proporcional aumento de vagas

Meta 16) - Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas do conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas

Meta 17) - 20 mil trabalhadores da cultura com saberes reconhecidos e certificados pelo Ministério da Educação (MEC)

Meta 18) - Aumento em 100% no total de pessoas qualificadas anualmente em cursos, oficinas, fóruns e seminários com conteúdo de gestão cultural, linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura

Meta 19) - Aumento em 100% no total de pessoas beneficiadas anualmente por ações de fomento à pesquisa, formação, produção e difusão do conhecimento

Meta 20) - Média de 4 livros lidos fora do aprendizado formal por ano, por cada brasileiro

Meta 21) - 150 filmes brasileiros de longa-metragem lançados ao ano em salas de cinema

Meta 22) - Aumento em 30% no número de municípios brasileiros com grupos em atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato

Meta 23) - 15 mil Pontos de Cultura em funcionamento, compartilhados entre o governo federal, as Unidades da Federação (UF) e os municípios integrantes do Sistema Nacional de Cultura (SNC) “: (p.11/12) (...)

http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/3dc312fb-5a42-4b9b-934b-b3ea7c238db2

Patrimônio musical e “desgeograficação” do Brasil

Flávia Camargo Toni

59

Resumo

No século XIX a teoria de Charles Darwin sobre a evolução das espécies conferiu ao homem a certeza de que ele é protagonista/artífice no processo de construção de sua herança, imagem que fecundará também a musicologia. Aqui se retoma a riqueza polissêmica das imagens de herança/memória/patrimônio focalizando o projeto modernista de construção de um perfil musical para o Brasil a partir da eleição de melodias que caracterizassem a sua diversidade. A questão proposta na mesa-redonda da ABET, em 2013, visou discutir em que medida a etnomusicologia brasileira do presente ampliou o que se cristalizou como patrimônio musical e em que medida novas ações poderão ampliar esta noção.

Palavras-chave: patrimônio imaterial; modernismo; memória; direitos culturais.

Abstract

In the nineteenth century, Charles Darwin's theory of evolution brought to mankind the certainty that it is the protagonist and craftsman in the construction of its own heritage. This idea would fertilize musicology as well. The proposal here is to reexamine the rich polysemy of concepts such as heritage and memory, in order to approach the modernist project of building a musical portrait of Brazil through the choice of melodies that might characterize Brazilian diversity. This theme was proposed in a roundtable of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET), which aimed to discuss the extent to which current Brazilian ethnomusicology has widened what has been crystallized as Brazilian musical heritage and to what extent new actions could help to broaden this notion.

Keywords: immaterial heritage; modernism; memory; cultural rights.

Em “Natureza darwiniana, domesticação científica e pensamento moderno” Stelio Marras analisa a atividade do cientista inglês e investiga de que forma a noção de natureza cristaliza-se na modernidade. Antropólogo, defendeu tese sobre a obra de Bruno Latour, Marras não escreve apenas sobre biologia, escreve sobre as interações entre as ciências e fala sobre a antropologia de hoje. Eclético, busca em Oliver Sacks o apoio teórico para introduzir o conceito latouriano de “redes multicausais”, as “[...] que condicionam ação e transformação mútua de diferentes agentes.” (MARRAS, 2010, p. 11) À frente ele estudará conceitos importantes como evolução, patrimônio genético, naturalismo, construtivismo e epistemologia moderna.

Este aparentemente é o elo entre o artigo de Marras e a comunicação de Manuel Veiga, “Em busca de relevância”, texto lido durante o Encontro das Regionais norte e nordeste da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET – em Salvador, a 26 de outubro de 2012. Dando voz ao autor, que generosamente disponibilizou o trabalho

através da lista freqüentada pelos associados, “o texto tem vários níveis de leitura [...] mas o foco é uma tomada de consciência da fragmentação das disciplinas do homem e uma proposta de encaminhamento a uma empreitada que precisa ser necessariamente coletiva”. Etnomusicólogo – dispensa, portanto, credenciamento neste foro – é natural que domine certos temas que provavelmente freqüentam as prateleiras de um antropólogo como Stelio Marras, mas há outras coincidências entre os dois textos.

Ao fazer um balanço sobre a antropologia e para opor idealistas e materialistas, Manuel Veiga afirma:

[...] Creio que todos talvez concordássemos em que o que buscamos é algo mais humanístico do que as ciências naturais e algo mais científico do que as humanidades. Seria uma ciência diferente, nesse sentido, procurando um equilíbrio entre cientificidade e humanismo, na sua abrangência, sem polarizar natureza e cultura, nem cultura e sociedade, entre outros polos de discórdia e fragmentação. A fragmentação excessiva preocupa. (VEIGA, 2012, p. 3)

Pouco adiante, ao falar sobre os propósitos da etnomusicologia atual, Veiga afirmará que ciência ou narrativa, “[...] o fundamental me parece ser a busca do homem” e, referindo-se à nossa mudança de estatuto no século XIX, pois passamos a ser sujeito e objeto na ciência, faz alusão à musicologia de Adler, mas alerta a respeito dos reveses de nosso antropocentrismo posto à prova, por exemplo, pela “revolução darwiniana”, a mesma revolução analisada por Stelio Marras.

Simplificando o pensamento de Marras é possível afirmar que ele busca demonstrar, entre outros, de que forma o homem percebe a si mesmo e a natureza a partir do momento que se assume ator e artesão no processo de construção de uma herança. Por sua vez, Veiga acaba por tocar em aspectos comuns ao discutir onde está o homem que pratica a etnomusicologia frente ao mundo onde é o protagonista.

Não por acaso selecionei estes dois autores, ambos podem ser conjugados ao pensamento bem mais antigo de Henri Focillon, organizador do Congresso Internacional das Artes Populares de 1928, ocorrido na cidade de Praga, bem como organizador dos anais do Congresso. Apelidado de “Arte e cultura populares” o texto foi traduzido e prefaciado por Jorge Coli que destaca:

[Focillon] atinge várias das nossas preocupações contemporâneas, estimulando a reflexão, esclarecendo relações nesse emaranhado que se constitui pelas idéias de arte, cultura, raça, nação, povo, terminando por propor um desenvolvimento de estudos comparativos capazes de revelar, através de afinidades organicamente formais, os modos de expressão populares como pressupostos fundamentais e autônomos em relação às determinantes raciais ou nacionais. A partir de uma particular trindade epistemológica, tempo, espaço, ação [...] Focillon desenvolve princípios metodológicos às interrogações possíveis sobre a cultura popular chegando, entre outras coisas, a uma noção hoje muito presente nas pesquisas históricas: a da temporalidade diferenciada [...].” (COLI, 1988, p. 205/206)

Apesar de longo o trecho de Coli é fundamental para eu poder situar os estudos de Mário de Andrade sobre as características da música do Brasil, uma vez que durante parte de suas pesquisas ele não a concebia tão plural quanto ela é. Havendo raras noti-

cias sobre os cantos e danças de nosso país em livros ele partia do princípio de uma simplicidade aparente, mas com potencial para desenvolvimento posterior, na tônica de Herbert Spencer – autor que situa o pensamento evolucionista nas ciências sociais. Foi dentro deste espírito que o musicólogo colocou para si mesmo, em 1927 e 1928, e para uma instituição pública, em 1938, uma política de recolha, análise, classificação e tombamento das músicas do Brasil. Ou seja, enquanto as primeiras datas correspondem às viagens de pesquisa que Mário de Andrade realizou ao norte e ao nordeste, apelidadas de “viagens do Turista Aprendiz”, aquela de 1938 se refere à viagem da equipe enviada às mesmas regiões pelo Departamento de Cultura de São Paulo, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Estas iniciativas foram fundamentais para se conhecer um pouco da variedade musical do país, porque até então havia raros registros de melodias, cantigas e bailes, em livros ou em discos. Logo, de qual tamanho era o nosso país, para quem estudava música, na década de 1920? Nossos intelectuais modernistas teriam redimensionado a Galápagos darwiniana na lente da cultura nacional?

A proposição tange os estudos sobre patrimônio e modernismo no Brasil, mesmo porque a rapsódia *Macunaíma*, onde Mário de Andrade “desgeografica” o país, é contemporânea do *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos retratando uma dimensão do país bastante particular. Tome-se, como exemplo, a segunda parte do *Ensaio*, as 122 peças sobre as quais Mário de Andrade se debruçou para perfilar as características daqueles elementos que ele chamou de primordiais, ou seja, melodia, ritmo, harmonia e instrumentos. Entre aquelas cantigas e danças o Brasil não está representado de maneira uniforme, há predominância de obras de algumas regiões.

Embora os critérios de agrupamento dos diferentes estados do país em regiões tenham mudado bastante da década de 1920 para cá; embora os tamanhos de alguns estados também tenham mudado, já que o Mato Grosso e Goiás, por exemplo, foram divididos, uma análise sumária demonstra que a maior parte das melodias do *Ensaio* provém do nordeste e do sudeste, por causa dos amigos e alunos de Mário de Andrade que estavam concentrados principalmente nessas regiões. No entanto, é mister ponderar que os intelectuais do Modernismo – nosso musicólogo, principalmente - foram protagonistas no pensar a ampla e nuançada questão do patrimônio, material e imaterial, como já demonstraram alguns estudiosos e será retomado adiante. Naquela década e na seguinte busca-se conhecer o tamanho do Brasil e suas práticas culturais em historiadores do passado, incluindo-se a contribuição dos relatos dos viajantes dos séculos XVIII e XIX, matéria de interesse que fertiliza a criação. O exemplo mais conhecido é o já citado *Macunaíma* cuja gênese é caudatária do diário de viagem e estudos de Theodor Koch Grunberg, *Von Roraima zum Orinoco*. Ali Mário localiza a lenda que inspira o herói que dá título à rapsódia e pode estudar a música dos índios *Taulipang* e *Arekuná*, da fronteira com a Venezuela.

Estes intelectuais que se empenham na ampliação de seus conhecimentos sobre os limites geográficos do país estão envolvidos de forma mais ou menos participativa na discussão sobre nosso patrimônio cultural.

Foi também durante a década de 1920 que Mário de Andrade intensificou a atividade de pesquisador da música brasileira conjugando a coleta e estudo de melodias

ao ensino no Conservatório onde, aliás, dava aulas de História da música. No plano da estética importava discutir sobre a identidade musical do povo brasileiro e, aparentemente, ela era entendida como uma, singular, embora multifacetada e rica. O musicólogo não localizava matéria relevante na bibliografia compulsada e, para ampliar o conhecimento de novos ritmos e melodias, se fazia necessário alimentar as pesquisas com a coleta de campo.

Ele não estava sozinho e sabia que entre seus confrades estavam aqueles que estudavam as músicas dos povos latino-americanos. Assim, a correspondência com Luciano Gallet, que se avolumou às vésperas da gênese do *Ensaio sobre a música brasileira*, é importante pois demonstra as formas pelas quais ele conjugou os ideais de criação artística à edificação de um patrimônio musical.

Em 1928, ambos foram convidados por Renato Almeida para que enviassem comunicações para o Congresso Internacional das Artes Populares – aquele presidido por Henri Focillon - e Mário de Andrade pretendeu, durante certo tempo, escrever sobre o bumba-meu-boi, assunto que vinha estudando e inclusive ofertara algumas melodias para Luciano Gallet. Eles tinham um amigo comum, Antonio Bento de Araujo Lima, natural de Natal, Rio Grande do Norte, que trouxera na bagagem, por encomenda, muitas melodias novas. É este o pano de fundo para a carta que segue de São Paulo para o Rio de Janeiro. Mário de Andrade começa assim:

Aproveito uma restesinha de domingo pra escrever. Antonio Bento esteve aqui e vivemos junto todo o tempo conversando e escrevendo cocos. Então, seu camarada, você estava me querendo surripiar a fonte mina tesouro etc e tal que eu tinha descoberto no Antonio Bento hein! Você tomou tudo! Não ficou nada pra mim! Está bom... Só falando mesmo como o Piolin: Ara, ara, ara!... Protesto com todas as energias do meu egoísmo e pode aproveitar em obra o que quiser porém em trabalho de folclore me deixe os cocos e toadas pra mim publicar. Senão escangalha tudo porque me desfalca bastante. Agora quanto aos trechos de Congos que ele deu pra você pode ficar com eles pro trabalho de Praga. Fui correto e não tomei nenhum. Ai, ai... a frase saiu mal feita e parece que estou achando que você não foi correto comigo não. Palavra de honra que nem penso nisso e tudo o que saiu no princípio desta carta foi só brincadeira de amigo hein.¹

Tomadas as devidas proporções, a ansiedade de Mário de Andrade ao disputar e comemorar a aquisição de cocos e melodias de bumba-meu-boi é uma ansiedade que já confessamos a alguém em meio a nossas coletas de campo e pesquisas de fontes. Um dos aspectos que quero defender é que embora paradoxal para o Modernismo, a ideia de colecionar remonta a um tempo anterior ao Renascimento, se intensificou durante as grandes navegações ibéricas, ou seja, quando começaram a ser organizados os gabinetes de curiosidades e as coleções que originaram os primeiros museus.

Segundo paradoxo, desta vez aparente, vem do fato de que o colecionismo, pela imagem de depredação que evoca, parece incongruente com a ideia de preservação e com um dos conceitos de sustentabilidade. A bem dizer o colecionismo traz embutida a

¹ Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, São Paulo, 28 de fevereiro de 1928. Acervo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

noção de preservação porque o estudo e a preservação de registros coloca-os na condição de peças exemplares, modelares, aliadas, portanto, do ensino e da pesquisa.

Mas se, de um lado, emociona a aventura quixotesca de Mário de Andrade quando em 1928 pretendia um trabalho de mapeamento das nossas fontes musicais, devemos perguntar qual escala nossos modernistas usavam para desenhar o mapa do Brasil? Apesar de cronologicamente distante – lá se vão 90 anos da Semana de Arte Moderna – foi este o cenário onde se desenrolaram tanto a redação do *Ensaio* quanto o anteprojeto para a fundação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, SPAN², de 1936.

Hoje, quando se discute as políticas públicas para a patrimonialização dos saberes musicais do Brasil, em que medida os bens contemplados com tal distinção refletem a variedade da cultura musical? Qual a participação das regiões brasileiras na discussão e em que medida este debate é trazido para a sala de aula e para os laboratórios e congressos de musicologia e etnomusicologia? Será que, à maneira dos exemplos musicais colecionados por Mário de Andrade, o que temos conhecido e estudado sobre as músicas do país não pertence a um mapa muito pequeno, a uma geografia estreita da música?

Entre os direitos culturais garantidos pela Constituição estão contemplados, entre outros, a liberdade de expressão da atividade artística, intelectual e científica; o direito de acesso às fontes da cultura nacional; o direito de proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e o direito-dever de formação do patrimônio. Registrar, portanto, faz parte dos direitos culturais. Mário Ferreira de Pragmácio Telles estudou o registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial a partir da doutrina jurídica examinando, para tanto, os conceitos de patrimônio, direitos culturais, material, imaterial e à luz de bibliografia extensa.

Dois dentre estes pontos, ou seja, a proteção às manifestações populares e a formação de um patrimônio, já participavam de um esboço de texto escrito em 1924. Como foi dito, após a I Guerra os intelectuais brasileiros não ficaram atrás nas discussões sobre a defesa do patrimônio, material e imaterial. Uma das oportunidades para se discutir o assunto ocorreu *in loco*, visitando monumentos dos séculos XVII e XVIII, em Minas Gerais. Na oportunidade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, *Nonê* (Oswald de Andrade Filho), Gofredo da Silva Telles, Olívia Guedes Penteado, René Thiollier e Mário de Andrade organizaram uma viagem durante a época da Semana Santa daquele ano para mostrarem algumas cidades de Minas Gerais para Blaise Cendrars. O poeta suíço, que já conhecera o Rio de Janeiro durante o Carnaval, gostava muito de música e, assim como se interessava por aparelhos eletrônicos, ficou entusiasmado com os monumentos e as festas que o grupo conheceu.

² Em 1936 Mário de Andrade encaminhou anteprojeto solicitado por Gustavo Capanema para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN – texto que não foi aprovado pelo Governo. Em maio do mesmo ano, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade assumiu a direção do órgão, a palavra “Histórico” foi assimilada à sigla anterior, ou seja, SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Entre as primeiras localidades visitadas estava a cidade de Tiradentes, cuja Matriz de Santo Antônio, ornada em dourado e com uma belíssima caixa de sustentação para o órgão de tubos pintada em tons de vermelho e azul, desperta a atenção até mesmo dos mais acostumados com a arte brasileira do período. Foi assim que Dona Olívia Guedes Penteado, a rica mecenas de São Paulo, resolveu fundar uma Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, provavelmente irritada ao saber dos roubos de obras de arte ocorridos naquela região.

O encarregado de preparar os estatutos da nova associação foi Blaise Cendrars, documento apresentado em reunião do mês de maio, no palacete da dama da sociedade paulista. Embora o texto não tenha tido sequer um acabamento melhor, tenha permanecido em esboço, interessa destacar que entre as ações dos comitês estaduais que se pretendia fossem criados, constava analisar a possibilidade de se proteger as paisagens, “[...] sítios e belezas naturais do país, ou ao estabelecimento de um Parque Nacional, tendo como modelo o de Yellotown.” (CALIL, 2006, p. 83) Mas eram estes mesmos comitês que deveriam “organizar festas populares tradicionais nos diferentes estados (carnaval, festas religiosas)”, assim como se ocupariam “[...] da arte popular sob todas as suas formas: pintura, esculturas, arte da mobília e caseira, músicas, canções e danças”. (*idem, ibidem*) Uma das maneiras de se arrecadar fundos para a manutenção dos gastos da entidade seria através da venda de discos³.

Retomando e para concluir este aspecto conceitual, por onde quero reafirmar a aproximação quase que de ordem instintiva entre defesa da natureza e da memória da música, para um legislador como o professor Francisco Humberto Cunha Filho, por exemplo, há como que um tripé comum a estes direitos culturais, ou seja, artes-memória coletiva-repasse de saberes (*apud* TELLES, 2007, p. 43). E eles vão além, Lúcia Reiszewitz postula que “os direitos culturais brasileiros e o direito ambiental convergem para um ponto comum”. Ela diz que “[...] a preservação do patrimônio cultural é, a um só tempo, direito ambiental e direito cultural” (*idem, ibidem*).

Se nos últimos vinte anos as discussões sobre patrimônio imaterial evoluíram bastante e contamos com bibliografia diversificada, o mesmo se dá no campo das discussões sobre a memória que, dentre tantas possibilidades de se conceituar, a mais próxima de patrimônio pode ser equacionada como “proteção”, estendendo-se para os bens artísticos, edificados e a natureza também.

Assim, concluindo, acredito que sustentabilidade na música só é operacional a partir do momento que a entendemos como compartilhamento de saberes, de fontes. Isto provavelmente implica registrar e ouvir de forma crítica para evitarmos a facilidade com que freqüentemente elegemos alguns tantos exemplares como representativos de nossas ambições. E para retomar um aspecto abordado no início desta apresentação faço apelo ao artigo de Stelio Marras quando ele buscou a imagem das redes multicausais de Bruno Latour. Segundo ele, estas redes multicausais são aquelas “que condicionam ação e transformação mútua de diferentes agentes” e então coloco este mote para a glosa, qual seja, em que medida nas universidades não temos fixado um mapa que se propõe plural,

³ A viagem da caravana modernista a Minas Gerais foi analisada em artigo publicado em *Glosas 9, Nos 200 anos de Manoel Dias de Oliveira ou as memórias de Verônica*. Lisboa, Mpmp, set. 2013

mas que na verdade cristaliza uma geografia estreita? Quais as músicas/fontes do Brasil têm sido contempladas nos estudos de nossos alunos? Em que medida os acervos que constituímos e os temas que escolhemos para explorar nas monografias e teses ilustram a diversidade de nossas músicas, de nossas culturas?

Maria Leticia Ferreira alerta para o fato de que tanto a palavra patrimônio quanto a palavra memória são polissêmicas e usadas rotineiramente. Patrimônio, por exemplo, além do sentido jurídico que foi observado anteriormente, significa “[...] permanência do passado, a necessidade de resguardar algo significativo no campo das identidades, do desaparecimento.” (FERREIRA, 2006, p. 79) E para ampliar um pouco a discussão acerca da aproximação que se estabelece entre “patrimônio” e “processo identitário”, a autora lança mão de Dominique Poulot quando afirmou que “[...] a história do patrimônio é a história da construção do sentido de identidade e mais particularmente, dos imaginários de autenticidade que inspiram as políticas patrimoniais” (POULOT, 1997, p. 36, *apud* FERREIRA, 2006, 79).

Para nós, professores e orientadores em Programas de Pós-Graduação, parece caber mais uma tarefa, qual seja, a de refletir sobre qual a imagem/som que nossos acervos, alimentados que são pelas fontes de pesquisa oriundas dos trabalhos que orientamos, estão ajudando a cristalizar, como fontes de pesquisa a serem estudados no futuro.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo; Brasília: Martins/INL, 1972.
- CALIL, Carlos Augusto Machado. “Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico”. In: MORI, Victor Hugo et alli (Orgs.) *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006, p. 79-90.
- COLI, Jorge. “Observação”. In: FOCILLON, Henri. “Arte e cultura populares.”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 8 n. 15, p. 205-214, set 87/fev 88.
- FERREIRA, M. Leticia Mazzucchi. “Patrimônio: discutindo alguns conceitos”. *Diálogos*, Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, vol. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.
- MARRAS, Stelio. “Natureza darwiniana, domesticação científica e pensamento moderno”. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, Universidade Federal de São Carlos, vol. 1, n. 2, p. 3-35 jan/dez 2010.
- TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. “O registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial”, *Revista do CPC*, São Paulo, n. 4, p. 40-71, maio/out. 2007.
- VEIGA, Manuel. Em busca de relevância. Salvador, Encontro das Regionais Norte e Nordeste da Abet, outubro 2012 (Comunicação). etnomusicologiabre@yahogroups.com.br, acesso em dez. 2012.

Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes¹

Susana Sardo

Resumo

O conceito de ecologia dos saberes tem vindo a ser construído e consolidado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos desde 1995. Baseada numa perspectiva epistemológica que postula o diálogo entre diferentes tipos de conhecimento, o conceito de ecologia dos saberes defende a diluição da linha abissal entre duas cartografias: a cartografia de poder, que divide o norte global do sul colonizado, e a cartografia do saber que divide o conhecimento científico-racional de outros tipos de conhecimento e “ignorâncias”. Este texto é uma proposta de reflexão que procura situar a etnomusicologia e os universos de conhecimento que estuda, nos discursos sobre a ecologia dos saberes. Parte de uma análise crítica às propostas de Boaventura de Sousa Santos e remete para um exemplo recente de inscrição da prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon, enquanto património imaterial português, no âmbito da convenção da UNESCO sobre Património Cultural Imaterial, ratificada por Portugal em 2011. Este exemplo permite inquirir alguns pressupostos da ecologia dos saberes, inscrevendo as práticas musicais enquanto saberes contra-hegemônicos, e a etnomusicologia enquanto disciplina cuja práxis tem vindo a contribuir para a descolonização epistêmica.

Palavras-chave: etnomusicologia; ecologia dos saberes; descolonização epistêmica.

Abstract

The concept of an ecology of knowledges has, since 1995, been constructed and consolidated by the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos. Based on an epistemological perspective that postulates the dialogue among different types of knowledge, the concept of an ecology of knowledges advocates diluting the abyssal line between two cartographies: the cartography of power that divides the global north from the colonized south, and the cartography of knowledge which divides rational-scientific knowledge from other kinds of knowledges and "ignorances." This text is a proposal for reflection that seeks to situate ethnomusicology and the universes of knowledge studied by ethnomusicologists within the discourses on the ecology of knowledges. It begins with a critical analysis of Boaventura de Sousa Santos' proposals and refers to a recent example of the patrimonialization process of the Cape Verdean performative practice Kola San Jon, which has been declared Portuguese intangible heritage under the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage, ratified by Portugal in 2011. This example allows the broadening of some of the requirements of the ecology of knowledges by inscribing the musical practices as counter-hegemonic knowledge, and ethnomusicology as a discipline whose praxis has come to contribute to an epistemic decolonization.

Keywords: ethnomusicology; ecology of knowledges; epistemic decolonization.

