

Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

INTRODUÇÃO

Falar sobre pesquisa em etnomusicologia remete imediatamente à questão da etnografia e das práticas de trabalho de campo. Discutir estes temas é adentrar um território bem conhecido da antropologia, cheio de dilemas e questionamentos que surgem a partir dos desafios do contexto contemporâneo. Para me guiar nesta tarefa, tentarei fazer uma reflexão a partir das dúvidas que me trouxeram alguns estudantes de graduação e de pós-graduação em música interessados em etnomusicologia ou que realizam etnografias em seus trabalhos acadêmicos. Antes disso, porém, gostaria de apresentar um breve histórico da etnomusicologia e, a partir dele, realizar uma breve reflexão sobre o famoso prefixo “etno”.

RAÍZES E TRAJETÓRIA DA ETNOMUSICOLOGIA

A disciplina atualmente conhecida como etnomusicologia antes dos 1950 era chamada “etno-musicologia” e, antes ainda, como “musicologia comparada”, sub-ramo da musicologia sistemática. Os etnomusicólogos passaram muito tempo ao longo do século xx procurando definir o que é etnomusicologia, em geral de forma contrastiva em relação à musicologia e à antropologia. Várias sugestões foram dadas, algumas por musicólogos, e outras designações foram propostas, tais como “antropologia da música” (Merriam, 1964), “sociomusicologia” (Feld, 1984), “antropologia musical” (Seeger, 1987) e “musicologia cultural” (Kerman, 1987). Após as revoluções epistemológicas do chamado pós-modernismo, no final do século xx, temos que admitir que atualmente não há consenso sobre se há ou não profundas diferenças entre etnomusicologia e musicologia. Ou seja, está em questão o sentido do prefixo “etno”. Por isso, é interessante mostrar aqui um breve histórico da disciplina e depois indagar sobre estas diferenças.

Podemos dizer que o princípio primário da etnomusicologia surge com o interesse pelo “Outro” tal como desponta a partir do Iluminismo francês

e do pensamento romântico alemão. Diversos pensadores franceses, através do racionalismo iluminista, desenvolveram uma filosofia universalista que tocava na questão do exótico e da moralidade “selvagem” (Todorov, 1993). Já nas terras germânicas a ideia de cultura desenvolve-se com o movimento literário romântico e filosófico em torno de Herder e Schiller, encontrando-se neste romantismo e na retomada da ideia latina de cultura a tradução e a apologia do apego ao solo, às raízes de onde provem cada povo. Certamente estes olhares para a alteridade, tanto aquela para o “nobre selvagem” quanto aquela para as raízes do povo, portam esse ímpeto que vai desaguar na etnografia. A musicologia nasce desse impulso, e a etnomusicologia o mantém vivo.

No célebre artigo de Guido Adler (1885), visto como fundador da *Musikwissenschaft* (“ciência da música”, que mais tarde será chamada de musicologia), esta ciência aparece desde já cindida em dois ramos: o histórico e o sistemático. Esta cisão, entretanto, nada tinha a ver com a futura divisão entre musicologia e etnomusicologia, ao contrário. A “ciência histórica da música” objetivava o estudo das notações, formas musicais e “leis da arte” de períodos históricos particulares, enquanto a “ciência sistemática da música” se debruçava sobre teoria, estética e pedagogia musical. Adler chamou a atenção para um “novo e promissor campo de estudos adjacente à musicologia sistemática” (p. 14), cuja tarefa era comparar com viés etnográfico a música de diferentes povos. A este campo ele chamou de *Musikologie*, ou *Vergleichende Musikwissenschaft* (“ciência comparada da música”, ou “musicologia comparada”). É curioso afirmar, com toda a discussão terminológica que iria ocorrer, que o termo “musicologia” propriamente, *Musikologie*, seja originariamente relacionado unicamente à etnografia da música. Nota-se neste artigo de Adler o esforço em deslocar os estudos sobre música do olhar estético-filosófico para colocá-los sob a perspectiva empírico-científica, seguindo assim o espírito de sua época, que era o da busca científica pelo entendimento do homem, suas origens e comportamentos. Neste espírito período do final do século XIX, o campo da antropologia também estava em formação. Vale a pena uma breve digressão sobre as últimas décadas do século XIX, pois ali estão as raízes da etnomusicologia e, portanto, os fundamentos da pesquisa em etnomusicologia.

O século XIX é um gigante às nossas costas, muitas vezes injustamente desacreditado. A moldura de nosso século é ali brilhantemente elaborada: Marx, Freud, Darwin, e tantos outros investigadores que forjaram seus res-

pectivos campos de estudo, verdadeiras folhas em branco da humanidade. A mecânica celeste cristalizada por Newton exerce supremo domínio no pensamento científico, e pressupunha um deus monárquico governando, das alturas, um universo estático e invariável. Todo o arsenal conceptual para a observação empírico-científica da época derivava desse modelo, o homem tendo tomado de deus o governo do mundo. Entretanto, revoluções como a descoberta da evolução das espécies e aquela do inconsciente viriam a tirar o homem desta sua posição de autocontrole e transcendência, da qual gozava pelo menos desde o século XVI.

