

Etnomusicologia

Jean-Jacques Nattiez¹

Tradução Lucas de Lima Coelho

Revisão Marcos Branda Lacerda

A Etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo. Em seu percurso histórico, a disciplina oscila entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de contextos socioculturais nos quais estas músicas se situam. Assim, a Etnomusicologia é não só um ramo da Musicologia, como também um ramo da Antropologia ou da Etnologia.

Pelas questões que suscita, a Etnomusicologia desempenha um papel absolutamente específico em face à Musicologia tradicional, pois obriga a relativizar — destacando a especificidade de nossa cultura — as obras e as práticas musicais ocidentais. Desta maneira, a Etnomusicologia contribui para a construção progressiva de uma Musicologia geral.

1. Histórico da disciplina

Podemos dizer que a Etnomusicologia possui um pouco mais de um século de existência apesar das observações e dos trabalhos de Jean-Jacques Rousseau (1768), do padre Amiot (1779), de William Jones (1784) e Guillaume Villoteau (1816). É possível considerar que o primeiro trabalho etnomusicológico foi o artigo de Alexander John Ellis (1885) dedicado à análise de escalas não harmônicas, ou seja, estranhas à nossa cultura ocidental. Em 1882, Theodore Baker publica sua tese na Alemanha sobre “Os Selvagens da América do Norte”, uma monografia dedicada inteiramente à música do grupo indígena Seneca (estado de Nova York), na qual já

¹ Tradução de: NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. In: DICTIONNAIRE des Musiciens. [S.l.]: Encyclopaedia Universalis France, 2016. *e-book*. ISBN: 9782852291393.

encontramos tanto observações etnográficas quanto transcrições musicais diretamente realizadas em campo.

O trabalho daqueles que chamaremos mais tarde de etnomusicólogos é substancialmente simplificado com o surgimento de meios mecânicos de registro sonoro. Em 1889, o antropólogo Walter Fewkes realiza as primeiras gravações com o grupo indígena Zuni de Passamaquoddy e, em 1902, Carl Stumpf cria o primeiro arquivo sonoro de música não ocidental no Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim.

A existência dos arquivos e das gravações sonoras estimulou um certo número de etnomusicólogos, principalmente na Europa, a realizar trabalhos primeiramente a partir de músicas coletadas por outros pesquisadores. Em 1891, por exemplo, Benjamin Ives Gilman transcreve e analisa as gravações realizadas por Fewkes.

- **A escola de Berlim**

No fim do século XIX e começo do século XX, Carl Stumpf, Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel formam a primeira escola etnomusicológica: a escola de Berlim. Estes pesquisadores se interessam pelos processos mentais ligados à música (a Psicologia é, neste período, a rainha das Ciências Humanas), baseando-se na análise de alturas e de melodias, nos sistemas de afinação e na medição de escalas e dos instrumentos. Os objetivos são essencialmente *comparativos*, e, assim denominamos a disciplina como Musicologia Comparada [*vergleichende Musikwissenschaft*]. Hornbostel e Curt Sachs estabelecem a primeira grande classificação de todos os instrumentos conhecidos no mundo, lançando os fundamentos de um dos eixos da Etnomusicologia, a organologia, que divide os instrumentos até os dias atuais em idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Os pesquisadores se inspiraram na teoria dos círculos culturais [*Kulturkreislehre*] dos antropólogos Fritz Groebner e Wilhelm Schmidt para estudar a difusão dos instrumentos e de características musicais culturais através do mundo. Curt Sachs

desenvolve um tipo de abordagem muito em voga no início do século: ele isola um aspecto específico, estudando-o pela sua manifestação ao redor do mundo. Com base nestas comparações ele propõe uma teoria da evolução musical. Tais propostas de especulações históricas se prolongam até a década de 1960, especialmente na análise de escalas, como nos trabalhos de Walter Wiora e Marius Schneider em *La Résonance des Échelles Musicales* (Paris, 1963). A escola de Berlim gerou diversos discípulos, sendo possível destacar Mieczyslaw Kolinsky, que dedica suas pesquisas ao desenvolvimento de métodos de análises comparativas de características melódicas, com o objetivo de apontar atributos musicais universais. Convencido de que todos os sistemas de escala observáveis no mundo são derivados do círculo das quintas, Kolinski apresenta trezentos e quarenta e oito tipos de estruturas melódicas, observando a sua presença ou ausência em cada uma das culturas estudadas.

- **A Etnomusicologia americana: descrição estilística e áreas culturais**

A aparência da Etnomusicologia altera-se completamente à medida que a disciplina se desenvolve nos Estados Unidos, com o estudo das músicas de grupos indígenas em seu meio natural, próximo de grandes cidades e em reservas. A Etnomusicologia americana do período entre guerras não possui viés histórico. Ela é principalmente descritiva e monográfica, na qual a observação etnográfica ganha cada vez mais importância.