¹ Este texto resulta da minha participação no VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, que teve lugar em João Pessoa entre 27 e 31 de Maio de 2013. Gostaria de expressar o meu sincero agradecimento aos organizadores do congresso que tornaram possível a minha participação neste evento e que me lançaram o repto para refletir sobre a proposta de “ecologia dos saberes”, de autoria de Boaventura de Sousa Santos, a partir da perspectiva da Etnomusicologia. Agradeço também a todos os colegas presentes que me ajudaram a rever, com os seus contributos na discussão, algumas das minhas propostas de análise, e em especial aos colegas que comigo partilharam a mesa de trabalho: Alice Satomi, Heloísa Valente, Marcus Wolff e Werner Evald (coordenador). O trabalho prévio que desenvolvemos na preparação da mesa de congresso, e que se pautou por uma reflexão conjunta e intensa a partir da partilha de textos, entre as duas margens do Atlântico, constituiu para mim uma experiência sublime de reflexão coletiva e de construção de conhecimento verdadeiramente em dialogia. A autoria deste texto, portanto, também lhes pertence.

Repensando alguns princípios da ecologia dos saberes

Os debates teóricos em torno do conceito de ecologia aplicado à produção do conhecimento no domínio das ciências sociais e humanas emergem, sobretudo na América Latina a partir da década de 1990. Constituem uma espécie de consequência direta da *teoria do pós-colonialismo* e da própria subsidiária da *teoria da dependência*, consolidada pelo economista brasileiro Theotônio dos Santos durante a década de 1970, e da subsequente *teoria do sistema mundo*, proposta por Immanuel Wallerstein na década seguinte. Estes posicionamentos teóricos – que de alguma forma se sucedem e se interceptam – assentam inicialmente na crítica ao modo como o “sistema económico global” produziu uma visão monolítica do mundo, e sugerem a inclusão de outras formas de economia, outras formas de conhecimento e, progressivamente, abrem o caminho para o diálogo entre diferentes formas de produção de saber. Podemos dizer que elas enfrentam a centralidade da Europa na construção de uma espécie de saber atópico, supra-local, enquanto única forma de saber válido tanto para a apreciação da própria Europa como para tudo o que estivesse para lá dela, e fazem emergir a consciência de um conhecimento geo-distribuído, re-editando a importância do local enquanto “uma maneira *lugar-específica* de outorgar sentido ao mundo” (ESCOBAR, 2005, p.68).

Esta re-edição do lugar enquanto território espacial e ecológico determinante na relação ser/estar, fazer/conhecer, ao mesmo tempo que combate a centralidade do saber atópico – ao alertar para os discursos monolíticos do *eurocentrismo*, *etnocentrismo*, *capitalcentrismo*, *ocidentocentrismo* – produz uma outra centralidade, agora baseada no sul. A lógica *sudocêntrica* inscreve-se no que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos definiu como “epistemologia do sul”. De acordo com o seu texto seminal publicado em 1995, “uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir e com o Sul” (SANTOS, 1995, p. 508). Porém, a transformação do vocábulo epistemologia no seu plural (epistemologias) e que ocorre 13 anos após este primeiro enunciado, em 2008, é reveladora do desconforto que, entretanto, gerou a deslocação da centralidade do Norte Global para um Sul Global. E a consciência de que o Sul, aqui determinado por uma cartografia de dominação que opõe colonizador a colonizado e que inclui África, América Latina e Sul da Ásia, define, como sustenta a historiadora moçambicana Maria Paula Menezes “*uma infinidade de microcosmos, todos infinitamente distintos entre si*” (2008, p.7).

Sousa Santos designou esta fissura entre o norte e o sul, por “linha abissal” e propôs que ela fosse estendida a partir de uma matriz de dominação colonial que está para lá da cartografia física e econômica, mas que abrange, também, a colonização epistémica. Na verdade, a colonialidade do poder, independentemente das diferenças coloniais, é igualmente geradora da colonialidade do saber e, nesse sentido, ela é tão válida no passado colonial como hoje porque ela representa também um poder intelectual, o poder de uma determinada forma de pensamento sobre o modo de conceber o mundo e de o interpretar.

Numa tentativa de desafiar o pensamento abissal e de promover a descolonização do saber, Sousa Santos propõe que tentemos desenhar uma ecologia dos saberes, com base no que designa por “inter-conhecimento” e “conhecimento prudente”, onde

crenças e ideias se distribuem respectivamente pelos dois lados da linha da abissalidade. Diz Santos “A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta tecnologia da prudência que subjaz à ecologia dos saberes” (2010, p.47). Porém, a proposta de Sousa Santos enferma, a meu ver, de dois princípios contraditórios. O primeiro é de carácter **cronocêntrico**, enquanto fetichização de um período pretérito. Marcado por um posicionamento ideológico de quase autoflagelação (que curiosamente critica numa publicação de 2011²), Sousa Santos define um Sul amputado da sua relação com o Norte. Propõe, portanto, que para aprender com o Sul nos devemos desfamiliarizar do Norte Imperial advertindo que

(...) o Sul é, ele próprio, um produto do império e, por isso, a aprendizagem com o Sul exige igualmente a desfamiliarização em relação ao Sul imperial, ou seja, em relação a tudo o que no Sul é o resultado da relação colonial capitalista. Assim, só se aprende com o Sul na medida em que se concebe este como resistência à dominação do Norte e se busca nele o que não foi totalmente desfigurado ou destruído por essa dominação. Por outras palavras, só se aprende com o Sul na medida em que se contribui para a sua eliminação enquanto produto do império. (SANTOS, 2004, p.18).

O segundo princípio contraditório, é de carácter **gnoseocêntrico**. Ao propor a utilização contra-hegemónica do conhecimento científico através do diálogo com “outras formas de conhecimento”, que designa por “conhecimento não científico”, Sousa Santos provoca uma dupla fissura: a primeira reside na suposição segundo a qual “outras formas de conhecimento” só existem do outro lado da linha de abissalidade, portanto, no Sul pré-colonial; a segunda reside no nível de interlocução em que coloca estes dois tipos de conhecimento (o científico e o “outro”) só concebendo o outro como alternativo ao científico-razional contribuindo, portanto, para os mesmos fins. Este posicionamento torna-se claro quando postula uma pragmática epistemológica subscrevendo a necessidade de uma hierarquia de saberes. Embora salogue a importância de uma hierarquia não universal e “dependente do contexto”, Sousa Santos inscreve o seu postulado na ideia segundo a qual “hierarquias concretas emergem do valor relativo de intervenções **alternativas** no mundo real” (2007, p.31, *negrito meu*). Como exemplo destas “intervenções alternativas” apresenta o caso da substituição, na década de 1960, das práticas tradicionais de irrigação dos campos de arroz da ilha de Bali (Indonésia), por sistemas “modernos” baseados nos conhecimentos produzidos pelas ciências agrárias ocidentais, supostamente universais. Com resultados desastrosos para as culturas e arroz de Bali, esta alteração veio posteriormente a ser revertida em favor do sistema tradicio-

² Refiro-me ao magnífico texto de crítica ao posicionamento e discursos dos politólogos e dos analistas políticos, que Boaventura de Sousa Santos publica no livro “Portugal – Ensaio Contra a Auto-Flagelação”, sob a chancela da Editora Almedina (2012), em pleno coração da crise económica que se instalou no país desde 2008. Nesse texto Sousa Santos adverte para o facto de muitas vezes estes agentes, ao criticarem o estado da Nação, o fazerem como se eles próprios não fossem intervenientes diretos nesse processo. Apesar dessa consciência, nos textos que Sousa Santos dedica à construção epistémica da “ecologia dos saberes”, parece por vezes sucumbir ao mesmo síndrome falando do Norte como se ele próprio não lhe pertencesse e transfigurando-se num representante do Sul, falando por ele, numa espécie de monólogo de penitência e, por consequência, de autoflagelação.

nal que, afinal, a ciência computacional, desenvolvida a partir dos paradigmas de conhecimento científico da academia ocidental, mostrou ser o mais eficaz (SANTOS, 2007, p. 31-32).

É certo que neste exemplo Sousa Santos evoca a importância de outros conhecimentos que não os que se inscrevem no paradigma ocidental do científico-racional (religião, magia, superstição). Mas também é certo que os evoca na medida em que eles são “alternativos” ao científico-racional podendo ser comprovados e legitimados por este. Trata-se, portanto, de conhecimentos verificáveis e demonstráveis à luz da ciência moderna, alojados em experiências cognitivas que podem ser explicadas, verificáveis e transformadas em conhecimento global. Ou seja, todo o conhecimento cujo carácter efêmero e transitório não permita a sua transformação em conhecimento global, não poderá, aparentemente, ser considerado na lógica de uma ecologia dos saberes, tal como ela é explicada e fundamentada por Sousa Santos. Aqui se incluem os saberes que Foucault designou por “subjugados”, isto é: “toda uma série de saberes que foram desqualificados como saberes não conceptuais, como saberes insuficientemente elaborados, saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível de conhecimento ou da cientificidade requerida” (FOUCAULT, 2000, p.11), ou seja, os “sub-outros” da ciência. Estes saberes são irrepetíveis e não permitem, portanto, a tradução que, de acordo com Santos, é condição para que possamos “identificar preocupações comuns, aproximações complementares e, claro, também contradições inultrapassáveis” (2007, p. 30).

Boaventura de Sousa Santos define tradução como “o procedimento capaz de criar inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade” (SANTOS, 2005, p.118). Para que o trabalho de tradução defina uma efetiva ação contra-hegemônica e não colonial é necessário que existam o que designa por “zonas de contacto” onde confluem as relações desiguais de poder. Aos seus olhos, “o trabalho de tradução será possível no momento em que relações desiguais de poder cedem lugar a relações de autoridade partilhada” (SANTOS, 2005, p.129). Esta utopia política está expressa no trabalho de Boaventura de Sousa Santos desde pelo menos o ano 2000, a caminho de uma teoria da tradução. Porém, a sua formulação assenta numa visão macro da cultura e das sociedades, ou seja, os saberes e as práticas que envolve são observados a partir de princípios holísticos recortando das práticas e saberes possíveis aqueles que são passíveis de co-entendimento. Isso mesmo fica expresso quando se refere aos sujeitos a quem cabe operar a tradução: “Os saberes e as práticas só existem na medida em que são usados por grupos sociais (movimentos ou ONGs). Por isso o trabalho de tradução é sempre realizado entre dirigentes, activistas ou intelectuais orgânicos desses grupos sociais” (SANTOS, 2005, p.131).

Ora os saberes inscritos nas diversas práticas musicais – e outros saberes efêmeros e transitórios –, porque são incorporados, entoados, improvisados, co-experenciados, tácitos, sensíveis e não verbalizáveis, recusam a tradução, ficando, portanto, em teoria, excluídos da lógica da ecologia dos saberes. Mais uma vez, ao procurar reverter as epistemologias dominantes, a proposta da ecologia dos saberes replica a violência epistêmica de que nos fala Dwight Conquergood, porque exclui significados que

estão mascarados, camuflados, escondidos ou que se expressam a partir, “do silêncio, da entoação, da tensão dos corpos, e outras artes de proteção, do disfarce e do segredo” (CONQUERGOOD, 2002, p.146), que lhes retira o privilégio da explicitude e a luxúria da transparência que a ciência racional reclama para os saberes que advoga.

O conceito de ecologia, tomado de empréstimo da biologia, é hoje cada vez mais recorrente nas ciências sociais e humanas em domínios tão vastos como a ecologia histórica, a antropologia ecológica, e ecologia política, a eco-musicologia, a ecologia dos pobres – como prática de resistência ao capitalismo – a ecologia do conhecimento, enquanto caminho para a superação da dicotomia natureza/cultura, e promovendo a relação vinculativa entre conhecimento e experiência. Mas no quadro da ecologia dos saberes, parece não conseguir superar a relação fraturante entre diferentes tipos de conhecimento reproduzindo, portanto, a já conhecida monocultura do saber. De que modo a música e a etnomusicologia podem contribuir para este debate e para o desbloquear deste paradigma no emergente universo da ecologia dos saberes?

Estranhas familiaridades: o lugar da música e da etnomusicologia na ecologia dos saberes

Invariavelmente escritos de forma iluminada, escorreita, assertiva e transparente, os textos que precedem e sucedem o enunciado de Boaventura de Sousa Santos sobre ecologia dos saberes não deixam de nos deslumbrar pelo modo como abordam de forma tão clara e evidente algo que é tão caro e familiar ao domínio da etnomusicologia. E digo familiar porque na verdade estes textos encerram, para os etnomusicólogos, uma dupla familiaridade. Primeiro, porque aquilo que convocam – o diálogo entre saberes e as hermenêuticas pluri-tópicas – define a própria gênese da etnomusicologia de natureza claramente interdisciplinar mediada pela consciência de que a música não define um saber singular e universal mas antes uma constelação de significados determinados pelos diferentes contextos humanos onde as músicas acontecem. Segundo, e paradoxalmente, porque a ausência de um lugar para a música e outras artes do efêmero no enunciado sobre o diálogo entre os diferentes saberes, é uma prática frequente e recorrente sempre que as análises epistemológicas emanam dos discursos exteriores à própria etnomusicologia. A remissão das práticas associadas às diferentes músicas para um lugar marginal ou mesmo oculto no hierarquia dos saberes é algo que nos é, portanto, extremamente familiar.

Assim, o enunciado da ecologia dos saberes é, para a etnomusicologia, uma oportunidade que devemos aproveitar para nos situarmos de forma preditiva no horizonte dos novos discursos sobre a construção do saber. Não só porque todos os desafios de inquirição que enformam a ecologia dos saberes definem, pelo menos desde a década de 1960, a nossa práxis (académica, humana, intelectual)³ – mas também porque a música,

³ Refiro-me a marcos importantes da história da construção disciplinar como, por exemplo, o protagonismo de Alan Merriam quando inscreveu a *Folk Evaluation* como uma condição *sine qua non* para o entendimento da música, ou quando Anthony Seeger descreveu a música como um acontecimento permanentemente passado fazendo assim justiça ao seu carácter transitório mas nem por isso menos importante, ou desde que o grupo Musicultura nos mostrou que é possível pensar a mú-

enquanto saber, nos oferece dimensões de interpelação e de entendimento seguramente mais próximas do que é a interlocução humana.

Tem sido apanágio do discurso em etnomusicologia demonstrar a evidência de que não existe **uma** cartografia epistémica mas que as epistemologias – apesar de em alguns casos se imporem como dominantes – se pulverizam e interceptam numa dinâmica transformadora e permanentemente em trânsito. Esta consciência decorre do privilégio de trabalhar com o universo que estuda – *a música* – e de o fazer numa relação permanentemente dialógica, isto é, o etnomusicólogo é invariavelmente músico, partilha essa condição com o terreno que estuda, comparte com os seus colaboradores a experiência do fazer, do dizer e do sentir ainda que essa experiência possa ser divergente. Por seu lado, a música, tal como as epistemologias, define um universo fragmentado e descontínuo, verdadeiramente plural e decorrente de experiências performativas sensíveis, ritualizadas, polissémicas, plásticas e em permanente construção. A sua condição de existência depende da condição do acontecer que pressupõe a coexistência, a interação, a intersubjetividade e o diálogo. O acontecimento musical obriga à coincidência entre o ser e o estar, entre o saber e o fazer, entre o pensar e o agir, entre o tempo, o espaço e o lugar. Por isso nos poderão parecer tão ingénuas as perguntas enunciadas por Boaventura de Sousa Santos no final do seu texto quando propõe a superação da abissalidade e questiona:

Qual a perspectiva a partir da qual poderemos identificar diferentes conhecimentos? Como podemos distinguir o conhecimento científico do conhecimento não-científico? Como distinguir entre os vários conhecimentos não-científicos? Como se distingue o conhecimento não-ocidental do conhecimento ocidental? Se existem vários conhecimentos ocidentais e vários conhecimentos não-ocidentais, como distingui-los entre si? Qual a configuração dos conhecimentos híbridos que agregam componentes ocidentais e não-ocidentais? (SANTOS, 2007, p. 33)

Não vou evidentemente discutir estas perguntas porque elas, no fundo, definem o corolário do pensamento pós-abissal, igualmente fraturante: elas pressupõem a possibilidade de definir perfis rígidos de conhecimento, de situar o conhecimento no tempo e no lugar, de identificar formas puras de saber e, por conseguinte, de identificar “contaminações” pressupondo igualmente a existência de hibridismos como se essa não fosse a condição inerente às ações humanas, como a música nos mostra. Portanto, ao invés de discutir estas perguntas, proponho a análise de um exemplo recente de trabalho no qual uma prática musical – aqui entendida na sua dimensão polissémica e polimórfica – definiu, a meu ver, um território de diluição de todas as cartografias e, portanto, um verdadeiro espaço de interlocução e de ecologia de saberes.

Música e *Djunta-Mô* na construção de um Portugal crioulo

Desde 1995, o Bairro do Alto da Cova da Moura, um dos bairros mais emblemáticos da região da grande Lisboa, povoado sobretudo por cabo-verdianos que emigra-

sica numa prática construtiva para a sustentabilidade, revertendo assim o lugar que ocupa na cadeia hierárquica instituída pela academia convencional.

ram para Portugal na sequência da independência de Cabo Verde (1974), vive sob a ameaça da demolição. Este bairro inscreve-se na categoria das AUGI (Área Urbana de Génese Ilegal), legalmente criada em 1995 “para designar, numa perspectiva jurídica, os ‘loteamentos clandestinos’ considerados passíveis de reconversão urbanística” (RAPOSO; VALENTE, 2010, p.221). A lei das AUGI implica o dever de reconversão urbanística do espaço pelos proprietários e com proprietários de acordo com os planos de requalificação urbana propostos pelas autarquias em consonância com o governo central. A transformação do espaço “ilegal” em “legal” implica, portanto, a conversão do património edificado num outro, a partir de normativas emanadas do exterior. Porém o carácter “ilegal” deste bairro enquanto espaço físico, esconde uma outra ilicitude: a de um lugar marcado por uma história de marginalidade associada ao crime, à violência e à desobediência civil. Esta história não é linear e foi parcialmente construída pelos principais agentes da comunicação social (jornais e televisão) em perfeita articulação com os da autoridade (polícia), com base em estigmas de carácter rácico e estereotípico e propósitos de anulação da diferença. Na verdade, entrar no Bairro da Cova da Moura define uma experiência singular, uma espécie de entrada num microcosmo cabo-verdiano sem necessitar de sair de Lisboa. Essa experiência decorre do confronto com um espaço “desordenado”, quando comparado com o espaço exterior, recortado por ruas estreitas ladeadas de casas coloridas, grafitadas e multiformes, que nos seus pontos mais altos oferece uma vista privilegiada sobre Lisboa, onde o silêncio insular é interrompido pela música de matriz africana que se escuta em algumas casas, e o espaço comum está povoado por vendedoras de peixe e de fruta, pequenos grupos transgeracionais conversando nas sombras das casas, ou crianças brincando sob o olhar vigilante dos mais velhos. Aparentemente o Bairro da Cova da Moura nada tem de ameaçador a não ser, para os portugueses brancos, a clara noção de ficar em minoria no momento em que cruza as suas “fronteiras”. E, talvez, o estranhamento de repentinamente se entrar num espaço calmo e silencioso, onde a rua constitui um efetivo lugar de convívio e de comunhão, em tudo diferente da agitação ruidosa da contígua Lisboa.

E é esta diferença marcada por uma outra ordem de sociabilidade, de cor, de relação com o espaço, com o tempo e com o trabalho, que constitui uma verdadeira ameaça à ordem determinada pelas instituições centrais de governo responsáveis pela construção e regulação das políticas públicas. O confronto entre estas duas ordens – a hegemónica, emanada do Estado, e a subalterna, gerada no interior do bairro – traduz-se numa longa história de estigmatização do bairro mas, também, de criação de ações de regulação que procuram contrariar esse estigma e, ao mesmo tempo gerar formas de resistência aos propósitos ameaçadores de destruição do próprio bairro⁴. Convivem de forma invulgar intervenções públicas, por um lado, e ações desenvolvidas por projetos académicos, iniciativas individuais de animadores culturais, artistas, educadores, etc, frequentemente em articulação com a Associação Cultural Moinho da Juventude, uma ONG sediada no bairro e oficialmente criada em 1987, com o propósito de preservar e de divulgar a “cultura de origem dos moradores” através de ações de apoio educativo,

⁴ Veja-se a este propósito os textos de Isabel Raposo, em particular a comunicação apresentada no VI Seminário Internacional de Arquitetura (RAPOSO, 2008)

de formação, alfabetização, construção de oportunidades de emprego, apoio logístico a projetos de qualificação do bairro e de interlocução com as instituições públicas.

Estas duas ordens apresentam objetivos aparentemente comuns, mas metodologias diferentes. Ambas pugnam pela qualificação do bairro, mas enquanto a segunda, interna e comunitária, procura a preservação e a manutenção do bairro defendendo a diferença. A primeira, externa, representada pelas instituições públicas, busca a anulação das diferenças e, portanto, a diluição do próprio bairro. Talvez o exemplo mais acabado deste aparente oxímoro, resida no programa nacional lançado em 2005 pela Secretaria de Estado do Ordenamento do Território e Cidades, designado por “Operações de Qualificação e Reinserção Urbana de Bairros Críticos”, mais conhecido por “Iniciativa Bairros Críticos”, com o objetivo de contribuir para “o desenvolvimento de soluções de qualificação de territórios urbanos que apresentam factores de vulnerabilidade crítica, através de intervenções sócio-territoriais integradas⁵”. Esta iniciativa parece ter o propósito de “suavizar” o processo de transformação/legalização dos bairros a partir de intervenções exteriores que mais não fazem do que conceber o bairro como uma espécie de espaço heterotópico, na perspectiva de Foucault, enquanto um “lugar-outro” onde “todos os outros lugares reais que podemos encontrar no interior da cultura são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, um tipo de lugares que estão fora de todos os lugares embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 1574-1575).

Parece, portanto, claro que o intuito do Estado passa efetivamente pela “qualificação”/demolição/diluição do espaço físico do bairro da Cova da Moura para a consecução de outros objetivos – escorados pelo argumento da ilegalidade, da marginalidade e da ilicitude –, através de ações de “vigilância e docilização” (FOUCAULT, 1987) dos habitantes deste lugar heterotópico. Na impossibilidade de contrariar a vontade das autoridades políticas e municipais, os habitantes do bairro, através da Associação Cultural Moinho da Juventude, decidiram recorrer à música – e aos comportamentos a ela associados – como forma de defender uma espécie de “diferença inclusiva”, ou seja, selar o seu contributo para a construção do “património imaterial português” a partir das práticas performativas de matriz cabo-verdiana que têm lugar no bairro. Recorrem, portanto, ao que definem por património imaterial quando o único património edificado que detêm parece constituir uma ameaça ou argumento para ela. Nesse sentido, e uma vez que Portugal ratificou em 2008 a Convenção da UNESCO para o Património Imaterial da Humanidade, o Moinho da Juventude candidatou uma das práticas performativas desempenhadas no bairro, o Kola San Jon, à sua inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (PCI).

Respeitando a portaria oficial que regulamenta o processo de candidatura à lista representativa do PCI, inscrita na plataforma Matriz⁶, o Moinho da Juventude recorreu a investigadores qualificados de acordo com o previsto no ponto 8 do Anexo I que obriga a que o processo de pesquisa e de identificação do património a candidatar deva

⁵ Veja-se a este propósito o website do projeto de onde foi retirada parte do texto citado (<http://www.portaldahabitacao.pt/pt/ibc/>)

⁶ Vide: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/home.aspx>

ser conduzido por profissionais qualificados e com experiência no domínio das Ciências Sociais e Humanas, designadamente antropólogos⁷. Nesse sentido, os investigadores do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), foram convidados, no início de 2013, a participar num processo que havia sido encetado em janeiro de 2012 por duas antropólogas investigadoras do GESTUAL (Grupo de Estudos Socio-Territoriais Urbanos e de Ação Local), uma unidade de investigação sediada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Ao GESTUAL, que reunia uma história de relação com o Bairro desde pelo menos 2007, quando se fundou, a partir dos trabalhos desenvolvidos sobre estudos urbanísticos e as AUGI, juntava-se agora o INET-MD com vários projetos de pós-graduação produzidos sobre o bairro, em particular uma tese de mestrado sobre o Kola S. Jon (MIGUEL, 2010).