A antropologia e a etnografia são filhas deste espírito. Seu ímpeto era forjar uma disciplina autônoma, uma ciência das sociedades primitivas, através da qual estas poderiam ser vistas em todas as suas dimensões. A orientação inicial tomada foi historicista e etnocêntrica: o chamado “evolucionismo” media o atraso dos povos primitivos em relação à civilização europeia, colocando este estágio de desenvolvimento técnico como necessário e, ao mesmo tempo, justificando a dominação colonialista através da visão de uma cultura europeia superior que tutela os povos inferiores. Mas para isso era necessário compreender a mente primitiva e as práticas de magia. O grande Sir Frazer, em sua obra principal, *O Ramo de Ouro* (1982), interpretou a magia dos povos primitivos como uma prática grosseira, anterior a um desenvolvimento que culminará na glória da religião e da ciência. Outro grande pioneiro, Morgan (1985), afirmou que há uma progressão natural e necessária do estado selvagem à civilização, passando por um período de barbárie. Para ambos, a magia não serve para nada, pois só puderam vê-la em relação ao progresso. Os evolucionistas, assim, deixaram inúmeras zonas polêmicas em aberto, inúmeros buracos (ver Castro, 2005) e por aí vai se dar o desenvolvimento posterior da antropologia: com Malinowski (1984), o antropólogo de gabinete dá lugar ao etnógrafo viajante, executor da pesquisa de campo que exige convivência com os nativos por determinado tempo, e assim surge o *fieldwork* (“trabalho de campo”).

Assim embebida por uma fascinação pelo universo simbólico-mitológico-religioso dos povos primitivos, na segunda metade do século XIX surgiu a antropologia, ambígua já de nascença em sua condição moderna, buscando no primitivo explicações para o “mal-estar da civilização”, como disse Freud, pois havia a intuição de que a natureza humana se deteriorou, algo havia sido perdido. O antropólogo Edward Tylor achava que, com a civilização, determinadas capacidades e potenciais humanos desapareceram, desativados

pelo racionalismo, e que era possível que os chamados povos primitivos ainda possuíssem esses poderes (sobre isso, ver Carvalho, 1993). Esse impulso alimentou não somente a nascente antropologia, mas também a musicologia, filhas deste caldeirão de grandes revoluções que estavam se iniciando nesta passagem para o século XX.

Na virada do século, a nascente musicologia comparada se fortaleceu institucionalmente pela formação da Escola de Berlim de Musicologia Comparada e do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. Figuras como Erich M. Von Hornbostel e Carl Stumpf, que dirigiam estas instituições, formaram o que se convencionou chamar de “Escola de Berlim”.¹ Para Menezes Bastos (1995), os estudos desenvolvidos neste momento inicial da disciplina portavam um olhar essencialmente psicológico e performático (gestáltico), investigando as sensações em relação aos sons, as propriedades do som, a natureza dos intervalos e escalas e da noção de consonância (Christensen, 1991; Schneider, 1991). Um exemplo disto é a obra *Tonpsychologie*, na qual Stumpf desenvolveu uma teoria da sensação do som e dos efeitos que a música causa em ouvintes (universais), criando um aparato conceitual para investigar este campo até então praticamente inexplorado. Sua noção de “distância” entre os sons foi importante na época, tendo sido posteriormente desenvolvida por Hornbostel e Abraham na elaboração da teoria dos constituintes do som (*Helligkeit, Tonigkeit, Lautheit e Klangfarbe*). Apesar da parte empírica destes experimentos (medições e generalizações) hoje serem consideradas ultrapassadas, o modelo de Stumpf, que tem uma sólida base filosófica na fenomenologia e na *Denkpsychologie*, bem como na posterior Teoria da *Gestalt*, está ainda aberto para desenvolvimentos². Refiro-me articularmente à área de Psicologia Cognitiva da Música, na qual há muitas pesquisas sendo desenvolvidas que, de certo modo, revivem o espírito de Stumpf e deste momento inicial da etnomusicologia. Por exemplo, Raffman (1993) examina a relação entre a memória e a verbalização no caso da percepção de música tonal com o objetivo de desenvolver uma explicação cognitivista da inefabilidade musical. Tratando assim da percepção, memorização, representação mental e verbalização das estruturas musicais, o trabalho desta autora recupera o olhar psicológico que era cultivado na Escola de Berlim, que procurava, através do estudo das estruturas

¹ Há vários textos em português a respeito dos primórdios da etnomusicologia, dentre os quais destaco Menezes Bastos (1995), Pinto (2001) e Lühning (1991).

² Wolfgang Köhler e seus colegas criadores da Gestalttheorie foram alunos de Carl Stumpf.

musicais de fonogramas vindos de várias partes do mundo, compreender a mente primitiva e sua relação com a civilização.

A tematização etnológica da Escola de Berlim resultou em obras pioneiras sobre a música das sociedades primitivas. Estas investigações fornecem esquemas ainda hoje utilizados para a classificação de instrumentos (Sachs & Hornbostel, 1986), embora no seu contexto original estejam ancorados na perspectiva evolucionista e difusionista, e em modelos quantitativos. No entanto, o desenvolvimento da musicologia comparada foi interrompido nos anos 30 pela ascensão do nazismo, que forçou a dissolução do seu quadro de pesquisadores e levou à mudança do cenário da musicologia comparada alemã para os Estados Unidos, onde, nos anos 50, foi batizada de etnomusicologia. Neste país, a antropologia seguiu o curso da escola culturalista fundada por Franz Boas, cujo pensamento se opunha à perspectiva evolucionista (Boas, 1995). Com uma forte base empírica, esta escola segue a trilha aberta por Malinowski e foi-se fortalecendo o relativismo cultural (tratarei adiante desta questão). Foi nestes Estados Unidos dos anos 50 que a etnomusicologia se fortaleceu como disciplina acadêmica, principalmente com a formação da *Society of Ethnomusicology* (e seu periódico *Ethnomusicology*).

