



**A etnografia musical como  
meio de desenvolvimento  
artístico: um relato**

*Chico Saraiva*

The background of the page is a dark, textured surface resembling a chalkboard. Overlaid on this are several white musical notations, including treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), and stems with beams, all arranged in a flowing, artistic manner across the upper half of the page.

## resumo

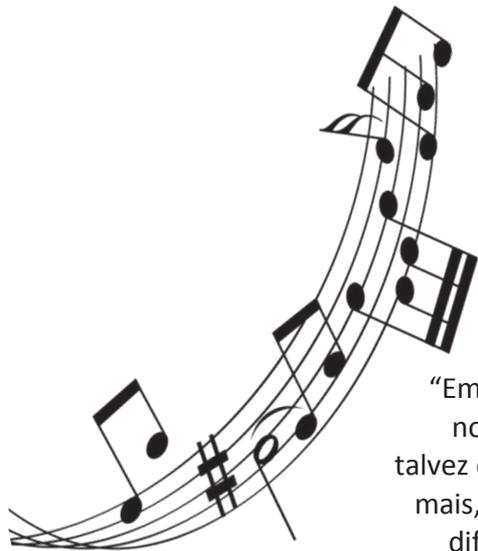
Este artigo apresenta um relato sobre a etnografia musical desenvolvida na dissertação de mestrado intitulada *Violão-Canção: Diálogos entre o Violão Solo e a Canção Popular do Brasil*. Baseado em entrevistas com sete mestres referenciais no campo estudado – João Bosco, Sérgio Assad, Luiz Tatit, Paulo Bellinati, Paulo César Pinheiro, Marco Pereira e Guinga –, o trabalho se desenvolve por meio dos pontos de contato entre os campos do violão e da canção, bem como entre as esferas de realização artística e científica, se valendo tanto de recursos próprios da música erudita – ligada à partitura e à tradição escrita – quanto de recursos correntes no âmbito da canção popular, que vê na gravação em áudio e vídeo um suporte efetivo. Assim, o projeto gera um aparato próprio de ferramentas que vêm formatando o conteúdo de seus desdobramentos, que aos poucos são lançados, tais como o *filme*, o *livro* e o *site*.

**Palavras-chave:** etnografia; violão; canção; processos de criação musical; etnomusicologia.

## abstract

*This article presents an account of the musical ethnography developed in the Master's thesis entitled "Violão-Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular do Brasil" [Guitar and Song: Dialogues between Solo Guitar and Popular Song in Brazil]. It is based on interviews with seven artists that are references in this field: João Bosco, Sérgio Assad, Luiz Tatit, Paulo Bellinati, Paulo César Pinheiro, Marco Pereira and Guinga; and it is developed through the points of contact between the universe of the solo guitar and the song, as well as between artistic and scientific achievements, taking advantage from both resources from classical music – related to music score and written tradition – and resources from current popular song. Its effective support is the recording audio and video. Thus, the project generates its own set of tools which have been shaping its developments, which are gradually released, such as films, books, and websites.*

**Keywords:** ethnography; solo guitar; Brazilian song; creative musical processes; ethnomusicology.



“Em vez de defendermos nossos pontos de vista, talvez devêssemos transitar mais, abordar a música de diferentes lados e ouvir aqueles que a descrevem de maneiras diferentes” (Seeger, 2008, p. 256).

**A**s diferenças nos modos de enxergar a matéria musical se desdobram em inúmeros dilemas ao longo da história, e as reflexões resultantes desse processo vêm sendo aplicadas – de modo mais ou menos prático – às várias formas de se fazer música. Há uma cisão básica entre dois campos de estudo que podem ser apontados como principais: o da musicologia, dedicado à análise do repertório “erudito”, que é calcado em uma tradição escrita marcadamente eurocêntrica; e o da etnomusicologia, centrado no estudo do fazer musical de culturas que se efetivam enquanto formas de tradição oral, atreladas a uma sabedoria “popular”.

“Esse movimento cruzado de encontros entre o popular e o erudito sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil, ao mesmo tempo em que denuncia o fato de que a tradição não escrita pode, muitas vezes, desdobrar-se nas franjas da tradição escrita, ou ter a escrita como instrumento de desenvolvimento” (Wisnik, 2004).