É fato que os objetivos comparativos não são deixados de lado, porém eles não possuem as ambições grandiosas e universais da primeira geração da escola de Berlim. Assim, George Herzog (1937) confronta em sua tese o estilo de duas culturas musicais indígenas: a dos Pima e a dos Papago (1928). Herzog apoia-se principalmente em esquemas rítmicos, de tempo, acompanhamento, movimento do âmbito melódico, maneira de cantar, equilíbrio da estrutura formal e o modo de emissão da melodia. Helen H. Roberts (1933) sistematiza o uso de listas de características musicais: ela utiliza um conjunto de trinta e seis variáveis para classificar as maneiras de cantar de três grupos indígenas da Califórnia (1933). A

abrangência de seu método a conduz à proposta de divisão de todas as músicas indígenas da América do Norte de acordo com zonas culturais (1936). Assim, Roberts segue um direcionamento de pesquisa de uma antropologia definida por Kroeber, que Bruno Nettl retomará e desenvolverá em seus primeiros trabalhos (1954).

Paralelamente, Frances Densmore desenvolve o gênero monográfico. Preocupada com a preservação de músicas que Densmore, como uma série de outros etnomusicólogos, teme desaparecer pelo contato com a civilização ocidental, ela registra, transcreve e descreve a música de treze etnias indígenas no decorrer de cinquenta anos, deixando uma obra considerável (cerca de quinze volumes).² Densmore procura essencialmente o que, em uma música é próprio de uma etnia, o que permite a sua identificação em um determinado gênero. Densmore apresenta também uma grande quantidade de informações etnográficas. Mesmo que hoje os atributos utilizados em suas pesquisas possam ser considerados triviais, as questões formuladas e seu estilo de trabalho antecipam consideravelmente tendências da Etnomusicologia moderna. Ela é, de certa forma, a precursora de uma tradição que se consolida com David McAllester, que em seu estudo “Enemy Way Music” (1954) reúne em uma mesma monografia uma seção dedicada à etnografia dos eventos musicais e outra dedicada à transcrição e análise do repertório musical. Pela primeira vez, um trabalho norte-americano aborda tanto o material antropológico quanto o estudo musicológico.

As pesquisas de Alan Lomax (1968) marcam definitivamente o reencontro entre as duas abordagens, ao mesmo tempo que sintetizam as correntes anteriores da Etnomusicologia: a que possui objetivos comparativos e universais: o mundo é dividido em seis grandes regiões e cinquenta e seis áreas culturais representadas por duzentas e trinta e três culturas específicas; a que possui objetivos estilísticos e descritivos: a *cantometria* descreve o estilo de execução dos cantos a partir de trinta e sete atributos, admitindo treze variáveis; a que possui objetivos etnográficos: a imagem obtida de cada região cultural é avaliada através da relação análoga a atributos culturais característicos de cada região, definidos a partir do trabalho de

² N.t.: Publicados entre 1917 e 1957, reeditados em 1970.

Robert Murdock. A metodologia de Lomax levanta diversos problemas: a amostragem de cada região é pertinente? A avaliação dos atributos é adequada? A avaliação conjunta de características musicais e etnográficas é convincente? De qualquer modo, certamente o trabalho de Lomax é uma das primeiras tentativas de responder a questões musicológicas na Etnografia e questões etnográficas na Musicologia, como aponta Charles Boilès.

Não é de se espantar, portanto, que nos anos 1950 a disciplina foi rebatizada como “Etnomusicologia” (escrita inicialmente como “Etno-Musicologia”) por Jaap Kunst ou André Schaeffner (a autoria do termo ainda é muito discutida). Nos dois lados do Atlântico, a dimensão antropológica dos estudos musicais adquire cada vez mais importância.

- **A etnomusicologia na Europa: Bartók e Brăiloiu**

Os etnomusicólogos também foram a campo na Europa Central. Há uma intensa atividade de coleta e transcrição de um *corpus* próprio à cultura desta região, porém por motivos substancialmente distintos. Desde o surgimento do grupo dos Cinco, principalmente com Mili Balakirev, trata-se de preservar fontes musicais nacionais. Estes pesquisadores, conhecidos como folcloristas, recolhiam música camponesa e popular de seus países, contrastando-a com a música “erudita”. Dois nomes se destacam: Bartók e Kodaly. Poderíamos dizer que o trabalho etnomusicológico do compositor Bartók possuía um interesse particular para obtenção de material musical para inspiração composicional, porém, na verdade, se por um lado Bartók se inspirou em estilos ou escalas, por outro ele nunca citou diretamente melodias ou temas camponeses em suas obras. Bartók, na verdade, reforça claramente sua visão e interesse por uma Etnomusicologia de caráter científico quando demanda aos pesquisadores de campo de deixar objetivos puramente estéticos de lado em prol de uma pesquisa com viés científico.

