

Etnografia da música

ANTHONY SEEGER

TRADUÇÃO: GIOVANNI CIRINO

REVISÃO TÉCNICA: ANDRÉ-KEES DE MORAES SCHOUTEN E JOSÉ GLEBSON VIEIRA

Nova Introdução¹

Escrevi este capítulo como um favor a Helen Myers, a editora de *Ethnomusicology: an Introduction*. Trata-se de um capítulo híbrido, uma combinação de algumas idéias que eu estava trabalhando na época com as exigências de um capítulo do livro. Helen Myers, que foi a editora responsável pela entrada da etnomusicologia no *New Grove Dictionary of Music* de 1981, insistiu que eu tratasse de certos tópicos, me deu uma lista de autores cujas idéias eu deveria discutir e uma lista de teorias a serem apresentadas. Ela me deu total liberdade sobre o quadro que eu poderia usar para realizar a tarefa, mas me pediu para escrever um capítulo adequado para leitores em geral e não-especialistas.

Demorei seis meses lendo e pensando sobre o tema. Finalmente eu decidi focar o capítulo nas formas de olhar para a música de uma perspectiva mais ampla que apenas os seus sons. Recomendei o uso de questões jornalísticas básicas (quem, o que, onde, quando, porque etc.) como uma abordagem que poderia guiar as pessoas ao que considere ser uma abordagem etnográfica dos eventos musicais. Entre a seção de abertura e a conclusão “Etnografia Faça Você Mesmo”, eu situei a discussão de alguns dos mais importantes escritores na história da etnomusicologia como requisitado (alguns deles eu nem ao menos havia lido antes desta designação!). Achei conveniente utilizar a sinopse do meu avô Charles Seeger sobre os recursos dos processos musicológicos como uma ferr-

menta organizada para minha apresentação. No final, frustrado pelos constrangimentos de tempo e pelos requisitos específicos do projeto, eu mandei o manuscrito para a editora, com um suspiro de alívio em algum momento de 1990.

Eu estava muito impressionado com *Ethnomusicology: an Introduction*, que incluía muitos capítulos excelentes, mas infelizmente o livro foi lançado razoavelmente depressa. A despeito disso, atualmente minha contribuição continua sendo utilizada em muitos cursos de graduação em etnomusicologia.

Quando revisei a tradução para o português, fiquei impressionado ao ver como certas partes são datadas. Os últimos 15 anos viram um crescimento enorme no número de livros sobre tradições musicais específicas, uma explosão no número de periódicos dedicados à música, a emergência de estudos sobre música popular como um grande objeto de pesquisa interdisciplinar, e o desenvolvimento de programas de etnomusicologia em muitos países. O repentino crescimento da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é paralelo ao crescimento de organizações de outros países. Se eu estivesse escrevendo isso hoje, minha bibliografia seria no mínimo três vezes mais longa e eu teria incluído muitos autores cujas obras admiro bastante. Por outro lado, sobre esta releitura eu penso que a abordagem geral ainda funciona, e deixo isso para os leitores decidirem se eles podem colocar seus novos autores favoritos no mapa viário de Charles Seeger, ou se um novo mapa é necessário.

A seção do capítulo a qual os estudantes dizem que mais gostam é da “Etnografia Faça Você Mesmo” até o final. Colocando o leitor sentado e calado numa mesa de um pequeno clube observando uma banda, conversando com as pessoas em uma sala e depois investigando o amplo quadro socioeconômico do qual o evento é uma parte, parece ter sido uma maneira facilmente compreensível para atrair as pessoas a pensar sobre o quanto sons específicos são partes de processos sociais. Meus anos posteriores na *Smithsonian Institution* me fizeram conhecer mais sobre mercado, promoção, propriedade intelectual e a indústria fonográfica, que eu certamente teria incluído neste capítulo se eu soubesse o que aprenderia posteriormente.

Espero que os leitores brasileiros achem este trabalho útil e me desculpem pelas partes datadas, e aproveitem o que achem útil para criar suas próprias abordagens ao estudo da performance musical.

University of Califórnia, Los Angeles,
14 de maio de 2004.

Etnografia da Música

Imagine uma performance musical. Qualquer performance – um concerto de rock em uma cidade americana, uma ópera em uma capital européia, música clássica na Índia, música popular em uma boate na África Ocidental, um ritual de uma noite inteira na Amazônia. Todas elas envolvem músicos, um contexto no qual eles executam sua música e um audiência. Apesar de suas diferenças, todas as situações compartilham certas características.

Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical; a música que eles executam deve ser significativa

o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento. Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e *status* dos executantes e da audiência. Ambos podem se preparar para a performance por meio de dieta, roupas ou atividades. Quando os *performers* iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a performance. Sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação. Na medida em que a performance avança, o envolvimento entre os *performers* e sua audiência continua, surge a comunicação, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. O que quer que isso signifique, quando o evento termina os *performers* e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual eles avaliam suas concepções anteriores sobre o que aconteceria e sobre o que acontecerá na próxima vez. Isso pode ser formalizado em publicações, memorandos internos ou conversas. 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.

A transcrição musical é a representação (escrita) dos sons. Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina

acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim.

Mas o que é música? É som? Rádios e aparelhos de som aparentemente emitem sons sem a ação humana, mas isso é uma ilusão auditiva do meio e não uma característica da música. Se nós, no século XX, confundimos música com som, em parte é porque nossos meios de gravação captam ou reproduzem apenas os sons da música. Discos, fitas e rádios não fazem música, as pessoas é que a fazem, e outras pessoas a escutam. É um subproduto da natureza? Platão e as teologias européias da Baixa Idade Média escreveram que a perfeição da criação produziu a “música das esferas” (Rowell, 1983, p. 43-45), porém isso foi apenas uma ilusão filosófica – as sondas espaciais não a registraram. A música é uma linguagem que abrange todas as espécies? A música tem sido chamada de “linguagem universal”, mas isso é provavelmente uma ilusão romântica – a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem. Confusos pelo que a música provavelmente não é, então o que ela pode ser?

Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. John Blacking chamou a música de “sons humanamente organizados” (1973).² Alan Merriam, que deu considerável atenção às definições (1964; 1977), argumentou que música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e a avaliação dos sons. Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios. Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes idéias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra.

A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música. A ilusão de que a música pode existir independente de seus *performers* e de sua audiência tem conduzido à confusão, longos debates e a uma tendência a tratar etnomusicologia como um campo dividido, no qual escritores analisam sons ou analisam características culturais e sociais do fazer musical (Merriam, 1964, p. vii). Mesmo que Alan Merriam e Bruno Nettl (1983, p. 5) sustentem que ambos os grupos de escritores concordam que uma fusão definitiva entre o antropológico e o musicológico seria ideal, as várias idéias sobre o que é música têm gerado resultados muito diversos. Estudos dos produtos musicais – sons – freqüentemente não têm investigado seriamente a interação entre os sons com os *performers* e sua audiência. Estudos sobre *performers*, audiências e ações

têm, algumas vezes, ignorado completamente os sons produzidos e apreciados.

Para qualquer um alheio ao campo, os argumentos sobre o que realmente é a etnomusicologia devem parecer obscuros e pouco sugestivos. Os protagonistas, às vezes, parecem reivindicar e defender um território conceitual mais que avançar na compreensão. Os argumentos são geralmente construídos em termos de tradições distantes e exemplos inauditos (apenas transcritos), e as pessoas parecem estar falando sobre o passado.

Para corrigir esse aparente divisionismo e os argumentos misteriosos, outra abordagem à música pode ser útil – uma que enfoque mais questões comuns e experiências compartilhadas com a música, do que respostas e estudos específicos.

Destinações e “mapas viários”

Em vez de perseguir a definição do que a etnomusicologia deveria ser, vamos observar as questões gerais sobre música que foram compartilhadas por europeus e outros povos ao redor do mundo.

O que acontece quando as pessoas fazem música? Quais são os princípios que organizam as combinações de sons e seu arranjo no tempo?

Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles(as) o fazem?

Qual a relação da música com outros processos nas sociedades ou grupos?

Quais efeitos as performances musicais tem sobre os *performers*, a audiência e outros grupos envolvidos?

De onde vem a criticidade musical? Qual o papel do indivíduo na tradição, e o da tradição na formação do indivíduo?

Qual a relação da música com outras formas de arte?

Essas amplas questões são suficientemente gerais para tratar da maioria dos tipos de música na maioria dos lugares. Elas também são fundamentais: são questões que tratam do que acontece quando as pessoas fazem música. Nem toda sociedade ou todo pesquisador estará interessado em todas elas, e algumas serão expressas de maneira mais específica para a investigação. Steven Feld, por exemplo, propôs uma lista mais longa e específica de questões agrupadas em seis rubricas, muitas das quais podem ser incluídas na lista acima (1984, p. 386-388). Quais questões são focalizadas e como tentamos respondê-las depende da combinação de interesses pessoais e profissionais ou da orientação cultural.