Nos anos 60, Merriam (1964) mostrou as duas abordagens que até então vigoravam na etnomusicologia: aquela que reduzia a música ao plano de expressão, desprezando seu sentido sociocultural, característica dos estudos da musicologia histórica e de etnomusicólogos como Hood e Kolinski, e aquela que negligencia a parte sonora da música para se fundar em numa “semântica destituída de substância” (Menezes Bastos, 1995), cujo principal apóstolo é Lomax. Merriam, criado na tradição antropológica culturalista de Boas, influenciado por Kroeber e aluno de Herskovits, apresenta o conflito congênito da disciplina: o dilema musicológico segundo o qual a música se constitui de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos. A etnomusicologia tenta colocar-se entre estes dois polos, o primeiro sendo próprio da musicologia e o segundo da antropologia. Buscando esclarecer seu campo epistemológico, Merriam posiciona a etnomusicologia, portanto, como uma ponte entre as ciências humanas e as humanidades, e cria sua célebre definição: etnomusicologia é o “o estudo da música na cultura” (Merriam, 1960).

Outra figura-chave da etnomusicologia norte-americana é Bruno Nettl (1964), aluno de Boas que não se encaixa propriamente em nenhuma das abordagens vigentes, nem a corrente de acento mais musicológico nem a li-

nha mais antropológica. Da primeira, apega-se às descrições e análises do material musical, e da segunda, enfoca questões como o papel da música na cultura, desenvolve ideias sobre a temática da mudança cultural aplicando conceitos de acento difusionista, como o de *musical area*. O autor vê a etnomusicologia como “a disciplina que busca o conhecimento das músicas do mundo, com ênfase na música que está fora da cultura do pesquisador” (1964, p. 11), sendo que seu objeto seria, portanto, a música das culturas não-letradas, a das avançadas sociedades orientais e a folclórica. É de se destacar a importância desta obra de Nettl (1964), principalmente nas suas observações teóricas e metodológicas sobre o trabalho do etnomusicólogo, porém desde os anos 60 ele já publicou diversas outras obras fundamentais e igualmente importantes (p. ex. Nettl, 1995, 2005).

Apesar da importância atribuída ao polo musicológico da etnomusicologia, nem Merriam nem Nettl chegaram a idealizar a importância em construir modelos de análise compatíveis com a teoria musical nativa. Isto é o que John Blacking vai enfatizar em seus estudos sobre a música dos Venda e outros grupos africanos (1967). Herdeiro intelectual de Merriam, Blacking é o primeiro que retoma a ideia da prevalência de senso tonal entre não-ocidentais, entre outras novas ideias (ver Travassos, 2007). Este autor tenta romper a dicotomia música/cultura enfocando o contexto cultural como base fundante dos estilos musicais, cujos termos “são aqueles da sociedade e da cultura, e dos corpos dos seres humanos que os escutam, criam e executam” (1973, p. 25). Assim, a música não pode ser analisada somente no seu nível de expressão: combinações motílicas se articulam e interagem com elementos de outros domínios culturais, como parte de um sistema holístico no qual todos os fenômenos perceptíveis estão interligados.

Esta abordagem da música como sistema cultural é tida como uma contribuição forte em direção àquilo que se pode entender como teoria musical nativa. “Nativo” aqui não quer dizer aborígine ou indígena, mas é um termo metodológico da antropologia que designa um membro de uma sociedade enquanto indivíduo integrado no sistema cultural específico.³ Teoria musical nativa seria, assim, o conjunto de postulados que organizam a dimensão musical, sejam estes conscientes e cobertos por categorias linguísticas ou não. Onde há repertórios musicais há uma teoria musical implícita. Para Blacking, a música não somente reflete a realidade social, mas é gene-

³ Por isso, todos somos nativos.

rativa, age na regeneração da cultura, integrando o pensamento do homem como “sistema modelar primário” (2007, p. 212). A partir desta abertura, Blacking investiga as mudanças no mundo da música como indicadores de possíveis mudanças no cerne da sociedade, expressando estágios de sentimentos de uma nova ordem das coisas.⁴ Além disso, Blacking deve ser o primeiro etnomusicólogo que investiga a habilidade musical e os processos de composição sem utilizar critérios etnocêntricos, mas sim buscando categorias nativas e ressaltando o papel criativo do ouvinte.