A obra de Bartók e de seus colaboradores é imensa. Foram transcritas 3700 melodias húngaras, 3500 romenas, 3223 eslovacas, 89 turcas e mais de 200 servo-croatas, ucranianas e búlgaras. Se, por um lado, os objetivos de Bartók eram históricos e comparativos — “é preciso distinguir os vínculos e interdependências, trazer à tona todas as músicas da terra em suas mais diversas formas, tipos e estilos primitivos” —, seu trabalho analítico empírico é, sobretudo, de cunho classificatório, com uma atenção particular ao inventário de motivos e de suas variantes, trabalho a partir do qual ele se esforçava por elaborar uma rede de influências.

Constantin Brăiloiu, de origem romena, é um dos grandes teóricos da Etnomusicologia francófona. Um árduo pesquisador de campo (entre 1929 e 1932), criou o Arquivo Romeno de Folclore em 1929. Prosseguiu sua carreira em Genebra, onde criou o Arquivo Internacional de Música Popular, e, em seguida, em Paris, trabalhando no Centro Nacional de Pesquisa Científica (C.N.R.S.) de 1948 até sua morte prematura em 1958. Além de algumas monografias (*Note sur la plainte funèbre de Dr Gu*, 1932; *Les Plaintes funèbres de l’Oas*, 1938; *La vie musicale d’un village*, 1960), Brăiloiu escreveu uma série de importantes ensaios que se concentram em quatro ideias-chave: os estudos do folclore musical se situam entre a Musicologia e a Sociologia; dada a impossibilidade de registro de todos os membros de uma comunidade, é preciso definir com critérios precisos quais são os tipos de informantes; é supérflua a pesquisa que busca a origem e a difusão de um determinado canto; o que se pode estudar e o que, de fato, caracteriza a transmissão oral na música popular, é a “tendência à variação”, de onde resulta a necessidade de registrar diferentes versões de uma mesma peça.

Para detalhar suas ideias, Brăiloiu propõe o estabelecimento de quadros sinóticos nos quais somente reescreve-se os elementos novos para cada versão em comparação com a primeira transcrição. Através do estudo das variações, procura-se compreender o funcionamento da tradição oral: o conjunto de sua obra é constituído pela pesquisa de *sistemas que lhe são subjacentes*. Nesta perspectiva, seus trabalhos mais detalhados abordam o ritmo (a rítmica infantil, o ritmo aksak, o *giusto* silábico) e as escalas, principalmente a pentatônica. A obra de Brăiloiu influenciou imensamente

a pesquisa etnomusicológica francesa, porém seu alcance internacional foi tardio. (Seus trabalhos³, compilados na França em 1973 por Gilbert Rouget, foram traduzidos para o inglês somente em 1984, concomitante ao lançamento de uma reedição suíça bilíngue da *Collection universelle des musiques populaires enregistrées*, realizada nos anos 1950.)

- **A antropologia da música.**

Por outro lado, a Etnomusicologia anglófona privilegiava o componente etnográfico em suas pesquisas. Em 1964, Alan Merriam publica seu *Anthropology of Music*, obra cujo ponto de partida não é mais a Musicologia, mas a Antropologia, pois, segundo Merriam, os fenômenos musicais podem ser compreendidos apenas contextualizados em suas culturas de origem: “Ethnomusicology is the study of music *in culture*.” (“A etnomusicologia é o estudo da música *na cultura*”). Merriam divide sua obra em seis eixos essenciais de investigação: a cultura musical em seu aspecto material — os instrumentos, seus significados para as pessoas que os utilizam e sua função econômica; os textos dos cantos e sua relação com a música; os tipos de música tal qual definidas pela população de uma determinada cultura; o músico — qual a sua função, seu *status*? Como é visto pela comunidade? Como é a aprendizagem musical?; usos e funções da música; a música como atividade musical de criação.

A partir de então, a atenção volta-se para o contexto cultural. Nesta perspectiva, Hugo Zemp, em sua bela monografia *La musique Dan* (1971), estuda a música implicada no pensamento e vida social de uma sociedade africana, seguindo as orientações de pesquisa de Merriam, não mencionando uma nota musical sequer ao longo do trabalho. O pequeno livro de John Blacking, *How musical is man?* (1973), irá ainda mais longe nessa direção. Através de um quadro que utiliza da concepção marxista de influência da infraestrutura sobre a super-estrutura, Blacking considera

³ N.t.: Escritos entre 1932 e 1958.

que a cultura *determina* integralmente a música, e que, portanto, é através da etnografia que convém *iniciar* o estudo de uma civilização musical.

É evidente que a vertente antropológica da Etnomusicologia ampliou consideravelmente o campo de investigação da disciplina. Podemos questionar se todos os estudos empíricos que derivam desta vertente, atualmente dominante na área, conseguiram provar o condicionamento total da música pelo seu contexto. Possuímos a tendência de ficar satisfeitos apenas com a descrição do ambiente cultural para explicar o fenômeno musical. Atualmente evidencia-se a influência de certas características culturais e sociais sobre a *execução* musical do que propriamente sobre seu estilo e sua estrutura. Assim, partindo das tentativas programáticas de Bruno Nettl e George P. Springer, Vida Chenoweth (1979) utilizou os modelos da Fonologia para a reconstrução de escalas musicais. Atualmente podemos encontrar diversas gramáticas generativas que descrevem estilos musicais específicos, como, por exemplo, a de Judith e Alton Becker (1979) sobre o *srepegan* javanês. A técnica de análise paradigmática, derivada das proposições de Nicolas Ruwet, é a base do monumental trabalho de Simha Arom sobre polifonias e polirritmias da África Central (1985).