Dentro da tradição acadêmica americana, aqueles interessados em fisiologia poderão estudar as mudanças fisiológicas nos *performers* e na audiência; aqueles interessados no desenvolvimento das crianças poderão estudar a socialização delas através da música; aqueles interessados em economia poderão estudar a economia da performance; aqueles interessados em religião poderão estudar a relação do evento com idéias sobre o cosmos e a experiência do transcendente. Finalmente, aqueles interessados nos sons poderão estudá-los e fazer algumas perguntas a respeito – de sua estrutura e seu timbre, sua relação com performances anteriores, o projeto do instrumento e muitas outras. Membros de grupos étnicos podem ver o caráter e a defesa da identidade de seu grupo em uma forma musical, enquanto “construtores de nações”³ podem ver emergindo um caráter pan-étnico nas mesmas formas musicais. Em vez de considerar esses grupos como facções inimigas, devemos vê-los como diferentes perspectivas da mesma coisa. Todos eles estão parcialmente corretos. Cada abordagem pode contribuir para nossa compreensão dos eventos musicais, e cada uma pode contribuir com outra disciplina (psicologia, sociologia, economia, antropologia, fol-

clore, musicologia, ciência política) através do estudo da atividade musical.

De todos os escritores, Charles Seeger, argumenta mais claramente pela multiplicidade de abordagens da música e da musicologia. Merriam dividiu o campo em duas abordagens; Seeger demonstrou que podem ser muito mais. Em uma série de artigos, ele descreve diferentes porções do que ele chama “sinopse dos recursos do processo musicológico”, parte do qual é reproduzido na fig. 1. A sinopse é um diagrama complexo que indica as várias influências na música conforme ele pôde imaginar, desde os aspectos físicos dos sons até as influências históricas da tradição e dos valores e conceitos finais que expressam e influenciam (Seeger, 1977, p. 125). Ele lista 20 campos envolvidos na análise de eventos musicais, da matemática e lógica ao mito, misticismo e extática. A fig. 1 mostra como Seeger dividiu a musicologia em uma orientação sistemática e histórica, cada uma das quais está por sua vez subdividida. O lado sistemático inclui os aspectos físicos da música e os aspectos semânticos do falar sobre música; a orientação histórica inclui tanto a música e a fala como atividades humanas quanto as necessidades gerais das sociedades humanas por abrigo, alimentação e cultura.

Frustrado pelas inflexibilidades da linguagem acadêmica e pela operação mecânica da dialética hegeliana, Seeger recorre a diagramas para apresentar o campo. Sobre a sua sinopse ele escreve:

Por sua natureza, tal esquema é estático e faz com que o campo que representa – uma coisa dinâmica e funcional – pareça estática... Ao me limitar às duas dimensões da sinopse, o melhor que posso fazer é pedir ao leitor que comece pelo topo e enquanto lê lembrar que está traçando seu próprio progresso sobre o terreno. *Quando chegar em uma bifurcação você deve decidir qual caminho seguir primeiro, mas não ficar nele por*

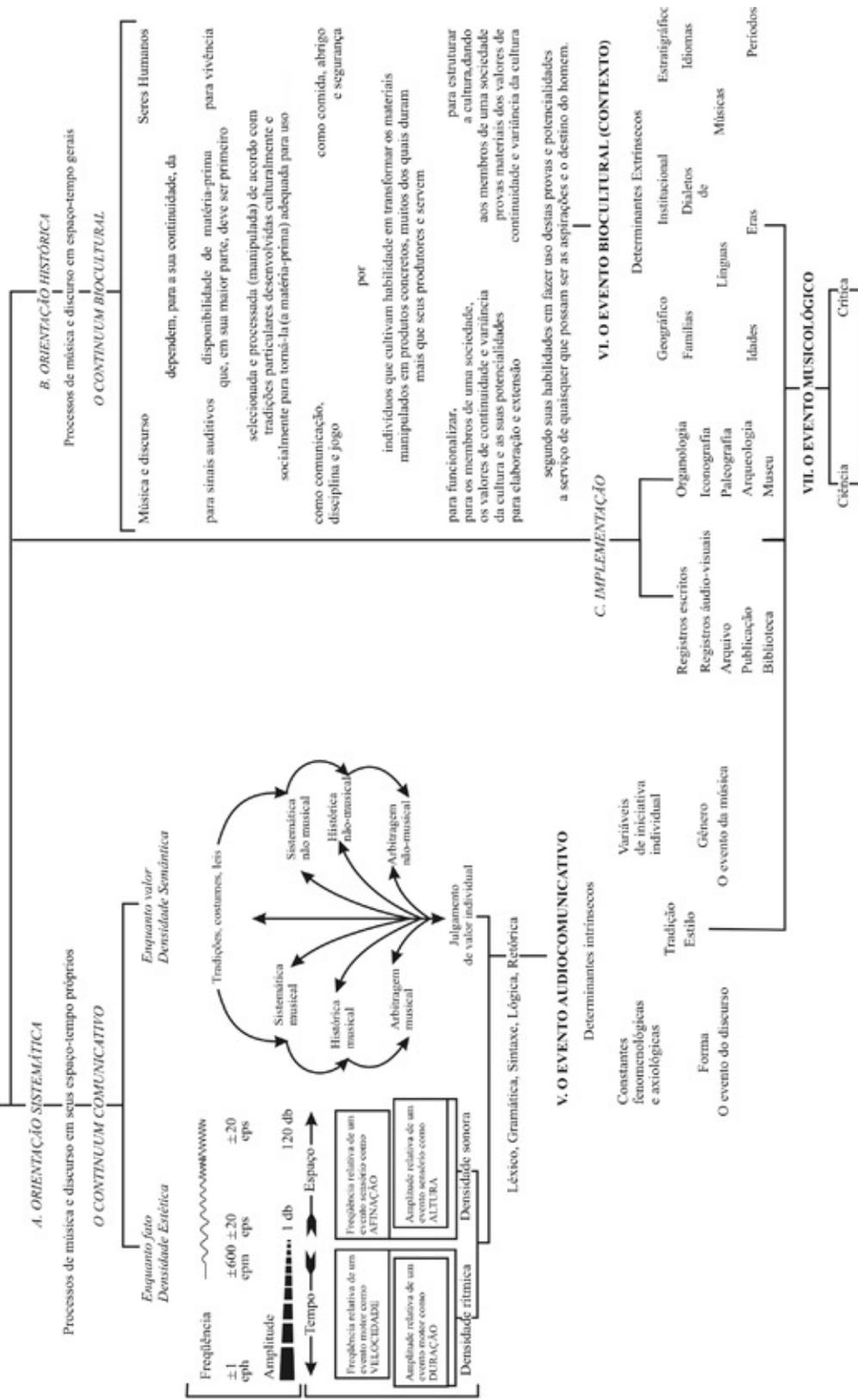
tanto tempo que se esqueça de voltar e seguir outro caminho, porque é o traçado dos dois juntos que é essencial para a leitura da tabela (1977, p. 125, grifos meus).

Seeger compara sua sinopse a um mapa viário, uma representação estática de vários caminhos possíveis ou linhas de investigação. A sinopse é mais um mapa do campo enquanto uma totalidade, do que a visão de algum pesquisador particular. “É um tipo de mapa do campo. Como se comportar nele é outra questão, não estrutural, mas funcional” (Seeger, 1977, p. 126). O mapa apresenta amplas áreas para investigação, e certamente existem alguns continentes a serem descobertos (onde, por exemplo, estão poder e hegemonia?). A sinopse de Seeger revela a vastidão do nosso assunto e a variedade de abordagens que têm sido utilizadas no passado, ou que cada um de nós pode empreender.

Obviamente os caminhos em tais mapas são criados pelas pessoas que neles têm ocupado espaços. Poderíamos colocar muito da história da etnomusicologia na fig. 1, com Hermann Helmholtz ([1863] 1954) e Mieczyslaw Kolinsky (1973), entre outros, localizados na área da densidade estética; Merriam (1964), Ruth Stone (1982), e muito da etnografia da música no campo musical chamado “densidade semântica”. Richard Wallaschek ([1893] 2007) ocupa o meio da região biocultural da música, enquanto Steven Feld ([1982] 1990) está fundamentado no estudo do lado esquerdo desse *continuum*. Alguns de meus escritos estão fundamentados na estruturação da cultura do lado direito (A. Seeger, 1979, 1980, 1987). Estudos de determinantes extrínsecos incluem Willard Rhodes (1958) e Merriam (1967), enquanto George Herzog ([1928] 1930), Helen Roberts ([1936] 1970), Mervyn McLean (1979) e Nettl (1954) têm discutido relações geográficas entre as tradições musicais.

IV. MUSICOLOGIA

Um estudo do discurso intercultural, interdisciplinar e intercomunicativo em cujos termos o estudante competente em ambas as artes busca produzir resultados válidos tanto para uma quanto para outra. Uma fenomenologia, uma axiologia e uma teoria histórico-evolutiva podem servir a ambas.



Esta síntese apresenta material do trabalho presente em cinco outros trabalhos de C. Seeger, nominalmente: "On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process"; "Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods"; "Factorial Analysis of the Music Event"; "Preface to the Critique of Music"; "The Music Process as a Function in a Nest of Functions and as in itself a Nest of Functions".