Os estudos até agora desenvolvidos por ambas as instituições haviam estado separados pela especificidade de cada área apesar de centrados no mesmo universo: o bairro. E embora a arquitetura e a morfologia do bairro enquanto lugar singular tivesse sido importante para os etnomusicólogos que até agora tinham trabalhado sobre a música, esta, a música, parecia ter sido marginal para os antropólogos e arquitetos que se tinham dedicado ao estudo do bairro enquanto lugar heterotópico. O diálogo interdisciplinar tornou-se assim perfeitamente possível e a etnomusicologia assumiu um papel decisivo neste processo, sobretudo porque a música – e os comportamentos a ela associados – passou a ser central enquanto instrumento político e de interlocução. Mas a construção do processo de candidatura do Kola San Jon à lista do PCI Nacional rapidamente saltou o triângulo Moinho da Juventude/ Gestual/ INET-MD e incorporou músicos, dançarinos e outros intervenientes na performance do Kola que, desde 1991, vêm protagonizando a realização desta prática performativa no Bairro da Cova da Moura. Neste sentido, a prática do “*djunta mō*” (juntar as mãos para ajudar), “[...] frequentemente usada pelos cabo-verdianos para explicar o modo como se inter-ajudam [...]” (RIBEIRO, 2012, p.155), foi igualmente transferida para este projeto e dominou o modo como o trabalho se concretizou e como os protagonistas no processo se articularam.

⁷ Apesar de advogar o sistema *bottom/up*, tal como proposto pela UNESCO, no processo de candidatura ao inventário nacional do património imaterial, o regulamento português define, através da portaria 169/2010 (Diário da República 1ª Série), o seguinte:

- 8.1 - O processo de identificação, estudo e documentação de uma manifestação do património cultural imaterial, designadamente para fins do seu pedido de inventariação, efectua-se com recurso a informações de arquivo e ou recolhas no terreno, de acordo com metodologias, técnicas e meios adequados às especificidades da manifestação em análise, designadamente com recurso aos métodos e técnicas de pesquisa em antropologia.
- 8.2 - O processo de identificação, estudo e documentação de uma manifestação do património cultural imaterial, designadamente para fins do seu pedido de inventariação, é conduzido por profissionais portadores de habilitação académica adequada, designadamente na área das Ciências Sociais, sob orientação técnica de profissionais que, cumulativamente, possuam prática profissional com um mínimo de dois anos, ou formação complementar específica com a duração mínima de dois anos, em ambos os casos atestada por currículo devidamente comprovado.
- 8.3 - Para os efeitos previstos no número anterior, são consideradas de formação específica as licenciaturas, mestrados ou doutoramentos em área adequada das Ciências Sociais, designadamente em Antropologia, bem como os graus académicos equivalentes conferidos por universidades estrangeiras.

A música, e outros saberes efêmeros que ela convoca, constituiu um dispositivo importante e necessário para a “desmaterialização” do Bairro da Cova da Moura⁸. A sua suposta imaterialidade definiu o recurso possível para a candidatura do Kola San Jon a PCI nacional, ou seja, português e com isso salvaguardar o espaço onde todos os anos, no final do mês de Junho, decorrem os festejos dos santos juninos, em particular do São João. Tratando-se de uma prática performativa importada de Cabo Verde onde nunca foi descontinuada, sobretudo em duas das ilhas mais povoadas (Sto. Antão e S.Vicente), parece estranho que o Kola San Jon seja apresentado à Direção Geral do Património Cultural do Governo Português, como fazendo parte do Património Cultural Imaterial Nacional. Pode uma prática performativa de matriz cabo-verdiana, onde a música tem um lugar central, transformar-se também em património português? Até que ponto esta despatrialização (ALMEIDA, 2012) da música não define, isso sim, um dos mais interessantes desfechos para a inquirição dos discursos de dominação?

Considerações finais

A meu ver, este exemplo agiliza e corporiza o conceito de ecologia dos saberes mostrando, de facto, que qualquer cartografia que procure situar o saber no tempo, no lugar ou na escala da ciência, mais não faz do que estabelecer fracturas abissais que contrariam o próprio desígnio ecológico que defendem. A música é, talvez, o domínio do saber mais bem apetrechado para nos mostrar esta evidência. No caso aqui descrito, a música possibilitou a inversão da hierarquia dos saberes, mostrando que o seu carácter efêmero e supostamente imaterial e precível não representa necessariamente uma condição de subalternidade em relação ao conhecimento “científico-racional”. Pelo contrário, pode transformá-la num poderoso instrumento para legitimar nos indivíduos o direito a existir e o privilégio de estar de forma diferente. Mostrou também que o lugar da música não define uma circunscrição rígida limitada por uma geografia histórica e patrializada. Ela viaja através da paisagem topográfica e demográfica que a acolhe e que a performa contribuindo, igualmente, para a construção permanente de novos lugares de memória. E mostrou, finalmente, que as linhas abissais que separam o planeta entre norte e sul são móveis e encontram pontos de superação e de reversibilidade em momentos de crise, gerando novas propostas epistémicas e, por conseguinte, novos saberes demonstrando, como propõe Boaventura de Sousa Santos, que é possível encontrar o Sul no interior do Norte. A adoção da práxis do *djunta mô*, que reuniu investigadores, dirigentes associativos, políticos, músicos, estudantes universitários, dançarinos, portugueses e cabo-verdianos, na candidatura do Kola San Jon ao inventário do património imaterial português, mostrou que é possível construir um conhecimento epistémico que seja

⁸ Não vou discutir neste contexto a problemática designação de “património imaterial”, decidida pela UNESCO em 1997, à qual a música aparece frequentemente associada enquanto um dos paradigmas mais evidentes. Na verdade a concepção de imaterialidade associada às práticas musicais assenta num princípio altamente falacioso: o de que a música pode existir sem matéria. Paradoxalmente, os processos que conduzem à “classificação” da música enquanto património imaterial mais não fazem do que demonstrar a sua condição de materialidade conduzindo, frequentemente, à fixação e registo de práticas musicais e, por consequência, à transformação de acontecimentos efêmeros em acontecimentos cristalizados.

democrático, transdisciplinar e verdadeiramente descolonizado. Pelo menos no que à música diz respeito, a criouliização de Portugal parece diluir todas as linhas de abissalidade e contribuir para uma verdadeira ecologia dos saberes.

Referências

- CONQUERGOOD, Dwight. "Performance studies: interventions and radical research". *TDR*, Vol. 46, n. 2, p. 145-156, 2002.
- CRÉPEAU, Robert. "Uma ecologia do conhecimento: é possível?" *Ilha - Revista de Antropologia*, vol. 7, n. 1 e 2, p. 5-28, 2008.
- ESCOBAR, Arturo. "O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?". In: Edgardo Lander (ed), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. (Colección Sur Sur). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, p. 133-168, 2005.
- FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". In: *Dits e écrits*, tome 2: 1976-1988. Paris: Gallimard, p. 1571-1581, 2001.
- _____. *Vigiar e punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRITH, Simon. "Music and identity". In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds), *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, p. 19-36, 1996.
- MENESES, Maria Paula. "Epistemologias do Sul". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, p. 5-10, 2008.
- MIGUEL, Ana Flávia. *Kola San Jon, música, dança e identidades cabo-verdianas*. Tese de mestrado em etnomusicologia. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.
- RAPOSO, Isabel. "Intervenção pública num bairro "crítico", o Alto da Cova da Moura". In: *Atas do VI Seminário Internacional de Arquitetura* (no prelo). Lisboa: Faculdade de Arquitetura de Lisboa, 2008.
- _____; VALENTE, Ana. "Diálogo social ou dever de reconversão? As Áreas Urbanas de Génese Ilegal (AUGI) na área metropolitana de Lisboa". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 91, p. 221-235, 2010.
- RIBEIRO, Jorge Castro. *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Tese de doutoramento em Etnomusicologia. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal. Ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2011.
- _____. "Para além do pensamento abissal: das linha globais a uma ecologia dos saberes". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, 2007.
- _____. *O fórum social mundial: manual de uso*. Porto: Afrontamento, 2005.
- _____. *Do pós-moderno ao pós-colonial: conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra, 2004. http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
- _____. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- _____. "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002.
- SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 66-77, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

_____. *Toward a new common sense: law, science and politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.

_____; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.

Música e identidade na “Suíça brasileira”: mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ

Marcus Wolff

Resumo

Pretende-se apresentar os resultados iniciais da pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade (NEIMI), da Universidade Candido Mendes (campus Nova Friburgo), grupo de pesquisa interdisciplinar que investiga a formação histórica, as imagens e sonoridades de Nova Friburgo, cidade da região serrana do estado do Rio de Janeiro, procurando considerar a retórica identitária contida nas narrativas audiovisuais e nas paisagens sonoras construídas ao longo do tempo pelos agentes sociais e também o modo como os discursos e representações sobre a identidade desse município têm sido construídos e reconstruídos segundo interesses diversos nos diferentes momentos de sua história. Até o momento atual, o grupo tem estudado a fundação da colônia de imigrantes suíços instalados na região em 1819, a decadência do núcleo inicial de povoamento, a chegada dos imigrantes alemães em 1824, as questões religiosas que envolveram católicos e protestantes em luta pela expressão pública de sua religiosidade, bem como o papel da música na construção da identidade local. Partindo da hipótese de que a música em suas diversas manifestações teve um papel central na construção da identidade friburguense, procura-se analisar as relações entre as comunidades de imigrantes que se instalaram na região, interpretando o mito da “Suíça brasileira”, construído pelas elites locais a partir de 1918, como parte da estratégia de ocultação tanto da presença marcante dos capitalistas alemães e posteriormente de nazistas e integralistas (que contaram com o apoio de membros de várias comunidades durante a década de trinta) quanto da presença da escravidão na região e das contribuições culturais dos afrodescendentes.

Palavras-chave: música e imigração; identidade friburguense; etnomusicologia.

Abstract

The aim of this paper is to present the initial results of the research carried by the *Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade* (NEIMI) of *Universidade Candido Mendes* (campus Nova Friburgo), an interdisciplinary research group that investigates the historical construction, the images and sonorities of Nova Friburgo, city in the mountain region of the State of Rio de Janeiro. The research considers the identity rhetoric of Friburgo in audiovisual narratives and sound landscapes built over time by social agents and also the way the representations over the identity of this county have been constructed and reconstructed according to various interests in different moments of its history. So far, the group has been studying the foundation of the Swiss immigrants colony settled in the region in 1819, the decay of the primary settlement group, the arrival of German immigrants in 1824, the religious issues that involved Catholics and Protestants and their struggle for expressing their religiosity publically, as much as the role of music in their local identity. Assuming that music and its multiple manifestations have taken crucial part in the construction of the local identity in Friburgo, it's important to analyze the relations between the immigrant communities which were settled in the region, as well as the strategic creation and interpretation of the myth of “Brazilian Switzerland” held by the local elites from 1918 as an intentional hiding of the massive presence of both German capitalists, Nazis and Integralists (groups that were supported by many communities at the time during the 30's) and of the presence of slavery in the region and the cultural contributions left by afrodescendants.

Keywords: music and immigration; identity of Nova Friburgo; ethnomusicology.

Introdução

O projeto inicial do NEIMI pretende investigar, portanto, as narrativas identitárias e representações sobre Nova Friburgo, que muitas vezes se expressam através de suas manifestações culturais, contribuindo para uma análise crítica das mesmas. É importante salientar que o município conta atualmente com inúmeras manifestações culturais, algumas delas quase sesquicentenárias, como no caso de suas bandas de música e que tais manifestações têm produzido, desde o séc. XIX, processos de identificação que estiveram ligados a movimentos políticos como o monarquista e o republicano.

Também existem hoje, em número bastante significativo, grupos chamados de folclóricos com repertórios que se remetem às culturas dos imigrantes europeus, que se estabeleceram na região desde as primeiras décadas do século XIX. Pode-se destacar cerca de quinze folias de reis, quatro grupos de jogo e dois grupos de mineiro pau e outros grupos criados mais recentemente também são notados, como o Grupo de Sanfoneiros de Lumiar, distrito onde uma antiga banda (Euterpe Lumiarense) retomou suas práticas musicais recentemente. Tais práticas musicais serão analisadas na próxima fase de nossa pesquisa que até o momento tem procurado realizar um inventário desses grupos e de sua história.

Pode-se destacar ainda o carnaval, na contramão do mito da “Suíça Brasileira”, revelando a força cultural de antigos bairros operários e dos afrodescendentes na cidade, destacando-se as Escolas de Samba G.R.E.S Imperatriz de Olaria, G.R.E.S Acadêmicos da Saudade, G.R.E.S Vilage no Samba, G.R.E.S Alunos do Samba e G.R.E.S Unidos do Amparo. Dentro desse contexto serão analisadas as conhecidas e calorosas disputas pelo título de campeã do carnaval e o modo como algumas escolas de samba contribuem para a formação de identidades de grupos antagônicos e rivais.

Considerando, pois, essa diversidade cultural e étnica que funda o *imaginário*¹ da população local, pretende-se analisar de que modo a retórica identitária dos diferentes grupos foi construída a partir de suas inter-relações específicas; quais as suas formas de expressão; e quais os signos que melhor as têm representado. Cumpre ainda investigar como se articularam umas às outras ao longo da história, considerando-se a questão alemã², ou seja, a liderança da comunidade germânica na região, especialmente na primeira metade do séc. XX, passando por diversas mudanças até o momento em que seus representantes decidem criar uma “associação das colônias”, a ASCOFRI, em 2002, de modo a preservar a memória das comunidades, com suas danças e músicas, revalorizan-

¹Utilizamos a noção de *imaginário* como o conjunto de ideias, representações e interpretações que conferem sentido “à ordem e à desordem” do mundo, como também o conjunto de imagens através das quais “se perpetua uma história coletiva dos mitos” (GODELIER, 2007, p. 38).

²De acordo com Ricardo da Gama R. Costa (1997), a liderança da colônia alemã é devida à importância do capital alemão na montagem de fábricas têxteis, a partir do final da primeira década do séc. XX. À questão econômica deve-se acrescentar a criação da “Sociedade alemã de escola e culto” em 1921 que se manteve como centro difusor da cultura germânica na região até 1942, como fator que possibilitou que essa comunidade e seus líderes contassem com o apoio de membros das comunidades italiana, portuguesa, síria e da elite local, por algumas décadas.

do a chegada dos imigrantes suíços com a fundação da colônia inicial em 1819 e a diversidade de seus grupos migrantes.

A abertura de uma linha de pesquisa voltada para o campo artístico e musical vem de encontro aos interesses dos alunos-pesquisadores em compreender o papel dos signos artísticos, uma vez que as linguagens não verbais, sobretudo, como indica T. Turino (1988), geram fortes sentimentos de identificação. Assim, uma investigação acerca da produção artística mais recente da região e a avaliação dos critérios utilizados pela imprensa local para divulgar trabalhos de artistas, possibilitará a compreensão do modo como os artistas estão inseridos nessa sociedade na atualidade, bem como de seu capital cultural, simbólico, econômico e social³. O modo como o artista, enquanto criador de signos, contribui para reforçar ou negar algumas representações da cidade nos dias de hoje, também será investigado (no caso por alunos do curso de comunicação), com vistas a uma compreensão mais ampla dos motivos pelos quais alguns jornais da cidade têm elaborado notícias relacionadas à produção artística nativa de forma desigual, veiculando, na sua maior parte, trabalhos de artistas que possuem interesses específicos ou estão ligados a grupos de maior prestígio nessa sociedade.

Em relação à metodologia utilizada nessa pesquisa utiliza-se por um lado as ferramentas oferecidas pela análise semiótica de matriz peirceana articulada às reflexões e à prática de pesquisa de campo elaborada no campo das ciências sociais, buscando-se assim compreender de que modo as diferentes comunidades friburguenses produzem e utilizam signos (verbais e não verbais como a música, a dança e as artes visuais) para representar seus processos de identificação pessoais e coletivos. Por outro lado, iniciou-se um levantamento de diversas fontes (visuais, sonoras, escritas e bibliográficas), além de entrevistas junto aos membros das diversas associações ligados às comunidades e também pretende-se utilizar a observação participante nas pesquisas de campo a serem desenvolvidas pelos diversos pesquisadores envolvidos nesse projeto junto aos colaboradores oriundos das diversas comunidades pesquisadas. Em relação ao recorte temporal desta pesquisa focalizaremos nessa primeira etapa, o período que vai da formação histórica de Nova Friburgo (doravante NF) até a era Vargas.

Mapeando o campo da pesquisa e investigando seu passado:

Estudos preliminares apontaram que até as primeiras décadas do séc. XX havia uma ideologia racista, com vistas ao branqueamento da população brasileira que levava os governos monarquista e republicano a adoção de uma prática de completa abertura e incentivo à imigração europeia. Conforme nos indicam Fábio Koifman (2012) e Denni-

³No campo artístico, como em qualquer campo, para se tornar um agente é necessário, dentre outros requisitos, possuir diferentes formas de capital e para Pierre Bourdieu, não é o artista em si o responsável pela produção artística e de seu produto, e sim o conjunto de agentes desse campo, aqueles “que têm uma ligação com a arte, que se interessam pela arte, que vivem da arte e para a arte” (BOURDIEU, 1983, p.172).

son de Oliveira (2008), o discurso racista das oligarquias da República Velha atribuía o atraso brasileiro e os problemas do país à má-formação étnica da população.

É assim que nas comemorações do 1º centenário da fundação da colônia de NF em 1918, palestras proferidas por membros do IHGF (Instituto Histórico e Geográfico Fluminense) e de membros da Câmara dos Deputados na então capital da República como o jornalista Agenor de Roure apresentavam a fundação da colônia friburguense na antiga fazenda do Morro Queimado como parte de um amplo projeto de D. João VI com o objetivo de corrigir a “má formação étnica brasileira” decorrente da escravidão, responsável tanto pela caça aos nativos quanto pelo tráfico negreiro, vistas como “influências nefastas”, que vieram a se associar ao processo de transferência para o Brasil de criminosos e degenerados vindos do Velho Mundo. Assim, dentro dessa visão dos liberais da época, a intenção de D. João, ao introduzir colonos livres e brancos na região, teria sido a de promover o rápido progresso do país, forjando uma nova nacionalidade, com caracteres de uma “raça perfeitamente definida”, conforme aparece nas formulações de A. de Roure (*apud* COSTA, 1997, p. 47). Assim o chamado “plano de D. João VI” teria sido o de promover uma substituição dos núcleos de povoamento iniciais, formados por “homens sem vontade, sem liberdade e sem instrução” por “núcleos de homens livres”, formados por “europeus industriais” que preparariam o país para o progresso e o desenvolvimento econômico.

Assim, o chamado plano de D. João foi atrelado, pelo discurso dos liberais no começo do séc. XX, a uma política de branqueamento da população brasileira que desejava apagar a marca da cor negra, vista então pelas elites da República Oligárquica como algo indesejável, conforme demonstrou Renato Ortiz (1985).

É importante observar que, conforme demonstrou o historiador Ricardo da Gama R. Costa em sua dissertação (1997), o modo como os intelectuais ligados ao pensamento liberal da República Velha construíram o mito da “Suíça brasileira”, criando uma representação ideológica de NF que apagava a presença da população negra e também dos outros imigrantes que se dirigiram para a região ao longo do século XIX, utilizou-se de pretensos fundamentos históricos, que funcionaram como capital simbólico a ilustrar as ideias em torno das quais erigiam o seu projeto para o país. Dentre esses signos produzidos pela *intelligentsia* liberal podemos destacar o mito do “plano de D. João” ao qual atrelaram a imagem de um rei liberal, interessado no desenvolvimento da colônia portuguesa e propagador de ideias alternativas no campo da economia, perfeitamente compatíveis com a perspectiva liberal burguesa do começo do século XX.

A política de Estado de incentivo à imigração europeia iniciada por D. João VI e continuada durante a República Velha tornou-se, nos anos trinta, objeto de intenso debate na medida em que as discussões recaíram sobre o tipo de imigrante ideal e desejável para preencher os chamados “imensos vazios” do território nacional. Nesse debate, ideias eugenistas, em suas diferentes formas e expressões, ganharam espaço, sendo implementadas já no primeiro governo de Vargas, quando se iniciou o controle e a seleção das populações migrantes. Em discurso de Vargas, quando ainda candidato à presidência em 02/01/1930, era mencionada a necessidade de se obedecer a um “critério étnico”

na seleção desses estrangeiros, o que de fato foi realizado pelo Conselho de Imigração e Colonização, órgão ligado ao então Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

É importante observar que o discurso oficial estava afinado ao das publicações de vários intelectuais da época que durante os anos vinte haviam realizado intensa crítica à política liberal da República Velha, pois também esses críticos autoritários do pensamento liberal defendiam a matriz católica e portuguesa como critério étnico a ser adotado na seleção dos estrangeiros, de modo a evitar os problemas vistos como relacionados à ameaça de desfiguração e desnaturamento do chamado “povo brasileiro”. A partir daí, a política de livre imigração das antigas oligarquias da República Velha foram duramente criticadas e responsabilizadas pelo chamado “enquistamento” das minorias étnicas no país, vistas como ameaças à unidade nacional.

Assim, as comunidades de migrantes europeus de origem não ibérica passou a inspirar temores de ordem política, como demonstrou D. de Oliveira (2008) em seu estudo sobre as comunidades alemãs do sul do Brasil. Segundo o autor, tais temores eram decorrentes de sua não assimilação à sociedade brasileira, já que procuravam manter sua identidade cultural ligada a seu país de origem. Mas também resultava das tentativas do governo alemão, após a chegada dos nazistas ao poder, de transferir a lealdade dessas comunidades para si. Tais temores por parte do governo brasileiro aumentaram ao longo das duas guerras mundiais, embora a Liga Pan-Germânica atuasse desde 1890 no sentido da manutenção da cultura e língua alemãs (então chamada de *Deushtum*) entre os emigrados.

No caso de NF, a comunidade germânica adquiriu enorme importância a partir das primeiras décadas do séc. XX, quando alguns industriais (Julius Arp, M. Falck e Otto Siems) foram responsáveis pelo início do processo de industrialização na região, contando com o apoio da elite liberal burguesa que se opunha ao poder dos antigos coronéis. Assim, no começo dos anos vinte criou-se a “Sociedade alemã de escola e culto” que declarava ter como objetivo “facilitar a integração à cidade de um novo contingente de imigrantes, famílias de operários alemães” que assim passavam a ter acesso à educação no espaço da Igreja Luterana, fundada em 1827⁴. Na verdade, essa Sociedade tornou-se um centro aglutinador e difusor da cultura germânica, funcionando aí uma escola para os filhos de operários (a maioria composta por alemães que já viviam na região ou que haviam chegado como prisioneiros durante a 1ª Guerra). A mencionada Sociedade também se tornou um centro recreativo e de lazer que procurava preencher o tempo livre dos operários com atividades religiosas, educativas e culturais, o que indica sua tentativa de controle além dos muros das fábricas. Até o momento não foi possível investigar os arquivos dessa entidade, encampada posteriormente pela SEF (Sociedade Esportiva Friburguense).

⁴ Segundo Armino L Müller (2003), a primeira capela luterana data de 1827, mas esta foi demolida a mando das autoridades, já que o Império não era um regime laico, mas atrelado à igreja católica. E somente em 1857 puderam construir a segunda capela na antiga Praça do Pelourinho (atual Praça Paissandú).

Mas, segundo Costa tornou-se evidente, nos anos trinta, a infiltração das ideias nazi-fascistas nessa Sociedade, “onde a colônia alemã se reunia com frequência [...] para comemorar o retorno de seu país à condição de potencia europeia” (Costa 1997, p. 77). Nossa investigação na imprensa local da época encontrou alguns registros de festas político-sociais nessa Sociedade organizadas por membros do partido nazista que tinham grande participação da elite local, notando-se a presença de muitos brasileiros e de membros da colônia italiana da região, sempre uniformizada a caráter para representar o partido de Mussolini. Há registros nessas fontes de números de dança, música e humor que animavam os presentes, dentre os quais destacavam os diretores da fábrica Ypu, que representavam o grupo friburguense ligado ao partido nacional-socialista alemão.

O papel das artes na Nova Alemanha era divulgado amplamente pelos maiores jornais de NF (“O Nova Friburgo” e “O friburguense”), de modo que a colônia alemã exercia um papel de destaque na cidade nos anos trinta, congregando mais de cem associados, dentre os quais havia proprietários, diretores e gerentes das principais fábricas da região, que forneciam à imprensa local amplo material em defesa do nazismo. Segundo Costa (1997) nas suas comemorações a Sociedade conseguia atrair membros da Igreja Católica, de entidades ligadas a ela (como o Colégio Anchieta, considerado um dos melhores do país), diretores da Associação Comercial da cidade e da Liga dos Proprietários, autoridades municipais e até membros do sindicato dos trabalhadores.