Enfim, a antropologia da música gerou um novo importante eixo de pesquisa: o estudo de *etnoteorias*. Acreditou-se por muito tempo que os “selvagens” não formulavam conceitos sobre suas próprias músicas, porém pesquisadores como Hugo Zemp e Steven Feld ressaltaram que talvez eles utilizassem metáforas para falar de fatos musicais, possíveis de serem compreendidas se recolocadas no contexto de sua cultura, seus mitos e seu pensamento religioso. Zemp foi responsável pela realização de um filme excepcional sobre os ‘Are ‘are, no qual vemos um dos “sábios” da comunidade explicando o sistema musical que utilizam. Feld publicou o livro *Sound and Sentiment* (1982), dedicado aos Kaluli da Nova Guiné, obra que inaugura uma nova página da Etnomusicologia, elevando o seu nível de exigência.

- **A Etnomusicologia francesa**

Podemos ficar surpresos com o pouco espaço dado à Etnomusicologia francesa. É possível observar que, com exceção das obras de Brăiloiu, poucos livros franceses estabeleceram novos meios de pesquisa para a Etnomusicologia. Uma das únicas exceções é, talvez, a *Origine des instruments de musique*, de André Schaeffner (1936), que propõe uma hipótese cinestésica sobre a origem da música: ela nasce do corpo e do gesto, e o corpo, utilizando chocalhos, por exemplo, é literalmente cercado pela música. Ao lado de uma abordagem histórica que talvez possua falta de provas arqueológicas, a obra de Schaeffner abre grande espaço para a dimensão sociológica do problema. Em sua proposta de classificação dos instrumentos, o autor não se atém somente à uma descrição morfológica, mas foca em sua inserção no sistema de pensamento e no contexto étnico da cultura em que nasceram. Nesta perspectiva, os instrumentos são descritos como signos.

Isso quer dizer que não se desenvolveu uma etnomusicologia francesa? Pelo contrário, diversos trabalhos da maior qualidade foram realizados. Ela possui um grande ecletismo na escolha de métodos de investigação e de análise, e uma grande diversidade geográfica: folclore francês (Marcel-Dubois; M. Pichonnet-Andral), África Ocidental, Ilhas Salomão e Suíça (H. Zemp), África Central (Simha Arom, Vincent Dehoux), Europa Mediterrânea, Marrocos, Etiópia (B. Lortat-Jacob), Ásia, Tibet, Nepal (M. Helffer), Chade, Líbia (M. Brandily), Vietnã (Tran Van Khe, Tran Qaung Hai), Índia (A. Daniélou), Afeganistão (P. Pitoeff), Rajastão (G. Dournon). Merece uma menção especial o trabalho de Gilbert Rouget, diretor do Departamento de Musicologia do Museu do Homem entre 1964 e 1985, especialista na África negra. Em sua obra, fruto de longos anos de reflexão e pesquisa, *La musique et la transe* (1980), o autor retoma uma tendência rara na disciplina: o trabalho de síntese sobre um problema específico (como em *La Musique et la magie*, de Combarieu, 1909, ou *Rhythm and Tempo* de Curt Sachs, 1953).

2. Métodos e objetos da Etnomusicologia: entre o universal e o cultural

Se hoje é difícil apresentar uma definição muito clara do que é Etnomusicologia, devemos isso à dificuldade de sua caracterização pelos seus métodos e seu objeto de estudo. Até mesmo sua definição atual, que possui pouco menos de quarenta anos, indica bem esta relativa instabilidade.

- **Os dois polos da Etnomusicologia**

Do ponto de vista metodológico, podemos dizer que a Etnomusicologia oscila entre dois polos.

De um lado, possui sua vocação comparativa e universal. Estuda o conjunto de músicas do mundo, como Nettl afirma com humor: “o etnomusicólogo é guloso”. Essa orientação manifesta um caráter *ético* da pesquisa, ou seja, parte da percepção do próprio pesquisador e dos valores de sua própria cultura, uma distinção que ocorre na Antropologia e na Linguística.

De outro lado, a Etnomusicologia, em sua versão mais etnológica do que musicológica, possui a tendência de privilegiar a especificidade cultural de uma civilização musical. As investigações comparativas e as generalizações são deixadas de lado para valorizar a abordagem específica e monográfica. A abordagem deve ser *êmica*, isto é, baseada no sistema de pensamento das próprias culturas para as pesquisas. Em uma posição mais radical, a análise deve ser realizada por algum membro da própria comunidade e não pelo pesquisador. É possível realizar paralelismos entre duas posições: do ponto de vista “ético”, formulamos julgamentos de valor, afirmando, por exemplo, que a música de Bali ou de Java é mais bonita que a música monótona de grupos indígenas americanos. Do ponto de vista “êmico”, tomamos a posição de desconfiar de todo e qualquer julgamento estético etnocêntrico adotando os critérios das próprias culturas estudadas, admitindo que nossos valores não são universais pois também são consequência de nossa história cultural.