Figura 1: Excerto do "Conspectus of the Resources of the Musicological Process" (uma figura desdobrada In: Charles Seeger, 1977, pp. 114-15).

Os diagramas de Seeger surgiram da apreciação de pesquisas realizadas, assim como de possíveis empregos com êxito. Contudo, o foco estava sempre na necessária diversidade de questões que temos para entender a música e criar uma etnomusicologia adequada, ou uma musicologia. Ele tem argumentado freqüentemente que o termo etnomusicologia foi infeliz, desde que a verdadeira musicologia deveria ser etnomusicológica – no sentido de que incluiria toda a música e a abordaria de várias maneiras diferentes (1977, p. 51-52).

Durante os últimos 100 anos, as perguntas formuladas por musicólogos sobre a música têm surgido e desaparecido somente para reaparecer novamente em formas diferentes. Pode-se dizer que algumas partes do mapa foram mais bem exploradas que outras. As razões para o desenvolvimento de um tipo de questão e a diminuição de outro envolve a história intelectual e social além da etnografia da música, mas enquanto as abordagens de algumas questões mudaram ao longo das décadas, algumas das questões permaneceram as mesmas. A figura de Seeger pode servir como um princípio organizador para a discussão, mesmo que outros esquemas o fizessem tão bem quanto.

Abordagens para a Etnografia da Música

É impossível entender porque a etnografia da música se desenvolveu da maneira como o fez, sem examinar aqui algumas de suas raízes, ao menos brevemente. Outros capítulos deste volume apresentam um tratamento mais completo e algumas excelentes histórias livrescas de etnomusicologia já têm aparecido (entre elas Kunst: 1959; Nettl: 1964, 1983), assim como alguns artigos sintéticos (por exemplo, Krader: 1980). Esta seção apresenta uma discussão seletiva de algumas das fontes e abordagens impor-

tantes para escrever sobre música, em relação às questões gerais sobre o que é e o que faz a música nas sociedades humanas.

O evento audiocomunicatório: a partir de mil circunstâncias

Discussões de escritos históricos sobre música devem distinguir as breves descrições de canto e dança comuns nos relatos dos exploradores, mercadores, viajantes e missionários, das descrições longas, intensivas e comparativas. Os relatos de viajantes podem ser úteis para pesquisadores posteriores, no entanto habitualmente não são tentativas de estabelecer generalizações sobre a música. Mais freqüentemente são curtas observações do tipo “quando eu cheguei perto da casa do chefe eu ouvi fortes ruídos de canções”. Apesar de que, às vezes, os autores são simpáticos aos sons – Jean de Léry, que publicou as primeiras transcrições de canções indígenas brasileiras (feitas em 1557-8), escreveu que eles dançaram de uma maneira tão harmoniosa “que ninguém poderia dizer que eles não conhecem música” (citado em Camêu, 1977, p. 27). Os exploradores tenderam a descrever as danças e os instrumentos com muito mais cuidado do que empregavam para descrever o estilo musical.

Foi Jean-Jacques Rousseau que estabeleceu algumas das características básicas da etnografia da música. Em seu *Dicionário Completo da Música* ([1771] 1975), Rousseau reuniu em um lugar informações clássicas e contemporâneas, organizadas em ordem alfabética. No intuito de fazer generalizações sobre a música como uma totalidade, a entrada na música é sempre citada enquanto um uso sistemático anterior da música não-ocidental. A definição inicial de Rousseau sobre a música foi performativa: é “a arte de combinar notas de uma maneira prazerosa aos ouvidos”. Em seguida, porém,

“para colocar o leitor de maneira a julgar os diferentes acentos musicais de diferentes povos”, ele apresenta transcrições de uma ária chinesa, uma ária persa, uma canção dos selvagens do Canadá e a *ranz des vaches* suíça.

Rousseau chegou a duas conclusões a partir das transcrições. A primeira diz respeito à possível universalidade das regras musicais, das leis físicas da música:

“encontraremos nessas peças uma conformidade de modulações com a nossa música, que deve nos fazer admirar a excelência e a universalidade de nossas regras” ([1771] 1975, p. 266).

A segunda conclusão diz respeito ao fato de que os efeitos exercidos pelas canções sobre as pessoas não estão limitados aos efeitos físicos dos sons. Para explicar este ponto ele descreveu como certa canção foi proibida para as tropas suíças devido a seu efeito nos que a escutavam.

A célebre ária acima, chamada Ranz des Vaches, era tão amplamente amada pelos suíços que foi proibida de ser tocada entre as tropas de seu exército, sob a pena de morte, devido ao fato de fazer chorar, desertar ou morrer a quem ouvisse; tão grande era o desejo que neles surgia de retornar à sua pátria. *Procuraremos em vão encontrar nesta ária qualquer acento energético capaz de produzir efeitos tão surpreendentes. Tais efeitos, que são nulos aos olhos estrangeiros, vêm unicamente do costume, reflexões e outras mil circunstâncias*, as quais retomadas por aqueles que a escutam e lembrando a idéia de sua terra, seus antigos prazeres, sua juventude e todas as alegrias da vida, excita neles os amargos pesares da perda. *Nesse caso a música não age como música mas como um sinal de recordação* Tanto é verdade que não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano ([1771] 1975, p. 266-267).

Em outras palavras, para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato música é mais que física. Essa citação pode ser considerada uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura. Se quisermos entender os “efeitos dos sons no coração humano” devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os “costumes, reflexões e miríades de circunstâncias” que dotam a música de seus efeitos.

Evento biocultural: a organização da diversidade

Os séculos de expansão mercantil colocaram os europeus em contato com uma ampla diversidade musical e cultural. Na medida em que relatos da vida musical se multiplicavam em todas as partes do mundo, cientistas sentiram necessidade de organizá-los. Para fazê-lo, eles enfatizaram duas questões básicas da ciência do século XIX. A primeira foi uma investigação da origem e desenvolvimento da música (“Estratigrafia” de C. Seeger), e a outra foi a classificação dos diferentes estilos em grupos (as “Famílias Geográficas” de C. Seeger). As respostas a ambas as questões foram tentativas de organizar a diversidade de tradições musicais em padrões – tanto históricos quanto espaciais.

Períodos estratigráficos: origem e desenvolvimento

Alguns dos melhores estudos da música do século XIX continuaram investigando, na tradição de Rousseau, os efeitos da música sobre os seres humanos. A organização do conhecimento, no entanto, estava freqüentemente inserida em um quadro de referência evolucionista. Às sociedades não-ocidentais foram

atribuídas afinidades “primitivas” à emoção, e posteriormente à música e à dança, que se acreditava ter sido perdida com a aquisição da “civilização” (isso nos faz pensar no que esses autores teriam feito com a música popular do século XX). Porém, os autores tinham muitas coisas a dizer que não podem ser facilmente rejeitadas e ainda requerem discussão.

Um exemplo de tratamento livresco à música de várias partes do mundo é o trabalho de Richard Wallaschek, *Primitive Music: an Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of the Savage Races* (Música Primitiva: uma Investigação sobre Origem e Desenvolvimento da Música, Cantos, Instrumentos, Danças e Pantomimas das Raças Selvagens) ([1893] 2007). Wallaschek apresenta uma vasta quantidade de descrições de performances musicais coletadas em diferentes fontes, um *Ramo de Ouro* do conhecimento sobre música. No entanto, contém uma perspectiva teórica geral. Wallaschek argumenta que a música surgiu de um desejo humano geral pelo exercício rítmico e se desenvolveu através dos tempos até o presente.

Apesar de seu trabalho ser rotulado como de interesse eminentemente histórico (Nettl, 1964, p. 28), Wallaschek estabeleceu vários pontos que continuam caracterizando os escritos etnomusicológicos de hoje. Um desses pontos é a constatação de que o estudo da música não-européia pode ser útil porque somos capazes de perceber na música de outras comunidades aspectos da música menos óbvios a nós mesmos, na música de nossas próprias tradições ([1893] 1970: 163).

Wallaschek também antecipou muitos trabalhos subsequentes quando notou que música (“primitiva”) não é uma arte abstrata, mas uma arte profundamente arraigada na vida. Ele argumenta que dançar e fazer música aumenta a solidariedade do grupo, organiza atividades coletivas e facilita a associação na ação (p. 294).

Ele descreve a música enquanto um poder organizador para as massas, permitindo à tribo atuar como uma unidade. Ele escreveu que isso dá aos grupos musicais uma vantagem na “luta pela vida” em relação aos menos musicais, e “então a lei da seleção natural se aplica na explicação da origem e desenvolvimento da música” (p. 294-295). Grupos não-musicais simplesmente não poderiam sobreviver. Podemos ver tanto a influência darwiniana e a convergência com os argumentos em favor do “jazzercise” (uma forma americana de exercícios musicais dos anos 80). Wallaschek antecipou grande parte do trabalho publicado 21 anos mais tarde (1915) e inspirado por ele *As Formas Elementares da Vida Religiosa* do sociólogo francês Émile Durkheim.

