

## O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey<sup>1</sup>

Michael Iyanaga<sup>2</sup>

### 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Contato: [michaelyanaga@gmail.com](mailto: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).<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> dificilmente diria que esta observação não continua verdadeira ainda hoje (Cf. MYERS, 1992).<sup>5</sup> 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 reinterpretção. 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-

<sup>3</sup> As traduções do inglês para o português são minhas.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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. E 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 derramar<sup>6</sup>

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 derramar<sup>7</sup>

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

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

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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,

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

<sup>9</sup> 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/>