Aluno de Merriam, Steven Feld publicou uma etnografia da música da sociedade Kaluli, de Papua, Nova Guiné, e esta obra se tornou um clássico da etnomusicologia (Feld, 1982). Com o objetivo de compreender o *éthos* Kaluli através do estudo do som como sistema de símbolos, o autor observa que, na teoria musical nativa, o som é tomado como materialização de sentimentos profundos, encontrando-se epistemologicamente situado entre o sentimento dos Kaluli e os pássaros, mantendo uma relação metonímica com o primeiro e metafórica com o segundo. O que ocorre nos mitos e nas canções Kaluli, portanto, constitui uma interface entre cultura e natureza, que também é alcançada no choro ritual e em outras formas poéticas. A abordagem teórica de Feld é inovadora, pois mescla três correntes bem diversas e de difícil compatibilidade: a hermenêutica de Geertz, o estruturalismo de Lévi-Strauss e a etnografia da comunicação de Dell Hymes. Com esta obra, a imbricação de música, mito e sociedade fica muito evidente, corroborando para uma visão holística, sistemática e sociocultural da música, típica da etnomusicologia pelos menos até os anos 1980.

Este percurso histórico é fundamental para discutir quaisquer questões sobre pesquisa em etnomusicologia, visto que a disciplina tem uma trajetória metodológica rica e, graças ao suporte da antropologia, bastante teórica. A etnomusicologia que se desenha a partir de Blacking mostra que a música é portadora de facetas da fundação da cultura e que se encontram codificadas em sua dimensão sonora. Isto contraria a visão de Merriam, que promove uma cisão entre música e cultura: há naquela sua primeira definição (o estudo da música na cultura) um absurdo epistemológico, a música aparecendo como um subconjunto limitado que se encontra dentro do conjunto total da cultura, desvinculando-se assim de outros possíveis subconjuntos, entre os quais podem estar a dança ou as narrativas míticas. Segundo o

⁴ Nisto, lembra as ideias de Attali sobre como a música antecipa mudanças na sociedade (1977).

modelo holístico tal subdivisão não ocorre, a não ser que, por alguma motivação metodológica, se reduza a música à dimensão dos sons. Inúmeros trabalhos mostram que o conteúdo da música não apenas aponta ou remete à cultura: a música, de certa forma, é a própria cultura, isto no sentido de que na totalidade da música estão traduzidos simbolicamente os elementos da totalidade da cultura.

Esta perspectiva, que se consolida com as revoluções pós-modernas, aponta para a viabilidade de uma compreensão da música indissociável do sistema sociocultural. Isto vale não apenas para a música dos Kaluli ou dos Venda, mas para qualquer sistema musical; ou seja, música clássica, popular, folclórica, qualquer tradição musical produz uma música necessariamente imbricada com cultura e sociedade. Vale lembrar que, com a vasta penetração da fenomenologia nas ciências humanas, a compreensão da sociedade passou a depender e exigir um papel de participante assumido pelo intérprete do fato, no caso da etnomusicologia, o etnomusicólogo ele mesmo. Ao contrário de conferir significado às coisas observadas, o etnomusicólogo explicita o significado subjacente das objetivações (Habermas, 1989), configurando-se conforme o paradigma hermenêutico. Assim, o etnomusicólogo como produtor de conhecimento, com seu embasamento na antropologia, está ciente da ausência de neutralidade no discurso científico e de que todas os relatos e observações socioculturais e históricos estão baseados em interpretações dos fatos. Ora, se estes postulados estão presentes também na musicologia atual, e se o aspecto sociocultural é inerente a toda música, surge a pergunta sobre o que, hoje, distingue musicologia de etnomusicologia. Estamos tratando de etnomusicologia ou de uma nova visão da própria musicologia? O que realmente significa este prefixo “etno”?

“ETNO”?

É importante que tenha uma ampla compreensão do prefixo “etno”: ele vem sendo questionado por muitos pesquisadores, há muitos discursos unificadores em relação à uma nova musicologia. Ao mesmo tempo, ele continua sendo empregado para criar um distanciamento em relação a uma velha musicologia, afirmando uma diferença epistemológica que justifica falar-se em outro campo intelectual. Muitos dos etnomusicólogos que insistem no prefixo se recusam a dissolvê-lo em favor do termo musicologia, que remete a uma tradição por eles questionada. Apesar de tudo isto já ter sido mui-

to debatido desde que o termo *ethno-musicology* foi cunhado por Kunst em 1950, o assunto não é de modo algum coisa do passado.⁵ Na segunda metade do séc. xx, Frank Harrison afirmou que toda musicologia é etnomusicologia, pois trabalha aspectos sociológicos, e John Blacking afirmou que toda musicologia é uma musicologia étnica, pois o viés cultural está dado nos seus métodos e objetivos analíticos (Porter, 1995). Tais afirmações, que viajaram a favor das turbulências epistemológicas do pós-modernismo e da *New Musicology*, não serviram para erodir as sólidas instituições cujos alicerces se encontram na separação. Se há uma convergência geral em termos de objetivos e de aspectos metodológicos, somente algo extracientífico poderia sustentar o prefixo: as disputas no campo científico, ou como disse Bourdieu, a luta pelo monopólio da autoridade do discurso ou da competência científica (1975, 1983). Creio que é preciso se dar conta disso antes de cair em um debate que ingenuamente busca na própria ciência justificativas que só se encontram no mundo social. Apesar disto, o termo etnomusicologia está em uso nas instituições de ensino de todo o mundo, e talvez não seja o momento de celebrar uma nova musicologia, e por isso vamos aceitar o rótulo até quando ele cair por si próprio, mas por enquanto é importante ao menos não reproduzir a referida ingenuidade.