A despeito de algumas de suas ênfases proféticas, o trabalho de Wallaschek é marcado – como grande parte da antropologia daqueles dias – por uma tendência a considerar o final do século XIX como o ápice do desenvolvimento. Assim, Wallaschek colocou a escala de doze tons como o topo do desenvolvimento musical:

os intervalos cromáticos de nosso temperamento igualado são de fato os menores intervalos possíveis, não para o ouvido ou a voz, ou as leis dos sons, mas para um instrumento prático (p. 158).

Ele pode ter sido um tecladista; mas se tivesse familiaridade com a música indiana provavelmente não teria enunciado tal argumento. Ele também considerou a harmonia como o maior desenvolvimento evolucionário e escreveu sobre a música de diferentes sociedades tirando-as de seu contexto e comparando as formas de acordo com um ou outro aspecto. Nada disso teria sido feito nos estudos comparativos contemporâneos de música.

Apesar das convincentes críticas de Franz Boas às metodologias evolucionistas (1896), a

coleção de músicas do mundo, no intuito de apresentar uma história natural do desenvolvimento das estruturas e formas musicais, continuou por mais meio século. Apareceu na obra de Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik* ([1911] 2006), e continuou com várias formas modificadas em livros de Curt Sachs sobre música, instrumentos musicais e dança. Para Sachs, na música “primitiva”

imitação e a expressão involuntária das emoções precedem todas as formações sonoras conscientes êxtase, na acepção mais ampla da palavra domina a garganta tanto quanto membros ([1933] 1963, p. 175).

Mas a massiva acumulação de música de todas as partes do mundo fez Sachs alertar:

os primórdios da história da música não podem mais ser considerados, como o foram tão frequentemente, como um desenvolvimento direto do primitivo para o maduro, do simples para o complexo e elaborado. De qualquer maneira, esta interpretação está fora de moda a partir do momento em que substitui a “plausibilidade” no método científico, o desafortunado hábito de julgarmos pessoalmente mentalidades completamente diferentes várias épocas distantes de nós. “Primitivo” e “simples”, estes são de fato conceitos que utilizamos muito casualmente ([1933] 1963, p. 200).

Nos anos 60, Alan Lomax propôs uma correlação muito mais sofisticada e complexa entre tipos de sociedades e tipos de canto (1968). Ele acumulou amostras de cantos de 233 sociedades, assim como informações etnográficas do “Arquivo” da Área de Relações Humanas. Desenvolveu uma planilha de códigos com 37 variáveis diferentes, desde o tipo de grupo vocal até a articulação das consoantes. A análise estatística subsequente demonstrou

que estilos de canções variam de acordo com diferenças na escala produtiva, nível político, nível de estratificação das classes, severidade dos costumes sexuais, equilíbrio de dominação entre homens e mulheres e nível da coesão social (1968, p. 6). Na sua formulação mais simples, os estilos de cantos podem ser divididos em dois grupos, modelo A e modelo B (1968, p. 16):

Modelo A	Modelo B
Individualizado	Integrado, orientado para o grupo
Solo	Coral multinivelado coeso
Metricamente complexo	Metricamente simples
Melodicamente complexo	Melodicamente simples
Ornamentado	Sem ornamentação
Geralmente voz ruidosa	Geralmente voz clara
Enunciação precisa	Enunciação imprecisa

Ele escreveu sobre esses dois grupos:

O modelo A é o estilo de dominância exclusiva de solo e é encontrado ao longo de todas as estradas da civilização desde o Oriente Distante, todo o caminho para o ocidente até a Europa, ou qualquer lugar onde a autoridade política é altamente centralizada. O modelo B é o estilo integrado e tem seu centro entre as bandas acéfalas e fortemente integradas dos Pigmeus africanos e dos Bosquímanos, mas aparece de uma forma ou outra entre os povos muito simples em muitas partes do mundo. Na realidade, todos os estilos de canto da humanidade podem ser descritos em termos de suas posições na grade definida por estes casos extremos de individualização e integração (p. 16).

Enquanto a abordagem era altamente ambiciosa e comparativa, o Projeto Cantométrico (medida do canto) foi fortemente criticado em vários campos. A crítica mais séria foi em relação à amostragem, já que somente dez canções foram tomadas de cada um dos 233 grupos culturais. Enquanto em alguns grupos o estilo do canto pode ser homogêneo, outros grupos podem praticar uma ampla variedade de estilos, o que torna a classificação em Modelo A e Modelo B realmente difícil. Feld, em um exame dos seus dados, à luz dos critérios de Lomax, concluiu que os Kaluli poderiam pertencer a vários tipos diferentes, dependendo de qual das suas canções fossem tomadas para caracterizá-los (Feld, 1984, p. 391-392). Apesar do pouco trabalho feito para continuar as pesquisas de Lomax, seu projeto foi a mais séria tentativa de alcançar uma análise comparativa global de estilos musicais. Ele conseguiu disponibilizar, para estudos futuros, suas gravações cantométricas e seus materiais originais de pesquisa.

Se a história da música não poderia ser facilmente discernida usando um modelo evolucionário, houve duas propostas alternativas para organizar a diversidade musical do planeta. Ambas enfocam a história. Uma foi o estudo da difusão de traços musicais no espaço, que organizou a diversidade em padrões históricos; a outra foi a definição de áreas culturais, que organizou a diversidade em áreas geográficas maiores que as comunidades individuais.

Famílias geográficas: o estabelecimento de áreas culturais

Apesar de a definição de estilos musicais, como um meio de definir áreas musicais maiores, ter sido utilizada tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, pode ser identificada particularmente em alguns alunos de Boas, principalmente Clark Wissler ([1917] 1922),

Alfred Kroeber (1947), e, em etnomusicologia, Roberts ([1936] 1970), Herzog ([1928] 1930), o aluno de Boas, e Nettl (1954), o aluno de Herzog. Nettl nos proporciona uma discussão muito boa sobre o assunto (1983, p. 216-233) da perspectiva de uma pessoa que tem realizado tal trabalho.

O objetivo de estabelecer áreas musicais é possibilitar generalizações sobre uma área geográfica ou cultural maior do que a “tribo” ou comunidade individualmente descrita. As centenas de comunidades nativas nas Américas poderiam ser reduzidas a um número de grupos variável utilizando vários critérios diferentes – linguagem, cultura material, zona ecológica ou estilos musicais. Frequentemente, definir uma área envolvia estabelecer o grau de ocorrência de certos traços amplamente distribuídos em uma região. Isso tem levado a problemas de amostragem. As tentativas recentes tenderam a produzir áreas de acordo com critérios diferentes. A análise preliminar de M. McLean sobre as áreas musicais na Oceania, de acordo com a estrutura da música e dos instrumentos, produziu um mapa que, em geral, identificou áreas geográficas contíguas como sendo áreas musicalmente relacionadas. Ele não estava interessado em argumentos causais (como estava Lomax, 1968) ou em verificar a existência de áreas culturais (Merriam, 1967), mas em “identificar padrões de área coerentes através da correlação e covariação de uma variedade de traços”. (McLean, 1979, p. 718). No entanto, as conclusões de McLean soam muito como as das décadas anteriores. Estilos musicais fortemente relacionados, de grupos contíguas, foram atribuídos a empréstimos intergrupos; similaridades entre grupos distantes foram atribuídas não a empréstimos, mas a origens paralelas.

Existem vantagens e desvantagens nos estudos de distribuição de área. Uma das vantagens é que permite ao pesquisador falar de

estilos musicais de forma mais geral do que seria possível somente pela pesquisa de campo solitária, e fornecem um meio de discutir relações históricas entre grupos e estilos. As desvantagens incluem problemas de dados (freqüentemente coletados por viajantes), de vocabulário (McLean mostra que nem os viajantes, nem os etnomusicólogos utilizam de forma consistente palavras como “recitativo”), de desconsiderar diferenças em favor das similaridades, de amostragem (que tipo de seleção proporcionaria uma amostra adequada) e de diferentes níveis de análise das fontes. Os analistas definem diferentes áreas de acordo com atributos que eles escolhem enfatizar e com a elegância de suas análises. Assim, Erich M. von Hornbostel pensou que distinguia um estilo dos índios americanos, o que Herzog refutou em seu influente artigo comparando os estilos musicais dos Pueblo e dos Pima (1936), e Nettl dividiu os nativos da América do Norte em seis estilos (1954). O mundo tem sido diferentemente dividido em três (Nettl), cinco (Lomax), ou muitas áreas de estilo dependendo dos objetivos do pesquisador. Em um nível mais geral, certas características musicais são amplamente compartilhadas tanto intra quanto interáreas geográficas. Na medida em que as descrições se tornam mais precisas, cada vez menos tal característica será encontrada fora de um pequeno grupo geográfico ou cultural. De maneira geral, nem a pesquisa em áreas musicais tem conduzido a qualquer nova compreensão do significado da música para as sociedades.

Outra abordagem da música enfatiza a diversidade e a compreensão em música, em vez das similaridades e das relações históricas. Cada tradição musical é tomada como uma unidade e as concepções sobre música, assim como os atributos das performances, são tratadas como uma totalidade integral. Esta abordagem provoca questionamentos que provam ser mais relevantes à etnografia da música.