A construção da sede social da Sociedade Alemã em 1935 em local afastado da Igreja Luterana parece indicar uma divisão da comunidade germânica de NF, que chama o pastor Eduard Schlupp, em 1937, para tentar solucionar os problemas decorrentes da infiltração nazista, conforme indica Müller (2003). A percepção dessa divisão da comunidade germânica de NF torna o nosso campo de pesquisa mais complexo e nos impede de cair em interpretações binárias ou dicotômicas, nos colocando diante dos dilemas das comunidades que enfrentaram processos de identificação diversos, ora aproximando-se do país de origem, ora do país de chegada.

De qualquer modo, o decreto de 1938 do Estado Novo, através do qual o governo de Vargas proibia que estrangeiros exprimissem ideias partidárias ou se organizassem em associações que tivessem sede no exterior, deu a nota-chave para essa comunidade, já que deu início às campanhas de nacionalização compulsória que impuseram a obrigatoriedade do ensino em português em todo o país, tanto nas escolas públicas quanto nas privadas. Ainda em 1938, a Sociedade Alemã procura escamotear suas atividades divulgando, através dos jornais locais, que passava a ter como principais objetivos os esportes, reuniões de caráter cultural e estético e o estímulo às relações de amizade entre brasileiros e alemães.

Após abril de 1938 os interventores nos estados do sul do Brasil deram início a uma nova fase da política de nacionalização compulsória dos “quistos” de imigrantes. No estado do RJ, em 1935, o interventor havia nomeado Dante Laginestra, um ex-delegado de polícia de origem italiana, como prefeito da cidade. A ofensiva do governo em direção a um reforço do autoritarismo, contou também com a repressão policial que

passa a ser usada contra o movimento operário e várias organizações locais, incluindo a Sociedade Alemã e os integralistas, mas também seus oponentes (comunistas, ex-tenentes e socialistas), alguns deles ligados à banda Campesina Friburguense, como Joaquim Naegle, maestro e compositor nascido num distrito de Cantagalo, município próximo a NF, que havia estudado no então Instituto Nacional de Música da Universidade de Brasil com Francisco Braga.

Assim, enquanto a banda centenária Euterpe Friburguense homenageia o ditador em suas passagens por Nova Friburgo nos anos quarenta, Joaquim Naegle, maestro e compositor da Campesina compunha, no DOPS em Niterói, a sinfonia “Voz do cárcere”, inspirado nos lamentos produzidos ao longo da noite pelos doentes mentais de um hospital psiquiátrico, cujas sons chegavam ao presídio através das grades. Ao sair da prisão Naegle decide fazer uma apresentação dessa sinfonia com sua banda em praça pública, afirmando seu desejo de lutar contra toda forma de repressão, em particular contra aquela do Estado Novo, conforme relata Costa (1997).

A partir dessas investigações preliminares pretendemos verificar em que medida as campanhas de nacionalização de Vargas incidiram sobre as comunidades pesquisadas, sua cultura e seus processos de identificação no sentido de promover sua assimilação e um enquadramento disciplinar, utilizando diversos dispositivos para isso – desde a censura e repressão diretas até formas mais sutis realizadas através da música, dos cantos orfeônicos e do apoio a algumas bandas e compositores tornados oficiais em detrimento de outros, perseguidos pelo regime.

Conclusões Preliminares

Partindo-se do princípio de que é no respeito à diferença que se adquire uma efetiva igualdade de direitos, pretende-se com este projeto propiciar uma reflexão que ultrapasse as fronteiras acadêmicas e encontre ressonâncias na sociedade. Mais que de indivíduos isolados, culturas substancializadas ou identidades reificadas, trata-se de pensar a relação com outrem – em sua dimensão lógica, simbólica, social – constitutiva de todo indivíduo e sociedade possível compreendendo como tais relações no momento atual resultam de um processo histórico longo, que remonta às políticas racistas praticadas pelo estado brasileiro durante mais de um século, culminando com o advento do Estado Novo, período no qual as estratégias governamentais procuraram apagar as diferenças, atuando de diversas formas sobre as comunidades de imigrantes, interferindo inclusive em sua produção cultural e musical, de modo a ratificar relações de poder assimétricas entre as comunidades e indivíduos que compunham a sociedade brasileira.

Ao final, ao elucidar tais fatos espera-se dar um retorno às comunidades friburguenses, contribuindo para que conheçam melhor sua própria história, seu patrimônio imaterial, seus problemas no passado e na atualidade, seus grupos marginalizados, de modo a buscarem novas soluções e representações de si e dos outros, especialmente no que diz respeito à contribuição de grupos marginalizados e esquecidos no processo de construção da “ordem moderna”. Esta é, em última instância, a proposta do projeto do

Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade (NEIMI) da Universidade Candido Mendes (UCAM-NF).

Referências

ARAÚJO, João Raimundo de; MAYER, *Nova Friburgo: a construção do mito da Suíça brasileira (1910-1960)*. Niterói. 2003. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense – UFF.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

COSTA, Ricardo da Gama Rosa. *Visões do paraíso capitalista: hegemonia e poder simbólico na Nova Friburgo da República*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 1997. Niterói, UFF.

GODELIER, M. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris, Éditions Albin Michel, 2007.

KOIFMAN, Fábio. *Imigrante ideal: o ministério da justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MÜLLER, Armindo. *O começo do protestantismo no Brasil*. Porto Alegre, Est editora, 2003.

OLIVEIRA, D. de. *Os soldados alemães de Vargas*. Curitiba: Juruá, 2008.

_____. *Os soldados brasileiros de Hitler*. Curitiba: Juruá, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Fontes Primárias

Jornais digitalizados pela Fundação D. João VI (Departamento Pró-Memória da Secretaria de Cultura de Nova Friburgo)

“O Nova Friburgo”. <www.djoaovi.com.br> Acesso em 04 março 2013.

“O Friburguense”. <www.djoaovi.com.br> Acesso em 05 março 2013.

Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962

Edilberto José de Macedo Fonseca

Dedicado a Vicente Salles (*in memoriam*)

86

Resumo

O baiano Edison Carneiro (1912-1972) foi sem dúvida um dos mais ativos e dedicados pesquisadores das tradições religiosas afro-brasileiras durante o século XX. Esteve ligado a intelectuais, pensadores e ativistas do campo de estudos do folclore, desenvolvendo pesquisas sobre tradições populares por todo o país. A pesquisa na Tenda de Maria Conga debatida aqui compõe o conjunto de gravações etnográficas de campo conduzidas por ele e sua equipe em algumas das principais tendas e terreiros de umbanda e candomblé da região metropolitana do Rio de Janeiro e baixada fluminense para a então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB entre 1962 e 1963. O que se pretende aqui é apenas rediscutir questões levantadas pela etnografia realizada, as características da coleta e a maneira como Edison Carneiro e sua equipe interpretaram alguns dos elementos registrados à luz do aparato conceitual revelados por sua própria trajetória como pesquisador. Sua pesquisa e seus registros fonográficos levantam aspectos que se relacionam a saberes e fazeres musicais, evidenciando elementos étnicos e socioculturais que se mostravam incorporados àquela prática religiosa naquele momento. Será dada especial atenção à maneira como o conceito de *nação* tem orientado os estudos etnográficos sobre as manifestações religiosas de matriz africana no Brasil.

Palavras-chaves: umbanda; candomblé; fonografia; música afro-brasileira.

Abstract

Edison Carneiro (1912-1972), born in Bahia, was undoubtedly one of the most active and dedicated researchers of African-Brazilian religious traditions during the twentieth century. Linked to intellectuals, thinkers and activists from the field of folklore studies, Carneiro conducted research on folk traditions throughout Brazil. The research on Tenda Maria Conga discussed here comprises the set of ethnographic field recordings he and his team conducted in a number of sacred locations (*tendas* and *terreiros*) of the metropolitan region of Rio de Janeiro and Baixada Fluminense for the *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB* (Campaign for the Defense of Brazilian Folklore) between 1962 and 1963. The intention here is only to revisit issues raised by the original ethnography, aspects of the data collection, and the manner by which Edison Carneiro and his team interpreted the data in accordance with the conceptual apparatus Carneiro developed during his own trajectory as a researcher. His research and phonograph recordings raise issues related to musical knowledge and practice, demonstrating ethnic and sociocultural elements incorporated to the religious practice at that time. Special attention will be given to the way in which the concept of *nation* has guided ethnographic studies on religious manifestations of African origin in Brazil.

Keywords: Umbanda; Candomblé; Phonography; Afro-Brazilian music

O baiano Edison Carneiro (1912-1972) foi sem dúvida um dos mais ativos e dedicados pesquisadores das tradições religiosas afro-brasileiras durante o século XX. A inclinação para essa linha de pesquisa foi certamente estimulada muito cedo por trabalhos como de seu pai, Antonio Joaquim de Souza Carneiro, autor do livro *Os mitos afri-*

canos no Brasil: ciência do folklore (1937)¹. Jornalista, poeta, ensaísta e folclorista, formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Estado da Bahia, Edison Carneiro começa a publicar, a partir da década de 1930, livros que se tornarão importantes referenciais para o campo de estudos da religiosidade de matriz africana. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa* (1936), *Negros bantus* (1937), *Antologia do negro brasileiro* (1950), *O negro brasileiro* (1956), *Decimália: os cultos de origem africana no Brasil* (1959), *Ladinos e crioulos: estudo sobre o negro no Brasil* (1964), *A sabedoria popular do Brasil: samba, batuque, capoeira e outras danças e costumes* (1968) e *Capoeira* (1975), são apenas algumas das obras de sua longa produção intelectual. Dentre todos os seus títulos, talvez a obra mais conhecida e divulgada seja *Candomblés da Bahia* lançado em 1948, onde lançará um atento olhar etnográfico sobre o universo material e simbólico dos candomblés *nagô*.

Durante toda sua trajetória esteve ligado a intelectuais, pensadores e ativistas do campo de estudos do folclore, desenvolvendo pesquisas sobre tradições populares num momento onde a atividade acadêmica na área das ciências sociais e humanas ainda se mostrava extremamente incipiente e desarticulada em todo o país. Seus processos de trabalho mostram familiaridade com aqueles desenvolvidos pela geração de estudiosos oriundos na tradição do folclorismo, de Silvio Romero a Renato de Almeida, passando por Amadeu Amaral, Mário de Andrade e outros. Foi um dos principais articuladores do que viria a ser conhecido como *Movimento Folclórico Brasileiro* (VILHENA, 1997), que teve nele um militante atuante e combativo. A leitura de suas etnografias revela também abordagens, critérios e métodos muitas vezes distintos daqueles que viriam, a partir da segunda metade do século passado, se tornar hegemônicos para pesquisadores criados num ambiente intelectual já majoritariamente referenciado nos cânones acadêmicos.

Seu interesse em conduzir uma investigação etnográfica de campo sobre terreiros de umbanda no Rio de Janeiro no início da década de 1960 surge num momento de maturidade de sua trajetória como pesquisador e guarda estreita relação com os trabalhos que já vinha desenvolvendo desde muito jovem em torno dessa temática. A pesquisa na Tenda de Maria Conga debatida aqui compõe o conjunto de pesquisas etnográficas de campo implementadas por ele e a equipe que chefiava quando era um dos diretores executivos da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB², se estendendo pela região metropolitana da cidade e baixada fluminense entre 1962 e 1963. A ideia das pesquisas era realizar o registro fonográfico de rituais em algumas das principais

¹ Todas as citações e depoimentos nesse trabalho preservam o que foi originalmente encontrado nas edições e/ou transcrito de gravações.

² A Comissão Nacional de Folclore, surgida em 1947 dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBECC, do Ministério das Relações Exteriores, deu origem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro - CDFB que foi criada em 1958 no âmbito governamental, dentro do MEC, graças aos esforços da Comissão Nacional de Folclore (esta de âmbito não-governamental), com a qual não deve ser confundida. A Campanha, incorporada à FUNARTE em 1980, passa então a se chamar Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e, depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP. Em 2004, passa à administração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional /IPHAN com o nome de Centro Nacional de Cultura Popular.

tendas³ e terreiros de umbanda do município e adjacências. Segundo depoimento colhido com Vicente Salles, um dos pesquisadores que participou nessas investigações, o objetivo era mapear as tradições religiosas afro-brasileiras no Rio de Janeiro, tanto terreiros de candomblé como de umbanda, já que, como conta, para efeito do projeto “não fazíamos distinção”.

A primeira dessas pesquisas de campo se deu no terreiro de João da Gomeia, conhecido na época como “Rei do Candomblé” em Duque de Caxias. Foi seguida pelo terreiro de umbanda “Tenda Caboclo Tupinambá” da *ialorixá* Mariazinha na favela da Praia do Pinto, situado numa porção do atual bairro do Leblon, extinto em virtude de um suspeito incêndio ocorrido em maio de 1969⁴. A Tenda de Maria Conga, objeto desse trabalho, foi a terceira da série, sendo seguida pela pesquisa realizada numa Tenda de Caboclo Tupinambá na favela do Jacaré na zona norte do Rio de Janeiro⁵.

Um fator significativo dessas pesquisas foi a utilização do recurso da gravação fonográfica de campo como ferramenta etnográfica, num momento em que isso era ainda bastante raro e de difícil realização. Desde os primeiros registros sonoros de caráter etnográfico feitos no Brasil por Roquete-Pinto (1912), passando por aqueles produzidos por pesquisadores como Mário de Andrade (1934/1937), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1942/1945), Alceu Maynard de Araújo (1940), César Guerra-Peixe (1949/1954), o casal Melville e Frances Herskovits (1941/1942) e Stanley J. Stein (1949), Théo Brandão (1948/1960), não se tem notícia de que um ritual de umbanda tenha sido objeto de gravação fonográfica tão minuciosa como essa, com suas pelo menos 4 horas de duração.

A pesquisa e os registros fonográficos de Edison Carneiro e sua equipe levantam importantes aspectos que se relacionam com saberes e fazeres musicais dos umbandistas da Tenda de Maria Conga em Realengo no Rio de Janeiro, evidenciando elementos étnicos e socioculturais que se mostravam incorporados àquela prática religiosa naquele momento. O que se pretende aqui é apenas rediscutir algumas questões levantadas pela etnografia realizada, as características da coleta e a maneira como foram “lidos” alguns dos elementos registrados, à luz do aparato conceitual revelado por sua própria trajetória como pesquisador. Para isso buscamos dialogar também com toda uma literatura surgida depois e a partir dos trabalhos realizados por Edison Carneiro, que aponta para afinidades e dissensões quanto aos métodos, abordagens e perspectivas adotadas por ele nos estudos e pesquisas sobre manifestações religiosas negro africanas no Brasil.

A pesquisa da Tenda de Maria Conga

A pasta de anotações de campo encontrada na Biblioteca Amadeu Amaral/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP sobre a pesquisa continha

³ Tenda é o nome dado ao espaço circunscrito para culto na umbanda e no candomblé. São chamados também de *terreiro*, *cabana* e *barracão*. De modo geral, inclui também a vegetação que circunda as diversas construções, sendo denominadas *roças*.

⁴ Ver Brum (2012).

⁵ Excetuando-se aqueles referentes à pesquisa na Tenda de Maria Conga, não foram encontrados no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP, relatórios de campo ou gravações substanciais que permitissem, por exemplo, uma análise comparativa.

manuscritos e materiais datilografados que se apresentavam divididos nos seguintes temas: *Descrição do Salão de Sessões, Personagens, Rituais, A Teogonia da Umbanda, Guias, Símbolos, Fechamento do Terreiro, Camarinha, A Sessão, Obrigações*, que descreverei sucintamente a seguir. Além desses, havia também dois textos: um sobre aspectos da realização da pesquisa de campo, seguido por outro com reflexões de caráter mais conceitual sobre umbanda. Os textos continham rasuras e correções, havendo ainda pequenos esboços e anotações manuscritas sobre o espaço físico da Tenda, os objetos rituais utilizados, além de três partituras manuscritas de dois cânticos sagrados⁶.

Edison Carneiro foi levado à Tenda de Maria Conga na Rua Paula Nei 120, em Realengo, pelo funcionário da CDFB, José Ribeiro de Souza, que era *ogã*⁷ atuante na Tenda e conhecia muito bem o ambiente do terreiro. Edison Carneiro era um profundo conhecedor dos terreiros de Salvador sendo conhecido e respeitado por mães e pais-de-santo da cidade (NASCIMENTO, 2010; ROSSI, 2011). Na cidade do Rio de Janeiro, apesar de visitar inúmeras casas (“O Edison ia em tudo, subia terreiro e tudo”, conta Vicente Salles), seu trânsito e conhecimento não era tão grande quanto na Bahia, tendo José Ribeiro facilitado sua aproximação à tenda de Realengo.

As gravações fonográficas ficaram a cargo de equipes específicas: BBC de Londres em Realengo e Rádio MEC em Duque de Caxias. Para a gravação em Realengo foi empregado um então atualíssimo aparelho de fita de rolo Nagra-Nartb, com quatro microfones estrategicamente suspensos no teto do terreiro para captação do ritual sem interferência humana, o que, por outro lado, sacrificou um pouco o equilíbrio das vozes na gravação⁸.

Logo na abertura do relatório de campo, a mãe-de-santo Mercedes Maria de Santana é apresentada como chefe da casa e seu marido, o *ogã* Claudionor de Oliveira Santos, como seu principal ajudante na condução do ritual. A casa era juridicamente or-

⁶ Embora seja referente à pesquisa na Tenda de Maria Conga em Realengo, coordenada por Edison Carneiro não foi, contudo, possível identificar todo esse material como tendo sido escrito somente por ele. Através dos depoimentos colhidos com o recém-falecido pesquisador Vicente Salles, percebe-se que todo o material manuscrito encontrado - em sua maioria, apócrifo - é fruto do trabalho continuado de várias gerações de estudiosos e colaboradores que participaram de sua coleta e/ou revisão ao longo dos últimos 50 anos no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP. Sob coordenação de Edison Carneiro, atuaram como pesquisadores de campo, na ocasião, Juana Elbein dos Santos e Vicente Salles. Posteriormente, nas décadas de 1970 e 1980, pesquisadores como Aloísio Alencar Pinto, Maria de Lourdes Borges Ribeiro, José Jorge de Carvalho e Elizabeth Travassos, também compilaram, reorganizaram e revisaram esses registros. Em vários momentos do processo de análise desse material, o atual funcionário do CNFCP e *ogã* (ver nota 7) Archibaldo Ribeiro de Souza teve papel destacado, por ter estado ligado à Tenda de Maria Conga e se recordar, ainda criança, do dia da pesquisa. Com ele pude coletar informações e proceder a importantes correções nos textos dos cânticos colhidos pelos pesquisadores na ocasião. Seu pai, José Ribeiro de Souza, trabalhou na CDFB, participava da Tenda de Maria Conga, tendo sido através dele que Edison Carneiro teve acesso a alguns dos terreiros em que conduziu suas pesquisas.

⁷ Título honorífico, dado a homens de boa situação financeira e prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros, escolhidos por sua honorabilidade e prestação de relevantes serviços à comunidade religiosa (CACCIATORE, 1988:187). Nome também dado aos tocadores dos atabaques durante as cerimônias religiosas.

⁸ O CD “Caminhos... umbanda no Rio de Janeiro – 1962”, com as gravações e a edição dos relatórios de campo foi objeto de edição por parte do CNFCP em 2013.

ganizada⁹, com uma diretoria eleita e seus membros detendo funções definidas. Logo no início, a Tenda é descrita com grande riqueza de detalhes. O salão é branco coberto de telhas, caiado externamente, com porta central e dois basculantes laterais, sendo o chão de areia da praia. As paredes internas têm imagens decorativas dos Pretos Velhos e dos Caboclos, e no *gongá*, espécie de altar de cimento armado com três níveis, são colocados, na parte superior, o Coração de Jesus e de cada um dos lados, N. S. da Conceição e Santa Bárbara. São Jorge, Cosme, Damião e Doum¹⁰ ficam na parte inferior e as demais imagens, como as de São Benedito, N. S. da Glória, São Sebastião, Santo Antônio, Santo Onofre, entre outras, são distribuídas pela mesa do altar, coberta com uma toalha de renda onde também são postos um copo d'água e os pontos em ferro, que representam Preto Velho, Caboclo, Povo d'água, Xangô e Oxóssi. A descrição prossegue minuciosa abrangendo diversos objetos, elementos e mobiliários dispostos por todo espaço ritual.

Embora os personagens da Tenda sejam descritos ao longo de todo o relatório, na parte *Personagens*, cada um deles é apresentado, sendo tecidos curtos comentários sobre suas funções e seus papéis dentro da dinâmica do ritual e frente à organização jurídica da casa. São apresentados a *Babalorixá* Mercedes Maria Santana; depois seu marido, o chamado *Primeiro Ogã*, Claudionor Mota; as *Cambonas*¹¹ ou *Mãe-Pequenas* e os *Médiuns*, e finalmente a *Diretoria* e a *Assistência*.

Na parte denominada *Teogonia da Umbanda*, é traçado um perfil das principais linhas e vertentes espirituais além da hierarquia de deuses e entidades dentro do panteão que orienta a fé religiosa de líderes e fiéis na Umbanda. As divindades da umbanda são classificadas em três tipos: *Orixás nagôs*, *Caboclos* e *Pretos Velhos*. Os *Orixás* são os mesmos e apresentam as mesmas características daqueles cultuados nos terreiros de candomblé. Os *Caboclos* formam um grupo de entidades oriundas da fusão da “concepção particulares angolenses e conguesas com a concepção ideal do aborígene brasileiro”, explica Carneiro. Já os *Pretos Velhos* evocados se referem a antigos escravos conhece-

⁹ “Em 1830, o Código Penal previa a repressão a qualquer ajuntamento de negros, sob o pretexto da manutenção da moral e da segurança do estado” (ARAÚJO ET ALLI, 2006: 137). No Código Penal de 1890, apesar da secularização do Estado, ainda lia-se no artigo 157: “*Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública:*

Penas - de prisão celular por um a seis meses e multa de 100\$ a 500\$000.

§ 1º *Si por influencia, ou em consequencia de qualquer destes meios, resultar ao paciente privação, ou alteração temporaria ou permanente, das faculdades psychicas. Penas - de prisão celular por um a seis annos e multa de 200\$ a 500\$000.*

§ 2º *Em igual pena, e mais na de privação do exercicio da profissão por tempo igual ao da condenação, incorrerá o medico que directamente praticar qualquer dos actos acima referidos, ou assumir a responsabilidade delles”* (Casas Religiosas de Matriz Africana, 2012). Durante muito tempo houve perseguição sistemática às religiões espíritas e/ou de matriz africana, por conta desse tipo de determinação. Atualmente há a necessidade do Registro Civil para templos, tendas e terreiros, porém não mais a necessidade de Alvará Policial, que em estados como a Bahia chegou, por um período, a ser obrigatório.

¹⁰ Entidade ligada, no Brasil, aos Ibeji, sincretizado como São Cosme e São Damião, aparecendo em imagens como um terceiro personagem entre eles (CACCIATORE, 1988).

¹¹ Devotas que auxiliam o líder espiritual em diversas funções antes, durante e depois do ritual, sendo especialmente importante no atendimento aos médiuns incorporados.

dores “das coisas da África”. Uma marca distintiva da umbanda é justamente a presença dessas duas últimas categorias de entidades, via de regra, ausentes nos candomblés, especialmente aqueles que advogam uma maior fidelidade às origens africanas, como os *nagô*¹², por exemplo. Além dos Caboclos e Pretos Velhos, são feitas também referências à categoria dos *Eguns*, que seriam espíritos desencarnados em via de alcançarem a purificação. São citadas ainda outras entidades espirituais como os *Erês*¹³, *Encantados* e os *Guias Celestes*.

São traçadas também afinidades simbólicas entre a teosofia hindu com sua trindade composta por *Brahma* (Pai), *Avidya* (Mãe) e *Mahat* (Filho), ou a egípcia de *Osiris* (Pai), *Isis* (Mãe), *Horus* (Filho) com a trindade encontrada na umbanda de *Obatalá* (Pai), *Oxalá* (Filho) e *Ifá* (Espírito Santo). Hierarquicamente abaixo destes, viriam os *orixás maiores*, que através do transe mítico vêm à terra por meio dos *orixás menores*; os *espíritos celestes superiores*, que não assumiram forma humana; os *elementais*, *espíritos de luz* ou *espíritos da natureza*, ligados aos quatro elementos fogo, terra, água e ar, e, finalmente, os *exus*, servos dos orixás e que, por castigarem os pecadores, são considerados algumas vezes como demônios.

São apresentadas também a chamada *Sete Linhas da Umbanda*, composta de legiões de espíritos que governam cada um dos dias da semana, sendo *Oxalá* (Sol), domingo; *Yemanjá* (Lua), segunda-feira; *Ogun* (Marte), terça-feira; *Oxossi* (Mercúrio), quarta-feira; *Xangô* (Júpiter), quinta-feira; *Oxun* (Vênus), sexta-feira; *Omulu* (Saturno) sábado. O número sete é lembrado como possuidor de alta carga simbólica em diversas religiões mundo afora.