SOBRE RELATIVISMO

A expressão que melhor esclarece sobre o uso comum do conceito de relativismo cultural reza que cada cultura tem seus próprios termos e que ela somente pode ser conhecida ou julgada através deles. Como vimos acima, o conceito surge por influência do culturalismo de Boas, mas originalmente envolve um certo ideal preservacionista (ou salvacionista) em relação aos “primitivos”. O relativismo expressava “o desejo de proteger as populações subordinadas da discriminação e pilhagem do povo dominante” (Goldschmidt, 1960, p. 563). Tido como um histórico relativista “radical”, Herskovits afirma que, na verdade, o relativismo nega os valores absolutos, mas não a moralidade: ao contrário, valoriza a dignidade inerente a cada corpo de costumes e insiste na necessidade de tolerância (Herskovits, 1963). Para outros, o relativismo é uma posição que deve ser superável, pois mantê-la torna impossível a comparação, acabando com o empreendimento antropo-

⁵ Ver, por exemplo, os vários artigos recentes reunidos em Stobart (2008).

lógico, pois sem o método comparativo não haveria antropologia (Kaplan e Manners, 1981, p. 18-23). Spiro (1992) procura mostrar que não há um relativismo, mas três: o relativismo descritivo, que é o julgamento a um fato da diversidade cultural, o relativismo normativo, onde o julgamento é sobre o sistema cultural, e o relativismo epistemológico, que vai além dos dois primeiros e declara que tudo é inscrito pela cultura, cada cultura sendo um mundo único e incomparável. Spiro busca combater este último tipo, bem como a antropologia hermenêutica, pois crê também que ambos representam o fim da antropologia enquanto disciplina científica. Outra perspectiva antirrelativista é a de Gellner (1995), que se mostra defensor de um racionalismo crítico, em favor do universalismo. O relativismo levaria, em suas manifestações na esfera política, ao populismo e ao nacionalismo, daí sua recusa em aceitar o que entende por uma obsessão dos antropólogos por mundos fechados de cultura compartilhada. Uma perspectiva oposta é de Nelson Goodman (1985), um relativista radical que fala de um único mundo, mas de uma multiplicidade de versões-de-mundo, mutuamente intradutíveis. Também na abordagem fenomenológica de Schutz (1967), a realidade é construída e múltiplas realidades emergem em função da variedade de necessidades da consciência. É como pensa Langer (1971): diferentes “mundos”, do sonho, da arte, da experiência religiosa, da contemplação científica, diferentes províncias finitas de sentido. Portanto, há diversos relativismos e é importante que o pesquisador reflita sobre qual perspectiva se encaixa na sua linha de pensamento. Que cada cultura tenha seus próprios termos e que ela só possa ser conhecida ou julgada através deles é um fato inegável, porém a questão do relativismo depende de até que ponto se toma uma base universal para estes termos.

Nesta primeira parte do presente trabalho, procurei mostrar as raízes na etnomusicologia e a trajetória de seu desenvolvimento até os dias de hoje, onde a pertinência de uma musicologia geral e englobante é discutida. É imprescindível partir desta trajetória para alcançar uma compreensão ampla da dimensão qualitativa da pesquisa em etnomusicologia. A importância das raízes e da trajetória da etnomusicologia, da etnografia, da hermenêutica, do relativismo cultural, do reconhecimento das fronteiras enevoadas entre musicologia e etnomusicologia, é algo inegável e a disciplina somente pode ir adiante partindo destes marcos. Vamos agora discutir alguns aspectos mais pontuais da pesquisa em etnomusicologia a partir de questões interessantes que me foram feitas por estudantes.

A princípio, estudantes de música têm uma formação antropológica muito limitada, e muitas das questões que me levantam decorrem deste fato. Entretanto, algumas destas dúvidas, aparentemente inocentes, têm um frescor instigante e se colocam como um desafio intelectual que envolve problemas teóricos antigos e profundos. Vamos a alguns exemplos.

Um estudante interessou-se por uma prática musical local, de Florianópolis, através da leitura de textos e boletins folclóricos relativamente antigos. Sem dúvida seu projeto era interessante, tal prática ainda era realizada em Florianópolis e remetia a um mundo cultural musical de raízes mediterrâneas profundas, e quem sabe pudesse ter relação com Portugal medieval das *cantigas d'amigo*. Assim, realizou seu projeto de monografia de conclusão de curso com este tema e foi a campo. Durante suas incursões no campo, tivemos alguns encontros de orientação e o estudante foi trazendo seus dilemas: foi muito difícil achar algum lugar onde o repertório fosse executado espontaneamente, e ficou claro para ele que esta prática não era mais realizada da forma como descrita nos livros, mas ficara restrita a algumas festas em alguns poucos centros comunitários de bairros da cidade. O estudante ficou muito desanimado com isso, descreveu para mim o fato como uma triste realidade, e pensou em desistir do projeto, pois não existia mais o interesse etnográfico que aparecia nos livros dos folcloristas. A decepção levou-o a questionar a validade de seu projeto. Procurei incentivá-lo e, aos poucos, ele encontrou um caminho através das narrativas e das leituras de artigos teóricos que tratam da questão das transformações na sociedade e na música (p. ex. Blacking, 1995).