Dado que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte. Embora isso seja uma característica da pesquisa de campo contemporânea, certamente ocorreu antes do famoso capítulo de *Argonauts of the Western Pacific* de Bronislaw Malinowski, no qual exorta os antropólogos a viver em barracas nas aldeias nativas ([1922] 2002). Um livro que resulta de uma profunda imersão em outra sociedade é *The Music of Hindostan* ([1914] 1966) de A. H. Fox Strangways, que surpreende pela clareza do seu foco, sua admiração pela música indiana e sua constante comparação entre a música ocidental (inclusive dos compositores contemporâneos) e a música indiana. Fox Strangways argumenta que a música indiana merece ser estudada porque carece da influência dos conceitos europeus de harmonia e, portanto, é similar às canções da Europa Medieval e da Grécia Antiga. Então, um estudo da música indiana deve permitir uma melhor compreensão da história musical da Europa. Ele argumenta que é necessária uma compreensão da tradição musical para sua apreciação estética, mas essa compreensão pode ser difícil de alcançar porque nós não sabemos o que fazer com o que ouvimos ([1914] 1966, p. 2). Em descrições de músicas ele escreve que “nós não sabemos o que fazer da música que é lenta sem ser sentimental e que expressa paixão sem veemência” (p. 2) e pensamos em notas graciosas como adicionadas.

‘Graça’ indiana é de uma espécie diferente. Não há nunca a menor sugestão de que alguma coisa tenha sido “adicionada” às notas graciosas (p. 182).

Strangways empreendeu sua análise com cuidadosa atenção às categorias da musicologia indiana, as quais ele explicou em detalhe. Ele abre seu livro com um capítulo sobre a filosofia

indiana. Sua abordagem é ao mesmo tempo específica para uma única tradição e comparativa com outras.

O foco central do livro de Strangways é a estrutura e a forma musical – aspectos bastante complexos da música indiana. Não pretende nem uma reinterpretação da cultura indiana nem uma interpretação do significado da música *Hindustan*. Porém, ele fornece algo do contexto social da música. Em obras posteriores, isso seria desenvolvido com uma profundidade bem maior.

Contexto: a relação da música com a vida social

Qual o efeito que a música exerce na vida social? Essa questão tem uma longa história e pode ser relacionada a várias teorias sobre a própria sociedade e sobre a música. Karl Marx sustentava que a música era parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pela organização dos meios de produção.

A sociologia marxista da música de cunho segue os princípios estabelecidos em *Uma Contribuição à Crítica da Economia Política*, de acordo com a qual todo movimento e mudança na superestrutura social (os domínios político, legal, religioso, filosófico e artístico) é determinado por mudanças na base material (econômica) da sociedade. (Boehmer, 1980, p. 436).

Essa posição geral continua sendo uma importante força no estudo da música, especialmente em sociedades complexas e industrializadas. Pode ser proposto um grau de independência da música em relação aos processos econômicos, mas tais processos recebem tratamento considerável – especialmente os processos econômicos relacionados com a

própria música. A sociologia da música foi definida como um campo que

toma como base para sua investigação as circunstâncias materiais da produção e recepção da música e, portanto, começa por determinar as condições sociais gerais sob as quais a música é produzida (Boehmer, 1980, p. 432).

Porém as próprias forças materiais são criadas por mentes influenciadas por processos mentais anteriores, e a música pode ser parte do *ethos* ou dos padrões gerais de pensamento da uma sociedade. Estes fornecem parte das motivações da atividade econômica e de certa forma “conduzem” o sistema, como Max Weber sugeriu em seu estudo do protestantismo (Weber, [1930] 2003).

Antropólogos ingleses e americanos não estavam interessados nesses debates. Mais influenciados por Durkheim do que por Weber ou Marx, eles tendiam a expressar suas questões em termos de funções musicais. Partindo da inter-relação entre a música e o resto da vida social, os pesquisadores tentaram descobrir como a música funcionava para dar suporte ou para desestabilizar o resto do sistema social e cultural.

Merriam foi um expoente nessa abordagem, e distinguiu entre usos e funções:

Quando falamos dos usos da música, estamos nos referindo às maneiras nas quais a música é usada na sociedade humana, como a prática habitual ou exercícios costumeiros de música tanto como uma coisa em si ou em conjunção com outras atividades... Música é *usada* em certas atividades, e se torna parte delas, mas pode ou não ter uma *função* profunda (1964, p. 210, grifos meus).

Se a música é usada para efeito de cura, por exemplo, sua função mais “profunda” pode

ser uma função inconsciente, passível de ser descoberta por observadores do “alívio emocional”. Merriam listou um número de prováveis funções, incluindo expressão emocional, prazer estético, entretenimento, comunicação, representação simbólica, respostas físicas, conformidade às normas sociais, validação de instituições sociais e contribuição à continuidade e estabilidade da cultura (1964, p. 221-225). O capítulo de Merriam sugere que somente o investigador tem a clareza de visão para determinar funções, enquanto os usuários parecem ser capazes apenas de usar a música, cujas funções lhes são inconscientes. Porém, na medida em que a investigação avançou, tornou-se claro que muitos povos ao redor do mundo têm teorias de música e sociedade que, mesmo expressas diferentemente, são tão sofisticadas quanto as nossas. Assim que antropólogos começaram a apreciar a irrefutabilidade das teorias nativas das sociedades que estudavam, a distinção entre uso e função não se sustentava.

Nettl enfrentou o problema das funções e usos 17 anos mais tarde, em outra introdução à etnomusicologia (1983, p. 159). Sugeriu que tanto nativos quanto antropólogos poderiam discutir usos e funções que podem ser dispostos em uma pirâmide, cuja base contém os usos “evidentes” da música, o meio os “usos abstratos” ou generalizações sobre música, e finalmente o nível analítico mais abstrato, que para ele é uma função:

A função da música na sociedade humana, o que a música faz em último caso, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, intermediando pessoas e outros seres, e dando suporte à integridade dos grupos sociais individuais. Isso é feito expressando os valores centrais relevantes da cultura em formas abstratas... Em cada cultura a música funcionará para expressar, de uma forma particular, uma série de valores particulares (1983, p. 159).

Portanto, da perspectiva dessa abordagem, a música tem usos – aparentes tanto para o nativo quanto para o observador – e funções.

Ninguém pode negar que as pessoas usam a música conscientemente. Basta observar como está extendida a censura da música no mundo e o uso extensivo da música na propaganda para ver dois possíveis usos muito contraditórios, aos quais podem ser-lhe atribuídos. Porém, a procura de funções não tem se dirigido às particularidades da música em si. Se a função da música é controlar as relações de um grupo com o sobrenatural, precisamos saber por que os membros de um grupo usam a música para exercer tal controle e por que um gênero particular de música, enquanto distinto de todos os outros, pode ser empregado para outros fins. As afirmações mais gerais sobre as funções têm sido muito amplas e têm ignorado quase completamente a estrutura e a performance dos sons. A cisão entre linhas de pesquisas antropológicas e musicológicas pode ser atribuída parcialmente à separação entre a busca por funções, que requer muito pouca atenção à música, e a busca pelas estruturas sonoras. Colocá-las no mesmo plano requer atenção aos significados dos sons em si e suas várias combinações.

As diferentes abordagens da sociologia da música compartilham um objetivo comum: descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhe são dados pelos integrantes da comunidade que os executa. Isso extrapola os interesses de Fox Strangways e aparece em várias descrições etnográficas contemporâneas de sociedades particulares.

Música enquanto valor: recentes etnografias da música

As abordagens da etnografia da música realizadas durante os últimos 20 anos têm envolvido tentativas de dedicar-se a questões mais

específicas do que seria possível através das discussões de uso ou função. Autores têm abordado a música a partir do ponto de vista dos nativos, usando as categorias nativas de expressão. Apesar de Merriam ter afirmado que

deve haver um corpo teórico conectado a todo sistema musical – não necessariamente uma teoria da estrutura do som musical, mesmo que esta também esteja presente, mas uma teoria sobre o que é música, o que ela faz e como é coordenada com o ambiente total, tanto natural quanto cultural nos quais transita, ele foi incapaz de localizar isso claramente entre os índios Flathead (Merriam, 1967). Outros pesquisadores encontraram dificuldades em localizá-la, embora não seja impossível (Marshall, 1982).

Mais recentemente, investigadores têm se empenhado na busca por idéias nativas sobre a música, que possam ser expressas diferentemente da terminologia européia. Virtualmente todos os autores contemporâneos enfocam conjuntos de termos nativos e tentam analisar a música de dentro do campo semântico utilizado pelos membros da sociedade em questão. Alguns dos trabalhos recentes incluem *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts* (1971), de David Ames e Anthony King, e *Musique Dan* (1971), de Hugo Zemp. O *Tiv Song*, de Charles Keil, começa com uma discussão dos domínios semânticos e investiga pormenorizadamente os verbos associados com a música (1979, p. 30). Em *Let the Inside be Sweet* (1982), Stone se aplica à estética Kpelle através da elucidação da frase: “*let the inside be sweet*”, e *Sound and Sentiment* ([1982] 1990), de S. Feld, investiga a estética Kaluli através de suas metáforas e emoções. Esses livros estão entre as mais importantes etnografias etnomusicológicas dos anos 1970 e 1980, e cada uma formula interessantes propostas para a etnografia da música.