Na parte denominada *Guias* é discutida a relação entre as entidades espirituais e seus respectivos colares de contas utilizados pelos fiéis. Nela argumenta que “os filhos de santo usam guias conforme o seu batismo, Babá joga os búzios antes do batismo para que o filho de santo saiba quais os guias que vai receber e assim possa comprar as guias correspondentes”. São descritas sucintamente as *obrigações*, processos rituais de sacralização das guias, para que possam passar a ser utilizadas pelos devotos.

A parte dedicada aos *Símbolos* é curta, esta nitidamente incompleta, não tendo sido terminada. Refere-se a objetos rituais como, por exemplo, charutos, velas, espada de ogum, machadinha de Xangô e etc.

Camarinha é uma das sessões do relatório onde são descritas as etapas e a importância dos ritos iniciáticos de preparação do devoto para o cumprimento das obrigações necessárias para sua efetiva participação em todos os momentos de vida religiosa e comunitária na Tenda. Um médium pode *fazer a camarinha* para se desenvolver, por questões relativas à doença ou por vocação ou, ainda, por motivos particulares. O processo ritual tem sempre início com o jogo dos búzios, para revelação do orixá que guia-

¹² Alguns terreiros de candomblés nagô (o termo será discutido mais adiante), entretanto, celebram o “Dia do Caboclo”, quando alguns adeptos “recebem” um Caboclo, por meio do transe mediúnic (BASTIDE, 1983). Segundo Olga Cacciatore, “Caboclo” é o nome genérico para espíritos aperfeiçoados de ancestral indígena brasileiro, representando um orixá ou a si próprio, o qual “baixa” nos catimbós, terreiros de umbanda e outros com influência ameríndia (CACCIATORE, 1988, p. 73).

¹³ Erê – “[...] Na Umbanda, é assimilado às ‘Crianças’, espíritos infantis, também particulares de cada filho de santo, mas que tiveram vida terrena, embora aperfeiçoados” (CACCIATORE, 1988).

rá o devoto, até seu recolhimento para a chamada *feitura do santo*, que o preparará para a vida espiritual, sendo descritos seus preparativos, sua realização e os gastos necessários envolvidos.

Em *Obrigações* são comentados os rituais propiciatórios que intermediam o trânsito espiritual entre o mundo terreno/ordinário e o mundo espiritual/extraordinário. As obrigações descritas envolvem o sacrifício e a oferenda de comidas votivas às entidades espirituais, sendo rituais estruturantes da umbanda e fundamentais para todos aqueles envolvidos com as práticas religiosas da tenda. Em pouco mais de uma página do relatório de campo são precariamente descritas somente as obrigações de *Babá*, de *Ogum* e de *Preto Velho*.

A parte *Fechamento do Terreiro* é composta por apenas dois parágrafos que descrevem o momento da cerimônia pública no qual a entidade conhecida como *Seu Arranca Toco* torna-se o centro de todo o ritual por ser o último “a subir”.

Quando Arranca-Toco sobe, há um médium de cada lado, devido à sua grande força. Antes de subir, ele chega em frente ao gongá, se sacode, passando as mãos aflitas e nervosas nos braços, no corpo e nas pernas. A cambone bate-cabeça para ele e depois dessa derradeira homenagem, Arranca-Toco vai embora (Relatório de Campo, s.d.).

Dos relatórios de campo, a parte *A Sessão* é a que, inclusive por ser a mais propriamente relacionada aos registros fonográficos, merecerá um olhar mais detalhado.

A Sessão

Via de regra como acontece nas religiões afro-brasileiras, as sessões públicas da tenda se destinavam à celebração de cultos relacionados às etapas dos processos iniciáticos e a ritos de purificação do ambiente e de pessoas, sempre segundo um calendário ritual anual. Os processos iniciáticos, descritos em *Camarinha*, eram bastante similares àqueles dos terreiros nagô, que já haviam sido abordados por Edison Carneiro no livro *Candomblés da Bahia*, de 1948. Incluía etapas como o jogo dos búzios para avaliação de mediunidade, cumprimento de obrigações, ritos de purificação e a realização de uma série de trabalhos em conjunto com a comunidade-de-santo¹⁴. Uma sessão pública na tenda se dividia nas seguintes etapas rituais: *Defumação*, *Abertura do terreiro*, *Invocação*, *Linha de Preto Velho*, *Linha de Caboclos* (Oxóssi, Ogum, Xangô e outros), *Linha do Povo d'água*, *Despedida* e *Fechamento do terreiro*. Cada uma dessas etapas rituais apresenta um repertório específico que foi registrado fonograficamente.

A *Defumação* era a fase de preparação da tenda para a descida dos espíritos e entidades que, por meio do transe mediúnico, irão “baixar” nos adeptos, em sua maioria mulheres, fazendo deles seus “cavalos de santo”, uma vez que neles “montam”. Prática tradicional de muitas religiões de matriz africana - mas não só delas - busca invocar os espíritos, instaurar um ambiente sagrado, purificando as pessoas e o ambiente, dissipando energias que possam vir a atrapalhar a boa condução do ritual. Essa purificação se dá

¹⁴ Designação dada ao grupo formado pelos adeptos de uma determinada casa de culto baseada em relações de parentesco espiritual, tendo como chefe o pai ou mãe-de-santo.

pela crença no poder sagrado de plantas, ervas e resinas manipuladas, no caso da Tenda de Maria Conga, particularmente o incenso, a alfazema, o benjoim e o alecrim, queimados no carvão em brasa.

A *babalorixá*, ao receber o turíbulo dourado das mãos da *cambona*, passava a entoar o canto de defumação acompanhado pela audiência.

Corre Ronda



Cor-re ron-da Pre-to Ve-lho seus fi-lhos quer de-fu-mar de-fu-mar fi-lhos de fê com as er-vas da ju-re-ma

Com as er-vas da ju-re-ma seus fi-lhos quer de-fu-mar Cor-re ron-da Pre-to Velho com a fê de O-xa-lá

Figura n. 1 (transcrição do autor)

Os cantos da porteira da casa eram molhados com água e depois com cachaça, oferecida à Exu. A porteira era então fechada e só voltava a abrir quando a entidade guia “baixava” no terreiro. O uso de ervas de jurema remete imediatamente para os ritos que utilizam esta planta alucinógena, também conhecida como angico branco, jacaré ou vinhático de espinho, e que uma vez preparada e ingerida, predispõe o devoto ao transe mediúnico. Historicamente, a jurema é amplamente encontrada nos catimbós e em outros cultos afro-ameríndios em diversas regiões do norte e do nordeste do país.

A partir desse momento, o terreiro já podia ser aberto, quando então passavam a ser entoados os cantos de Abertura do Terreiro.

Vou abrir terreiro



Vou a-brir ter-rei-ro vou a-brir gon-gá Deus o-lhai a ter-ra vi-va O-xa-lá

Ai, meu Deus - ai, meu pai, te - nha pe - na a - mor e ca - ri - da - de

Figura n. 2 (transcrição do autor)

Após a abertura do terreiro, começam a ser descritas incorporações mediúnicas dos Pretos Velhos. A etnografia produzida é minuciosa e, para além do tom descritivo, propõe interpretações sobre o que presencia num ambiente dominado pelo transe.

Enquanto dura o canto, todos que pegaram guias estão sentados em seus banquinhos de 40 centímetros de altura, fumando seu pito. Os bancos são baixos porque todos os Pretos Velhos são aleijados, em virtude dos muitos sofrimentos no tempo do cativo, necessitando, por isso, de bengala e de banco baixo, onde se acomodam com *huns, huns* (RELATÓRIO DE CAMPO, s.d., grifo do autor)

A figura dos Pretos Velhos passa a dominar as descrições da cena ritual e as letras das cantigas entoadas revelam elementos relacionados à África. Ao final de cada

uma das cantigas os Pretos Velhos são saudados com exortações do tipo “Salve Vovó Maria Conga! Salve sua pomba¹⁵ e seu rosário! Salve Umbanda e Viva Aruanda!”. Nesse contexto, Aruanda poderia ser interpretada tanto como o espaço do terreiro, como o próprio espaço celeste habitado por seres encantados, entidades superiores e orixás. Pode ainda ser vista como referência à cidade de Luanda, capital de Angola, ou mesmo ainda à Ruanda, pequeno país africano de língua banto (ver p.14), na região dos grandes lagos.

O tempo do cativoiro



O tem- podo ca- ti-vei-ro sea-ca - bou Pre-to Ve-lho ga-nho-u li-ber - da - de

Vem. Pre - to Vc - lho vem. Pre - to Vc - lho vem. co-ro - ar es - se gon - gá

Figura nº 3 (transcrição do autor)

No intervalo entre os cânticos e toques dos tambores foram registradas também inúmeras exortações e falas de pai Claudionor. Ao final da Linha de Pretos Velhos, por exemplo, foi feita a seguinte fala:

Como diz que a umbanda é boa porque a umbanda pertence a Deus, assim que dizem que a umbanda é coisa que não pertence a Nosso Senhor, Deus era um espírito, nessa terra enviada por Deus só arreia (sic) espírito, é uma coisa simples de nós compreender e Nosso Senhor era um espírito, é coisa mais fácil que existe no mundo de nos compreende que a umbanda é a coisa mais sincera que existe no mundo é uma lei igual a uma lei, como se diz, da Igreja seja (sic) qual for, seja qual for, seja a Bíblia Sagrada (sic), seja o católico, seja qual for a religião, o espiritismo, para aquele que compreende, é a primeira religião do mundo. Oxalá, meu pai, viva a banda, viva a Umbanda, viva a Quimbanda. E que todos os Preto Velho nos proteja em nome de nosso glorioso Deus que na nossa religião é Oxalá. Proteja todos os Preto Velho que dê muita luz. Salve Umbanda, viva Maria Conga, viva a Linha de Preto Velho!

Com o fim da Linha de Pretos Velhos, passava-se à Linha dos Caboclos, quando se iniciava a “descida” do caboclo Arranca-Toco, caçador que porta charuto, é o rei das matas, sendo sincretizado com o orixá Oxóssi. É saudado com uma série de cantos que revelam suas principais características e proezas.

¹⁵ Mistura de giz e cola utilizada para desenhar os chamados Pontos Riscados que identificam a linha vibratória das entidades.

Entrei na mata

En-trei na ma - ta en - trei so - zi - nho pe - di a Deus pra mea - ju -
 dar en - trei na dar O - lhei pra ser - raeu vi ca -
 bo - clo eu vi Seu 'Ran-ca To - co com su - a fle - cha de ou - ro o-lhei pra

Figura n. 4 (transcrição do autor)

Seu Arranca Toco defuma os médiuns com seu charuto e, com sua jiboia, induz o transe aos médiuns mais resistentes. Seguindo a sequência, um informante explicou o ordenamento ritual: “Eles trabalham bem, primeiro o preto velho sobe para dar lugar ao caboclo, depois sobe o caboclo, para dar passagem ao Ogum”, que, ainda na Linha de Caboclo, é saudado com seus cantos.

Pai Ogum

Pai O - gum veio de lá da ser - ra Pai O - gum veio doHu-ma - i - tá Pai O -
 gum já ven-ceu de-man - da deA-ri-an-da Pi - sa na Quim-ban - da é Pai O

Figura n. 5 (transcrição do autor)

Essa cantiga revela um elemento importante para se situar o lugar social da umbanda dentro da sociedade brasileira, a chamada Batalha de Humaitá, ocorrida durante a Guerra do Paraguai. Humaitá era uma fortificação das forças paraguaias que foi tomada pela Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) em 25 de julho de 1864. Contam que tanto Ogum, orixá que abre caminhos e é ligado ao elemento ferro, como a figura guerreira de São Jorge foram invocados pelos marinheiros para sua proteção durante a batalha, e essa lembrança permaneceu viva para muitos deles que retornaram ao fim dos combates. Diversas cantigas que fazem menção à Batalha de Humaitá são encontradas em inúmeros terreiros de umbanda.

A evocação e descida de Xangô e outras entidades, fecha a Linha de Caboclos e prepara a abertura da Linha do Povo D'Água, dedicada às grandes mães, momento de se manifestarem e incorporarem Iansã, Oxum, N. S. da Glória, N. S. da Conceição, Santa Bárbara, Iemanjá, Oxumaré, entre outras.

Seu barco vai navegar


Seu bar - ço vai na - ve - gar e - le vai na - on - da do
 re - ia mo - ra no mar Xan - gô na - ca - cho - ci -

5 mar Ba - la - ê ma - mãe O - xum Ba - la - ê O - xu - ma - ré
 ra Ba - la - ê ma - mãe O - xum Ba - la - ê O - xu - ma - ré Mãe Se

96

Figura n.6 (transcrição do autor)

A sessão registrada não contou com cânticos para linhas que são encontradas em outros terreiros como a dos Meninos, por exemplo; nem sendo sequer mencionadas nos relatórios. Após a Linha do Povo D'Água, têm início os cantos de fechamento do terreiro, que irão conduzir o ritual ao seu final. O fechamento é feito com a “descida” de Oxalá, o mais velho dos orixás, sendo comumente o último a ser evocado nos rituais.

Fechou Oxalá


8 Fc - chou O - xa - lá fe - chou fe - chou O - xa - lá fe -

16 chou Deus o - lhai o meu ter - rei - ro Deus o - lhai o meu gon -

gá - á es - tá fe - cha - do na fé de Nos - sa Sc - nho - ra Fe

Figura n.7 (transcrição do autor)**A trama das nações**

As pesquisas etnográficas sobre tendas e terreiros de umbanda no Rio de Janeiro são um marco diferencial no conjunto dos estudos que Edison Carneiro vinha desenvolvendo desde sua juventude, não só por utilizar pela primeira vez o recurso tecnológico do registro fonográfico, mas principalmente porque esse uso possibilitaria uma potencial abertura do espectro analítico para outros pesquisadores interessados nas variadas manifestações da religiosidade afro-brasileira. A maioria dos estudos produzidos durante a primeira metade do século XX apontou para uma perspectiva que tinha na cosmovisão nagô o paradigma para se pensar essas expressões religiosas, o que historicamente ficava evidenciado pelos trabalhos de Nina Rodrigues, Artur Ramos, Roger Bastide, Ruth Landes, Pierre Verger, entre tantos outros pesquisadores contemporâneos a Edison Carneiro.

A África, berço de uma enorme diversidade étnica e social, sempre teve como norma o intercâmbio cultural. As guerras, as regras de matrimônio entre grupos étnicos, os movimentos migratórios e o tráfico escravagista fizeram, entre outros aspectos, com que traços culturais de determinados grupos fossem levados a outras regiões, e lá fixando-se, tomassem características novas e particulares. Desse modo, os escravos que para cá foram trazidos eram, a despeito das especificidades étnicas, já frutos também desse “cadinho” cultural africano.

Desde os primeiros desembarques de escravos em território brasileiro, as peças¹⁶ dos variados grupos eram separadas segundo suas “nações”, sendo o termo utilizado de forma pragmática pelos colonizadores para diferenciá-los segundo a suposta origem de cada um deles. Língua, comida, indumentária, crença, dança, música e religião constituem categorizações qualitativas que nem sempre possuíam correspondentes em matrizes étnicas e culturais distintas. Assim, naquele momento, o que um grupo poderia chamar de “música”, outro denominaria, por exemplo, “reza”; o que para um era “comida”, para outro poderia ser “remédio”, e assim por diante. Nesse contexto, caberia perguntar que grupos étnicos eram esses e quais os limites adotados para conceituá-los já no Brasil como pertencentes a diferentes “nações”? Quais eram os traços culturais que, identificados pelo colonizador, permitiam distingui-los dessa forma?

O historiador Carlos Eugênio Líbano Soares argumenta que

É fundamental destacarmos os limites das concepções em torno das idéias de “nações”, que surgem na vasta documentação, de naturezas diferentes da escravidão. Não podem ser consideradas representações de identidades étnicas como algo “essencializado”, isto é, natural, quase cristalizado. É imprescindível vislumbrarmos nestas narrativas sobre as “nações” as construções do tráfico negreiro, das lógicas senhoriais e também das invenções africanas as mais diversas. (...) Estariam então essas “nações” sendo formadas num movimento transétnico de permanente transformação – pelas mudanças e lógicas culturais das reinvenções da África em espaços específicos da diáspora (SOARES, 2005, p. 50).

As etnias da África Negra têm sido, de modo muito genérico, classificadas em bantos e sudaneses, a partir de critérios linguísticos. Os sudaneses predominam na faixa central do atual mapa geopolítico africano, indo da Etiópia à Nigéria e Benin, passando pelo Tchad. Os bantos, por sua vez, espalham-se pela faixa meridional africana, indo praticamente até a parte sul do continente. Porém, para fins de reflexão e análise, esta é uma classificação de abrangência exageradamente ampla e que engloba variadas etnias, induzindo a generalizações precipitadas e muitas vezes equivocada.

A literatura descreve que os primeiros grupos de escravos a desembarcarem no Brasil foram de origem banto das etnias Cambinda, Congo, Angola, Rebolo, Benguela, entre outras (CARNEIRO, 1978; BARROS, 1999a; SOARES, 2006). Já as etnias de origem sudanesa foram introduzidas mais maciçamente “no nordeste brasileiro no final do século XVIII e início do século XIX, especialmente nos estados do Maranhão, Pernambuco

¹⁶ Nome dado aos escravos trazidos ao Novo Mundo pelos colonizadores. “...os navios vinham bem carregados, principalmente de escravos. Todos, porém, confundiam-se sob a denominação genérica de *peças*...” (VIANNA FILHO, 1946, p. 43, grifo nosso).

e Bahia” (BARROS, 1999a, p. 23) e deram origem ao que se passou chamar de complexo Jêje-Nagô.

Segundo Pierre Verger (2000, p. 13), Jêje (“*djèdje*”) é a denominação dada às culturas falantes dos dialetos Fon e Mahi da língua Ewe, situadas no antigo Daomé, atual Benin. Nagô, como é empregado hoje no Brasil, serve para designar um conjunto de etnias e subetnias de origem sudanesa que estão ligadas às culturas do sudoeste da Nigéria e sul do antigo Daomé. Este termo compreende a Yorubaland, região dos grupos falantes do iorubá, mas que historicamente apresentavam frequentemente diferenças dialetais e culturais. Ketu, Sabe, Oió, Egba, Egbado, são apenas alguns dos nomes de importantes cidades de onde foram trazidos escravos nagô para o Brasil (SANTOS, 1977, p. 29).

Nagô tem sido usado genericamente como sinônimo da palavra iorubá. Originalmente, nagô era um termo aplicado àqueles que pertenciam a reinos que tinham no iorubá, e suas variantes dialetais, a língua comum, e “se consideravam descendentes de um único progenitor mitológico, Odùduwà, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilé Ifê” (SANTOS, 1977, p. 29). Outra possível acepção do termo é a de “sujo”, “piolhento”, vindo de Ànàgó da língua fon, que era como os Jêje do antigo Reino do Daomé chamavam parte dos grupos iorubafones que, após guerras tribais, para lá foram levados.

Se, no tempo do regime escravocrata, a ideia de nação baseava-se mais em aspectos étnicos do que religiosos, gradativamente, foi mudando de acepção. Costa Lima fala dessa transformação do conceito, do campo político para o campo religioso na Bahia, mas que pode ser útil para se pensar também para a realidade de outras regiões do Brasil.

A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. *Nação* passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes sim, fundados por africanos *angolas, congos, jejes, nagôs*, – sacerdotes e iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vem transmitindo através dos tempos e a mudança nos tempos. (SANTOS, 1977, p. 33, grifos do autor)

E prossegue para dizer que ainda nos dias atuais essa nova acepção do termo não pode ser tomada de maneira conclusiva já que,

esse processo, entretanto, não eliminou de todo a consciência histórica de muitos descendentes de africanos, que conhecem bem suas origens étnicas a ponto de serem capazes de discorrer – os velhos informantes iletrados – sobre a situação política e geográfica da terra de seus antepassados ao tempo da escravidão. Quando a nação política africana se confunde com a nação religiosa dos candomblés e existe uma ponderável tradição histórica que justifique o fenômeno, o sentimento etnocêntrico se acentua, os padrões se cristalizam mais e, portanto, se modificam menos. E isto também concorre para a explicação da predominância regional de certos sistemas de ritos nos candomblés da Bahia. (SANTOS, *id. ibid.*)

A exportação do modelo ideológico e ritualístico Jêje-Nagô que se estruturou nos candomblés da nação Ketu, particularmente na cidade de Salvador, se por um lado promoveu certa legitimação das expressões religiosas afro-brasileiras, não importando

mesmo de que nação ela se autodenominasse, cumpriu também o papel de homogeneizar singularidades culturais importantes. Cabe lembrar ainda, que a exportação para outras regiões desse padrão ritualístico religioso Jêje-Nagô veio se consolidando pelo menos desde a metade do século XIX, tendo amplo apoio e cumplicidade de significativas parcelas “brancas” da sociedade brasileira então estratificada pela escravidão, fosse politicamente ou através da priorização de estudos e pesquisas dessas modalidades religiosas por pesquisadores, folcloristas e acadêmicos. O próprio Edison, apesar de reconhecer a complexidade das relações identitárias entre as várias “nações africanas” no Brasil, advogava a ideia de que foi através da irradiação do modelo nagô que o culto aos orixás se estabeleceu no Brasil.

O candomblé da Bahia, sem dúvida o de maior esplendor de todo o Brasil, que ainda serve de espelho a todos os outros cultos, tem uma designação com que não concordam os seus adeptos, embora não tenham uma palavra melhor para substituí-la. (...) Nem todos os adeptos se satisfazem com essa designação tradicional – e os cultos mais modernos, tocados de espiritismo, já se intitulam de *Umbanda*, em contraste com *Quimbanda*, ou seja, macumba (CARNEIRO, 1978, p. 21, grifos do autor).

Porém como se coloca o termo umbanda nesse contexto da religiosidade afro-brasileira? Como se constitui e quais são suas particularidades históricas, simbólicas e rituais dentro da variada gama de expressões da religiosidade negra no Brasil? Que tipo de singularidades é possível perceber na prática musical fonograficamente registrada e a partir de que viés ideológico foram analisadas nos relatórios de campo?

Umbanda

Historicamente a literatura sobre manifestações religiosas afro-brasileiras no Brasil tratou comumente a umbanda e a macumba carioca como “formas degradadas” de outras práticas tidas como mais fiéis às origens africana e/ou europeias; especificamente aquelas nagô e católicas. O próprio Edison Carneiro em seu livro *A sabedoria popular* já apontava a ausência de um trabalho de pesquisa que estivesse à altura da importância da macumba carioca como manifestação religiosa.

É significativa essa ausência de pesquisa científica, pois a macumba, embora seja nela decisiva a influência do negro, admite práticas de magia européia, superstições medievais e crenças ameríndias, que podemos resumir no espiritismo, no catimbó e na pajelança, que assume cada vez mais esse caráter. Na macumba carioca talvez esteja o caso extremo, e sem dúvida singular, em que as religiões do negro, abrindo mão do seu arraigado sentido tribal, entram em fusão aberta com as concepções religiosas de outros grupos étnicos. (CARNEIRO, 1957, p. 71)

Esse demérito talvez partisse do fato dessas manifestações, como ele argumenta, terem se constituído em um espaço de sincretismo religioso, conjugando elementos, influências e símbolos variados, o que sempre fez com que cada tenda e terreiro se afastasse de um idealizado modelo de pureza, possuindo características absolutamente próprias.