Assim, percebemos os dilemas que a Etnomusicologia deve enfrentar. Em sua vertente comparativa pesquisa-se sobre aspectos universais da música, o que é uma questão legítima do ponto de vista antropológico, como bem apontado no título do livro de John Blacking *How musical is man?* Na vertente culturalista a pesquisa tende a abordar especificamente cada cultura, colocando a personalidade do pesquisador de lado. Tal posição leva indiscutivelmente a um paradoxo pois, por definição, a disciplina etnomusicológica, como instituição, é um produto da civilização ocidental, e interessa-se pelo que *nós* consideramos como fato musical, a partir de categorias de pensamento e ferramentas metodológicas elaboradas pela *nossa* história científica.

- **As grandes questões da Etnomusicologia**

Para além de sua diversidade de escolas e tendências, não é de se espantar que a Etnomusicologia também seja constantemente discutida e confrontada pelas mesmas questões recorrentes, inventariadas por Bruno Nettl em *The Study of Ethnomusicology* (1983). Atualmente, opõe-se a especificidade das culturas musicais à concepção etnocêntrica de uma “música como linguagem universal”. Além disso, observamos que se a maioria das sociedades utiliza diferentes termos para diferentes gêneros musicais, elas estão longe de possuir o equivalente à palavra “música”. Mesmo que uma comunidade utilize uma única palavra para se referir a estes gêneros, tal palavra, considerando fronteiras semânticas, não corresponderá necessariamente àquilo que *nós* definimos como música e não-música (fala, ruído), admitindo que esta distinção é clara em nossa cultura. Assim, em algumas situações a Etnomusicologia questiona os critérios que distinguem a fala do canto. O contínuo “fala-dança-música” também é evocado, pois é difícil dissociar o gesto coreográfico da execução musical em algumas culturas.

O conceito de obra musical também não é tão simples. Qual o critério para se identificar uma peça, um canto? Seria seu título? O primeiro verso ou a primeira

frase? E o que dizer de manifestações musicais que não possuem título, que consistem em *processos* determinados por escalas, esquemas de improvisação ou motivos?

A comparação entre as diferentes informações levantadas ao redor do mundo permitiu perceber a espantosa diversidade das estruturas e processos composicionais existentes. Assim, distingue-se com frequência as músicas de origem não-europeia que são consideradas artísticas (como a música da Índia, de Bali ou de Java) e as músicas tradicionais populares (como as dos Esquimós, dos Pigmeus ou de grupos indígenas da América do Norte). Uma divisão análoga ocorre em países da Europa, quando diferenciam a música erudita (Bach, Beethoven, Schoenberg...) da música popular camponesa. Acreditou-se por muito tempo na oposição entre as duas, chegando ao ponto de se definir a Etnomusicologia como o estudo das músicas que não possuíam teoria. Não se dava importância a músicas asiáticas e árabes, porém era difícil negar a existência de etnoteorias após os trabalhos de Hugo Zemp e Steven Feld, sem falar do reconhecimento dos sistemas implícitos nas culturas reconstituídos por Brãiloiu e por outros sistemas cuja relação com as estratégias criativas desconhecemos. Com absoluta certeza podemos apontar a diferenciação entre as etnoteorias e as teorias ocidentais, porém é impossível negar o status de teoria a elas, considerando que estas teorias se mostram determinantes para a prática musical.

Do ponto de vista composicional, os objetos abordados são infinitos: desde peças compostas que podem ser repetidas com certa estabilidade até músicas de maneira processual continuamente renovadas. Investigações contemporâneas sobre os sistemas musicais e os modelos que os sustentam, como as de Simha Arom, impõem sérios limites ao conceito de improvisação. E tal questionamento não se aplica apenas naquilo que se considera “música de tradição oral”. Em algumas culturas musicais da Ásia existe a notação musical *stricto sensu*. A música de cantos Esquimós, composta e ensinada através da memória, é efetivamente transmitida oralmente, porém os Inuit podem utilizar como apoio a escritura dos *textos* de seus cantos em alfabeto silábico, que aprenderam com missionários no início do século. Há casos, portanto, onde a oralidade não é tão pura quanto acreditávamos