Se a fricção e a complementaridade entre as tradições escritas e não escritas alimentam a expressão de diferentes fazeres musicais em todo o mundo, o Brasil tem no hibridismo e na fusão das raças seu traço constituinte fundamental. Assim, herdamos não só a contundência da expressão, que permeia todo o universo musical brasileiro – resul-

tante dessa mestiçagem –, como também o desafio de desenvolver maneiras próprias de estudar uma música que se alimenta de modo especial tanto da herança europeia, ligada à partitura – e portanto analisável por meio de técnicas de estudo e escrita desenvolvidas a partir de um repertório europeu –, quanto do conhecimento oriundo de culturas, como a indígena e a africana, que têm como característica essencial a transmissão oral e que transitam em espaços sociais tradicionalmente estudados por meio da etnomusicologia.

A canção brasileira evidencia o fato de que a própria natureza deste que talvez seja nosso produto musical mais difundido não consegue ser contemplada se valendo de ferramentas de apenas um desses campos de estudo, o que a leva a reclamar um instrumental próprio. Luiz Tatit, que equilibra atividades artísticas e científicas (como compositor e teórico), desenvolvendo uma visão fundamental acerca da canção no Brasil, a qual vem estabelecendo diálogo com outros olhares e ferramentas de análise musical, nos alerta quanto ao fato de que a “etnomusicologia ser um campo voltado para o estudo da música popular que não chega a alcançar as especificidades da canção urbana produzida no Brasil”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Depoimento colhido na primeira das entrevistas, realizada em 3/10/2011, do projeto aqui apresentado.

**CHICO SARAIVA** é compositor, violonista, cantor e mestre em Música pela ECA-USP.

Diante desse quadro multifacetado – que caracteriza essencialmente a música brasileira –, o uso de técnicas etnográficas se apresenta como uma alternativa para o estudo dos mais variados sistemas musicais, inclusive daqueles que podem ser enxergados como híbridos. Uma abordagem que leve em conta tal característica como fator fundamental, quando desenvolvida por um músico pesquisador que se debruça sobre a própria obra – devidamente inserida em um âmbito determinado de experimentação musical –, amplia tanto a profundidade do estudo quanto a relevância das informações mobilizadas. Desse modo, o autor-objeto pode ser enxergado como um “nativo” em trabalho de enfoque “êmico”.

“Em todas as áreas de cultura, a pesquisa de teorias nativas beneficiou-se da chamada *cognitive anthropology* e também do enfoque ‘êmico’, ou seja, da adoção de uma perspectiva de dentro da sociedade (Headland, Pike & Harris, 1990). No caso da música, os aspectos cognitivos da percepção de estruturas sonoras e o isolamento de unidades menores que constituem, através de relações específicas, o todo da peça musical são de interesse prioritário nesse tipo de enfoque” (Pinto, 2001, p. 144).

O desenvolvimento de ferramentas próprias de estudo se apresenta como inerente a tal processo, que se inspira em recursos de outros campos, como o da etnografia, transpondo um instrumental que foi forjado em estudos dedicados à música de culturas tradicionais. Assim, o *background* histórico da relação colonizador-colonizado, que conduz a uma determinada compreensão do que seria ou não “folclórico”, se confronta com uma potente forma de subversão da ordem – já presente nas etnografias modernas – que se pauta pelo que é tido como “alta” ou “baixa” cultura. Discurso instaurado em intérpretes e compositores que representam – e reafirmam – aquela que pode ser vista como a linguagem musical hegemônica dentro da música popular brasileira – a do samba-choro – frente ao ambiente musical desde sempre oficializado por meio da academia: o da música erudita, ou “de concerto”. A permeabilidade entre esses universos, e o jogo de hierarquias que se estabelece entre eles, se revela também na fala de um personagem-chave

para o instaurar da canção brasileira ao longo da segunda metade do século XX: nosso entrevistado Paulo César Pinheiro.