Todos os autores reconhecem que as definições daquilo que chamamos “música” são amplamente diversificadas. Isso significa que se nos restringirmos a perguntar somente sobre o que nós chamamos de música, poderemos estar fazendo uma investigação parcial sobre o que as outras pessoas pensam que estão fazendo. Existem várias maneiras de superar esse problema. Uma delas é definir cuidadosamente um objeto de estudo recortado, tal qual o evento da performance e focar tudo o que acontece nesse evento, seja musical ou não. A outra é abarcar conjuntos de conceitos e ações com respeito à música que parecem estar relacionados e investigar sua inter-relação. Stone e Feld escolheram, cada qual, uma dessas duas opções.

Stone descreve sistematicamente a interação entre os *performers* e a audiência nos eventos de música Kpelle. Ela afirma que estes eventos são esferas limitadas de interação, distinguíveis pela análise detalhada. Ela estudou a interação dos indivíduos que produzem música e aqueles que a escutam. Outros autores que enfocaram a ocasião ou evento musical – freqüentemente inspirados no trabalho pioneiro de R. Bauman e J. Sherzer (1974) – incluem M. Herndon e R. Brunyate (1976), N. McLeod e Herndon (1980) e G. Béhague (1984). Feld, por outro lado, abarcou uma maior gama de atitudes e crenças sobre todas as formas de comunicação sonora, incluindo gritos e o choro dos pássaros, para mostrar como as análises dos códigos da comunicação sonora podem conduzir à compreensão do *ethos* e da qualidade de vida na sociedade Kaluli.

Feld descreve a expressão sonora dos Kaluli como “incorporações de sentimentos profundamente sentidos” ([1982] 1990, p. 3) e suas performances como esforços para despertar tais sentimentos tanto na audiência como nos próprios *performers*. Outros autores analisaram a música como um meio dentro de um conjunto de formas. Um deles é Richard Moyle em sua

análise dos cantos Pintupi, na qual ele começa distinguindo o canto Pintupi de outras categorias de sons humanos, incluindo recitações, ensaios de leituras de textos, a fala, o choro e os chamados para dança (1979). Outra análise é o meu trabalho sobre o canto Suyá, que estabelece um conjunto de inter-relações entre as categorias Suyá das formas verbais e depois enfoca um grupo dessas formas que define a música Suyá (1987). O trabalho de Stone é importante pelo detalhe com o qual aborda o que ela define como o evento musical; o trabalho de Feld é importante pela sua abordagem da música como um entre os vários modos inter-relacionados de comunicação que tem profundos efeitos sobre a emoção. Se o livro de Stone enfoca uma abordagem para estudar a música, Feld encaminha as questões centrais sobre o porquê das pessoas fazerem música.

Outro grupo de autores iniciou suas pesquisas com entusiasmo por um instrumento particular ou um tipo de música. Podemos dizer que eles começaram com um interesse numa tradição enquanto densidade estética (ver fig. 1), porém se deslocaram para o estudo da densidade semântica. Frequentemente, tais autores eram *performers* também, e as etnografias eram tanto descrições engajadas de encontros com músicos em outras sociedades, quanto descrições da vida musical a partir da perspectiva de um aprendiz e *performer*. Um dos trabalhos de maior sucesso nessa linha é *The Soul of Mbira* (1978), de Paul Berliner, que faz uma descrição de sua busca pela compreensão musical e intelectual do *mbira* (também conhecido como sanza e “piano de polegar” africano). Berliner descreve como ele aprendeu a tocar e entender os conceitos estéticos dos tocadores de *mbira* Shona do Zimbawe: “O objetivo deste livro é dar atenção ao *mbira*” (1978, p. xiii) – um objetivo bem diferente de Feld e Stone. Berliner apresenta os conceitos e os sons executados no instrumento – um modo de investigação que

aponta para muitos dos tópicos tratados nos outros livros. Poeticamente escrito, ilustrado com transcrições e registros suplementares de gravações folclóricas e trazendo instruções para a construção de uma *karimba* Shona, *The Soul of Mbira* é um excelente exemplo do sucesso com o qual uma abordagem entusiasta de outra tradição pode ser transmitida ao leitor. Outros livros cujo envolvimento dos autores com a performance musical tem um papel importante é a descrição de M. Hood do aprendizado musical na Indonésia ([1971] 1982) e a descrição dos tocadores de tambor da África Ocidental (1979), de J. M. Chernoff. Hood defendeu a abordagem conhecida como bi-musicalidade para a etnomusicologia, na qual o estudante tanto aprende a executar um instrumento como uma abordagem para o entendimento da música, tal como ele aprende uma língua pra falar com as pessoas. Com certeza muito da sensibilidade de etnomusicólogos aos detalhes de outras tradições é em parte o resultado da pesquisa como um encontro entre músicos.

Regula Qureshi propôs uma abordagem sintética para a música dirigida tanto às características contextuais quanto especificamente às características acústicas das performances musicais (1987). Os dois tipos de análises que ela propõe combinar são (i) o sistema de regras do sistema de sons musicais, que pode ser obtido especialmente com os músicos, e (ii) a análise do contexto, em termos de conceitos e comportamento, estrutura e processo, utilizando a teoria antropológica, os métodos de observação e dedução. Qureshi sugere que a análise deveria proceder em três passos. Primeiro, o idioma musical deve ser analisado como uma estrutura de unidades e regras musicais para sua combinação, no sentido de uma gramática formal. Isso pode ser obtido com os *performers*. No gênero musical do Paquistão, que ela estudou, havia conceitos musicológicos “literalmente para pergunta”, algo que não se encontra em todo

lugar. O segundo é um exame do contexto da performance como uma estrutura que consiste em unidades e regras de comportamento.

Isto deve incluir também uma consideração da estrutura social e cultural mais ampla que se encontra por trás da ocasião de uma performance específica e que dá sentido a ela (p. 65).

Terceiro é a análise do processo da performance atual.

Em seu artigo, ela consegue isso através da análise de fitas de vídeo e discussões com os *performers*. Esta etapa inclui a perspectiva do *performer*, as ações da audiência e a interação visível entre ambos. Qureshi insiste que o foco deve ser mantido no músico, dado que o foco está na música, que é mais bem conhecida pelo sujeito que faz música, “que sozinho sabe o meio da performance” (p. 71). De qualquer maneira, onde o foco deve estar depende mais das questões que estão sendo formuladas do que de qualquer outro conhecimento presumido de uma parte do grupo social. Se desejarmos enfocar o efeito da música na mobilização de audiências, então o foco deve estar apropriadamente na audiência.

A sofisticação da análise de Qureshi aparece nas conclusões, onde ela argumenta que a música é capaz de carregar, e carrega, significados que podem ser combinados ou separados de muitas maneiras para transmitir uma extensão de intensidades. Nos eventos musicais “tanto o músico quanto seu ouvinte podem escolher entre, ou combinar, diversos significados, cada um dos quais é em si bastante específico” (p. 80).

Se o modelo de Qureshi é explícito sobre o contexto da performance e, portanto, com um foco central na música, não é, a única maneira de abordar a etnografia da performance. Esse modelo sugere áreas de ênfase mais que etapas seqüenciais de investigação. Na próxima seção, faço uma sugestão a respeito do comprometimento com tal etnografia. Faço isso apesar da considerável literatura sobre as dificuldades

do trabalho de campo e da escrita etnográfica (por exemplo, Boon, 1982; Fabian, 1983). Na medida em que é importante refinar nossa compreensão da etnografia, também é importante iniciá-la o mais cedo possível, descobrir suas vantagens e limitações ao empreendê-la, e refletir sobre ela.

Uma Etnografia da Performance “faça você mesmo”

Performances podem ser analisadas pelo exame sistemático dos participantes, sua interação, o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento. No início, as questões são aquelas feitas por qualquer jornalista: *quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência? Mesmo que essas perguntas possam ser aplicadas em qualquer lugar do mundo, as respostas terão que utilizar categorias culturais significantes. Essas perguntas cobrem parte da gama da sinopse de Charles Seeger. As respostas a *o que* e *como* podem descrever os sons (densidade estética), assim como as categorias utilizadas para falar sobre eles (densidade semântica). As respostas a *onde* e *quando* são partes importantes do contexto. As respostas ao *por que* se referem tanto às orientações históricas quanto às sistemáticas, já que tais respostas dependem tanto do contexto imediato quanto histórico do evento. Diferentes pesquisadores podem escolher se concentrar mais em um que no outro por razões de seu próprio desenvolvimento histórico e teórico.