Ele convenceu-se de que seu trabalho teria valor na medida em que seria útil como documento desta prática "em extinção", conforme me disse, e poderia se valer das narrativas para recompor um passado rico e interessante. Assim, recusando aceitar inteiramente a prática em sua situação contemporânea, o estudante realizou o trabalho. Não era difícil notar uma filtragem deste aspecto no trabalho e uma amplificação do universo que traziam as narrativas sobre a prática no passado. Sua interpretação tomou como base estes dados e a realidade atual ficou um pouco abafada em favor deste rico passado, e isto foi uma estratégia tomada pelo estudante para estruturar e realizar seu trabalho de campo. Com esta concepção em mente, levantou os dados que achava necessários para tornar o estudo interessante e valioso como documento sobre a prática em seu contexto original. Técnicas de cam-

po para um objeto, podemos dizer, “autêntico”, e não sobre sua “triste” realidade contemporânea.

Procurei deixar fluir seu trabalho, sem problematizar demais, afinal, a monografia de conclusão de curso é um trabalho de iniciação à pesquisa. Entretanto, eu tive vários questionamentos ao longo da orientação, mas que eram dirigidos a mim mesmo: eis, mais uma vez, o problema do realismo etnográfico, da autenticidade, a questão da descontemporização dos nativos, o processo de exotização na etnografia, entre muitos outros. Por fim, a questão do próprio trabalho de campo e do preparo que se pode dar a um estudante para enfrentar estas questões tão presentes no contexto contemporâneo.

Sem dúvida, o interesse pela etnografia e pelo trabalho de campo tem a ver um pouco com o interesse de vivenciar e produzir o exótico, no sentido daquilo que se encontra fora do horizonte de normalidade da cultura do etnógrafo. Este, em seu ensejo, busca o exótico, procura o diferente, naturalizando o que é comum. Um outro estudante me perguntou o que deve entrar na descrição etnográfica, se é importante descrever, por exemplo como um nativo come. Tive que admitir que descrever os nativos tomando o alimento pelas mãos, levando-o à boca para mastigá-lo e engoli-lo não era algo para se colocar no trabalho. Este ato ordinário de comer não consiste em um fato etnográfico, a não ser que houvesse uma simbologia implícita, ou se algo diferente ocorresse no processo, por exemplo, se eles cuspissem parte do alimento antes de engolir. Uma estudante que ouvia o debate me questionou: “assim, quando se lê uma etnografia, não se trata então daquilo que realmente aconteceu?”. Foi como se ela continuasse a dizer: sim, mas se trata de uma coleção de fatos extraordinários, compilados de forma a criar um universo *sui generis*. E se assim for, o trabalho de campo não parece mais uma caça ao objeto exótico? Como responder estes questionamentos de estudantes de música? Esclareci que a etnografia é uma ferramenta poderosa, mas tem limitações. O efeito de exotização pode de fato estar presente ali, na produção do texto, na construção de um mundo onde se privilegia o extraordinário.

Embora esta limitação teórica que aludi ao estudante seja bem conhecida na antropologia atual, tendo sido tratada por diversos autores como, por exemplo, Geertz (1998) e Fabian (1983), estas dúvidas de estudantes me revelam que o problema da consistência do realismo etnográfico é algo permanentemente questionável. Parece haver um ponto limite, talvez guiado mais pela sensatez, pela experiência, e certamente por princípios éticos que pela

teoria; um ponto virtual com o qual o estudante deve prepara-se para estar face a face. Vamos tentar desenvolver um pouco isto.

Na perspectiva teórica, sabemos que grande parte da etnografia do século xx apresenta o pressuposto de um sujeito observador e um objeto pesquisado, reproduzindo a famosa dicotomia sujeito-objeto. Mas Kant já mostrava que conhecer um fenômeno significa realizar seu entendimento como objeto de conhecimento, ou seja, que o objeto é uma construção resultante de uma leitura efetuada pelo nosso próprio aparato perceptivo. O objeto, tal como ele realmente é, nunca poderá ser conhecido. Aqui mesmo tem início um dilema para o realismo etnográfico que se liga à própria crise das ciências: a ciência encontra respostas porque já instala desde sempre aquilo que busca em suas próprias perguntas. A pergunta já determina a resposta. Podemos falar do *bóson de Higgs* como sendo um objeto no mundo, mas não porque ele foi evidenciado e sim porque já existe matematicamente, porque sustenta toda uma teoria do cosmos. Uma das maiores construções da humanidade está sendo feita para concretizar a resposta já presente na hipótese e na pergunta que sustenta toda a física atual. Ao contrário, certos fenômenos do mundo natural parecem que somente começam a existir a partir do momento em que são observados (Latour, 1994). Os limites do aparato mental humano na observação do real se tornam flagrantes.

Heidegger afirmou, em *Ser e Tempo*, que a analítica existencial do *Dasein* encontra-se antes de toda psicologia, antropologia e biologia. Isto quer dizer que o modo próprio do ser humano de estar no mundo é tal que está fundado em um nível anterior ao nível ôntico onde opera o pensamento racional. A ciência é ôntica, segue o senso comum que se origina em Galileu, cristaliza-se na metafísica de Descartes e vai adiante, do mecanicismo newtoniano à física quântica, constituindo a maior parte do paradigma científico tradicional. Entretanto, o modo de estar no mundo do ser humano reporta ao ontológico, ao que é anterior a toda realidade ôntica. O realismo é um discurso ôntico que, na verdade, está fundado em uma ontologia, é preciso reconhecer esta premência.