Na umbanda e, via de regra, na maioria das vertentes religiosas negro-africanas no Brasil, a diversidade ritualística é enorme, não havendo um padrão único que possa ser considerado normativo a todas elas. Isso acaba por contribuir para uma maior riqueza e diversidade cultural entre as tendas, pois cada qual preserva suas tradições, mantém suas marcas identitárias, práticas musicais, modos de vestir, comidas votivas e processos iniciáticos com obrigações e etapas específicas. Se é fato que o panteão dos orixás nagô fornece substrato mítico para a maioria dos terreiros, este porém se inter-relaciona com entidades que foram reapropriadas de doutrinas espíritas kardecistas, do catolicismo, de elementos inspirados no universo mítico indígena, de seitas orientais, guardando, em muitos casos, semelhança com o que ocorria nos antigos *calundus*¹⁷. A historiografia atual permite ver afinidades entre práticas umbandistas e aquelas presentes nos Calundus citados já no século XVII como muito importantes. O trabalho de Luis Mott discorre sobre a personagem “Luzia Pinta” que teria comandado *calundu*-angola na Vila de Sabará, por volta dos anos 1720 e 1740 em Minas Gerais (MOTT, 1994). Os calundus eram reuniões de negros africanos escravizados que se encontravam regularmente e apresentavam muitos dos elementos presentes hoje na umbanda e nos candomblés. Sobre eles escreve o antropólogo Renato Silveira:

Os adeptos dos calundus organizavam suas festas públicas na residência de uma pessoa importante da comunidade, ou então em casas também destinadas a outras ocupações. Não tinham templos propriamente ditos, mas também não se tratava de simples cultos domésticos, uma vez que tinham um calendário de festas, iniciavam vários fiéis em diferentes funções e eram freqüentados por um número razoavelmente grande de pessoas, inclusive brancos, vindos de diversos arraiais. Ademais, o sacerdote principal tinha condições de ganhar bem a vida com o atendimento individual e se tornar financeiramente independente ao prestar à população serviços essenciais que o Estado colonial não assegurava satisfatoriamente. (SILVEIRA, 2007, p. 1)

A iconografia do desenhista e cartógrafo alemão Zacharias Wagener, que esteve no Brasil durante o século XVII, já permitia ver instrumentos musicais, disposições performativas e adereços corporais que são amplamente utilizados nas religiões afro-brasileiras até os dias de hoje¹⁸. Silveira levanta ainda a hipótese de que alguns desses calundus teriam se sincretizado às práticas católicas e ameríndias, tendo originado a umbanda. Isso teria ocorrido especialmente nos calundus banto, cabendo aos jêje “exibi-lo como instituição urbana legítima, buscar sua oficialização” (SILVEIRA, 1997, p. 2).

Outra linha de investigação diz respeito ao *cabula*¹⁹, que eram cultos de origem banto-angola que se faziam presente principalmente em regiões de Minas Gerais e Espírito Santo, que teriam também semelhança com a chamada macumba carioca. As primeiras notícias sobre a cabula foram dadas “pelo então bispo João Batista Correa Nery na carta pastoral despedindo-se dos párocos da Diocese do Espírito Santo”

¹⁷ Expressão originada da palavra *kilundu* que significa divindade na língua *umbundo*.

¹⁸ Ver *Divination Ceremony and Dance, Brazil, 1630s* (<http://hitchcock.its.virginia.edu>).

¹⁹ Cacciatore afirma ser a palavra uma variação do sistema de pensamento mítico judaico, a *cabala* (CACCIATORE, 1977).

descoberta por Nina Rodrigues e citada por ele e Artur Ramos em *Africanos no Brasil* (1932) e *O Negro Brasileiro* (1940), respectivamente. As descrições detalhadas e o conjunto de pormenores dos diversos elementos rituais e suas etapas descritas por Nery são discutidos minuciosamente por Valdeli Costa, que propõe mesmo uma continuidade entre cabula, a umbanda e a macumba carioca (COSTA, 1987). Concordando com a carta de Nery, Olga Cacciatore argumenta que do cabula é que teria surgido o que é conhecido como Linha das Almas na umbanda, já que naquele cultuava-se e faziam-se, no meio das matas, “trabalhos” e sessões, as chamadas “mesas”. Utilizavam-se espelhos, amuletos, cachimbos, infusões de raízes, sendo que os iniciados recebiam Pretos Velhos e entidades conhecidas como *Tatas*²⁰. Na cabula, conforme descreve Artur Ramos, o chefe do terreiro denominava-se *embanda*. O ponto alto do ritual era aquele no qual os adeptos eram *tomados pelo Santé*, “conjunto de espíritos que habitam as matas, no culto cabulista” (CACCIATORE, 1977).

É interessante observar que na literatura produzida por umbandistas ou sobre a umbanda, a data de 15 de novembro de 1908 é comumente tida como o momento de criação da religião, compondo seu mito de fundação, a partir dos fatos ocorridos então. Segundo essa corriqueira versão, a anunciação da nova religião teria ocorrido a partir da manifestação, numa sessão espírita, do *Caboclo Sete Encruzilhadas* através de um jovem de nome Zélio de Moraes, que teria se curado de uma paralisia. Até hoje é comum que espíritos de negros e indígenas se manifestem em sessões espíritas de caráter kardecista, sendo comum, também, que sejam convidados a se retirarem uma vez que são considerados espíritos “baixos” e “atrasados”. Os relatos dão conta de que naquela ocasião, o Caboclo Sete Encruzilhadas teria proferido um discurso defendendo a legitimidade dessas entidades contra o preconceito com o qual vinham sendo tratadas, solicitando que fosse fundada uma nova religião que as abrigasse. Na ocasião, o Caboclo determinou que o culto deveria ser chamado de “umbanda” e deveria se basear na prática da caridade tendo como base o Evangelho Cristão e Jesus Cristo como seu principal guia. Os adeptos utilizariam a cor branca em seu uniformes e as sessões de atendimento ao público teriam que ser feitas gratuitamente²¹ (GIUMBELLI, 2002).

Renato Ortiz lembra ainda que a consolidação do que hoje é chamado de umbanda coincide com as profundas transformações ocorridas na sociedade brasileira na virada para o século XX. A Abolição da Escravatura e a Proclamação da República abriram maiores possibilidades de reposicionamentos socioculturais dos negros na sociedade brasileira. O Rio de Janeiro foi talvez o principal palco da afirmação da nomeação dessa expressão religiosa que, como se vê, não trazia elementos propriamente “novos”, mas que passaria a ganhar maior visibilidade e se afirmar por suas especificidades.

O texto de abertura do relatório de pesquisa sobre a Tenda de Maria Conga já revela muito sobre a perspectiva que orientou Edison Carneiro na análise do ritual etnografado.

²⁰ *Tata* em idioma quimbundo que dizer *Pai*.

²¹ Em seu texto “Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro” (2002), Ernesto Giambelli discute as inúmeras variações de versões sobre a origem e constituição da Umbanda.

Umbanda, culto de origem africana trazido pelos escravos negros para o Brasil. Primitivamente era chamado “candomblé”, nome genérico, aparecendo depois a denominação “macumba” e, mais recentemente, “umbanda”. Hoje, “candomblé” e “umbanda” significam variantes do culto, sendo a primeira mais fiel à origem africana e a última o resultado de sincretismo com o catolicismo e o espiritismo. Macumba conservou-se, como nome genérico, englobando os cultos subsidiários, como “umbanda”, “quimbanda”, etc., não se aplicando propriamente ao “candomblé”. (RELATÓRIO DE CAMPO, s.d.)

Ao afirmar, então, que “hoje” o candomblé não se confunde mais com a umbanda, Edison parecia demarcar um território simbólico particular, aquele que institui a fidelidade a uma ancestralidade africana como índice de valor e determinante de distinções entre as várias expressões da religiosidade de matriz africana no Brasil. Além disso, ao contrário do que afirmava Vicente Salles, tudo leva a crer que a diferença de abordagem entre candomblé e umbanda não vinha só dos pesquisadores envolvidos na pesquisa, mas também dos próprios membros dos terreiros. Nesse sentido, o relatório afirma que,

basta ler os vários e numerosos livros sobre Umbanda, para se verificar que, se há semelhança entre religião e o candomblé, há igualmente os que afirmam que confundir as duas crenças é o mesmo que tirar Cristo da Cruz e nela colocar o espírito de Satanaz. (RELATÓRIO DE CAMPO, s.d.)

A forma como se dá o uso do conceito de nação e de seus supostos elementos particulares pelos terreiros revela muito do viés conceitual utilizado por Edison Carneiro para orientar a pesquisa e os registros fonográficos que realizou. Em locais como o Rio de Janeiro, já era bem complexo, desde antes do século XIX, o panorama étnico-cultural das chamadas “nações” no mapa das manifestações religiosas de matriz africana. Paulo Barreto, conhecido como “João do Rio”, já dava mostras dessa imensa trama em seu famoso livro *As Religiões no Rio*.

São todos das pequenas nações do interior da África, pertencem aos igesá, oiè, ebá, aboun, haussá, itagua, ou se consideram filhos dos ibouam, ixáu dos gège e dos cambindas. Alguns ricos mandam a descendência brasileira à África para estudar a religião, outros deixam como dote aos filhos cruzados daqui os mysterios e as feitiçarias. Todos, porém, fallam entre si um idioma comum: — o eubá²². [...] Só os cambindas ignoram o eubá.” (BARRETO, 1976, p. 2)

Os reflexos de toda a reinvenção identitária dos grupos de africanos durante aquele período na sociedade carioca se deram, por exemplo, na constituição das irmandades católicas com espaços religiosos específicos da diáspora africana. Africanos, pardos e crioulos²³ escravizados ou forros, constituíam suas próprias irmandades impedidos que eram de frequentar as igrejas e celebrações reservadas ao branco-colonizador. Os colonizadores sempre fomentaram a criação de irmandades católicas em suas colônias, sendo que o apogeu desse processo se deu durante o século XIX. Elas se tornaram locais de reunião, celebração e resistência de práticas culturais e

²² Iorubá.

²³ Como eram chamados os negros nascidos no Brasil.

religiosas africanas e sincretizadas, tendo subsistido através da organização de funerais, assembleias, festas e procissões, sendo as mais difundidas aquelas dedicadas à N. S. do Rosário (KARASCH, 2010).

O que logo chama a atenção em primeiro lugar é o nome da tenda: “Maria Conga”. Uma primeira análise sugere a relação entre as palavras “Conga” e “Congo”, o que se confirma se olharmos o número de escravos, por região africana, desembarcados no Rio de Janeiro durante o período escravagista. Os recentes estudos historiográficos apontam que, em termos sociodemográficos, “os do ‘centro-oeste africano’ (divididos entre Congo norte, norte de Angola e sul de Angola) representavam 79,7% e os da ‘África oriental’, 17,9%”, dos escravos desembarcados no Rio de Janeiro (Soares et alli, 2005: 24). Em seu estudo sobre as chamadas “nações” africanas no Rio de Janeiro do século XIX, Soares (op. cit.) mostra como o termo “Congo ou Conga” era utilizado para nominar negros a partir de marcas étnicas distintivas - fossem escarificações, cortes de cabelos ou outros sinais diacríticos – o que permitia a identificação dos escravos ou forros entre si e em relação aos brancos.

Já em 1862 no Rio de Janeiro foi requerida junto ao Conselho de Estado do Império a criação da “Sociedade Beneficente da Nação Conga”; tendo sido negada. Dez anos mais tarde a “Sociedade de Beneficência da Nação Conga – Amiga da Consciência” conseguirá seu registro tendo por finalidade “socorrer os desvalidos e enfermos da supradita nacionalidade”. Em relações às nações, as

irmandades poderiam ser ‘pano de fundo’ para processos invisíveis de identidades transétnicas. Em torno das práticas mortuárias, festas, ajuntamentos, rotas de fugitivos, parentescos, mercado de trabalho, auxílio para alforria e outros “socorros”, africanos diversos não só se encontraram, mas fundamentalmente inventaram-se (SOARES et alli, 2005: 23)

Seria extremamente temerário querer sustentar qualquer argumentação que relacionasse essas irmandades à Tenda de Maria Conga de Realengo, pois não há evidências historiográficas nesse sentido. Porém como o nome “Maria Conga” era utilizado de forma bastante diversa, talvez fosse essa uma possível linha de investigação a ser seguida por Edison Carneiro na pesquisa.

Frente às práticas musicais, ainda hoje é a presença ou ausência de determinadas narrativas míticas, cânticos, práticas vocais e rítmica dos tambores dentro do espaço dos terreiros, que emolduram e delimitam a ideia de nação reivindicada por cada um deles hoje²⁴, já dentro da acepção mais estritamente religiosa de utilização do termo.

Um dos aspectos que é possível notar nas gravações é aquele relativo à prática dos tambores na Tenda de Maria Conga. A orquestra ritual não seguia o padrão encontrado na maioria dos terreiros nagô, com 1 *gã* ou *agogô* e 3 atabaques (*rum*, *rumpi* e *lé*). Na Tenda de Maria Conga eram utilizados, habitualmente, 4 atabaques nas sessões públicas. O maior e mais grave (*rum*) era tocado pelo ogã, que também cantava os

²⁴ Até que ponto essa reivindicação era vigente também à época da pesquisa, é outra hipótese a ser investigada, porém isso já foge aos objetivos estritos deste artigo.

pontos, havia ainda outros dois tambores menores e um quarto, denominado *tambor de Crispim*, que era dedicado às crianças. Além dos tambores, um chocalho completava a orquestra. Nos candomblés Jêje-Nagô, os desenhos melódico-instrumentais executados pelo tambor mais grave são fundamentais e estruturantes no estabelecimento das conexões simbólicas, por meio dos orixás incorporados, entre o *orum* (o mundo sobrenatural dos orixás) e o *aiê* (o mundo natural dos homens) (Fonseca, 2003). Especificamente a essa modalidade de prática, não foi possível identificar nas gravações esse padrão na Tenda de Maria Conga. Em nenhum momento no ritual gravado, os atabaques cumpriram, de forma estritamente instrumental, o papel de intermediar o transe a partir dos desenhos melódicos executados, prática muito comum nos rituais nagô.

Os padrões rítmicos presentes na prática instrumental dos tambores, a estrutura formal das cantigas e os elementos linguísticos encontrados nas canções registradas revelam bastante sobre o mosaico de influências étnicas que compõe o universo musical da umbanda. Quanto às cantigas, a gravação revela forte influência das culturas congo-angola e também de práticas indígenas. Em termos formais, as cantigas apresentam uma estruturação bem distinta daquelas encontradas nos terreiros nagô onde são cantadas em iorubá. Na Tenda de Maria Conga, a estruturação formal se dá por meio de quadras simples, obedecendo às rimas da língua portuguesa, como por exemplo,

*Maria Conga,
lavadeira de sinhá
ela lava vestido de chita
no ribeirão de Iaiá.
Hoje, cativo se acabou
Maria Conga é dona
É dona do gongá.*

ou,

*Ogum já venceu demanda
na terra do Humaitá
Ogum já venceu demanda
Ogum iê, ô saravá.*

As melodias dos cânticos obedecem a um padrão tonal cujo término coincide quase sempre com a tônica da escala que serve de base à cantiga (ver Figuras 1 a 7), ao contrário dos cânticos em iorubá dos terreiros nagô, onde as escalas modais são mais presentes. Além disso a estruturação estrófica não apresenta a regularidade do padrão por quadras (ver PESSOA DE BARROS, 1999a e 1999b).

O conteúdo das letras das cantigas é também bastante elucidativo quanto às influências majoritariamente das culturas congo-angola, como nos exemplos,

*Óia, Congo que veio de Angola,
Vem beirando, a beira mar.
Oia viva Oxalá lá no céu,
Salve as almas no gongá.*

ou,

O arê Congo rê mujongo maravilha,

*Quimbanda aruê, saravá
Ô Rei de Congo mandou me chamar.
Quimbanda aruê, saravá.*

Considerações finais

No ano de 2012 se comemorou o centenário de nascimento de Edison Carneiro, e a publicação desses registros etnográficos da Tenda de Maria Conga pelo CNFCP, se por um lado é uma homenagem póstuma, celebra também o esforço dele e de muitos outros pesquisadores no sentido de lançar luzes e abrir o debate sobre tradições religiosas populares como a umbanda, nesse renovado interesse que elas ensejam em tantas gerações dentro e fora do país.

Confrontando a gravação e os textos, relatórios e documentos encontrados nos acervos da Biblioteca Amadeu Amaral-CNFCP com toda uma literatura produzida desde então, tanto no campo etnológico como historiográfico, foi possível dar uma nova dimensão contextual a esses registros fonográficos de campo, especialmente no que se refere à relação de construção identitária, tomando-se em conta etnicidade e expressão religiosa. Como lembra Carlos Eugênio Líbano Soares,

não havia necessariamente uma regra ou padrão único pra essas redefinições de identidades étnicas dos africanos na diáspora, mas sim expectativas (nos espaços religiosos, no mercado de trabalho e também em suas moradias) e o contexto sociodemográfico à sua volta. (ARAÚJO et alli, 2006: 13)

Conforme abordei em minha tese de doutorado, Edison Carneiro formou-se etnógrafo primordialmente dentro da tradição do folclorismo que durante a maior parte do século XX dividiu espaço com o ainda incipiente campo acadêmico das ciências humanas e sociais. Seus embates públicos com intelectuais como Florestan Fernandes sobre questões teórico-metodológicas são conhecidos e são muitas suas divergências quanto à conceituação do chamado “fato folclórico” e quanto também à possibilidade da criação de uma rede de significados que poderiam estar atrelados a “objetos em si”, como uma gravação, por exemplo, tornando-os assim foco de interesse dos estudos de folclore (FONSECA, 2009). O discurso salvacionista do que os folcloristas chamavam de cultura de *folk* (REDFIELD, 1949), olhava a gravação fonográfica como a possibilidade de registro do fato folclórico em si, objeto bruto e puro de expressão “do popular”.

O estilo de etnografia de Edison Carneiro é o mesmo encontrado em inúmeros trabalhos realizados pelos folcloristas. Seu texto intercala transcrições dos cânticos às falas de pai Claudionor, porém essas não são transcrições literais daquelas encontradas nas gravações, mas aproximações. Intercaladas aos cânticos e falas aparecem também impressões e comentários feitos a respeito de aspectos da sessão ritual pública. O que é interessante observar no estilo de descrição etnográfica do trabalho é que ele parece se basear mais nas memórias de campo do que no conteúdo das gravações, já que uma escuta mais atenta poderia por um lado ter dirimido dúvidas sobre, por exemplo, os textos dos cânticos que muitas vezes aparecem bastante diferentes dos que foram

gravados e, por outro lado, sugerido caminhos de pesquisa a partir de seus conteúdos.

O viés do debate proposto aqui é aquele referente ao uso do conceito de “nação” para tratar de práticas religiosas de matriz negro-africana no Brasil. Apesar de em seus relatórios Edison Carneiro não se ter utilizado do termo para tratar especificamente da umbanda, pois como ele mesmo argumenta, não seria apropriado, sua etnografia parece revelar, contudo, a distinção de abordagens que Beatriz Góes Dantas aponta.

A legitimidade buscada para o candomblé no Nordeste, particularmente na Bahia e em Pernambuco, na década de 30, repousa na exaltação da herança africana mais pura. Essa busca de legitimidade pela via da África contrasta com o que ocorre no Sudeste em relação à Umbanda. Nesta, tentar-se-á expurgar a herança cultural africana, explicitamente identificada como inferior e pejorativa. O papel dos codificadores da umbanda será livrá-la das influências negativas associadas com o passado africano. [...] É através da negação da África que a umbanda se tornará “limpa”, “branca”, “pura”, identificada como uma prática do Bem por caridade e sem cobrança, apta pois a ter uma aceitação social mais ampla. Em contrapartida, no Sudeste a herança africana, representada como bárbara, é fixada como perigosa, subversiva e apresentada como constituindo a Quimbanda, reduto do Mal, da feitiçaria e da exploração. Em suma, num mesmo campo simbólico – o da religião – a África é exaltada no Nordeste e negada no Sudeste. (DANTAS, 1982, p. 160)

O debate sobre esse uso e os sentidos da ideia de nação só se dá quando entra em jogo certa oposição entre candomblé e umbanda, já que, se é inegável que todo o universo mitológico-ritualístico dos orixás nagôs é uma das peças fundantes da cosmogonia umbandista, é possível perceber também através dos registros fonográficos sua extrema permeabilidade simbólica a elementos das culturas banto, de práticas do espiritismo kardecista, de projeções do imaginário brasileiro sobre a cultura indígena e de inúmeros elementos e entidades do catolicismo²⁵.

Dessa forma, é justamente a arquetípica ideia social e historicamente construída de “nação” que predispõe o adepto de determinado terreiro, seja atualmente ou à época da pesquisa, a um conjunto de comportamentos, percepções, disposições, motivações e atitudes que denotam uma visão de mundo e estabelecem padrões de relacionamento sociocultural. Os processos iniciáticos e confirmatórios, o contexto ritual e seu ordenamento litúrgico, o panteão dos deuses e o âmbito da narrativa mítica, assim como as práticas musicais sagradas são reflexos dessa “nação” – já no sentido teológico que assumiu - à qual o terreiro se vincula por razões históricas e/ou culturais.

As variadas contribuições de Edison Carneiro para a pesquisa sobre a manifestações religiosas de matriz africanas no Brasil são inestimáveis e se tornam ainda mais relevantes por seu papel histórico na constituição desse campo de estudo. De 1962 até agora muitas pesquisas na área das ciências humanas e sociais sobre essas expressões ampliaram o espectro e as possibilidades analíticas de registros como esse produzidos por Edison Carneiro e sua equipe, o que torna os registros por ele realizados ainda mais instigantes e desafiadores.

²⁵ Ver *As religiões no Rio* (1976) de Paulo Barreto, o “João do Rio”.

Referências

- ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira et alli. *Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do Rei...Olubajé - uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, Intercom, 1999a.
- _____. *A fogueira de Xangô...o orixá do fogo - uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, Intercom, 1999b.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. Série Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- BRUM, Marcio Sergio. *Memórias da remoção: o incêndio da Praia do Pinto e a culpa do governo*.
<http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1339790201_ARQUIVO_MemoriasdaRemocaoABHO2012.pdf>. Acesso em: outubro de 2012.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988
- CARNEIRO, Édison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. 230p.
- _____. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira: 1978.
- COSTA, Valdeci Carvalho. *Cabula e macumba*. Revista de Filosofia *Síntese*, nº. 41, pg.- 65-85, Belo Horizonte: Nova Fase. 1987.
- COSTA LIMA, V. *A família de santo nos candomblés jêje-nagô da Bahia: um estudo de relações intragrupo*. Dissertação de Mestrado, Pós Graduação em Ciências Humanas 1971/2, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1977.
- DANTAS, Beatriz Góes. *Vovô nagô papai branco*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Unicamp, 1982.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã; tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Unirio, 2003.
- _____. *"Temerosos reis dos cacetes": uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, Unirio, 2009.
- GIUMBELLI, Eduardo. "Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro". In: SILVA, V. G. (org.) *Caminhos da alma: memória afro-brasileira*, São Paulo: Summus. p. 183-217, 2002.
- João, do Rio. *As Religiões do Rio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.
- KARASCK, Mary. *American counterpoint: new approaches to slavery and abolition in Brazil*. Connecticut: Yale University, New Haven, 2010.
- MOTT, L. "O calundu-angola de Luzia Pinta: Sabará, 1739". *Revista do IAC*, Ouro Preto, 1: 73-82, 1994.
- NASCIMENTO, Ana Carolina de Almeida. *O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro*. Dissertação de Mestrado, IFCS, Rio de Janeiro, 2010.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999
- REDFIELD, Robert. *Civilização e cultura de folk: estudos de variações culturais em Yucatan*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1949.
- RELATÓRIO DE CAMPO. *Pesquisa Tenda Maria Conga*. Rio de Janeiro, CNFCP, s.d.
- FONSECA, Edilberto. Edison Carneiro na Tenda de Maria Conga em 1962/RJ. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 86-108, 2013. <http://musicacultura.abetmusica.org.br/>

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *O intelectual "feiticeiro": Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Tese de Doutorado, Unicamp, São Paulo, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SILVEIRA, Renato da. "Do calundu ao candomblé". *Revista de História*, Rio de Janeiro. <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/do-calundu-ao-candomble>>. Acesso: em abril de 2013.

SOARES, Carlos Eugênio Libano et alli, *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. 2ª ed. São Paulo: Editora Edusp da Universidade de São Paulo, 2000.

VIANNA FILHO, Luís. *O negro na Bahia*. São Paulo: Editora José Olympio, 1946.

VILHENA, Luís Rodolfo Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey¹

Michael Iyanaga²

Resumo

O presente artigo oferece algumas reflexões sobre os possíveis benefícios do reestudo etnomusicológico. Um reestudo pode ser definido, em termos bastante abrangentes, como a volta a uma pesquisa feita em algum momento passado. Observa-se que com poucas exceções, os reestudos etnomusicológicos existentes tendem a preocupar-se muito mais com o conteúdo do estudo do que reflexões teóricas, e assim não abrem um diálogo mais aberto sobre o reestudo como ferramenta no estudo da música. Na pretensão de estimular este diálogo, aqui apresento um “reestudo de caso” feito no Recôncavo Baiano para sinalizar algumas reflexões e pensar sobre o reestudo como abordagem e metodologia etnomusicológicas. Para elaborar as questões teóricas que são as metas do artigo, me utilizo de uma pesquisa de doutorado realizada na Bahia sobre a tradição da reza – um ritual musical domiciliar feito em nome de um santo católico padroeiro – e que foi composta, em parte, por um reestudo do trabalho do etnomusicólogo norte americano Ralph Waddey. Em 1978, Waddey realizou uma gravação em áudio de uma reza em São Braz, um vilarejo no Recôncavo Baiano, qual ele me passou em 2011. No ano seguinte, fui a São Braz para participar da reza patrocinada pela mesma pessoa que fizera havia 34 anos atrás. Neste artigo discuto três das lições gerais que aprendi através desta experiência de reestudo.