Com o passar dos anos tive estudantes realizando uma série de trabalhos etnográficos relativos à performance musical em uma pequena cidade universitária no meio-oeste americano. Imagine que você está assistindo um concerto de reggae no (*onde*) único clube noturno importante da cidade. Sentado em uma mesa e obser-

vando o público pode-se ver que (*quem*) seus membros estão em grupos de ambos os sexos, na maioria em idade universitária, caucasianos, vestidos com uma aparente informalidade que em alguns casos disfarçam considerável despesa e cuidado, sentados às mesas, bebendo e falando. Uma banda local (*o que*) “esquenta o público” proporcionando música para passar o tempo, criar suspense sobre o evento principal e apresentar seus próprios talentos ante uma audiência que de outra maneira não poderia ouvi-los. Quando os músicos do conjunto de reggae (mais *quem*) chegam, vemos que são afro-americanos, com *dreadlocks* e executam uma música (mais *o que*) que se desenvolveu na Jamaica, um som diferente, que é recebido entusiasmada pela audiência. Uma relação é estabelecida entre os músicos e a audiência, que possibilita a criação de uma atmosfera emocional e resulta em dança e aplausos entusiasmados. Depois de certo período a apresentação termina, os músicos conversam com algumas pessoas da audiência, a maioria das quais sai e volta para suas casas ou dormitórios.

Isso é o que se pode ver apenas sentando tranqüilamente numa mesa (recebendo alguns olhares dúbios por estar tão calado). No entanto, podemos falar com pessoas em outras mesas e fazer perguntas sobre os *performers*, a audiência e o estabelecimento. Podemos aprender que os *performers* são “os melhores que já vieram para esta cidade”, que a audiência é formada “principalmente por tipos universitários e alguns freqüentadores habituais”, assim como por “amigos próximos da banda”, e que tem um policial à paisana no clube, que “este lugar tem uma acústica péssima, mas é o único lugar que contrata apresentações de fora”, e que “a noite de quinta-feira é terrível para atrair uma boa platéia, deveriam ter programado para sábado”. Essa parte da investigação fornece “categorias nativas” e/ou as palavras e frases que as pessoas usam para definir e se inserirem em seu mun-

do. Essas categorias locais de pessoa, lugar e tempo não fazem muito sentido em si mesmas, mas formam sistemas com outras categorias de pessoa, lugar e tempo. Tomados como uma totalidade e relacionados entre si, os sistemas fornecerão pistas importantes para o significado do evento que está acontecendo.

A análise estrutural argumenta que as coisas derivam seu sentido de suas relações com outras coisas (Lévi-Strauss, 1963), e as categorias nativas não são exceções. Investigações suplementares (novamente conversando com pessoas da comunidade) podem revelar um conjunto de categorias locais de pessoas (tipos de *quem*): “multidão universitária” pode contrastar com “jovens locais”, “*yuppies*” e “veteranos”. Podemos descobrir que diferentes espaços de performance na cidade (tipos de *onde*) são largamente reservados, em sua maioria, para diferentes tipos de música – a “casa de ópera” não contrata bandas de reggae, nem a biblioteca pública, as igrejas ou as organizações fraternais. Em vez disso, cada um desses estabelecimentos possui categorias de músicas que são regularmente contratadas e uma clientela que freqüenta regularmente os eventos. Outros tipos de música podem ser tocadas em outros locais, em diferentes noites da semana (tipos de *quando*). Os músicos podem se sobrepor tocando diferentes tipos de música em diferentes bandas. As audiências podem se sobrepor da mesma maneira, já que uma pessoa pode apreciar mais de um tipo de música. No entanto, as audiências geralmente são bastante diferentes. Poucos universitários vão assistir eventos nas organizações fraternais como o Rotary Club; muitas crianças assistem eventos na biblioteca (dirigidos à crianças); nos bares de fora da cidade que tocam música *country* deve haver menos estudantes quanto mais nos afastamos do campus universitário; e eventos musicais em igrejas são geralmente freqüentados de acordo com a denominação.

A performance, a audiência e os horários de performance podem ser usados para construir um conjunto de expectativas sobre a música na comunidade. Alguns tipos de música, no entanto, serão apropriados a diversos locais, tempos e audiências. Pode ser que o jazz seja executado em uma sala de concerto na universidade, em um clube noturno, em organizações fraternais e em distantes bares para audiências formadas por uma mistura de idades e sexos. Se o pesquisador persistir, ele ou ela descobrirá que o jazz se iniciou em um tipo de estabelecimento e se deslocou progressivamente para outros lugares ao longo do tempo. Outros tipos de música, contudo, estarão rigidamente diferenciados em termos da audiência, local e estilo musical. O analista geralmente descobre que existem sistemas de categorias de pessoa, local e tipos musicais que estão relacionados uns aos outros, mesmo que não mutuamente exclusivos e completamente consistentes. Isso pode ser utilizado para iniciar a etnografia da performance de uma comunidade.

Porém, para construir uma etnografia da música é preciso fazer mais que simplesmente sentar e conversar com um vizinho na audiência. Também os músicos possuem percepções do que acontece na performance, mesmo que nem sempre lhes agrade falar sobre ela. A cidade universitária pode ser apenas uma parada em uma turnê, e os músicos podem estar mais interessados no concerto de uma cidade grande no dia seguinte do que no concerto daquela noite. Todavia, como profissionais, eles rapidamente descobrem o nível da audiência e tocam para ela. Eles podem, por exemplo, descobrir que as canções de Robert Marley recebem uma resposta mais entusiasmada e então introduzem mais composições dele na segunda parte da apresentação, enquanto colocam em segundo plano suas próprias composições. Eles podem apreciar a calorosa recepção e compará-la a outros lugares onde já tocaram. Eles podem

ter classificações do tempo, espaço e dos tipos de audiência que são um tanto diferentes – mas complementares – aos da audiência.

Nem os músicos, nem a audiência são as únicas pessoas envolvidas na performance. Existem os administradores dos negócios, os administradores do transporte, os donos dos clubes noturnos, os engenheiros de som, bombeiros, policiais, recepcionistas e seguranças. Todos eles possuem uma perspectiva do evento que pode ser muito instrutiva. Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social, que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz. Esses processos podem ser significativos, especialmente para questões relacionadas à sociologia da música. Muitas vezes, a música é também parte dos processos políticos, de censura e promoção do Estado ou as avaliações políticas de performance que são freqüentemente importantes para se conhecer e estudar.

Entrevistas podem nos levar a um longo caminho para uma análise, porém algumas questões muito importantes devem ser respondidas através da interpretação das respostas. Essas são as respostas ao *por que* as pessoas participam de eventos musicais, *quais* suas motivações e *qual* o significado do evento para elas. Essas questões são mais difíceis de responder do que aquelas que podemos descobrir através da observação direta, porque o significado geralmente é o produto de experiências passadas e do relacionamento dos eventos musicais com outros processos e eventos na comunidade. Apesar da sua dificuldade, tais questões são as mais interessantes para os antropólogos. O significado pode ser abordado através do relacionamento entre a origem, a estrutura e os sons da música com outros aspectos da sociedade.

Feld é um dos poucos autores que investigou o significado da canção nesse sentido. Em *Sound and Sentiment* ele traça o significado de um gênero de canções demonstrando o relacio-

namento da canção humana com a canção dos pássaros e pela análise do relacionamento das canções cantadas que relembram áreas da floresta e eventos do passado que evocam sentimentos intensamente sentidos por parte dos ouvintes. Ele analisa os mitos Kaluli, suas idéias sobre a natureza e exemplos específicos de performance musical. Feld demonstra que o relacionamento de humanos e o canto dos pássaros é uma expressão específica de um paralelo mais geral entre humanos e pássaros, traçado pelos Kaluli. As canções *gisalo* são designadas para levar os ouvintes às lágrimas, e a audiência expressa o êxito do cantor em produzir uma tristeza desesperadora, queimando-o com uma tocha.

Estes sons e cantos de pássaros reorganizam a experiência em um plano emocional ressonando com os sentimentos profundamente sentidos dos Kaluli. Quando texto, música e características performativas se aglutinam, alguém será levado às lágrimas ([1982] 1990, p. 216).

Através da investigação tanto cognitiva quanto emotiva dos aspectos da canção, Feld fornece um dos estudos mais cuidadosos sobre o significado de canções até o presente.

A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores o tenham feito. Algumas análises se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Provavelmente todos estão envolvidos seja qual for a tradição. Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música.

Uma anedota, provavelmente da Índia,

fala de um grupo de homens cegos que foram levados a visitar um elefante. Por fim, depois de ouvirem muitas coisas a respeito, os cegos foram levados para dentro da jaula e rodearam um dos enormes animais. Um dos cegos apalpou a tromba e concluiu que um elefante era longo e flexível como uma grande cobra. Outro tocou a pata e concluiu que era circular e firme como o tronco de uma árvore. Aquele que sentiu o rabo decidiu que ele era muito pequeno, enquanto aquele que ficou em pé embaixo do ventre do animal sentiu seu peso opressivo e concluiu que era firme e pesado. Quando eles saíram da jaula do elefante, começaram a comparar suas impressões do animal e iniciaram uma discórdia sobre a natureza dos elefantes. Por sua experiência pessoal, cada um deles acreditava que estava certo.