“P. C. PINHEIRO - Raphael (Rabello) fez do sete cordas um instrumento de concerto, pois até então era apenas de estúdio, para gravar samba, choro e tal como acompanhante, belissimamente, dentro do que é a escola do Dino. Com o Raphael, ele tomou um ‘ar maior’ de importância de concerto  
SARAIVA - Violão solista.

P. C. PINHEIRO - Ele fez diversos concertos pelo mundo afora tocando sete cordas. Então, ele valorizou de tal forma o instrumento que o tirou de onde ele estava...

SARAIVA - ... dessa função primeira...

P. C. PINHEIRO - ... para essa função maior do solo, do violão de concerto. Graças ao Raphael.”

O trabalho relatado neste artigo é baseado em entrevistas realizadas com sete artistas referenciais do campo estudado: Luiz Tatit, Paulo César Pinheiro, João Bosco, Guinga, Paulo Bellinati, Marco Pereira e Sérgio Assad. A dissertação intitulada *Violão-Canção: Diálogos entre o Violão Solo e a Canção Popular no Brasil*<sup>2</sup>, finalizada em 2013, investiga os pontos de contato – abundantes no Brasil – entre a canção popular e o violão solo, ligado à tradição escrita, campo de interseção ao qual me dedico como artista desde 1999, por meio de seis discos autorais lançados e o trabalho de mobilização da música das culturas tradicionais desenvolvido com o grupo A Barca (do qual sou membro fundador).

Tal experiência como pesquisador, aliada à minha prática composicional e interpretativa – inclusive junto de artistas protagonistas da pesquisa –, trouxe à tona uma série de questionamentos que envolviam o meu fazer no campo artístico, sobretudo como compositor de canções. Perguntas que definiram não apenas o escopo do trabalho, mas também seu método, em que a pauta de cada encontro pôde ser modulável ao universo de cada um dos mestres entrevistados, em manejo que se

2 Dissertação apresentada à ECA-USP para obtenção do título de mestre em Música, área de concentração em Processos de Criação Musical, com orientação do prof. dr. Gilmar Roberto Jardim (maestro Gil Jardim).

apresentaria como revelador dos aspectos-chave da pesquisa encampada.

Dinâmica que revela a multiplicidade das expressões quando começo, por exemplo, um diálogo com o compositor e violonista Guinga (minha principal referência como compositor-violonista), improvisando uma ideia que poderia vir a ser a melodia de uma nova canção (ou peça de violão). O violão fornecia material melódico que era incorporado pela voz, em uma interação que me levou a formular a pergunta inicial do diálogo que estrutura o capítulo intitulado “Canção: Graus de Ação do Instrumento no Processo Criativo”:

“SARAIVA - A minha sensação é de que, quando a gente está inventando música, tem coisas que vêm mais pela via da voz e outras vêm do violão. GUINGA - Não, a canção vem sempre pela voz.

SARAIVA - Sempre pela voz?

GUINGA - Comigo, sempre pela voz. Quando eu faço uma música sem estar cantando, eu já sei que é uma música para o violão. Mas eu sou compositor de canção, não sou compositor de música para violão. Passei a vida inteira com o violão na mão; se contabilizar, tem até alguma coisa considerável composta para ele, mas eu sou compositor de canção. Por favor... este é o grande orgulho da minha vida. Tentar ser um bom compositor de canção. Tenho passado a minha vida inteira tentando isso.

SARAIVA - E como você vê a influência que os gestos violonísticos têm no percurso melódico de uma canção? [...]”.

No decorrer do capítulo citado, diversas outras luzes são lançadas sobre o tema, seja por meio do diálogo com outros entrevistados, por citações trazidas de outros autores ou ainda em aprofundamentos explicitados pelas indicações incorporadas às partituras das “transcrições descritivas”. Tais conteúdos formam o corpo da dissertação. Para este artigo, trazemos o desfecho desse mesmo capítulo, no momento do diálogo no qual a questão inicial é retomada:

“GUINGA - É engraçado isso, mas isso é inconsciente mesmo. Você, que é compositor, sabe disso. SARAIVA - É... a gente vai fazendo, por exemplo, aqui [toca e canta frisando trecho de ‘Pra Quem Quiser me Visitar’]:

CIV

Voz

Violão

Dm<sup>6</sup>(#11) Dm<sup>6</sup> A(add9)/C# B7/F#

[Depois apenas canta a mesma passagem salientando o intervalo da mudança de compasso entre a nota mi (quinta do acorde de A(add9)/C#) e ré # (terça do acorde de B7/F#), que formam entre si um intervalo de nona menor de difícil entoação vocal]:

Dm<sup>6</sup>(#11) Dm<sup>6</sup> A(add9)/C# B7/F#

on-de os an-ji - nhos são

SARAIVA - Me dá a impressão de que se não tivesse com o dedo ‘1’ aqui:

não ia ser essa a ‘nota’ da melodia.

GUINGA - Ah, não ia. O violão às vezes traz a melodia.

SARAIVA - Ele fornece, né?

GUINGA - Se bem que, no fundo, é você buscando já inconscientemente no violão. Mas às vezes erra e erra para melhor, e aí aproveita aquele erro. Isso acontece muito com o compositor”.

O que Guinga classifica como erro, considerando – ele mesmo – o âmbito da canção popular, é trivial em outras linguagens musicais também presentes no amplo escopo de recursos de Guinga, como, por exemplo, os oriundos de vertentes composicionais da música escrita para violão solo no período moderno. Tal convergência estética, que foi, como vemos, um dos pontos-chave do trabalho, revelou algum deslocamento na posição de Luiz Tatit com relação à questão. Na primeira entrevista (realizada em 3/10/2011), que deu base à dissertação, Tatit classifica as melodias de Guinga, de

um modo geral, como constituídas de um material extraído de uma matriz de “origem instrumental”.

“TATIT - O Guinga, por exemplo, extrai melodias que acabam virando unidades entoativas mas que têm outra origem, que é a instrumental. O instrumento sugere a linha, e se a linha for instrumental demais, vem aquela história de diminuir. Você atenua a musicalidade para que aquilo vire uma coisa entoável.”

Em 28/5/2015, como desdobramento da dissertação, foi realizada uma segunda entrevista para o filme *Violão-Canção: Uma Alma Brasileira*<sup>3</sup>. Nesse segundo momento, mobilizado pela execução ao vivo do motivo melódico inicial da canção de Guinga – que expressa o aspecto que vem sendo discutido em forma de música –, Luiz Tatit atualiza e aprofunda sua percepção acerca do tema ao salientar a presença daquilo que é próprio da fala – ponto de partida da escuta de Tatit –, naquilo que já fora ou poderia ser visto como estritamente instrumental. A melodia, permeada de acidentes ocorrentes, é marcadamente dissonante em relação à tonalidade utilizada; seu percurso é composto de intervalos de difícil entoação, ao menos para um cantor forjado na canção popular mais tradicional, e, ainda assim, Tatit o escuta agora como uma frase melódica que possui um “fundo entoativo muito forte” e salienta a coexistência dos “dois sistemas”.

“SARAIVA [toca e canta ‘Pra Quem Quiser me Visitar’, de Guinga e Aldir Blanc]:

TATIT - Interessante essa frase, ela tem um fundo entoativo muito forte e, ao mesmo tempo, é um caminho melódico superesquisito, de novidade, tal; quer dizer, um caminho completamente original, mas com uma entoação muito clara por trás, uma entoação muito clara. Então, é interessante porque aí entram esses dois sistemas, a parte harmônica sugerindo um caminho que é diferente e, ao mesmo tempo, a entoação fazendo um caminho possível.”

## TRANSCRIÇÃO DESCRITIVA E PARTITURA MUSICAL: RESULTADO E NÃO PONTO DE PARTIDA

O momento seguinte à colheita dos registros das entrevistas apresentou o impasse sobre qual seria o melhor formato para a realização do mapeamento do material, o que me levou ao encontro das reflexões da área da antropologia no estudo da *performance* e também às etnografias modernas inspiradas na ideia de montagem cinematográfica, nas quais “a descontinuidade narrativa – inspirada no conceito de montagem cinematográfica – provocaria o rompimento da linearidade e, consequentemente, a crítica cultural” (Hikiji, 2006, p. 52).