Palavras-chave: reestudo; Recôncavo baiano; reza.

Abstract

This article offers some considerations regarding the possible benefits of ethnomusicological restudies. Broadly speaking, a restudy can be defined as a return to research conducted at some prior historical moment. It bears note that with few exceptions, restudies in ethnomusicology have tended to explore the content of the study rather than theorize about the utility of the restudy as a methodology. This has consequently stifled a broader dialogue about restudies as tools in the study of music. With the intent to stimulate such a dialogue, I use a “case restudy” conducted in the Bahian *Recôncavo* to offer some theoretical musings regarding the restudy as an ethnomusicological approach and methodology. To elaborate the theoretical issues that serve as the content of this presentation, I draw from doctoral research conducted in Bahia on the reza tradition—a domestic musical ritual done in the name of a Catholic patron saint—and which in part comprised a restudy of the work of U.S. ethnomusicologist Ralph Waddey. In 1978, Waddey made an audio recording of a *reza* in São Braz, a small town in the Bahian *Recôncavo*, which he then copied for me in 2011. The following year, I went to São Braz to participate in the *reza* held by the same person who had held it thirty-four years prior. In this article I discuss three of the general lessons I learned through my restudy experience.

Keywords: restudy; Bahian *Recôncavo*; prayer.

¹ Este ensaio é versão revisada e ampliada de uma apresentação no VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em João Pessoa. Agradeço a Fabiana Campos, Ralph Waddey e Carlos Sandroni pelos comentários e sugestões. A pesquisa foi realizada com a ajuda financeira da Comissão Fulbright e a University of California, Los Angeles. Completei este ensaio com apoio de uma bolsa de pós-doutorado da Fulbright afiliada à Universidade Federal da Bahia.

² Contato: michaelyanaga@gmail.com

O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas reflexões sobre os possíveis benefícios do reestudo etnomusicológico. De acordo com Alan Merriam, o reestudo é um estudo “em que uma área ou problema é avaliado uma segunda vez pelo mesmo investigador ou por um outro” (MERRIAM, 1964, p. 51).³ Em 1973, Bruno Nettl notou que “[o] uso sistemático de ‘reestudos’ não é comum na etnomusicologia” (NETTL, 1973, p. 157) e apesar da existência de alguns reestudos importantes,⁴ dificilmente diria que esta observação não continua verdadeira ainda hoje (Cf. MYERS, 1992).⁵ Ao meu ver, a ausência relativa de reestudos pode ser explicada, em parte, pela pouca atenção e ênfase que a etnomusicologia tem-lhe dado. A literatura oferece pouca reflexão teórica sobre o valor, uso e método do reestudo na etnomusicologia. Pois os reestudos etnomusicológicos existentes tendem a preocupar-se mais com o conteúdo do estudo – o reestudo em si – do que com reflexões críticas, e assim abafando um diálogo mais acessível sobre o reestudo como ferramenta no estudo da música. Na pretensão de estimular este diálogo, aqui apresento um “reestudo de caso” feito no Recôncavo Baiano no intuito de levantar alguns conceitos e pensar sobre o reestudo como abordagem e metodologia etnomusicológicas.

Mas que “re” é esse do re-estudo?

Afinal, qual o sentido deste “re” que marca um *re-estudo*? No geral o reestudo (nas ciências humanas) é vista como um estudo feito sobre um grupo, região, instrumento etc. que já foi estudado antes. Neste sentido, tomemos como exemplos, na etnomusicologia, o reestudo da pesquisa de Arnold Bake que fora feito no sul da Índia na década de 1930 (JAIRAZBHOY e CATLIN-JAIRAZBHOY, 1990) ou o projeto “Responde a roda outra vez”, que visitou certas cidades brasileiras nortistas e nordestinas pelas quais a Missão de Pesquisa Folclórica de Mário de Andrade passou em 1938 (SANDRONI, 2004). Mas reestudar, no seu sentido estreitamente literal, significa *refazer o estudo*, isto é, repeti-lo. Consequentemente, podemos pensar no reestudo como aquele estudo que volta à pesquisa inicial. “Voltar à pesquisa”, no entanto, tem pelo menos dois sentidos: (1) voltar aos dados e (2) voltar ao estudo em si. O primeiro seria uma abordagem revisionista, do tipo comum nas áreas de história ou literatura, que volta aos mesmos dados utilizados num primeiro estudo para realizar uma releitura e/ou reinterpretação. Um exemplo recente deste tipo de reestudo musicológico talvez seja a tentativa de Gary Tomlinson (2007) de reler as crônicas e a iconografia do Novo Mundo para fazer cantar a voz indígena. A segunda versão de “voltar à pesquisa” seria uma “meta-investigação”, a investigação de uma investigação e assim uma volta à pesquisa anterior para enfocar a pesqui-

³ As traduções do inglês para o português são minhas.

⁴ Os estudos mais bem conhecidos em que um pesquisador revisita o campo de outro pesquisador são os de Jairazbhoy and Catlin-Jairazbhoy (1990), Nettl (1967), Sandroni (2004, 2008). Porém, há outros estudos nos quais o mesmo pesquisador volta para o seu “campo” décadas depois (Cf. HARNISH, 2005; PARK, 2003).

⁵ Segundo explica Helen Myers (1992, p. 26), “[N]a pequena e unida sociedade de etnomusicologia acadêmica, o reestudo ainda não se encontrou seu lugar apropriado”.

sa (e pesquisador/a) em si. Este seria uma espécie de história intelectual que procura entender os motivos e condições da pesquisa inicial, assim como muitos têm feito nos últimos anos em relação a gravações históricas (Cf. LARA e PACHECO, 2007; LÜHNING e MATA, 2010; WADE, 2012).

Pode-se afirmar, portanto, que não há uma única maneira de conceber o reestudo. E podemos ir mais longe ainda com esta polissemia. Se de fato um reestudo é, como diz Merriam, uma segunda avaliação do mesmo “problema”, por que não pensar em toda a produção etnomusicológica como apenas uma sequência de reestudos? Afinal, segundo afirma Anthony Seeger (1991), a escrita etnomusicológica propõe respostas variadas das *mesmas perguntas* – as que avaliam a função da música como signo – que Rousseau já levantou no século XVIII. Isto é, o que define a disciplina de etnomusicologia é o fato de revistarmos constantemente o mesmo “problema”. Desta forma, apesar da definição de Merriam supracitada, acredito que o reestudo pode englobar um leque de estudos e abordagens críticas bem mais amplas. Pode-se dizer, então, que um reestudo, no seu sentido fundamental, é um estudo atual (ou seja, feito no presente) que constrói uma ponte *explícita* a um estudo feito no passado através da concepção individual do sentido de “re”, seja esta a de repetir, refazer ou repensar.

Mas se tudo pode ser definido como um “reestudo”, o termo em si acaba por perder todo o seu sentido. Isto é, quando se abre demasiadamente as fronteiras da definição de qualquer conceito, o sentido do próprio conceito foge. Ora, confesso que não estou prestes a lançar mão do “reestudo”, pois acredito que temos muito a ganhar por conceber o mesmo como algo separado de um trabalho simplesmente disciplinar. Em guisa de uma definição, portanto, sugiro que definamos um reestudo principalmente pelo seu engajamento explícito com um projeto de pesquisa *específico* anterior. Mais precisamente, um reestudo poderia ser definido como um estudo que procura dialogar, de forma necessariamente explícita e aberta, com um estudo antecedente, utilizando o mesmo (e os seus dados), como fonte fundamental para a criação de novos conhecimentos.

Mas como entender a forma que este engajamento histórico toma? De acordo com o historiador William Sewell Jr. (2005, p. 183), a história – no usos mais típicos do conceito – tem uma face dupla: (1) a sincrônica, “a história como contexto temporal” e (2) a diacrônica, “a história como transformação”. Ou seja, a “história sincrônica” pode referir-se a algo que acontece em uma época passada, num bloco fechado de tempo (ex. romance histórico ou aspecto histórico) enquanto a “história diacrônica” seria relacionada aos acontecimentos que ocorrem no decorrer do tempo (ex. sequência histórica ou continuidade histórica). Podemos entender as faces do reestudo da mesma forma: a face sincrônica do reestudo procura entender a pesquisa histórica em si e os seus contextos sócio-intelectuais, tecnológicos, circunstanciais etc., enquanto a face diacrônica deste toma como objeto de estudo os próprios “dados” pesquisados (i.e., repertórios, povos, instrumentos musicais) ao longo do tempo, a fim de reconhecer mudanças e transformações musicais.

Para elaborar as questões teóricas que são as metas do presente artigo, faço um recorte de uma extensiva pesquisa de doutorado que realizei na Bahia e que foi composta em parte por um reestudo do trabalho do norte americano Ralph Waddey (cf. IYANAGA, 2013). Ressalto que meu objetivo aqui é teórico. Portanto o enfoque não será nem a importância da pesquisa de Waddey para a etnomusicologia nem o valor do meu reestudo. Ao contrário, apenas me utilizo deste “reestudo de caso” para refletir sobre esta metodologia. Depois de uma breve discussão sobre a pesquisa de Waddey e o meu próprio reestudo, apresento as três lições gerais que me foram reforçadas ao realizar o meu trabalho: (1) o reestudo constrói uma ponte entre a históriaêmica e ética; (2) um reestudo pode trazer importantes informações etnográficas; (3) um reestudo, por ser um novo estudo que olha para trás, é uma das maneiras ideais para a consagração de um cânone brasileiro etnomusicológico.

A pesquisa de Ralph Waddey e o meu reestudo

No início da década de 1980 o norte americano Ralph Waddey, então doutorando em musicologia na University of Illinois (EUA), publicou dois artigos na *Latin American Music Review* (WADDEY, 1980, 1981) que passaram a ser marcos no estudo do samba na Bahia – o chamado “samba de roda” – e tiveram repercussões surpreendentes no estudo da música brasileira. Embora a produção acadêmica de Waddey tenha-se limitado, até hoje, a este par de ensaios, os artigos continuam a ser citados em trabalhos acadêmicos atuais, desde os sobre o samba de roda até os que abordam questões sobre a música brasileira no geral (cf. CARMO, 2009; CROOK, 2009; DÖRING, 2004; FRYER, 2000; IYANAGA, 2010; LÜHNING, 2004; NOBRE, 2008, 2009; SANDRONI, 2001, 2005, 2010; SANDRONI e SANT’ANNA, 2006).

Os focos principais da pesquisa baiana de Waddey, realizada em Salvador e no Recôncavo (uma região do interior baiano que engloba a Baía de Todos os Santos e que tem grande importância histórica, socio-econômica e cultural para a Bahia e o Brasil), eram a manifestação cultural reconhecida hoje como “samba de roda”, a viola (e a “viola machete”) e o papel da viola no samba baiano. Nas últimas três décadas, alguns pesquisadores que reconheceram a importância da contribuição acadêmica de Waddey já voltaram ao “campo” do estadunidense, principalmente para investigar a viola (NOBRE, 2008) e para expandir a cobertura geográfica do estudo de Waddey (DÖRING, 2002; ZAMITH, 1995).

Na Bahia, o samba faz parte íntegra da religiosidade (principalmente no tipo de catolicismo às vezes conhecido como “popular”) na região do Recôncavo (cf. IYANAGA 2010). Portanto, ao estudar o samba, Waddey também participou de vários eventos religiosos. E um destes eventos, chamado de “reza”, é descrito por Waddey em pormenores (WADDEY, 1981, pp. 263-268). No Recôncavo Baiano, a *reza* é uma festa domiciliar cuja atividade musical é composta por uma “novena” cantada e a performance de samba, quais são realizadas em comemoração a um santo padroeiro do/a dono/a da casa. É uma prática musico-religiosa que continua a ser importante e bastante difundida na região. Em poucas páginas, Waddey descreve uma reza para São Roque da qual o pesquisador

participou em 1978, no vilarejo de São Braz, uma pequena cidade no Recôncavo Baiano, na casa de Seu Messias (Manoel Messias Pereira, ver figura 1). Vale acrescentar que além da breve descrição etnográfica sobre o evento que Waddey oferece, o pesquisador também tem, no seu acervo particular, uma gravação em áudio do evento de Seu Messias. É esta gravação que me facilitou o reestudo da reza sobre a qual Waddey escreveu em 1981.



Figura 1. Seu Messias (Manoel Messias Pereira) em 19 de agosto de 2012 (Foto de Michael Iyanaga).

Eu venho pesquisando as rezas baianas desde 2008 e consegui, através de uma correspondência pessoal com Waddey, uma cópia da gravação da reza de São Roque de 1978 que foi realizada na casa de Seu Messias em São Braz. Em janeiro de 2012, fui a São Braz e encontrei com Seu Messias, já com 84 anos, lúcido e em ótima condição física. Depois de uma longa conversa sobre a sua vida como devoto de São Roque, pescador, caçador e mestre da capoeira angola, Seu Messias me convidou à sua reza. Tive, portanto, o grande privilégio de participar da “mesma” reza da qual participou Ralph Waddey em 1978. Devido ao enfoque teórico do presente artigo, no entanto, deixo os pormenores da minha experiência para outro momento para poder abstrair algumas lições gerais sobre o reestudo em si.

Lição nº1: uma ponte entre as histórias êmica e ética

Ao meu ver, um dos benefícios mais atraentes do reestudo é o seu potencial para elucidar questões diacrônicas de uma tradição musical. Em particular, pesquisar uma prática décadas depois que outra pessoa a pesquisou dá uma noção de quais aspectos mudaram e quais permaneceram. Mas esta tarefa não é tão simples quanto parece, pois aquilo que o/a pesquisador/a julga como “mudança” pode ou não ser reconhecido como tal pelos praticantes da música (NETTL, 2006, p. 17-22). Portanto, ao considerar as possíveis transformações, o/a analista sempre corre o risco de enfrentar uma discrepância

entre as visões êmica e ética. É nestes momentos que o reestudo mais se destaca como saída analítica, pois serve como ferramenta na construção da ponte entre as duas visões.

Por um lado, oferece a informação, digamos, mais “objetiva” através da comparação analítica do passado com o presente, e por outro lado, também coloca o/a etnógrafo/a numa posição ideal para recolher a informação mais “subjetiva” a partir do olhar dos praticantes atuais (ou seja, as pessoas que diriam se houve ou não uma transformação). E de fato a análise do conjunto destas informações ilumina muito sobre o que é *importante* para os praticantes de uma tradição musical mesmo que as pessoas não o expliquem diretamente. No dizer de Jairazbhoy (1991, p. 223): “[U]ma comparação das interpretações êmicas oferecidas por membros da cultura com as percepções éticas do pesquisador de fora que são derivadas de [...] um Reestudo pode ter muito a contribuir para a compreensão de uma sociedade e seus valores”.

Eu perguntei várias vezes a Seu Messias e aos outros participantes se algo tinha mudado desde 1978 até os tempos atuais. Todas as pessoas me asseveraram que nada tinha mudado; sempre fora a mesma coisa. E toda vez que eu tentava perguntar o que seria então uma mudança, eu percebia que a minha pergunta não lhes fazia sentido. Embora este tipo de experiência certamente não seja rara entre os etnomusicólogos, eu tinha uma vantagem que muitos pesquisadores não têm: a gravação histórica e as informações etnográficas escritas por Waddey. Tomando só uma parte desta comparação, havia realmente poucas diferenças perceptíveis nas gravações das novenas cantadas em 1978 e 2012. Mesmo assim, havia – poucas que fossem – alguns aspectos facilmente identificáveis como diferentes. Por exemplo, o texto inicial – o qual é às vezes chamado de “Entrada” – de cada novena era diferente. A gravação de 1978 foi iniciada com alguns minutos de atraso e, portanto, revela apenas os versos finais do primeiro texto (ex. 1):

Dons celestes derramar
Sobre os peitos que criaste
Dons celestes derramar⁶

Sabe-se que estes versos, com esta mesma melodia, constituem (com apenas ligeiras variações) a parte inicial de muitas novenas no Recôncavo ainda hoje. Assim, pode-se deduzir, através de uma comparação com uma novena de 2009 gravada na cidade vizinha de Cachoeira (ex. 2), qual teria sido o estrofe todo em São Braz em 1978:

Vinde Espírito Divino
Nossas almas renovai
Sobre os peito em que criaste
Dom celeste derramar
Sobre os peito em que criaste
Dom celeste derramar⁷

Em 2012, quando eu participei da reza de Seu Messias, o texto cantado para iniciar a novena já foi outro (ex. 3):

⁶ Gravação feita por Ralph Waddey em 15 de agosto de 1978, na cidade baiana de São Braz.

⁷ Gravação feita pelo autor em 16 de agosto de 2009, na cidade baiana de Cachoeira.

A nós descei divina luz,
A nós descei divina luz,
Em nossas almas ascendei, o amor, o amor de Jesus,
Em nossas almas ascendei, o amor, o amor de Jesus.
Vós sois a alma da igreja,
Vós sois a vida, sois o amor,
Vós sois a graça me fazeja
Vós sois a graça me fazeja
Que nos irmana no Senhor,
Que nos irmana no Senhor.⁸

Não é difícil perceber que ambos o texto e a melodia de 1978 são bastante distintos dos de 2012. Ou seja, pode-se ver que há de fato uma mudança. Feita esta observação, como explicar a insistência, por parte dos praticantes, de que nada teria mudado enquanto este aspecto litúrgico claramente mudou?

Seria difícil encontrar uma explicação única que pudesse resolver esta discrepância entre a visão êmica e a ética, até porque cada pessoa poderia ter um motivo ou lembrança particular. Seria esta discrepância resultado de motivos atuais – de valorização de tradição, por exemplo – que fariam com que as pessoas lembrassem do passado de forma condizente com o presente desejado? Ou será que a expectativa de nada ter mudado poderia ter influenciando a maneira de entender o passado? Antes que eu me dê o direito de acusar os praticantes de qualquer “falha” de memória ou “presentismos” (i.e., a politização do passado), é importante saber o que seria de fato uma mudança na tradição da reza. Para isto, uma conversa que tive com Dona Rita, que atuou como a rezadeira em 2012, foi bastante iluminadora.⁹ Quando eu expliquei à rezadeira que fizera uma comparação das duas novenas, ela afirmou com certeza aparente: “É a mesma”. Eu timidamente tentei corrigi-la, insistindo que a de 1978 começara com um texto diferente, o qual cantei para ela. Ela reconheceu imediatamente e cantou com empolgação. Em seguida, ela ofereceu uma explicação: “Eu sempre canto mais ‘A nós descei’ [...] Sempre quando vai rezar, ou canta essa ou canta aquela outra”. Esta qualidade intercambiável se deve ao fato de ambos os textos pedirem, como ela ressaltou, “ao Espírito Santo que nos abençoe”. Ou seja, embora os textos (e melodias) sejam diferentes, a função dos dois é igual.

Dona Rita nasceu em 1977. Conseqüentemente, a afirmação dela de que a de 2012 “é a mesma” não tem base na memória dela (afinal, ela tinha um ano de idade quando Waddey fez a sua gravação), mas sim, na expectativa de que ela continua a cantar do mesmo jeito que aprendeu com Marise, a rezadeira gravada em 1978. Porém, mesmo quando eu notei que as duas novenas começam com textos diferentes, Dona Rita não mudou a sua opinião, pois o que faz com que um texto seja reconhecidamente “diferente” parece ser a sua *função* litúrgica. A partir desta experiência, a simples pergunta de “o que mudou” foi ampliada para “o que *significa* mudança”? Descubri, portanto,

⁸ Gravação feita pelo autor em 16 de agosto de 2012, na cidade baiana de São Braz.

⁹ Entrevista concedida no dia 24 de março de 2013, na cidade baiana de São Braz.

que quando o texto e melodia mudam mas a função do texto permanece, não é nenhuma mudança. Esta importante reflexão só me foi proporcionada através do reestudo. Pois evidentemente, sem ter o registro de 1978, eu não teria como conferir as informações êmicas que recolhia. Sem dúvidas, o reestudo funciona como ferramenta de análises diacrônicas de caráter, digamos, “objetivas”. Mas, vai além disto. O reestudo oferece também um meio mais eficaz de apreender como as pessoas pensam sobre a sua música e como elas compreendem o passar do tempo.

Lição nº2: etnografia através da devolução

Eu vejo o aspecto diacrônico do reestudo entre os seus mais importantes, mas ele também pode ser bastante útil como metodologia etnográfica. E isto é especialmente claro na volta inicial ao local de pesquisa. Eu acredito que muitos reestudos começam, quando possível, com um ato de devolução do registro (ou registros) original, seja este áudio-visual, iconográfico, escrito etc. O etnomusicólogo Carlos Sandroni, ao realizar o já mencionado projeto “Responde roda outra vez” (2004), também conduziu devoluções de algumas gravações. Uma destas foi realizada na cidade pernambucana de Tacaratu, com Domingos Cunha, o filho de um grande cantador de coco. Sandroni conta a sua experiência:

Mostrei a eles [Domingos Cunha e sua família] as gravações da Missão, feitas em Tacaratu, que levava comigo. Domingos Cunha é homem de pouco falar, pelo menos num primeiro contato, como foi aquele, mas sua reação à escuta das gravações foi muito eloqüente: ele se pôs a dançar ao som do gravador. Foi um momento de grande emoção. (SANDRONI, 2005, p. 52)

Eu tinha idealizado que meu encontro com Seu Messias ocorresse de uma forma semelhante a experiência relatada por Sandroni. Assim, imaginava Seu Messias, um homem idoso, feliz e animado ao ouvir o som que foi gravado na sua casa mais de três décadas antes. Quando cheguei na casa de Seu Messias, eu me apresentei e expliquei o motivo da minha visita, que eu queria entregar uma cópia da sua reza e conversar com ele sobre o evento. Ele parecia feliz em receber-me. Contudo, ao invés de conversarmos sobre a sua devoção a São Roque e sua experiência no passado, a nossa discussão rodeava os seus muitos anos como capoeirista. Ele não mostrou interesse nenhum na gravação histórica que eu trouxera com tanta expectativa. E pior, quando o filho dele sugeriu que ouvíssemos o disco, Seus Messias imediatamente rejeitou a possibilidade, “Agora não”. Virando para mim, ele justificou, “Meu irmão faz oito dias de falecido”. Eu teria que esperar mais cinco meses para ouvir, finalmente, o disco com ele.

Num primeiro momento, esta resposta me deixou bastante confuso. Mas ao entender mais sobre a tradição da reza, as palavras de Seu Messias me faziam cada vez mais sentido. Primeiro, é preciso entender que no Recôncavo, como regra geral, o samba é metonímia da alegria. Estendendo além de uma figura de linguagem, o samba realmente incorpora o sentimento de alegria e serve como manifestação viva da alegria. Um dos efeitos reais disto é de que não se faz samba quando um parente morre ou adoe-

ce. Deste modo, uma das maneiras mais comuns de um devoto mostrar o seu sentimento à sua comunidade é através do cancelamento, o *silenciamento*, de um samba já agendado (IYANAGA, 2013, p. 292-299). E como aprendi com Seu Messias, tristeza não só inibe o fazer de samba como também a escuta ou o revivenciar do mesmo. E sendo que o samba é, como já falei, parte íntegra da reza, para Seu Messias, falar de reza é falar de samba. Em consequência, Seu Messias não quis ouvir a sua reza (*i.e.*, samba) de 34 anos atrás porque seu irmão tinha acabado de falecer.

Esta informação etnográfica só foi possível através da devolução do disco e do reestudo que eu tinha planejado. Através desta experiência, aprendi não só uma lição sobre a lógica cultural que associava – de uma maneira muito mais forte que eu sabia – o samba com o sentimento. Também aprendi muito em relação ao pensamento de Seu Messias sobre sua reza, seu samba e seu irmão. Estas lições, ligadas a esta volta ao passado que caracteriza o reestudo, tinham muito mais a ver com a atualidade do que com o passado.