Da mesma maneira que a Antropologia se definiu por muito tempo como a disciplina que estuda as sociedades “frias”, concepção que foi completamente alterada pela Etnohistória, a Etnomusicologia foi considerada por muito tempo como uma disciplina puramente sincrônica. Desde os princípios da Etnomusicologia haviam especulações sobre a origem da música em si, principalmente pela influência de teorias difusionistas. Tais especulações desapareceram no momento em que a comunidade científica se recusou a utilizar conceitos de “primitividade” ou antiguidade. Isto quer dizer que a perspectiva histórica havia desaparecido da Etnomusicologia? Não saberíamos afirmar. Descobertas e pesquisas recentes sobre o funcionamento do cérebro estão trazendo de volta a discussão sobre a origem da música em relação à linguagem, porém através de uma base biológica, como sugerido no ensaio de Blacking. Além disso, questões de ordem histórica ressurgem no âmbito de estudos sobre mudança musical. A mundialização da cultura euro-americana pelas mídias audiovisuais, a proximidade entre as nossas culturas e as culturas caçadoras-coletoras, o surgimento de um “quarto mundo” em países industrializados, a presença de povos tradicionais e aborígenes nas cidades e o desenvolvimento da Etnomusicologia urbana transformam o estudo das práticas musicais, que não trata mais das “fabulosas migrações”, como dizia Brăiloiu sobre a escola de Berlim, mas aborda nosso ambiente contemporâneo.

Ainda podemos dizer que a Etnomusicologia se dedica principalmente ao estudo das músicas funcionais. A inclusão de observações etnográficas na disciplina permitirá a inventariar as “circunstâncias musicais” sob as quais são praticadas as músicas estudadas: músicas relacionadas com trabalho, músicas religiosas, músicas ligadas ao teatro (C. Boilès, 1978) e, de modo mais amplo, músicas de comemorações festivas (B. Lortat-Jacob, 1980). Tal constatação, porém, leva a questionamentos teóricos complexos: a estrutura dessas músicas é *moldada* pelo seu contexto? Os funcionalistas afirmam que sim, mas o demonstram de fato? A recente corrente culturalista parece-nos trazer uma resposta padrão sobre o elo entre música e cultura: a música pode ter como função o reforço da coesão de uma sociedade, mas poderíamos questionar como e, principalmente, por quê. Este determinismo cultura-música frequentemente se esquece da possibilidade de uma origem histórica

das linguagens musicais, como oportunamente demonstrou Herzog nos anos 1930. Os funcionalistas dificilmente admitem que as populações tradicionais podem atribuir valores estéticos às próprias produções musicais, mesmo que existam alguns tímidos ensaios publicados sobre a “etnoestética”. Ora, considerando que o amor seja um comportamento humano universal, seria estranho acreditar que a beleza também não o seja, sendo difícil de acreditar que a música não se inclua nestes termos.

De toda maneira, este problema, que lida com valores extremamente delicados, deixa uma questão aberta na Etnomusicologia. O etnomusicólogo deve ter interesse em todas as formas musicais de uma cultura e em todas as culturas do mundo. “Para ele, todas as músicas são iguais”, escreve Nettl.

Assim, mesmo que a Etnomusicologia se desvie das grandes comparações para estudar culturas específicas, ela vai adquirindo aos poucos o status de uma vasta *Musicologia geral* que leva em consideração todo o conjunto de músicas. Podemos então nos questionar legitimamente sobre as fronteiras da Etnomusicologia: Ela é limitada por músicas de tradição oral? Vimos que a oralidade não é um critério satisfatório. Ela é limitada por músicas populares? Porém, como é possível definir o limite entre as músicas camponesas de um lado, e o *jazz* e a música popular urbana do outro? Poderíamos tentar apresentar uma definição negativa: a Etnomusicologia aborda tudo aquilo que a Musicologia clássica não estuda. Porém, novamente corre-se o risco de se deparar com algumas surpresas. Com efeito, todas as questões de musicologia geral levantadas pela etnomusicologia não compreendem também a *música ocidental*? Considerando nossa própria cultura musical como uma entre outras, não haveria interesse em realizar comparações entre culturas extra-ocidentais e nossos sistemas de ensino, de composição, de interpretação e de avaliação, nosso ambiente de execução e todo o ritual presente em um concerto? Alguns trechos do manual de Nettl, além de um belo capítulo de *La musique et la Transe* de Rouget — que traz as observações de um músico africano na perspectiva de uma Etnomusicologia apócrifa sobre um concerto na Ópera de Paris —, deixam entrever o dia em que a “gulodice” do etnomusicólogo o levará a engolir também a música ocidental. Desta forma teríamos uma reviravolta completa: a Musicologia comparada,

nascida com escola de Berlim, interessava-se principalmente por parâmetros sonoros possíveis de serem analisados com ferramentas da Musicologia clássica; considerando um cenário de relativização cultural, a Etnomusicologia do amanhã absorverá a música de Mozart e de Wagner doravante no mesmo nível das músicas dos Pigmeus e dos Papuásios.

3. O trabalho do etnomusicólogo

- **O trabalho de campo**

Nossa época dificilmente admite a “Etnomusicologia de gabinete” de outrora. A Etnomusicologia vai a campo, e o campo é exigente. Antes de tudo, ele demanda uma séria preparação: leitura de toda literatura musicológica e etnográfica sobre a população abordada, escuta de discos já produzidos, de gravações preservadas em arquivos, entrevistas com antropólogos, linguistas e outros etnomusicólogos que já visitaram a região e, por vezes, com pessoas da comunidade que vivem nas cidades. A preparação técnica também não é pouca: compra ou aluguel de gravadores e câmeras cinematográficas. Para o etnomusicólogo, o caminho inicia muito antes da investigação propriamente dita.