A estrutura do texto criou interseções entre as falas dos entrevistados, colocando-os em diálogo entre si. Potencializados pela inserção de partituras explicativas e indicação de áudios ou vídeos, os excertos das falas formam uma narrativa linear

F#m (5J 6M 9M 7M 3m 5j 9M 7M 7m) Bm (5J 6M #11 3m 9M) D7(#11)

Voz

Fiz o meu ran-cho lá nas nu - vens onde se po-de con-ver

Violão

4 CI 2 CII 4 1 3 4 4 3 CII CI 3 2 1 4

3 Média-metragem recém-lançado, produzido com recursos da PRCEU-USP, com codireção da profª drª Rose

Satiko Gitirana Hikiji, em parceria com o Laboratório de Imagem e Som da Antropologia (Lisa-USP).

a partir do cruzamento de pontos de vista complementares, seja por sua concordância, seja por sua divergência. Tais momentos efetivam os *links* a articularem múltiplos pontos da dissertação que – como hipertexto que é – proporciona diferentes percursos de leitura, alimentando a construção de um *site* – a ser inaugurado em breve – com o material registrado pelo projeto.

Para a apresentação das partituras adotamos como conceito a ideia de “transcrições descritivas”, conforme propõe John Blacking (2007, p. 207): “Partituras musicais são prescritivas e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical. Transcrições descritivas de performances gravadas podem ser mais precisas”. As “transcrições descritivas”, tais como se dão na organização da dissertação, operam no sentido de colocar em primeiro plano o jogo que se estabelece entre os pontos de vista dos sete artistas entrevistados, como também dos demais artistas e teóricos citados.

Em “Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora”, Tiago de Oliveira Pinto faz uma espécie de levantamento de práticas adotadas em etnografia musical e coloca-nos o desafio representado pela necessidade de “uma ação interpretativa muito elaborada por parte do pesquisador observador-participante”, na tradução de uma experiência de campo vivida sob uma perspectiva que podemos enxergar como de enfoque êmico, já que normalmente há dificuldade em se “chegar a um nível de abstração capaz de retratar com precisão tanto a realidade do mundo por ele presenciado quanto a relatividade de seu próprio ponto de vista” (Pinto, 2001, p. 256). O autor apresenta-nos alguns dos pontos fundamentais da transcrição musical vista como objeto de estudo, dos quais destacamos a ideia de transcrição e partitura como resultado e não ponto de partida de uma análise. Pontos que, colocados frente à experiência aqui retratada, ajudam a vislumbrar um aprofundamento das questões trabalhadas em um doutorado que incorpore tais ideias às que já vêm sendo utilizadas, a fim de estruturar o desenvolvimento do que viria a ser a descrição analítica de processos criativos.

“A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com

a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve se iniciar com a pergunta: ‘O que pretende ser demonstrado?’.

Esse tipo de transcrição requer um conhecimento mais aprofundado da cultura musical. Por isso ela procura representar o sistema musical a ser descrito, a sua ‘gramática’ musical. Passa a ser resultado da análise, e não ponto de partida da mesma.

Como documento do repertório registrado e para a sua análise, a transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual” (Pinto, 2001, p. 258).

Essa ideia de “transcrição”, que se mistura com a própria ideia de partitura, vem ao encontro de um modo de se trabalhar que, tendo claro o que “pretende ser demonstrado”, teça observações sobre os processos investigados, como, por exemplo, alguns dos dilemas enfrentados no ato criativo. Um desses dilemas, que muitas vezes sentimos como intangível, parece ganhar algum contorno por meio desse modo de reflexão – aliada à demonstração prática – no exemplo da música de Guinga, que foi investigada ao lado do próprio e comentada por Tatit.