Em muitos sentidos, a música é como o elefante e nós somos os homens cegos. Privados de uma visão de todas as partes, diferentes disciplinas e estudiosos têm se fixado em certos aspectos e declarado: “é disto que a música trata”. A força e o rancor das diferenças de opiniões está evidente nas revistas e livros. No entanto, 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. Em vez de limitarmos os tipos de questões que consideramos aceitáveis, eu acredito que devêssemos definir nossa pesquisa em termos de questões amplas, e reconhecer a força da diversidade de pesquisas e publicações feitas nos anos 1990. Nenhuma pessoa ou disciplina possui o monopólio das questões que podemos fazer sobre música. Se nossas respostas diferem é porque as perspectivas dos eventos são diferentes. Se trabalharmos separados, como os cegos da fábula, nunca descobriremos o que é um elefante. Se trabalharmos juntos, poderemos começar a ver a totalidade invisível e compreender o fenômeno que por nós mesmos só podemos perceber parcialmente.

Notas

1. N. T.: Esta tradução foi realizada em 2004 por ocasião da publicação do número de abertura do caderno “Sinais Diacríticos: música, sons e significados”, editado pelo Grupo de Pesquisa de Som e Música em Antropologia da USP. Naquele momento, o autor não só realizou a revisão técnica como inseriu esta “Nova Introdução”.
2. N. R.: Como ressalta Elizabeth Travassos em sua apresentação ao ensaio de John Blacking – Música, cultura e experiência –, publicado em número anterior desta revista (*Cadernos de Campo*, vol. 16, 2007), a palavra inglesa *sound* tanto se refere ao som, ao sonoro, mas também àquilo que é saudável. Daí o título da apresentação de Travassos: “John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada”. Tanto o ensaio de John Blacking quanto o artigo de Anthony Seeger ora publicado são considerados seminais na constituição de uma etnografia e antropologia da música.
3. N. T.: *Nation-builders*.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*. [Tradução de E. B. Ashton de *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt, 1962, 2/1968]. New York: The Seabury Press, 1976.
- AMES, David.; KING, Anthony. *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1971. 184 p.
- BAUMAN, Richard; SHERZER, J., (Eds.) *Explorations in the ethnography of speaking*. New York: Cambridge University Press, 1974. 498 p.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusical Perspectives*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984.
- BERLINER, Paul. F. *The Soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 312 p.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973. 116 p.
- BOAS, Franz. “The Limitations of the Comparative Method”, *Science*, vol. 04, 1896. p. 901.
- BOEHMER, Konrad. “Sociology of Music” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London & Washington, DC: Macmillan Publishers Limited, vol. 17, 1980. p. 432 – 439.
- BOON, James A. *Other Tribes and Other Scribes*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1982. 317 p.
- CAMEU, Elza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais. Rio de Janeiro, 1977. 295 p.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. 261 p.
- DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life: a Study in Religious Sociology*. London: Oxford University Press, 1915. 416 p.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983. 205 p.
- FALCK, Robert and RICE, Timothy. (Eds.). *Cross-Cultural Perspectives in Music*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 189 p.
- FELD, Steven. “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, vol. 28, No 3 1984. p. 383 – 409.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press [1982], Ed. Revisada, 1990. 312 p.
- HELMHOLTZ, Hermann. L. F. von *Die Lehre der Tonempfindungen*. Brunswick, 1863; Tradução para o inglês da edição de 1875 *On the Sensations of Tone*, Dover Publications, 1954. 576 p.
- HERNDON, Marcia; BRUNYATE, Roger. (Eds.). *Form in Performance: Proceedings of a Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. Austin: University of Texas, 1976. 242 p.
- HERZOG, George. “A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles”. *Journal of American Folk-Lore*, xlix, 1936. p. 283- 417.
- HERZOG, George. “Music Styles in North America”. In: *Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists*. [New York, 1928] Lancaster, PA, 1930. p. 455-474.
- HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*. New York: Kent State University Press, [1971] 1982. 400 p.
- HULTKRANTZ, Åke. (Ed). *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*. Rosenkilde & Bagger: Copenhagen, 1961. 282 p.
- KEIL, Charles. *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. 301 p.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. “A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns”, *Ethnomusicology*, vol. 17, No 3, 1973. p. 494 – 506.

- KRADER, B. "Ethnomusicology". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London & Washington, DC: Macmillan Publishers Limited, vol. 6, 1980. p. 275 – 282.
- KROEBER, A. L. *Cultural and Natural Areas of Native North America*. Berkeley: Coyote Press, 1947. 254 p.
- KUNST, J. *Ethnomusicology*. Netherlands: Martinus Nijhoff, 1959. 303 p.
- LEVI-STRAUSS, C. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963. 443 p.
- LOMAX, A. *Folksong Style and Culture*. Washington, DC: Library of Congress, 1968. 349 p.
- MALINOWSKI, B. *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea* / Bronislaw Malinowski ; with a preface by Sir James George Frazer. New York & London: Routledge, [1922] 2002. 527 p.
- MARSHALL, C. "Towards a Comparative Aesthetics of Music". In: *Cross-Cultural Perspectives in Music*, R. FALCK and T. RICE (Orgs.). Toronto: University of Toronto Press, 1982. 162 p.
- MCLEAN, Mervyn. "Towards the Differentiation of Musical Areas in Oceania". *Anthropos*, vol. 74, 1979. p. 717.
- MCLEOD, Norma & HERNDON, Marcia. (Eds.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA, 1980. 212 p.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358p.
- _____. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York: Aldine Pub. Company, 1967. 403 p.
- _____. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an Historical-Theoretical Perspective". *Ethnomusicology*, vol. 21, No 2, 1977. p. 189 – 204.
- MOYLE, Richard M. *Songs of the Pintupi: Musical Life in a Central Australian Society*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1979. 183 p.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe, IL, and London, 1964. 319 p.
- _____. *North American Indian Musical Styles*. Philadelphia: American Folklore Society, 1954. 51 p.
- _____. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983. 424 p.
- QURESHI, Regula Burckhardt. "Music Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology*, xxxi, 1987. p. 56-87.
- RHODES, Willard. "A Study of Musical Diffusion Based on the Wandering of the Opening Peyote Song", *Journal of the International Folk Music Council – JIFMC*, vol. 10, 1958. p. 42 – 49.
- ROBERTS, Helen. Heffron. *Musical Areas in Aboriginal North America*. Yale University Publications in Anthropology N° 12. New Haven: Human Relations Area Files Press, [1936] 1970. p.41.
- ROUSSEAU, J.-J. *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1768/1825/1969; Traduzido para o Inglês por W. Waring, London [1771, 1779], *A Complete Dictionary of Music*. 1975.
- ROWELL, L. *Thinking about Music: an Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983. 308 p.
- SACHS, Curt. *World History of Dance*. [Traduzido de *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933]. New York: W. W. Norton & Company, [1937] 1963. 516 p.
- _____. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 540 p.
- SEEGER, A. "What can we Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil", *Ethnomusicology*, vol. 23, 1979. p. 373-394.
- _____. "Sing for Your Sister: the Structure and Performance of Suyá akia" In: *The Ethnography of Musical Performance*, Norma MCLEOD and Marcia HERNDON (Eds.), Norwood, PA: Norwood Editions, 1980. 212 p.
- _____. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, England, 1987. 170 p.
- SEEGER, C. L. *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977. 438 p.
- STONE, Ruth. M. *Let the Inside be Sweet: the Interpretation of Music Event Among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 180 p.
- STRANGWAYS, A. H. Fox. *The Music of Hindostan*. Oxford at the Clarendon, [1914] 1966. 364 p.
- STUMPE, C. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: VDM Verlag, [1911] 2006. 209 p.
- WALLASCHEK, R. *Primitive Music: an Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races*. London: Longmans, Green and Company, [1893, 1970]. Kes-senger Publishing, LLC, 2007. 348 p.
- WEBER, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: Dover Publications, [1930] 2003. 320 p.
- WISLLER, C. *The American Indian*. New York, [1917], 1922.

ZEMP, H. *Musique Dan: La Musique dans la pensée et la sociale d'une société africaine*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1971. 320 p.

Agradecimentos

Agradeço a Anthony Seeger por revisar e autorizar a publicação desta versão em português. Agradeço também as revisões de Tiago de Oliveira Pinto e Ecila Cianni bem como aos editores da *Cadernos de Campo* responsáveis pela revisão técnica e pelas sugestões ao texto.

traduzido de

MYERS, Helen. *Ethnomusicology. an Introduction*. New York/ London: W.W. Norton & Company, 1992. p. 88-109.

tradutor **Giovanni Cirino**

Doutorando em Ciência Social (Antropologia Social)/USP
 Pesquisador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA/USP)
 e do Grupo de Estudos sobre Novas Tecnologias e Trabalho (GENTT/UEL)

revisor **André-Kees de Moraes Schouten**

Doutorando em Ciência Social (Antropologia Social)/USP
 Pesquisador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA/USP)

revisor **José Glebson Vieira**

Professor do Departamento de Ciências Sociais/UERN
 Doutorando em Ciência Social (Antropologia Social)/USP
 Pesquisador do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (NHII/USP)

Recebido em 30/03/2008

Aceito para publicação em 10/10/2008