Lição nº3: um reestudo como novo estudo

O termo reestudo é um tanto enganoso, pois, como já foi mencionado, o “re” implica uma série de sentidos contrários. Por um lado, a ideia da “repetição”. Por outro lado, o “re” pode significar o melhoramento e assim, a necessidade de “re-fazer”. Ou seja, não foi bem feito a primeira vez então vou “re-fazê-lo”. Mas a verdade é que seria mais correto ver o reestudo como um *novo* estudo. Afinal, o estudo anterior qual faz com que o reestudo tenha o prefixo de “re”, acaba por ser nada mais de uma fonte primária que é diferente em tipo mas não em classe de qualquer outra fonte. É importante frisar que as ciências humanas não trabalham com experiências repetíveis. Portanto, eu nunca poderia “repetir” ou “re-fazer” aquilo que Waddey fez. Os meus interesses são outros, a minha base de conhecimento é outra, a minha percepção é outra, os meus recursos são outros. Enfim, a minha subjetividade (sem falar da tecnologia) é outra. Além disso, o próprio “objeto” de pesquisa, a reza de Messias, não é a “mesma” reza. Quando Waddey realizou a sua pesquisa Seu Messias tinha 51 anos, não 85. A rezadeira e os participantes são outros. O lugar da reza é outro, pois Seu Messias se mudou de casa, e são distintas as circunstâncias sociais de São Braz, a Bahia e o Brasil. Até um/a mesmo/a etnomusicólogo/a que quisesse “re-fazer” a sua própria pesquisa anos depois – se Waddey mesmo mostrasse interesse em fazê-lo, por exemplo – acabaria por fazer uma nova pesquisa.

Mas ainda insisto que o “re” do reestudo é relevante. Pois embora o reestudo seja uma nova pesquisa, ele também explicitamente constrói os seus novos conhecimentos com base naqueles específicos que vieram antes. Voltar a estudos e estudiosos traça continuidades e acaba alimentando, de certa forma, um cânone que poderíamos chamar de um cânone brasileiro de etnomusicologia. Afinal, um cânone se cria principalmente através do *reconhecimento* daquilo que precede e de se colocar nesta tradição. Neste sentido, a realização de um reestudo é sempre um ato político que afirma e reforça a relevância daquele/a estudioso/a anterior. É isto o caso, por exemplo, quando Carlos San-

droni (2001) decide abraçar o termo “síncope característica” de Mário de Andrade ou quando Angela Lühning (1998/1999; LÜHNING e MATA, 2010) volta às gravações e vida intelectual de Pierre Verger. São, até certo ponto, afirmações do lugar destes intelectuais no cânone da etnomusicologia brasileira. Mas pode um cânone *brasileiro* ser feito por *estrangeiros* como Pierre Verger, Angela Lühning, Ralph Waddey, Anthony Seeger e tantos outros? Esta questão é bastante complexa e quem sou eu, mais um estrangeiro, para dizer? Porém, o que não hesito em afirmar é que um “cânone brasileiro” se forma menos por uma possível adoração do/a pesquisador/a do que uma apreciação do seu trabalho e do reconhecimento das pessoas brasileiras (os identificáveis “objetos” de pesquisa) sem as quais a pesquisa em si nunca poderia ser conduzida.

Vale lembrar que ao fazer uma etnografia musical, que sempre corre o risco de fetichizar o som e deslocá-lo do seu contexto vivido, é demasiadamente fácil esquecer a pessoa (ou pessoas) musical. E é nisto que um reestudo pode ser bastante útil, pois ele se interessa muito menos pelo geral (o gênero musical, por exemplo) do que os detalhes das pessoas musicais; o reestudo valoriza nomes, lugares e situações. Desta maneira, aquelas pessoas que antigamente eram relegados a “informantes” viram pessoas verdadeiras, cujas vidas e histórias cruzam com as do/a pesquisador/a e assim sem saberem, acabaram por contribuir à formação brasileira da “ciência” que chamamos de etnomusicologia. Ou seja, uma volta ao passado específico nunca é apenas uma volta vaga, mas sim uma volta a um lugar com nome onde pessoas – com nomes – fizeram algo junto ao pesquisador cujo trabalho o reestudo traz como fundamental. Pensada assim, a etnomusicologia brasileira alimentada por reestudos vira algo que não só valoriza as pesquisas feitas no Brasil anteriormente, mas também os músicos e as musicistas que participaram – e muitas vezes ajudaram na construção – destas pesquisas pioneiras. O reestudo é um novo estudo que é sempre enraizado explicitamente num passado particular, possibilitando a cultivação de ideais e observações diacrônicas e sincrônicas. E isto acaba fortalecendo não só o estudo como também o próprio campo da etnomusicologia brasileira.

Considerações finais

As três lições que abstrai da minha experiência no Recôncavo, o reestudo como ponte entre a históriaêmica e ética, a etnografia através da devolução e o reestudo como novo estudo e facilitador de um cânone local, servem para pensar o propósito do reestudo. Este elucida aspectos diacrônicos e sincrônicos e dá uma dimensão histórica a qualquer pesquisa. Também alimenta, de certa forma, a etnomusicologia brasileira, fazendo com que olhemos ao nosso passado intelectual para ver onde estamos nos encaixando e como podemos expandir as nossas ideias utilizando informações do passado. Mas para que serve uma etnomusicologia especificamente brasileira? Afinal, cânones, e penso principalmente naqueles consagrados pelo poder hegemônico, podem causar mais danos do que ganhos por sua natureza excludente. Mas para a etnomusicologia brasileira, que ainda sofre pela colonização intelectual norte-americana e européia, montar um cânone – uma reconhecível genealogia intelectual – é imprescindível no processo de descolonização.

Vale lembrar que os etnomusicólogos, por serem especialistas em música, têm uma grande vantagem sobre as outras ciências humanas que dependem de fontes escritas. Nós temos a capacidade de realizar observações profundas e interessantes – embora não necessariamente completas – com apenas o som (junto, claro, às informações básicas relacionadas a este). Meu reestudo serve como exemplo; a descrição etnográfica que Waddey deixou sobre a reza mal preenche cinco páginas, mas a fonte sonora é tão rica que serviu como um ponto de partida revelador. Cabe frisar que as primeiras gravações sonoras no Brasil foram realizadas em 1901 (PINTO, 2005, p. 117). Estamos em 2013. Isto quer dizer que há 112 anos que existem gravações de música brasileira guardadas em arquivos pelo mundo inteiro. E estas gravações oferecem, sem dúvidas, interessantes pontos de partida para pesquisas ricas e inovadoras.

Referências

- CROOK, Larry. *Focus: Music of Northeast Brasil*. 2ª edição. New York: Routledge, 2009.
- DÖRING, Katharina. O samba de roda do Sembagota: entre tradição contemporaneidade. Dissertação de mestrado, UFBA, 2002.
- _____. “O samba da Bahia: tradição pouco conhecida”. *ICTUS*, vol. 5, p. 69-92, 2004.
- FRYER, Peter. *Rhythms of resistance: African musical heritage in Brazil*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000.
- HARNISH, David. New lines, shifting identities: interpreting change at the Lingsar Festival in Lombok, Indonesia. *Ethnomusicology* 49(1):1-24, 2005.
- IYANAGA, Michael. O samba de caruru da Bahia: Tradição pouco conhecida. *ICTUS*, vol. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.
- _____. New world songs for catholic saints: domestic performances of devotion and history in Bahia, Brazil. Tese de doutorado, UCLA, 2013.
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali. The first restudy of Arnold Bake’s fieldwork in India. In: NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. (orgs). *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. . p. 210-227. Chicago: University of Chicago Press, 1991
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali, e CATLIN-JAIRAZBHOY, Amy. *Bake restudy 1984*. VHS. Van Nuys, CA: Aspara Media for Intercultural Education, 1990.
- LARA, Silvia Hunold, e PACHECO, Gustavo (orgs). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.
- LÜHNING, Angela Elisabeth. “Pierre Fatumbi Verger e sua obra”. *Afro-Ásia*, vol. 21/22, p. 315-364, 1998/1999.
- _____. “Os sons da Bahia: pesquisa etnomusicológica”. *Revista da Bahia*, vol. 32, n. 39, p. 38-48, 2004.
- LÜHNING, Angela Elisabeth, e MATA, Sivanilton Encarnação da. *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger*. Salvador: Vento Leste, 2010.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- IYANAGA, Michael Z. O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 109-120, 2013. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>



MYERS, Helen. "Fieldwork." In: MYERS, Helen (org.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: Macmillan, 1992, p. 21-49.

NETTL, Bruno. Studies in Blackfoot Indian musical culture, Part II: Musical life of the Montana Blackfoot, 1966. *Ethnomusicology*, vol. 11, n. 3, p. 293-309, 1967.

_____. "Comparison and comparative method in ethnomusicology." *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, vol. 9, p. 148-161, 1973.

_____. "O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas". *Revista Antropológicas*, n. 17, vol. 1, p. 11-33, 2006.

NOBRE, Cássio. *Violas nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação de mestrado, UFBA, 2008.

_____. *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 14, 2009. (Disponível em <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/14/piece/487>).

PARK, Mikyung. Korean shaman rituals revisited: the case of Chindo *Ssikkim-kut* (cleansing rituals). *Ethnomusicology* 47(3):355-375, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: Contexto, p. 103-124, 2005.

SANDRONI, Carlos (org.). *Responde a roda outra vez: música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938*. CD. Recife: Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, 2004.

_____. "O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: "devolução" de registros sonoros como imperativo científico". *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*, Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: Contexto, p. 49-56, 2005.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. Questões em torno do dossiê do samba de roda. *Série encontros e estudos*, vol. 6. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Cultura Popular – IPHAN, p. 45-53, 2005.

_____. Transformações da palavra cantada no xangô do Recife. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 71-82, 2008.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos avançados*, vol. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANDRONI, Carlos e SANT'ANNA, Marcia (orgs.). *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006.

TOMLINSON, Gary. *The singing of the new world: indigenous voice in the era of European contact*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WADDEY, Ralph. "'Viola de samba' and 'samba de viola' in the 'Recôncavo' of Bahia (Brazil). *Latin America Music Review*, vol. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

_____. "'Viola de samba' and 'samba de viola' in the 'Reconcavo' of Bahia (Brazil), Part II: 'Samba de Viola.'" *Latin America Music Review* 2(2):252-279, 1981.

WADE, Stephen. *The beautiful music all around us: field recordings and the American experience*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

ZAMITH, Rosa Maria. O samba-de-roda baiano em tempo e espaço. *Revista Interfaces*, vol. 1, n. 2, p. 53-66, 1995.

IYANAGA, Michael Z. O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 109-120, 2013. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>

Lista dos autores

Angela Elisabeth Lühning - doutora em *Vergleichende Musikwissenschaft/ Musikethnologie* pela *Freie Universität Berlin* (1989) e Licenciatura de instrumento (violoncelo) - *Musikhochschule Detmold* (1982) (Alemanha). Atualmente é professora titular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e diretora secretária do Espaço Cultural Pierre Verger, em Salvador. Sua produção tem se concentrado na área de artes, cultura e educação, com ênfase em etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música no candomblé, etnomusicologia e processos participativos, cultura afro-brasileira, memória e processos de transmissão, música em contextos históricos, culturas comunitárias e educação social e Pierre Fatumbi Verger e sua obra. Entre suas publicações mais recentes estão os livros *Fotografando Verger* (Companhia das Letras, 2011) e, com Sivanilton Encarnação da Mata, *Casa de Oxumarê. Os cânticos que encantaram Pierre Verger* (Vento Leste, 2010).

Edilberto José de Macedo Fonseca - Doutor em música pela UNIRIO (2009). Entre 1988 e 1991, atuou como educador junto aos índios Waimiri-Atroari em Roraima. Bacharel em violão (1999) conduziu o mestrado sobre a rítmica do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro (2003). De 2003 a 2010, como pesquisador do CNFCP/IPHAN, atuou na patrimonialização da Viola de Cocho e na construção de instrumentos musicais das tradições populares no médio rio São Francisco-MG. Coordenou o Ponto de Cultura *Música e Artesanato* (2005-2008), pesquisando na região de Januária, MG. Entre 2006 e 2008, atuou como professor do Instituto de Artes da UERJ. É servidor federal do Museu Villa-Lobos do IBRAM na função de Técnico em Assuntos Culturais e em 2013 atuou como professor de Etnomusicologia na UNIRIO.

Flávia Camargo Toni - professora titular da Universidade de São Paulo onde atua em dois programas de pós-graduação: Musicologia, no Departamento de Música, e Culturas e Identidades Brasileiras, no Instituto de Estudos Brasileiros. Parcela expressiva de suas publicações dedica-se ao trabalho do intelectual modernista e polígrafo, Mário de Andrade, incluindo: *Dicionário Musical Brasileiro; Introdução à Estética Musical; Mário de Andrade e Villa-Lobos; A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Desde a década de 1980 tem participado também da pesquisa e divulgação da Missão de Pesquisas Folclóricas, colaborando em projetos do Centro Cultural São Paulo e escrevendo artigos.

Jeff Todd Titon - professor emérito de música na Brown University, onde foi director do Programa de doutorado em etnomusicologia, durante 27 anos. Ativo na área de folclore e de etnomusicologia, seus artigos focam na teoria cultural e na música vernacular americana. Ele já foi editor da *Ethnology*, the *Journal of the Society for Ethnomusicology* e é autor ou editor de sete livros e numerosos ensaios. Considerado como pioneiro na área de etnomusicologia aplicada e conservação cultural, ele é co-editor com Svanibor Pettan da obra *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Seu trabalho em ecomusicologia e ecologia da paisagem sonora pode ser encontrado em <http://sustainablemusic.blogspot.com>, onde ele teoriza a economia da natureza para mostrar como o som transforma os lugares e quais princípios ecológicos podem informar política cultural para promoção social, econômica e justa ambiental.

Manuel Veiga é devoto de Salvador, por onde nasceu, retorna e sofre desde 1931. Fez-se Engenheiro na Universidade do Brasil, atual UFRJ, em 1953. Estudou música desde os oito anos, eventualmente o primeiro matriculado (1954) nos Seminários Livres de H.J. Koellreutter, hoje EMUS da UFBA. Seguiram-se os diplomas e graus (BS e MS em Piano) na Juilliard School of Music, em Nova York, de 1957 a 1963, orientado por Beveridge Webster. O doutorado (UCLA, PhD em Música, concentração em Etnomusicologia, 1981), sob Robert Stevenson, iniciou-se em 1976. Recebeu bolsas e incentivos de instituições e mestres, mais do que pode agradecer. Docente da UFBA, desde 1966, é hoje Professor Emérito, talvez pelas reestruturações que empreendeu ajudado por colegas e alunos de mérito. Colaborou com a CAPES e o CNPq (primeiro representante de música) para a consolidação de música como área de pesquisa e pós-graduação. Empenhou-se na inserção da Etnomusicologia nas universidades brasileiras, desde 1981, organizando Jornadas e Simpósios para isto. É membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Ciências da Bahia. É casado com a pianista japonesa Ryoko Katena Veiga, pais de Christina (uma saudade) e Andréa que lhes deu três netos.

Marcus Straubel Wolff Graduado em História pela PUC-RJ, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, (1992), e em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (1989). Mestre em História Social da Cultura (1993) e doutor em Comunicação e Semiótica (2004), ambos pela PUC-RJ, com pesquisa de campo na Índia, orientado pela Dra. Sengupta na Rabindra Bharati University, Calcutá. Foi pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ (2006-2007). É professor nas faculdades de Música e Comunicação da Universidade Candido Mendes, campus Friburgo, onde coordena o Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória e Identidade (NEIMI) e desenvolve pesquisas sobre: a relação entre músicas e identidades dos imigrantes da região serrana do estado do RJ; (etno)musicologia e questões identitárias; ideologias nacionalistas; sistemas semióticos sonoros, além das áreas mencionada.

Michael Iyanaga - Doutor em Etnomusicologia pela Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA). Atualmente é bolsista de pós-doutorado pela Fulbright e Professor Colaborador no PPGM da Universidade Federal da Paraíba. Também atua como pesquisador de campo na Associação Respeita Januário, em Pernambuco. Os seus interesses etnomusicológicos incluem metodologia e história intelectual, religião e música, Atlântico Negro, memória incorporada, historiografia e patrimônio imaterial.

Miguel A. García es Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Ejerce como Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y se desempeña como Investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es director de *El oído pensante* (publicación online sobre la epistemología de la investigación musical) y entre sus publicaciones se destacan los siguientes libros: *Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí* (2005), *Voces de tinta. Estudio preliminar y edición antológica de Folklore Argentino* (1905) de Robert Lehmann-Nitsche (en coautoría con Gloria B. Chicote, 2008), Robert Lehmann-Nitsche. *Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909* (2009), *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (editor, 2010) y *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (2012).

Susana Sardo Professora Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro e doutora em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa e sobre música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É directora, na Universidade de Aveiro, do pólo do Instituto de Etnomusicologia (INET-MD) e do Programa Doutoral em Música. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa em 2011, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos.

List of Authors

Angela Elisabeth Lühning – Ph.D. in *Vergleichende Musikwissenschaft/* ethnomusicology *Freie Universität Berlin* (1989) and B.A. of instrument (cello) - *Musikhochschule Detmold* (1982) (Germany). Currently she is a full professor in the School of Music of the Federal University of Bahia, and director of the Pierre Verger Cultural Space – Salvador. Lühning's production has concentrated on the field of arts, culture and education, with an emphasis in ethnomusicology, acting on the following topics: music in *candomblé*, ethnomusicology and participatory processes, Afro-Brazilian culture, memory and transmission processes, music in historical contexts, community cultures and social education and, finally, Pierre Fatumbi Verger and his oeuvre. Among her most recent publications are the books *Fotografando Verger* (Photographing Verger, 2011) and, with Sivanilton Encarnação da Mata, *Casa de Oxumarê. Os cânticos que encantaram Pierre Verger* (Oxumarê's House. The Songs that Enchanted Pierre Verger, 2010).

Edilberto José de Macedo Fonseca - Ph.D. in music from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO, 2009). Between 1988 and 1991, he served as an educator with the indigenous Waimiri-Atroari in Roraima. With a bachelor's degree in guitar (1999), Fonseca completed his M.A. on the rhythms of *ketu-nagô* Candomblé in Rio de Janeiro (2003). From 2003 to 2010, as a researcher for CNFCP/IPHAN, participated in the patrimonialization of the *Viola de Cocho* and in the construction of musical instruments of the popular traditions of the central São Francisco river region of Minas Gerais. Fonseca coordinated the Music and Handicraft Cultural Center (2005-2008), researching in the Januária region of Minas Gerais. Between 2006 and 2008, he was professor at the Arts Institute of the State University of Rio de Janeiro (UERJ). He is a Technician in Cultural Matters of the IBRAM Villa-Lobos Museum and in 2013 was professor of Ethnomusicology at UNIRIO.

Flávia Camargo Toni is Full Professor at the University of Sao Paulo, where she heads two post-graduation programs: Musicology, at the Music Department, and Brazilian Cultures and Identities, at the Brazilian Studies Institute. Many of her publications are about the work of the modernist intellectual, the polygraph Mário de Andrade, including: *Dicionário Musical Brasileiro* (Brazilian Musical Dictionary); *Introdução à Estética Musical* (Introduction to Music Aesthetics); *Mário de Andrade e Villa-Lobos* (Mário de Andrade and Villa-Lobos); *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* (Brazilian Popular Music in Mário de Andrade's Phonograph). Since the 1980's Professor Flávia Toni participates also to the preservation and knowledge of the *Missão de Pesquisas Folclóricas* from the library and archives of Centro Cultural São Paulo.

Jeff Todd Titon is emeritus professor of music at Brown University. For 27 years he directed Brown University's PhD program in ethnomusicology. Active in folklore as well as ethnomusicology, his writings focus on cultural theory and American vernacular music. He is a past editor of *Ethnomusicology*, the Journal of the Society for Ethnomusicology, and is the author or editor of seven books and numerous essays. Regarded as a pioneer in the area of applied ethnomusicology and cultural conservation, he is co-editor with Svanibor Pettan of the forthcoming *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. His work in ecomusicology and soundscape ecology may be followed on his research blog at <http://sustainablemusic.blogspot.com> where he theorizes nature's economy to show how sound transforms place and how ecological principles may inform cultural policy to promote social, economic, and environmental justice.

Manuel Veiga - Devout of Salvador, where he was born, returns, and has suffered since 1931. Veiga received his degree in engineering from the University of Brazil, known today as the Federal University of Rio de Janeiro, in 1953. He began studying music at the age of eight, and would eventually be the first to enroll (1954) in H.J. Koellreutter's Free Seminars, today the School of Music of the Federal University of Bahia (UFBA). To follow were diplomas and degrees (BS and MS in Piano) from the Juilliard School of Music, in New York, between 1957 and 1963, advised by Beveridge Webster. He began the doctorate (University of California, Los Angeles, Ph.D. in Music, concentration in Ethnomusicology, 1981), under Robert Stevenson, in 1976. He has received grants and financial incentives from institutions and instructor, more than he can thank. A member of the faculty at UFBA since 1966, Veiga is today Emeritus Professor, perhaps due to the restructuring that he undertook with the assistance of impressive colleagues and students. He has collaborated with the Brazilian federal organizations CAPES and CNPq (he was the first representative in music) in consolidating music as an area of research and graduate study. He dedicated himself to the insertion of Ethnomusicology in Brazilian universities, starting 1981, by organizing Journeys and Symposiums to this end. He is a member of the Brazilian Academy of Music and the Bahia Academy of Sciences. He is married to Japanese pianist Ryoko Katena Veiga, and together parented two children: Christina (greatly missed) and Andréa, who has given them three grandchildren.

Marcus Straubel Wolff - Undergraduate degree in History from the Pontific Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-RJ), (1991), and in Music from the University of Rio de Janeiro (1989). Master's degree in Social History of Culture (1993) and Ph.D. in Communication and Semiotics (2004), both from PUC-RJ, with fieldwork in India, directed by Dr. Sengupta at the Rabindra Bharati University, Calcutá. Wolff was researcher of the Laboratory of Ethnomusicology of the Music School of the Federal University of Rio de Janeiro (2006-2007). He is professor in the departments of Music and Communications of the Candido Mendes University, Friburgo campus, where he coordinates the Nucleus of Interdisciplinary Studies: Image, Memory, and Identity (NEIMI), and develops research on: the relationship between the musics and identities of the immigrants from the state of Rio de Janeiro's mountain region; (eth-

no)musicology and questions of identity; nationalist ideologies; semiotic sound systems, in addition to the aforementioned areas.

Michael Iyanaga - Ph.D. in Ethnomusicology from the University of California, Los Angeles (UCLA). He is currently a Fulbright Postdoctoral Scholar and a Visiting Adjunct Professor in the Graduate Program in Music at the Federal University of Paraíba. Iyanaga is also a field researcher with the Respeita Januário Association, in Pernambuco. His interests include methodology in and intellectual history of ethnomusicology, religion and music, the Black Atlantic, embodied memories, historiography, and intangible heritage.

Miguel A. García - Ph.D. in Anthropology from the University of Buenos Aires. He is Professor in the Department of Philosophy and Letters (UBA) and Independent Investigator of the National Council of Scientific and Technical Studies (CONICET). He is director of *El oído pensante* (The Thinking Ear) (an online publication dealing with the epistemology of musical investigation) and among his many publications include the books: *Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí* (Musical Practices and Religion in Wichí Society, 2005), *Voces de tinta. Estudio preliminar y edición antológica de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche* (Voices of Color. Preliminary Study and Anthological Edition of Argentine Folklore of Robert Lehmann-Nitsche, co-authored with Gloria B. Chicote, 2008), *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909* (Robert Lehmann-Nitsche. Wax Cylinder Recordings from Argentina, 2009), *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (Rock on Paper. Critical Bibliography of the Academic Production on Rock in Argentina, editor, 2010) and *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (Ethnographies of the Encounter. Knowledge and Stories about Other Musics, 2012).

Susana Sardo - Auxiliary Professor in the Department of Communication and Art, of the University of Aveiro and a Ph.D. in Ethnomusicology from the New University of Lisboa. Since 1987, Sardo has researched on Goa as well as on music and Lusophony. Her investigatory interests include music and post-colonialism, music in Lusophone space, including Portugal, where she has also researched the processes of folklorization and music in the post-dictatorship era. She is the director, at the University of Aveiro, of the Institute of Ethnomusicology center (INET-MD) and of the Doctoral Program in Music. Sardo is author of the book *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Wars of Jasmin and Mogarin: Music, Identity and Emotions in Goa, Leya 2011), which was awarded the Culture Prize of the Geographical Society of Lisbon in 2011, and organized the collection *Viagem dos Sons* (Voyage of Sounds, Tradisom 1998), among other publications, discographies, and articles.