Esse tipo de trabalho pode se desenvolver combinando estímulos provenientes de diferentes dicotomias, como as que serviram de base para o desenvolvimento da dissertação redigida por meio da experiência aqui relatada. Polaridades que se estabelecem: entre o “artístico-científico”, na medida em que a experiência e o conhecimento advindos da prática artística – ao menos em um curso de música – são uma importante referência também para o trabalho como pesquisador; entre a tradição escrita e não escrita (que remonta à dicotomia “erudito-popular”), na medida em que as especificidades de ambos os universos musicais podem ser atendidas na mescla de recursos gravados e gravados, já que a “transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual”; ou mesmo entre a dicotomia que pode ser enxergada entre “tocar-compor”, uma vez que o registro (em áudio ou vídeo) de estágios variados do processo criativo de uma composição musical – que muitas vezes tem na execução do autor sua principal ferramenta – é um recurso correntemente utilizado no desenvolvimento de uma composição que, em um dado momento, é escrita.

Assim, descortina-se um caminho de intercâmbio entre a reflexão, que nunca deixa de estar

presente nos autores e *performers*, e a realização musical. Caminho que se dá por intermédio das “transcrições descritivas”, por exemplo, do processo de composição de uma determinada peça ou canção, em via transversal às várias “linhas de polaridade” traçadas. Em uma das margens dessa via imaginária, há os recursos inerentes ao que é “flexível” e registrável em áudio e vídeo, e, na outra margem, há os recursos próprios daquilo que possui uma natureza vinculada à tradição escrita e que se torna “fixo” ao alcançar a partitura, não sem antes atravessar um processo de análise aprofundada. Dessa maneira, tem-se uma etnografia musical como meio de desenvolvimento artístico, bastante inspirada no processo de notação comentada de repertórios variados – como se vê nas anotações de campo de Mário de Andrade –, que, no caso desta pesquisa, aborda a interação da música composta para violão com a canção popular.

## O FIXO E O FLEXÍVEL

“TATIT - Jobim fez isso ao longo do tempo, fechava versões, e a cada vez ia tocando de uma forma um pouco diferente.

SARAIVA - Então era cancionista, não? Que deixa flexível.

TATIT - Jobim é tipicamente isso. O cancionista não se preocupa com os detalhes das notas, o que interessa é a inflexão inteira. É por isso, então, que tem canções cuja finalização é descendente e a pessoa acaba ascendente, coisa que na música erudita é inconcebível.

SARAIVA - Na partitura a nota que vale é a escrita.

TATIT - Isso não existe na canção. A canção vai sendo feita através das interpretações. A canção vai mudando e o próprio autor, quando vai gravar outra vez, já grava parecido com uma versão que ele ouviu. É isso que deixa ela instigante e, ao mesmo tempo, diferente do pensamento escrito.

SARAIVA - É outro pensamento.

TATIT - É outra coisa.

SARAIVA - Então você percebe... estou tentando transitar entre essas duas coisas. Que consistem numa contraposição dura e antiga, pelo que posso supor. Eu não estou falando de nada que não seja muito antigo.

TATIT – Sim, mas nunca resolvido. Quando se fala da diferença entre uma música escrita e uma música que tem vocação para canção, normalmente as pessoas estão pensando em outra coisa, em outro objeto. Pensam que para ter vocação de canção ela precisa ser um pouco mais lenta, para fazer as inflexões de maneira confortável.”

De fato, o termo “canção” remete o músico em geral a uma compreensão que coincide com a colocada acima por Tatit, conforme podemos constatar, por exemplo, na afirmação de que “as melhores canções na realidade têm poucas notas e mais respiração”, registrada na entrevista realizada com Sérgio Assad para a mesma dissertação.

“TATIT - Mas canção dinâmica é uma canção que fica inclusive muito mais esquisita do que finalizada, porque ela se baseia na instabilidade da fala, e não num conforto para você fazer as inflexões. Portanto, o problema é antigo, mas nem se sabe do que se está falando ainda. O lado bom da vida acadêmica é que você demora num convívio pra poder discutir várias vezes.”

Se na canção popular, como salienta Tatit, parece não haver lugar para a escrita em partitura, ao menos da parte vocal, no universo do violão solo de concerto, no qual Sérgio Assad é um de nossos mais ilustres expoentes, é justamente através da escrita que um autor pode “se descobrir” e alcançar sua “linguagem pessoal”.

“SARAIVA [toca – na íntegra – seu “Coco”] -Você acha que ela pode gerar uma boa partitura para violão solo? Porque o que eu canto pode também alimentar um segundo violão. E ela tem letra também, podendo ser escrita para violão e voz.