O tempo de permanência em campo é variável: alguns preferem realizar visitas repetidas de um ou dois meses por razões econômicas e familiares. Nos Estados Unidos, dificilmente um doutorando da área é aprovado caso tenha passado menos de um ano em campo. Mantle Hood (1971) fala de vários anos, dos quais o primeiro deve ser dedicado unicamente a se impregnar dos usos e costumes da região e ser aceito no ambiente. Problemas éticos podem surgir: até onde é possível adentrar na vida — política, particularmente — de uma comunidade? Evidentemente, esta é uma questão de tato, de personalidade e de objetivos. A tradicional técnica do questionário é substituída pela vivência cultural e pela observação participante. Aprendemos sobre uma cultura musical da mesma maneira que aprendemos um idioma, e, a esse respeito, Hood desenvolveu o interessante conceito de bi-musicalidade, considerando

que a aprendizagem musical é uma das tarefas essenciais do etnomusicólogo, algo que é contestado por muitos.

- **Transcrição e análise**

No retorno, o pesquisador deve realizar um longo trabalho de refinamento: passar a limpo as anotações e o diário de campo, elaborar um catálogo das peças registradas, realizar a cópia das gravações para preservação, depositar em arquivo, reenviar o material para a comunidade visitada.

Assim, é possível iniciar a exploração do material. Há necessidade de transcrever sistematicamente tudo o que foi registrado? Alguns consideram que é possível obter mais informações de uma peça, de um estilo ou de todo um *corpus* destacando características específicas após diversas escutas atentas. Tudo depende dos objetivos. Houve tempos em que a transcrição possuía a função de preservação. Bartók, na elaboração de seu *Corpus Musicae hungaricae*, fornece não apenas a base para um estudo científico como também reúne e possibilita a difusão do conjunto de músicas populares húngaras. Neste ponto, porém, o etnomusicólogo enfrenta dois dilemas particularmente bem destacados por Charles Seeger. Em primeiro lugar, não é possível realizar uma transcrição que seja simultaneamente prescritiva (destinada à execução) e descritiva (destinada à análise). E, no caso da transcrição descritiva, até onde se pode ir naquilo que os americanos chamam de *minutiae*? Em segundo lugar, deve-se realizar uma transcrição que valorize o aspecto “ético”, procurando registrar tudo que é percebido pela audição (do pesquisador ocidental) ou por uma máquina (Seeger foi responsável pela invenção do “melógrafo”, altamente eficaz na transcrição automática e detalhada de monodias), ou uma transcrição “êmica”, que tem seu fundamento em características pertinentes ao sistema estudado? Mas, como mostram os trabalhos empíricos de V. Chenoweth (1979), é raro, em particular para as alturas, a possibilidade de estabelecer uma transcrição êmica sem antes passar por uma transcrição ética.

Em seguida vem a análise. Não existem muitos métodos de análise na Etnomusicologia. Aqui, novamente, não existem métodos que não se definam em função dos objetivos: o de M. Kolinsky possui objetivos universalizantes; o de A. Lomax insere-se em seu projeto de cantometria; o de Béla Bartók (1936) visa classificações; os de G. Herzog, B. Nettl ou H. Roberts descrevem as peças e o *corpus* segundo um conjunto de características pertinentes, a fim de produzir uma caracterização estilística (porém esse conjunto de características é suficientemente apurado e pertinente para permitir as necessárias diferenciações?); e, enfim, os métodos emprestados dos modelos da Linguística (fonologia, técnicas paradigmáticas, gramáticas generativas), que atraíram muito o interesse dos etnomusicólogos, já que não dispunham, como seus colegas, de uma ferramenta elaborada por vários séculos para a análise harmônica.

Atualmente observamos uma queda de interesse pela análise enquanto tal. Os pesquisadores trabalham mais na descrição do contexto sociocultural do fato musical, com uma insistência particular, nestes últimos anos, nas formas de execução. Porém, toda disciplina científica é marcada pela oscilação entre diversos polos de preocupação, e seria surpreendente se os problemas de análise não venham a retornar com força em um futuro próximo.

- **As publicações**

O etnomusicólogo pode atuar como arquivista, e realizar a gestão de coleções fonográficas, como as da seção de etnomusicologia do Museu do Homem de Paris, do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares (renomeado como Departamento de Música), do Museu Guimet, nos Estados Unidos, ou como as do importante Arquivo de Música Tradicional de Bloomington ou da Biblioteca do Congresso de Washington. O Museu de Etnografia de Genebra é responsável pelos Arquivo Internacional de Música Popular. Ele também pode se especializar na conservação de

instrumentos. A organologia, como demonstrada por Sachs e Schaeffner, é uma das principais áreas da pesquisa etnomusicológica.