É claro que o realismo etnográfico se tornou insuportável e, a partir dos anos 60, com a chamada pós-modernidade, há toda uma crise da representação e da validade do conhecimento etnográfico. Sob influência do próprio Heidegger e de Wittgenstein, a partir dos anos 70 a etnografia atravessa o pós-moderno consolidando-se no reconhecimento da precariedade do rea-

lismo e do impulso da explicação neutra, adotando a perspectiva do etnógrafo enquanto autor situado historicamente em seu empenho de compreensão e tradução de uma realidade. A hermenêutica toma o posto do realismo. A fenomenologia é seu veículo e a precariedade da etnografia é sua grande força. Ela norteia uma concepção de trabalho de campo completamente diversa do modelo consagrado no Guia Prático de Antropologia (RAI, 1973).

Para os estudantes, pude argumentar que o trabalho de campo deve levantar dados para construir uma etnografia que, longe de pretender apresentar realidades tais como elas são, pode produzir descrições de experiências etnográficas. A experiência etnográfica, com todas suas limitações e errâncias, é em si mesma a base do conhecimento antropológico que interessa à etnomusicologia. A chamada “antropologia da experiência” oferece diversas chaves preciosas para pesquisa de campo (Turner & Bruner, 1986). Por exemplo, a atenção às expressões, representações, performances e discursos, apreendida por Geertz, envolvendo interpretações de segunda mão. Ou seja, os dados coletados com informantes resultam da interpretação de um sujeito: o informante. A forma como este sujeito interpreta o fato é passada ao antropólogo, que por sua vez, como sujeito do conhecimento, fará uma interpretação desta interpretação. No limite, porém, este aspecto circular, não realista da etnografia, completamente assumido na antropologia atual, traz fronteiras tênues com o discurso literário ou psicológico, limites que, se ultrapassados, solapam os resultados antropológicos do trabalho. Etnografia não pode se confundir com romance ou ficção. Para escapar disto, entende-se que deve haver algum compromisso de realismo na etnografia, algum fundamento científico no discurso. Hammersley chama isto de “realismo sutil” (1992): uma aposta no valor e na viabilidade científica da etnografia. Para alguns estudantes de música isto não esclarece muito: afinal, como é este realismo sutil, de que forma ele pode ser uma meta para o trabalho de campo? Justamente porque é sutil, não pode ser objetivamente definido, mas deriva, mais uma vez, de um bom senso, de uma boa imersão nos exemplos da literatura e de um compromisso ético.

Bem, a etnografia da prática “em extinção” ficou interessante, um bom trabalho acadêmico, e o estudante acabou resolvendo seu dilema entendendo seu trabalho como um tipo de “resgate”, e orientá-lo me fez pensar sobre a questão da descontemporização. Ou seja, uma certa recusa do presente em benefício do discurso dos anciãos, de um mundo presente somente nas narrativas ou documentos escritos sobre o passado. A descontemporização

ção vem de encontro à necessidade de exotização, é uma estratégia de resultado. A questão que fica, além do problema do realismo etnográfico, é sobre o direito dos nativos de serem retratados de forma consistente com a forma como são no presente.

Outra questão que muitos estudantes me fazem quando falo de meu trabalho de campo entre os índios Wauja, é sobre a natureza do vínculo que se estabelece entre pesquisador e nativos. É verdade que muitas vezes é um vínculo pontual, contratual, mas outras tantas vezes envolve o afetivo e mesmo a dependência. No cenário contemporâneo, fica cada dia mais evidente que os nativos desejam compreender claramente o que está sendo feito e muitos desejam ter um retorno do trabalho para a comunidade. Muitas vezes o pesquisador se torna uma espécie de assessor dos nativos, orientando-os nas dificuldades do mundo contemporâneo. Até que ponto os estudantes estão cientes dos tipos de vínculo que podem surgir, e em que medida suas estratégias de trabalho de campo envolvem um conhecimento acerca disto?

Parece-me que, no caso da etnomusicologia, o vínculo acaba por materializar-se na mídia: são as imagens e os sons capturados que constituem a natureza deste vínculo. O etnomusicólogo em campo pode ter sempre em mente este peso que os sons têm. Por isso mesmo, é importante que haja a possibilidade de armazenar e preservar este vínculo materializado em instituições adequadas. Para tal, arquivos sonoros são a solução que, malgrado sua urgência e papel capital, parece tão difícil de ser concretizada no Brasil.

COMENTÁRIOS FINAIS

As raízes da trajetória da etnomusicologia revelam que o gesto que está por trás desta disciplina tem laços profundos com a aventura antropológica. Os modelos teóricos que alicerçam a pesquisa em antropologia serviram de base para a consolidação da etnomusicologia, tais como as teorias do relativismo cultural. Porém, com a influência da fenomenologia e da hermenêutica cultural nas ciências humanas, a etnomusicologia e a musicologia se transformaram e se aproximaram de tal modo que, atualmente, é possível falar em um único campo de saber, uma musicologia geral, que abraça uma diversidade de estudos sobre a música.