ASSAD - No seu caso, eu escreveria para violão solo. A harmonia já está aí, está interessante.

SARAIVA - E como você acha que ela chega para o concertista? Esperando que funcione tanto quando o intérprete se referencie no jogo rítmico quanto no caso de uma priorização do tecido melódico-harmônico. Eu testo e sinto que ela traz intenções possíveis no gesto. Gestos que podem acontecer à maneira de cada um. Então, estou pesquisando como trazê-la para a partitura. Por exemplo, como anotar esta intenção? [toca a passagem]:



SARAIVA - Acabei de fazer ‘crescendos’ que só aconteceram agora, que eu não tenho, a princípio, como escolha composicional.

ASSAD - Mas a partir do momento em que você coloca no papel passa a ser sua intenção.

SARAIVA - Eu já a escrevi, mas ainda assim gosto que seja cada hora de um jeito. Pelo menos para mim é bom, pois vai alimentar novas músicas. Então é um pouco esse conflito, entre o fixo e o flexível. Tem que haver esse momento da escrita, da escolha. Já fiz alguns ‘crescendos’ aqui e ali. Pode ser de tantas maneiras...

ASSAD - Acho que você tem que colocar no papel o que está fazendo. Começa a fazer, vai anotando, que você vai se deparar com alguns problemas. A começar por: Como escrever isso? Você vai se descobrir fazendo e anotando as coisas que formam sua linguagem pessoal e vai se descobrir cada vez mais.”

Um desafio desse trabalho, tanto no plano artístico quanto no científico, é localizar o que possa haver de convergente nas diferentes contribuições

levantadas e lidar com a potente fricção que se identifica mesmo entre o que aparenta pertencer a universos musicais apartados, entre os quais todos os sete mestres entrevistados revelam, cada um a seu modo, traçar pontes de algum tipo. Dessa forma, mobilizamos tanto recursos provenientes da partitura, ou do campo da música escrita, quanto os correntes na etnomusicologia e na canção popular (que tem no vídeo uma plataforma de registro mais efetiva), no sentido do aprofundamento em um fazer musical – e em um jeito de fazer pesquisa em música – que seja a um só tempo pessoal e arraigado. Busca que não se afasta nem do desafio artístico, que é inerente a um músico criador, nem do que há de mais essencial na etnografia da música.

“[...] o fato de que sempre existirá uma próxima vez aponta para o que podemos chamar de tradição, o fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música” (Seeger, 2008, p. 238).

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Cocos*. São Paulo, Duas Cidades, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4a ed. Belo Horizonte, Itatiaia, s.d.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Música, Cultura e Experiência", in *Cadernos de Campo: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, n. 16. São Paulo, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. "Introdução: Rizoma", in *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1995.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A Música e o Risco: Etnografia das Performances de Crianças e Jovens*. São Paulo, Edusp, 2006.
- MORAIS, Domingos. "Do Gesto Musical, Gerador Privilegiado de Identidade Cultural - Ou de como se Forma o Sentimento de Pertença Consciente", in *A Cultura no Século XXI*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Comunicacion Social e Turismo, 2001.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora", in *Revista de Antropologia*, 44, 2001, pp. 221-86. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>.
- SEEGER, Antony. "Etnografia da Música", in *Cadernos de Campo*, 17, 2008, pp. 237-60. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/47695/51433>.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Todos Entoam: Ensaio, Conversas e Canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.
- WISNIK, José Miguel. "Cajuína Transcendental", in Alfredo Bosi (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 1996, pp. 191-219.
- \_\_\_\_\_. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", in Ênio Squeff; José Miguel Wisnik. *Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Encontros entre o Erudito e o Popular". Disponível em: <http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/musica/poperud/index.htm>. Acesso em: 12/10/2013.
- \_\_\_\_\_. "Entre o Erudito e o Popular", in *Revista de História*, n. 157. São Paulo, USP, 2007, pp. 55-72.
- \_\_\_\_\_. *Machado Maxixe: O Caso Pestana*. São Paulo, Publifolha, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.