Os principais periódicos da área são: *Ethnomusicology*, órgão da Society for Ethnomusicology, que realiza congressos no continente Norte Americano; *Yearbook for Traditional Music*, do Conselho Internacional para Música Tradicional, de alcance mundial; e *The World of Music*, do Conselho Internacional de Música da UNESCO, publicado em Berlim. Alguns periódicos são especializados por setores, como *Asian Music* ou *Yearbook for Interamerican Musical Research*. Artigos de destaque também são publicados em revistas de Musicologia, como *Analyse musicale*. Podemos encontrar uma lista de monografias sobre culturas musicais específicas em uma seleção bibliográfica publicada na revista *Musique en jeu*, nº 28, de 1977.

Enfim, o etnomusicólogo também pode publicar discos, atividade sobre a qual alguns se mostram hesitantes talvez por difíceis problemas de direitos autorais e comprometimentos comerciais, além da legitimidade científica de tal ação. É inegável a contribuição à área proporcionada por coleções como as do Museu do Homem de Paris, a coleção Musical Sources (da UNESCO), o selo OCORA (da Radio France), do ORSTOM (França) ou do Folkways (Estados Unidos), que, transmitidas pelas rádios, expandiram a consciência musical dos amantes da música ao mesmo tempo que serviram como fontes documentais ao especialista, mais acessíveis que as coleções de arquivo.

Por fim, a Etnomusicologia surge como um vasto cruzamento de disciplinas e exige conhecimentos e qualidades múltiplas do etnomusicólogo. No plano humano: energia, saúde, perseverança, ao mesmo tempo que exige sensibilidade, tato e diplomacia. No plano científico: obviamente, competência musical, além de conhecimentos linguísticos e antropológicos. Seria possível uma única pessoa acompanhar a evolução do conhecimento de todas essas disciplinas ao mesmo tempo que desenvolve pesquisas sobre uma ou mais culturas? Tudo depende de cada indivíduo, mas uma coisa é certa: não conseguimos levar a sério os estudos e pesquisas etnomusicológicas se não possuímos uma curiosidade e sensibilidade que

excedam o âmbito estritamente musical. O trabalho do etnomusicólogo é talvez um dos mais difíceis dentre todas as Ciências Humanas.

Bibliografia

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale: Structure et méthodologie*. 2 vol.. Paris: SELAF, 1985.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle: Univ. Of Washington Press, 1973.

BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'ethnomusicologie*. reimpr. Genève: Minkoff, 1973.

CHARNASSÉ, Hélène (éd.). *Aspects de la recherche musicologique au Centre national de la recherche scientifique*. Paris: CNRS, 1984.

CHENOWETH, Vida. *The Usarufas and their Music*, Dallas: SIL Museum of Anthropology, 1979.

DE COPPET, Daniel; ZEMP, Hugo, 'Are 'are: un peuple mélanésien et sa musique. Paris: Le Seuil, 1978.

DANIÉLOU, Alain. *La Musique de l'Inde du Nord*, Paris: Buchet-Chastel, 1985.

DEHOUX, Vincent, *Chants à penser Gbaya, Centrafrique*. Paris: SELAF, 1986.

FELD, Steven, *Sound and Sentiment*, 2. ed. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1990.

GERGELY, Jean. *Bartók et le folklore musical*, Paris: Richard-Masse, 1980.

HERZOG, George; HALPERT, Herbert. *Folk Tunes from Mississippi*, New York: Da Capo Press, 1977. Publicado originalmente em 1937.

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill, 1971.

KUNST, Jaap. *Ethnomusicology*, Irvine (California): Reprint Services Corp., 1988.

LE QUELLEC, Jean-Loïc (éd.). *Collecter la mémoire de l'autre*. Niort: Geste, 1991.

LOMAX, Alan. *Folksong Style and Culture*. New Brunswick (N.J.): Transaction Publ., 1978. Publicado originalmente em 1968.

LORTAT-JACOB, Bernard. *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris: Société française de musicologie, 1980. Coleção Les Cahiers de l'homme.

- LORTAT-JACOB, Bernard. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF, 1987.
- MAIOLI, Walter. *Son et musique: leur origines*. Paris: Flammarion, 1991.
- MCALLESTER, David P.; KOETTING, James T.; RECK, David; SCOLIN, Mark. *Worlds of Music*. New York: Schirmer Books, 1984.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1983.
- NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.
- ROUGET, Gilbert. *La Musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990.
- SACHS, Curt. *Rhythm and Tempo*. New York: Columbia Univ. Press, 1988.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique: introduction à l'histoire de la musique instrumentale*. 2. ed. Paris: Mouton, 1980.
- SEEGER, Charles. *Studies in Musicology*. Berkeley (LA): Univ. Of California Press, 1977.
- TRÂN, Van Khê; TRÂN, Quang Hai. *Tran Van Khê et le Viet Nam*. Paris: La Revue musicale, 1987.
- ZEMP, Hugo. *Musique Dan*. Paris: Mouton, 1971. Coleção Les Cahiers de l'homme.