Estudantes por vezes tocam em questões que, embora tenham sido trabalhadas ao longo da história da disciplina, mantêm-se sem solução, como se fossem os pilares ocultos das ciências humanas. Com as transformações

do final do século xx, todas as fronteiras e certezas tornaram-se mais frágeis, estes pilares esconderam-se ainda mais. Há uma saudade do tempo em que tudo era claro, que nada era problemático, o tempo do Guia Prático que os etnógrafos podiam ler e ir para campo munidos de todas as orientações, o tempo em que musicologia era musicologia e etnomusicologia era etnomusicologia, em que ouvir e praticar música era tão importante para o conhecimento quanto ler e escrever artigos. Mas devemos nos despedir com prazer desta época de ouro, sim, pois detrás das orientações do Guia Prático estava um colonialismo que é inaceitável hoje, e da mesma forma o que sustenta o “etno” tem mais claramente a ver com economia simbólica do mundo acadêmico do que com divergências reais. Enquanto a história corre, e ela é que julgará nosso tempo e colocará as coisas em outros lugares, vamos lidando com as divisões precárias que criamos. A pesquisa em etnomusicologia ao menos pode seguir sem inocência, sem essencializar conceitos e a tomar como reais estas criações provisórias. Enquanto isto, a música vai moldando as sociedades e, com sorte, vamos aprendendo com estudantes e enfrentando suas questões que, às vezes, tocam no fundo dos dilemas da música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musik-wissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.
- ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: P.U.F., 1977.
- BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.
- BLACKING, John. Música, Cultura e Experiência. *Cadernos de Campo*, 16, USP, 2007, pp. 201-218.
- _____. “The Study of Musical Change.” In: Reginal Byron (ed.) *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, pp. 148-173.
- _____. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- _____. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
- BOAS, Franz. *Race, Language, and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

- BOURDIEU, Pierre. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, vol. 7, n. 1, maio, 1975, pp. 91-118.
- _____. “O Campo Científico”. In: R. Ortiz (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 122-55.
- CARVALHO, José Jorge. Antropologia: Saber acadêmico e experiência iniciática. *Anuário Antropológico*, 90, Rio de Janeiro, 1993, pp. 91-108.
- CASTRO, Celso. *Evolucionismo Cultural – Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CRIST, Stephen A. & MARVIN, Roberta M. *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.
- CHRISTENSEN, Dieter (1991) Erich M. “Von Hornbostel, Carl Stumpf and the Institutionalization of Comparative Musicology”. In: Bruno Nettl & Philip Bohlman (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 201-9.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology makes its objects*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FELD, Steven. Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, sept.1984, pp. 383-409.
- _____. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- FRAZER, J. G. *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *Saber Local: novos ensaios em antropologia*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GELLNER, Ernest. *Anthropology and Politics: Revolutions in the sacred grove*. Oxford: Blackwell, 1995.
- GOLDSCHMIDT, Walter. “Anthropology and the Modern World”, In: Walter Goldschmidt (ed.) *Exploring the Ways of Mankind*. New York: Holy, Rinehart and Winston, 1960.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. “Ciências Sociais Reconstitutivas versus Ciências Sociais Compreensivas.” In: _____. *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- HAMMERSLEY, Martyn. *What’s Wrong With Ethnography? Methodological Explorations*. London: Routledge, 1992.

- HERSKOVITS, Melville. "O Problema do Relativismo Cultural." In: _____. *Antropologia Cultural*. São Paulo: Mestre Jou, 1963, pp. 78-97.
- KAPLAN, David & MANNERS, Robert A. *Teoria da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1981.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LANGER, Suzanne. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho de campo na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, vol. XXII, n.1/2, 1991, pp. 105-126.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. Illinois: Waveland Press, 1984.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- _____. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": A Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* 21(2), 1977, pp. 189-204.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. *Anuário Antropológico*, 1993 (1995), pp. 9-73.
- _____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*, vol.13, n.2, 2007, pp. 293-316.
- MORGAN, Lewis Henry. *Ancient Society*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press, 1964.
- _____. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- _____. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 44, 1, 2001, pp. 221-286.
- PORTER, James. New Perspectives in Ethnomusicology: a Critical Survey. *Transcultural Music Review*, 1, june, 2005. Acessível em <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

- RAI – ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN AND IRELAND. *Guia Prático de Antropologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROSEMAN, Marina. *Temiar Healing Sounds from the Malasyan Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- SACHS, Curt & HORNBOSTEL, Erich M. (1986[1914]). "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch." In: Erich M. Von Hornbostel *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1986[1914], pp. 151-227.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SCHNEIDER, Albrecht. "Psychological Theory and Comparative Musicology." In: Bruno Nettl and Philip Bohlman (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 293-317.
- SCHUTZ, Alfred. *The Phenomenology of the Social World*. Evanston: Northwestern University Press, 1967.
- SPIRO, Melford E. "Cultural Relativism and the Future of Anthropology." In: George E. Marcus (ed.) *Rereading Cultural Anthropology*. Durham and London: Duke University Press, 1992, pp. 124-151.
- STOBART, Henry (ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade Sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de Campo*, 16, USP, 2007, pp. 191-200.
- TURNER, Victor & BRUNER, Edward M. (eds.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.